слово и образ
мимошедшее время и знамение в искусствах христианского мира



слово и образ



слово и образ
мимошедшее время и знамение в искусствах христианского мира

XXIX
международные
образовательные
чтения

международная
научная
конференция



18 мая 2021



Российская Академия Художеств
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г.Строганова

Факультет искусств московского государственного университета им. М.В.Ломоносова

Национальная Академия Дизайна

XXIX Международные образовательные чтения

18 мая 2021

СЛОВО И ОБРАЗ

Мимошедшее время и знамение в искусствах христианского мира

International scientific conference
«THE BYPASSING TIME AND THE OMEN IN THE ARTS OF THE CHRISTENDOM»
Moscow, May 18, 2021,
Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

Москва 2021

УДК 7
ББК 85.1
С 48

Рецензенты:
Н.П.Бесчастнов, доктор искусствоведения, профессор, декан Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
Е.И.Ковычева, доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

Печатается по решению Научно-методического совета МГХПА им. С.Г.Строганова

XXIX Международные образовательные чтения

18 мая 2021

«Слово и образ. Мимошедшее время и знамение в искусствах христианского мира»
Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции

XXIX International educational readings

«The Bypassing Time and the Omen in the Arts of the Christendom»
Collective monograph on the basis of the materials of the International scientific conference

Издание подготовлено в рамках разработки научного направления «Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,
Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9
Руководитель: С.В.Курасов, ректор МГХПА им. С.Г.Строганова

Составители: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков
Редакторы: А.Н.Лаврентьев, А.В.Сазиков.
Научно-методический отдел.
Верстка: А.В.Сазиков
Обложка А.А.Коноплевой

ISBN 978-5-87627-224-0

© Российская академия художеств, 2021
© МГХПА им. С.Г.Строганова, 2021
© Авторы, 2021

Наш ум, слово и дух, по единовременности своего начала и по своим взаимным отношениям служат образом Отца, Сына и Святого Духа.

Св. Августин

Художническое Слово созидает живое существо, в котором приведены в единство невидимая и видимая природы; созидает, говорю, человека и из сотворенного уже вещества взяв тело, а от Себя вложив жизнь (что в Слове Божием известно под именем разумной души и образа Божия), творит как бы некоторый второй мир, в малом великий.

Свт. Григорий Богослов

Ибо как слово наше есть образ истого Слова — Божия Сына, так опять образ истой Божией Премудрости есть являемая в нас мудрость.

Афанасий Великий

СОДЕРЖАНИЕ

12 КУРАСОВ СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ. XXIX Международные образовательные чтения в Строгановской академии

15 КОШАЕВ ВЛАДИМИР БОРИСОВИЧ. Образословие и телесное благочестие в искусстве христианского мира

Часть I. СЛОВО, ЗНАК И ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ ХРИСТИАНСКОГО МИРА

22 ВЛАСОВА ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА. Сюжеты Страстей Христовых в пермской деревянной скульптуре

30 БУРГАНОВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА, СМОЛЕНКОВА ЮЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА. К вопросу об авторстве резного складня «Распятие. Отечество» из собрания Сольвычегодского историко-художественного музея

38 ФАДЕЕВА ЛЮБОВЬ СЕРГЕЕВНА. Художественные ключи византийской иконы VI—XI вв.

45 ВИЛЬДАНОВА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА. О проблеме воздействия христианства и древнерусского искусства на русское народное изобразительно-пластическое искусство

56 МОНАХИНЯ ГАВРИИЛА. Икона преподобного Софрония Афонского: в поисках Образа Слова

62 ЮРИС ЕФУНИ. Обратная перспектива иконы в контексте памятников ставрографии V–XII вв.

74 КИРЕЕВА НАИЛЯ РЫЗВАНОВНА. Этические воззрения Джироламо Савонаролы

80 ФРЕЙВЕРТ ЛЮДМИЛА БОРИСОВНА. Религиозная культура средневековья как источник проектности: параллели музыки и архитектуры

88 ОРЛОВ ИГОРЬ ИВАНОВИЧ. Поиски концепции «идеального храма» в русской провинциальной церковной архитектуре конца XVIII в. (на примере Знаменской церкви села Вешеловка Липецкой области)

CONTENT

12 KURASOV SERGEI VLADIMIROVICH. XXIX International Educational Readings at the Stroganov Academy

15 KOSHAEV VLADIMIR BORISOVICH. Education and body blessing in the art of the Christian world

Part I. WORD, SIGN AND IMAGE IN THE WORKS OF ART AND ARCHITECTURE OF CHRISTENDOM

22 VLASOVA OLGA MIKHAJLOVNA. Scenes of the Passion of Christ in Perm wooden sculpture

30 BURGANOVA MARIA ALEXANDROVNA, SMOLENKOVA YULIA ANATOLYEVNA. On the issue of authorship of the carved folding «Crucifixion. Fatherland» from the collection of the Solvychegodsk History and Art Museum

38 FADEEVA LYUBOV SERGEEVNA. Artistic keys of the Byzantine icon of VI—XI centuries

45 VILDANOVA TATYANA VLADIMIROVNA. On the problem of the impact of Christianity and ancient Russian art on Russian folk visual-plastic art

56 SISTER GABRIELA. The Icon of a new Saint: Sophrony the Athonite

62 JURIS JEFUNI. Reverse perspective of the icon in the context of the monuments of stavrography V–XII centuries

74 KIREEVA NAILYA RYZVANOVNA. Ethical views of Girolamo Savonarola

80 FREIVERT LYUDMILA BORISOVNA. Medieval beginnings of modern design culture: perspective from our times

88 ORLOV IGOR IVANOVICH. The problems theoretical concepts of «Bazenov gothic» churched in Veshelovka (Lipetsk) XVIII c.

103 ZHERDEV EVGENY VASILIEVICH. The divine meaning of the metaphorical concept of «fold» in clothing design

103 ЖЕРДЕВ ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ. Божественный смысл метафорического понятия «складка» в дизайне одежды

113 ПАНКРАТОВА АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА. Трансцендентное означаемое в культуре

Часть II. ИСТОРИЧЕСКИЙ И САКРАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ ПЕРВООБРАЗА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И ПРОЕКТОМ ТВОРЧЕСТВЕ

122 КУДРЯШЕВА АННА КОНСТАНТИНОВНА. Карта Святой Земли. Мозаика VI в.

133 КРАСНАЯ СОФЬЯ ДМИТРИЕВНА. Образ Назарета в контексте городской среды

144 БОЛЬШАКОВ ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ. Золотое сечение и становление византийского иконографического канона

154 ЧЕБАН АНИКА НИКОЛАЕВНА. Дуализм символической трактовки в христианском и светском искусстве

158 ЖАРОВ ВСЕВОЛОД ОЛЕГОВИЧ. Христианская семантика в пейзажной живописи Рембрандта и его учеников конца 1630–1640-х гг.

167 КРОХАЛЕВА АННА ПЕТРОВНА. Образ св. Стефана Пермского в искусстве Перми

174 ГЛАЗОВ ИГОРЬ ВАЛЕРЬЕВИЧ. «Наука видеть» К.С. Петрова-Водкина как возвращение к Адамическому языку в живописи

180 ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА. Мистико-религиозные и проектно-художественные параллели в творческой судьбе Эмиля Галле

188 ПОЛЕНКОВА ДИАНА НИКОЛАЕВНА. Пейзажный мотив в творчестве Сергея Виноградова: в поисках национального своеобразия

197 МИССОНОВА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА. Образ «Madonna» в изобразительном и словесном искусстве: от легенды к каменной скульптуре и сакральному ландшафту (Дальневосточные культуры островов Кунашир и Сахалин)

204 КОТОВ ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ, АЙЛАМАЗЬЯН АИДА МЕЛИКОВНА. Детский рисунок и древнее искусство: опыт сопоставления

Часть III. ИКОНОГРАФИЯ, ОБРАЗЫ И ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ХРАМОВОГО ПРОСТРАНСТВА

214 ИВАНОВСКАЯ ВЕРА ИГОРЕВНА. Архитектурно-художественный образ храма Спаса Нерукотворного в Спасс-Торбеево

113 PANKRATOVA ALEKSANDRA VLADIMIROVNA. The transcendental signified in the culture

Part II. HISTORICAL AND SACRED CONTEXT OF THE PROTOTYPE IN ARTISTIC AND PROJECT CREATIVITY

122 KUDRIASHEVA ANNA KONSTANTINOVNA. The Map of the Holy land. The Mosaic of VI c.

133 KRASNAYA SOFIYA DMITRIEVNA. The image of Nazareth in the context of the urban of the urban environment

144 BOLSHAKOV VLADIMIR ILYICH. The golden ratio and the formation of the Byzantine iconographic canon

154 CHEBAN ANIKA NIKOLAEVNA. Dualism of symbolic interpretation in Christian and secular art

158 ZHAROV VSEVOLOD OLEGOVICH. Christian semantics in landscape painting by Rembrandt and his disciples at the end of the 1630–1640s

167 KROKHALEVA ANNA PETROVNA. The image of St. Stephen Permsky in the art of Perm

174 GLAZOV IGOR VALERIEVICH. The Science of Seeing by K.S. Petrov-Vodkin as a return to the Adamic language in painting

180 ZAEVA-BOURDONSKAIA ELENA ANATOLIEVNA. Mystical-religious and design-artistic parallels in the creative life of Emile Galle

188 POLENKOVA DIANA NIKOLAEVNA. Landscape motive in the works of Sergey Vinogradov: in search of the national self

197 MISSONOVA LIUDMILA IVANOVNA. The image of «Madonna» in Visual and Verbal Art: from Legend to Stone Sculpture and Sacred Cultural Landscape (Far Eastern cultures of the Kunashir and Sakhalin Islands)

204 KOTOV DMITRY ANATOLEVICH, AILAMAZYAN AIDA MELIKOVNA. Child drawing and ancient art: a comparison experience

Part III. ICONOGRAPHY, IMAGES AND THE OBJECTIVE WORLD OF THE TEMPLE SPACE

214 IVANOVSKAYA VERA IGOREVNA. The architectural and artistic image of the Church of the Savior in Spass-Torbeevo

222 KUZNETSOVA ANNA ALEXEEVNA. The Seats under The Lord

233 MOTOLOVA NINA VLADIMIROVNA. Bishop's throne choir of the Cathedral of Palencia (Spain): iconographic program and stylistic originality

222 КУЗНЕЦОВА АННА АЛЕКСЕЕВНА. Сиденья под Богом

233 МОТОЛОВА НИНА ВЛАДИМИРОВНА. Епископский трон хор кафедрального собора Паленсии (Испании): иконографическая программа и стилевое своеобразие

241 ЧАВУШЬЯН ДАНИЛ МАКАРТЫЧЕВИЧ. Редкий эмалевый образ архимандрита Трифона на драгоценном окладе конца XVII века из собрания Государственного исторического музея и деятельность преподобного для развития Вятки

250 ДОКУЧАЕВА ЕЛЕНА ЕВГЕНЬЕВНА. Раки над гробницами святых в российских храмах 40-х годов XIX века и благотворительная деятельность Анны Алексеевны Орловой-Чесменской (1785–1848)

260 БОРИСОВА НАТАЛЬЯ ЛЕОНИДОВНА. Изучение и новая методика реставрации масляных стенописей второй половины XIX века в храме Вознесения Господня на Гороховом поле

271 ЛАВРЕНТЬЕВ АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ, ГЭ СЯОФАН. Запечатлённое время храмовой архитектуры на фотографиях Ивана Барщевского

277 КРАСНОСЕЛЬСКАЯ НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА. К вопросу о чугунных полах в русских храмах конца XVIII – первой половины XIX века

286 ПЛАТОНОВ ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ. Малоформатные витражи Церкви Богоматери на улице Дюрренберг в городе Гурмелсе (катон Фрейбург, Швейцарский союз): композиционные, колористические и технико-технологические особенности

294 КУДРЯВЦЕВ ВИТАЛИЙ ВИКТОРОВИЧ, АНТИПЕНКО МАГДАЛИНА ВИТАЛЬЕВНА. Вопросы восстановления культовых православных зданий Саратовской области в дипломном проектировании в СГТУ им. Ю.А. Гагарина

Часть IV. ИСКУССТВО ХРИСТИАНСКОГО МИРА: ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ НА СТЫКЕ ВРЕМЕН

302 ВЕРХОВЫХ ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА. Новаторство и канон в архитектурной композиции современных православных храмов

309 ГУБАРЕВ ДЕНИС ВАСИЛЬЕВИЧ. Сграффито в архитектуре сельского храма (на примере решения фасада церкви Воскресения Словущего в д. Хребтово, Сергиево-Посадского г. о. Московской обл.)

316 СИВКОВА МАРИЯ ЮРЬЕВНА. Храм иконы Божией Матери в поселке Горный Краснодарского края как уникальный памятник современной монументальной живописи, созданный с применением техники флорентийской мозаики

241 CHAVUSHYAN DANIL MAKARTYCHEVICH. Rare enamel image of Archimandrite Trifon on a precious salary of the late XVII century from the collection of the State Historical Museum and the activities of the monk for the development of Vyatka

250 DOKUCHAEVA ELENA EVGENIEVNA. Raki over the tombs of saints in Russian churches of the 40-s of the XIX century and the charity work of Anna Alekseyevna Orlova-Chesmenskaya (1785–1848)

260 BORISOVA NATALIA LEONIDOVNA. Study and new method of restoration of oil wall paintings of the second half of the XIX century in the Church of the Ascension of the Lord on the Pea field

271 LAVRENTIEV ALEXANDER NIKOLAEVICH, GE SIAOFAN. The time of temple architecture captured in photographs by Ivan Barshchevsky

277 KRASNOSELSKAYA NATALYA YURYEVNA. On the question of cast-iron floors in Russian churches of the late XVIII – first half of the XIX century

286 PLATONOV DMITRY DMITRIEVICH. Small-format stained-glass windows of the Church of Our Lady on Dürrenberg Street in the city of Gourmels (Caton Freiburg, Swiss Union): compositional, coloristic and technical and technological features

294 KUDRYAVTSEV VITALY VIKTOROVICH, ANTIPENKO MAGDALINA VITALIEVNA. Questions of restoration of religious Orthodox buildings in the Saratov region in the diploma design at SSTU named after Yu.A. Gagarin

Part IV. THE ART OF CHRISTENDOM: CREATIVE SEARCHES AT THE JUNCTION OF TIMES

302 VERKHOVYKH ELENA YURYEVNA. Innovation and canon in the architectural composition of modern Orthodox churches

309 GUBAREV DENIS VASILIEVICH. Sgraffito in the architecture of the village church (on the example of the solution of the facade of the Church of the Resurrection of the Word in the village of Hrebtovo, Sergiev Posad, Moscow region)

316 SIVKOVA MARIA YURIEVNA. The church of the icon of the Mother of God in the village Gorny in the Krasnodar territory Florentine mosaics as a unique monument of modern monumental painting

323 SUVOROVA EVGENIYA YURIEVNA. The representation of the development of the contemporary church art on the example of the exhibition contest «Autumn Salon. The Church Art in 2020» in the Sergiev-Posad State History and Art Museum-Preserve

323 СУВОРОВА ЕВГЕНИЯ ЮРЬЕВНА. Репрезентативный показатель развития современного церковного искусства на примере выставки-конкурса «Осенний салон. Храмовое искусство-2020» в Сергиево-Посадском музее-заповеднике

327 САНДУ ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА. «София — Премудрость Божия» в концептуальном искусстве XX века в России

337 ПАВЛОВА ОЛЬГА БОРИСОВНА. Пластические решения христианских образов: взгляд из XXI века

344 ЛЕКСИНА ОЛЬГА ИГОРЕВНА. Религиозная тематика в искусстве русского художника Сергея Чепика

352 ШИРОКОВСКИХ МАРГАРИТА СЕРГЕЕВНА, ТОЛШИНА МАРИЯ АНДРЕЕВНА. Авторская интерпретация мотивов европейского средневекового зодчества в проектировании текстильных аксессуаров

357 КЛИМОВ КИРИЛЛ НИКОЛАЕВИЧ. Новаторство отечественных аудиовизуальных экспозиций. Мультимедийные парки «Россия — моя история»

364 БЕЛЬКО ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА, АГАФОНОВА АНГЕЛИНА ВИКТОРОВНА. Образы архитектурных православных памятников г. Сызрани в дизайне туристической открытки с объемно-пространственным изображением

369 ТАШКЕЕВА ЕКАТЕРИНА ИГОРЕВНА. Вечность и конечность: трансформация переживания времени в Херсонесе наших дней

327 SANDU OLGA MIKHAILOVNA. «Sophia — the Wisdom of God» in the conceptual art of the twentieth century in Russia

337 PAVLOVA OLGA BORISOVNA. Plastic solutions of Christian images: view from XXI century

344 LEKSINA OLGA IGOREVNA. Religious themes in the art of Russian artist Sergei Chepik

352 SHIROKOVSKIKH MARGARITA SERGEEVNA, TOLSHINA MARIIA ANDREEVNA. Author's interpretation of the motives of European medieval architecture in the design of textile accessories

357 KLIMOV KIRILL NIKOLAEVICH. Innovations of Russian audiovisual expositions. Multimedia parks «Russia. My History»

364 BELKO TATYANA VASILYEVNA, AGAFONOVA ANGELINA VIKTOROVNA. Images of architectural orthodox monuments of Syzran in the design of a tourist postcard with a three-dimensional image

369 TASHKEEVA EKATERINA IGOREVNA. Eternity and Finitude: Transformation of Experiencing Time in Chersonesos of Nowadays

КУРАСОВ СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
Доктор искусствоведения, профессор, ректор МГХПА им. С.Г. Строганова.
e-mail: info@mghpu.ru

KURASOV SERGEI VLADIMIROVICH
Doctor of arts, Professor, Rector of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts.
e-mail: info@mghpu.ru

XXIX МЕЖДУНАРОДНЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ В СТРОГАНОВСКОЙ АКАДЕМИИ

XXIX INTERNATIONAL EDUCATIONAL READINGS AT THE STROGANOV ACADEMY

В статье приведен обзор материалов конференции и структура подготовленного на основе материалов конференции тематического сборника в формате коллективной монографии.
Ключевые слова: Строгановская академия, Слово и Образ в искусстве христианского мира

The article provides an overview of the conference materials and the structure of a thematic edition prepared on the basis of the conference materials in the format of a collective monograph.
Keywords: Stroganov Academy, Word and Image in the Art of the Christendom

Участие Строгановской академии в Международных образовательных Рождественских чтениях стало уже традицией. МГХПА имени С.Г.Строганова в пятый раз проводит научную конференцию, посвященную теме искусства христианского мира, охватывающую широкий круг тем и объектов изобразительного, монументально-декоративного и прикладного искусства, архитектуры и дизайна. Изучение истории и памятников искусства, создание предметов для литургического действия, проектирование храмов и росписей, реставрация произведений — всегда занимали значительное место в творческом наследии Строгановской школы.

Каждый год для исследования и обмена мнениями выбирается новая тема: проблемы онтологии в искусстве (2017), Архетип и инварианты в каноническом и проектно-художественном творчестве (2018), пространство, движение и Свет (2019), роль канона в искусстве христианского мира (2020). Нынешний проект предлагает для более подробного рассмотрения тему «Слово и Образ». Помимо своего основополагающего сакрального духовного содержания, эта тема ключевая и для современной культуры, для происходящих процессов синтеза искусств.

При составлении программы конференции Оргкомитет запланировал обсуждение следующих проблем:

— Семантика Знака и Образа (Первообраза) в произведениях искусства христианского мира.
— Текст и сакральный контекст в системе предметно-пространственной среды Храма.
— Категория Времени и Первообраза.
— Возрождение утраченных технологий храмового искусства.
— Философские основы образословия в искусстве и образовании.
— Педагогический опыт духовного просвещения в педагогике искусства.

В 2021 году секция XXIX Международных образовательных чтений «Слово и образ. Мимошедшее время и знамение в искусстве христианского мира», подготовленная МГХПА им. С.Г.Строганова совместно с НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Факультетом искусств МГУ им. М.В.Ломоносова и Национальной академией дизайна, проходила в дистанционном формате. В конференции приняли участие более сорока участников из различных регионов России, а также представители зарубежных вузов и организаций из Великобритании, Латвии, Иордании, Китая.

Среди научных, учебных и творческих институций следует отметить: МГХПА им. С.Г.Строганова, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, МАРХИ, МГУ им. М.В.Ломоносова, МГПУ, Санкт-Петербургская го- сударственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Московская Духовная Академия, ИжГТУ имени М.Т. Калашникова, Поволжский государственный университет сервиса, Союз художников, Творческий союз художников России, Институты дизайна и бизнеса,

Тематика докладов затрагивала нравственные и философско-эстетические проблемы, сохранение и реставрацию исторических памятни-

ков, храмовое зодчество, прикладное искусство, комплексы убранства храмовых интерьеров, музейные проекты с использованием мультимедиа технологий, проектирование книг.

Сборник включает четыре тематических блока:

1. Слово, Знак и Образ в произведениях искусства и архитектуры христианского мира.
2. Исторический и сакральный контекст Первообраза в художественном и проектом творчестве
3. Иконография, образы и предметный мир храмового пространства
4. Искусство христианского мира: творческие поиски на стыке времен

Подобная структура, как нам представляется, позволяет сфокусировать внимание как на основополагающих принципах искусства христианского мира в его визуально-знаковой символике и значении, так и на отдельных направлениях художественного и проектного творчества, показать современные поиски художников и архитекторов.

Ежегодное участие Академии имени Строганова в Международных образовательных чтениях дает новый импульс научной и творческой работе всех кафедр, способствует формированию ответственного нравственно-этического отношения к Искусству.

КОШАЕВ ВЛАДИМИР БОРИСОВИЧ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: koshaev@gmail.com

KOSHAEV VLADIMIR BORISOVICH
Doctor of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: koshaev@gmail.com

ОБРАЗОСЛОВИЕ И ТЕЛЕСНОЕ БЛАГОЧЕСТИЕ В ИСКУССТВЕ ХРИСТИАНСКОГО МИРА

EDUCATION AND BODY BLESSING IN THE ART OF THE CHRISTIAN WORLD

ЭЛЕКТРИЧКА НОЛЬ-СОРОК
В последней пустой электричке
пойми за пятнадцать минут,
что прожил ты жизнь по привычке,
кончается этот маршрут.
Выходишь прикуривать в тамбур,
а там уже нет никого.
Пропойца, спокойный, как ангел,
тулуп расстелил наголо.
И видит он русское море,
стакан золотого вина,
и слышит, как в белом соборе
его отпевает страна.

Булат Окуджава

Наша конференция ставит цель и задачи, состоящие не только в систематизации и описании материалов искусства, но в основном, в уловлении логики главных смыслообразующих контекстов его характеристик. Это можно именовать методологией, которая при разности мнений исследователей в отношении фактического материала, интересна общим движением к некоей цели. Нам важно понять эту цель или то, как строится смысловое содержание сообщения в отношении в нашем случае Образословия, которое, вступая в касательство с другими сообщениями, сообразуется в поле мнений и совокупностти суждений во взгляде на общую теорию. Поэтому тема Слова и Образа в искусствоведении имеет особый ракурс, по-

скольку стыкует проблему физической антропологии как основы предметно-пространственной среды с антропологией Духа в Его этико-эстетических программах времени. Это в иных дисциплинах еще не стало, но, полагаю, со временем станет неизбежной необходимостью и уравновесит любую дисциплинарную систему в ее действительном содержании. К сожалению, междисциплинарный ракурс исследований — это утопическая идея, потому что она не реализуется напрямую. Она может быть предметом исследований в надстроечной части теории, но надстройка не охватывает фактических текстур и фактур разных наук и реализуется не в прямом методе взаимодействия дисциплин, а в каждой отдельной дисциплине, которая привлекает ресурсы смежных наук для решения своих внутренних проблем.

Остновимся на двух пунктах: проблеме онтологии и феноменологии Образословия.

1. Онтологическицй контент

Мир видимый большей частью ощутим физическими рецепторами, то есть чувственно, и в отношении его тривиально понимаемые слово и образ в категориях искусствоведческого тезауруса воспринимаются как условие вербального означивания предметов этого мира, и в этом смысле можно понимать слова Мерло Понти (1908–1961) «что хотят сказать, что нет мира без бытия в мире?» [1]. На этом стояли и стоят, например, физическая антропология как наука об изменчивости человеческого организма, также археология и этнография как отрасли изучения результатов этой изменчивости, социальные, психологические и иные наки, которые интересуются ментальными архетипами сознания о прошлом, сохранившиеся в типологических нормах образа вещей и понятиях о них сегодня. Но важно отметить, что восприятие у Мерло-Понти обращено не к собственно вещи, а к сознанию, которое обнаруживает вещь – «Не то, что мир конституирован сознанием, а что, наоборот, сознание всегда обнаруживает себя уже действующим в мире. В целом же, таким образом, истинно, что существует природа – не такая, какой ее представляет наука, а такая, какой ее показывают восприятие, и что даже свет сознания — это, как говорит Хайдеггер, lumen naturale, данный самому себе» [2]. И в этом смысле получилось, что вопрос восприятия и в целом идеи того, что воспринимается, — это не совсем то, что вмещает в себя физическая антропология. Например, категория «Образ» для археолога или антрополога и сегодня практически ничего не значат. В этнографической среде духовный мир очерчен правилами обрядности и жертвоприношения, отношениями в родовом коллективе и взглядом на «другого», который не принадлежит к «нашему» конкретному роду, коллективу, сообществу, и ничего не говорится об онтологическом основании самой жизни. Культурология не склонна также вводить Образ в тезаурус своих интересов и имя культура, которое происходит категориально от сакральной (именно онтологической) модели человек-жертва-Бог (до откровения Единосущего — боги) не осознается в его а) типологическом статусе содержания жизни или канона конкретной культурной эпохи, б) фактах феноменологии каждого канонического обстоятельства, в) морфологии, положения которой много и тщательно разрабатывались, и дидактически частично справедливы, но появляющиеся новые феномены и эстетические концепции переворачивают представление о морфологическом содержании вещей в ее установленных в XX веке правилах понимания. Это свидетельствует именно о методическом, но не методологическом контентах морфологии искусства.

То есть гуманитарный контекст знания этого мира в слове (понятии) всегда имеет форму, которая соответствует конкретной дисциплине из интересов ее означивания. Чаще формой является физический артефакт, который для разных наук (археологии, этнографии, искусствоведения) выступает общим объектом интереса, но принципиально различен по предметным модальностям его характеристик. То есть происходит удивительная вещь — один и тот же предмет понимается по-разному — как в притче о слоне, которого ощупывают несколько слепых мудрецов.

По сути Мерло-Понти транслирует идеи Платона, так как, например, в онтологической модели «идея-эйдос-вещь» взгляд на вещь и восприятие природы в целом невозможно вне чувственного их постижения. То есть вне идеи и эйдоса вещи невозможно говорить о вещи. И если нет воплощения вещи, то непонятен (и даже отсутствует в сознании) источник воплощения. При этом отмечают, что именно эйдос понимается главной сутью вещи или явления, поскольку чувственно-интеллектуально принадлежит человеку (и обществу) — в человеке (и обществе) рождается, формируется — и с человеком (иногда и с обществом) исчезает. Но очевидно, что у Платона общая онтологическая конструкция может читаться и наоборот — эйдос не только главная суть вещи или явления, но и идеи в ее чувственно-эстетической уникальности. В этом отношении науке предстоит разобраться, как эйдос сообразуется с проблемой семиозиса культуры и искусства и стоит проблема какое именно содержание вещи означивается определением референт знака. Разработка этой темы дала объективизацию так называемых современных феноменов искусства, которые не могут быть оценены классическими средствами философии и искусствоведения. Соответственно он (эйдос) не только эталон и наилучший образец. Не

только внешняя форма и не только имманентный способ бытия вещи [3], но нужно уточнить, что эйдос также раскрывает и вещь как имманентный способ бытия идеи.

Эти соображения имеют непосредственное отношение к слову, так как именно слово выступает эйдической формой ретрансляции идеи в вещь и вещи в идею. Если нет вещи, то нет необходимости в самой ретрансляции, поскольку в этом случае идея не имеет нужды в овеществлении самой себя. Такая потребность заключена в функциях вещей в определенный период времени и носит типологический характер.

Слова Мерло-Понти и теоретическое наследие Платона мы приводим только с одной целью, показать, что контент смыслообразования в его физическом и духовном смысле, которым характеризуют вещь, происходят из одного источника — Слова. И что у всех вещественных артефактов в их совокупности есть изначальный Образ, не принадлежащий человеку, но реально существующий в энергиях Мироздания. Все вещи соотносятся в предметно-пространственной среде с помощью меры-человека как материального объекта-модуля. То есть не человек создает образ, а Образ создает человека, занятого его поисками. При этом существует ситуация ступора в науке. Человека (антропа) изучает антропология. Но онтологический парадокс заключается в том, что объект антропологии, материальный по факту его существования (обнаружения), в слове его обозначающем не связан с физическим происхождением и в этом смысле физика вторична — она сообразована только с одной целью — соответствия Замыслу Человека не человеком. Хотя человек имеет именно земную вещественную материализацию, его тело, тем не менее, не является его субъектной ипостасью и, по сути, не принадлежит ему, а «дано временно в управление». Об этом говорит слово «Антроп» — не физическое по смыслу, поскольку ан, ана, ану — в семитских языках означает Верховный Бог, Отец, Небо, а троп — направление его развертывания. Тогда уже Слово именно с большой буквы есть тема космической (божественной) сути идеи Образа Человека, подтверждением чего стало Откровение в чистоте жизни Бога-Сына, как событие необходимости исцеления первородного греха, что лежит в основе пророчеств Ветхого и излагается в истории Нового Завета, деяниях апостолов и др. И вся история человечества в ее кажущейся запутанности и сложности, на самом деле предельно ясна и типологически обусловлена ввиду определенных факторов и потребностей жизнеустроения.

2. Феноменологический контекст

Поэтому понятие Образ — это не фрагментартная и самодостаточная

(феноменологическая) категория впечатления, а истекающая из онтологических правил система интеллектуально-чувственного бытия, как исходное основание человека, и обнаружению этой особенности человека служит вся система художественных средств. Нет памяти — нет представления у человека о должном, — нет и самого человека. Можно установить типологические различия искусства [4,5], специфику художественных стратегий, представления о стилевой периодизации и т.д., но общая цель неизменна. Изобразительное искусство — из-Образа, есть исходная из предустановленного изначально обстоятельства (по Платону — Красоты, по Лейбницу — единства души и тела) творческая проекция, особенности которой мы обнаруживаем в изобразительности палеолита, в монументально-декоративном и прикладном виде в послеледниковое время вплоть до монотеистических воззрений и т.д.

Этот вопрос существовал всегда, но был «положен под сукно» в XX веке и сведен к тривиально трактуемому отношению «форма и содержание» искусства, что для отечественной философии и искусствоведения было тупиком теории.

То есть важно понять, что в любом произведении и виде искусства любого народа, времени, географическом пространстве реализуется как специфическая (культурная именно феноменологически детерминируемая) модальность, выполняющая или не выполняющая идею духовного тождества Человека — как именно Этической Истины Сотворенного Мира. И Образ — это не цель изображения, а его основание — из-Образа — то есть из первичного идейного начала, разлитого в вещественном составе всех произведений, но на самом деле всех вещей и из-ображений. Этот опыт, осмысливался, начиная с Платона и неоплатоников — до русских философов XIX – начала XX века и является важнейшим на сегодня. В искусстве это представлено, прежде всего, в этическом и эстетическом возвышении именно Образности. И это является условием не только сохранения духовного содержания художественной деятельности, но жизнесохранения, обращенного к пониманию того, как осознается историческая основа самого события — воплощения Слова в Образе человека — Бога-Сына. Также того, как формировался религиозно-богословский тезаурус Образословия в христианстве, и как богословом и художником вырабатывались технико-технологические и выразительные методы пластических решений изображения и предметно-пространственной среды: и в ее изобразительности, и декоративности, и проектности, то есть предметности, вещности, и как это отражено в пропедевтике научения, творческих интересах и замыслах художников, архитекторов, теоретиков искусства. Этот опыт должен иметь

научное продолжение как мотив исследовательской деятельности и проявиться в сообразовании в педагогике искусства, быть представленном в разных моделях образования, более активной позиции в оценке современного художественного процесса.

Остается сказать, что человек как «Образ» и подобие «Слова» реализован не только в христианстве, хотя именно здесь воплощено наиболее полное понятие о Чело-Веке (переводится как путь-души), достоинстве его личности как части людского сообщества и сообществ. Человек во всех монотеистических и монических модальностях мировоззрения проистекает из Единого целостного континуума Вселенной и только этноисторические, географические, политические, хозяйственно-экономические, эгоистические и т.д. обстоятельства жизни образуют причудливые конструкции национальных культур. Но очевидна и безусловная ценность такого разделения. Поскольку это свидетельствует о разнообразии форм воплощения Единосущего, который таким образом защищает культуру от вероятности тотального самоуничтожения человечества, возникает и тема согласия с ценностью каждой культуры. От идей строительства Вавилонской башни, до некоей «идеальной глобальности» сегодняшнего Нового Вавилона человечество, совершая одни и те же ошибки, возрождается, тем не менее, очевидно ввиду того, что разрушенное общество получает шансы на использование неуничтоженной этики отношений людей между собой и со Вселенной.

Таким образом, только одухотворенное понимание спобов выражения Образословия может совлечь с человека образ неуемного зверя, стремящегося к доминированию в культуре и сообщить святость всему делу ее сохранения.

Примечания

1. Мерло-Понти Морис. Сочинения / ВРЕМЕННОСТЬ URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/merlo-ponti/merloponty_s2.htm
2. Там же.
3. Философия Платона. Элементы учения / Сайт Философская школа «Новый акрополь» URL: https://www.newacropol.ru/Alexandria/philosophy/Philosofs/Plato/Uchenie_Plato/
4. Кошаев В.Б. Типология искусства // Теория и история искусства, № ¾. — М., 2020. — С. 21–36.
5. Кошаев В.Б. Типология художественной культуры и образное миромоделирование в искусстве / Мат. конф., научной выст., фотовыст. «Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в общественной жизни»/ Составитель В.Б.Кошаев. Ижевск-Москва, Изд-во УдГУ, 2009. — С. 11–30.

ЧАСТЬ I
СЛОВО, ЗНАК И ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ ХРИСТИАНСКОГО МИРА

ВЛАСОВА ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА
Доктор искусствоведения. Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, профессор кафедры живописи и композиции
e-mail: VlasovaOM@yandex.ru

VLASOVA OLGA MIKHAJLOVNA
Doctor of Art History, Professor of the Department of Painting and Composition of The Ural branch of the Russian academy of painting, sculpturing and architecture of Ilya Glazunov
e-mail: VlasovaOM@yandex.ru

СЮЖЕТЫ СТРАСТЕЙ ХРИСТОВЫХ В ПЕРМСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЕ

SCENES OF THE PASSION OF CHRIST IN PERM WOODEN SCULPTURE

В музейных и частных собраниях Пермского края сохранились многие произведения деревянной скульптуры, связанные с темой Страстей Господних. Это Распятия, композиции Страстей, Страстные ангельские чины, объемные фигуры Христа в темнице. Наиболее интенсивным периодом развития иконостасной резьбы в архитектуре Пермского Прикамья была вторая половина XVIII – первая половина XIX века. Этот период можно считать золотым веком в истории пермской храмовой пластики, породившей множество интерпретаций стиля барокко.
Ключевые слова: Страсти Христовы, скульптурный комплекс, барочный иконостас

Many works of wooden sculpture related to the theme of the Passion of the Lord have been preserved in museum and private collections of the Perm Territory. These are Crucifixes, compositions of the Passion, Passionate angelic ranks, volumetric figures of Christ in prison. The most intense period in the development of iconostasis carving in the architecture of the Perm Kama region was the second half of the 18th – first half of the 19th centuries. This period can be considered the golden age in the history of the Permian temple plastics, which gave rise to many interpretations of the Baroque style.
Keywords: suffering of Christ, sculptural complex, baroque iconostasis

На рубеже XVII–XVIII веков в России осуществляется перестройка архитектурной композиции храма и всего храмового убранства, в котором важнейшую роль начинают играть скульптурные формы. Отныне высокий иконостас шире показывает события Священной истории, более глубоко трактует тему Жертвы и грядущего спасения человечества, которая нагляднее всего раскрывается в скульптурном декоре иконостаса. Структура древнерусского тяблового иконостаса была всецело подчинена логике иконописных рядов. С конца XVII века в позднем иконостасе складывается каркасная, «рамочная» конструкция, которая становится основой для создания развитого скульптурного комплекса, где скульптура органично входит в архитектурную форму.

Основная мощь скульптурной декорации с конца XVII века сосредоточивается в центральном прясле иконостаса, где доминирует христологическая тематика евангельского цикла и особо акцентируется тема Страстей Господних [1, с. 232–249]: от Распятия — к Царским вратам, отмечающим «лиминальную» границу алтаря и наоса. Занимая иконостас, скульптура свободно выходит в пространство храма, насыщая его особой «телесной» энергией, создавая специфический вариант храмового синтеза искусств, в котором резьба и скульптура уравнены с живописью. Возникает новая пластическая система, сохраняющая коренные основы православного искусства и вбирающая в себя многие качества европейской скульптуры, что явилось следствием вхождения России в общеевропейский художественный контекст. Все эти моменты отразились на иконографической, жанровой, образной и формальной стороне русской храмовой пластики.

По нашему мнению, история культуры Прикамья позволяет проследить все этапы эволюции иконостасной резьбы и храмовой пластики на «переломе эпох», в Новое и Новейшее время. Иконографический и стилистический анализ пермских собраний деревянной храмовой пластики, проведенный автором этой статьи, говорит о полном соответствии эволюции пермской скульптуры всем тенденциям, проявляющимся в русском церковном искусстве на протяжении XVII—XIX веков.

Самые ранние по времени высокие иконостасы Иоанно-Богословской церкви г. Чердыни (1718), безусловно, следует рассматривать в кон-

тексте развития позднего древнерусского иконостаса. Чердынские иконостасы 1720 и 1734 годов отражают все актуальные процессы этого времени, когда облик храма утрачивает строгость архитектуры предшествующих веков, приобретает сложную композиционную многоплановость, нарядность убора, изощренность разнообразных декоративных мотивов. Чердынские иконостасы, следуя поздней древнерусской традиции, отражают глубинные семантические и стилистические преобразования, охватившие всю художественную культуру России. Эти иконостасы показывают, пожалуй, самое важное изменение иконостасного синтеза искусств — утрату плоскостной целостности иконостаса, завершающуюся активизацией скульптурных изображений.

В музейных и частных собраниях Пермского края сохранились многие произведения деревянной скульптуры, связанные с темой Страстей Господних. Это Распятия, композиции Страстей, Страстные ангельские чины, изображения Христа в темнице.

Ранние скульптуры из пермских собраний являются одновременно и самыми поздними древнерусскими скульптурами, сохраняющими традиционные для древнерусской пластики формы. Таковы Распятие из часовни при церкви Жен-мироносиц г. Соликамска (инв. № ДС-4), таков Крест с Распятием из с. Вильгорт (инв. № ДС-5). В основе этих произведений — протооригиналы высокой древнерусской культуры, сохраненной в коллективном сознании мастеров [2, с. 15–20].

На основании проведенного нами исследования пермских коллекций можно утверждать, что наиболее интенсивным периодом развития иконостасной резьбы в архитектуре Пермского Прикамья была вторая половина XVIII – первая половина XIX века. Этот период можно считать золотым веком в развитии пермской храмовой пластики. Расцвет пермской иконостасной скульптуры совпадает с кульминационной фазой в развитии стиля барокко, с наибольшей очевидностью проявившегося в памятниках Соликамска, Усолья, Перми, которые демонстрируют разнообразие интерпретаций этого стиля.

Пермское Прикамье приобщалось к барокко через скульптуру среднерусских земель, Севера и Поволжья. Не исключено прямое заимствование новых форм из юго-западных регионов России — через Польшу, Украину и Белоруссию. С южнорусскими землями Пермский край имел не только опосредованные, но и прямые контакты в сферах экономики, культуры, религии (через священнослужителей).

Крупные произведения барокко, прежде всего иконостасы, сохранились в единичных экземплярах. Как истинно уникальный следует отметить барочный иконостас середины XVIII века, происходящий из Пыскорского монастыря и находящийся в здании кафедрального

Спасо-Преображенского собора, где сейчас располагается Пермская государственная художественная галерея.

Иконостас Спасо-Преображенского собора, выполненный в стилистике «умеренного» барокко, воспринимается как некое декоративное целое с явным преобладанием скульптурного декора над живописью. В свою очередь, декоративному убранству иконостаса свойственна многослойность, пластичность, пространственная динамика элементов, тонко варьируемых по высоте — от контррельефа орнаментов и барельефа фигур (в Царских вратах) до высокого рельефа (изображения серафимов и херувимов) и объемной скульптуры (фигуры пророков Аарона и Моисея?).

Фигуративная скульптура барокко, прежде всего, различные типы Распятий и примыкающие к нему композиции Страстей Господних (Снятие со креста, Положение во гроб, Воскресение Христово), говорит о подлинном расцвете объемной скульптуры в пространстве православного храма. Крупные пластичные фигуры, изображенные в S-образном изгибе, лики, проникнутые бурной экспрессией, — все говорит о верном понимании самой сути барокко.

После Распятия или Распятия с предстоящими, которые завершали иконостас или располагались в других семантически значимых зонах храмового пространства, особенное значение в русской деревянной скульптуре Нового времени получили композиции Христа в темнице. «Автономное» существование этих композиций в пространстве делает особенным их положение в скульптурном континууме. Благодаря отдельно стоящим скульптурам Христа в темнице, осуществляется продолжение темы Страстей Господних в открытом пространстве наоса. Пришедший в храм человек непосредственно вовлекается в процесс событий священной истории. Это наиболее яркое воплощение земных страданий Христа знаменует собой пик развития стихийно-реалистических форм в прикамской храмовой пластике, в основном, развивающейся в русле барокко [3, с. 108–110].

Смысл создания образа — показать человеческие, телесные муки явившегося на землю богочеловека Иисуса Христа. Такая семантика требовала максимально достоверных, иллюзионистических средств воплощения. Эти крупные, круглые, «ростовые» статуи исполнены с высочайшей степенью достоверности как в воссоздании внешнего облика Христа, так и в передаче его эмоционального состояния. «Миметический» характер скульптур страдающего Христа сочетается с иератическим, геометризованно-статичным построением композиции. Так, скульптуры Христа в темнице, почти натуралистичные по своему облику, но всегда вписанные в жесткий блок композиции, наиболее полно выражают в своей структуре двуединость русской пластики Нового времени, тесно связанной с европейской скульпту-

рой и, одновременно, не порывающей связь с высокой традицией древнерусской скульптуры.

Продолжительность развития барочных форм в пермской провинции подтверждают и немногие дошедшие до нашего времени архитектурно-скульптурные комплексы, хотя чаще всего приходится говорить лишь о сохранившихся скульптурных комплексах. В коллекции Пермской галереи такие комплексы происходят из Богоявленской церкви с. Нижнечусовские городки Чусовского района (1742), из церкви Рождества Богоматери с. Усть-Боровское Соликамского района (1756), из Свято-Троицкой церкви пос. Юго-Камский Пермского района (1834), из Знаменской церкви с. Шакшер Чердынского района (1835), из часовни д. Габово Карагайского района (до 1906) и других храмовых построек. Всего в фондах Пермской галереи автором этой статьи выделено 20 скульптурных комплексов.

Значение реконструированных архитектурно-скульптурных комплексов весьма велико — они проясняют смысловые связи между разными элементами храмовых комплексов, помогают понять иерархию скульптуры в контексте храмового пространства, раскрывают количественный и качественный состав храмового декора в рассматриваемый период.

Почти все выявленные комплексы, состоящие из нескольких композиций, выполнены в стилистике провинциального барокко, которое демонстрирует варианты, близкие профессиональным воплощениям стиля, и варианты, имитирующие этот стиль с достаточно большими отклонениями от «законодательных» норм европейской скульптуры. Хронологические рамки выявленных комплексов говорят о длительном существовании и своеобразном развитии стиля барокко в русской провинции; здесь часто говорят о явлении «второго барокко», сохранявшего свои позиции до конца XIX – начала XX века.

Из шакшерской группы скульптур [4, с. 174–183], которая представляет собой самое оригинальное явление в пермской храмовой пластике конца XVIII – начала XIX века, происходят наиболее редкие изображения Страстного цикла. В собрании ПГХГ хранится фрагмент сцены Тайная вечеря — полуфигура Христа с хлебцем в руке из с. Сирино (инв. № ПГХГ, ДС-123), а также полные композиции Снятие со креста (инв. № ПГХГ, ДС-88) и Положение во гроб (инв. № ПГХГ, ДС-87), поступившие из Знаменской церкви с. Шакшер Чердынского района. Обе сцены представляют собой многофигурные пространственные композиции, решенные по принципам иконописного изображения. Строгая «сетка» координат, ярусное расположение элементов, четко выделенный центр, симметричное расположение групп — все это связывает скульптуры с древнерусской иконой. Но принципы формообразования типичны для стиля барокко. Некоторые предметы, например, Гроб с фигурой Христа, изображены в резком аксонометрическом ракурсе. У Гроба стоят Свв. Иоанн Богослов, со скрещенными на груди руками, Мария Клеопова, с сосудом в руках, Мария Магдалина, Никодим и Иосиф Аримафейский, поправляющий пелену. Лики у всех предстоящих почти одинаковые — характерного шакшерского типа. У всех предстоящих — полные, чуть обвисшие щеки, длинные носы, низкие покатые лбы. Одеяния проработаны частыми мелкими складками. Поверхности скульптур посеребрены или позолочены.

В собрании Чердынского краеведческого музея им. А.С.Пушкина имеется прямая аналогия данной композиции (б/инв. №). Несколько иную трактовку сюжета, более динамичную и подвижную, имеет Снятие со креста из д. Амбор начала XIX века (инв. № ДС-135).

Замыкает Страстную группу изображений композиция Воскресение Христово. Тема Воскресения была в конце XVIII века особенно актуальной. Об этом говорят многочисленные фрагменты почти идентичных композиций Воскресения Христова из коллекции Пермской галереи (инв. № ПГХГ, ДС-91, ДС-115, ДС-234, ДС-400), которые происходят из разных мест локализации шакшерской школы, а также одна фигура римского стражника, пребывавшего у Гроба Господня (инв. № ПГХГ, ДС-402). В каждой пермской скульптуре Христос изображен «восстающим» из гроба — стремительно взлетающим вверх. Все объемы предельно обобщены и уплощены. Жестко проработаны анатомические детали. Гиматий, переброшенный через правое плечо, закрывает колено, его складчатый подол развевается в воздухе.

Динамика форм и экспрессия образов сочетаются здесь наиболее органично. Энергию взлета излучает и предельно динамичная поза, и легкость фигуры, как бы очищенной воздухом. Легки и воздушны одеяния, облачающие фигуру Христа. Их сухие подвижные складки высвечиваются золотистыми и серебристыми оттенками росписи. По наблюдениям В.М.Шахановой, эта композиция с конца XVIII века размещалась в верхних ярусах резного иконостаса, усиливая его общую вертикальную устремленность [5, с. 15].

Именно этот извод «восстания от Гроба» возобладал в поздней иконописи XVII–XVIII веков, а затем укоренился в сфере храмовой пластики (например, в церкви Знамения в Дубровицах [6, с. 64–65]. Образцами служили многочисленные алтарные композиции Воскресения Христова из Европы, которые имели, видимо, столь же многочисленные «переводы» в русском искусстве, о чем свидетельствуют графические листы, опубликованные А.В.Рындиной [1, с. 235] и О.Ю.Тарасовым [7, с. 357 и след.].

Наиболее оригинальным по замыслу и развернутым в реальном пространстве является скульптурный комплекс мастера Н.М.Кирьянова

из д. Габово Карагайского района. Он устроил в деревне две часовни: одна — с иконами, другая — со скульптурой. Описание скульптурного ансамбля сохранилось в книге Н.Н.Серебренникова, изданной в 1928 году. Напротив входа в часовню помещался Страстной ангельский чин, за ним — «резной крест-Распятие, осыпанный маленькими летающими ангелочками» [8, с. 24].

На потолке и стенах также располагалось множество херувимов (всего их было около 500). Сонм бесплотных небесных сил окружал попавшего в часовню христианина, словно сразу очутившегося в раю. Этому ощущению, по словам правнучки Кирьянова А.М.Королевой, способствовали цветные стекла в окнах часовни, из которых лился радужный свет, бумажные цветы и стеклянные бусы, гирляндами свисавшие с потолка…

Главные компоненты ансамбля — Распятие, Страстной ангельский чин, голова Херувима (инв. № ДС-273, ДС-274, ДС-275, ДС-278) — находятся сейчас в фондах Пермской государственной художественной галереи. Весь цикл посвящен теме искупительной жертвы Христа. Возможно, Кирьянов, используя какой-то неизвестный источник, попытался создать для своих односельчан некую кальварию, заложив две станции на «пути Спасения», по-своему воплотить иерусалимское шествие к главной святыне христианского мира — храму Гроба Господня. Неслучайно, что «пространство Спасения» Кирьянов создавал для своих земляков на рубеже XIX—XX веков — ведь к 1900-му году весь православный народ ожидал Второго пришествия Христа, Страшного суда и конца света. Однако скульптурный ансамбль Кирьянова — это не устрашающий, но притягательный образ грядущего Воскресения, светлый образ Небесного Иерусалима [9, с. 183–192].

Список литературы:

1. Рындина А.В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII—XIX веков. Старое и новое / Искусствознание. 1/2003. — Москва: «Наука» РАН, 2003.

2. Власова О.М. Московский иконографический тип Распятия в пермской деревянной скульптуре XVIII века // VIII Филевские чтения. Международная научная конференция 16–19 декабря 2003 года. ЦМиАР. — Москва, 2003.

3. Власова О.М. Христос в темнице: пермский инвариант / Материалы научной конференции XXVI Международные Рождественские образовательные чтения: Нравственные ценности и будущее человечества / Онтология искусства христианского мира: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда. МГХПА, 26 января 2018 / редакторы В.Б.Кошаев, А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, Ю.Б.Иванова. — Москва, 2018.

4. Власова О.М. К проблеме архитектурно-скульптурного комплекса (Скульптуры «шакшерской школы» из коллекции Пермской государственной художественной галереи) // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». — 2011. — № 2.

5. Шаханова В.М. Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по описи середины XIX века (опыт систематизации) / Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. Сборник статей / под редакцией А.В.Рындиной. Выпуск II, часть II. — Москва: Изд-во НИИ РАХ, 1993.

6. Лазаревский В., Згура В. Ольгово. Дубровицы / Подмосковные музеи. Выпуск 4. — Москва-Ленинград, 1925.

7. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. — Москва, 1995.

8. Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. — Пермь, 1928.

9. Иконографический состав и жанровая дифференциация пермской деревянной скульптуры / Скульптура: город и музей: Материалы научной конференции, посв. творчеству академика Александра Бурганова / Центральный выставочный звал «Манеж», 3–4 сентября 2005 года. — Москва: ГУК МГМ «Дом Бурганова», 2005.

БУРГАНОВА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА
Доктор искусствоведения, действительный член РАХ, профессор Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

СМОЛЕНКОВА ЮЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА
Кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова
e-mail: dom.text@gmail.com

BURGANOVA MARIA ALEXANDROVNA
Full Member of the Russian Academy of Arts, doctor of arts, professor of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: dom.text@gmail.com

SMOLENKOVA JULIA ANATOLYEVNA
PhD in Arts, associate professor of the Stroganov Moscow State Academy
e-mail: dom.text@gmail.com

К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ РЕЗНОГО СКЛАДНЯ «РАСПЯТИЕ. ОТЕЧЕСТВО» ИЗ СОБРАНИЯ СОЛЬВЫЧЕГОДСКОГО ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

ON THE ISSUE OF AUTHORSHIP OF THE CARVED FOLDING «CRUCIFIXION. FATHERLAND» FROM THE COLLECTION OF THE SOLVYCHEGODSK HISTORY AND ART MUSEUM

В статье рассмотрен вопрос авторства складня «Распятие. Отечество» из собрания Сольвычегодского историко-художественного музея. На основе открытых после реставрации 2008 г. надписей на обороте складня установлено имя резчика и принадлежность складня Никите Григорьевичу Строганову.
Ключевые слова: резной складень, Сольвычегодский историко-художественный музей, Н.Г.Строганов, мелкая пластика

The article deals with the authorship of the folding “Crucifixion. Fatherland “from the collection of the Solvychegodsk History and Art Museum. On the basis of the inscriptions discovered after the restoration in 2008 on the back of the fold-out, the name of the carver and the belonging of the fold-out to Nikita Grigorievich Stroganov have been established.
Keywords: carved folding, Solvychegodsk Museum of History and Art, N.G. Stroganov, small plastic

В собрании скульптуры Сольвычегодского историко-художественного музея особое место занимает раздел мелкой пластики, объединяющий нагрудные кресты, иконы и складни XVI—XVII вв. Миниатюрные рельефы, вырезанные из дерева, кости и камня, являются не только проникновенными сакральными образами. Все памятники обладают несомненными художественными достоинствами и являются лучшими образцами миниатюрной пластики мастерских Московского региона и центров Русского Севера. Характеризуя это собрание, можно сказать, что оно сформировано из вкладов в Сольвычегодский Благовещенский собор и предметов личного благочестия представителей большой династии Строгановых.

Небольшой город Сольвычегодск — один из признанных культурных центров Русского Севера. Он возник в XV веке и уже к XVI веку стремительно обрел славу промышленного, торгового и культурного центра, став столицей Строгановских земель. Расцвет его неразрывно связан с именами выдающихся деятелей русской истории Строгановыми, целая династия которых на протяжении четырех столетий по всей России была известна своими трудами и талантами, созидательной и политической деятельностью [Адрианов, 1893]. Фамилию этой династии связывают не только с крупным движением капиталов, вопросами геополитики и развитием промышленности на Руси, но и с основанием художественных мастерских исключительно высокого уровня. В Сольвычегодске у Строгановых работали лучшие российские и иностранные мастера. Многие произведения Строгановы заказывали в царских мастерских Оружейной палаты и Троице-Сергиевой Лавры.

Наиболее ранние произведения Сольвычегодской коллекции скульптуры датируются XVI веком. Это группа предметов мелкой пластики



Рис. 1. Складень «Распятие. Отечество» из собрания Сольвычегодского историко-художественного музея

— сложные многофигурные рельефные миниатюры из дерева и кости. Некоторые их них являются вкладами Строгановых в Благовещенский собор. Эти произведения оправлены в изысканные серебряные обрамления, украшены позолотой, жемчугом и самоцветами. Композиции отличает виртуозность исполнения.

Все произведения Сольвычегодской коллекции объединяет высокий уровень исполнения. Практически каждая миниатюра являет совершенство художественного строя, и многие из них представляют нестандартные композиционные решения. Большинство икон и крестов обрамлены в драгоценные оправы и выглядят как изысканные ювелирные украшения. Значимость таких произведений мелкой пластики была очень высока, и нередко они становились ценными обетными и памятными вкладами в монастыри.

Уникальность Сольвычегодской коллекции рельефных миниатюр — не только в высоком художественном уровне произведений, но и в ее исторической значимости. Некоторые складни имеют датированные владельческие надписи. Это исключительно важно для атрибуции памятников, выявления их происхождения и истории бытования. По своему уровню произведения Сольвычегодской коллекции мелкой пластики стоят в одном ряду с памятниками из лучших отечественных собраний, таких как собрания скульптуры Московского Кремля, Третьяковской галереи, Исторического музея, Троице-Сергиевой лавры.

Один из выдающихся памятников Сольвычегодской Строгановской коллекции мелкой пластики — деревянный двухстворчатый складень в серебряной позолоченной (1) оправе — привлекает внимание своей изысканной пластикой и виртуозной резьбой (ил. 1). Его створки представляют собой скульптурные миниатюры, исполненные в технике многопланового рельефа. На левой створке запечатлена многофигурная композиция «Распятие», на правой — «Отечество». Складень отличается особенностями иконографии и целым рядом уникальных деталей.

В центре левой створки изображено Распятие Иисуса на фоне сложной архитектурной декорации с соборами, увенчанными куполами. Композиция представлена в расширенной иконографической схеме: на уровне верхней перекладины креста расположены слетающие к распятому Христу скорбящие ангелы; слева и справа от Распятия стоят римские воины и группы предстоящих; у подножия креста — череп, глава Адама. Композиция в некоторых деталях повторяет строгановские иконы этого периода: изображения воинов, фигура распятого Христа, слетающие к кресту ангелы с характерными для строгановских писем «спеленутыми» ногами.

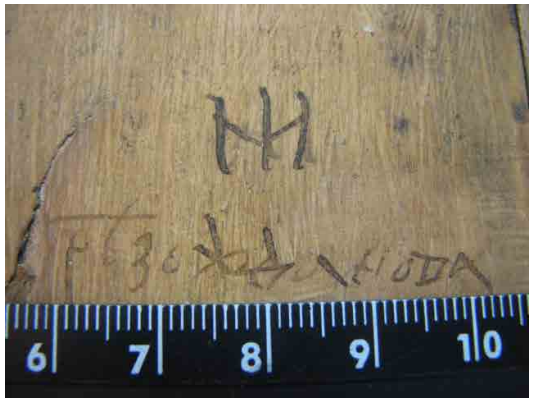
Особенностью этой миниатюры стало необыкновенно эмоциональное изображение Богородицы. В отличие от традиционного иконного образа, Мария представлена отвернувшейся от Распятия и готовой упасть на руки стоящей за ней женщины. Та поддерживает Богородицу под руку.

Такое выражение отчаянья и изображение наблюденных реалистичных жестов встречается нечасто.

Еще одна выразительная и редкая для традиционной русской иконографии Распятия деталь — особенная трактовка фигур воинов с орудиями страстей у креста. Они облачены в полные военные доспехи и своеобразные конусообразные шлемы. Островерхой, конусообразной формой прически (волосы дыбом), шапки, шлема часто в русской иконописи наделяются образы нечистой силы, демоны, грешники. Резчик наделяет воинов, участвующих в казни, такими островерхими шлемами как знаками злодейства, ослепления грехом.

Один из воинов держит копье, другой — трость с губкой и ведерко с уксусом. Для них мастер отвел довольно значимое пространство в центре, потеснив фигуры предстоящих к краям композиции и сделав, таким образом, тему истязания и страдания главенствующей. Фигуры воинов не стоят, как обычно в подобных миниатюрах этого периода, в одной плоскости с предстоящими, а располагаются в своеобразном перспективном сокращении по отношению к первому плану. Подобная трактовка художественных образов, атрибутов,





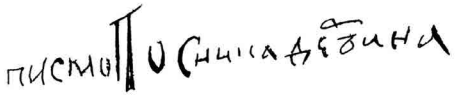




Рис. 2. Надпись на оборотной стороне створок Сольвычегодского складня
Рис. 3. Фрагмент надписи на оборотной стороне створки Сольвычегодского складня
Рис. 4. Знак, образованный соединением двух буквенных графем «НИ» на оборотной стороне складня — владельческая метка Н.Г. Строганова

архитектуры встречается в работах греческих мастеров XVI в. (икона «Распятие», 1535; Великая Лавра, Афон).

Особенностью композиции «Отечество», расположенной на правой створке складня, стало изображение Агнца как символа жертвы вместо традиционного образа Святого Духа в виде голубя вместе с господом Саваофом и младенцем Христом. Круг, в который заключен Агнец Господень, сориентирован по центру сферы, окружающей престол Саваофа. В четырех углах композиционного поля — символы Евангелистов. Вся структура своим образным строем, геометрической логикой и символическим взаимоподчинением элементов является тождеством порядка сложения мироздания.

Обе композиции иллюстрируют тему жертвы предрешенной и уготованной, в виде символического Агнца, и явленной в виде Распятия Иисуса.

Складень неоднократно исследовался [Макаренко, 1918; Евдокимов, 1920; Бурганова, 2010], был представлен на выставках «Небесное воинство» (ГМЗ «Царское Село», 1999) и «Золотая формула невидимого мира» (Национальная галерея Республики Коми (г. Сыктывкар), 2003), однако подлинным открытием стало неупомянутое нигде

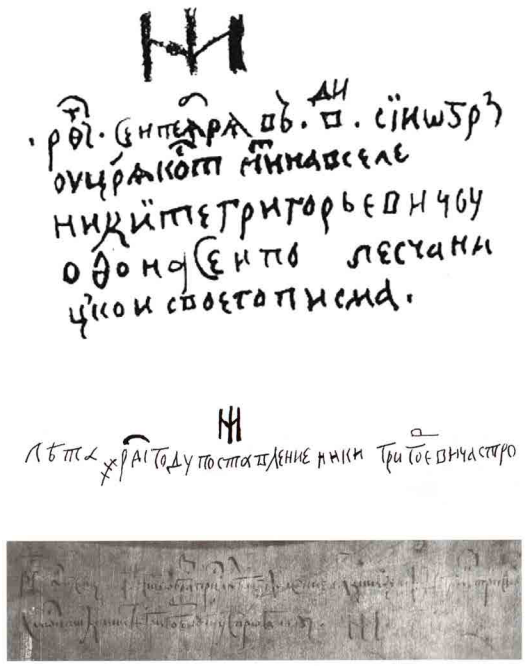


Рис. 5. Знак «НИ» на обороте иконы «Прокопий и Иоанн Устюжские, предстоящие Спасу»
Рис. 6. Знак «НИ» на обороте трехстворчатого складня «Богоматерь Владимирская с праздниками в 18 клеймах и 10 ликами святых на створках»
Рис. 7. Знак «НИ» на обороте иконы «Богоматерь Владимирская»

раннее имя автора складня, выявленное после реставрационных работ в 2008 году (2). Складень был размонтирован, снята серебряная позолоченная сканная оправа. На оборотной стороне каждой створки были обнаружены надписи (ил. 2). Надпись на обороте левой створки — РЪЗЬЖДАНОВА (резь Жданова). Текст, выполненный чернилами, — четкий, хорошо читается (3). Слово «резь» в словарях фиксируется в значении «изделие, выполненное резьбой; резное изделие» (ил. 3). Таким образом, это — «резное изделие Ждана(ова)» (здесь не фамилия Жданов, а имя Ждан). Это имя раннее было достаточно распространено. Например, Ждана Афанасьева сына, который был серебряных дел мастером, упоминает А.Введенский: «По заданию Никиты Григорьевича Строганова работали Ждан Афанасьев сын, а также Бажен Никитин сын, которые там имели дворы и иногда ставили свои подписи в деловых бумагах — “уговорных грамотах”» [Введенский, 1922. С. 68].

В надписи на обороте правой створки сохранилось только окончание «…Х?АНАВА». Учитывая, что фрагменты надписей не совпадают, можно предположить, что резчиков было двое, хотя надписи сделаны определенно одной рукой.

Над каждой строкой на обеих створках — знак, образованный соединением двух буквенных графем «НИ», который является владельческой меткой Никиты Григорьевича Строганова. Аналогичные знаки мы видим на строгановских иконах «Деисус. (Седмица)» (4) [Икона, 2003. С. 51] (ил. 4) и «Прокопий и Иоанн Устюжские, предстоящие Спасу» (5) [Икона, 2003. С. 54] (ил. 5).

Строгановы ставили именные метки принадлежности на иконы, предметы декоративно-прикладного искусства, на личные вклады в

храмы, каким является «Складень трехстворчатый: Богоматерь Владимирская с праздниками в 18 клеймах и 10 ликами святых на створках» (6) [Икона, 2003. С. 77—78] (ил. 6).

Личный знак не обязательно ставился на иконы или утварь, созданные в строгановских мастерских. Например, владельческая метка Никиты Григорьевича стоит на оборотной стороне иконы «Богоматерь Владимирская» (7) [Икона, 2003. С. 77] (ил. 7), которая была прислана ему как благословение от архимандрита Тихона из Москвы, о чем свидетельствует надпись: «РГГ АВГУСТА В ПЕРВЫЙ ДЕНЬ СИЙ ОБРАЗ ПРИСЛАЛ БЛАГОСЛОВЕНИЕ ВЯТСКИЕ АРХИМАНДРИТ ТРИФОН С МОСКВЫ К НИКИТЕ ГРИГОРЬЕВУ СТРОГАНОВУ».

Перечень известных икон с владельческой надписью Н.Г.Строганова можно продолжить, но очевидно, что введение в научный оборот имени резчика и подтверждение принадлежности складня Никите Григорьевичу Строганову — замечательное и значимое событие, так как аннотированные произведения искусства этого периода — большая редкость.

Примечания:

1. Икона-складень «Распятие. Отечество». Вторая половина XVI в. Дерево, серебро, позолота; резьба, скань. 1537 КП СИХМ. Происхождение: из Благовещенского собора г. Сольвычегодска.

2. Реставратор Черных Мария Викторовна, художник-реставратор предметов ДПИ из металла II категории.

3. Благодарю специалиста по древнерусскому языку старшего научного сотрудника А.Н.Кравецкого за комментарии к надписи.

4. Посник Дербин. Деисус. (Седмица). Вторая половина XVI века. Происхождение: из сольвычегодского Благовещенского собора. Сольвычегодский государственный историко-художественный музей. Инв. № СМ-102-Ж.

5. Офонасей. Прокопий и Иоанн Устюжские, предстоящие Спасу. 1611. Происхождение: из сольвычегодского Благовещенского собора. Сольвычегодский государственный историко-художественный музей. Инв. № СМ-204-Ж.

6. Складень трехстворчатый: Богоматерь Владимирская с праздниками в 18 клеймах и 10 ликами святых на створках. 1603. Происхождение: из церкви Повалы Богоматери с. Орла Усольского района. Поставление Никиты Григорьевича Строганова. Пермская государственная художественная галерея. Инв. № ДМ-4.

7. Богоматерь Владимирская. 1595. Происхождение: из церкви Повалы Богоматери с. Орла Усольского района. Пермская государственная художественная галерея. Инв. № И-43.

Список литературы:

1. Адрианов С. К вопросу о покорении Сибири // Журнал Министерства Народного Просвещения. — 1893. — № 4.

2. Антонов Д., Майзульс М. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. — Москва, 2011.

3. Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Сольвычегодск. — Москва, 2010.

4. Введенский А.А. Дом Строгановых в XVI–XVII веках. — Москва, 1962. — С. 185–186.

5. Евдокимов И. Север в истории русского искусства. — Вологда, 1920. — С. 128.

6. Иконы строгановских вотчин XVI–XVII веков. По материалам реставрационных работ ВХНРЦ имени академика И.Э.Грабаря. Каталог-альбом / составитель М.С.Трубачева. — Москва, 2003.

7. Макаренко Н. Искусство Древней Руси: У Соли Вычегодской. — Петроград, 1918. — С. 93.

8. Пуцко В.Г. Сольвычегодские резные диптихи: Московский художественный импорт на Русском Севере // Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера: Материалы конференции 13–17 июня 1995 г. — Архангельск, 1995. — С. 139–153.

9. Седов В.В. Восточные славяне в VI–XIII вв. / Серия: Археология СССР. — Москва, 1982. — 328 с.

10. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. Репринтное издание [в 3 т.]. — Москва: Книга, 1989.

ФАДЕЕВА ЛЮБОВЬ СЕРГЕЕВНА
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (факультет искусств)
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

FADEEVA LYUBOV SERGEEVNA
Lomonosov Moscow State University (Faculty of Arts)
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КЛЮЧИ ВИЗАНТИЙСКОЙ ИКОНЫ VI—XI вв.

ARTISTIC KEYS OF THE BYZANTINE ICON OF VI—XI CENTURIES

Статья посвящена характеристике византийской иконописи VI —XI веков, содержанию в исторической перспективе и богословском аспекте. Помимо описания и анализа художественных периодов развития важно объяснить значение, которое Церковь придает не самому изображению, а Образу, понимание которого она выработала в течение своей длительной и сложной истории. Вопрос церковного искусства есть вопрос Веры, и самое выразительное свидетельство Веры есть икона. Именно она несет свидетельство о восстановленной полноте Откровения, о единстве слова и Образа, явленном в Личности Иисуса Христа; именно она показывает единство Веры, жизни и творчества. Принять икону — значит принять все то, что она в себе несет, о чем свидетельствует, то есть войти в истинное единство Церкви.
Ключевые слова: икона, иконография, византийское искусство, иконоборчество

The article is devoted to an overview and general concepts of the development of Byzantine icon painting during the 6th—11th centuries, its evolution and content in the historical perspective and theological aspect. In addition to describing and analyzing artistic periods of development, it is important to explain the meaning that the Church attaches to the icon, that is, not to any image, but to that specific image that she herself has developed during her long and complex history. The question of church art is a question of faith, and the most expressive evidence of Faith is the icon. It is she who bears the testimony of the restored fullness of Revelation, of the unity of word and Image, manifested in the Person of Jesus Christ; it is she who shows the unity of Faith, life and creativity. To accept an icon means to accept everything that it carries in itself, of which it testifies, that is, to enter into the true unity of the Church.
Keywords: icon, iconography, Byzantine art, iconoclasm

Икона в переводе с древнегреческого (εικών — образ, изображение) в христианстве, главным образом, священное изображение лиц или событий библейской и церковной истории. Так и в искусствоведении иконами принято называть изображения, которые выполнены в рамках восточнохристианской ортодоксальной традиции, чаще на твёрдой поверхности, как правило на липовой, иногда кипарисовой доске, покрытой левкасом. Важно подчеркнуть, что с богословской и религиоведческой точки зрения иконами также являются мозаичные, живописные, а иногда и скульптурные изображения, являющиеся объектом почитания согласно определению Седьмого Вселенского собора (787 г.):

«…подобно изображению честного и животворящего Креста, полагать во святых Божиих церквах, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честные и святые иконы, написанные красками и сделанные из мозаики и из другого пригодного к этому вещества, иконы Господа и Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа, непорочные Владычицы нашея Святыя Богородицы, также и честных ангелов и всех святых и преподобных мужей. Ибо, чем чаще через изображение на иконах они бывают видимы, тем более взирающие на них побуждаются к воспоминанию о самих первообразах и к любви к ним и к тому, чтобы чествовать их лобызанием и почитательным поклонением (τιμιτικην προσκυνησιν), не тем истинным по нашей вере служением (λατρειαν), которое приличествует одному только Божескому естеству, но почитанием по тому же образцу, как оно воздается изображению честного и животворящего Креста и святому евангелию, и прочим святыням, фимиамом и поставлением свечей, как делалось это по благочестивому обычаю и древними. Ибо честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу, и поклоняющийся (ο προσκυνών) иконе поклоняется (προσκυνεί) ипостаси изображённого на ней» [1] [2].

То есть, если «поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней», то смысл иконы — быть знаком Образа. Семиотически

это соотносится с тем, что художественный язык, как инструмент формы, всегда только условие Образа. Сложное технически и графически условие, задача которого явить миру Первообраз, который подчиняется даже не художнику, ищущему адекватные Образу приемы изображения, но учению церкви о том, как может быть выражена абсолютная природа Откровения. В общем виде если нет Образа и понимания его благочестия, то нет ни инструментов его изобразительных решений. Или они страдальчески осмысленны. И потому как в христианстве Откровение «удостоверенно» физическим присутствием Бога-Сына — историческим фактом бытия Бога в его онтологическом соответствии цели — восстановления в человеке целостности Бытия через Крестный Подвиг, затем через Евхаристию, то и изображению его отвечает выработанные и вырабатываемые правила, сохраняющие одно обстоятельство во все времена — благочестие Образа. В философии этому соответствует определение «предустановленная гармония», введённое в философию Г.В. Лейбницем (1695).

То есть искусство есть не сами средства изображения, а условие соответствия их форме исходного Образа — так опосредуется генетика должного: жизнеполагание формы как духовное преклонение пред священной стороной жизни. То есть художественное содержание раскрывается в природе «сообщенной» человеку истины, правила изображения которой (из-Образа, соответственно из-образительного искусства) формируются благодаря художнику, но только в богословском удостоверении возможного. Этот последнее вырабатывалось на протяжении нескольких сот лет и отличает художественность византийской иконы и ее прямое продолжение в русской иконе прежде всего в углубленном молитвенном созерцании истины. И если в католическом варианте часто можно видеть экзальтацию образа, психофизические акценты телесного страдания, то в византийско-русском искусстве страдание — это страдание величественного события — восхождения на Крест. При этом выяснение семиозиса иконы не только в возможности или невозможности изображения, что имеет в истории христианства сложные и порой трагические факты истории, но и вопрос того, в каких прелах возможного и насколько вправе художник и церковь предлагать новые канонические правила религиозного искусства.

Древнейшие христианские иконы, дошедшие до нашего времени, датируются VI веком. Ранние образцы VI—VII веков выполнены в античной технике живописи — энкаустике. Многие имеют черты античного натурализма и живописного иллюзионизма. Они не имеют чёткой схемы, канонических установлений, но, тем не менее, по одухотворенности и технике мастерства представляют неоспоримую ценность. Примером может послужить известный образ «Христос Пантократор» из монастыря святой Екатерины на Синае (рис. 1). Правой рукой Господь благословляет, а левой держит Евангелие. Именно такой извод будет служить образцом в византийском и русском искусстве. Облик Христа настолько индивидуален, что вызывает сходство с реалистическим изображением. Но здесь, однако, преобладает уже такая молитвенная сосредоточенность и строгость, которая дает полное ощущение покоя, созерцания, умиротворения, без чего невозможно молельное состояние. Живописная манера здесь утратила эллинистическую чувственность и приблизилась к иконной плави. Образ из индивидуального становится эталонным. Здесь мы встречаемся с важнейшей отличительной чертой византийской иконописи — состоянием покоя, молчаливой созерцательностью, отсутствием явных эмоций. И это при том, что правая и левая стороны лица находятся в особом динамическом напряжении.



Рис. 1. Христос Пантократор. VI в. Монастырь св. Екатерины. Синай

Развитие христианского искусства было прервано в иконоборчестве, утвердившемся в официальной идеологии Византии в 730 году. Этот период стал самым сложным в развитии еще окончательно не сформировавшейся византийской иконописи. Следствием стало уничтожение огромного количества икон и росписей храмов, жестокое преследование иконопочитателей. Очень многие иконописцы были вынуждены эмигрировать в отдалённые уголки Империи или соседние страны в Каппадокию, Крым, Италию, а также на Ближний Восток, где они продолжили заниматься иконописанием, что послужило дальнейшему его развитию.

Македонский период получил своё название от Македонской династии, правящей в тот период с 867 по 1056 годы. После окончательной победы иконопочитания над ересью иконоборчества в 843 году религиозные живописные традиции получили возможность продолжения и развития. Многое приходилось создавать заново. В это время, как отмечает О.С. Попова: «Утверждаются главные смысловые и художественные каноны, положенные в основу всех видов и типов религиозного искусства: архитектуры, мозаики, фрески, иконописи, иллюстрирования рукописей. Строго продумываются иконографические схемы и их символический смысл; создается особый стиль, все черты которого призваны соответствовать ду-

ховной направленности этого искусства. Произведения искусства не существуют более порознь, все они являются частями единого грандиозного по замыслу ансамбля, который представляет собой храм. Идея целого и всякой его части, в том числе и иконы, теперь состоит в том, чтобы максимально полно отразить спиритуалистическую сущность христианской веры, Православной Церкви и молитвенного образа» [3].

Ранние иконы второй половины IX века не сохранились. Примером византийского искусства этого времени служат мозаики храмов Святой Софии Константинопольской и Святой Софии в Фессалониках.

В искусстве первой половины — середины X века македонского периода иконописных памятников сохранилось очень немного. В это время вновь невероятно сильное влияние оказывает античное наследие. Одним из артефактов является синайская икона «Апостол Фаддей и царь Авгарь со святыми», хранящаяся в монастыре Св. Екатерины (рис. 2). Этот Образ, получил название «Мандилион» или «Нерукотворный Образ Спасителя» и являлся первым изображением Христа, который создал сам Господь. Согласно одному из вариантов предания, царь Авгарь VIII бар Ману, страдающий «от проказы и неприятной немощи», наслышанный о чудесах Иисуса Христа, отправляет к Нему слугу с приглашением прибыть в Эдессу. Спаситель обещает отправить к Авгарю одного из апостолов — Фаддея. Узнав об этом, Авгарь отправляет в Иерусалим Луку, для написания образа Иисуса Христа. Художник не смог создать достоверное изображение. И тогда «И абие Иисусъ възва и глаголя: Лука, Лука, Авгаревъ посолниче, даже ми плащаницю, юже носиши от Авгаря. И вшедъ Лука въ зборъ и дасть Иисусови плащаницю. И абие воду испроси Иисусь и умы пречистое и божественое свое лицо водою, и плащаницею отре. Оле, чюдо, и выше ума, преходяй разумъ!». «Простая та вода на вапное преложение устроися и, сбежа, и съставы имуща на плащаници, и бысть образъ Иисусовъ на плащаници, яко ужаснутися и вь стресе всемъ быти» [4].

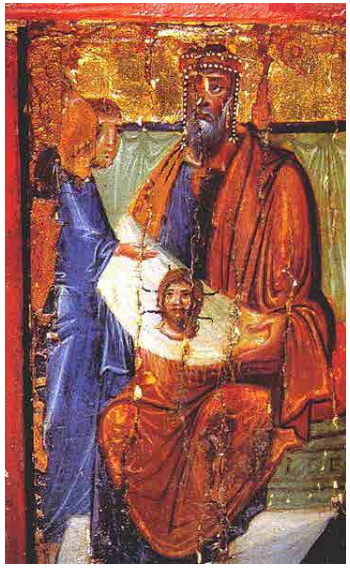


Рис. 2. Вручение царю Авгарю плата с Нерукотворным Образом Христа. Часть складня. X в. Монастырь св. Екатерины. Синай

Участие в этом сказании Луки типично именно для русской редакции, написанной в X веке «Повести императора Константина Багрянородного об Эдесском образе», а в оригинальной версии документа в качестве посланника царя Авгаря выступает его слуга — Анания. В «Повести» излагается также вторая версия предания



Рис. 3. «Святитель Николай Чудотворец со святыми». Конец X века. Монастырь св. Екатерины. Синай

о возникновении Образа Спаса, согласно которой Нерукотворный Образ возник во время молитвы Христа в Гефсиманском саду, когда Он взял у одного из апостолов кусок полотна и вытер им ручейки пота, стекавшие по лицу. Лик Его отразился на этом полотне и был передан Фаддею для царя Авгаря.

В 944 году Мандилион торжественно переносится из Эдессы в Константинополь как величайшая христианская святыня, а 16 августа — день её прибытия, с тех пор отмечается как большой праздник. Предположительно в это время, в память об этом знаменательном событии и была написана синайская икона. После этого события образ Спаса Нерукотворного приобрёл известность и распространение в византийском искусстве

Во второй половине X века, при ещё довольно явном влиянии античной чувственности, в иконописном искусстве возникает стремление к одухотворённости, возвышенности. В качестве примера можно привести такие памятники, как икона «Апостол Филипп, благословляемый Христом» из монастыря Св. Екатерины на горе Синай и знаменитый образ «Святитель Николай Мирликийский» оттуда же (рис. 3). Фигура святителя Николая изображена на сплошном золотом фоне, который символизирует Божественный свет. Стоит подчеркнуть, что это фактически сложившийся иконографический тип, типичный для византийского церковного искусства.

Этот канон свт. Николая впоследствии будет использован, в русском необычайно оригинальном варианте (XII в.), находящемся в Третьяковской галерее.

Черты лика утончённые, пропорции тела хрупкие. Весь облик святого подчёркивает бестелесность, внешнюю отрешённость, но при этом глубокую внутреннюю значительность, созерцание. Стиль письма весьма гармоничен и отличается мягкими живописными и цветовыми решениями, а также вниманием к тонким деталям и пластическим совершенством. Эти приёмы искусства Македонского Ренессанса еще сохраняются в конце X в.

После «Македонского Ренессанса» наступает период, условно названный «аскетическим стилем». Со второй половины X века вектор византийской иконописи кардинально меняется в сторону, противоположную античной классике. На примере мозаик и фресок церкви Панагия тон Халкеон, святой Софии Киевской и других памятников





Рис. 4. Архидиакон Лаврентий. Мозаика Собора св. Софии Киевской. XI в.
Рис. 5. Святой Георгий. XI-XII вв. Успенский Собор Московского Кремля

того времени очевидно сходство в содержании образов. Они строги и выглядят далекими от мирской суеты. Чрезвычайная внутренняя собранность придаёт фигурам неподвижность. Лики отличают крупные симметричные черты, огромные глаза, взгляды безучастны. Моделировка одежд графична и имеет условные черты. Большое внимание уделяется светотени, как отражению неземной сущности и проявлению Божественного Света. Пропорции тяжелые, мощные и величественные (рис. 4).

Икон этого времени практически не осталось. Необходимо упомянуть великолепный памятник, дошедший до нас — икону великомученика Георгия из Успенского собора Московского Кремля (рис. 5).

Икона датируется концом XI — началом XII веков. Ее связывают с историей русского искусства Новгорода или Киева. Стилистически близка к ансамблю собора Святой Софии.

Победа над иконоборчеством стала решающим моментом в истории византийского искусства. Таких серьёзных потрясений в его эволюции больше не случится. А последующее развитие — до середины XV века будет базироваться на принципах, сформированных в послеиконоборческий период.

Список литературы:

1. Определение святого великого и вселенского собора, второго в Никее (Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской духовной академии Казань, 1909. Т. 7. - С. 284-285.-332).

2. Карташев А. В.; Вселенские соборы -- Библиополис, 2002. - 560 с.

3. Попова О.С. Византийские иконы VI-XV веков сборник История иконописи. Истоки, традиции, современность. VI-XX в, место издания Москва, с. 41-94.

4. Электронная библиотека ИРЛИ РАН. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=4927 (Текст публикуется по пергаментному сборнику XIII в. — РНБ, F.п.I.39, лл. 62 об. — 68.) (обр.14.10.2020).

ВИЛЬДАНОВА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА
Искусствовед, г. Москва
e-mail: tvildanova@mail.ru

VILDANOVA TATYANA VLADIMIROVNA
Art critic, Moscow
e-mail: tvildanova@mail.ru

О ПРОБЛЕМЕ ВОЗДЕЙСТВИЯ ХРИСТИАНСТВА И ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА НА РУССКОЕ НАРОДНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ON THE PROBLEM OF THE IMPACT OF CHRISTIANITY AND ANCIENT RUSSIAN ART ON RUSSIAN FOLK VISUAL-PLASTIC ART

Статья посвящена проблеме исторической связи русского народного искусства с христианством и древнерусским искусством. По многим причинам эта проблема до настоящего времени не раскрыта в научных исследованиях. Не только в советском, но и в постсоветском искусствознании продолжают жить представления о народном искусстве как о языческом, что неправомерно, и истоки художественной образности народного искусства не имеют соответствующей интерпретации. Важен анализ символико-сюжетного содержания образов народного искусства, его пластической и живописной системы, его орнаментально-декоративных характеристик в аспекте их принципиального обновления на христианском историческом этапе.

Ключевые слова: русское народное искусство, христианство, образование, традиции древнерусского искусства, народное религиозное понимание мира, истолкование образов в христианском ключе

The article is devoted to the problem of the significance of the historical connection of Russian folk art with Christianity and ancient Russian art. For many reasons, this problem has not yet been disclosed

in scientific research. Not only in Soviet, but also in post-Soviet art history, the idea of folk art as pagan continues to live, which is not legitimate and the origins of the artistic imagery of folk art do not have an appropriate interpretation. An analysis of the symbolic and plot content of folk-art images, its plastic and pictorial system, its ornamental and decorative characteristics in terms of their fundamental renewal at the Christian historical stage is important.

Keywords: Russian folk art, Christianity, education, traditions of old Russian art, religious folk understanding of the world, interpretation of images in a Christian vein

Одной из существенно важных в изучении русского народного изобразительно-пластического искусства является проблема отражения в нем тысячелетней христианской традиции. По многим причинам эта проблема до настоящего времени не раскрыта в научных исследованиях. Не только в советском, но и в постсоветском искусствознании продолжают жить представления о народном искусстве как о языческом, что неправомерно, и истоки художественной образности народного искусства не имеют соответствующей интерпретации. Такое положение дел в значительной степени связано с большим интересом в российской этнографической и филологической науках XIX века к культуре славян и славянской мифологии. В работах этого направления отмечалось большое значение мифологических представлений в народной традиционной культуре даже на позднем историческом этапе в XVIII—XIX вв. Когда же народное искусство приблизительно с начала XX века, оформилось в самостоятельную область изучения, именно этот аспект оказался наиболее хорошо изученным научно.

В советский исторический период, уже во многом по причине материалистической, атеистической направленности нашей науки и ее методологии, русское народное искусство в его изучении не рассматривалось как духовный феномен, который сформировался также под влиянием народного православного мировосприятия.

При этом необходимо внести уточнение. Именно в советский период был раскрыт ряд очень важных вопросов, касающихся проблемы воздействия христианства и древнерусского искусства на русское народное изобразительно-пластическое искусство. В частности, Г.К. Вагнер писал о пришедших из языческого искусства звериных образах древнерусской белокаменной резьбы. Он отмечал, что их содержание в результате «историко-художественного процесса генерализации» менялось. Происходила трансформация древней мифологической семантики и, в итоге, в памятниках христианской культуры они служили цели «возвеличивания в воображении» уже христианской космогонии. Силой своего эмоционального воздействия они готовили человека к нелегкому делу усвоения христианского мировоззрения

[1]. Этот вывод исследователя применим при рассмотрении зооморфных изображений в народных вышивках и росписи по дереву, генезис которых связан с древнерусским искусством.

Также, например, А.К. Чекалов отмечал, что русская народная резьба по дереву удержала почти все виды и формы Древней Руси [2], то есть наследовала стилевые черты и технические приемы древнерусской деревянной резьбы.

В советский исторический период исследователи М.Н. Каменская, В.М. Вишневская писали, что авторами росписи многих бытовых изделий являлись мастера, владевшие профессионально искусством иконописи [3].

Но, в целом, в исследованиях по народному искусству в советский период истоки образности народного искусства «выводились» из дохристианских мифологических представлений славян. Негативное отношение к религии, к православной вере крестьянства, негласный запрет на эти темы не позволяли раскрыть вопросы содержания, более глубоко рассмотреть культурно-исторические предпосылки связи народного искусства и христианства.

Наиболее сильно эта негативная тенденция проявилась в советское и даже в постсоветское время в образовании. В большом числе учебно-методических изданий, как среднего, так и вузовского образования, русское народное изобразительно-пластическое искусство рассматривается только как феномен язычества. В учебных пособиях, в видео уроках в сети интернет учащимся рассказывают о Мокоши, берегинях, Мировом Древе — символе жизни; о лосе, коне, символизирующих солнце, об элементах орнамента, связанных с символикой плодородия и т.д.

Согласно данным публикациям, христианской основы в формировании содержания и изобразительных средств русского народного искусства нет и христианство никак не участвовало в процессе их сложения и развития, что, конечно, не соответствует действительности. С этих позиций народное искусство внедряется в учебную практику, во многом, и сегодня.

Но, как нам представляется, недостаточно просто включить отсутствующие христианские «элементы» в курс истории русского народного изобразительно-пластического искусства и тем самым исправить допущенные ошибки. Важно понимание масштаба изменений, происходивших с принятием православия в художественной культуре и, в частности, в культуре народной, раскрытие в исследованиях их уникального характера.

Известный философ, культуролог и искусствовед В.В. Бычков в своей книге «2000 лет христианской культуры» (М.-СПб., 1999) анализирует становление и развитие христианской культуры в среде славянских

народов под углом зрения художественно-эстетического сознания. Он пишет о своеобразии интерпретации славянами христианской культуры в ее византийском облике. Получение славянами письменности способствовало необыкновенной активизации данного процесса. Первый просветитель славян Константин-Кирилл Философ писал, что слово священных книг пришло к славянам, чтобы приобщить их Истине, питать души человеческие, укреплять сердца и умы людей [4]. Он писал, что как глаз без света не радуется красоте сотворенного мира, так и душа без письменности (“без буковь”) не видит ясно Божественного закона, возводящего человека к истине, “закона книжна духовнаго, закона раи божии являюще” [5]. То есть посредством Божественного закона и с помощью письменности принимавшим христианство славянам в новом свете открывалась красота сотворенного мира, что находило отражение и в искусстве.

«В свете нового миропонимания иными предстали перед славянином — отмечает В.В. Бычков, — и мир природы, и сам человек, и их взаимоотношения, не говоря уже о духовном абсолюте, осветившем все давно вроде бы знакомые вещи и явления новым светом. До бесконечности раздвинулись традиционные достаточно узкие горизонты — географический и исторический, социальный и духовный. Осознавая все это, а главное себя — целью и венцом творения, образом самого Творца, человек с детской непосредственностью радовался открытию мира. Радостным мироощущением наполнены вся его жизнь и творчество, им одухотворено его эстетическое сознание; оно выступало, наконец, важным стимулом взлета культуры в Киевской Руси… Что же больше всего радовало, доставляло духовное наслаждение? Опираясь на дошедшие до нас литературные источники, мы можем заключить, что таковым для древних русичей была в первую очередь открывшаяся им с принятием нового мировоззрения сама сфера духа, которая до этого оставалась у восточных славян вне поля их осознанного внимания» [6].

Идея предпочтения духовных наслаждений, неизвестная ранее возвышенная радость от соприкосновения с христианскими святынями, от чтения святых книг и восприятия открывающихся через них божественных истин, от празднования праздников, связанных с евангельскими событиями — новое эмоционально-эстетическое переживание, связанное со сферой духовного, формировало новое содержание искусства. Эта радость, связанная со сферой духа, осветила ярким светом все привычные предметы и явления жизни. Присущее славянам оптимистичное восприятие мира многократно усилилось благодаря духовной составляющей. Это новое постепенно становится достоянием всех жителей Руси, становится всенародным. Не только верхи, но и весь народ становится субъектом

восприятия нового учения, христианство глубоко проникает в народное сознание, в народный быт.

Высокого художественного уровня достигают в Киевской Руси литература, церковное и светское зодчество, искусство мозаики и фрески, иконопись, декоративно-прикладное искусство. Крупнейшими ремесленными центрами стали Киев, Новгород, Владимир, Рязань. О новых чертах в стилистике декоративно-прикладного искусства этого периода писали крайне редко. В связи с этим интерес представляют тонкие наблюдения, высказанные В.М. Василенко о новых чертах изделий ювелирного искусства Древнего Киева XI—XIII веков. Он отмечает, что «варварская» тяжеловесность и некоторая простота славянских изделий уходят в прошлое. Им на смену приходит тонкость, филигранность отделки, необыкновенное разнообразие форм высокого художественного уровня. Появляется трехмерность, объемность, пластичность изделий, что становится основным признаком киевского декоративного искусства данного периода [7].

С принятием христианства на Руси начинается значительное храмовое строительство. Ко времени татаро-монгольского нашествия каменные храмы были возведены на Руси в 53-х городах [8]. Но были еще и деревянные храмы, которых, по всей видимости, было больше. В тех областях, где было большое число деревень, а города не очень сильно отстояли от них в своем культурном развитии, сельские мастера, по всей видимости, привлекались к строительству храмов, вносили свой вклад в создание внешнего и внутреннего декоративного убранства церквей. Церковное искусство становится источником созерцания народных мастеров, а почитание Божьего храма — важнейшей отличительной чертой народного благочестия.

По данным этнографических исследований в XIX веке посещение храма в воскресные и праздничные дни в крестьянской среде было всеобщим [9]. В этом влиянии, по всей видимости, лежат истоки многих художественных явлений русского народного искусства. Под действием веры, «религиозного переживания мира», церковного богослужения формировались народные эстетические представления, определялось содержание народного искусства, его «пластичный и певучий язык», ансамблевые принципы [10]. Древнерусская архитектура учила народных мастеров далевому, пространственному видению [11], раскрывала закономерности сочетания архитектурных форм: приделов, крылец, колоколен, четвериков основных объемов храмов, то показывала нарушение этих закономерностей ради еще большей выразительности и красоты. Эти принципы перенимала народная скульптура, мелкая пластика, игрушка.

Переведенные на славянский язык книги Священного писания, труды просветителей славян и их учеников широко распространяются на

Руси. Большую популярность имели произведения энциклопедического характера, «Физиолог», «Шестоднев» и др. Звериные образы древнерусского искусства — Симарглы, грифоны, львы, Сирины и др. получили в них толкование, связанное с христианскими представлениями. Симаргл, грифон, лев, например, олицетворяли величие и мощь христианского государства, силу его правителей, охраняли христианские святыни; Сирин соединялся с представлениями о Рае и т.п.

Через древнерусские литературные источники эти персонажи и в народной среде получали интерпретацию в христианском ключе, с подобным значением появлялись в декоре крестьянских текстильных изделий, в росписи по дереву. Ведь произведения древнерусской письменности вплоть до XX века встречаются в списках крестьянских библиотек [12]. В частности, Д.С. Лихачев отмечал, что и в XVIII, и в XIX веках традиция древнерусской литературы еще продолжала существовать — в старообрядческой, церковной и народной среде [13].

Большое значение в формировании народного религиозного сознания имела причастность крестьянства к богослужению в православном храме, важную роль играли богослужебные тексты. В них отражались все этапы жизни личности и коллектива, с их помощью давалась основа поведения верующего человека. Такими путями исходные для православия темы и понятия укоренялись в народном сознании, находили отражение в крестьянском искусстве.

Помимо традиционной формы обучения, малодоступной или совсем недоступной для народных масс, важное значение имели уставные чтения в храме, проповедь присутствующему в храме крестьянству сельского духовенства. В частности, большую роль играли уставные чтения, широко практиковавшиеся в Древней Руси и изъятые из богослужебной практики в последние столетия [14]. Например, святой Силуан Афонский учился в сельской школе только «две зимы», но от постоянного чтения и слышания в церкви Священного Писания и творений святых отцов (на Афоне традиция уставного чтения за богослужением сохранялась) имел глубокие духовные знания (из жизнеописания святого Силуана Афонского) [15]. Также, например, старец из Кирилловского района Вологодской области Федор Соколов (1879—1973), к которому за духовным наставлением шли сотни людей, был неграмотным человеком, не умел читать, но благодаря большому стремлению с детства к Богу, к Церкви, любви к богослужению имел духовную мудрость и знания. Чтению он выучился уже во взрослом возрасте за несколько часов, и Библию, по воспоминаниям духовных чад, знал почти наизусть [16].

С принятием христианства на Руси формируется еще одна важная черта народного благочестия — почитание святых икон. Хорошее тябло (божница) — характерный этнографический элемент крестьянского

дома. Культ святых, обретение чудотворных икон, появление большого числа местно-чтимых икон способствовали укоренению традиции иконопочитания в народной среде.

Например, в 1380 году в глубинке, в Вятском крае близ реки Великая простым крестьянином была обретена икона Чудотворца Николая, сразу прославившаяся своими исцелениями и чудесной помощью людям. Более 600 лет ежегодно с этой иконой проходил крестный ход от Хлынова до реки Великой, состоялись большие крестные ходы с этой иконой по Руси, когда она вызывалась сначала царем Иоанном Грозным, а потом Михаилом Федоровичем Романовым в Москву. Духовно-просветительское значение подобных событий, их значение для народной художественной культуры очень велико. В честь чудотворной иконы возводились храмы и даже монастыри, широко расходились копии почитаемой иконы из меди, камня, кости и дерева. В стилистике подобных изделий нередко видна рука народного мастера, искусство которого становилось частью истории духа, росло профессионально.

Большая потребность в иконах объясняет распространение иконописного мастерства среди крестьянского населения, переход его на промысловую основу. На основе иконописных традиций возрастала высокая живописная культура росписи бытовых предметов. Влияние иконописного искусства ощутимо в народных росписях в способности учитывать эстетические свойства цвета, краски и цветной поверхности, в наследовании профессиональных приемов владения кистью. Важное значение имела распространенная в среде крестьянства традиция переписывания книг, писание полууставом и скорописью. Под их влиянием в бытовых росписях формировалась орнаментальность стиля, узорность контуров и штрихов, живость кистевого мазка, особенности свободного росчерка порезок при работе резцом [17].

Большую роль в развитии народной художественной культуры играли на Руси и в России монастыри. Продвигаясь вглубь российской территории, на север, на восток, монастыри способствовали распространению христианской веры, культуры, народного духовного просвещения. При больших монастырях имелись малые приписные монастыри, кельи с небольшим числом монашествующих, которые в течении столетий приближали монастырскую культуру к глубинке.

В связи с необходимостью реставрации внешнего и внутреннего убранства сооружений и утвари, а также в связи со спросом на памятные предметы, являвшиеся благословением приходящих в монастырь паломников, монастыри имели большую потребность в мастерах. Часть таких работ выполнялось приглашенными художниками и ремесленниками, через это могло осуществляться обучение, качественное влияния на художественный труд местных мастеров. Для изготовления рядовых изделий нередко привлекались сельские умельцы.



Рис. 1. Вышивка конца полотенца с мотивом креста. Пудожский уезд. Олонецкая губ. XIX в.



Рис. 2. Проставка к полотенцу с мотивами креста. Рязанская губ. XIX в.

Такими путями, вобравшая традиции византийского искусства (а через них и традиции искусства античного), художественная культура Древней Руси питала искусство народное. Оно опиралось на профессиональную основу древнерусского искусства, использовало его художественные приёмы, технологию древних видов искусств. Уроки высокой художественности церковного искусства были усвоены крестьянскими мастерами. При этом проблема изменения и обогащения художественного языка народного искусства под влиянием древнерусского искусства требует своего исследования, на конкретном материале народного искусства она не раскрыта.

Учитывая православное религиозное народное сознание, закономерно с другого, нового ракурса рассмотреть богатый материал собраний по народному искусству. Возможно, по причине значительного интереса к архаической символике материал, свидетельствующий о православном народном миропонимании, в значительной степени остался за рамками исследований. Сложилось даже представление, что данных примеров в музейных и частных собраниях вообще мало. В реальности, изделия, в орнаментике которых содержатся христианские символы, предметы, связанные с художественной традицией христианского по духу древнерусского искусства, отнюдь не редки.

В декоре народных изделий встречается изображение креста. В христианский исторический период крест и крестное знамение связываются с искупительной Жертвой Иисуса Христа и считаются в народе самым верным оружием от всякой опасности. Любое дело крестьянин начинал и заканчивал, осенив себя крестным знамением. Обязательным в крестьянской среде считалось носить крест нательный. Крест часто размещался на резных оконных наличниках, на прялках, солонках, набилках ткацких станов, на дне корчаг, горшков, кувшинов, на формах для куличей и др. с целью охранения от нечистой силы и освещения сосуда и пищи, которая в нем хранилась.



Рис. 3. Лопаска прялки. Декор с мотивами креста. Вологодская губ. 1878 г.

Изображение креста встречается в составе орнаментальных узоров в народной вышивке, в деревянной резьбе (рис. 1, 2, 3). Часто в народной вышивке мастерица словно бы подчеркивает, выделяет крест. Зритель видит, что это не просто элемент орнамента, без всякого символического значения. Крест изображается четко и ясно, выделяется композиционно, цветом, близко с крестом не изображается никаких подобных по размеру или цвету фигур. Иногда в вышивке или ткачестве такой крест завершает фигуру в виде купола, шатра, фронтона или голбца.

Рассмотрение на народных изделиях изображения древа также показывает большую его связь древнерусским искусством, хотя истоки этого образа уходят в глубокую древность. Изображение древа, композиционно соединенное с симметрично расположенными фигурами животных или птиц, встречается повсеместно — от декоративно-прикладного искусства Ирана и Византии до Скандинавии и Ирландии. В древней мифологии оно связывалось с представлениями о вечности. В искусстве Древней Руси «Древо жизни», по выражению В.М. Василенко, «христианизируется» [18]. Это теперь «крестное Древо», «Древо рая», что, по всей видимости, перенимается народной культурой. В древнейшем народном духовном стихе «Голубиная книга» о Древе говорится так:

Сионская гора всем горам мати, —
Ростут древа кипарисовы…
Кипарис-древа — всем древам отец.
Почему кипарис всем древам отец?
Потому древам всем отец, —
На нем распят был сам Исус Христос,
То небесной Царь [19].

Сохраняя старую композиционную схему, изображение Древа в народном искусстве часто сочетается с христианскими по символике элементами, нередко Древо имеет форму креста или украшено изображениями крестов, в чем видится глубокий символический смысл (рис. 3). Чаще всего Древо охраняют птицы, но встречаются также охраняющие святыню барсы, львы, грифоны, Симарглы. Эта ком-







Рис. 4. Вышивка конца полотенца с Древом в виде креста и птицами. Вологодская губ. XIX в.
Рис. 5. а) Вышивка конца полотенца. Тверская губ. 1848 г.; б) Фрагмент: женская фигура в головном уборе с крестом

позиция имеет прямые аналогии с изображениями древнерусского декоративно-прикладного искусства.

Такой художественный феномен, как традиционное, архаичное изображение женской фигуры также, по всей видимости, необходимо рассматривать и в контексте православных народных представлений. Эти наиболее архаичные в народном искусстве композиции нередко включают христианскую символику (чаще всего кресты) (рис. 5), сочетаются с изображением православного храма и т.п. Всеобщий культ Богородицы, почитание других святых жен на Руси, в России и, в целом, сформировавшееся на протяжении многих веков православное народное сознание не позволяют говорить о женском изображении народных изделий, только как о рецидиве язычества. Речь здесь, видимо, идет о сложном характере символизации [20].

Архаичные изображения женской фигуры в народной вышивке, дошедшие до нас, датируются, в основном, XIX столетием. Мировоззрение народных мастериц в данный период было православным, что необходимо учитывать. Исследователь А.Е. Мусин справедливо отмечает, что христианизация предстает в истории России как феномен религиозного творчества, переосмысливающий архаичные культурные традиции и включающий их в новую христианскую культуру [21]. Воздействие православия вело к новому художественному и образному истолкованию древних мотивов.

Эта статья посвящена важной и малоисследованной проблеме в истории русского народного изобразительно-пластического искусства. По мнению известного исследователя М.А. Некрасовой, именно термин «воздействие» (а не «влияние»), используемый в названии нашей статьи, соответствует характеру анализируемого явления и наиболее точно отражает его глубину, масштабность, а также историко-художественное значение.

Примечания:
1. Вагнер Г.К. Судьбы образов звериного стиля в древнерусском искусстве // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. — М., 1976. — С. 250-257. Подробно об этом также см.: Ухова Т.Б. К вопросу о сущности и генезисе славянской книжной тератологии (чудовищного стиля) // Средневековая Русь. — М., 1976. — С. 244—253.
2. Чекалов А.К. Мебель и предметы обихода из дерева // Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII в. — М., 1962. Т. I. — С. 19.
3. Каменская М.Н. Роспись по дереву // Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII в. — М., 1962. Т. I. — С.159-180; Вишневская В. Русская народная резьба и роспись по дереву. — М., 1960. — С.5.
4. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. — М.-СПб., 1999. — С. 7.
5. Там же.
6. Там же. — С. 33.
7. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры — XIII век нашей эры. — М., 1977. — С. 247. Подробно об этом также см.: Вильданова Т.В. Василенко В.М. о некоторых новых чертах символической образности русского декоративно-прикладного искусства XI-XIII вв. / Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов. Материалы научной конференции (М., 2011). — М., 2013. — С. 48-56.
8. Седов В.В. Распространение христианства в Древней Руси // Краткие сообщения института археологии. — М., 1993. — Вып.208. — С.10.
9. Громыко М.М. О единстве православия в Церкви и в народной жизни русских // Традиции и современность. Научный православный журнал. — 2002. — № 1. — С.5.
10. Некрасова М.А. Русское народное искусство как педагогическая проблема. Его духовная сущность и место в современном образовании // Православие и традиционная народная культура. Сборник докладов XIII международных Рождественских чтений. — М., 2005. — С. 33.
11. Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII—XXI вв. Традиции и современность; под редакцией академика М.А. Некрасовой, автора проекта — составителя. — М., 2013. — С. 172.
12. Крестьянские и старообрядческие библиотеки // Виртуальный музей «Книжные памятники Архангельского Севера». Веб-сайт Архангельской областной научной библиотеки им. Н.А. Добролюбова. — URL: http: // https:// virtmuseum.aonb.ru/z4.html (дата обращения: 15.12.2020).
13. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — М.,1979. — С.19.
14. Священник Владимир Шин. Уставные чтения на богослужении. — URL: http://oopnm.ru/wp-content/uploads/2017/06/bs-npds-07-06.pdf (дата обращения: 15.12.2020).
15. Там же. — С. 41.
16. Старец Федор Соколов — гражданин Святой Руси. — Свято-Троицкий Стефано-Махрищский ставропигиальный женский монастырь, 2019.
17. Некрасова М.А. Истоки городецкой росписи и её художественный стиль // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. — М., 1973. — С.156-178.
18. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры — XIII век нашей эры. — М., 1977. — С. 247.
19. Русское устное народное творчество. Хрестоматия. — М., 2006. — С. 619.
20. Вильданова Т.В. О некоторых образах русского крестьянского искусства, их истоках и их трансформации православным сознанием народа // Обсерватория культуры. Информационно-аналитический журнал Российской Государственной библиотеки. — 2014. — № 3. — С. 128—141.
21. Мусин А.Е. О распространении Христианства в Древней Руси IX—XIV вв. на основе данных археологии и письменных источников // Исторический вестник. — 2000. — № 6. — С. 176—188.

МОНАХИНЯ ГАВРИИЛА
Монастырь Иоанна Крестителя, Эссекс, Великобритания
e-mail: gabmonachi@gmail.com

SISTER GABRIELA
Monastery of John the Baptist, Essex, UK
e-mail: gabmonachi@gmail.com

ИКОНА ПРЕПОДОБНОГО СОФРОНИЯ АФОНСКОГО: В ПОИСКАХ ОБРАЗА СЛОВА

THE ICON OF A NEW SAINT: SOPHRONY THE ATHONITE

В статье описывается история создания иконописного образа св. преподобного Софрония Афонского, основателя монастыря Св. Иоанна Крестителя в Эссексе, Великобритания. Автор затрагивает проблему соотнесения канонических требований к изображениям святых в иконах с необходимостью отображения индивидуальных черт личности.
Ключевые слова: иконопись, иконописный канон, св. преподобный Софроний Афонский

The article describes the history of the creation of the icon-painting image of St. Sophrony the Athonite, the founder of the monastery of St. John the Baptist in Essex, Great Britain. The author touches upon the problem of correlating the canonical requirements for the images of saints in icons with the need to display individual personality traits.
Keywords: icon painting, icon painting canon, Saint Sophrony the Athonite

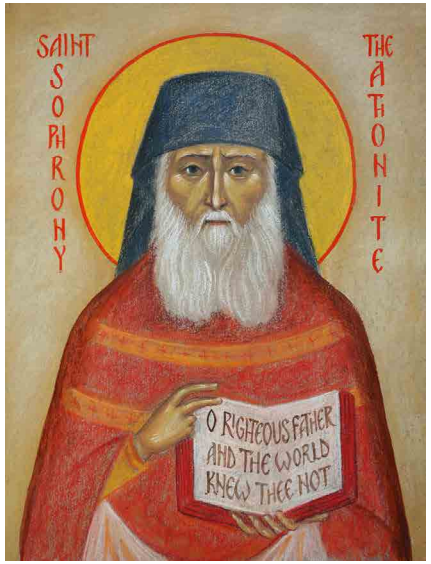
27 ноября 2019 года отец Софроний, основатель общины Иоанна Крестителя в Эссексе, Англия, монах, духовный отец, богослов и иконописец, был причислен к лику святых с именем Святой Софроний Афонский. Это не было неожиданностью, поскольку к этому готовились, но все же это изменило мою жизнь.

Я присоединилась к монастырю отца Софрония в 1983 году, незадолго до начала его большого живописного проекта: росписи часовни святого Силуана Афонского. Я работала с отцом Софронием над фресками, а также над несколькими иконами, мозаиками и проектами. Один из проектов состоял в том, чтобы изобразить старца, святого Силуана, когда он был внесен в список святых. Тогда, также как и сейчас по отношении к его ученику, отцу Софронию, ходили разговоры о его канонизации. И потому мы осмелились приступить к работе над иконой, оставив ее без имени. Название было добавлено уже вечером того дня, когда пришло подтверждение о канонизации, и мы поместили икону в иконостас часовни.

Отец Софроний рассказывал, что его духовный отец был в постоянной молитве, выражение его лица постоянно менялось, отражая его внутреннюю жизнь. Он также рассказал, что ни одна фотография не передавала его образ, поскольку была сделана в течение долей секунды и не могла дать представление о человеке в целом. С другой стороны, икона должна быть портретом внутреннего и внешнего человека. Я и не подозревала, что тридцать лет спустя окажусь в таком же положении, когда буду рисовать своего Наставника.

Его жизнеописание дает понять, что он был одним из избранников Божьих, тех, кого считали достойным увидеть Славу Господню, и поэтому его лицо постоянно менялось вместе с обновлением внутреннего человека «от славы к славе», как об этом говорится в послании Апостола Павла к коринфянам: «Но мы все с открытым лицом, созерцая и отражая, как зеркало, славу Господнюю, преобразовываемся в тот же образ от славы к славе так, как от Господа Духа» [1]. По этой причине очень трудно изобразить его лицо в иконе.

До того, как я начала работу над иконой святого Софрония, существовали и другие его изображения, среди них было несколько, с которыми я могла бы идентифицировать своего духовного отца. Многие из них были похожи на карикатуры, были скопированы с фотографий или преувеличивали его выражение вокруг рта. Другие представляли его в зимнем пальто, держащего одно из зданий его монастыря. Еще одно широко распространенное изображение это Святой Софроний, держащий чашу, но я вспомнил, что известный иконописец категорически возражал против икон Иоанна Кронштадтского, держащего чашу, говоря, что чашу нельзя приписать какому-либо конкретному святому, поскольку все рукоположенное духовенство придерживается чаша. Так что поначалу для меня не было очевидного решения. Поэтому я окружила себя несколькими фотографиями,



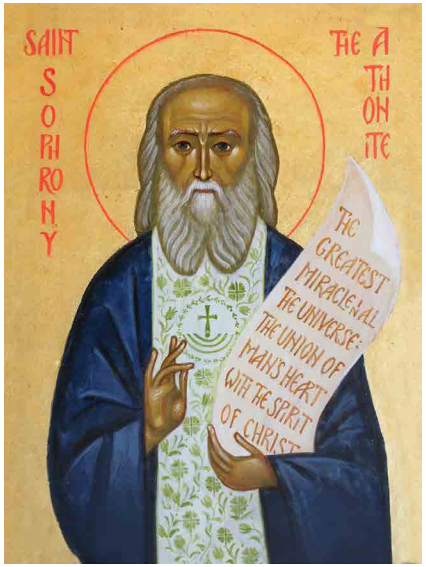


Рис. 1–2. Варианты изображения иконы преподобного Софрония Афонского

помолилась и начал с того, что попросил святителя Софрония помочь мне нарисовать икону по своему вкусу.

Я остановилась на трех основных типах икон:

- Схимонах, держащий свиток.
- Иеромонах (с рассоном и эпитрахилеоном), держащий свиток.
- В полном облачении, держа Евангелие открытым на соответствующей странице.

На первой иконе я изобразила преподобного Софрония в монашеской одежде, благословляющего правой рукой, а в левой держащего икону Старца. Сделать святого Силуана известным Православной Церкви, монашеству и всему миру — вот, что сам отец Софроний считал главной целью своей жизни. Я работала долго и ответственно на протяжении всего Великого поста 2019 года. Именно тогда я столкнулась со своей главной проблемой: как представить цвет его глаз, который я запомнила как чистый голубой.

В этой первой иконе я не смогла правильно определить цвет и не смогла добиться физического сходства. Однако для меня это было похоже на икону, и когда пришло время, мы поместили ее в часовне святого Силуана под иконой своего старца, которую написал святой Софроний.

Затем я нарисовала меньшую икону святого Софрония со свитком, чтобы написать на иконе несколько слов. Я хотела сделать эту икону более личной и изобразила его с непокрытой головой в эпитрахилеоне, вышитом специально для него в 1960-х годах с символом монастыря. Люди, знавшие о неприязни отца Софрония к китчу, критиковали меня за эту икону. Я снова использовала голубой цвет для глаз, но краска потемнела под льняным лаком. Я поняла, что мне нужно заблокировать оливково-зеленый цвет санкири белым, чтобы получить чистый синий цвет. В целом, мне эта икона не понравилась, так как я считала ее менее иконографической и более фотографической по стилю.



Рис. 3. Вариант изображения иконы преподобного Софрония Афонского

В склепе, где похоронен Святой Софроний, было мозаичное распятие в качестве единственного иконографического украшения на восточной стене. Я предложила добавить его изображение молящегося о мире у ног распятого Христа. Чтобы определить размеры и характер будущей мозаики, я сделала пастельный этюд и приклеила его к стене. Здесь, я думаю, и внешность, и цвет глаз получились лучше, чем раньше.

Однако, когда эскиз был установлен в склепе, оказалось, что решение получилось слишком асимметричным, поэтому с другой стороны Распятия была добавлена фигура святого Силуана.

В этот момент мой вопрос о голубых глазах достиг апогея. За много лет до этого, когда приезжал русский иконописец, отец Софроний попросил его написать большую икону святого Силуана, и он хотел, чтобы он нарисовал глаза голубыми. Иконописец отказался и закрасил глаза карими. Однако, поскольку отец обратился с просьбой, это должно было означать, что глаза святого Силуана на самом деле были голубыми. Тем не менее, он сам нарисовал глаза своего Старца карими в трех изображениях: фреске в трапезной, фреске в часовне св. Силуана и вышеупомянутой иконе.

Я начала расспрашивать всех иконописцев, которых знала, их мнение по этому поводу.

Некоторые в принципе были против. Многие сошлись во мнении, что если бы глаза были голубыми, то их можно было бы сделать именно такими. Были в этой дискуссии и некоторые веские моменты. Лучшим аргументом против было то, что черно-белая фотография святого не будет передавать меньше святости, чем цветная. Другие просто говорили, что это не допустимо традициями; но тут я сомне-

ваюсь, потому что есть старые иконы с серо-голубыми глазами.

Один друг, который только что нарисовал икону святого Порфириоса, у которого тоже были голубые глаза, предложил оставить цвет дискретно-синим, ближе к серым тонам.

Следующей задачей было нарисовать нашего святого в наших двух трапезных. Стены нового здания расписаны настоящими фресками в афонском стиле с монашескими святыми. К счастью, святой, стоявший рядом со святым Силуаном, был святитель Феофан Затворник, имевший некоторое физическое сходств со святым Софронием. Поэтому мы решили «реформировать» его, используя яичную темпера поверх фрески. Однажды в воскресенье вечером я заперлась в трапезной и загрунтовав титановыми белилами, нанесла новое изображение. В этом случае глаза стали слишком синими.

Оставалась самая трудная часть работы: роспись с изображением святого Софрония в трапезной. Здесь находятся его собственные настенные росписи, и потому требовать выполнить его изображение близко к стилю самого отца Софрония [2].

Это время было самым плодотворным. Я нашла фотографию старца, которая точно соответствовала нужной позиции. Я увеличила ее и снова стала работать пастелью. Практически сразу я поняла, что работать с реальными деталями фотоизображения невозможно; им нужно было придать иконографические преувеличения. Ход работы могут иллюстрировать фотографии. Я впервые почувствовала, что приближаюсь к чему-то более истинному. Но сделать глаза голубыми не удалось. Изначально так и было, но они не вписывались в общую стилистику росписи. Хотя сам отец Софроний нарисовал некоторые глаза апостолов на Тайной вечере синим цветом [3].

С того дня я нарисовала еще много икон святого Софрония, некоторые в монашеской головном уборе, некоторые с непокрытой головой, но всегда стараюсь запечатлеть голубые глаза и в то же время стремясь передать тот самый внутренний портрет, внутреннего человека, истинную икону.

Возможно, я буду продолжать эти поиски до конца моей жизни. Надеюсь, однажды у меня все получится. Однако я была бы очень благодарна за любые мысли по этому поводу от моих коллег-иконописцев.

Во всех описанных выше работах я обнаружила, что Святой Софроний постоянно поддерживал меня и помогал мне. По этой причине, теперь, когда он официально прославлен, он, несомненно, будет воодушевлять и помогать всем иконописцам.

Для иллюстрации его собственных работ см. двхтомное издание его каталога raisonné [4, 5].

Статья основана на англоязычной публикации материала на ресурсе orthodoxartsjournal.org с разрешения автора.

Примечания:

1. Апостол Павел. Второе послание к коринфянам. 2 Кор. 3:18.

2. См. Главу о пастельных фресках в книге «Неудачи и открытия» Ставропигиального монастыря Святого Иоанна Крестителя, 2018 г. Failures and Discoveries, Stavropegic Monastery of St John the Baptist, 2018. (Доступно в Alexander Press и в нашем монастырском книжном магазине: Community of St John the Baptist, Tolleshunt Knights, by Maldon, Essex CM9 8EZ, UK).

3. Указ. соч., с. 166, 167, 185.

4. URL: https://www.amazon.com/dp/1909649236 (дата обращения 15.10.2020).

5. URL: https://www.amazon.com/dp/1909649422 (дата обращения 15.10.2020).

ЮРИС ЕФУНИ
Магистр теологии, лектор Латвийской Христианской Академии, участник группы корпоративных исследований
e-mail: balticsymphony@gmail.com

JURIS JEFUNI
Mag. theol., Latvian Christian Academy lecturer, member of the corporate research group at Latvian Christian Academy
e-mail: balticsymphony@gmail.com

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА ИКОНЫ В КОНТЕКСТЕ ПАМЯТНИКОВ СТАВРОГРАФИИ V–XII ВВ.

REVERSE PERSPECTIVE OF THE ICON IN THE CONTEXT OF THE MONUMENTS OF STAVROGRAPHY V–XII CENTURIES

Статья посвящена вопросам истории и причин внедрения в художественную практику обратной перспективы как одного из основных элементов изобразительного языка христианского изобразительного искусства. В результате анализа автор делает предположение о первичности применения выраженной обратной перспективы в сфере ставрографии по отношению к применению ее в сфере сакральной христианской живописи (иконописи) и влиянии применения обратной перспективы в ставрографии на практику живописи, а также рассматривает возможное значение христианской сакральной архитектуры в передаче этого влияния.
Ключевые слова: ставрография, иконопись, обратная перспектива

This article is devoted to problems of history and reasons for introduction into artistic practice in the Christian visual arts of the reverse perspective as one of the basic elements of it's artistical language. As a result of his analysis, the author makes an assumption about a primacy of use of the pronounced reverse perspective in the field of the staurography in relation to it use in the field of the sacred Christian painting (iconography) as well about an influence of the use of the reverse perspective in the staurography on the practice of the sacred Christian painting, and also considers the possible significance of the Christian sacred architecture in transmission this influence.
Keywords: staurography, iconography, reverse perspective

В данной статье мы попытаемся ответить на вопрос истории внедрения в практику одного из основных и характерных художественных методов христианской сакральной живописи — иконописания (который, соответственно, составляет и одну из основных тем герменевтики иконы) — обратной перспективы в построении пространства и композиции иконы. С этой целью мы рассмотрим сакральную христианскую живопись (иконопись) в некотором противопоставлении ставрографии, в то же время понимая ставрографию как особый вид иконописи в ее расширенном понимании, исходя из общности принципов иконы и их применимости к ставрографии как к частному проявлению сакрального христианского изобразительного искусства (в широком понимании — искусства иконы).

В данной работе мы выдвигаем предположение, что ставрография как специфическая область расширенно понимаемого искусства иконы обрела развитую форму своей стилистики и художественного языка раньше, чем это произошло, собственно, в иконописи, что выразилось в новаторском применении в ставрографических изображениях обратной перспективы и последующем внедрении этого приема пространственного решения художественного произведения в собственно иконописи.

Для рассмотрения нашей темы прежде всего сформулируем некоторые общие тезисы, касающиеся изобразительного искусства вообще и искусства иконописи, т.е. христианской сакральной живописи, в частности. В планируемом в этой работе анализе — герменевтике сакрального христианского искусства — будем исходить из неменьшей значимости эмоционального восприятия изображения зрителем, по сравнению с интеллектуальным восприятием им информационного содержания этого изображения: на протяжении XX века многочисленные исследователи иконописи часто концентрировали свою исследовательскую деятельность именно на последнем (информативной составляющей изображения), а не первом (эмоциональной составляющей изображения), и в начале данной работы для нас важно обратиться к исследованиям академика Бориса Раушенбаха, исследовавшего проблемы перцепции художественного произведения зрителем.

Академик Борис Раушенбах в посвященных проблемам изобразительного искусства работах делает акцент на различении трехмерного пространства окружающего мира с его объектами, их проекции в зрительный (оптический) аппарат человека и восприятия (перцепции) этой проекции человеком посредством обработки полученной оптическим путем информации головным мозгом человека (т.е. визуализированного представления человека об окружающем его пространстве и объектах) [1; 3]. Б.Раушенбах вводит понятие восприятия (перцепции) мозгом оптической картины зрительного аппарата в качестве основного принципа, описывающего формирование визуального представления человека об окружающем его пространстве и его объектах и подробно доказывает отличность этого восприятия от оптической картины внутри зрительного аппарата человека. Опираясь на исследования Раушенбаха, мы можем сформулировать ряд общих принципов для изобразительного искусства (за исключением специальных задач документалистики — работы художника в таких сферах, как картография, инженерная графика, создание научных иллюстраций и под.):

— психофизическая задача изобразительного искусства — формирование определенного художественного образа у зрителя посредством обработки полученной оптическим путем информации головным мозгом человека; здесь опять подчеркнем важность именно эмоционального (в противовес интеллектуальному анализу) восприятия зрителем этого образа;
— проекция в зрительный (оптический) аппарат человека выполняет техническую функцию по передаче информации к мозгу человека, где происходит обработка переданной информации, следовательно, формирование художником этой проекции в зрительном аппарате человека занимает зависимое положение относительно упомянутой психофизической задачи изобразительного искусства;
— отображение трехмерного пространства и его объектов без искажений в двухмерном пространстве оптики зрительного аппарата человека невозможно;
— мозг человека формирует восприятие конкретного видимого в данный момент времени участка трехмерного пространства и конкретного находящегося в нем объекта или объектов, исходя не только из в данный момент времени полученной в оптике зрительного аппарата человека двухмерной проекции, но и используя другую информацию (в т.ч. не обязательно полученную визуально).

Итак, Б.Раушенбах делает заключение о том, что обратная перспектива является при определенных условиях органичной формой восприятия мозгом человека зрительных образов, и применение обратной перспективы в изобразительном искусстве опирается на естественные процессы восприятия. Имея в нашем распоряжении это заключение, перейдем к рассмотрению проблематики обратной перспективы в иконописи и ставрографии.

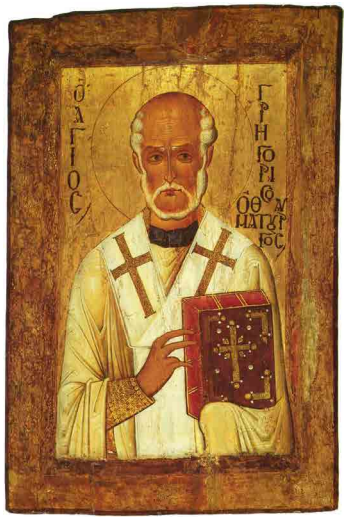


Таблица 1. Выраженная обратная перспектива в изображении Евангелия. Икона Св. Григорий. Византия, XII в.

Б.В.Раушенбах описывает применение обратной перспективе в памятниках живописи античности, миниатюры и графики Среднего и Дальнего Востока [2], однако — за исключением отдельных примеров — речь идет о применении, по терминологии Раушенбаха, «слабой» обратной перспективы, т.е. слабовыраженной, с углом схождения прямых в пределах 10°, что соответствует естественному бинокулярному видению предметов на близком расстоянии [3]. В свою очередь в иконописи обратная перспектива систематически применяется в сильно выраженном виде, с использованием углов схождения прямых, значительно превышающие указанные 10° [табл. 1]. Существует целый ряд позднейших (начиная с XX в.) герменевтических объяснений применения обратной перспективы в качестве основного принципа пространственного решения иконы, которые базируются на богословских предпосылках (в основе их — визуализация противопоставления трехмерного, т.е. нашего, материального пространства Иному, духовному пространству, а также визуализация взаимодействия этих пространств). Мы не будем останавливаться на ряде прикладных задач иконописного образа (таких, как иллюстративные, дидактические), которые не определяют специфику иконописи на фоне всего художественного творчества человека, кроме одной специфической прикладной функции иконы, по тому, что именно она выделяет икону из общего пространства изобразительного искусства: икона в своем полном стилистическом развитии, начало которого мы можем отсчитывать с окончания иконоборческого периода в Византии (со второй половины IX в.) служит своеобразным инструментом, помогающим концентрации христианина во время практики молитвы — эта практика, в свою очередь, имеет свои особенности, отличающие ее от подавляющего большинства (а, возможно, — всех) известных человечеству духовных практик. Один из основных ее принципов — стремление к чистому духовному опыту, а не его психологической имитации, отвержение иллюзорности, визионерства как профилактика возможных галлюцинаций. Раскрывая этот принцип, современный исследователь аскетических практик Сергей Хоружий в своей ра-



Таблица 2. Разрастающийся Крест, Византийская рукопись, XI в.



Таблица 3. Параболически расширяющийся крест свода и обратная перспектива на плоскости. Храм Сан-Аполинаре, Равенна, V в.



Таблица 4. Обратная перспектива в подножии. Храм Панагия Ангелоктиста, Кипр, VII в.

боте «К феноменологии аскезы» [4] указывает на характерные признаки неправильной практики молитвы: «Прельщение ума, опыт нечистый, невыверенный, иллюзорный — противоположность чистого опыта… реально угрожают визионерство, галлюцинации, иллюзорные восприятия… Подобные явления объясняются понятием “прелести”, резкие предостережения против которой — один из лейтмотивов всей православной аскезы… имитацию благодатного опыта, заблуждение, опыт иллюзорный, сатанинский». Отсюда мы можем сформулировать специфическое требование, относящиеся к искусству иконы: иконописное изображение должно избегать иллюзорности, т.е. зритель не должен воспринимать икону как часть своего (т.е. трехмерного, физического) пространства.

Этому условию вполне соответствует сильно выраженная обратная перспектива, применение которой в иконописи становится систематическим на образцах иконописи, начиная с послеиконоборческого периода [табл. 1]. Ранние примеры применения обратной перспективы в христианской живописи можно найти мозаиках Равенны V–VI вв. [табл. 3, 10], в мозаике апсиды храма Ангелоктисты на Кипре VII в. [табл. 4]. На ранних энкаустических иконах VI в. Мы, в основном, не наблюдаем обратную перспективу [табл. 5], исключением можно считать изображение головы (шапка волос и затылок) Христа на иконе «Христос Вседержитель» (VI в., Монастырь св. Екатерины, Синай) — вероятно, это и есть самый ранний пример применения обратной перспективы в иконописи на доске. Итак, ранние примеры применения обратной перспективы в христианской сакральной живописи (на мозаичных памятниках) относятся к V–VI вв.

С точки зрения изучения обратной перспективы на примерах ставрографии, нас интересуют изображения четвероконечного креста с непрерывно расширяющимися от центра концами. Массив памятников дохристианского искусства, в которых изображается крест



Таблица 5. Обратная перспектива в изображении волос и затылка. Икона Спасителя, Синай, VI в.

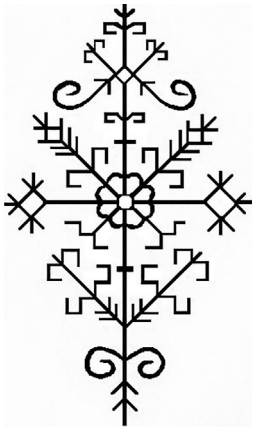


Таблица 6. Древо жизни. Народный орнамент, Латвия.



Таблица 7. Расширяющийся крест, изображенный на плоской поверхности, вкомпонован в вогнутую поверхность (дальнейшее логическое продолжение идеи можно увидеть в мозаике Равенны — табл. 3). Фронтон христианского храма, Египет, IV в.

той или иной формы, позволяет констатировать если не полное отсутствие, то, во всяком случае, нераспространенность, нехарактерность изображения креста с непрерывно расширяющимися концами для памятников дохристианского искусства. (Как проявление тенденции к развитию изображения креста с расширяющейся периферией вне традиций христианского искусства можно рассматривать гамматический крест, концы которого часто получают геометрическое развитие, разрастаясь в орнамент, а также встречающиеся в народных орнаментах мотивы т.н. «Древа жизни» [табл. 6]. Однако такие изображения креста не имеют непрерывно расширяющихся концов, т.е. не отвечают заданным нами требованиям).

Начиная уже с III в., интересующая нас форма креста с непрерывно (часто — параболически) расширяющимися концами получает широкое распространение в искусстве христиан Египта [табл. 7], на ранних памятниках которого такой крест соседствует с характерным для культуры Древнего Египта крестом «анх», который постепенно выходит из широкого употребления в искусстве христианского Египта, что и позволяет относить упомянутые памятники к раннему периоду христианского искусства. В период IV–XII вв. форма креста с непрерывно расширяющимися концами становится одной из самых распространенных во всем ареале христианского мира [5, табл. 8]. Современный исследователь С.Гнутова отмечает: «Равноконечный крест с расширяющимися концами, часто размещенный в круге или в венке — широко распространенный в IV–VII вв. элемент архитектурного декора почти на всем христианском Востоке» [8].

Аврелий Августин слова из послания апостола Павла ефесянам «чтобы вы, укорененные и утвержденные в любви, могли постигнуть со всеми святыми, что широта и долгота, и глубина и высота (πλάτος και μήκος και βάθος και ‘ύψος)» [Еф. 3:18] относит именно ко Кресту Христа: «Могли разуметь Крест Господа, где широтою называется поперечное дерево, на коем распростираются руки; долготою — дерево, восходящее от земли до самой широты (поперечного дерева), на коем пригвождается целое тело, начиная от рук и ниже оных; высотою — дерево от широты (поперечника), простирающееся в высоту до самого верха, где прикрепляется голова; а глубиною



Таблица 8. Крест Константина, IV – не позднее VI вв.



Таблица 9. Икона Положение Христа во гроб. Россия, XV в.



Таблица 10. Параболически расширяющийся крест в петле анха, Египет, III в.

— нижний конец, водруженный в земле и там скрывающийся. Сим знамением Креста описывается вся деятельность Христианская...» [6]; аналогично полагает и Григорий Нисский: «Образ креста, представляющий четыре выступа соединенные по средине, обозначает на все простирающуюся силу и промышление Того, Кто на нем явился... Чрез это, мне кажется, ясно обозначается словом то, что нет ничего существующего, что бы неодержимо было Божескою природою, — и небесное и подземное и отовсюду простирающееся посредине до пределов сущего. Ибо высотою означается горнее, глубиною, — подземное, долготою и широтою все, что заключается в средине и что держится всем управляющею силою» [7].

В контексте этих богословских трактовок крест с расширяющимися концами ассоциируется с исходящими из одного центра (Христос) четырьмя лучами света (Церковь, христианская проповедь), которые, расширяясь и распространяясь, стремятся осветить все четыре стороны света (космоса — ‘ο Κόσμος), одновременно указывая на их подвластность Божественному центру — Христу, т.е. образуя Царство Христа. Крест такой формы как бы разрастается в четырех направлениях или измерениях в бесконечность, соответственно, изображение расширяющегося креста часто заключается в круг, который воспринимается как знак бесконечности, проекция вселенной (сферы). Особо отметим, что изображение расширяющегося креста достигает полного раскрытия этого смысла и полноты художественного воздействия на зрителя, будучи размещенным на вогнутой поверхности центрального свода или купольной полусферы (пространственной модели вселенной) храма, как мы это видим на равеннской мозаике V в., где в центре расширяющегося креста помещено аллегорическое изображение Христа — Агнец [табл. 10]:

форма центрального свода храма способствует этому расширению, усиливает его, делая его параболическим (как на многих более ранних изображениях креста из Египта, сделанных не на вогнутой, а на плоской поверхности [табл. 7]). На примере интерьера равеннского храма 5 в. из табл. 3 мы можем увидеть, как параболически (благодаря поверхности свода) расширяющийся крест взаимолействует с обратной перспективой престола, архитектуры, деталей бытовой обстановки, изображенных в мозаиках на плоскостях стен храма.

Распространенным мотивом в искусстве этого периода является и изображение исходящих из расширяющихся концов креста растительных элементами, чем дается отсылка к евангельской притче о разрастающемся из семени дереве [Мф. 13:31–32] — к идее распространения, «разрастания» креста, подобно этому дереву [табл. 8]. В богослужебных гимнах праздника Крестовоздвижения, гимнография которого сложились, в основном, в VIII–X вв. [9], выражается охватывающее весь мир значение Креста Иисуса Христа, а также приводятся метафоры, связанные с лучами и светом: Кресту Иисуса призываются поклониться (προσκυνήσωμεν) все народы [10], Крест «солнечные лучи испускал» [11], «нетленными сияниями… божественный свет облистав» [12], Крест — «хранитель всей вселенной (της οικουμένης)», им «мир (Κόσμος) освящается», Крест «мир (Κόσμον) весь привлек» [13]; здесь же находим и упоминания о заключенных в Кресте пространственных измерениях: «широта Креста и долгота (εύρος και μήκος Σταυρού) равна небу» [14], «четверократный мир (τετραπέρατος Κόσμος) сегодня освящается через воздвижение четверочастного Твоего Креста» [15]. Приведенные выше патристические трактовки новозаветного текста и литургические гимны лучше всего иллюстрирует именно рассматриваемый нами тип изображения — непрерывно расширяющийся крест.

То, что ставрография как специфическая область сакрального христианского изобразительного искусства обрела развитую форму своей стилистики и художественного языка раньше, чем это произошло в других областях этого искусства, обусловлено как простотой и лаконичностью изображаемого в ставрографии объекта — Креста Иисуса Христа, минимальностью иллюстративной нагрузки такого изображения, в сравнении с портретным или сюжетным изображением, характерным для живописи, так и отсутствием принципиальных догматических и канонических споров по поводу теоретической изобразимости и культового почитания Креста в эпоху становления христианского искусства и христианского культа в III–IX вв. Культовое почитание изображений Креста сформировалось и утвердилось в христианском мире как не вызывающая сомнений практика задолго до однозначного и неоспоримого утверждения аналогичного

почитания икон. Достаточно вспомнить, что VII Вселенский собор в VIII в., рассматривая вопрос о почитании икон, ссылается на практику культового почитания изображений креста как на повсеместно распространенную и не вызывающую дискуссий. Церковный историк А.В.Карташёв о VII Вселенском соборе пишет: «Лишь на пятом заседании по предложению римских легатов постановлено было на следующий раз принести икону и поклониться ей»; здесь же А.Карташёв приводит определение этого собора, уравнивающего почитания изображений креста и икон: «подобно изображению честного и животворящего Креста, полагать… святые иконы» [16].

Как для иконописи, так и для ставрографии отметим:

— общность выше сформулированного нами условия «иконописное изображение должно избегать иллюзорности, т.е. зритель не должен воспринимать икону как часть своего (т.е. трехмерного, физического) пространства»;

— общность стремления передать расширяющееся, разрастающееся Иное (сакральное) пространство, охватывающее и преображающее наше физическое пространство.

Рассмотрим пример этой общности. Выше мы привели цитату из послания апостола Павла (Еф. 3:18) и ее патристические трактовки, относящие «широту, долготу, глубину и высоту» к Кресту Христа, что иллюстрирует рассматриваемый нами тип расширяющегося креста. С точки зрения восприятия зрителем, сопоставим такое изображение креста с выполненной в строгом следовании обратной перспективе русской иконе XV в. «Положение Христа во гроб» [табл. 9] и с комментарием современного исследователя И.В.Шалда к этой иконе: «Обратная перспектива и ее свойства ярко выражены на иконе “Положение во гроб”. Обратная перспектива производит здесь чрезвычайно сильный, ошеломляющий эффект: пространство разворачивается вширь и вглубь, вверх и вниз (выделено нами) с такой безудержной мощью, что происходящее на глазах взирающего на икону обретает космический масштаб» [17]. Созерцая, например, размещенную на вогнутой поверхности равеннскую мозаику V в. [табл. 10], можно эту мысль И.Шалда отнести и к изображению расширяющегося креста (и заключенной в изображении такого типа креста обратной перспективе), которое производит «чрезвычайно сильный, ошеломляющий эффект, пространство разворачивается вширь и вглубь, вверх и вниз с такой безудержной мощью, что происходящее на глазах взирающего… обретает космический масштаб» ссылка?. В обоих примерах обратная перспектива служит созданию у зрителя ощущения «космического масштаба». Здесь мы опять делаем акцент именно на важности ощущения, рождающегося у зрителя, а не интеллектуального

восприятия зрителем сюжета, подтекста, символического или аллегорического содержания изображения.

Изображение креста с расширяющимися концами — это и есть изображение креста в обратной перспективе, в свою очередь, по нашему предположению, изображение креста такого типа становится образцом, прототипом конструкции обратной перспективы для живописи (иконописи). Мы предполагаем, что изображения расширяющихся крестов именно на вогнутых поверхностях монументальных композиций окончательно сформировали понимание необходимости применения обратной перспективы в христианском изобразительном искусстве (на памятниках Равенны V в. мы наблюдаем соседство расширяющегося креста на плоскости купола и уже довольно частое применение обратной перспективы в изображениях на плоской поверхности — см. табл. 10): изображение расширяющегося креста на вогнутой поверхности полусферы (модели вселенной) как бы задает расширяющуюся систему координат для живописного изображения, и принципы этой расширяющаяся системы координат могут быть перенесены с вогнутой поверхности купола на плоскую поверхность (впрочем, как показывают бесчисленные памятники христианского монументального искусства, идеальной иконографической поверхностью, наиболее соответствующей принципом обратной перспективы и наиболее наглядно отображающей Иное пространство, является вогнутая сферическая или близкая к сферической поверхность).

Итак, с определенной долей приближения можно констатировать, что обратная перспектива иконы выглядит как помещение изображаемого сюжета в логику пространства расширяющегося креста (отметим, что в случае сложной композиции, например, с многочисленными с элементами архитектуры, в обратной перспективе появляется многоцентровость — отдельные компоненты сложной композиции вводятся в это пространство как бы по отдельности). Соответственно, обратную перспективу применительно к сакральной христианской живописи (иконе) мы можем понимать как крестообразно, подобно лучам света, расширяющееся от центра (Христа) в периферию тварного космоса Иное пространство, которое преображает этот физический космос в пространство Царства Христа, Его Церкви.

Принимая во внимание древность изображений расширяющегося креста, в сравнении со временем начала применения обратной перспективы в христианской сакральной живописи (иконе), зарождение обратной перспективы как принципа христианского изобразительного искусства можно относить уже к III–IV вв., а рассмотренный нами тип изображения креста можно считать также одним из

самых ранних изображений лучей преображающего физический мир (в богословской терминологии — Фаворского, или Нетварного) света — задолго до формулирования в XIV в. (в первую очередь, Григорием Паламой) соответствующего богословского учения.

Принимая во внимание следующие проведенные в данной работе наблюдения: обратная перспектива в ставрографии прослеживается начиная с памятников III в. и приобретает широкое распространение в IV–VII вв., в свою очередь, в христианской сакральной живописи (иконописи) обратная перспектива прослеживается только с V–VI вв. и полностью внедряется начиная с IX в; сравнение истории развития культового почитания как креста, так и живописного изображения (иконы) говорит о значительно более раннем развитии этого почитания именно в отношении креста; специфика богословской и гимнографической трактовки Креста дает убедительную идейную основу развития обратной перспективы именно в сфере ставрографии, мы предполагаем, что не только богословские, но и художественные принципы изображения креста (т.е. создания иконы креста) переносимы на портретную или сюжетную сакральную живопись (икону). Мы предполагаем первичность и новаторство применения обратной перспективы в ставрографии по отношению к применению ее в христианской сакральной живописи, т.е. иконописном искусстве (в т.ч. в монументальных памятниках), а также предполагаем влияние изображений креста с равномерно расширяющимися концами на формирование принципов обратной перспективы в христианской сакральной живописи (иконописи).

Примечания:

1. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. — М., 1980. — С. 247–254.
2. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. — М., 1986. — С. 89, 101–106.
3. Там же. — С. 97.
4. Хоружий С. «К феноменологии аскезы». — М., 1998. — С. 76, 107, 241.
5. Гнутова С.В. «Константинов крест» — древнейший памятник раннехристианского искусства на территории России. — URL:www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=68 (дата обращения: 13.12.2020).
6. Августин Аврелий. Христианская наука или Основания Герменевтики и Церковного красноречия. Книга 2. О знаках и языке вообще, о качествах, необходимых для изъяснителя Св. Писания, и о препятствиях и пособиях к изъяснению оного, § 62. — URL: azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/hristianskaja-nauka-ili-osnovanija-germenevtiki-i-tserkovnogo-krasnorechija/#0_3 (дата обращения: 14.12.20).
7. Святитель Григорий Нисский. Слова на Святую Пасху. Слово 1-е. — URL:azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Nisskij/slova-na-svjatuju-paskhu/#0_1 (дата обращения: 14.12.20).
8. Гнутова В. Цит. произв.
9. Малков П.Ю. Воздвижение Креста Господня. — URL:www.portal-slovo.ru/theology/43367.php (дата обращения: 14.12.20).

10. Ακολουθεια του Τιμιου και Ζωοποιου Σταυρου. — Κερκυρα, 1854. — С. 44.
11. Там же. — С. 53.
12. Там же.
13. Там же. — С. 59.
14. Там же. — С. 60.
15. Там же. — С. 63.
16. Карташёв А.В. Вселенские Соборы. Часть 7-я. VII Вселенский собор. — URL: azbyka.ru/otechnik/Anton_Kartashev/vselenskie-sobory/7_13 (дата обращения: 15.12.20).
17. Шалда И.В. Философско-этический анализ художественного языка иконы // Научные ведомости. — 2012. — № 2 (121). — Выпуск 19. — С. 317–318.
18. Цит. текстов Библии на русском языке по: Russian Orthodox Bible. — UBS, 1991.
19. Цит. текстов Библии на древнегреческом языке по: Η Αγια Γραφη. — Αθηναι, 1994.
20. Иллюстрации: Coptic Icons. Part II. — Barcelona, 1998; Coptic Art. Sculpture. Architecture Barcelona. — С. 100–124; а также публичные интернет-источники.

КИРЕЕВА НАИЛЯ РЫЗВАНОВНА
Кандидат философских наук, доцент. Профессор кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: nelja.kireeva@gmail.com

KIREEVA NAILYA RYZVANOVNA
PhD in Philosophy, Associate Professor. Professor of the Department of History of Art and Humanities of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

ЭТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ДЖИРОЛАМО САВОНАРОЛЫ

ETHICAL VIEWS OF GIROLAMO SAVONAROLA

В статье рассмотрено развитие этических взглядов Джироламо Савонаролы для понимания его реформаторской деятельности как духовного и политического лидера.
Ключевые слова: Савонарола, церковь, Флоренция, нравственность, вероучение, христианин, религия, грех, реформация

The paper examines the development of Girolamo Savonarola's ethical views for understanding his reform activities as a spiritual and political leader.
Keywords: Savonarola, church, Florence, morality, religious doctrine, Christian, religion, sin, reformation

На фреске «Диспута» («Спор о святом таинстве») в Ватикане, созданной в 1509—1510 годах, Рафаэль изобразил в ряду великих представителей католического церковного мира Джироламо Савонаролу — итальянского христианского мыслителя, религиозного и политического деятеля, проповедника и поэта. Прошло только десять лет со дня мученической смерти Савонаролы, он еще не был оправдан церковью (это будет через сорок лет при папе Павле IV), но художник не мог не отметить этого реформатора и искреннего католика. Вся жизнь Джироламо Савонаролы была посвящена идее создания общества тотальной религиозности. Остальное для него — «суета».

При жизни Савонаролы был издан его политический и юридический трактат «Об управлении Флоренцией» (1498), посмертно: философский трактат «Краткое изложение философии, морали, логики, разделение и достоинства всех наук», апология христианства «Триумф креста», этические трактаты «О презрении к свету» и «Размышления о псалме 51», моральный кодекс «Руководство к христианской жизни», религиозные трактаты «Об истине пророчества» и «Об откровении», тексты проповедей, стихи.

Философские взгляды Савонаролы представляют собой противоречивое явление в культуре Италии XV века. Реальность, в которой он действовал, оценивается как сложное переплетение старых и новых институтов, идей и ожиданий. Страна была охвачена гуманистическим движением, одним из крупнейших центров которого была Флоренция. Здесь по указанию Лоренцо Медичи была учреждена и образована Платоновская академия. Савонарола был знаком со многими мыслителями и художниками того времени. Его близким другом были Марсилио Фичино («Душа» академии), Пико делла Мирандола (синьор «Согласие»). «Микеланджело посещал все проповеди Савонаролы, до конца своей жизни постоянно перечитывал их и всегда с благоговением вспоминал о потрясающем впечатлении, которое производили на него голос и жесты этого человека, которого он считал святым» [3, с. 573]. Установка Академии на утверждение наличия свободной воли человека и силу человеческого разума единит Савонаролу с гуманистами, но и позволяет ему требовать от разумного человека усмотреть грех, различать добро и порок. А свобода воли — это условие и инструмент реализации морального выбора.

Гуманизм при Лоренцо Великолепном был эпикурейско-языческим направлением. Савонарола, как Платон в античный период, берет диалогическую форму изложения в «Размышлениях о псалме 51» (диалог между христианином и эпикурейцем) для демонстрации серьезного столкновения норм традиционной христианской морали и новыми этическими нормами в культуре Возрождения. Для сохранения традиционной религиозной культуры требовалась позиция жесткого морального ригоризма. Каждый истовый в вере христианин лично ответственен пере Богом для сохранения «чистой морали».

Родился Джироламо Савонарола в 1452 году в Ферраре. С юных лет мирским развлечениям он предпочитал чтение Библии и изучение

теологии святого Фомы Аквинского. Наблюдая за светской и церковной жизнью, Савонарола возмущался религиозно-нравственным падением Италии. Его ранние сочинения посвящены описанию состояния церкви, нравов и отношений между людьми. Еще в Ферраре он пишет книгу «О презрении к свету». Позже, уже в доминиканском монастыре в Болонье, напишет стихотворение «О падении церкви», где укажет на потерю учености и христианской любви среди людей.

1 августа 1490 года Савонарола произносит знаменитую проповедь, где высказал мысли о необходимости и близости обновления церкви. Он угрожал проклятием тому, кто не верит в его пророческое призвание, обличал испорченность нравов флорентийцев. Позднее, в 1494 году, Савонарола произнесет 23 проповеди на книгу пророка Аггея (одного из последних пророков Ветхого Завета, жившего в VI веке до н.э.). В это время Савонарола фактически становится духовным и политическим лидером Флоренции. Если пророк Аггей сыграл важную роль в истории иудеев как организатор общественной жизни и восстановитель Храма, то Савонарола хотел выполнить такую же миссию для Флоренции и флорентийцев.

Его первым Храмом был монастырь Сан-Марко. В 1491 году он был избран настоятелем. Сначала Савонарола занялся реформой монастыря. Было продано церковное имущество, изгнана роскошь, для всех монахов стала обязательна «трудовая» деятельность. Джироламо устроил для обучения монахов школы, где изучались архитектура, скульптура и живопись. Особое внимание он уделил богословию и изучению Священного писания, для этого было введено преподавание греческого и древнееврейского языков. Нововведения привели к росту популярности монастыря Сан-Марко. Восстановление Тосканской конгрегации (союза) доминиканских монастырей в 1493 году для Савонаролы — начало реформирования всего общества в соответствии с идеалами христианского аскетизма.

Будучи республиканцем, Савонарола думал, что только республика будет благом для Флоренции, только тогда граждане станут нравственнее. Нравственное очищение «потянет» и политическую реформу (конституционная реформа, проведенная при участии Савонаролы, расширила политическую базу республики, включив в управление новые слои населения).

Для него несправедливое распределение — грех, роскошь — грех. Его задача — нравственно возродить Флоренцию. К 1494 году флорентийцы очень изменились: постились, посещали церковь, пели вместо песен псалмы, читали только Библию, многие из знатных людей удалились в монастырь Сан-Марко, вместо маскарадов народ стекался к Савонароле на проповедь, азартные игры наказывались штрафами. На стороне Савонаролы были люди из простонародья, партия

«белых», которых называли «плаксами» (piagnoni). Против него были «беснующиеся» (arrabiati), приверженцы аристократического крыла республиканского правления.

Для укрепления христианских норм и своей власти Савонарола задумал нанести удар «беснующимся». Самым удивительным из савонароловских нововведений была «маленькая полиция» из мальчиков в возрасте от пяти-шести до шестнадцати лет. Они врывались в дома с целью следить за исполнением 10 заповедей. Общее число этой «ангельской армии» по религиозным праздникам достигало десяти тысяч человек. Для пророка они были воплощением будущего и чистоты. Дети требовали выдачи врага новой нравственности — «Суеты», то есть предметов, подвергнутых церковному проклятию. Прочитывали молитву, специально сочиненную Савонаролой, и шли далее. Бегали по городу, отбирали игральные карты, кости, светские книги, музыкальные инструменты, духи и т.п.; потом все это предавалось торжественному сожжению на городской площади.

Дважды (в 1497 и 1498 годах) Савонарола организовывал во Флоренции «сожжение сует». Это было религиозное шествие, которое мыслилось как антипод непристойному карнавалу. За процессом наблюдало городское правительство (Синьория). Суетные украшения, произведения искусства, картины и книги «соблазнительного содержания» и другое приговаривалось к торжественно-показательному уничтожению на площади Синьории. Восьмиугольная пирамида в семь ступеней, где, последовательно воплощая падения семи смертных грехов, разложена вся осужденная «Суета». В самом низу находились маски, парики, маскарадные костюмы и прочая карнавальная мелочь, выше — осужденные книги итальянского и латинского сочинения (в их числе сочинения Боккаччо, любовная лирика Петрарки, а также пергаменты и манускрипты с «соблазнительными» миниатюрами). Еще выше шли женские украшения и туалетные принадлежности, затем музыкальные инструменты, игральные кости и карты. И выше всего, непосредственно подножием чучела, служили картины с обнаженной натурой, возбуждающей похоть.

«Брат Джироламо добился того, — повествует Дж. Вазари [1] в части “Жизнеописание Фра Бартоломео из Сан Марко флорентийского живописца”, — что в этот день снесли туда такое количество картин и скульптур с обнаженными фигурами, многие из которых были выполнены рукой превосходных мастеров, а равным образом и книг… что это принесло огромнейший ущерб, в особенности для живописи». Иные художники добровольно несли в костер свои картины и рисунки, сами уничтожая ценности, которые создавали.

В результате весьма энергичных усилий проповедника и активности его сторонников город неузнаваемо изменился. Недавняя суетная

столица всяческой роскоши целиком предалась публичному покаянию. Богатые горожане в беспокойстве о «будущей жизни» раздавали милостыню, а благочестивых ремесленников в часы досуга можно было видеть на пороге их мастерских главным образом с Библией или с трудами Савонаролы в руках.

С 1494 по 1498 год проповеди и гимны Джироламо вышли более чем в ста различных изданиях. Они переводились на французский, испанский, немецкий, английский языки. О них узнали и на Руси: нестяжатель Максим Грек (1470—1556) слушал Савонаролу и цитировал его слова в спорах с иосифлянами.

Савонарола не только проповедовал (он читал проповеди на итальянском языке, а не на официальной латыни, чем привлекал на свои проповеди простых людей, которые латынью не владели), но и пророчествовал. Возможно, люди шли за ним, потому что его пророчества сбывались? Сам он был убежден в своем божественном призвании («Об истине пророчества» и «Об откровениях»). Он предсказал кончину Лоренцо Медичи, Иннокентия VIII, и неаполитанского короля Фердинанда I (1458—1494). Савонарола говорил об иноземном вторжении, возвещал приход нового Кира, который обновит Церковь. В 1494 году его предсказание сбылось. Французский король Карл VIII (1470—1498) вторгся в Италию. Узнав о приближении французов, флорентийцы изгнали Пьеро Медичи. После предсказанного ранее изгнания Медичи перед флорентийцами встал вопрос о новом государственном устройстве. Демократические убеждения Савонаролы приводили к идее политической свободы как необходимого условия свободы духа и нравственного обновления.

В течение четырех лет (1494—1498) он был религиозным и политическим лидером Флоренции. За эти годы город преобразился. От привычного скептицизма в религиозных вопросах эпохи Лоренцо Великолепного флорентийцы обратились к крайнему благочестию, провозгласив своим царем Иисуса Христа. Савонарола говорил о богоизбранности Флоренции, самих флорентийцев провозгласил новым избранным народом, который поведет мир и Церковь к обновлению. Всеобщий религиозный энтузиазм привел к тому, что молодые люди из лучших семей города становились монахами. Савонарола сумел создать мощное молодежное движение во Флоренции. Его юные сторонники выходили уже не на карнавал, а на торжественное религиозное шествие, пели духовные гимны, и собирали деньги для раздачи бедным.

Успех деятельности Савонаролы объясняется тем состоянием кризиса, в котором находилась как Италия в целом, так и Флоренция. Резко обличая пороки высшего клира, Савонарола не подвергал ни малейшему сомнению догматы католицизма и не выступал против

церковной иерархии, как института. Джироламо Савонарола не выступал за изменение структуры Церкви и ее догматов, он только призывал к возрождению нравов, возлагая вину за их упадок на Римскую Церковь. Авторитет проповедника стал опасным для Курии и предопределило его гибель. 7 апреля Савонаролу заключили в тюрьму за неповиновение папским буллам и распространение опасных идей. Его пытали, а 23 мая 1498 года повесили, после чего тело сожгли.

«Только тот, кто близко не знает Савонаролы, может подумать, что он как бы хочет возвратиться к средним векам, принести землю в жертву небу, жизнь гражданскую — церковной. Но тому, кто хорошо изучил его жизнь, его труды, он открывается таким, каким он был на самом деле. Он жаждал всего идеального в христианском смысле этого слова, настойчиво твердил современникам, что без добродетели, без самоотречения, без нравственного величия как отдельный человек, так и целое общество неминуемо идут к погибели. Окруженный учеными, философами, поэтами и артистами, между которыми насчитывалось немало горячих его последователей, он вовсе не был врагом итальянского Возрождения. Но он лишь ясно видел, чувствовал, чего недоставало этому движению и что впоследствии привело эту эпоху к гибели. Вера в добродетель, освещаемую религией и освящающую человеческую свободу, он посвятил всю свою жизнь и за нее умер. В итальянском Возрождении, существенную часть которого он составляет, Савонарола является фигурой героической, окруженной ореолом мученичества…» [2, с. 10—11].

Список литературы:

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — Москва: Терра, 1993.

2. Виллари П. Джироламо Савонарола и его время. — Санкт-Петербург: Грядущий век, 1913.

3. Лосев А. Эстетика Возрождения. — Москва: Мысль, 1978.

4. Савонарола Джироламо. Проповеди на книгу пророка Аггея. — Москва: Наука, 2014.

5. Херманн Х. Савонарола. Еретик из Сан-Марко. — Москва: Прогресс, 1982.

6. Шеллер (Михайлов) А. Савонарола. — Москва: ЖЗЛ, 2016.

ФРЕЙВЕРТ ЛЮДМИЛА БОРИСОВНА
Кандидат философских наук (эстетика). Тульская региональная общественная организация ТРОО «Наша традиция», президент организации
e-mail: Lbf1956@yandex.ru

FREIVERT LYUDMILA BORISOVNA
PhD in Philosophy (aesthetics). Tula Region Social Organization «Nasha Traditsia» (the «Our Tradition»), the Chairman
e-mail: Lbf1956@yandex.ru

РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ КАК ИСТОЧНИК ПРОЕКТНОСТИ: ПАРАЛЛЕЛИ МУЗЫКИ И АРХИТЕКТУРЫ

MEDIEVAL BEGINNINGS OF MODERN DESIGN CULTURE: PERSPECTIVE FROM OUR TIMES

В статье выявляются источники проектности внутри христианской культуры. Появление парижской композиторской школы Нотр-Дам и мензуральной нотации рассматривается как аналог готической архитектуры. Именно тогда, по мнению автора, а не в эпоху Ренессанса, зарождается проектная культура.
Ключевые слова: проектная культура, истоки проектности внутри христианской культуры, зарождение проектности в средневековой музыке, композитор как создатель проекта

The theme of this article is roots of «designness» (design culture) within Christian culture. Origin of Parisian Composer School of Notre Dame and the mensural notation are considered as the analog of Gothic architecture. The author is of opinion that Gothic, not Renaissance, is the epoch, when design (project) culture is begun.
Keywords: design (project) culture, roots of projectivity within Christian culture, beginning of design culture in medieval music, a composer as a creator of a design

В науке о дизайне сложилась традиция противопоставлять канон и проект. Канон, будучи непременным атрибутом религиозной культуры, как бы узаконивает ограничения в творчестве для человека: «Творит только Бог».

Ренессансные истоки современной проектной культуры тесно связаны с общими процессами секуляризации в эту эпоху. Но в настоящее время уже широко известно, как многое в Ренессансе имеет своим истоком готику. Переход от канона к проекту произошел не в один день, и подготовлялся он исподволь. Предпосылки роста индивидуализма есть внутри христианства. Отчетливо это выразилось в «…противоречивом единстве индивидуального и сверхличного, которое можно было бы назвать, пользуясь выражением Макса Дворжака, объективной субъективностью. … европейская готика, единственная в своем роде субъективная архитектура — объективированное, архитектоническое выражение субъективного стремления к абсолюту» [1, с. 27].

Именно здесь находится узел взаимодействия канонического и индивидуально-субъективного. Ведь душа имеет свою неповторимую судьбу и совокупность праведных и грешных дел. В каноне, ритуале, обряде, молитве человек выражает свои индивидуальные потребности и просьбы. Согласно Р.Рашковой, для средневековых западных богословов на первом месте стоял вопрос спасения и достижения человеком блаженства [2], т.е. опять-таки судьба индивида.

В западном христианстве личностное начало представлено более рельефно. Так, в таинстве крещения, как отмечает Рашкова, если православный священник произносит слова безлично «крещается раб Божий», то католический священнослужитель произносит эти слова от своего имени [2].

Право на выявление своего индивидуального начала имеет и прихожанин. Находясь в церкви во время богослужения, он также совершает некоторые активные действия, включая ответные реплики и жесты.

Проявление и развитие субъектного и индивидуализированного начала в христианской культуре способствовало зарождению проектности. Таким образом, канон и проект, коллективное и индивидуальное можно не только противопоставлять, но и рассматривать как крайние точки определенного континуума, внутри которого есть много промежуточных градаций, смешанных и переходных форм.

Темные века были практически продолжением развития фольклорной культуры, временем господства коллективного начала. Романика во многом основывалась на этой же почве. Переход от романики к

готике может быть осмыслен как культурологический поворот от фольклорного к индивидуальному, а впоследствии и к индивидуалистическому, т.е. проектному, типу культуры.

Новый источник развития — потенциал индивида — проявлял себя во многих аспектах средневековой жизни [см.: 3]. Индивид мог сопоставить свою личную точку зрения с общепринятой. Изменялась вся духовно-нравственная атмосфера: «…если XI в. был веком невежественных и доверчивых людей, XIII в. увидел людей разочарованных и наученных горьким опытом. Это был уже куда более цивилизованный и глубоко скептичный мир» [4, с. 521]. «Цивилизованность» есть развитие городского типа культуры, где личность способна противопоставить свой взгляд на вещи принятому большинством. А деяние личности, критически осмысляющей общепринятое и созидающей новое — это и есть проект.

Интересное свидетельство этих ростков индивидуализма содержится в книге Т.Н.Ливановой «История западноевропейской музыки до 1789 г.» [5]. В разделе первом, посвященном «Музыкальной культуре средних веков до эпохи Ренессанса», глава вторая названа «Новые творческие течения с XI в.». Факт новизны как ценности, индивидуального творчества, не укладывающегося в заданные рамки канона, — также проявление проектности в культуре. И европейская академическая музыка, наряду с техникой, архитектурой и строительством, дизайном, является важной компонентной в структуре европейской профессиональной художественной культуры. Нотный текст обладает самостоятельным бытием и может рассматриваться как особого рода проект, а сам феномен — как факт и фактор принадлежности к проектной культуре. При этом проект обладает самостоятельной культурно-эстетической ценностью, что и демонстрирует такое современное культурное явление, как графическая музыка и ее яркий представитель архитектор и композитор Я.Ксенакис.

В средневековой культуре была еще одна особенность, которая способствовала рождению проектов и проектности. Как известно, в средневековой теории музыки она подразделялась на musica divina, musica mundi и musica humana — соответственно, божественную, мировую и человеческую. При этом музыка реально звучащая, «человеческая», была как бы рангом ниже «божественной» музыки, которую невозможно физически услышать, но о ней можно размышлять и рассуждать. Если перевести это на современный «профанно-профессиональный» язык, искусствоведение (в данном случае музыковедение) занимало более высокую ступень иерархии, чем собственно исполнение, созидание «человеческой» музыки.

Этот момент не потерял своей актуальности и в современной культуре. В романе Т.Манна «Доктор Фаустус» композитор Адриан Леверкюн говорит, что в звучащей музыке слишком много тепла, и отдает предпочтение той, что воспринимается внутренним слухом, через нотный текст. Действительно, нотная запись, как и проекты архитектурных и дизайнерских объектов, независимые от их материального воплощения-невоплощения, обладает особыми смыслами и ценностью.

Появление промежуточной материальной формы — проекта — в разных искусствах происходит одновременно с рождением новых форм профессионализма. Параллельно с переходом от романики к готике в архитектуре и практически в той же среде рождается еще одна мощная профессиональная традиция, значение которой трудно переоценить. Частью этой динамичной городской культуры и тенденций эпохи было появление профессиональных авторов письменного музыкального текста — композиторов. В это же время в городах появляются профессиональные живописцы-иллюминаторы, скульпторы, ювелиры, архитекторы и ученые [3]. Композиторы, как и архитекторы, проходили все ступени профессионального роста. В музыке сложилась мощная профессиональная среда с длительной системой практики/обучения, где написание музыкального произведения означает не только полное владение композиторской техникой той эпохи, но и учет возможностей конкретного исполнителя.

Представители парижской школы Нотр-Дам Леонин и Перотин (XII–XIII вв.) — родоначальники профессии композитора в Европе и профессиональной же академической музыки. Подобно создателям чертежей средневековых соборов, они создали новую профессию, а с ней — и новую культурную ситуацию. Думается, что этот момент и можно считать истоком европейской проектной культуры. Произведение получает специфическую форму фиксации, что позволяет воссоздавать его независимо от воли и личного присутствия его автора.

Разумеется, нотная запись (модальная нотация) к этому времени уже насчитывала не одно столетие, служа для записи мелодий григорианских хоралов. Но эти записи фиксировали уже существовавшую традицию. К тому же одноголосный григорианский хорал был подобен монолиту и как бы не имел специальной опорной конструкции, не нуждаясь в ней.

Самые ранние из известных нам сборников многоголосия в европейской церковной музыке датируются второй половиной XI века, еще в недрах романики. В модальной нотации раннего Средневековья ритмизация могла быть и относительно произвольной.

Только в многоголосии нотация служит средством сцепления, координации и субординации. Подобно тому, как нервюры, согласно Э.Панофски, еще не сразу научились работать [3], роль вертикали в музыке также осмыслялась и менялась не одномоментно.

Для этого необходимо было усовершенствовать нотную запись. На смену модальной пришла мензуральная нотация. Она и стала компонентом зарождения и возрастания проектности в музыкальной, а значит, и во всей средневековой готической культуре. Эта проблема имеет два аспекта: собственно «конструктивный» и внутримузыкальный.

С появлением мензуральной нотации, четко фиксирующей время и ритм, многоголосная музыка обретает конструкцию, вертикальную координату как способ сопряжения. Фактически — это уже современный способ музыкального мышления. Из принципиальных новшеств — возникшая только в XVII в. тактовая черта. Но границы такта в эпоху готики уже ощущались: «…есть у ученых аргументы, подтверждающие ритмическое, метрическое (и даже тактовое) сознание уже в середине [XIII] столетия» [6, с. 47, примечание]. Такт — метрическое образование, сопоставимое, например, с травеей или любым модулем. Повтор одинаковых или аналогичных элементов как структурной основы характерен для музыки готической эпохи, что мы видим у Перотина. Чуть позднее он проявится в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве-ремесле.

Мензуральная нотация решает вопрос «физического выживания» и конструктивности музыкальной ткани. Конструкция предполагает наличие вертикально ориентированных элементов, действие и противодействие сил. Аналогии между музыкой и архитектурой появляются уже в текстах той эпохи: «Тенор, поддерживающий дискант, поется без украшений, покойно, веско и правильным размером, дабы не натолкнуть на диссонансы дискантирующих на теноре. Этого требует разум, ибо **на шатком основании не возведешь стойкого здания**» [цит.: 5, с. 94, выделено мной — Л.Ф.]. С осознания роли многоголосия в музыкальной культуре проявляется архитектоническая проблема координации голосов между собой.

Неслучайно, что в европейской музыке временная координация изображается по горизонтали, что соответствует основному направлению движения человека. На долю одновременного, соответственно, выпадает вертикальная координата. В современном музыковедении существует устойчивые выражения «гармоническая, аккордовая вертикаль». Как и в архитектуре, она постепенно берет на себя роль опоры, каркаса.

Для координации по вертикали различных голосов требуются иные условия бытования музыки. Исполнитель каждого голоса должен сверяться с неким эталоном, и эту роль берет на себя сторонний, объективный «наблюдатель», выражающий свою волю в виде авторского письменного текста. С данного момента начинается история профессии композитора как неотъемлемой части культурного процесса.
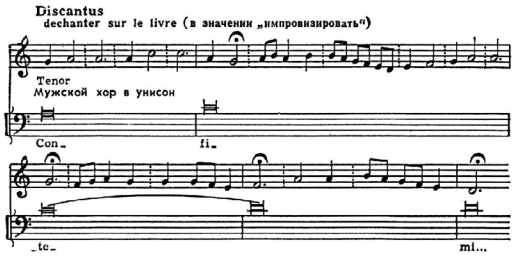


Рис. 1. Леонин. Пасхальный градуал. Начало. Современная нотация

Значение нотной записи для конструктивной основы музыки осознается не только как специфически музыкальная, но и как общеисторическая и культурная проблема. В этом плане представляет интерес точка зрения историка, тем более, такого необычного, как Г.Уэлс: «До этого никто не выделял в музыке понятие гармонии [в специфически музыкальном смысле, как учения о созвучиях — Л.Ф.] … Разными голосами начали одновременно исполнять темы, гармонически связанные между собой. Параллельно с этим совершенствовалось нотное письмо, с помощью которого можно было записывать и передавать новую полифоническую музыку. Ноты были также необходимы для свободного развития музыки, как письменность — для литературного роста и жанрового разнообразия» [4, с. 541—542].

Появление фиксированного многоголосия и необходимость координации голосов резко ограничивает произвол исполнителей. К тому же сама музыкальная ткань обретает ярко выраженные конструктивные свойства. Структурные и орнаментальные функции здесь четко разделены. Такая конструкция может рассматриваться как аналог каркасного строения в готической архитектуре. Но, в отличие от архитектуры, функции опорные и несущие в музыке соединены. Их выполняет нижний голос, cantus planus (плавное, ровное пение), движущийся крупными длительностями. Он берет на себя роль опорных и несущих элементов конструкции (здесь эти функции совпадают), а мелизматический верхний голос является несомым элементом, к тому же весьма декоративно насыщенным. Cantus planus — это еще и cantus firmus, фиксированный, закрепленный мотив. Характерно, что появившееся понятие «тенор», т.е. голос, исполняющий этот мотив, получил свое называние от латинского «tenere» — «держать».

Даже визуально в нотной записи отражается эта структура: опорные вертикальные моменты одновременного взятия звуков в нижнем и верхнем (верхних) голосе, чередующиеся с богато орнаментированными «соло» верхнего голоса, напоминают череду контрфорсов и окон-витражей.

Если сравнить, например, градуал Леонина (ил. 1) с квадруплем Перотина (ил. 2), видно, насколько ритмическая свобода, едва ли не произвол сменяются формульностью, четкой повторностью. Метроритмиче-

ская структура, выраженная мензуральной нотацией, также демонстрирует наличие повторяемых, улавливаемых слухом структурных единиц, которые также образуют ряды, в чем-то подобные системе травей или ритмического дробления стрельчатых окон. Проектные составляющие формы мышления, которые воплотились в мензуральной нотации, сохранились, развились и конкретизировались в современной нотации. Современная нотная запись делает эти черты еще более явственными.

В музыке готические по смыслу конструкции возникают даже с небольшим опережением по сравнению с архитектурой. До некоторой степени, это можно объяснить тем, что возведение крупного архитектурного сооружения — процесс значительно более длительный, чем сочинение музыкального произведения.

В эту эпоху мы уже можем говорить о проявлениях композиторской индивидуальности. Произведения, помещенные в сборниках Леонина и Перотина, являются образцами различных стилей, что позволяет предполагать и разных авторов. Сохранились и элементы авторско-исполнительского синкретизма. Так, например, предполагается, что Леонин был певцом-виртуозом, и многие страницы его произведений явно рассчитаны на его уникальные возможности как вокалиста.
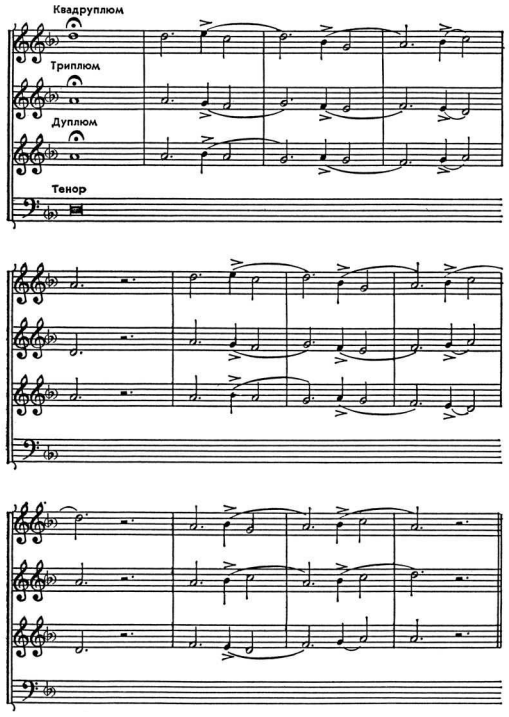


Рис. 2. Перотин. Органум. Начало. Современная нотация

Здесь программируется типовая ситуация. Так, на основе произведений великих скрипачей и пианистов можно сделать вполне однозначные выводы об их стиле игры и особенностях психофизического аппарата: Н.Паганини, Ф.Крейслер; Ф.Шопен, Ф.Лист, С.Рахманинов, А.Скрябин, С.Прокофьев…

Проектный потенциал сделанного Леонином и Перотином не исчерпан до сих пор. Думается, возможна и осторожная аналогия между современной каркасной архитектурой и стойким интересом композиторов XX—XXI вв. к композиторским техникам средневековья и Возрождения. Появление в XIX веке железобетона и новые потребности промышленной революции позволили вновь возродить принципы каркасной архитектуры и развивать их далее.

Как и в готической архитектуре, принцип manifestatio, о котором писал Панофский [3], находит свой аналог в профессиональной музыке, где уже можно усматривать «… новую систему стиля, в которой все составные части неразрывно связаны, и каждая порождена законами организации другой» [6, с. 46].

Единство стиля, обеспеченное единством приемов, четкая артикулированность элементов художественной формы, ясная тектоническая структура — все это сравнимо с устойчивыми метроритмическими формулами, применяемыми уже Перотином.

Выводы. В христианской культуре в эпоху Средневековья проявились черты, способствовавшие зарождению и развитию проекности.

Появление мензуральной нотации и соответствующего ей музыкального склада было ответом на «вызовы эпохи», испытывавшей потребность в более сложно организованных типах музыкального высказывания, требующих специальной фиксации по принципу проекта. Мензуральная нотация — явление не только специфически музыкального, но и общекультурного порядка. Ее черты, наиболее перспективные для проектного типа мышления, проявляются и в современной нотации.

Композиторская техника периода школы Нотр-Дам может рассматриваться как структурный аналог готической архитектуры в другой модальности: это высокая степень организованности и взаимозависимости элементов, появление устойчивых формул, кристаллизация круга стиле- и формообразующих приемов, т.е. синтез канонического и проектного начал в средневековой культуре, имевший далеко идущие последствия.

Список литературы:

1. Свидерская М.И. Леонардо на рубеже Ренессанса и Нового времени // Мастера классического искусства Запада: сборник статей. — Москва: Наука, 1983. — С. 26—32.

2. Рашкова Р.Т. Католицизм. — Санкт-Петербург: Array Array, 2007. — URL: www.http: obuchalka.org> 2012111968106/kato; icizm-rashrova-ru (дата обращения: 9.11.2020).

3. Панофски Э. Готическая архитектура и схоластика. — URL: www.http: litmir.me/br/?b=1511148p&=1 (дата обращения: 27.09.2020).

4. Уэлс Г. Всеобщая история мировой цивилизации. — Москва: Эксмо, 2008. — 928 с.

5. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. — Москва-Ленинград: Музгиз, 1951. — 816 с.

6. Евдокимова Ю. История полифонии. Выпуск 1. Многоголосие средневековья. X—XIV века. — Москва: Музыка, 1983. — 459 с.

ОРЛОВ ИГОРЬ ИВАНОВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор Липецкого государственного технического университета, член-корреспондент РАЕ, «Doctor of Science, Honoris Causa» IANH (Unated Kingdom — London), академик НАД РФ, член творческого Союза дизайнеров РФ
e-mail: igorlov64@mail.ru, kaf-tx@stu.lipetsk.ru

ORLOV IGOR IVANOVICH

Doctor of Arts, Professor of Lipetsk State Technical University, member of International Academy of Natural History (Unated Kingdom — London). Doctor of Science, Honoris Causa, the member of the creative Union of designers of the Russian Federation. Russia, Lipetsk State Technical University
e-mail: igorlov64@mail.ru, kaf-tx@stu.lipetsk.ru

ПОИСКИ КОНЦЕПЦИИ «ИДЕАЛЬНОГО ХРАМА» В РУССКОЙ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЕ КОНЦА XVIII В. (НА ПРИМЕРЕ ЗНАМЕНСКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА ВЕШЕЛОВКА ЛИПЕЦКОЙ ОБЛАСТИ)

THE PROBLEMS THEORETICAL CONCEPTS OF «BAZENOV GOTHIC» CHURCHED IN VESHELOVKA (LIPETSK) XVIII C.

В статье автор анализирует проблему поиска концепции «Идеального Храма» весьма популярную в Европейской и русской церковной архитектуре конца XVIII в., сравнивая Окситанскую готику (Южная Франция) и «псевдоготику» архитектора В.И.Баженова, на примере церкви Знамения Пресвятой Богородицы в усадьбе П.А.Татищева села Вешеловка Липецкой области.

Ключевые слова: В.И.Баженов, готическая церковь, готика Франции (Окситания), церковь (храм), теоретическая концепция, конструктивные особенности, идея, творческий замысел, «франк-масоны»

The author analyzed the theoretical concepts, construction and character of churched in South France (Occitany) and «Bazenovs gothic» (Russian Orthodox church) of Lipetsk in the period of XVIII century. In rich amendments to the article the author describes social-ideological context of the period of church construction and character.

Keywords: V.I.Bazenov, gothic church, gothic of South France (Occitany), Church, theoretical concept, construction, idea, creative concept. «franc-maison»

Интерьер культового пространства представляет собой ближайшую к человеку и наиболее контактирующую с ним предметно-пространственную среду, поэтому функциональная и эстетическая организация пространства жизни и деятельности человека во все эпохи была и остается главнейшей задачей архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Характерной особенностью зодчества ряда эпох, культурно-исторических типов цивилизаций и творческих направлений было отсутствие четких границ между внутренним пространством и внешней архитектурой. Предметно-пространственная среда всегда воспринимается зрителем через призму мировоззрений и понятий, свойственных его социальному окружению, религии и времени. Спецификой культового интерьера является то, что его эстетический образ воспринимается человеком в единстве всех архитектурно-художественных характеристик: архитектурных форм и пространств, их освещения, обстановки, художественной отделки и элементов пластических форм, а также быта, привычек, поведения, религиозной мотивации людей, для которых он создается. Культовая архитектура оказывает на людей своей эпохи глубокое и сложное эмоциональное воздействие, поскольку мы видим и оцениваем в ней преимущественно эстетическую организацию объемов и пространств. Понять эмоциональный образ культовых интерьеров можно, лишь ознакомившись с основой их семантического строя, учитывая деятельность человека того времени. Изучение иконографии интерьеров провинциальной русской культовой архитектуры XVIII столетия предполагает анализ всех вышеуказанных составляющих в их диалектическом взаимном развитии.

Церковь Знамения Пресвятой Богородицы в селе Вешеловка (бывшем имении Татищевых в Липецком районе) построена по заказу и на средства известного вельможи XVIII века П.А.Татищева в 1768—1784(94) гг. Интересен тот факт, что в различных источниках приво-



Рис. 1. Архитектурные формы окситанских церквей (Лагарде-сюр-Лез и Рабастенс) и с. Вешеловка

дятся разные даты начала и окончания строительства храма: 1768—1784 гг. указаны в книге Л.Рудакова «По следам легенд» (Воронеж: ЦЧКИ, 1973. С. 123) и в работе Г.Оранской «Село Вешеловка. Церковь Знамения XVIII века» (Центральная научно-реставрационная мастерская. Материалы обследования. М., 1963), а вот в «Каталоге объектов культурного наследия. Липецкая область», составленном Н.Д.Ивашевой, А.А.Найденовым, И.А.Жировой, А.А.Шальневым, А.Р.Ломоносовым, А.В.Новосельцевым, Л.В.Манюхиной (М.: НИИ Центр, 2008. С. 204) дана уже другая периодизация — 1768—1794 гг.

Во второй половине «осмьнадцатого» века она составляла единое целое с уникальным усадебным ансамблем, доминирующим центром которого был дворец Татищевых, размещенный на самой высокой точке южного склона Знаменского оврага. Сей дворец окружал обширный парк, имевший перед дворцовым фасадом регулярную «французскую» парковую разбивку в виде круглого партера, обсаженного дубами, которая дальше плавно переходила в пейзажный парк, взятый в кольцо разнообразных по форме, величине и глу-

бине террасных прудов с земляными дамбами. За границей прудов были расположены фруктовые сады с регулярной разбивкой. Помимо дворцово-паркового комплекса, по заказу Татищева были сооружены фамильный мавзолей и Знаменская церковь. От всего этого былого великолепия почти ничего не осталось. На месте дворца — руины, пруды спущены и плотины разрыты, а до наших дней сохранилась лишь Знаменская церковь, являющаяся интереснейшим памятником архитектуры, известным далеко за пределами Липецкой области и вызывающим жаркие споры среди ученых.

Храмовая часть церкви представляет собой квадратный в плане четверик с ризалитами (фланкирующими северный и южный фасады и увенчанные угловыми островерхими главками), перекрытый коробовым (стрельчатым) куполом — шатром со слуховыми окнами по четырем сторонам света, завершенным пятью шпилями (заменяющими здесь пятиглавие). Узкий восьмигранный световой барабан с высоким шпилем из кирпича венчает центральную часть храма и сооружение в целом [1, с. 204; 2, с. 125]. С востока к четверику примыкает прямоугольная апсида (алтарная часть), декорированная по трем сторонам света треугольными фронтонами и высоким кирпичным шпилем по центру, а симметрично ей с запада — трапезная. Примыкающие пониженные объемы трапезной и алтарной частей перекрыты на четыре ската с фронтонами и завершены шпилями вместо традиционных глав. Наружные стены храма декорированы пилястрами дорического ордера. Оконные и дверные проемы имеют стрельчатое завершение. Особую выразительность (даже некую нарядность) фасадам из красного кирпича придает наличие богатого резного белокаменного декора. Архитектурное решение колокольни явно перекликается со стилевыми особенностями европейской культовой готической архитектуры Ломбардии, Лангедока и Каталонской школы. Четырехъярусная колокольня завершается шатром. Ее верхние три яруса, в плане — круглые, по верхнему периметру первого и третьего яруса имеют балконы.

Богатые декорированные формы, многообразие причудливых элементов (семантика которых подчас не ясна), белокаменные фронтоны и карнизы сложных профилей, пилястры, ниши, завершающие шпили различного вида — при общем буйстве форм и насыщенности архитектурными деталями нигде не нарушена композиционная целостность культового сооружения. Кажется, что весь арсенал архитектурных средств известных зодчему, был использован им при возведении Знаменской церкви с целью преодолеть дефект присущий однородности лекального кирпича (его мелкости и бедности выразительной пластической энергии). Хорошо зная, что кирпичная архитектура должна избегать далеко выступающих карнизов и





Рис. 2. Западные фасады церквей в Рабастенс (Лангедок) и с. Вешеловка (Липецкая обл.)

глубоких желобов, стремясь к простоте очертаний, к воздействию широкими плоскостями и замкнутыми массами (тяготея поэтому к своду, арке и куполу), архитектор словно бросает вызов общеизвестным стереотипам — и, надо сказать, ему это удается [3, с. 298]. Естественным образом возникает вопрос — кто же он, этот неизвестный и загадочный гений среднерусских просторов? Ответ на него бесполезно искать, тщательно изучая непосредственно сам архитектурный объект лишь с конструктивно-технической и формально-аналитической точек зрения. Здесь необходимо применение методов иконологического и семантического анализа, взятых из богатых арсеналов современного искусствознания.

Общепринятое описание церкви звучит так: «Храм сооружен в стилевых формах русской псевдоготики. Особенностью этого стилевого направления было сочетание планировочных и объемно-пространственных принципов классицизма с использованием свободно трактуемых форм древнерусского зодчества и отдельных мотивов европейской готики» [1, с. 204]. Первое, достаточно беглое, сравнение Знаменской церкви с образцами русской псевдоготики конца XVIII — первой половины XIX века, четко разделяемые еще Н.А.Кожиным на две ветви «готического» стиля (связанные с двумя главными художественными центрами: Санкт-Петербургом и Москвой), позволяет отнести данную церковь к Московской ветви. На появление этой ветви, по мнению Н.А.Кожина, оказали влияние три момента художественной жизни: ретроспективизм западноевропейского характера, барокко и ретроспектива ложнорусских архитектурных деталей. Псевдо (или ложно-) готическая архитектура «московской ветви», являясь продолжением барочной традиции в пространственно-пластическом аспекте, по сути, не выявляет тектонику фасадов, но скорее затрудняет ее зрительное прочтение [4, с. 127]. Архитекторы как

бы стремятся скрыть реальные массы конструктивного скелета здания (с его тяжелым неподвижным впечатлением), придав формам, при помощи элементов внешнего готического декора, динамику, идею непрерывного устремления всех линий ввысь и тем создавая внешнюю иллюзию готического сооружения. Ритмический талант русских архитекторов, строителей псевдоготических сооружений имеет несколько ступеней. Первая ступень проявляется, например, в декоративном членении и украшении фасадов, в контрастах света и тени, в распределении пролетов — в декоративной игре на плоскости (в контрасте между внутренним, негативным, пространством и внешними, позитивными, формами здания). Вторая, более сложная, ритмическая ступень проявляется в организации нескольких пространств, в ансамбле целого здания (в тройном контрасте элементов — внутренне пространство, кубическая масса и наружное пространство). Именно в этой способности воспринимать и формировать «готическое» пространство в виде позитива и негатива и проявляется, на наш взгляд, главное своеобразие русской псевдоготической архитектурной концепции.

Совсем не то мы видим в идейно-художественной и конструктивно-ритмической концепции Знаменской церкви. Здесь архитектор не стремится скрыть внутренне пространство за «готическим декором», наоборот, он всячески подчеркивает (и даже иногда явно выделяет) конструктивную часть сооружения, не скрывая основной крестово-купольной схемы здания. При первом же взгляде на архитектурный ансамбль мы легко прочитываем за наружным пространством всю кубическую массу внутреннего объема, и отдельные готические элементы нам не только не мешают, но и даже помогают сделать это. Другими словами, геометрические формы готических элементов несут не декоративный (маскирующий конструкцию) характер, а являются, скорее, изначально задуманными элементами общей архитектурной композиции. Если мы, например, уберем шпиль над апсидой и четыре шпиля по углам центральной части здания, то перед нами останется типичное культовое православное сооружение «синодального типа», вполне пригодное для эксплуатации с конструктивной точки зрения, но потерявшее свою изначальную идейно-художественную (семантическую) направленность, авторское смысловое прочтение. Понимая это, невольно задаешься вопросом: кто был этот неизвестный, загадочный архитектор, так «вольно играющий» элементами и формами, при сохранении некой единой, не понятной для нас концептуальной схемы здания, и почему, глядя на ансамбль Знаменской церкви, невольно возникает ощущение тайны, известной заказчику и архитектору, но не понятной нам. Это мнимое противоречие разрешается, если мы вспомним слова вели-

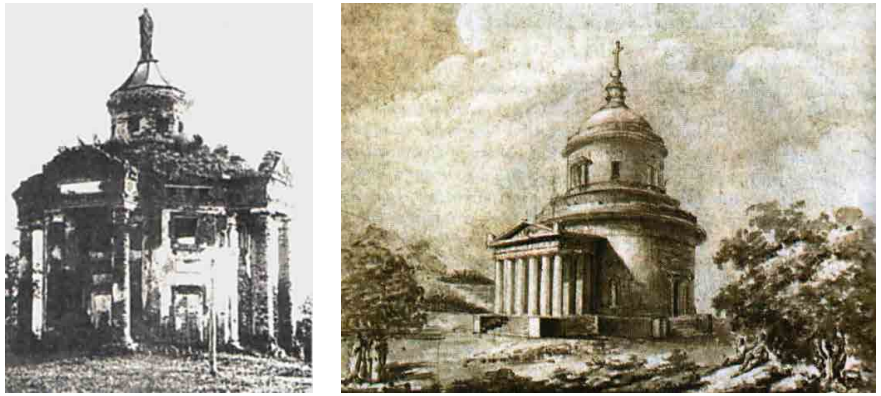


Рис. 3. Архивное фото 1920-х годов церкви св. Иоанна Крестителя в Винновке (слева). Церковь — ротонда («храм») в Муроме, 1812 г. Художник А. Григорьев (справа)

кого математика, философа и одновременно «вольного каменщика» (франк-масона) Г.Лейбница, который дефинировал архитектуру как «духовную деятельность, бессознательно оперирующую числами» [3, с. 281]. С целью разрешить загадку автора концепции Знаменской церкви необходимо обратиться к истории.

Вторая половина «осьмнадцатого» века, расцвет эпохи «матушки Екатерины», «золотой век русского дворянства» и пышное «цветение мистической акации» русского масонства. В лице масонского эзотерического учения, по словам И.И.Свириды, «век Просвещения» «обрел своего рода пара-религию, заполнявшую разреженное духовное пространство возникшей атеистической пустоты» [7, с. 126]. Потеряв связь со своими традиционными, православными корнями, представители русского дворянства считали Православную Церковь лишь официальной «мужицкой религией» и все свои умственные и душевные искания стремились заполнить «прогрессивными» западными доктринами. Для умов неглубоких и поверхностных достаточно было вольтерианства и энциклопедистов, умы же, более развитые в нравственном и духовном направлении, не удовлетворяясь этими «остроумными пустяками», искали ответов на «вечные вопросы» в эзотерике и мистицизме. Эклектизм масонской философской доктрины обусловил размытые границы интерпретации искусства «вольных каменщиков», предпочитавших пользоваться уже готовым каталогом тем и образов Средневековья, древнего Востока и Египта, античности, тайными шифрами алхимиков и каббалистов. Потерявшие «простую детскую Православную веру отцов», русские дворяне, желающие обрести «истинное христианство», обращались к масонской мистике в поисках утерянного. Наиболее характерным

примеров подобных заблуждений могут служить слова видного масона, розенкрейцера И.В.Лопухина (состоявшего в одной ложе с И.Г.Шварцем, Н.И.Новиковым, П.А.Татищевым, В.И.Баженовым и т.д.): «В это время обряды были необходимы, чтобы отделить от себя слабых людей, имени христианского стыдящихся… Для того-то собрания разделили на разные степени, так что все важнейшее христианское учение закрыли разными символами и иероглифами нравственности, пока наконец в последних степенях мало-помалу и совершенно откроют главную цель, состояние в истинном и внутреннем христианстве, в котором царствует един Христов Дух» [13, с. 241]. Всех этих людей объединило в розенкрейцерскую мистику, привезенную профессором И.Г.Шварцем из Германии, желание обрести «истинное потерянное христианство», которое сохранилось в эзотерических розенкрейцерских доктринах. Кроме того, немецкие масоны-мистики Вельнер, Таден, барон Шредер искренне усматривали в древних обрядах и таинствах Православной греко-российской Церкви обряды, сходные с масонскими, и поэтому были заинтересованы с помощью русских «православных братьев» разъяснить интересовавшие вопросы.

Расшифровка масонского искусства — тема достаточно сложная, поскольку в масонских присягах содержится требование не выдавать и не изображать для «профанов» тайные мистерии и символы. Несомненно одно — из всего обилия художественных произведений, в которых присутствуют смыслы и знаки масонства, некоторые связаны с формированием «готического вкуса». Таковыми, например, трактуемыми с достаточной степенью достоверности в герметическом ключе, могут считаться следующие сюжеты «готической» архитектурной иконографии: «пальмовая готика», двухбашенный западный фасад церковных строений или ротонда (круглое в плане здание) [5, с. 79]. Российские «братья-каменщики» довольно быстро заимствуют герметические архитектурные мотивы, разрабатываемые в европейских масонских трактатах, успешно применяя их в России. Так, развитая Паулем Декером в его трактате «Gothic Architecture, Decorated» (Лондон, 1759) и Марком-Антуаном Ложье (1713—1769) в его «Замечаниях об архитектуре» (1765) тема «готического пальмового дерева» практически сразу же находит свое воплощение в России. В отчетах генерал-инженера М.И.Мордвинова о сооружении порталов Чесменского двора близь Санкт-Петербурга (архитектор Юрий Фельтен, 1773—1777) содержатся сведения о трех пальмовых деревьях на пьедесталах с шестью зелеными фонарями на них, которые перспективно оформляли средневековые очертания трех порталов дворца [14, ф. 4, оп. 228, ф. 14, оп. 1]. Как хорошо известно исследователям масонства, эзотерическое прочтение эмблематики «пальмо-

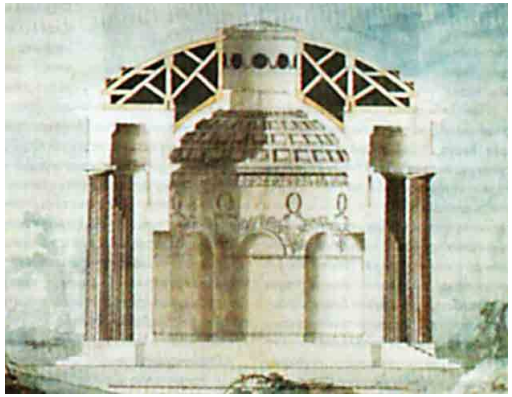




Рис. 4. Проект храма «Дружбы» в Павловске. Архитектор Ч. Камерон, конец XVIII в. (слева). Портрет видного розенкрейцера П. А. Татищева, неизвестноый художник XVIII в. (справа)

вого древа» появляется именно в философии розенкрейцеров XVII века, пытавшихся создать новую универсальную модель культуры. В веке XVIII эта же тематика находит свое дальнейшее развитие, например, в опере В.Моцарта на либретто Шиканедера «Волшебная флейта» (либретто которой имеет явно розенкрейцерскую символику встречи европейского просвещенного духа с христианской мистикой и мудростью Востока).

Другая «готическая» тема, связанная с масонским толкованием архитектуры двухбашенного (двухколокольного) фасада, впервые появляется в России во времена Петра I, когда иностранные архитекторы Д.Трезини (первый вариант Петропавловского собора) и Т.Швертфегер (собор Александро-Невской Лавры), работавшие в России, впервые познакомили русских с этой распространенной в католическом мире иконографией. Однако вплоть до эпохи Екатерины Великой эта тема не пользовалась популярностью, видимо, мотив был «чужим» синтаксисом, не поддающимся дешифровке в категориях «своей» семантики. Второй период распространения двухколоколенных фасадов в России связан с деятельностью «вольных каменщиков» В.И.Баженова и Е.И.Старова, прошедших в 1760—1765 годах французскую академическую архитектурную школу [15, с. 133]. Дело в том, что в Париже этого времени шло активное обсуждение проблемы так называемого греко-латинского синтеза «идеальной церкви» (прозрачная логика конструкции, где на конструктивный готический каркас должны были «одеты» декоративные формы, дающие эффект освобождения пространства и исчезновение массы). Данную схему довольно часто мы встречаем в готической архитектуре Окситании (Южной Франция, Каталония и Майорка), где «классическая» северофранцузская готика претерпевает определенные метаморфозы, превращаясь в оригинальную культовую архитектуру «eglises-fortifiees» [12, с. 316]. Подобная эклектичная модель в дальнейшем стала характерна для масонской вообще (и розенкрейцерской в частности) системе координат, которая в угоду «свету разума» создает некую абстрактную иллюзию, меняющую свое содержание по прихоти толкователя. Чтобы выявить зримую связь этих идей с масонством, вспомним толкование иконографии идеального христианского храма в его Ветхозаветной экспликации храма Соломонова (столь любимую франк-масонами). «И послал царь Соломон, и взял из Тира Хирама… И пришел он к царю Соломону, и производил у него всякие работы. И сделал он два медных столба, каждый в восемнадцать локтей вышиною, и снурок в двенадцать локтей обнимал окружность того и другого столба…» (3 Цар. 7, 15). Левый столб назывался Иахин («Он утверждает»), правый — Воаз («Сила»). В средневековой западноевропейской иконографии храм Соломона напрямую отождествлялся с конструкцией готического собора, достаточно вспомнить миниатюры Жана Фуке к «Иудейским древностям» Иосифа Флавия.

Иное, маргинальное толкование этой средневековой традиции отражаются позднее в XVIII веке, в парадигме франк-масонства. Почти все исследователи масонства отмечают стремление «вольных каменщиков» к собственной реконструкции утраченного религиозного идеала. Как пишет в своей работе «Русское масонство в XVIII веке» А.В.Семека, «…вольтерианство поколебало в русской душе бессознательную, примитивную веру предков и, бросив его, совершенно беспомощного в пустое пространство дешевого скептицизма, способствовало широкому общественному развращению. Яд просвещения не давал возможности вернутся к простой вере отцов… Здесь-то, и пришло на помощь забытое масонство с его мистической религиозностью и «нравственными преподаяниями», с его «древним любомудрием» и «истинною» наукою» [16, с. 170—178]. Именно поэтому к переосмыслению и развитию «готического» наследия в создании «греко-готических» храмов времен Екатерины приступают архитекторы-масоны, одним из них и был В.И.Баженов — «вольный каменщик», работавший «под молотков» московских розенкрейцеров в ложе «Девкалиона» открытой 21 октября 1782 года. Считается, что именно ему принадлежит концепция одного из самых ранних «греко-готических» двухбашенных православных храмов Екатерининской эпохи — Троицкая церковь (1774—1781) в селе Кайнарджи, принадлежащем герою русско-турецких войн П.А.Румянцеву-Задунайскому. В иконографии западного фасада Троицкой церкви ясно прослеживается тема масонского аллегорического изображе-

ния Соломонова храма с двумя башнями-столбами, сиеной, светильниками, давиром и скинией, которое повсеместно встречается на масонских «запонах», коврах — «тапия», в оформлении лож и т.д. Сохранившиеся тексты самого В.И.Баженова позволяют сделать вывод, что «брат-мастер» понимал готику как некую мыслительную абстракцию, такую эстетическую идею, о которой впоследствии напишет И.Кант, что она «дает повод много думать, хотя никакая определенная мысль, то есть никакое понятие не может быть вполне ей адекватно» [17, с. 63]. Знаменитое Баженовское «Слово на заложение Кремлевского дворца…» позволяет сделать вывод, что «готическими» для Баженова являются не только памятники итальянского и французского Средневековья, но и русские архитектурные шедевры XV—XVII вв. Кремлевские терема, церковь Покрова на рву (собор Василия Блаженного), здания «нарышкинского стиля», колокольня Ново-Девичьего монастыря и пр. [18, с. 108].

Очертив такой огромный круг памятников, Баженов, подобно многим своим современникам-масонам, пытается выделить некую «линию красоты» готического стиля, который для него присутствует и в современном архитектурном творчестве. И, рассуждая о «сияющих видах» готических зданий, Баженов пишет о готике как о «нежном строении» и отмечает его «огромность», так как можно предположить, что «линия красоты» готического стиля Баженова растворяется в иллюзорной бесконечности пространства [19, с. 38—49]. В своих постройках Баженов стремится достичь впечатления конструктивной легкости, иллюзорной прозрачности витража. Отказавшись от смешанного копирования «прямой» и «готической» архитектуры, Баженов находит гениальное решение, сформированное в туманной метафизике розенкрейцерских текстов. Он творит особый вид архитектурных фантазий, в которых средневековый стиль выступает не в своей подлинной историчности, а в призрачной, изображенной в объемно-пространственной композиции фасадов масонской метафоре, наводящей на некие размышления о «готическом» вообще, в духе отвлеченных метафор и морализаторских сентенций вольных каменщиков того времени. Части объемов «готических» строений Баженова замкнуты и представляют сочетания простых стереометрических фигур: кубов, параллелепипедов, трапеций, цилиндров (которые столь любили изображать в своих аллегориях розенкрейцеры). Композиции фасадов в большинстве зданий Баженова также традиционны: сохраняется трехризалитная структура с колонным портиком в центре, рустованные углы, симметрия и равновесность. Впечатление готической «каркасности» сооружений Баженова достигается путем создания иллюзии нескольких пространственных слоев, развивающихся в глубину. Перспективные приемы, созданные с помощью филенок, дополняются зрительным усилением стены декоративными контрфорсами (Царицыно; Оперный дом, Полуциркульный дворец, Большой Кавалерский корпус) или же «кустом» готических колонн (Царицыно: мост через овраг). Эффект многослойного пространства, обогащающий пластику стены, был вообще весьма характерен для раннего классицизма XVIII века, именно этим и объясняется художественный образ фасадов Большого Кремлевского дворца. На смену пластическому усилию приходит впечатление виртуозной графической декорации, маскирующей границы фасадных плоскостей и объемов, чем снимается пластическое напряжение взаимодействия ордерных элементов. Соотношение цокольной и основной частей южного фасада Кремлевского дворца близко к единице, тогда как, согласно классическим канонам, оно должно приближаться к «золотому сечению» — 1, 618 [5, с. 65].

В орнаментации фасадов Царицынских дворцов (как и в Знаменской церкви) Баженов обращается к собственно средневековым формам, и мы видим вариации на темы древнерусского зодчества. Цветовые решения (белокаменные узоры на фоне красного кирпича), традиционные средневековые кокошники, рисунок консолей и орнаментальных белокаменных поясов под карнизом. Формы окон Оперного дома в Царицыно (Знаменской церкви) заставляют вспомнить готическую и ренессансную архитектуру Венеции, где Баженов побывал во время своей заграничной поездки. В отдельных строениях Царицына (Первый Эрмитаж) присутствую даже «мавританские» трехлопастные арки. Цепочку подобных возникающих ассоциаций можно протягивать и дальше. При всем изобилии орнаментов в Баженовских сооружениях не создается впечатление перегруженности, Баженов идеально точен в выборе пропорций декоративных элементов, их использование обосновано конструктивно (например, узорчатые контрфорсы в простенках между окнами, остроконечные консоли «поддерживающие» карнизы). Декорации облегчают зрительное прочтение работы конструкции. Отметим красоту венчающих частей Баженовских строений: ребристые купола, ажурные бельведеры, готические парапеты и балюстрады. Благодаря им в большей степени и создается тот уникальный «готический» эффект, который завораживает зрителя. Хрупкие завершения, контуры которых тают в воздухе, создают в воображении очаровательное «non-finito», которое присутствует в подлинных готических соборах. По сути своей, Баженовская архитектура — это ностальгия по «большому стилю» и мистический путь в масонский мир «утраченного слова».

Возможные причины такого многообразия искусно подобранной эклектичности архитектурных форм кроются, на наш взгляд, в известном лозунге франк-масонов: «e pluribus unum» («едины в многообразии»),

лат.), позволяющем понять сложность проблем, стоящих перед «братом» Баженовым в его творчестве. Дело в том, что в обрядности масонов есть два главных понятия, «ложа» и «храм», которые мы, простые люди, часто не различаем, поскольку «орден вольных каменщиков», будучи тайным сообществом, официально преследуемым в России, не строил значительных храмов (как это делали американские «братья» или лондонская «Великая ложа»). Российские масоны вынуждены были довольствоваться «превращением» обычных помещений в символический «храм» с помощью различной атрибутики (ковры-тапии, завесы, аналоя и пр.), однако это не значит, что они не желали иметь настоящий «храм». Построить такой в столицах или в крупном городе было невозможно, это сразу же вызывало активное противодействие Православной Церкви и запрет власти. Была предпринята неудачная попытка использовать в качестве масонского «храма» православную церковь Архангела Гавриила в «Меншиковой башне» города Москвы (расписав и украсив соответствующим образом интерьер и алтарь этого неоготического сооружения), которая не увенчалась успехом. В дальнейшем все нам известные масонские сооружения в России стали возводится именно в провинциях или частных имениях и загородных усадьбах влиятельных вельмож-масонов, причем именно «брат» В.И.Баженов играл в возведении этих «храмов» не последнюю роль.

Так, например, в подмосковном имении графа В.Г.Орлова «Отрада» по проекту В.И.Баженова в 1774—1778 гг. рядом с церковью Успения Пресвятой Богородицы и семейной усыпальницей было возведено странное здание, именуемое сегодня «кузницей». Здание, мало напоминает собой кузницу, оно выполнено из красного кирпича в стиле баженовской псевдоготики и стилистически повторяет мотивы Знаменской церкви или дворцовый комплекс в Царицыно, имея в плане прямоугольник, обрамленный двумя восьмиугольниками. Масонская символика цифр «4—8» предположительно указывает на то, что, по-видимому, здесь был «храм Астреи» [10, с. 204]. Достоверно известный масонский «храм» («Киндяковская беседка») располагался в церкви св. Иоанна Крестителя, специально для этого сооруженной в конце 80-х годов XVIII века в роще деревни Винновка (Киндяковка) близь Симбирска (Железнодорожный район Ульяновска). Это была круглая в плане ротонда, столь любимое решение архитекторов-масонов: В.И.Баженова и М.Ф.Казакова, Бланка и Львова (берущая начало в церквях рыцарей-тамплиеров), с куполом, высотой 16 метров, окруженное четырьмя портиками (на фронтонах располагались изображения масонской символики: урна с вытекающей водой, череп и кости и пр.). Церковь — «храм» для собраний симбирской масонской ложи «Златого Венца» — была построена владельцем Винновки Василием Афанасьевичем Киндяковым (в этой ложе в степени «товарища» состоял молодой Н.М.Карамзин). Впоследствии здесь появлялись и члены ложи «Ключа к Добродетели» (которую возглавлял князь-декабрист М.П.Баратаев): И.П.Тургенев, И.И.Дмитриев, сосланный в Симбирск А.Ф.Лабзин, Н.М.Языков, А.П.Ермолов, И.А.Гончаров и др. гости семьи Киндяковых. Масонский «храм»-церковь простоял до 20-х годов XX века, а затем был разрушен. Его изображение сохранилось на архивной фотографии, публикуемой здесь, и на акварельном пейзаже (Ульяновский домузей И.А.Гончарова). Скорее всего, подобное эзотерическое прочтение символики церковь-«храм» было не единичным. В различных зданиях и архитектурных проектах зодчих-масонов мы постоянно встречаем сходство с подробным и научным описанием идеального масонского храма. В знаменитом московском «доме Юшкова» (Мясницкая ул., 21), построенном «братом» В.И.Баженовым по особому проекту для хозяина-масона, мы вновь встречаем выделенный из общего плана круглый центральный зал с купольным сводом и прорезанными в нем окнами (предназначенный для собраний ложи, которую посещали Н.И.Новиков, М.М.Херасков, Ф.И. митриев-Мамонов и др.) [10, с. 205]. В подмосковном имении Савинское, принадлежавшем розенкрейцеру И.В.Лопухину (собрату В.И.Баженова по «новиковской» ложе) и в Гатчине (Павловск) были также возведены очень похожие архитектурно-парковые ансамбли, которые, по замыслу архитекторов, возможно, предназначались для проведения ритуалов «вольных каменщиков».

Итак, подводя итоги, можно предположить с определенной степенью достоверности, что видный масон-розенкрейцер П.А.Татищев мог заказать «брату-каменщику» В.И.Баженову возведение архитектурно-паркового ансамбля имения и Знаменской церкви в столь любимых тогдашними «просвещенными» масонами «символических» формах. Косвенное подтверждение данной гипотезы мы можем найти, глядя непосредственно на сохранившиеся до наших дней архитектурно-художественные формы Знаменской церкви. Пред нами сложносочиненная архитектура вымученных, искусственных попыток «европеизированного» русского человека вернуть утерянную христианскую веру путем «блистательной» псевдорелигиозной мистификации. Неслучайно купольное покрытие своих культовых строений Баженов хотел раскрасить под черепицу и вмешать в краску «блестящие дресвяные камешки с стеклом», чтобы «как мозаик блистали, как бриллиант при солнце, а на самую верхушку… положить уже глазурованную черепицу, сколько кровли видно будет, дабы показывали издали при солнце, как по золоту» [20, с. 156]. При своей «разности» составляющих псевдоготического образа ар-

хитектуры Баженова есть нечто общее, что их сближает, — это причастность эстетике театра, театральной игре, в которой на сцене «примиряются» противоречия и достигается иллюзия гармонии. Театральная идея «весь мир театр, а люди в нем актеры» здесь развивается до масштаба реального события архитектурного объекта, и поэтому Баженовская архитектура — эта некая масонская «игра в жизнь», а не сама Жизнь в ее сложности и подлинной красоте. Присутствие в этой архитектуре многочисленных масонских символов, по сути своей, делает эту архитектуру подобием некоего автопортрета «просвещенного вольного каменщика» В.И.Баженова.

Список литературы:

1. Липецкая область. Каталог объектов культурного наследия. — Москва: НИИ Центр, 2008.
2. Рудаков Л. По следам легенд. — Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1973.
3. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — Москва: В.Шевчук, 2004.
4. Кожин Н.А. Основы русской псевдоготики XVIII века. — Ленинград, 1927.
5. Хачатуров С.В. Готический вкус в русской художественной культуре XVIII века. — Москва: Прогресс-Традиция, 1999.
6. Свирида И.И. Сады Века философов в Польше. — Москва, 1994. — С. 126.
7. Гунькин Г.И. К архитектурному наследию В.И.Баженова // Неизвестные и предполагаемые постройки В.И.Баженова. — Москва, 1951. — С. 246.
8. Острецов В.М. Масонская культура и русская история. — Москва: Крафт+, 2004. — 720 с.
9. Лонгинов М.Н. Новиков и московские мартинисты. — Санкт-Петербург: Лань, 2000. — 672 с.
10. Сахаров В. К истории масонского храма // Иероглифы вольных каменщиков. — Москва: Жираф, 2000. — С. 204.
11. Орлов И.И. В.И.Баженов. Иконография Знаменской церкви села Вешеловка Липецкого района Липецкой области (памяти Г.И.Гунькина) // Доклад на Международной научной конференции «Архитектурное наследие русской провинции: проблемы изучения и сохранения» (к 100-летию Г.И.Гунькина). Липецк, ГУК «Государственная дирекция по охране культурного наследия Липецкой области», 26—27 апреля 2011. — Липецк, 2011.
12. Орлов И.И. Антикатарские крепости веры. — LAP Lambert Academic Publishing, GmbH — Saarbrucken, 2012. — 437 p. — P. 316.
13. История масонства. — Смоленск: Русич, 2002. — С. 240—241.
14. Отчет генерала М.И.Мордвинова в РГАДА. Ф. 4. Оп. 228. Ф. 14. Оп. 1.
15. Ревзин Г., Девятова И. Казанский собор А.Н.Воронихина как феномен романтической культуры // Архитектура в истории русской культуры. — Москва, 1996. — С. 133—138.
16. Цит. по: Масонство в его прошлом и настоящем. Том 1. — Москва, 1991. — С. 170—171.
17. Кант И. Критика способности суждения. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 3. — Москва, 1967. — С. 63.
18. Виноград В. Письма и другие документы В.И.Баженова о строительстве в Царицыне // Архитектурный архив. — 1946. — № 1. — С. 108.
19. Рязанцев И.В. Об истоках псевдоготики В.И.Баженова // Россия — Европа. Художественные связи. — Москва, 1995. — С. 38—49.
20. Цит. по: Михайлов А.И. Баженов. — Москва, 1951. — С. 156.

ЖЕРДЕВ ЕВГЕНИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: zerdev-design@yandex.ru

ZHERDEV EVGENY VASILIEVICH

Doctor of Arts, Professor of the Department of «Industrial Design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

e-mail: zerdev-design@yandex.ru

БОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ МЕТАФОРИЧЕСКОГО ПОНЯТИЯ «СКЛАДКА» В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ

THE DIVINE MEANING OF THE METAPHORICAL CONCEPT OF «FOLD» IN CLOTHING DESIGN

В статье рассматривается божественный смысл метафорического понятия «складка» на примере одежды в контексте теории Ж.Делёза.

Ключевые слова: божественный смысл, метафора, складка, дизайн, одежда, бесконечность

The article considers the divine meaning of the metaphorical concept «fold» on the example of clothing in the context of the theory of Zh.Deleuze.

Keywords: divine meaning, metaphor, fold, design, clothing, infinity

Складка (фр. pli), в обычном понимании, — ровно сложенная вдвое и загнутая полоска на изделии из ткани, бумаги. Отсюда много производных значений этого слова. Например, складный — статный, стройный, толковый, хорошо сделанный, удобный или складень — икона с несколькими складывающимися створками. Складнем обычно на-

зывают небольшие по размеру иконки из дерева, металла, слоновой кости и др. Из складок состоит гармошка — музыкальный инструмент с подвижными мехами, которая, в свою очередь, определяется понятием «гармоничный» — благозвучный, стройный, исполненный гармонии. Складками определяются некоторые виды одежды, такие как плиссе или гофре с заутюженным изгибом.

В метафорическом смысле складка — понятие классической и современной философии, обретающее категориальный статус в границах постмодернизма. Системную семантическую разработку понятия «складка» как многозначной словоформы осуществил французский философ, культуролог Жиль Делёз (1926—1995). Складка, по Делёзу, есть «различие», «сгиб, который различает» и вместе с тем, который «сам может быть различен». В работе Делёза «Складка. Лейбниц и барокко» (1988) само понятие «складка» является метафорой.

В разделе «Лабиринт материи» складка у Делёза олицетворяет устремление в бесконечность. Через «складку» в разделе «Сгибы в душе» Делёз рассматривает проблемы инфлексии (сгибания) в контексте бесконечности, барочной вариации, монадологии Г.Лейбница и др. Он сравнивает бесконечность с двумя этажами: складки материи и сгибы в душе. Внизу — материя с органами, вверху — душа, которая поет о Боге, пробегая по собственным складкам, при том, что ей не удается полностью развернуть их, «ибо они уходят в бесконечность». Два этажа, пишет Делёз, между собой сообщаются (поэтому непрерывность возникает в душе). Существуют души, находящиеся внизу (чувственные и животные), — в душах тоже есть нижний этаж, и их окружают и обволакивают складки материи. На втором этаже — души возвышенные. Таким образом Делёз «выстраивает» метафорически «барочный дом».

Через метафору «складка» Делёз рассматривает глубоко философские вопросы, в частности, он пишет: «И все же речь действительно идет о двух половинах единого целого… мы уподобляем... мир, изначальному уравнению кривой с бесконечной линией инфлексии...» [1, с. 171—172].

Складка как метафора у Делёза имеет динамическую, силовую модель: она определяется противоборствующими силами, каждая из которых пытается взять верх над другой. Та или иная форма, по Делёзу, есть результат сгиба сил материи. «Мягкая» и «твердая» особенности материи могут различаться складками или теми порогами сопротивления, которые препятствуют равно механизмам складывания и сгибания или, напротив, ускоряют их действие. Силы складывания — силы, предопределенные к тому, чтобы ослаблять все другие, стремятся восстановить полное состояние первоначального покоя формы. Складка у Делёза — это еще и линия инфлексии, то есть вгибания; это также и мировая линия, и линия линий, и линия Внешнего. Делёз считает, что мы мыслим Мир только мировой линией. Аналогом подобной линии в лейбницевской картине мира является принцип предустановленной гармонии. Эта линия всегда внешняя и по отношению ко всем силам, действующим в материи (складки, складывания), и ко всем силам души (сгибы и сгибания). Она, по мнению Делёза, ведет к Богу [1].

Линия, по Делёзу, — универсальный тип связи всего живого и неживого, каждой самой мельчайшей и самой великой доли лейбницевского универсума. Благодаря метафоре «складка», Делёз «выстраивает» барочный дом и обозначает единство (архитектурное) двух несводимых и иных себе планов (этажей). Специфическая черта барочной складки в том, что она не завершается, складка складывается, но не может быть ограничена достигнутой формой складчатости. Складка идет за складкой. Эта тотальность и вездесущность складки делает ее настолько широким понятием, что Делёз пытается реконструировать любой принцип непрерывности, совершенства и целостности. Как замечательный и опытный раскройщик и знаток современного силуэта (мысли), Делёз явно связывает феномен складчатости с понятием материала (среды). Он мыслит складку топологически, как выражающую собой непрерывность. Таким образом Делёз метафорически превращает механизм этой великой Складки в величайшую машину Мира.

Интерес Делёза к барокко в контексте его концепции очевиден, ибо этот стиль становится универсальной матрицей осознания бесконечности мира.

В европейском искусстве стиль барокко главенствовал с конца XVI и до середины XVIII века. Барокко — динамический, аффектированный стиль, которому свойственны театральность, фееричность, иллюзионизм. Для барокко характерно стремление к взаимодействию различных видов искусства (опера), понимание поэзии как говорящей живописи, а живописи как немой поэзии, увлечение эмблематикой и аллегорикой. Барокко опирается на схоластическую логику и риторику, развертывает сложные метафоры и уподобления, наследует наиболее экспрессивные художественные формы средневековья и Ренессанса, сочетает античные образы с христианскими.

В архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве барокко было одним из основных стилевых направлений. Оно отразило новые представления о единстве, безграничности и многообразии мира, о его драматической сложности и вечной изменчивости, интерес к среде, к окружению человека, к природной стихии.

Для искусства барокко характерны грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувства, пристра-

стие к эффектным зрелищам, совмещение иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени. Виды искусства образуют торжественное монументально-декоративное единство, поражающее воображение своим размахом. Городской ансамбль, улица, площадь, парк, усадьба стали пониматься как организованное развивающееся в пространстве целое, многообразно раскрывающееся перед зрителем при его движении. Дворцы и церкви барокко, благодаря роскошной причудливой пластике фасадов, бесконечной игре светотени, слитности как бы текучих форм, сложным криволинейным планам и очертаниям, приобретают живописность и динамичность, словно вливаясь в окружающее пространство. В парадных интерьерах архитектура сливается с многоцветной скульптурой, лепкой, резьбой; зеркала и росписи иллюзорно расширяют пространство, а плафонная живопись создает иллюзию разверзшихся сводов.

Заметные изменения в период барокко происходят в дизайне одежды. Мягкость свободных, но выявляющих силуэт фигуры контуров, яркость гармонично сочетающихся цветов тканей придавали костюму живописность — черту, свойственную стилю барокко [2].

Делёз, анализируя барокко, отталкивался от философских воззрений Готфрида Лейбница (1646—1716), от его «Монадологии». Монада (от греч. monas — «единица, единое») — понятие, используемое в ряде философских систем для обозначения конститутивных элементов бытия. По определению Лейбница, монада — это первичная неделимая субстанция, имеющая духовную природу, воспринимающая и отражающая весь мир. Монад в мире бесчисленное множество, и все они находятся друг к другу в отношении предустановленной гармонии.

Делез пишет, что нельзя понять мысль Лейбница, не соотнеся ее с барочной архитектурой, которая утверждает новую гармонию мира. По Лейбницу, всегда существует связь между складками в материальном мире и сгибами в душе. При этом линия инфлексии — линия мировой мысли, всегда внешняя по отношению ко всем силам, действующим в материи (складка и складывание), и ко всем силам души (сгибы и сгибания). Линия инфлексии связывает все живое и неживое, и поэтому барочный дом состоит из двух этажей. Эта линия несет в себе три принципа: непрерывности, совершенства и целостности. Инфлексия проявляется в бесконечном варьировании и в бесконечности кривизны, она не имеет привилегированного плана проекции, она закручивается в спираль и становится вихреобразной.

Совершенство действительного мира Лейбниц понимал как гармонию сущности и существования вещей в природе.



Рис. 1. Скуфья



Рис. 2. Одежда священнослужителей

Центральной мыслью Лейбница по поводу инфлекии становится идея божественного предопределения мира. При этом Бог является главной субстанцией и главной монадой. Бога он называет Единым Существом, владыкой универсума, причиной всех вещей. Лейбниц считает, что, кроме Бога, существует множество других монад, включая человека. Все эти монады сотворены Богом и им сохраняются. По Лейбницу, человек как субстанциональная монада предопределен Богом жить в гармонии с природой [3].

Исходя из концепций Лейбница и Делёза, понятие «складка» провоцирует рассмотрение проблемы инфлексии на примере одежды. Особенно феномен складки интересен в контексте одежды священнослужителей, где она наделяется сакральным смыслом. Так, в головном уборе под названием «скуфья» складки образуют знамение креста. В поручах складки символизируют собой Божью силу и мудрость. Стихарь символизирует одежду спасения. На фелоне символические полосы и складки означают Четвероевангелие. Скрижали, нашитые на архиерейскую мантию, и складки означают, что епископ, управляя Церковью, должен руководствоваться заповедями Божиими. Божественными смыслами наделены сутаны, рясы, порфиры, ризы, схимы и другие одежды священнослужителей (рис. 1, 2).

Тему складок можно проанализировать на примере ряда театральных костюмов, разработанных в начале 20-х годов прошлого века архитектором и театральным художником А.А.Весниным (1883—1959) (рис. 3, 4).

Философская концепция «складки» напрямую коррелируется с концепцией эволюции и инволюции художественного образа многомерного объекта в дизайне одежды, которая отражена в диссертации К.А.Агабабян [4]. Метафорический смысл понятия «складка» в дизайне одежды в контексте инфлексии и многомерности находит отра-





Рис. 3. А.Веснин. Эскиз женского театрального костюма. 1920 г.
Рис. 4. А.Веснин. Эскиз мужского театрального костюма. 1920 г.

жение в заимствовании образов кинетического искусства [5]. Его становление связано с футуристическим движением, провозгласившим символом будущего искусства динамизм как квинтэссенцию художественного творчества. В таком контексте русские художники-авангардисты А.Родченко, В.Татлин, К.Малевич, Н.Габо и другие создавали первые кинетические конструкции.

К созданию кинетических объектов обращались отечественные художники группы «Движение» в 60—70-х годах прошлого века (Л.Нусберг, В.Акулинин, Ф.Инфанте и др.). В тот же период идея кинетизма нашла свое отражение в творчестве В.Колейчука [6]. Она же легла в основу концепции многомерных объектов художника Рудольфа Хачатряна.

В процессе движения таких объектов и зрителя можно наблюдать множество пластических художественно-образных форм, представляющих интерес и для дизайна одежды. В работах этого мастера содержатся новые пространственные формы и сложные, двуединые образы. Содержащаяся в них «формула человека» несет в себе метафорические идеи делёзовской складки, двуединства, зеркальности, лейбницевской бесконечности. Они эволюционируют в символ вечности — бесконечное вращение. Творчество Хачатряна нашло отражение в моделировании одежды дизайнером Карине Арамаисовны Агабабян (рис. 5, 6). Ее модели являются метафорой объектов Хачатряна.

Многомерный объект у нее представлен как сложная и вариабельная система, предназначенная для развития во взаимодействии с внешней средой. Применяется новый структурообразующий метод на примере одежды как пространственно-временного объекта, форма которого в процессе движения эволюционирует и инволюционируют при взаимном перемещении и наложении ее элементов. По спиральному принципу происходит сжатие и расширение формы, символизируя собой эволюцию и инволюцию, бесконечное возрождение жизни в контексте теорий Делёза и Лейбница.



Рис. 5. Р.Хачатрян. Многомерный кинетический объект. 2006 г.



Рис. 6. К.Агабабян. Многомерный кинетический объект — платье. 2006 г.

Одежда на основе многомерного объекта «живет» в пространстве как бы независимо от объемов тела, при этом ее разнообразные динамические формы воспринимаются как фазы процесса движения, порождая различные образы. В сегодняшнем мире моды и дизайна полистилистика и эклектика дают возможность для индивидуального выбора, для воплощения собственной Я-концепции. Прямое заимствование элементов художественного творчества в реальную действительность, свойственное культуре нашего времени, «обытовление» предметов и сюжетов «чистого искусства» придают им семантико-культурную многословность.

Сам характер кинетического искусства предопределяет интерес художников модельеров к процессу взаимодействия зрителя с модой в пространстве и времени. Мода всегда нуждается в новых интересных и актуальных решениях, выходящих за пределы плоской двухмерности и иллюзорной трехмерности, она стремится к новым открытиям и измерениям.

Метафорическое понятие «складка» имеет самое широкое распространение в теории и практике человеческой деятельности. Сгибание становится бесконечной операцией — один сгиб переходит в другой. В сгибе внешнее есть внутреннее, отогнутое — это сгиб вогнутого. Вне идеализированных операций сгибания, на которых могут строиться и большие, и малые миры, не существует ничего.

Складка, ассоциируемая с эволюцией и инволюцией спирали, нашла свое воплощение в изобретении нидерландцем Х.Гюйгенсом (1629—1695) механических часов. Он впервые применил маятник в качестве регулятора часов, представляющего собой балансир со спиралью. Механические часы Гюйгенса стали предтечей автоматической машинной техники. На основе автоматики многие инженеры мечтали построить вечный двигатель — перпетуум мобиле.

В понятие «складка» вписывается теория фрактальной геометрии природы, разработанная французским математиком Бенуа Мандельбротом (1924—2010). Фрактал — геометрическая фигура, обладающая свойством самоподобия, то есть составленная из нескольких

частей, каждая из которых подобна всей фигуре в целом. Фракталы «изъясняются» на языке природы, законы которой глубоко проникли в предметный мир. По мнению Мандельброта, Бог не использует прямые линии в формообразовании предметного мира и природы. Фракталы обусловливают функционирование мозга. На принципе фрактальной геометрии сконструирована антенна для мобильника. Вся Вселенная, макромир и микромир имеют фрактальные характеристики. Фрактальная геометрия обусловливает бесконечность мира.

Через метафору «складка» схватывается, фиксируется, воспроизводится момент перманентной подвижности линии Внешнего и конструирования Внутреннего как результата процесса «изгибания-складывания» Внешнего, подобно ряби на водной поверхности. Благодаря складке, мир живет, дышит, оживляется. Складка напоминает извилины гигантского мозга. Феномен складки олицетворяет собой круговорот веществ в природе, который был выражен еще в Древне-Китайской философии. Согласно мировоззрению Лао Цзы, который рассматривал субстанции мира, как и Платон, через многогранники, их вершины являются излучателями энергии, а плоскости — поглотителями. Излучение и поглощение энергии в контексте божественной сущности складки составляет основу вечного движения мира.

Складка непосредственно связана с всеобщими формами существования материи — пространством и временем. Пространственными характеристиками являются положения одних тел относительно других, расстояния между телами, углы между различными пространственными направлениями тел. Временные характеристики — «моменты», в которых происходят явления, продолжительности (длительности) процессов. Понятия «пространство» и «время» являются составной частью картины мира в целом. Через складку, сгибание и разгибание Делёз усматривал пространственный сценарий постижения беспредельного Космоса. Временные параметры, по Делёзу, оказываются процессом интериоризации будущим прошлого, что фиксируется посредством понятия «Память». По оценке Делёза, складывание и удвоение само есть Память. Внутренняя сущность складок конденсирует прошлое, но взамен сталкивает его с будущим, которое приходит из внешнего, меняет его и заново создает. Складки — это воплощение бесконечности движения в пространстве, через которое мы осознаем время, его моментальность в каждом отдельном фрагменте.

Еще до рождения Делёза советские авангардисты на теоретическом и практическом уровне касались проблем складки, Внешнего и Внутреннего, сгибания и разгибания. Так, В.Кандинский в своей книге

«Точка и линия на плоскости» писал: «Всякое явление можно пережить двумя способами. Эти два способа не произвольны, а связаны с самими явлениями — они исходят из природы явления, из двух свойств одного и того же: Внешнего — Внутреннего» [7, с. 3].

Сам характер линий складок напоминает диагональ, о которой Кандинский писал, что она под равным углом отклоняется от горизонтали и вертикали и тем самым имеет к обеим равное тяготение, что и определяет ее внутреннее звучание.

В области советской фотографии Родченко первым почувствовал красоту снимков, выполненных с неожиданных точек зрения. Привычные объекты, например, высотные дома, самолеты и др., снятые приемами «снизу вверх» или «сверху вниз», производили в двадцатые годы прошлого столетия ошеломляющее художественно — эстетическое воздействие на реципиента. Ракурс как один из самых популярных сегодня приемов в фотографическом искусстве, был в то время революционным.

Не менее значимой в этом плане была диагональ. Еще в живописи Родченко выявлял линию в качестве основы любого изображения. Он считал, что линия есть первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Именно линия станет основным конструктивным элементом в его дальнейшем творчестве. Чаще всего Родченко будет использовать диагональ, так как она, помимо конструктивной нагрузки, несет в себе необходимую динамику, которая символически выражает стремительное время построения социализма в стране и композиционно подчеркивает сущность конструктивизма — стилистического направления в советском искусстве 1920-х годов.

А.Родченко занимался и пространственными конструкциями. Первый цикл — «Складывающиеся и разбирающиеся» состоял из плоских картоннных элементов, второй — «Плоскости, отражающие свет» — свободно висящие мобили концентрических форм, вырезанных из фанеры, третий — «По принципу одинаковых форм» — пространственные структуры из стандартных деревянных брусков, соединенных по принципу комбинаторики [8].

Складки обладают и своим языком, как и язык танца, язык жестов. Складка — это многозначная словоформа, имеющая знаковый характер. Ее язык носит метафорический и невербальный характер. Наиболее известным невербальным знаком является визуальный знак, который составляет язык пластических, сценических, живописных, графических и др. искусств. Говоря о метафорической сущности знака, можно сказать, что он наделяется дополнительным смыслом и составляет основу семиотики и смыслообразования. В контексте смыслообразования семиотика является наукой о смыс-

лах человеческого сознания. Только сознание может быть одновременно и во «вне», и «внутри» означенного им образования. Сознание человека пишется на языке смыслов, семиотика же пытается описать законы смыслопорождения.

Категория «смысл» рассматривается в разных дисциплинах, таких как философия, психология, богословие, теория социальной коммуникации. В этом плане и любой образ в контексте складки может быть наполненным определенным смыслом. В постмодернизме началось объединение образных мотивов, художественных приемов, различных исторических традиций, национальных особенностей, заимствованных из арсенала разных эпох, регионов и субкультур. Дизайнеры стали прибегать к аллегорическому языку классики, барокко, к символике древних культур, создавая на этой основе индивидуальную мифологию. Языковые системы в постмодернизме путем наложения образуют пересекающие сетки, в пространстве которых происходит свободное движение смыслов, их перетекание, ассоциативные сцепления по принципу складки.

Список литературы:

1. Делёз Жиль. Складка. Лейбниц и барокко / общая редакция и послесловие В.А.Подороги / перевод с французского Б.М.Скуратова. — Москва: Логос, 1997. — 264 с.

2. Жердев Е.В. Метафора в дизайне. Учебное пособие. — 3-е изд. — М.: Архитектура-С, 2012. — 464 с.

3. Ягодинский И.И. Философия Лейбница. — Казань: Типография Императорского Университета, 1914. — 444 с.

4. Агабабян К.А. Эволюция и инволюция художественного образа многомерного объекта в дизайне одежды. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. — Москва, 2006.

5. Агабабян К.А., Жердев Е.В. Многомерность как новый метод дизайн-моделирования одежды // ВНИИТЭ. «Дизайн, эргономика, сервис». Выпуск № 2. — Москва, 2006. — С. 99—112.

6. Лаврентьев А.Н. Приемы кинетизма. Кинетическая графика // Эксперимент в дизайне. — Москва: Издательский дом «Университетская книга», 2010. — 244 с.

7. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. — 240 с.

8. Лаврентьев А. Лаборатория конструктивизма. — Москва: Грантъ, 2000. — 256 с.

ПАНКРАТОВА АЛЕКСАНДРА ВЛАДИМИРОВНА
Кандидат философских наук, доцент. Зав. кафедрой дизайна. Национальный исследовательский университет «Московский энергетический институт»
e-mail: sashaoscar@mail.ru

PANKRATOVA ALEKSANDRA VLADIMIROVNA
PhD in philosophy, associate Professor. Head of the Department of design. National Research University « Moscow Power Engineering Institute»,
e-mail: sashaoscar@mail.ru

ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ ОЗНАЧАЕМОЕ В КУЛЬТУРЕ

THE TRANSCENDENTAL SIGNIFIED IN THE CULTURE

В статье рассматривается трансцендентное означаемое как основное содержание культуры в христианской парадигме. Христианская эстетика, теоэстетика, связана с глобальным символизмом и отсылками к вне-мирной реальности, трансцендентному означаемому. Современная культура, выросшая на идеологии модернизма и постмодерна, отказывается от трансцендентного означаемого и уходит в симуляцию бытия.

Ключевые слова: трансцендентное означаемое, теоэстетика, красота, символ, христианская эстетика, симулякр

The article considers the transcendent signified as the main content of culture in the Christian paradigm. Christian aesthetics, Theoaesthetic, is associated with global symbolism and references to an out-of-the-world reality, the transcendent signified. Modern culture, which grew up on the ideology of modernism and postmodernism, refuses the transcendent signified and goes into the simulation of being.

Keywords: Transcendental signified, Theoaesthetic, glory, symbol, Christian aesthetics, simulacrum

Сегодня особенную актуальность приобретает разговор о важности христианства для материальной и духовной культуры человечества. Целостное понимание современной культуры возможно только в контексте философского осмысления всего культурно-исторического процесса. Но условием такого осмысления является признание неких безусловных ценностей, логоцентрическая позиция исследователя.

Однако в наши дни гуманитарная наука стоит, в основном, на позициях, ограниченных позитивизмом и материализмом, которые утвердились в науке относительно недавно, около ста пятидесяти лет назад. Находясь на материалистических или солипсических позициях, невозможно увидеть метафизический смысл истории и культуры, поэтому постмодернистский дискурс ограничен собственной расфокусировкой исследовательского локуса и не способен к целостному концептуальному осмыслению исторического процесса.

В условиях современного этического и эстетического релятивизма мысль о безусловном значении христианства в культуре и превосходстве христианского мировоззрения над любыми другими формами идеологии звучит достаточно вызывающе. Однако тем важнее философское осмысление, как культуры, так и христианства. Возможно, именно в наши дни философия (и культурология) должна снова стать «служанкой теологии», как в Средние века, так как то, что очевидно с позиций теологии, очевидно теологически настроенному человеку, совершенно не понятно светскому человеку современной формации.

Именно поэтому для осмысления места христианства в культуре особенно эффективным представляется метод и язык семиотики. Методология семиотики не только прочно вошла в философский язык современности, начиная с постмодерна, но является порождением того леволиберального дискурса, который сегодня детерминирует сознание современного человека.

С точки зрения семиотики, культура в целом, определенные периоды и артефакты культуры представляют собой текст или совокупность текстов и могут быть прочитаны и интерпретированы. Архитектура, живопись, мода, дизайн представляют собой семиотическую систему, опирающуюся «объекты, которые существуют технически или функционально до своего значения» [2, с. 99]. У.Эко отмечает, что «архитектура соозначивает ту или иную идеологию проживания, и, следовательно, убеждая нас в чём-то, она тем самым открывается интерпретирующему прочтению, расширяющему её информационные возможности» [9, с. 266].

Основа семиотической интерпретации объектов культуры связана с прочтением данных объектов как знаков. Артефакты культуры — архитектурные сооружения, живопись, объекты дизайна — представляют собой «внеязыковой код, субстанцией которого служит материальный предмет или образ» [2, с. 33].

Материальный носитель (форма, линии, изображение и т.д.) является означающим. Означаемым — смысл вещи, ее внутреннее содержание, насколько оно может быть эксплицировано.

Означаемое может быть эксплицитным, то есть выраженным в текстах или в легко интерпретируемых изображениях, а может быть имплицитным, скрытым. Имплицитное означаемое объектов культуры — это глубинные, наиболее важные общечеловеческие смыслы, которые являлись фундаментом сознания людей в тот или иной исторический период, идеология, если, опять же, использовать терминологию Р.Барта [1, с. 315].

Понятно, что, вне зависимости от эпистемы, настоящее искусство, архитектура, музыка всегда рассказывали о чем-то большем, чем просто красота формы. Красота формы в произведениях фундаментальной культуры всегда отсылала к красоте или глубине содержания.

Радикальный переворот, который произвела христианская парадигма, связан с появлением в культуре трансцендентного означаемого. Трансцендентное означаемое — это отсылки всех текстов культуры (живописных произведений, архитектуры, музыки) к вне-мирной реальности, к Богу. Не просто к общечеловеческим представлениям о должном, о благе, о красоте, а к самому Благу.

До сих пор не все ясно представляют принципиальное отличие христианства от всех остальных религий и мировоззрений. Христианство постулирует вне-мирную реальность, трансцендентное. Любые эзотерические и оккультные учения, восточные религии, солипсическая философия и т.д. остаются в пределах этого мира, в пределах всеобщей детерминированности и физико-биологической обусловленности, остаются пантеистическими по своей сути. Христианство принципиально не пантеистично, Творец и Творение в христианстве четко разделены.

При этом представления о трансцендентном не являются в христианстве смутными интуициями, но представляют стройную, до конца продуманную систему философских понятий. Христианский догмат, если даже воспринимать его не с теологических, а с философских позиций, представляет собой абсолютно продуманную, доведенную до логического совершенства философскую систему.

Таким образом, с начала христианской парадигмы, все настоящие произведения искусства стали отсылать к той самой трансцендентной реальности, говорить о Боге. То есть, выражаясь языком семиотики

и философии постмодернизма, в христианской эпистеме объекты культуры содержат в себе трансцендентное означаемое.

До христианства только у Платона можно обнаружить философски продуманное трансцендентное означаемое. Хотя, например, А.Ф.Лосев считает, что платоновские идеи все же остаются в рамках античного «стихийного материализма» и не выходят за пределы этого мира, просто являются наиболее совершенным видом материи. На наш взгляд, Платон все же имеет в виду именно некий выход вовне. Тем более, Платона цитирует и Дионисий Ареопагит [3, с. 178], рассуждая о Красоте Бога.

И все же, древнегреческое искусство и архитектура остаются на уровне выражения только Идеи Красоты. Идея Красоты — это единственная явленная идея, единственная идея, которую можно созерцать в этом мире. По словам А.Ф.Лосева, древние греки не верили ни во что, что нельзя увидеть глазами и потрогать руками, а в платоновском мире идей «нет ровно ничего специфически духовного, даже специфически личностного» [5, с. 52]. В древнегреческом искусстве форма и содержание находятся в абсолютном балансе, форма не выражает ничего, помимо представлений о прекрасном теле (представлений об идее Красоты). Этот баланс формы и содержания позволяет Г.В.Ф.Гегелю считать древнегреческое искусство наиболее гармоничным за всю историю человечества [5, с. 62], и это, безусловно, так. Но именно эта сбалансированность, этот хороший вкус, не дают древним грекам говорить в искусстве о чем-то, что не только не имеет формы, но даже не может никак быть представимо в понятиях нашей физической реальности.

У древних греков не было инструментария, чтобы говорить о невыразимом. Если продолжать говорить в терминах семиотики, инструментом для выражения трансцендентного означаемого является знак-символ.

Как известно, семиотика выделяет три вида знаков: иконические знаки, знаки-индексы и знаки-символы. Принципиальное отличие видов знаков состоит в соотношении материального носителя (плана выражения) и смысла (плана содержания). В иконических знаках означающее и означаемое совпадают, в знаках-индексах частично совпадают, а в знаках-символах совершенно не совпадают, но при этом составляют «едино-раздельную цельность» [4, с. 29]. Иконические знаки и знаки-индексы более простые по своей структуре, это изобразительные знаки. Знак-символ не изобразителен.

Христианство произвело революцию не только в духовной жизни человечества, но и в искусстве. Эстетическое новаторство христианства заключается глобальном символизме. Использование знаков-символов для выражения невыразимых смыслов, трансцендентного означаемого — это та революция, которую христианство совершило в искусстве и в эстетике.

Храмы, иконы, вся визуальная культура христианства говорят на языке символов. Прочтение символа не сводится к эстетическому, интеллектуальному и психологическому удовольствию. Символ воздействует комплексно и возводит сознание воспринимающего в высокие сферы духа. Символ открывает возможность приобщения к трансцендентной реальности, отсылает к трансцендентному означаемому.

Не только религиозное, но и светское искусство в христианской парадигме начинает говорить на языке символов. Признаком настоящего искусства становится отсылка к трансцендентному. Настоящее искусство всегда в той или иной степени говорит о Боге.

Именно поэтому Ф.В.Шеллинг в «Философии искусства» пишет, что центральным понятием искусства является Символ. Ф.В.Шеллинг определяет аллегорию как способ изображения, общее созерцается через особенное [8, с. 114], схему — как способ изображения, в котором особенное созерцается через общее. Аллегории соответствует иконический знак, схеме — знак-индекс. В символе, по словам Ф.В.Шеллинга, происходит совпадение общего и особенного. Через конкретную форму мы видим в символе бесконечность.

Вся история искусства может быть рассмотрена как взаимодействие и борьба реалистического (изобразительного) и символического начала. Причем символическое возникает только в христианской парадигме.

Западное христианство в определенный момент истории пошло по пути реалистического искусства. Восточное христианство предпочло язык символов.

Интересно, что предпосылки данного исторического выбора существовали еще в античном мире. Именно в древнеримском искусстве появляется и расцветает реалистический портрет. Юридическая четкость латинского сознания оказалась благодатной почвой для развития реалистического языка изображений.

Византия, напротив, ощущала себя наследницей Древней Греции, ее философии и искусства. Как известно, древнегреческое искусство всегда шло по пути идеала, изображения в искусстве идей, что, вероятно, ощущали все древние греки, но сформулировал Платон. В этом смысле искусство Древней Греции можно назвать протосимволическим. Да, греков можно считать, как А.Ф.Лосев, стихийными материалистами [6, с. 797], но, в такой же степени они были и стихийными идеалистами.

Глобальный символизм Восточного христианства, центром которого стала Византия, основывается на «традиции созерцания реальности

и речи о творении как аналогическом выражении совершенств триединого Творца» [7, с. 134]. Творение является глобальным символом, отсылающим к Творцу. Вся красота природы и искусства в Восточной христианской традиции становится знаком, отсылающим к Трансцендентному означаемому.

Причем надо понимать, что трансцендентное означаемое в христианстве не абстрактно, это не некий безличный вечный принцип, который постулируется в эзотерике. Христианский Бог — это личность, и это самая настоящая реальность, и это источник всей красоты и сама Красота. Процитируем Дионисия Ареопагита: «Прекрасное и Красота не должны различаться в Их все едино собирающей Причине. Ибо разделяя их применительно ко всему сущему на причастное и причаствующее, прекрасным мы называем то, что причастно Красоте, а красотой — причастность к делающей красивым Причине всяческой красоты. Сверхсущественное же Прекрасное называется Красотой потому, что от Него сообщается собственное для каждого очарование всему сущему; и потому, что Оно — Причина благоустроения и изящества всего» [3, с. 177—178].

В новейшее время Ханс Урс фон Бальтазар вводит термин «Теоэстетика», обозначающий взгляд на красоту и искусство, существовавший в Восточном христианстве со времен Святых Отцов. Данный термин удобен для разговора об эстетике христианской парадигмы, включающей глобальный символизм и трансцендентное означаемое.

Теоэстетика входит в конфликт с эстетикой модернизма и постмодерна.

Модернизм постулировал новый взгляд на культуру и искусство, принципиально отличающийся от теоэстетики. Проект модернизма связан с разрывом с прошлым, с традицией и отказом от самого представления о трансцендентном. Так как идеология модернизма строилась на идее социального равенства, любая иерархия, в том числе иерархия эстетическая, была подвергнута деконструкции. Модернизм настаивал на демократизации сознания и эстетическом релятивизме. Начиная с первой половины XX века, из искусства уходит представление о том, что художник — это тот, кто создает Прекрасное. Прекрасное, Красота в XX веке стали факультативными качествами искусства и культуры. В предметном мире прекрасное вытесняется функциональным. Но функциональное связано исключительно с комфортом человека, с параметрами человеческого тела, и никак не связано с отсылками к трансцендентному.

Постмодернистская идеология, несмотря на ироничное противодействие модернизму, не изменила главного — в культуре XX и XXI веков так и не появилось отсылок к вне-мирной реальности. Человечество осталось собранием потребителей, а не претендентов на обожение.

В дизайне модернизма и постмодерна вместо трансцендентного означаемого появляется просто имплицитное означаемое — это глобальные концепты Мода, Дизайн, Комфорт и т.д. (О глобальном концепте «Мода», например, подробно пишет Р.Барт в «Системе моде».)

Интересным примером трансформации означаемого в современной культуре являются современные храмы, построенные в модернистском стиле. Если традиционный православный храм, даже построенный в наше время, является символом и отсылает к трансцендентному означаемому, благодаря своей структуре, композиции, каноническим формам, то модернистский храм не работает как символ. Пространство модернистского храма отсылает к комплексному концепту «Дизайн» или «Современная архитектура». Такие храмы легко нравятся современным людям, далеким от религии, так как кажутся им актуальными и демократичными. Но это впечатление как раз и есть результат действия имплицитного означаемого «Дизайн».

Если основным инструментом теоэстетики был знак-символ, то в эпоху модернизма и постмодерна основным семиотическим инструментом стал симулякр — знак, не отсылающий ни к какому референту из реальности. Использование симулякров — это не просто отход от теоэстетики, это шаг в противоположном направлении, когда игнорируется не только Высшая реальность, но даже реальность, данная нашим органам чувств.

Сегодня, в условиях активного перемещения жизни в виртуальную реальность, процесс симуляции усиливается. Артефакты культуры не только не отсылают к трансцендентному означаемому, но даже перестают отсылать к означаемому из физической реальности. Примером является, например, популярный сегодня плоский дизайн, использующий принципиально неизобразительные, невыразительные формы и цвета для изображения людей и предметов.

Однако существует версия, что именно в этих условиях в обществе зародится запрос на возвращение реальности. Возможно, мы находимся на пороге новой эпохи, метамодерна, когда на фоне усиливающихся процессов симуляции, возникнет движение в сторону возвращения реальности, в том числе, произойдет обращение к трансцендентной реальности. Объекты культуры, архитектура, живопись, кинематограф снова начтут говорить нам о Боге, и, если говорить языком семиотики, в культуру вернется трансцендентное означаемое.

Список литературы:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — Москва: Прогресс, 1989. — 616 с.

2. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / перевод с французского / Р.Барт; перевод с французского, вступительная статья и составление

С.Н.Зенкина. — Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. — 512 с.
3. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника / перевод с греческого и вступительная статья Г.М.Прохорова. — 6-е изд., исп. — Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко, 2017. — 464 с.
4. Лосев А.Ф. Введение в общую теорию языковых моделей / А.Ф.Лосев; под редакцией И.А.Василенко. — 2-е изд., стереотипное. — Москва: Едиториал УРСС, 2004. — 296 с.
5. Лосев, А. Ф. Ранняя классика / Вступ. ст. А. А. Тахо-Годи; Худож.-офор. Б. Ф. Бублик. — Москва: ООО «Издательство АСТ», Харьков: Фолио; 2000. — 624 с. — (Вершины человеческой мысли).
6. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / Худож.-офор. Б. Ф. Бублик. — Москва: ООО «Издательство АСТ», Харьков: Фолио; 2000. — 846 с. — (Вершины человеческой мысли).
7. Трофимова Е. Теоэстетический ликбез: разговор с доктором философских наук Олегом Давыдовым // TERRA AESTHETICAE. — 2019. — № 1 (3). — С. 132—139.
8. Шеллинг Ф.В. Философия искусства: перевод с немецкого / Ф.В.Шеллинг; перевод с немецкого П.С.Попова; под общей редакцией М.Ф.Овсянникова. — Москва: Мысль, 1999. — 608 с.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У.Эко; перевод с итальянского В.Г.Резник, А.Г.Погоняйло. — Санкт-Петербург: Стмпозиум, 2004. — 544 с.

ЧАСТЬ II
ИСТОРИЧЕСКИЙ И САКРАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ ПЕРВООБРАЗА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ И ПРОЕКТОМ ТВОРЧЕСТВЕ

КУДРЯШЕВА АННА КОНСТАНТИНОВНА
Кандидат архитектуры, профессор Школы Конструктивных Технологий и Окружающей среды, Технический университет Аль Хуссейн
e-mail: annakonstantin24.ak@gmail.com

KUDRIASHEVA ANNA KONSTANTINOVNA
PhD in Architecture, Assistant Professor at School of Construction Technology and Build Environment, Al Hussein Technical University
e-mail: annakonstantin24.ak@gmail.com

КАРТА СВЯТОЙ ЗЕМЛИ. МОЗАИКА VI В.

THE MAP OF THE HOLY LAND. THE MOSAIC OF VI C.

Впервые мозаика — Карта Святой Земли была обнаружена в 1880 в развалинах церкви Святого Георгия в Мадабе. 8 марта 1897г. считается датой открытия мозаики изображающей крупные города и мелкие населенные пункты, холмы, реки и долины, а также греческие надписи, указывающие три направления к Святым Землям. Текст из Священного писания и ссылки на Ономастикон Евсевия Кесарийского (ок. III—IV вв. Н.Э.) и библейские топонимы и другие современные источники, позволили сделать транскрипцию географических названий на карте и их перевод.

На сохранившхся участках мозаичной карты отчетливо видны особо значимые географические обьекты региона Святой Земли: Иерусалим, Мертвое Море, Река Иордан, Гора Синаи, Дельта Нила, Пещера Св. Люта. Мозаичное сочетание стилистического изображения городов, объектов ландшафта и животного мира вместе с цветовым решением надписей, зависящими от величины фортификационного сооружения или жилого поселения представляет достоверный исторический визуальный документ Библейского мира и является образцом мозаичного искусства VI в.

Ключевые слова: Мозаика Мадабы, Карта Святой Земли, Библейский Иерусалим, библейский топоним, греческая мозаичная надпись, мозаичное искусство

The first mosaic, Map of the Holy Land, was discovered in 1880 in the ruins of St. George's Church in Madaba. March 8, 1897 is considered the date of the discovery of the mosaic depicting large cities and small towns, hills, rivers and valleys, as well as Greek inscriptions indicating the three directions to the Holy Land. The text from scripture and references to the Onomasticon of Eusebius of Caesarea (c. III - IV centuries A.D.) and biblical place names and other modern sources, allowed to make a transcription of the name of places on the map and their translation.

The surviving sections of the mosaic map clearly show the most important geographical features of the Holy Land region: Jerusalem, the Dead Sea, the Jordan River, Mount Sinai, the Nile Delta, and St. Lute's Cave. The mosaic combination of stylistic representations of cities, landscapes objects and animal's world together with the color scheme of the inscriptions, depending on the size of the fortification or residential settlement, is a reliable historical visual document of the Biblical world and is an example of 6th century mosaic art.

Keywords: Madaba Mosaic, Map of the Holy Land, Biblical Jerusalem, Biblical toponym, Greek mosaic inscription, mosaic art.

Введение

Библейская Мадаба, расположенная в 30 километрах к югу от столицы Иордании г. Аммана, по праву занимает одно из самых ярких и запоминающихся мест на Святой Земле. Первые исследователи региона Мадабы появились в Иордании 27 октября 1881 г. Годом ранее в 1880 несколько коренных христианских бедуинских семей вернулись в свои имения в Мадабе и ее окрестностях, покинутые во время войны с Оттоманской империей в XIV—XVII вв. Они заняли руины домов, построенных во времена Византийской империи (324—634 гг.), и именно благодаря им была обнаружена в развалинах одной из церквей колоссальная мозаика — Библейская карта Палестины, Иорданского корридора ? и Египта. В 1887 г. церковь Святого Георгия была передана в введение Греческой Православной Общины (рис. 1).

Церковь Святого Георгия. VI в. The Church of St. George

В 1880-х годах территория византийской церкви в северной части города была использована Греческой Православной Общиной для часовни и примыкающими к ней домом пастора и кладбищем. В октябре 1891 г. немецким исследователем и инженером Г.Шумахером впервые были начерчены планы византийской церкви и прие-



Рис. 1. Церковь Святого Георгия в Мадабе

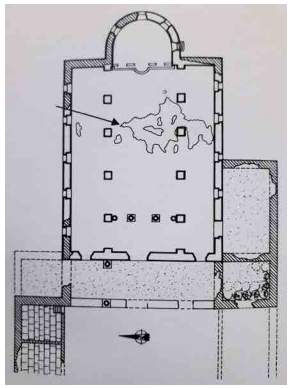


Рис. 2. План церкви Святого Георгия с Картой Святой Земли

гающих к ней структур. Длина церкви вместе с абсидой составляет 23,4 м, ширина — 16,7 м. Центральный неф моноапсидной церкви была отделен от двух боковых нефов двойным рядом из четырех колонн. В западной части церкви находятся приподнятое святилище, простирающиеся до первого ряда колонн, и притвор (рис. 2).

В декабре 1896 г. Дьякон Клеофас Кикулидес во время своего визита в Мадабу исследовал карту и задокументировал ее в чертежах. 8 марта 1897 г. 26 листов чертежей вместе с рисунками и комментариями Клеофаса были отосланы в Иерусалим. Именно этот год считается годом открытия «Карты Святой Земли». Копии чертежей были разосланы во все существовавшие в то время учебные заведения. На сложенных из двух миллионов цветных геометричных камней уцелевших фрагментах мозаики изображены города, холмы, долины и реки, сопровожденные греческими надписями, указывающими направления к Святым Землям (рис. 3).

Первое направление начинается у побережья Тира и Сидона, пересекает Галилейское море и ведет к западному берегу реки Иордан. Следующий путь берет начало у восточного побережья Мертвого моря, пересекает Переи и ведет на Моабитское плато, поворачивает у пещеры Лута, пересекает пустыню Араба и заканчивается в Иерусалиме. На карте изображены также горы Иудеи с видом на Вифлеем и Хеврон. Третий путь начинается в пустыне Араба, на южном побережье Мертвого моря, и ведет в Газу, дальше в Египет, дельту Нила и завершается в Синаях (рис. 4).

Карта Святой Земли

Мозаичные изображения городов на карте обращены на восток так же, как и надписи на греческом языке. Благодаря 157 надписям, было идентифицировано большинство географических названий. Географические надписи на карте имеют различные размеры и цвета — черный, красный и белый. Большими буквами красного цвета обозначены территории поселений Библейских народов, когда как черный шрифт и белый шрифт на черном фоне выложены в соответствии со значимостью и размером населенных пунктов, святых





Рис. 3. Карта Святой Земли, южная часть
Рис. 4. Карта Святой Земли, северная часть

мест, отдельно стоящих храмов и зданий. Они помогают идентифицировать объекты, изображенные мозаикой.

Транскрипция географических объектов на карте и их перевод подробно указаны в книге итальянского исследователя и археолога Микелле Пикирилло «Мозаики Иордании», изданной Американским Центром Исследования Востока в 1992 г. На данный момент эта документация считается окончательной и наиболее подробной в исследовании «Карты Святой Земли». Текст из Священного писания, ссылки на библейские топонимы, ссылки из Ономастикона Евсевия Кесарийского (ок. III—IV вв. н.э.) и другие современные источники позволили определить наиболее распространенные на сегодняшний день названия морей, рек, горных хребтов, городских фортификаций и сооружений региона Святой Земли. С географической точки зрения, 157 подписей относятся к средиземноморскому побережью от Сарепты (Царпата, древний финикийский город у Средиземного моря) до дельты Нила, а также ко внутренней территории к востоку и западу от реки Иордан и Галилейского моря до Синайского полуострова. Кроме того, физические характеристики исторического палестинского региона представлены на карте с живописным реализмом, что делает их легко узнаваемыми. По сторонам центральной оси, образованной течением реки Иордан и Мертвого моря, на восток простирается Трансиорданское плато, с его обрывистыми долинами, а на западе лежат Самарийские и Иудейские горы, между которыми раскинулась прибрежная равнина Шелфелла. Карта с идентифицированными названиями находится в центре для посетителей на территории Церкви Святого Георгия в Мадабе. На сохранившихся участках мозаики отчетливо видны следующие географические объекты, а также мозаичная надпись — часть Священного Писания с упоминанием паломничества Св. Иакова (рис. 5): 1. Иерусалим; 2. Вифлеем; 3. Мертвое Море; 4. Река Иордан; 5. Иерихон;

6. Путь Иакова; 7. Средиземное Море и Аскелон (современный Ашкалон); 8. Гора Синай; 9. Дельта Нила; 10. Чарах Муба (современный Карак); 11. Пещера Св. Люта; 12. Хеврон.

Визуальные образы географических объектов в мозаичной технике VI в.

Города и здания, горные вершины и водоемы так же, как и надписи на карте, ориентированные на восток, легко читаются всеми, кто входит в церковь и идет к алтарю. Трактовка мозаичного изображения реки Нил, идущей с востока и впадающей в Средиземное море на западе, представляет определенную трудность, но если иметь ввиду, что карта составлена в соответствии с географией Библии, где Нил является одной из рек Рая, впадающих в море с востока, то можно распознать не только саму реку, но и поселения, расположенные в ее устье.

Изображения на карте можно разделить на пять основных типов: 1. Крупные города, обнесенные стеной, имеющие стратегическую значимость: Иерусалим, Газа, Неаполис (современный Наблус), Аскелон (современный Ашкалон) (рис. 6), крепость Пелюзиум (современный Тель Ель Фарана) и Чарах Муба (современный Карак); 2. Небольшие по своей значимости города, которые показаны несколькими зданиями или главной улицей с колоннадой: такие как Лидда (современный Лод), Ямния (современный Явне), Ашдод, Беитзакар (современный Тель Азека) и подземный Элеутерополис, идентифицировать который можно только по мозаичному плану, т.к. географическая надпись не сохранилась; 3. Большие деревни — разноцветные фасады зданий, обнесенные непрерывной стеной с башнями: Беершеба



Рис. 5. Графическая реконструкция Карты Святой Земли



Рис. 6. Карта Святой Земли, Аскелон (современный Ашкалон)





Рис. 7. Карта Святой Земли, Мертвое Море и река Иордан
Рис. 8. Карта Святой Земли, Палестина и Иерусалим

(современный Беер-Шева), Эммаус-Никополис; 4. Небольшие селения с двумя башнями и воротами, такие как Иерихон; 5. Наконец, простейшие топографические указания, такие как ворота, окруженные двумя башнями, или отдельно стоящая церковь, обозначенная фасадом, боковой стеной и крышей, представляющая селение или святилище, с надписями или без надписи. Для рек и родников, морей и гор мозаика включала в себя легко понятные символы, такие как пальмы рядом с оазисами Иерихона и Зоара и родниками Иорданской долины; кустарники вдоль берегов реки Иордан, канатные паромы с накладными шкивами через реку Иордан; рыба в проточных водах рек Иордан и Нила и лодка в воде Мертвого моря (рис. 7).

Географические объекты, имеющие большое историческое значение или обладающие индивидуальными особенностями, обозначены на карте определенными знаковыми графическими изображениями: 12 камней в стене церкви Галгала; Колодец Иакова в Сихеме; крестильня-бассейн источника Св. Филиппа близ Бейт-Зур в горах Хеврона; Маврийский дуб; бассейны горячих источников Каллирои (современный Маин) и конфигурация Чара Муба как изолированного укрепленного города, расположенного на горе.

Мозаичное искусство VI в. достигает своей образной высоты в изображении Иерусалима, являющегося визуальным центром композиции карты (рис. 8). С высоты птичьего полета виден город с его стенами, воротами, улицами и главными зданиями, которые легко идентифицируются. Главная улица Кардо, проложенная с севера на юг, начинается от площади между городскими стенами на севере города. В центре площади находится колонна, за которой возвышаются, сохранившиеся до сих пор городские ворота — Дамасские ворота (по-арабски — Баб аль Амуд, Ворота колонны). В центре города расположен комплекс Храма Гроба Господня, фасад и про-

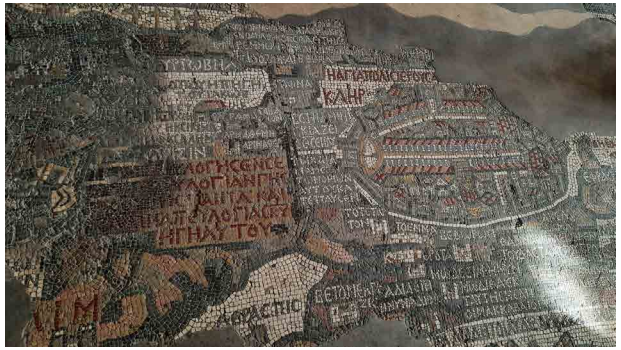


Рис. 9. Карта Святой Земли, Иерусалим



Рис. 10. Карта Святой Земли, Чара Муба (современный Карак)

пилеи которого мы видим в проекции, характерной для географических изображений городов в мозаичном искусстве. От площади с колонной начинается вторая улица (Тарикаль-Вади), которая проходит вдоль Тиропейской Долины, отделяющей верхний город от нижнего, затем, на полпути к ней, пересекает улицу, идущую от восточных ворот (современные ворота Святого Стефана, или Овечьи ворота). Сразу же после открытия «Карты Святой Земли», во время ее изучения, несколько экспертов попытались идентифицировать окружающие здания с помощью современных источников. Две большие базилики, расположенные в южной части главной улицы, можно идентифицировать как Церковь Сиона и Церковь Неа Теотокос (Новая Церковь Богородицы) (рис. 9).

Интересной визуальной композицией является мозаичное изображение города Чара Муба (современный Карак) с птичьего полета. Белая колоннада главной улицы накрыта красной треугольной крышей, та же техника используется для колонн в оконных арках и куполе церкви. Черепичные крыши зданий выполнены одним цветом и в одной технике, распространенной в мозаичном искусстве для изображения архитектурных элементов. Городская крепость, окруженная защитными стенами, возвышается на вершине горы с крутыми склонами, а греческая надпись над крепостью идентифицирована как географическое название Чара Муба (рис. 10).

Надписи и очертания архитектурных объектов, по возможности, выполнены прямыми линиями, тогда как текстура горного склона выложена дугообразными линиями светло и темно-коричневого, бежевого и черного цветов. Тот же самый метод используется для показа различных горных хребтов на карте. Остальные аналогичные приемы детализации географических объектов уникальны







Рис. 11. Карта Святой Земли, рыбы в реке Иордан и лодка в Мертвом Море
Рис. 12. Карта Святой Земли, Дельта Нила с рыбами
Рис. 13. Карта Святой Земли, река Нил

для мозаик данного региона. Нерегулярные горизонтальные ряды морских волн, состоящих из упорядоченных по цветовым градациям линий преимущественно серого цвета: от темно-серого до светло-серого оттенков, а также пары мужских белых фигур в светло-коричневой лодке, ясно дают представить, что перед нами большой водоем. Если учитывать, что карта была выполнена с географической точностью, то над планом Иерусалима расположено изображение Мертвого моря (рис. 11). Это подтверждается и наличием изогнутых линий реки Иордан, впадающей в Мертвое море с левой стороны, выполненных в темно-сером, светло-сером и бежевом цвете, и очертаниями разноцветных рыб, плещущихся среди волн. Подобным образом изображена и Дельта Нила (рис. 12, 13). Долину реки Иордан на Карте Святой Земли можно распознать по ряду пальм и кустарников вдоль берегов и фигур бегущих газели и льва (частично утрачено), типичных представителей фауны в технике мозаичного искусства VI в. (рис. 14).

История создания «Карты Святой Земли»

При изучении исторической географии «Карты Святой Земли» исследователи обратили внимание на два аспекта: источники надписей — названий географических объектов, с одной стороны, и карто-



Рис. 14. Карта Святой Земли, газель и пальмы



Рис. 15. Мозаика в церкви святых Лота и Прокопия на горе Небо

графические источники — с другой; возможно, они уже были объединены в один документ на момент изготовления карты. Города, горы, долины и водоемы подчинены сети дорог, по манере римской карты Римской империи Табула Пейтериана. Очевидно, что вытянутая композиция карты Мадабы, идущая с севера на юг внутри церкви, могла быть выполнена по аналогичным документам. Эта физико-дорожная карта была адаптирована к требованиям библейской географии и, вероятно, была задумана как визуальное воплощение Ономастикона Евсевия Кесарийского, из которого взяты многие надписи на карте. В разных местах карта показывает повторное прочтение ее основного источника, так как она корректирует название или местоположение некоторых библейских территорий, упомянутых в Ономастиконе Евсевия Кесарийского, и добавляет новые земли или архитектурные объекты, такие как крепости и церкви. Это усиливает оригинальность карты как документа исторической географии VI века. Добавленные в мозаике географические названия и объекты, которые имеют ценность визуального свидетельства эпохи, дают возможность рассматривать карту Мадабы как пересмотр и исправление Ономастикона Евсевия Кесарийского, используемый паломниками, посещающими Святую Землю. Преобладание храмов и святилищ над гражданскими зданиями является сильным аргументом в пользу этой гипотезы. Однако вопрос об авторстве этих критических пересмотров и дополнений остается нерешенным.

Из надписей — географических названий и особенно из прямых ссылок на библейские племена (Ефрем, Иуда, Дан, Вениамин и Симеон по территории; Завулон, Иосиф, Вениамин и Дан, по цитате из Библейского благословения) — становится ясно, что карта — это, прежде всего, документ библейской географии, охватывающий территории

12 колен библейского времени, а также прилегающие к ним районы, то есть включающий в себя всю землю Ханаана, обещанную Аврааму. («В этот день заключил Господь завет с Авраамом, сказав: потомству твоему даю Я землю сию, от реки Египетской до великой реки, реки Евфрата». Бытие 15:18.) Включение мест Нового Завета и превосходство церквей и базилики Гроба Господня (построенной на скале Голгофы и над могилой Иисуса в центре Иерусалима) раскрывает карту как христианское изложение истории спасения в ее географических рамках. Это объясняет местонахождение карты в церкви Святого Георгия в Мадабе.

Учитывая уникальность карты Святой Земли и отсутствие какого-либо другого компетентного источника для ее оценки, проблема ее датировки может быть решена только путем изучения самой мозаики. Фонтан Елисея возле Иерихона и место Крещения Христа на восточном берегу реки Иордан обозначены как христианские святыни виньеткой, изображающей церковь. Наличие церкви в этих двух местах было впервые упомянуто паломником Феодосием (530 г. н.э.). Церковь Галгары, близ Иерихона, церковь Египетских мучеников близ Аскелона, церковь святого Виктора близ Газы и могила Закария в Шелфелле были впервые упомянуты анонимным паломником из Пьяченцы (570 г. н.э.). И, наконец, если здание, изображенное на карте к востоку от главной улицы в южной части Иерусалима, — это церковь Неа Теотокос (Новая Церковь Богородицы), построенная по приказу Юстиниана и освященная 20 ноября 542 г. н.э., то у нас есть неоспоримое доказательство, что карта должна была быть выполнена после 542 г. н.э. Стилистические изображения географических объектов также указывают на такую дату, и это очевидно при изучении Карты Святой Земли в контексте других памятников мозаичного искусства региона Мадабы. Ряд мозаик был выполнен во времена епископа Иоанна, в том числе мозаики в часовне святого Федора в Мадабе и в церкви святых Лота и Прокопия, а также в верхней часовне Св. Иоанна в Хирбат-аль-Мухайяте на горе Небо. Их отличают богатство композиции, общий хроматический эффект и гармония в целом, возможно, это работа единой команды подмастерьев под руководством мастера, чей стиль был доминирующим фактором в работе группы. Если сравнить изображение зданий на карте с маленькой церковью, изображенной в церкви Святых Лота и Прокопия VI в, то поражает больше сходство хроматичного вкуса и мастерства в упорядочивании композиции, заметное на карте, несмотря на изобилие географических деталей. Все это, судя по всему, связывает эту мозаику с упомянутой выше мастерской. Некоторое изящество бросается в глаза, особенно в отдельных сценах, таких как бег льва за газелью по полям Моава, в изображении пальм Иерихона и святилища

Св. Лота к югу от Мертвого моря, а также в линиях текстуры горных склонов, которой изображены горы Трансиордании (рис. 15).

В заключение нужно отметить, что и «Карта Святой Земли» в Церкви Святого Георгия. VI в., и напольная мозаика в церкви Святых Лота и Прокопия представляют для современного человека достоверный исторический визуальный документ Библейского мира со всей неповторимой географией святынь, памятников архитектуры, дикой природы и повседневной жизни, и в целом являются ярким образцом мозаичного искусства VI в.

Список литературы:
1. Кудряшева А. Ландшафтная Структура Античных Городов Иордании. // Диссертация. — Москва: МархИ, 2000.
2. Auer B., Bartel S. and other. Jordan. Report of a zoological and botanical Field Trip. — Wien: Wettinger Werkstoffe, 1994.
3. Burckhardt J.L. Travels in Syria and the Holy Land. — London, 1822.
4. Roberts D. From an Antique Land. Travels in Egypt and the Holy Land. — New York: Weindenfeld and Nicholson, 1989.
5. Piccirillo Michele. Mosaics of Jordan. — Amman: ACOR, 1997.

КРАСНАЯ СОФЬЯ ДМИТРИЕВНА
Магистрант кафедры дизайн среды МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: krasnayasonia@gmail.com

KRASNAYA SOFIYA DMITRIEVNA
Master's student of the Department of Environmental design of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: krasnayasonia@gmail.com

ОБРАЗ НАЗАРЕТА В КОНТЕКСТЕ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

THE IMAGE OF NAZARETH IN THE CONTEXT OF THE URBAN OF THE URBAN ENVIRONMENT

В статье рассматриваются пространственно-средовые особенности развития Назарета в историческом контексте. Особое внимание уделяется специфике формирования образа города в связи с историей Христианства культурными и религиозными традициями, архитектурной средой, географическим расположением. Уникальная историческая роль Назарета определяет не только его социокультурную аутентичность, но и пространственную структуру города.

Ключевые слова: Назарет, образ города, городская среда, история Христианства

The article examines to the spatial and environmental developmental patterns of Nazareth within a historical context. The author emphasizes on specific features of formation of the image of the city in terms of Christian history, cultural and religious traditions, architectural environment, geographical location. From environmental perspective as well as from the socio-cultural one, the structure of Nazareth is defined by its unique heritage.

Keywords: Nazareth, image of the city, urban environment, Christian history

Израильский город Назарет известен как родина Иисуса Христа и, наряду с Иерусалимом и Вифлеемом, является одним из трех главных священных городов для христиан всего мира. Согласно Евангелию, в Назарете свершилось Благовещенье, а затем в черте этого небольшого города, окруженного скалами и холмами, родился Иисус Христос, что опередило судьбу города на многие века.

Образ Назарета и по сей день неразрывно связан с религиозными традициями. Располагаясь в сердце Галилеи, Назарет из скромного еврейского поселения превратился в город, занимающий одно из ключевых мест в христианской истории.

По мнению урбаниста и специалиста по городскому планированию Кевина Линча, детали города, из которых складывается его образ, воспринимаются не отдельно, а «в отношении к окружению, к связанным с ним цепочкам событий, к памяти о прежнем опыте» [1, с. 1]. Динамичная структура города и ее развитие не поддаются стороннему контролю, несмотря на временную стабильность сооружений. Формирование среды города — это «особое искусство», основными творцами которого являются жители и их история — единая для всех, но принимаемая горожанами по-разному. По словам К.Линча, «у всякого горожанина есть свои ассоциации, связанные с какой-либо частью города, и этот персональный образ пронизан воспоминаниями и значениями» [1, с. 1]. Однако Назарет и его среда специфичны для восприятия и формирования облика — будучи изначально небольшим селением, а затем одним из главных центров христианского мира, город и его системы взаимоотношений неразрывно связаны с религиозными традициями и историей христианства.

Для понимания образа Назарета в контексте городской среды необходимо исследовать географический и исторический аспекты, в рамках которых существовало поселение, рассмотрев его сквозь призму веков.

До становления христианства Назарет времен Иисуса Христа был неприметен, провинциален и схож по структуре скорее с сельским поселением, чем с полноценным городом. Подтверждает это и приведенный в Библии диалог между Нафанаилом и Филиппом (Ин. 1:46): «Нафанаил сказал ему: из Назарета может ли быть что доброе? Филипп говорит ему: пойди и посмотри» [2]. Различие между восприятием облика Назарета тогда и сейчас говорит о значимой роли личности в истории — неприметное поселение стало одним из главных священных для христиан местом. Территориально город остается небольшим из-за необычного географического местонахождения — Назарет располагается в котловине, окруженной высокими холмами Галилеи.

Одним из первых источников упоминания Назарета как места поселения евреев принято считать тексты римского историка III в. н.э. Евсевия Кесарийского [3]. Американский археолог и историк Джеймс Стренйдж придерживается мнения, что отсутствие упоминаний о Назарете до III в. н.э. свидетельствует о его малом значении, немногочисленном населении и фактической неизвестности в окрестностях Галилеи и Иудеи. Закрытая долина и резкие склоны, возвышающиеся к югу и к западу от города, делали Назарет камерным и труднодоступным местом, куда стремились лишь по личным нуждам [4].

Несмотря на развитость Галилеи как региона и ее относительную близость к таким важным политическим и культурным центрам Ближнего Востока, как Вавилон, Египет, Аравия и др., Назарет в то время был обособлен от больших исторических событий и маршрутов [5].

Первые археологические находки датируется II в. до н.э. Архитектура Назарета представлялась как несколько десятков похожих друг на друга каменных домов светлых оттенков. Нахождение на холмистой территории склонов Галилеи обуславливало террасную структуру расположения зданий. Протоиерей Русской Православной Церкви Александр Мень в своем труде «Сын Человеческий» при описании Назарета говорит о яркой «живописной панораме», открывающейся с окрестных холмов [6]. Флора города была насыщена виноградниками и оливковыми рощами. Жители Назарета преимущественно были заняты сельскохозяйственными работами, скотоводством и не имели в черте города каких-либо торговых точек. В Назарете немного развивалось гончарное и кузнечное дело. Его городская среда больше напоминала среду небольшого поселения и не имела ярко-выраженных урбанистических концепций. Информация о небольшом количество жителей, отрешенности от крупных городов и мегаполисов позволяет назвать систему взаимоотношений горожан того времени соседской и достаточно закрытой. Предположительно, единственным центром городских собраний в то время была Синагога.

Собранная на сегодняшний день информация об археологических раскопках позволяет сделать выводы об образе жизни и устройстве городской структуры в Назарете более 2000 лет назад. Британо-израильский археолог Ярденна Александр, под руководством которой был произведен ряд раскопок на территории города, отмечает, что первое заселение Назарета датируется железным веком — 8—10 в. до н.э. [7]. В 2009 году Александр руководила раскопками, в результате которых был найден образец жилого дома, датируемый 4 в. до н.э. Территориально дом располагался рядом с современной Церковью Благовещения, возведенной в 1969 году. По словам археолога, структура жилого здания состоит из небольших комнат и внутреннего двора.

Одним из наиболее интересных итогов этих археологических раскопок стало обнаружение на территории древнего Назарета подземных пространств, высеченных в мягкой меловой породе. Это открытие рассказывает об устройстве городской жизни и общественных взаимосвязях жителей. По словам археолога, изначально ямы создавались для складирования вещей и хранения продуктов, а также, для производства некоторых видов сельскохозяйственных работ, к примеру, отжима оливкового масла. Такие пространства могли быть созданы, в том числе, и с целью ухода от уплат налогов путем сокрытия различных товаров. В последующем были найдены достаточно масштабные для небольшого города многоуровневые системы подземных коммуникаций, пересекающихся между собой. Жители могли использовать их для укрытия во времена войн и других опасностей. Факт существования данных строений подтверждает крепкие соседские социальные связи между жителями города еще до нашей эры — найденные в подземных пространствах изделия датируются железным и бронзовым веками, а также веками византийской эпохи.

Еще один примечательный аспект в формировании образа Назарета тех времен — отсутствие каких-либо находок, свидетельствующих о существовании стен, обрамляющих город. Город окружали только естественные препятствия, холмы и горы, сближая жителей с природой. Однако на отдельных работах художников можно увидеть фрагменты окружающих город стен — скорее всего, стены могли существовать в определенный промежуток времени.

Итак, образ Назарета, каким его видели жители более 2000 лет назад, предстает небольшим еврейским поселением с крепкими соседскими взаимоотношениями, где все знают друг друга. Городская система взаимоотношений камерная, обособленная от масштабных и значимых связей. Предположительно, город состоял из нескольких семей, проживающих в каменных одноэтажных домах с простой структурой и аскетичными интерьерами, скромными внутренними дворами; террасного земледелия и устройства заселения, обусловленного холмистой местностью; трудящегося населения, занятого сельскохозяйственными работами и разведением скота.

Исторические событие, согласно Евангелию, — рождение Иисуса Христа — становится определяющим в дальнейшем формировании образа города, кардинально отличающегося от того, каким он был ранее.

Отдельного внимания заслуживает храмовая архитектура Назарета. Образ Назарета, будучи одним из главных священных мест, основывается, в первую очередь, именно на религиозной составляющей. Во времена правления Константина Великого (306—337 гг.) и активного распространения христианства по всему миру, Назарет постепенно становится центром паломничества. В середине XX века, на месте, где, согласно христианской традиции, произошло Благовещение Святой Богородицы, была воздвигнута Базилика Благовещения — католический храмовый комплекс.

Однако современная церковь — далеко не первое религиозное строение, располагающееся над Гротом Благовещения, где находилось жилище Марии и Иосифа. Самой ранней постройкой стала церковь, возведенная в четвертом столетии, во времена правления Константина Великого; была разрушена после мусульманского взятия Палестины. В эпоху крестоносцев на том же месте возведена вторая церковь, которая вновь была разрушена в XIII веке. В 1620 году миноритыы возвращаются в Назарет, и постепенно строится третья церковь, в последующем ставшая основой для современной Базилики Благовещения — двухуровневого собора, главным архитектором которого стал Джованни Муцио. Церковь выполнена преимущественно в серо-бежевых тонах, насыщена витражными мозаиками и живописными картинами на религиозную тематику. Первый уровень церкви предоставляет выход к Пещере Святого Семейства, где сохранились элементы древних построек и фрагменты старинных мозаик, используемых в отделке ранних церквей. Некоторые из мозаик датируются византийским периодом до 451 года н.э. В открытой галерее вокруг базилики находится более сорока изображений Богородицы, подаренных Назарету многими странами. Многие из изображений являются мозаичными и отражают индивидуальность восприятия и представления религиозного облика Богородицы разными народами. В северной части храма находятся раскопки древнего поселения. Расположенные рядом с Базиликой общественные пространства поддерживают религиозную направленность окружающих мест, создают городские центры и становятся частью культурной системы Назарета. Среди них Высшее учебное заведение, основанное в 1640 году, музей археологических находок и библиотека. Тот же храмовый комплекс включает в себя и Церковь Святого Иосифа, исполненную в романском стиле — трехнефная базилика, поддерживаемая рядом аркатур, массивные стены и небольшие оконные проемы. В апсидах базилики располагаются фрески на религиозные темы [8].

Помимо католической базилики, в городе возведена православная церковь. Согласно христианской традиции, она находится на месте Святого Источника, где произошло Благовещение Богородицы. Там же, как и в случае с католической базиликой, строились и впоследствии разрушались множество храмов, бывших одними из главных почитаемых религиозных центров города и издавна выступающих святыми местами для христиан. В XII веке игумен Даниил описал существующий на тот момент храм как «круглую церковь», которая была обрамлена колоннами и убрана мрамором [9]. Современная церковь

была построена 1750 году при поддержке Российской Империи. Наряду со старинными элементами сооружений, здесь располагаются более современные детали интерьера. Наиболее древней считается майолика XIII—XIV вв., созданная в непростые для христиан времена правления Святой Землей мамлюками. Одна из самых поздних деталей убранства — роспись стен храма в византийском стиле, выполненная в конце XX в. мастерами из Румынии М.Марасаном и В.Марасаном [10]. Помимо главных городских храмов, в Назарете возведены церкви меньшего масштаба. В память о временах Иисуса в Назарете существует католическая церковь под названием «Синагога», имеющая аскетичный скромный интерьер.

На Площади Святого Источника располагается один из символов Назарета — «Колодец Марии». В этом месте, согласно христианской истории, Дева Мария купала младенца Иисуса. Сейчас колодец представляет собой небольшое каменное сооружение и является одним из основных элементов, формирующих облик города.

Несмотря на множественные притеснения со стороны мамлюков в XIII в. и султанов Османской Империи XIV—XVII вв., христиане пытались во что бы то ни стало сохранить святые места, восстанавливая храмы и организовывая общины. Религиозные святыни определяли жизнь города, общественные связи и его значение в ходе мировой истории. Во времена правления османов в XVII в. в городе был организован базар, который стал основной торговой точкой Назарета, что поспособствовало развитию городской общественной жизни. Старый базар и по сей день существует в исторической части города как открытое общественное пространство и активно посещается горожанами и туристами.

В XIX веке во времена Османской Империи архитектура и урбанистическая структура Назарета становится схожа с истинно городской: активно развивается торговля, застройка становится более плотной. Жилые здания располагаются группами по 5—10 домов, создавая небольшие районы. Это способствует сближению жителей и формированию более крепких общественных связей. Архитектурные решения в городе по-прежнему преимущественно включают в себя малоэтажные здания из светлого камня, как это было 2000 лет назад. Профессор социологии и антропологии Тель-Авивского университета Дэн Рабинович в своей монографии «Overlooking Nazareth» обращает внимание на быстрый рост численности населения Назарета в XIX—XX веках — чуть меньше чем за два века население города увеличилось с 1500 человек до 60000 [11, с. 25]. Этот период становится временем развития Назарета с экономической, социальной и урбанистической точек зрения. Главными занятиями для жителей города становятся торговля, легкая промышленность и паломнический туризм. В 1875 году было завершено строительство дороги, соединяющей Хайфу и Тверию через Назарет, что сильно повлияло на развитие города, позволив стать ему главным центром торговли Галилеи. К середине XX века в Назарете процветала экономика, оставалась насыщенной религиозная жизнь, развивалась образовательная система, было основано сильное медицинское сообщество, сохранялся относительно хороший уровень жизни. Развитие Назарета находило отклик и в городской среде — застройка становилась более плотной, возрастало количество общественных пространств, инфраструктура дополнялась новыми коммуникациями. Религиозная направленность по-прежнему оставалась главенствующей составляющей, образ Назарета был тесно связан со святыми местами и религиозной жизнью города. К концу прошлого века, по мнению Д.Рабиновича, когда Назарет потерял свое сельскохозяйственное коммьюнити, он стал источником силы. [11]

Сегодня в Назарете процветает паломнический туризм, благодаря чему в 2010 году в городе был создан Международный Центр Марии Назареянской. Центр многофункционален и является одним из главных современных общественно-культурных пространств города. Основная экспозиция предлагает посетителям мультимедийную историческую аудиовизуальную программу, повествующую о жизни Девы Марии и истории Христианства. Пространство включает в себя молитвенные дома, конференц-залы, где проходят мероприятия с религиозной тематикой, кафе и торговые точки с аутентичной сувенирной продукцией. Комплекс располагается в историческом здании, реставрация которого была произведена во времена Османской Империи, а первоначальное возведение датируется эпохой Девы Марии и Иисуса Христа [12]. Несмотря на то, что Назарет сильно менялся в ходе своей истории, был сохранен уникальный религиозный образ города-родины христианской традиции. Поддерживать восприятие города помогает Центр Марии Назареянской с помощью современных технологий.

По данным Министерства Иностранных Дел Израиля, с 2011 года в Назарете ведется активное строительство новых гостиничных комплексов. Ряд уже существующих отелей находится на реконструкции. Туризм процветает, что приводит к развитию гостиничного бизнеса. Это положительно сказывается на экономике города и обеспечивает население дополнительными рабочими местами. Архитектурно-средовые решения новых гостиничных комплексов выполнены из современных материалов и визуально вписываются в исторический контекст города.

Помимо паломнических поездок, сегодня Назарет также популярен в сфере экологического туризма и волонтерства. В городе функцио-

нирует шестинедельная программа, предлагающая возможность участия в реставрационных работах и реализации социальных проектов различной направленности. К примеру, волонтеры, вовлеченные в экологический туризм, занимаются поддержкой чистоты на «Тропе Иисуса», пролегающей от Горы Свержения до города Капернаум вдоль озера Кинерет. «Тропа Иисуса» и «Тропа Евангелия» — наиболее популярные паломнические маршруты среди христиан.

На данный момент активно посещаемая паломниками Гора Свержения оборудована парковкой и доступна для маломобильных групп населения. Универсальная среда — один из неотъемлемых компонентов устройства современного города, и Назарет не становится исключением.

В последнее десятилетие активно развивается городская среда старой части Назарета. Уделяется значительное внимание реконструкции и реставрации зданий, модернизации и развитию инфраструктуры с учетом сохранения исторических, архитектурных и культурных особенностей. Общественно-культурная жизнь города на сегодняшний день находится на подъеме, ведется активное создание новых культурно-образовательных заведений. Одно из них располагается в старой части города, вблизи городской мечети на территории Старого базара.

Назарет сегодняшнего дня насыщен событиями и мероприятиями разного формата, некоторые из которых не связаны с религиозными традициями. По данным Ассоциации культуры и туризма города, традиционным промыслом жителей Назарета, нашедшим отклик и в современном мире, стало гончарное дело. Под руководством семей, издавна занимающимися этим ремеслом, в черте города была основана керамическая мастерская, популярная среди жителей и туристов [13]. В городе периодически проходят автомобильные шоу, концерты классической музыки, воркшопы и мастер-классы по дизайну и декораторскому искусству. Жители города — преимущественно носители христианской и исламской религий, поэтому в Назарете традиционно проходят как мероприятия, приуроченные к мусульманским обычаям, так и музыкальные и световые фестивали, связанные с Пасхой и Рождеством. Городская среда во время фестивалей наполнена инсталляциями и тематическими пространственно-средовыми дизайнерскими решениями.

Образ Назарета сегодня представляется как активно развивающаяся во многих сферах среда, несущая в себе многовековую историю. Неизменной остается природа и ландшафтное окружение города — живописные холмистые пейзажи, горы, отвесные скалы, зеленые долины. Цветовая палитра архитектурной среды, согласно археологическим находкам, сохранена с библейских времен — спокойные светлые тона, камень бежевой цветовой гаммы, отсутствие ярких





Рис. 1. Назарет, изображенный на византийской мозаике в монастыре Хора, Стамбул, 1315—1320
Рис. 2. Источник Девы Марии в Назарете. В.Д.Поленов, 1882

акцентов. Террасная застройка, обусловленная специфическим географическим местоположением и ландшафтом города, сохраняется таковой и по сей день. Облик городской среды XXI века дополняется общественными пространствами, которые наполняют новой энергией исторический город. Сегодня современность встречается с древностью, бережно сохраняя традиции, особенности и уникальную историю города. Старинные здания, подвергнутые реставрационным работам, наполняются новыми функциями. При формировании образа Назарета сложно выделить определенный символ — значимыми со смысловой и пространственно-средовой точек зрения выступают храмовая архитектура, уникальные религиозные строения, расширяющиеся культурные комплексы и туристические маршруты. Постепенно городская среда становится универсальной и доступной для всех групп населения, что крайне важно для города такого значительного в Христианстве масштаба. Главная отличительная черта Назарета сегодня, как и 2000 лет назад, — это его история.

Неповторимое очарование Назарета и удивительные ландшафты вокруг него на протяжении долгих лет дарили вдохновение художникам и мастерам всех времен. Одной из известных работ является изображения Назарета на византийской мозаике в монастыре Хора в Стамбуле (рис. 1). На заднем плане можно увидеть характерный горный пейзаж, элементы растительности и орнамент с использованием бордовой цветовой гаммы. На переднем плане автор изображает элементы орнамента и городской пейзаж с плотной террасной застройкой в бежевой гамме. Примечательно, что на мозаике изображен фрагмент окружающей город стены, однако, опираясь

на археологические находки и старинные писания, свидетельств о существовании таковой не найдено.

Фрагмент городской среды Назарета изображен на картине российского художника Василия Поленова «Источник Девы Марии в Назарете» (рис. 2). На переднем плане — выполненный из камня колодец Девы Марии, из которого женщины в традиционных одеждах набирают воду в кувшины. С правой стороны — вереница верблюдов. Вдалеке на холмах изображено несколько зданий. На картине В.Поленова облик города предстает как светлая, насыщенная природными красотами оживленная среда, в которой активно развита общественная жизнь.

Появление и развитие христианства кардинально изменило восприятие Назарета, превратив его из неприметного провинциального еврейского поселения в одну из основных святынь и мест паломничества христиан всего мира. С тех пор формирование образа города определяется христианскими традициями, в том числе храмовой архитектурой и историческими особенностями. Городская среда находится в непосредственной связи с общей образной и смысловой системой. Структура среды, также имеющая в качестве доминанты места религиозного и исторического значения, дополняется культурными, общественными, образовательными пространствами. Сегодня связь богатого исторического религиозного наследия и активно развивающихся элементов современного мира определяют восприятие образа городской среды Назарета как уникальное урбанистическое явление.

Список литературы:

1. Lynch K. The Image of the City / K.Lynch — Massachusetts, M.I.T. Press. Massachusetts Institute of Technology. — Cambridge, Massachusetts and London. 1960.

2. Евангелие от Иоанна. — Москва: Фолио, 2011.

3. Strange J. Nazareth / J. Strange / Anchor Bible Dictionary. — New York, Doubleday, 1992.

4. Кесарийский Е. Церковная история / Е.Кесарийский. — Москва: Директ-медиа, 2009.

5. Farrar Frederic W. The Life of Christ / Frederic W.Farrar — Salt Lake City, Bookcraft, 1994.

6. Мень А. Сын Человеческий / А.Мень. — Москва: Фонд Александра Меня, 2006.

7. 'Atiqot: Alexandre Y. The settlement history of Nazareth in the Iron Age and Early Roman Period [Electronic resource] / Y.Alexandre // 'Atiqot. — Jerusalem, 2020. — Vol. 98. — URL: http://www.antiquities.org.il/atiqot/search.aspx?q=article&id=1797. — Заглавие с экрана (Дата обращения 01.09.2020)

8. Halevi M. The Politics Behind the Construction of the Modern Church of the Annunciation in Nazareth / M.Halevi // The Catholic Historical Review. — Washington, 2010. — Vol. 96. — Num. 1. — P. 27—55.

9. Мишо Ж.Ф., Игумен Даниил. История крестовых походов. Житие и хождение игумена Даниила в Святую Землю / Ж.Ф.Мишо, Игумен Даниил. — Санкт-Петербург, Сатисъ, 2019.

10. Полторак Ю. Назарет и окрестности. Кафр-Кана, гора Фавор, Наин, Ципори / Ю.Полторак. — Тель Авив: Издательство Евгения Озерова, 2013.

11. Rabinowitz D. Overlooking Nazareth / D.Rabinowitz. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

12. Кадеш А. Назарет-древность и современность [Электронный ресурс] / А.Кадеш. — Тель Авив: Министерство Иностранных Дел Израиля, 2011. МИД. — URL: https://mfa.gov.il/MFARUS/IsraelExperience/Tourism/Pages/Nazareth_Dec_2011.aspx. — Заглавие с экрана (Дата обращения 05.09.2020).

13. Ассоциация туризма и культуры Назарета [Электронный ресурс]. — 2016. — URL: http://www.nazarethinfo.org/timeline. — Заглавие с экрана (Дата обращения 05.09.2020).

БОЛЬШАКОВ ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ
Доктор философских наук. РГУ нефти и газа им. И.М. Губкина, профессор кафедры философии и социально-политических технологий
e-mail: Bolshakov-51@mail.ru

BOLSHAKOV VLADIMIR ILYICH
Doctor of philosophical science. National University of Oil and Gas «Gubkin University», Professor of the Department of Philosophy and Socio-Political Technologies
e-mail: Bolshakov-51@mail.ru

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ ВИЗАНТИЙСКОГО ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА

THE GOLDEN RATIO AND THE FORMATION OF THE BYZANTINE ICONOGRAPHIC CANON

Еще в Древнем Египте канон формировался как основополагающий принцип для проектирования и строительства сооружений, обладающих таинственной энергетикой, а в Античности, помимо архитектуры, в центре внимания стала идеализация скульптурных произведений. В Византийскую эпоху постепенно оформился канонический стиль письма, где развитие богословской мысли и христианской догматики обсуждались и утверждались на Вселенских церковных соборах. Сегодня нам надо в условиях современной безудержной модернизации сохранить лучшие культурные традиции и наполнить их новым осознанием теории и практики применения древних канонов и правила золотого сечения в иконописи.
Ключевые слова: египетский канон, иконописный канон, золотое сечение, ренессанс, русская иконопись

Even in Ancient Egypt, the Canon was formed as a fundamental principle for the design and construction of structures with mysterious energy, and in Antiquity, in addition to architecture, the idealization of sculptural works became the focus of attention. In the Byzantine era, the canonical style of writing gradually took shape, where the development of theological thought and Christian dogma was discussed and approved at Ecumenical Church councils. Today, in the context of modern unrestrained modernization, we need to preserve the best cultural traditions and fill them with a new awareness of the theory and practice of applying the ancient canons and the Golden section rule in icon painting.
Keywords: Egyptian Canon, the Canon of icon painting, Golden section, Renaissance, Russian icon painting

Золотое сечение — это одно из самых загадочных понятий во вселенной, которое, несмотря на многотысячелетнее употребление в практике, до сих пор не осмыслено в полной мере ни на теоретическом, ни на практическом уровне. Считается, что понятие о золотом сечении ввел Пифагор, но, вероятнее всего, он почерпнул эти знания у Древних Египтян, где мистический язык золотого сечения стал основой Древнеегипетского Канона, содержащего ключи к пониманию строения Вселенной.

Канон в Древнем Египте формировался как основополагающий принцип для проектирования и строительства сооружений, обладающих таинственной энергетикой, чтобы выявить и показать, как, каким образом можно перенести сакральные знания о жизни Вселенной в практику домостроения. Египетские жрецы и зодчие шли по пути познания тайн мироздания, чтобы постичь это таинственное знание и научить людей, как обратить на Землю небесные силы и постичь Божественную тайну, а значит, чтобы приблизиться к божественной тайне вечности. Вероятно, именно здесь сокрыт ответ на вопрос, почему пирамиды таинственным образом влияют на химические процессы, нормализуя их и приводя к загадочным и неожиданным для науки биохимическим последствиям.

Все люди, живущие на Земле, погружены в определенную энергетическую среду, представляющую суперпозицию колебаний электромагнитных полей различной частоты. При этом, если человек оказывается в среде, созданной с учетом закономерностей золотого сечения, то все процессы, протекающие в нем на молекулярном, клеточном и организменном уровне в пределах окружающей и пронизывающей его среды, гармонизируют его состояние. Исследователи давно бьются над вопросом сакрального содержания в последовательности «золотых пропорций», небезосновательно полагая, что здесь сокрыта связь с неким космическим законом, лежащим в основе мироздания, или законом гармонии глобальных систем. Действи-

тельный же смысл состоит в следующем: все сооружения, все, что создано с использованием «золотого сечения», приобретает способность синхронизировать его энергетическую структуру с потоками космической энергии. Здания, сооружения и любые устройства становятся как бы «живыми» еще и потому, что становятся моделями определенных энергетических процессов, протекающих в природе. Однако древнеегипетские жрецы и зодчие знали о свойствах природы «золотого сечения» больше, чем то, что они оставили своим потомкам. Знания, которыми обладали жрецы Древнего Египта, доныне хранят массу вопросов об источнике этих знаний, на которые нам сегодня необходимо искать ответы.

Например, анализ того, что сохранилось от скрижалей «Хеси-Ра», найденных в Саккаре, показывает, что не только пирамиды и храмы Древнего Египта строились на основе точных наук, но из содержимого скрижалей проступает очертание послания о том, что существует некий набор особых «священных» значений, определенным образом связанных с физической и энергетической природой человека.

Таким образом, именно принцип «золотого сечения», лежащий в основе мироздания, использовался египетскими архитекторами при проектировании и строительстве, в результате чего храмы и пирамиды приобретали способность благотворно воздействовать на человека, потому что вся его химическая, физическая, биологическая и, в конечном счете, энергетическая структура подчинена тем же закономерностям. Здание становилось «местом силы», источником особых энергий, замедляющих процессы старения и другие негативные явления, и раскрывающим в человеке творческие и духовные способности.

Взаимообогащение Египетской и Древнегреческой культур сделало многие египетские достижения достоянием всего Античного мира. Но, если в Египте при строительстве объектов архитектуры обращали внимание как на конструктивные элементы, так и на таинственные знания по гармонизации биохимических процессов, в Античности, помимо архитектуры, в центре внимания стали идеализация скульптурных произведений и особенность их эстетического воздействия на человека. В итоге, через достижения античной классики и эллинизма, и египетская практика, и греческие открытия дошли до христианской эпохи.

Почва, на которой следовало сформировать Византийский иконописный канон, была внутренне неоднородна: поскольку в византийской художественной культуре были соединены два начала: пышная зрелищность и утонченный спиритуализм. Может поначалу показаться, что это вещи трудно совместимые: ведь спиритуализм развивался в исконной вражде с чувственностью, а роскошное красочное

зрелище насквозь чувственно. Но в том и своеобразие византийского искусства, что оно объединило то и другое в единую художественную систему, строго нормативную, каноническую, проникнутую духом торжественного и таинственного, но, правда, несколько излишне помпезного церемониала. При этом надо не забывать, что и в глубинных слоях этого духовно-культурного поля таились не свойственные ему по духовно-религиозному строю высшие достижения языческой греческой классики.

В продолжение эллинистического периода Египет утрачивает свою культурную самобытность и постепенно вливается в эллинистический мир со столицей в Александрии, становясь его неотъемлемой и наиболее интеллектуальной частью. Главным научно-культурным ее ядром была известная Александрийская библиотека (крупнейшая в эллинистическом мире). Пережив пожар в 48–47 годах до Р.Х., она продолжала оставаться самой большой и объединявшей, наряду с Пергамской, виднейших ученых и писателей той эпохи. В этих двух библиотеках складывались подчас совершенно различные научные школы, порой соперничавшие между собой

Первые попытки формирования христианского канона возникли в период катакомбного развития церкви Христовой, и, хотя в это же время в художественных центрах Римской Империи сменяли друг друга различные высокохудожественные стили, христианские образы были достаточно примитивны, хотя они также основывались на древних языческих традициях.

Однако, выйдя из катакомб, христианское иконописание, пройдя испытания ослепительным светом императорской власти, вынуждено было привлекать в свою среду самых ярких мыслителей и творцов того времени. В итоге было достигнуто понимание, что изображать святых можно, но в символическом и аллегорическом виде, дабы достижения техники и практики эллинистической живописи не отвлекали молящихся от молитвенного вдохновения. При этом утверждалось, что можно и нужно изображать то, что было в действительности христианским, а не мифологические изыски, которыми изобиловало современное им искусство (сцены из Священного Писания и Жития Святых). Христа разрешено было изображать в том виде, в котором он пребывал на земле, но нельзя было писать образ Бога-Отца, хотя запретный плод, как известно, сладок, поэтому, несмотря на запрет, изображали и пишут доныне.

Постепенно приходило понимание того, что иконы и евангельские сюжеты являются не только украшением храма, но и выполняют просветительскую функцию, поэтому постепенно укоренялось мнение, что иконописание, в отличие от живописи, требует не только таланта, профессиональной подготовки и вдохновения, но еще и осо-

бого духовного настроя, который достигается постом и молитвой, и кистью иконописца водит Дух Святой, поэтому авторство иконописцев не указывалось. Однако нельзя забывать, что икона — это не живописная картина, а окно в иной, духовный мир. И образ, написанный благодатью Духа, несет энергетику изображаемого и обладает присущей ему благодатной силой.

Теоретические труды Иоанна Дамаскина, где самым кратким образом было изложено христианское вероучение, постепенно определились иконописные сюжеты. В какой мере были привлечены при этом знания золотых пропорций, неизвестно, но результатом этих исканий были определенные композиции и сюжеты Священного Писания. При этом считалось, что пропорции фигур на иконе должны подчиняться определенным соотношениям, лики святых, выражение их глаз, равно как внешний облик, поза, включая одежду, которую можно было раскрашивать только определенными цветами, и даже была регламентирована особенность письма. Правда следование всем каноническим правилам неминуемо приводило к игнорированию не только золотых пропорций, линейной перспективы, светотени, но и многих других достижений высокой классики.

Художественный и символический язык иконы

Постепенно оформился определенный живописный стиль письма, который нес сакральное содержание, где каждый знак — символ, обозначающий нечто большее, чем он сам (рыба, голубь, оливковая ветвь, пальма). Лицо на иконе — это лик, преображенный и повернутый к Богу. В художественной системе христианского мировосприятия особенно важное место занимала техника написания рук. Фактически, язык жестов был еще одним способом общения с молящимися, не только в плане взаимопонимания, но и духовно-энергетического воздействия. А здесь уже появлялся широкий простор для применения золотого правила, хотя тело должно оставаться «облегченным». Смысл в том, что тело на иконе не должно быть встроено в пространство иконы, а должно жить как бы отдельно от него. Оно должно быть невесомым, бесплотным.

Понятно, что все достижения живописных школ Античности: канон Поликтета — идеальный тип греческого лица и т.д., оказались неприменимыми в христианскую эпоху. Все приходилось переосмысливать. Создавался новый канон человеческой фигуры, который стремился продемонстрировать не физическое совершенство, а нравственное целомудрие, жертвенность и духовные устремления. Также постепенно формируется идеальный иконописный тип лица с мягким овалом, маленьким ртом и удлиненным носом с горбинкой, а миндалевидные глаза, строгие и отрешенные, смотрят с икон

не на молящихся, а сквозь них. При строгой каноничности позы и одежды, ее складки открывали необычайный простор для творчества. Драпировка даже в станковой живописи раскрывает и обогащает живописный образ, но особое значение это приобретает в иконописи, где все тела прикрыты одеждой, в складках которой и следовало зашифровать внутренне движение их поз. При этом уплощение фигуры приводило к полному игнорированию линейной перспективы, но зато широко использовалась обратная перспектива. А в технике письма постепенно завоевывала свое монопольное право более пригодная здесь темпера, вытеснившая постепенно и энкаустику, и мозаику.

При огромном многообразии Богородичных икон приняты только три основных канонических изображения:

— Богоматерь Оранта («Молящаяся») — изображение Богоматери с воздетыми вверх руками и открытыми ладонями (жест покровительства и защиты, обращение к Богу за милостью для людей). Этот чин имеет две разновидности:
— Великая Панагия («Всесвятая») — изображение в полный рост и Богоматерь Знамение — поясное изображение;
— Богоматерь Елеус («Умиление») — поясное изображение Богородицы с прильнувшей к ее щеке Христом;
— Богоматерь Одигитрия («Путеводительница») — поясное изображение с Иисусом, сидящем на левой руке, правая его благословляет. В руке Христа, как правило, — свиток.

В иконографии Иисуса Христа сложились следующие канонические образы: Спас Нерукотворный, Христос-Эммануил, Добрый Пастырь, Спас Ярое Око, Христос-Страстотерпец, Христос-Пантократор и, как его разновидность, Спас на Престоле, с его вариацией, получившей наибольшее распространение в иконописи на Руси, — Спас в Силах.

Все вопросы догматических и канонических основ христианской церкви обсуждались и утверждались на Вселенских соборах, где церковные мыслители обсуждали и утверждали позиции своей веры на Вселенских и поместных церковных соборах. С IV по VIII в. христианская церковь провела семь Вселенских соборов. Однако на развитие иконописного канона, разумеется, оказало особенно сильное влияние иконоборчество, которое имело свои предпосылки: значительный приток новообращенных христиан, не имеющих духовно-культурного опыта и не прошедших суровую школу катакомбного развития, а также влияние иудаизма и ислама. А наличие в Священном Писании различных антиномий приводило к возникновению взаимоисключающих богословских и художественных идей. Свое отрицательное влияние оказало и удаление монашества, бежавшего от секуляризации светской жизни. И, как следствие: вместо симфо-

нии духовной и светской власти назревал конфликт между властью и монашеством.

Иконоборчество в Византии прошло два периода. Поначалу казалось, что Седьмой Вселенский собор, где были отвергнуты постановления иконоборческого собора 754 года, преданы анафеме иконоборцы и установлен догмат об иконопочитании, поставит в этом деле точку после продолжающейся более пятидесяти лет иконоборческой смуты, однако этого не случилось, и Византии суждено было пережить второй период иконоборчества, продолжавшийся около 30 лет.

Византийские «ренессансы»

Хорошо известно, что самые масштабные изменения в теории и практике живописи произошли в эпоху Возрождения, на закате средневековой Италии. Однако «ренессанс» как возрождение интереса к Античности и наследию античной культуры становился повсеместной тенденцией как в Западном, так и Восточном Средиземноморье. Византия пережила несколько попыток такого рода ренессансов.

Особый интерес у нас, естественно, вызывает «Македонский ренессанс» (867–1057), который В.Н.Лазарев определил как сдержанный холодный неоклассицизм, восходящий к эллинизму. Это период сложных, порой крайне драматичных взаимоотношений Византии и Древней Руси. Но именно в это время Русь приняла христианство от Византии. В этот период, особенно в X веке, осуществляется также активная экспансия Константинопольского иконописного стиля по всей империи, хотя на Запад он проникает все труднее.

В Македонской династии были весьма образованные люди, понимавшие важность античного наследия. Например, Константин VII Багрянородный, который был страстным любителем книг, а Лев VI — богословом и поэтом. Среди патриархов того времени особый интерес у нас вызывает патриарх Фотий (около 820–896) — византийский богослов, дважды занимавший Константинопольскую кафедру (858–867 и 877–886 гг.).

Еще одна знаменитая личность той эпохи — император Константин IX Мономах (1042–1054 гг.). Хотя при его правлении действовали строжайше иконографические каноны, однако мы знаем пример создания мозаичного образа Богоматери в апсиде собора Святой Софии в Константинополе, который не вписывался ни в какие иконографические каноны, а скорее предвосхищал появление образов будущих итальянских мадонн. И даже патриарх Фотий не мог этого не отметить: «Видимо, искусство живописца вдохновлено было свыше: так верно подражает он природе» [1] и, как гласит предание, патриарх затем добавил:» Да, каноны существовали, но истинный талант возвышался над этими ограничениями, и отцы церкви склонялись перед его силою».

После окончания очередной смуты, когда в 1054 году, как мы помним, произошло окончательное разделение Христианской церкви на Запад и Восток, был краткий «Комниновский ренессанс» (1057–1204 гг.) (Эпоха Дук, Комнинов и Ангелов). В то время было особенно активным влияние Византии на Русь: были созданы фрески Дмитриевского собора во Владимире, Михайловского собора в Киеве, Спасо-Мирожского во Пскове (1156), Св. Георгия в Старой Ладоге (1180).

Несмотря на строгость иконографических канонов, художники-иконописцы в своем творчестве стремились преодолеть эти ограничения, чтобы явить образцы своего духовного горения и высокого религиозного духа. Такой пример трогательной и изящной красоты являет нам уникальное произведение византийского иконописного искусства — Богоматерь Владимирская, ставшая самой почитаемой иконой на Руси, которая не раз спасала Древнюю Русь от грозящей ей опасности. В точности не известна история ее появления на Руси, однако, будучи увезенной Великим князем Андреем Боголюбским из стольного града Киева в новую столицу Руси — Владимир, она стала там украшением Успенского собора. Впоследствии икона, уже именовавшаяся Владимирской, была перенесена в московский Кремль вместе с первосвятительской кафедрой. Сейчас этот Богородичный образ находится в специально оборудованном для ее хранения ковчеге в церкви Святителя Николая в Толмачах, на территории Третьяковской галереи.

Плавность драпировки, гармоничное разнообразие колоритных оттенков от коричневого до золотого свидетельствуют о замечательном образце иконописной традиции константинопольской школы. Особенно трогает зрителя скорбный лик Богоматери, гармонизированный с ее нежным прикосновением к Божественному младенцу. Ее взгляд наполнен неподдельным человеческим страданием. Но удивительно, что этот необычайно вдохновенный образ был выполнен при строгом соблюдении иконописного канона «Богоматерь Елеус».

«Палеологовский ренессанс» (1261–1453) — это последняя попытка после печально знаменитого Четвертого Крестового похода возродить свои традиционные духовные ценности, что дает повод для различных оценок этого драматичного времени (по Кондакову — это упадок искусства; по Лазареву — это больший драматизм и свобода творчества) [2].

На закате Византийской империи один из ярких иконописцев того времени Феофан не уехал тогда, подобно его собратьям, на Запад, а переселился в Древнюю Русь. Вероятно, его творчество началось в Великом Новгороде, потом он расписывал московские храмы. Его письму, предположительно, принадлежит икона «Успение Божьей Матери», «Донская икона Божьей Матери», «Преображение Господ-

не», деисусный чин Благовещенского собора Кремля. Оставшись в Константинополе, Феофан, по всей вероятности, затерялся бы среди братьев по иконописному цеху и не смог бы реализовать свои новации: фигуры у него оживают, появляется пейзажный и архитектурный фон и сюжетное разнообразие. На Руси творчество Феофана расцвело необычайно ярко, оказало влияние на развитие русской школы иконописи и оставило о себе добрую память среди ценителей древнего искусства.

Ученые спорят о том, мог бы «палеологовский ренессанс» плавно перейти в настоящее Возрождение, тем более что увлечение античной философией в этот период уже дошло до прямых призывов заменить изжившее себя христианство новой религией, но история не оставляет места сослагательному наклонению.

К XIX веку понимание символического языка византийской иконы было практически повсеместно утеряно. Даже в России, считавшей себя наследницей церковной и культурной традиции Византии, большинство православных христиан имели смутное представление о подлинном смысле иконы. Вице-президент Академии художеств Григорий Григорьевич Гагарин так характеризовал духовную и интеллектуальную атмосферу русского общества XIX века: «Стоит только завести разговор о византийской живописи, и тотчас у большого числа слушателей непременно явится улыбка пренебрежения и иронии. Если же кто-нибудь решится сказать, что эта живопись заслуживает внимательного изучения, то шуткам и насмешкам не будет конца. Вам наговорят бездну остроумных замечаний о безобразии пропорций, об угловатости форм, о неуклюжести поз, о неловкости и дикости в композиции — и все это с гримасами, чтобы выразительнее изобразить уродливость отвергаемой живописи. Я нимало не защищаю недостатков…, но я ищу мысли и стиля и нахожу их» [3]. В начале XX века огромный вклад в осмысление иконы внесли Е.Н.Трубецкой, о. Сергий Булгаков и о. Павел Флоренский. (Хотя основное внимание они уделяли русской иконе, но самые известные русские иконы писались по византийским канонам.) Теперь уже не вызывает сомнений, что византийская икона — одно из высших достижений средневекового искусства.

Когда в 1911 году французский художник Анри Матисс (1869–1954) посетил Россию, то, познакомившись в Москве с собранием русских старинных икон, он впоследствии написал: «Русские и не подозревают, какими художественными богатствами они владеют... Ваша учащаяся молодежь имеет здесь, у себя дома, несравненно лучшие образцы искусства..., чем за границей. Французские художники должны ездить учиться в Россию: Италия в этой области дает меньше» [4].

Матисс, несомненно, имел в виду традиции искусства греческой классики. Он увидел, что Русь через Византию унаследовала живую традицию античного искусства и в своих исторических и национальных условиях продолжала ее развивать. Пока Италия возрождала античность, пытаясь из обломков и развалин составить целостное представление о древности, искусство живописи и архитектуры на Руси достигло необычайных высот.

В конце XX века академик Б.В.Раушенбах, исследовавший различные формы живописи и на этой основе создавший математическую теорию зрительного восприятия, высказал свое мнение о том, к чему может сегодня привести отказ от каких-либо канонических рамок в изобразительном искусстве: «Средневековое искусство во многих отношениях выше искусства Возрождения. Я считаю, что Возрождение было не только движением вперед, оно связано и с потерями. Абстрактное искусство — полный упадок. … С точки зрения психологии я могу объяснить так: Средневековое искусство апеллирует к разуму, искусство Нового Времени и Возрождения — к чувствам, а абстрактное — к подсознанию. Это явное движение от человека к обезьяне» [5]. Именно поэтому, памятуя о словах Бориса Владимировича, нам надо сделать все, чтобы в условиях современной безудержной модернизации сохранить лучшие культурные традиции и наполнить их новым осознанием современных научных достижений, где не последнее место занимает осмысление теории применения правила золотого сечения в живописной и иконописной практике.

Список литературы:

1.https://studbooks.net/611224/kulturologiya/hram_svyatoy_sofii_konstantinopolskoy

2. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. М. 1999. 224 с. Репринт. Санкт-Петербургъ. Товарищество Р. Голике и А. Вильборг. 1910.

3. Вздорнов Г.И. «История открытия и изучения русской средневековой живописи». М. 1986. 384 с.

4. Матисс А. Сборник статей о творчестве. под редакцией и с предисловием А.В. Владимирского А. М.1958. 158 с.

5. Раушенбах Б.В. Некоторые психологические аспекты космонавтики и эстетики. // Психологический журнал. 1986. Т. 7. № 1. С. 82.

ЧЕБАН АНИКА НИКОЛАЕВНА
Московский Архитектурный Институт (Государственная академия). Преподаватель кафедры «Инженерного оборудования зданий и сооружений»
e-mail: 7210869@gmail.com

CHEBAN ANIKA
Moscow Architectural Institute (State Academy)
Lecturer in «Engineering equipment of buildings and structures»
e-mail: 7210869@gmail.com

ДУАЛИЗМ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ В ХРИСТИАНСКОМ И СВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

DUALISM OF SYMBOLIC INTERPRETATION IN CHRISTIAN AND SECULAR ART

Христианское искусство, позже — светское искусство — впитали в себя языческие символы, наделив их новыми значениями. Чтобы разобраться в символики орнамента, очень часто приходится начинать с мифов и легенд древнего мира.
Ключевые слова: символ, знак, орнамент, храм, церковь, христианство, изобразительное искусство, лилия.

Christian art later secular art absorbed pagan symbols and gave them new meanings. To understand the symbolism of the ornament very often have to start with the myths and legends of the ancient world.
Keywords: symbol, sign, ornament, temple, Church, Christianity, fine art, Lily

Символы и знаки пришли в христианское и светское искусство из языческой культуры и искусства (1). Одним из самых распространенных

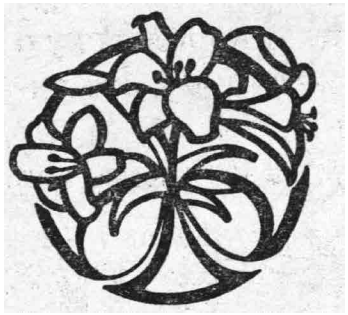


Рис. 1. Белая лилия

символов в искусстве как в языческом, так и в христианском и светском можно считать белую лилию (ил. 1).

История возникновения белой лилии как символа многообразна и противоречива. Чтобы проследить значения символа — белой лилии, нам необходимо окунутся в мифы и легенды Древнего Египта, Древнего Востока, Древней Греции и Древнего Рима.

Мифы и легенды Древней Греции и Древнего Рима перекликаются между собой. Из мифов Древней Греции мы знаем, что Гера жена Зевса, прогуливаясь, случайно обнаружила в кустах младенца по имени Геракл, которого спрятала его мать Алкмена. Гера из сострадания решает накормить младенца молоком, но он отталкивает ее грудь от себя, и из брызг молока рождается млечный путь на небе, а из капель, попавших на землю, вырастают прекрасные белые цветы — лилии. И это лишь один миф Древней Греции о Гере и белой лилии. С тех пор как на земле выросли лилии, они становятся цветком Геры.

В мифе Древнего Рима рассказывается, что Юнона, жена Юпитера, находит младенца Геркулеса и также пытается его накормить, но терпит неудачу, и из капель молока, попавших на небо, рождается млечный путь, а из капель, попавших на землю, вырастают прекрасные белые лилии. В Древнем Риме белая лилия становится цветком Юноны.

Также белая лилия в Древнем Риме становится символом надежды и как знак девственности принадлежит богине Диане.

По другой легенде белые лилии выросли из слез Евы, когда она с Адамом покидала Эдем. В местах, где падали на землю слезы Евы, вырастали красивые белые лилии как символ надежды и чистоты.

В Древнем Египте белая лилия имела сразу несколько значений — символизировала свободу, надежду, кратковременную жизнь. Белыми лилиями украшали тела умерших молодых девушек как символом невинности и чистоты.

В IV в. до н.э. в Персидском царстве лилия чеканятся на одной стороне серебренной монеты, а на другой стороне изображен портрет персидского царя, позже такие монеты с лилией появляются и в Европе.

В германских племенах белая лилия символизировала загробный мир и искушение грехов.

Белая лилия в дохристианский период символизировала чистоту, невинность молодых девушек, надежду, загробный мир и искупление грехов.

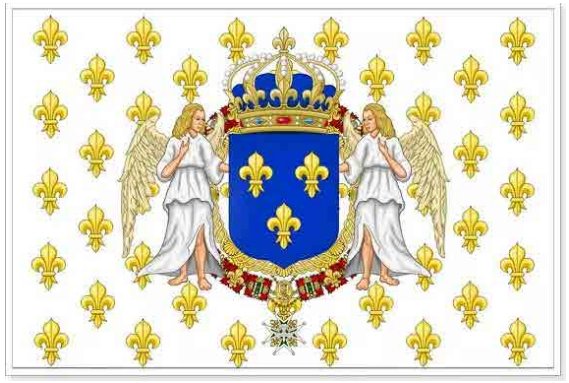
В христианский период белая лилия становиться символом Девы Марии, символизируя целомудрие и добродетель. На многих картинах



Ил. 2. Картина «Благовещение», автор Честелло Сандро Боттичелли. 1481 г. Галерея Уффици, Флоренция



Ил. 3. Virgin and child with cherubim, автор Бернардино Фунгаи. 1495—1510 гг. Национальная Лондонская Галерея (фотография автора)



Ил. 4. Герб династии Бурбонов



Ил. 5. Лилия. Автор А.Чебан. 2012 г.

«Благовещение» XV века мы видим архангела Гавриила, в руках которого белая лилия, которую он преподносит Деве Марии (ил. 2).

Позже на картинах белые лилии мы видим уже на одеждах Девы Марии.

Параллельно с христианским искусством белая лилия становится символом власти и встречается на флагах французских королей. В VI веке французский король Ходвиг I (около 466–541 гг.) помещает на свой флаг лилию. Существует несколько легенд произошедшего; по

одной из них король Холдвиг поместил лилию, после того как водяная лилия на реке в Рейне указала ему брод и помогла перейти ее и победить врага. По другой — ангел вручает королю серебренную лилию, после того как он принимает христианство.

С VI века лилия становиться частью французской короны. На знаменах Людовика IX были изображены три лилии, символизирующие три добродетели — милосердие, правосудия и сострадания. Лилии украшают гербы всех королевских французских династий и рыцарские доспехи. В период правления Людовика XIV во Франции ходили монеты, которые называли золотыми и серебряными лилиями.

Франция становится королевством лилий, а лилия становится символом королевской власти (ил. 4).

В XVIII и XIX веке белая лилия становится частью светского искусства, но также символизирует чистоту и непорочность молодой девушки.

Подводя итог, можно сказать, что лилия — это символ, который широко применяется не только в христианском искусстве, но и в светском искусстве, несет в себе отпечаток языческой культуры и искусства (ил. 5).

Примечания:

1. Языческая культура и искусство рассматриваются как система дохристианского представления о мире и человеке, которая основывается на мифах и магии, и связанных с этими представлениями верований, и культов людей, живущих в этот период.

Список литературы:

1. Энциклопедия символов / составитель Рошаль В.М. — Москва: АСТ; Санкт-Петербург: Сова, 2007. — 1007, [1] с.: ил.

2. Матье М.Э. Искусство древнего Египта. — Москва: В.Шевчук, 2010. — 672 с.

3. Гнедич П.П. Всеобщая история искусств: живопись, скульптура, архитектура. — 4-е изд., исп. и доп. — Москва: Экспо, 2019. — 768 с.: ил.

ЖАРОВ ВСЕВОЛОД ОЛЕГОВИЧ
Выпускник факультета теории и истории искусств МГАХИ им. Сурикова. Преподаватель истории изобразительного искусства в ИСИ
e-mail: vjaroff89@yandex.ru

ZHAROV VSEVOLOD OLEGOVICH
Graduate of the Faculty of Theory and History of Arts, Moscow State Academic Art Institute Surikov. Lecturer in the History of Fine Arts at the Institute of Contemporary Art
e-mail: vjaroff89@yandex.ru

ХРИСТИАНСКАЯ СЕМАНТИКА В ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ РЕМБРАНДТА И ЕГО УЧЕНИКОВ КОНЦА 1630–1640-х гг.

CHRISTIAN SEMANTICS IN LANDSCAPE PAINTING BY REMBRANDT AND HIS DISCIPLES AT THE END OF THE 1630–1640s

В статье анализируются некоторые пейзажи Рембрандта и его мастерской с точки зрения семантической наполненности христианскими смыслами, раскрывается христианский подтекст изображения, устанавливается связь между словом и визуальным образом.
Ключевые слова: пейзаж, живопись, Рембрандт, христианство, образ

Some of the landscapes of Rembrandt and his workshop are analyzed from the point of view of the semantic content of Christian meanings in this article, then the Christian subtext is revealed and in this way the connection between the word and the visual image manifests itself.
Keywords: landscape, painting, Rembrandt, Christianity, image

Изучение пейзажной живописи в западноевропейском искусстве начинается в XVII веке. Одним из первых исследователей стал немецкий художник и искусствовед Иоахим фон Зандрарт. В труде «Немецкая Академия зодчества, ваяния и живописи» (1675—1679) он первым затрагивает тему ночного пейзажа и рассматривает Адама Эльсхеймера как родоначальника этого жанра. Этот художник был новатором в живописи и на многих оказал влияние, в том числе и на молодого Рембрандта. Об этом писал в «Этюдах по истории голландской живописи» (1883) Вильгельм фон Боде. У него есть работа 1906 года, целиком посвященная Рембрандту, которая называется «Рембрандт и его современники». Стоит отметить венгерского исследователя А.Цобор — труд «Голландские пейзажи», изданный в Будапеште в 1967 г. Из ныне здравствующих исследователей стоит выделить одного из ведущих специалистов по творчеству Рембрандта Гэри Шварца. В своих работах он также затрагивает тему пейзажной живописи. Из отечественных авторов наиболее известными являются Б.Р.Виппер (Очерки голландской живописи эпохи расцвета. — Москва, 1962) и Ю.А.Тарасов (Голландский пейзаж XVII века. — Москва, 1983).

Христианская тематика занимала огромное место в творчестве голландского мастера, но проблема христианской семантики в пейзажной живописи мастера практически не освещена в литературе, что и попробуем сделать в статье на примере «Пейзажа с каменным мостом» Рембрандта, тем более что один из видных современных искусствоведов Гэри Шварц писал, что этот пейзаж относится к тем, в которых невозможно определить сюжет [8, с. 249]. Да, сюжет определить нельзя, но можно определить некий общий посыл.

Место, которое занимает и занимала природа в жизни голландского народа, очень велико. Жизнь зависела напрямую от стихии воды, поэтому человек стал вмешиваться в природу: осушать болота, строить дамбы, любыми способами отвоевывать сушу у моря, пытаться обезопасить себя от наводнений. Это общение с природой имело решающее влияние на сознание людей, там живущих. Пейзаж, как самостоятельный жанр в изобразительном искусстве, довольно молод. Голландские художники одними из первых в Европе стали писать пейзажи, почти сразу после художников Дунайской школы, но уже по-иному. Художники XVII века приблизились к пониманию пейзажа XIX века. В их творчестве преобладали не идеальные, вымышленные природные виды, а конкретные, взятые непосредственно из реальности образы родной местности [5, с. 8]. Но это не значит, что принцип документальности являлся главным: просто в каких-то работах его больше, а в каких-то меньше.

Художник всегда оставляет на полотне отпечаток только своего образа действительности. Осмысленная и одухотворенная смыслами, созданная художником новая образная реальность — это и есть творчество. Понять, что скрывается за тем или иным изображением природы, какие идеи владели человеком, который открывает зрителю свой взгляд на мир, — это задача исследователя. Иными словами, цель — постичь образ, то есть найти смысловую связь между означающим и означаемым. Надо отметить, что немаловажным фактором, влияющим на раскрытие и интерпретацию заложенных в образе смыслов, является та духовная реальность, в которой пребывает зритель.

Живописные пейзажи в творчестве Рембрандта Харменса ван Рейна занимают небольшое, но важное место. На данный момент насчитывается около дюжины приписываемых ему пейзажей. Один из них находится в собрании Рейксмузеума в Амстердаме. Он носит название «Пейзаж с каменным мостом» и датирован концом 1638 г. Это небольшое произведение живописи удивляет своей глубиной и наполненностью смыслами. Это не единственный пейзаж того времени, который написал Рембрандт, есть и другие: «Пейзаж с милосердным самаритянином», «Буря» и др. В эпоху начала XVII века данный жанр еще не нашел свое место в ценностной иерархии искусства и был, можно сказать, экспериментальным. Известно, что Рембрандт писал пейзажи не для продажи, а для себя, поэтому о них не так много известно. Гэри Шварц, например, в одной из своих книг утверждает, что художник не смог найти рынка сбыта для своих пейзажных работ и после 1654 года перестал их создавать [8, с. 249].

Все же не в эстетической пустыне расцветал его гений, молодой художник очень почитал творчество голландского пейзажиста старшего поколения, Геркулеса Сегерса, которого можно считать первооткрывателем в этом жанре [4, с. 182].

Но не только Сегерс повлиял на молодого Рембрандта: в его работе «Отдых на пути в Египет» (1647, Дублин, Национальная галерея Ирландии) видно влияние крупного немецкого живописца Адама Эльсхеймера. Последний, будучи первооткрывателем жанра ночного пейзажа, создал полотно «Бегство в Египет» (1609, Мюнхен, Старая пинакотека).

Исследователь М.А.Костыря, сравнивая эти два пейзажа, пишет: «Картина Эльсхеймера была для голландского живописца лишь толчком к созданию оригинального произведения с собственными художественными задачами и изобразительными средствами. Если Эльсхеймер изображает ночную природу ради нее самой, то Рембрандт использует ночную тьму, в первую очередь, для выражения собственных философских взглядов. (...) Свет у Рембрандта также

играет роль духовной силы, животворящей природу, однако он лишен космического оттенка, отмеченного у Эльсхеймера. В духе мироощущения голландского живописца и свет в его полотне приобретает интимный, задушевный характер, представляющий, скорее, излучение чувства, чем отражение энергий, пронизывающих Вселенную» [2].

Надо сказать, что в этот период человеческие фигуры в голландском пейзаже становятся менее значительными, а содержание природы в полотнах художников увеличивается. Природа как внечеловеческое начало усиливает объективность изображаемых событий в восприятии зрителя. Парадоксально, но достигали этого голландские художники XVII века изображением совершенно конкретных природных мотивов, которые видели вокруг себя. Их природа постепенно освобождается от искусственной идеальности, порожденной воображением человека, она реальна. И это только нарастает в творчестве Рембрандта и других художников его времени, поэтому можно считать, что был сделан новый шаг в постижении реального мира.



Рис. 1. Рембрандт. Пейзаже с каменным мостом

Интересную мысль высказывает один из ведущих исследователей творчества Рембрандта Гэри Шварц: когда Рембрандт хочет выразить силу Бога в природе, он не стесняется искать прямых эффектов, таких как отверзающееся небо и появляющиеся в нем ангелы [7]. В пейзаже, который сейчас будем рассматривать, ничего подобного нет, напротив, свои идеи художник выразил в предельно завуалированной форме.

В предыдущих пейзажах Рембрандт ищет, вырабатывает идею и именно в «Пейзаже с каменным мостом» 1638 года (ил. 1) он доводит ее до высшей степени законченности. Отточенная, доведенная до совершенства структура, обладающая мощной внутренней логикой, — так можно определить этот пейзаж. Две третьих пространства картины занимает небо, которое разделено по диагонали на две равные половины. Одна — светлая, другая — темная, грозовая. Освещенные деревья — это своеобразный маяк, на котором проявляется отраженный свет из того невидимого пространства, которое не попадает в область картины. Все в этом образе неслучайно, все

метафорично и, приводя слова Евангелия от Матфея (гл. 13:9): «Кто имеет уши слышать, да слышит». В этом пейзаже выразилась своеобразная философская и мировоззренческая доктрина художника. Сила образа в искусстве состоит в том, что его, этот черный ящик, можно почувствовать и открыть своей душой, без каких бы то ни было дополнительных знаний и объяснений, и это произведение является ярким тому доказательством.

Стоит обратить внимание на такую биографическую подробность, которая во многом поясняет самобытность мировосприятия художника: семья его матери даже после Нидерландской революции сохраняла верность католическому вероисповеданию, тогда как семья жены художника Саскии ван Эйленбюрх была протестантского вероисповедания. Эта религиозная раздвоенность положения, в котором оказался художник, не могла не сказаться на нем. Рембрандт был в теплых отношениях с проповедником-меннонитом Ансло. Сохранился портрет Ансло и его жены (Берлин, Гос. музей). Религиозные чаяния меннонитов заключались в возвращении к первоначальному смыслу Священного Писания, очищенному от позднейших напластований, к простой и искренней вере первых христианских братств. Также художник активно общался с иудейским раввином и, скорее всего, не был приверженцем какой-то одной христианской конфессии [6, с. 17].

Но вернемся к «Пейзажу с каменным мостом» и его интерпретации. Две реальности, два мира — человеческий и божественный — соединяются на полотне. В нескольких углах картины разворачиваются жанровые сцены: слева карета останавливается перед постоялым двором, одинокие фигуры приближаются к мосту, на переднем плане лодка с двумя мужчинами, скот, пасущийся на лугу справа и фигура крестьянина, который идет за своей лошадью. Все детали выполнены с точностью миниатюриста. Река на первом плане являет собой метафору человеческой жизни как таковой. Это символ необратимости времени как последовательности событий. У нее есть направление. Она не похожа на райскую реку, символ божественной энергии, исходящей от Христа. Понурые люди в лодке гребут в противоположную сторону от света, в направлении грозового неба и темной стороны полотна, не осознавая всей ненадежности своего положения. Шпиль церкви виднеется где-то на горизонте. Мост как смысловой центр всей композиции являет собой некие врата; под ним мы видим лодку. Думается, что художник изобразил ее с целью показать, насколько узка эта арка. Мастер сосредотачивает свет на высоком дереве, вершина которого находится практически по центру холста. Древо, как навигационный маяк, указывает путь редким суденышкам. Сам же источник таинственного света не попадает в поле картины. Он за пределами видения, а значит, и понимания зрителя. Эта потусторонняя энергия тем сильнее, чем конкретнее объекты, изображенные на полотне.

Каков же смысл сего мистического пейзажа? Вероятнее всего, здесь символическая иллюстрация слов Иисуса Христа из Евангелия от Матфея, где Он сказал: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими, потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Гл. 7: 13, 14).

Это и есть тот скрытый посыл, который должен был постичь зритель, расшифровав это изображение.

В творчестве данного периода у Рембрандта присутствует трагическое начало, как какое-то предчувствие, которое проявляется в сильных контрастах света и тени. Да и само напряжение предгрозового неба, готового разразиться ливнем и поколебать зыбкий мир мелких человеческих забот, передает тревожное настроение художника [1, с. 20]. Ведь художник, используя тонированный холст, с помощью жесткой щетины создает живую фактуру грозового неба, тем самым выдвигая его на первый план, говоря зрителю, что самое главное происходит на небе. Это не просто пейзаж, это образ универсума, переданный через маленькое голландское местечко, в котором отразилось все мироздание и вся христианская духовная реальность.

Известно, что художник часто использовал именно текст Евангелия от Матфея как основу для своих произведений. Так в знаменитом офорте «Христос, окруженный больными» («Лист в 100 гульденов») 1643 года он помещает в одну композицию сразу несколько эпизодов из 19-й главы Евангелия от Матфея. Здесь и матери, приносящие детей, и фарисеи, искушающие Христа, и богатый юноша, спрашивающий, как достичь жизни вечной. Художник изображает даже верблюда, напоминая слова Христа: «Удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» (Ев. от Матфея. Гл. 19:24).

У художника на всем протяжении жизни было много учеников. И самые первые из них появились уже в 1630-х гг., на пике популярности художника. Связано это с тем, что дядя жены Рембрандта Хендрик ван Эйленбюрх организует коммерческое предприятие по копированию произведений, которые пользовались большим успехом у покупателей, поэтому многие картины раннего Рембрандта имеют повторения, выполненные учениками мастера. Примером могут служить такие картины, как «Неверие апостола Фомы» 1634 года из ГМИИ им. Пушкина, копия которой находится в Соединенных Штатах Америки или «Жертвоприношение Авраама» (1635)





Рис. 2. Говерт Флинк. Пейзаж с арочным мостом
Рис. 3. Фердинанд Боль. Пейзаж с руинами и мельницей

из Эрмитажа, более поздняя версия которой находится в Мюнхене. Впоследствии многие работы учеников стали путать с произведениями Рембрандта.

В 1630-е гг. один из подмастерьев выделялся особыми успехами. Это был Говерт Флинк, он в совершенстве освоил технику своего учителя. Немецкий художник и историк искусств Иоахим ван Зандрарт, который посетил Голландию в 1637 году, признал Флинка одним из лучших учеников Рембрандта.

Говерт Флинк — автор «Пейзажа с арочным мостом» (около 1640 года) из собрания Берлинской картинной галереи (ил. 2). Это произведение повторяет мотив, запечатленный в «Пейзаже с каменным мостом» 1638 года. Причем датировка обеих работ практически совпадает.

Ученик во всем следует за учителем, пытаясь точно имитировать его живописную манеру, но тот глубочайший эпический смысл, который есть в картине Рембрандта, вдруг ускользает. Освещение теряет тот мистический смысл, который есть у Рембрандта, а река превращается в болотистый затон. Флинк изображает бытовой сюжет из жизни одной из голландских деревень и, возможно, уже после грозы, поскольку на влажной земле отражаются холодные фиолетовые рефлексы. Если движение в картине Рембрандта замкнуто в пределах полотна: рыбаки гребут вправо, а надвигающаяся грозовая туча плывет влево, и создается ощущение, что эта темная потаенная бурлящая взвесь буквально съедает светлое небо, то в картине Флинка наоборот: безмятежное небо проясняется сквозь остатки дождевой тучи. Мы видим один и тот же природный мотив, который повторяется в полотнах близких по времени написания. Отличие — в ином ракурсе, иной композиции, иной смысловой наполненности, иной постановке вопроса. Ведь порой важнее правильно задать вопрос, чтобы получить нужный ответ.

Но это, как выясняется, не единственный парафраз «Пейзажа с каменным мостом». Фердинанд Боль был учеником Рембрандта с 1636 по 1643 г. и написал «Пейзаж с руинами и мельницей» (около 1640 г.), который сейчас находится в музее Касселя (ил. 3). Эту работу долгое время приписывали самому Рембрандту, так как на ней есть подпись, но в 1989 году после экспертизы установили, что она принадлежит его ученику [7]. Это, скорее, пейзаж-наблюдение, без какого бы то ни было отношения к изображаемому, пейзаж-штудия. Существует несколько версий, кому принадлежит эта работа. Она могла быть начата Рембрандтом и закончена Фердинандом Болем, либо наоборот, учитель заканчивал работу ученика. Тем не менее, перед нами — образец пейзажной штудии из ателье Рембрандта, композиция и колорит которой напоминают «Пейзаж с каменным мостом».

Подытоживая все вышесказанное, надо отметить, что «Пейзаж с каменным мостом» Рембрандта эпичен по содержанию, тогда как по форме пейзаж приближается к интимному, камерному пейзажу. «Эпос» в переводе с греческого — «слово», «повествование», «рассказ». И это не простое слово, а слово Евангельское, которое глубоко запечатано в семантике образа, созданного художником. Слово любящее, но суровое, камерное и личное, звучащее по всей Вселенной. Художник сохранил интригу, не вынося в название никаких намеков на христианский подтекст, чтобы зритель мог самостоятельно проделать путь в глубину смыслов. В ходе небольшого исследования выяснилось, что эта работа оказала большое влияние на его учеников и последователей, стала буквально образцом для подражания. Это произошло, возможно, потому, что в ней художник достиг удивительной гармонии художественного образа. Именно в этом направлении продолжил развивать свое пейзажное творчество Рембрандт. Герман Недошивин в статье о Рембрандте определил его искусство как «рвущееся за непосредственно-пластическую форму вещей и явлений» [3]. Такое восприятие произведений Рембрандта как нельзя точно описывает их сущность и сущность самого художника. Новые художественные приемы и эмоциональное настроение его пейзажей оказали влияние не столько на современников, сколько на потомков: на английских, немецких и скандинавских романтиков XVIII и XIX веков.

Список литературы:
1. Выставка произведений Рембрандта и его школы. Каталог. — Москва, Искусство, 1956.

2. Костыря М.А. Автореферат диссертации Ночной пейзаж в западноевропейской живописи XVII века. Интернет-источник. — URL: http://cheloveknauka.com/nochnoy-peyzazh-v-zapadnoevropeyskoy-zhivopisi-xvii-veka (20.09.2020).
3. Недошивин Г.О. творчестве Рембрандта. — URL: http://rembr.ru/nedoshivin10.php (07.10.2020).
4. Тарасов Ю.А. Голландский пейзаж XVII века. — Москва, 1983.
5. Цобор А. Голландские пейзажи. — Будапешт, 1967.
6. Baudiquey P. Un evangile selon Rembrandt. — Paris, 1989.
7. Emmanuel Noussis Rembrandt et le paysage (Resume du chapitre sur le paysage dans la monographie de Gary Schwartz). — URL: http://lewebpedagogique.com/khagnehida/archives/1532 (5 octobre 2009) (15.11.2020).
8. Schwartz G. Rembrandt: his life, his paintings: A new biography with all accessible paintings illustrated in color. — New York etc., 1985.

КРОХАЛЕВА АННА ПЕТРОВНА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства; заместитель директора по научной и творческой работе, Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (г. Пермь)
e-mail: AnnaKrohaleva@yandex.ru

KROKHALEVA ANNA PETROVNA
Ph.D. in History of Arts, Deputy Director for Scientific and Creative Work, associate professor of Department of Arts and Crafts of The Ural branch of the Russian academy of painting, sculpturing and architecture of Ilya Glazunov
e-mail: AnnaKrohaleva@yandex.ru

ОБРАЗ СВ. СТЕФАНА ПЕРМСКОГО В ИСКУССТВЕ ПЕРМИ

THE IMAGE OF ST. STEPHEN PERMSKY IN THE ART OF PERM

Стефан Пермский был видным миссионером и просветителем XIV века. Иконы «Святой Стефан Пермский в житии», хранящиеся в прикамских музеях, датируются концом XVII и концом XVIII века. В конце XX — начале XXI века иконописцы и художники Прикамья вновь обращаются к образу и великим деяниям миссионера, продолжая и развивая важную традицию духовно-религиозных поисков русского искусства.
Ключевые слова: св. Стефан Пермский, иконография Стефана Пермского, пермская икона, пермское искусство

Stephen Permsky was a prominent missionary and educator of the 14th century. The icons «St. Stephen of Perm in his Life» kept in the museums of Kama region date back to the end of the 17th and the end

of the 18th century. In the late XX — early XXI century, icon painters and artists of the Kama region again turn to the image and great deeds of the missionary, continuing and developing the important tradition of spiritual and religious searches of Russian art.

Keywords: St. Stefan Permsky, iconography of Stefan Permsky, Perm icon, Perm art

Деятельность Стефана Пермского сравнима со огромным вкладом великих христианских миссионеров Кирилла и Мефодия в историю русской православной культуры. Стефан Пермский был видным просветителем XIV века. В миру Степан Симеонович Храп родился около 1340 года в Великом Устюге. Он выбрал путь миссионера и проповедника, создал для зырян азбуку и перевел на их язык основные церковные сочинения: Часослов, Псалтирь, избранные чтения из Евангелия и Апостола, Паремийник, Стихирарь, Октоих, несколько праздничных служб и Божественную литургию. Отправившись проповедовать в далекие земли коми-зырян, Стефан способствовал их включению в состав Великого княжества Московского, первым обозначил и обосновал движение русской цивилизации на восток, предопределив превращение Московской Руси в великую Россию. В 1383 он был поставлен епископом образованной в результате его миссионерской деятельности Пермской епархии. Стефан Пермский почитается Русской церковью в лике святителей 26 апреля (по юлианскому календарю).

О жизни Стефана Пермского до нас дошло довольно много сведений. Но основным источником является «Слово о житии и учении святаго отца нашего Стефана, бывшаго в Перми епископа», написанное Епифанием Премудрым после 1396 года, вскоре после смерти Стефана. Из текста Жития становится известно, что Епифаний был лично знаком со Стефаном. Узнав о его смерти, Епифаний стал собирать о нем сведения и, приступив к созданию Жития, значительно расширил его собственными воспоминаниями. Его целью было прославление и возвеличивание деяний святого подвижника, его апостольского служения.

Такой яркий образец агиографии, как «Житие» Епифания Премудрого, не мог не получить отражения в житийных иконах, которые были популярны в средневековой Руси. Они наиболее полно отвечали «запросам» народа, поскольку события из жизни святого, расположенные в клеймах, демонстрировали его деяния. Тип житийной иконы в русской иконописи был доведен до совершенства.

Самые ранние иконы, посвященные Стефану Пермскому, происходят из с. Вотча Сысольского района (Республика Коми) и из Сольвычегодска. Они датируются кон. XVI — нач. XVII века [3]. Иконография св. Стефана и его деяний устанавливается примерно в этот период.

На Руси «Пермью» традиционно назывались земли по Вычегде (юго-запад Республики Коми и юго-восток Архангельской области), а соседние земли на Верхней Каме, вошедшие в XIV веке в сферу влияния русских первопроходцев, стали именоваться «Пермью Великой». Несмотря на то, что Стефан Пермский не проповедовал в этих землях, а территория Перми Великой охватывает лишь север современного Пермского края, Стефан Пермский считается основателем Пермской епархии и почитается как местночтимый святой.

Иконы «Святой Стефан Пермский в житии», хранящиеся в прикамских музеях, датируются более поздним временем, концом XVII и концом XVIII века. Одна из икон находится в Чердынском краеведческом музее (г. Чердынь, Пермский край), вторая хранится в Пермской государственной художественной галерее (инв. № ВРП-810.). Более ранняя икона из Чердынского музея выполнена в традиционной древнерусской манере. Фигура Стефана Пермского в среднике изображена фронтально, в левой руке он держит Священное Писание. Восемь клейм этой иконы равновелики среднику и кажутся очень крупными. Клейма читаются построчно: 1) Учение св. Стефана; 2) Пострижение в иноки Григорьево-Богословского монастыря; 3) Поставление в дьяконы; 4) Поставление в пресвитеры; 5) Благословение св. Стефана на поход в Пермскую землю; 6) Научение народов; 7) Разрушение кумирниц; 8) Крещение пермяков. Клейма отличаются предельной целостностью и замкнутостью композиций. Иконописец избегает сложных многофигурных построений, фигура св. Стефана всегда масштабно выделена.

Вторая икона, которая сейчас хранится в Пермской художественной галерее, происходит из Соликамска. Она датируется примерно концом XVIII века и имеет небольшой формат. По сравнению с чердынской иконой, здесь добавлено еще 10 клейм, посвященных «пермской эпопее» святителя. Клейма образуют замкнутый композиционно-агиографический цикл. Житие Стефана представлено подробно и целостно, начинается с рождения и заканчиваются успением. В клеймах иконописец детально изображает как Стефан создает азбуку для коми-зырян, борется с язычниками, спорит с волхвами и кудесниками и жрецом Памом. Добавлены сцены испытания св. Стефана огнем и стрелами. Надписи приближены к тексту «Жития». Известный исследователь древнерусского искусства О.М.Власова отмечает «общий барочный характер» иконы. «Орнаментация полностью сохраняет барочную пышность и затейливость. Надписи выполнены черной краской по белому фону и заключены в узкие картуши с ажурными позолоченным обрамлением, вторящим тонкой профилированной и позолоченной рамочке средника» [2, с. 190]. По мнению О.М.Власовой, ближайшей аналогией соликамской

иконы по художественно-образной интерпретации является «Стефан Пермский в житии» из Сольвычегодского художественного музея (инв. № 326-Ж) [2].

В годы революции практика церковной живописи в Перми и крае была надолго прервана. Только в конце XX — начале XXI века иконописцы и художники Перми и края вновь обращаются к религиозным темам и сюжетам, продолжая и развивая важную традицию духовно-религиозных поисков русского искусства XIX — начала XX века [1]. Интерес к образу и деяниям св. Стефана Пермского возрос в 1990-е годы, «переломную эпоху», когда были сняты религиозные запреты и началось возрождение традиций православной культуры. Особая роль в искусстве этого периода отводится региональным святым: Стефану Пермскому, Герасиму, Питириму, Ионе, Трифону Вятскому, священномученикам Андронику и Варлааму.

Христианские темы, сюжеты и образы воплощают в своих работах художники разного поколения. Иконография Стефана Пермского продолжает развиваться как в современной иконе, так и в религиозных картинах художников. Современная икона, как правило, опирается на устоявшиеся образцы, а в искусстве мы видим разнообразную трактовку и личностное восприятие и отношение мастеров к жизни и деятельности Стефана Пермского.

К таким темам часто обращался Е.Н.Широков, представитель искусства 60—70-х годов, народный художник РСФСР, известный зрителям как мастер светского портрета и исторической картины. В 1990-е годы Евгений Широков создал своеобразный «алтарь» из 40 портретов исторических деятелей, знаковых для русской культуры. В этот цикл вошли портреты Сергия Радонежского, Андрея Рублева, Стефана Пермского, протопопа Аввакума. Строгие, сдержанные лица остро индивидуальны, но их объединяют вера, благородство, напряженные духовные поиски. Портреты Сергия Радонежского и Стефана Пермского приближены к традиционным иконографиям святых не только сюжетно-тематически, но и через язык живописи. Образы отличаются повышенной экспрессией, оказывают сильное эмоциональное воздействие.

Привлекает внимание и графический триптих «Стефан Великопермский» (1996), созданный заслуженным художником РФ И.П.Одинцовым. Работа выполнена гуашью на бумаге. Центральная часть триптиха посвящена Стефану. Он изображен стоящим в лесу, перед ним — срубленное дерево. Миссионер одет в простую подпоясанную длиннополую одежду, на груди — крест, в правой руке — посох. Фигура и лицо освещены светом. В правой части изображены язычники, коми-зыряне, которые еще не обращены св. Стефаном в православие. Ни них языческие одежды, среди них светом и цветом выделяется верховный жрец Пам. В левой части триптиха Пам изображен танцующим вокруг костра. Его движения экспрессивны, неистовы. Акцентируя внимание зрителя на противостоянии двух сильных личностей, художник не детализирует образы, создает лаконичные максимально обобщенные формы, передает внутреннюю экспрессию, а не «наглядное» действие. Острый цветовой и световой контраст подчеркивает напряженную атмосферу. Работая яростно, темпераментно, вдохновенно, автор вкладывает в этот триптих большое философское содержание.

Христианские темы и сюжеты представлены и в произведениях совсем молодых пермских художников, выпускников и студентов пермских художественных вузов. Академическая школа невозможна вне религиозной тематики [4], поэтому лучшие традиции реалистического искусства и академического образования, особенное внимание к церковно-исторической тематике поддерживаются в Уральском филиале Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова и Пермском государственном институте культуры. Проблемы веры, долга и любви к родной земле становятся предметом размышления при выполнении многих курсовых и дипломных работ, созданных за последние десятилетия.

Среди произведений выпускников Уральского филиала, посвященных св. Стефану Пермскому, можно отметить работы Т.Т.Нечеухиной — тонкого чувствующего и рефлексирующего мастера. Нечеухина в своей курсовой работе «Стефан Великопермский и жрец Пам» (1994) изображает кульминационный момент «Жития» Епифания Премудрого — спор Стефана Пермского с волхвом Памом. Стефан и Пам неоднократно спорили между собой, отстаивая преимущества своей веры, но каждый из них оставался непоколебимо уверен в собственной правоте. Пам агитировал зырян не слушать Стефана, который пришел от Москвы. Стефан убеждал зырян, что их боги — это ложные и бесполезные истуканы, созданные людьми, и что есть лишь один истинный бог — Иисус Христос. Спор об истинности веры должен был решиться через испытания: Стефан и Пам, взявшись за руки, должны были пройти через горящую избу и подо льдом реки Вычегды (спуститься через одну прорубь, а подняться через другую). Пам, несмотря на принуждение Стефана пройти испытание, отказался. Ославленный жрец с группой оставшихся язычников вынужден был уйти. Эта весть быстро разнеслась по всей Пермской земле, а христианский миссионер в глазах коренных жителей приобрел авторитет, который раньше имели только древние верховные языческие жрецы. Противопоставляя образ Стефана Пермского Паму, Нечеухина использует прием контраста. Она укрупняет фигуры так, чтобы был виден освещенный светом благородный лик Стефана

Пермского, а фигуру Пама показывает со спины, против света. Большое внимание уделяется жестам и позам, Пам показан в сложном движении языческого танца.

В работе М.В.Каёткина (1994) Стефан Пермский изображен в момент строительства церкви в честь Архангела Михаила на берегу реки Вычегды в Усть-Выме. Церковь он решил возвести на месте поклонения язычников «прокудливой березе», которую он сам и уничтожил. В курсовой работе А.Фомичева также изображен драматический момент спора Стефана и Пама. Жрец показан в характерной языческой одежде с многочисленными амулетами, его лицо — непростое, со слегка прищуренным хитрым взглядом, освещено неровным светом. Ему противопоставлен благородный возвышенный облик св. Стефана. Большеформатная, дипломная работа 1999 года того же автора (А.Фомичева) посвящена Сергию Радонежскому, величайшему подвижнику земли Русской. Преподобный Сергий благословляет Дмитрия Донского и его войско на борьбу с монгольским ханом Мамаем. Фомичев подчеркивает роль Сергия Радонежского в укреплении духа русских людей, объединении их перед лицом врага. А.Клейменова в дипломной картине «Сокрушение Стефаном Великопермским “прокудливой березы”» (2018) изображает момент, когда Стефан уничтожает березу, которой поклонялись язычники. При сохранении реалистичности форм, все молодые художники идут от иконописных традиций, используя не только композиционный ход иконы, но и особенности иконной, просветленной и «благолепной» характеристики.

В Уральском филиале была также создана скульптура, посвященная Стефану. Выпускник А.М.Шелепаев в дипломной работе «Стефан Великопермский» (руководитель Е.А.Симанова, 2015) изобразил миссионера в полный рост. Стефан показан идущим, в левой руке он держит Священное Писание, в правой — посох. Он изображен не в праздничном одеянии священника, а в простой длиннополой подпоясанной одежде с широкими рукавами и плащом-накидкой во время своего миссионерского подвига в землях коми-зырян.

Неравнодушное, трепетное отношение пермских художников к христианским темам сказывается в личностном воплощении сюжетов, посвященных св. Стефану Пермскому, в эмоциональности письма, в стремлении высказать свое представление о русской святости, о великом подвижнике православной церкви, о замечательных храмах, украшающих Прикамье. Сложившаяся в церковной живописи иконография святого используется и в картинах религиозного характера. Облику Стефана придаются черты, поза, жесты, движения и атрибуты, по которым он сразу узнается. Художники с помощью различных выразительных художественных приемов и техник создают образ великого миссионера, выдающегося филолога, блестящего оратора, полемиста и незаурядного политика.

Сегодня важным становится осмысление истории России как православного государства, тем более что религиозные темы в течение долгого времени находились под запретом. В современном постоянно меняющемся мире людям необходимы духовные опоры, которые могли бы придать устойчивость и прочность их существованию. Обращаясь к прошлому, к православию, к его истории и ценностям, пермские художники говорят о настоящем, они воспринимают те ценности и транслируют тот духовный опыт, без которого невозможна современная эпоха.

Список литературы:

1. Вагнер Г.К. В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников сер. XIX — нач. XX века. — Москва: Искусство, 1993. — 175 с.

2. Власова О.М. Житийные иконы св. Стефана Пермского в отношении к тексту «Жития» // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 2000. — Москва: Наука, 2001. — С. 185—192.

3. Котылева И.Н. Иконография св. Стефана Пермского XVII в. // Арт. — 2013. — № 4. — С. 152—164.

4. Леняшин В.А. Реализм в отечественной живописи второй половины XX века — почва и судьба / Академические мастер-классы для художественных училищ России / Материалы I Всероссийской конференции 3—5 октября 2013 года. — Санкт-Петербург, 2013. — С. 16—22.

5. Чагин Г.Н. Почитание Стефана Пермского в Перми Великой в XV—XVII веках // Христианизация Коми края и ее роль в развитии государственности и культуры. — Сыктывкар: КНЦ РАН, 1996. Т. 1.

ГЛАЗОВ ИГОРЬ ВАЛЕРЬЕВИЧ
Соискатель МГХПА им. Строганова
e-mail: glazzov@gmail.com

GLAZOV IGOR VALERIEVICH
Applicant of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: glazzov@gmail.com

«НАУКА ВИДЕТЬ» К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА КАК ВОЗВРАЩЕНИЕ К АДАМИЧЕСКОМУ ЯЗЫКУ В ЖИВОПИСИ

THE SCIENCE OF SEEING BY K.S. PETROV-VODKIN AS A RETURN TO THE ADAMIC LANGUAGE IN PAINTING

В статье анализируется работа К.С.Петрова-Водкина «Наука видеть», в которой художник делает попытку реконструкции древнего праязыка человечества как творческого принципа и его применения в творческой практике, приобретающей в такой оптике религиозный смысл.
Ключевые слова: К.С.Петров-Водкин, икона, религиозное искусство, авангард, русская живопись XX века, язык искусства

The article analyzes the work of K.S.Petrov-Vodkin «The Science of Seeing», in which the artist makes an attempt to reconstruct the ancient proto-language of mankind as a creative principle and its application in artistic practice, which acquires in such optics a religious meaning.
Keywords: K.S.Petrov-Vodkin, icon, religious art, avant-garde, 20th century Russian painting, language of art

Если XIX век для искусства России был временем сложения школы, характеризующимся мучительным осознанием своей неоригинальности, то начало XX века стало временем небывалого художественного

подъема. Как ни парадоксально, именно культурная молодость, еще недавно понимаемая как отсталость, послужила одним из ключевых факторов, обусловивших стремительное достижение Россией передовых позицией в европейском искусстве.

Одним из важных достижений русского искусства этого периода стали поиски средств выражения современной религиозности и шире духовности. Если выразительные возможности религиозного искусства поколения Васнецова стали к началу века синонимом русского стиля, то искусство молодого поколения, связанное подчас с преодолением культа культуры и антропоморфной упорядоченности, ставило на их место экстатически-первобытное понимание творчества. Казалось, что принципиальное обновление предметно-пространственных форм возвращает человека к живой связи с космосом, делая его сутью мироздания. «Антроп оказался не центром Картины Мира, а самой Картиной Мира — целью мироздания, сверхъестественной категорией, способной рождать новые ценности и находить для этого средства в формальных функциях вещества, материи, технологической прочности архитектоник и т.д.» [1, с. 12—23]. В то же время, бесконечная экспансия индивидуальности, не сдерживаемая этическими нормами, породила опасность дегуманизации сознания, особенно острую в связи с радикализацией социальных и политических практик XX века.

Отрыв элементов формы от многовекового комплекса смысло-содержательных функций искусства и неопределенность эстетических критериев породили одну из главных проблем художественного сознания — сохранение целостности, которая в произведении искусства выражается как проявленность законов формообразования. Актуализировались поиски нового языка, которые отразились как в многочисленных попытках создании нового языка, объединяющего человечество, например эсперанто, так и в более радикальных представлениях. Все они берут свое начало в понимании единства человечества и связанной с этим попытке создания универсального языка. Интерес к изображению как универсальному средству передачи информации появляется в европейском искусстве еще с эпохи Возрождения. XIX век также может считаться эпохой возрождения для России, когда взрослеющая культура проходит этап свободного проявления духа вне схем и внешних обобщений. Отношение к изобразительному искусству как своеобразному языку в этот период связано с романтическим представлением о художнике как «очевидце незримого».

В связи с этим особый интерес представляет теоретическая деятельность художников начала века, во многом опередившая свое время. Если позднейшее философское осмысление основных процес-

сов мировой культуры XX века, в частности, проблем отношения между словом и изображением, связана с именами таких философов, как Р.Барт или Ж.Деррида, то в начале века эта проблематика в России была парадоксально сформулирована в среде художников. Парадоксально потому, что для описания принципиально новых подходов к пониманию изображения, впервые, быть может, со времен Лессинга был поднят вопрос о познавательных возможностях изображения. Традиционная риторическая семиотическая модель предполагает, что изображение становится понятным, благодаря присвоению ему словесного соответствия. Однако существует и возможность противоположной точки зрения — изображение, то есть видимый предмет, лежит в основе любого словесного соответствия. Проблемой становится необходимость не только лингвистического, но и культурного соответствия, позволяющего однозначно понимать изображение.

Нужно отметить, что сама проблематика нового зрения была характерна для начала XX века и тесно связана с рядом технических открытий, позволявших увидеть ранее недоступные человеку вещи — хрестоматийные примеры этого — анализ галопа лошади и рентгеновские исследования человеческого тела. В искусстве это нашло отражение в системах Аналитического искусства П.Филонова, расширенного зрения М.Матюшина и гораздо менее известной концепции К.Петрова-Водкина. Если первые две из названных систем в основе своей являются попытками апроприации научно-технических достижений и применяют соответствующий аппарат, то работа К.Петрова-Водкина «Наука видеть», написанная художником в период с 1917 по 1920 годы, обращена к истоку человеческого бытия. Работа состоит из двух частей — в первой дается философское обоснование нового подхода к видению, во второй излагается практические предложения по развитию навыков этого нового видения. Уже первые абзацы этого текста вводят читателя в проблематику художника.

В поиске возможности нового видения Петров-Водкин обращается к тому состоянию человечества, когда оно подчиняло себе силы природы посредством слова, которое в то время представляло собой чистую энергию. Постепенно, в связи с общим упадком человечества, эта энергия, распыленная и обескровленная, превращается в средство общения людей — естественный язык. Но воспоминания о тех временах составляют предмет смутных снов и будят в человеке тревогу о великих и утраченных возможностях.

Он критикует описательные возможности слова, указывая на его временной, конвенциональный характер, обуславливающий «непрочный характер взаимоотношений между именем предмета и самим

предметом» [3, с. 49—471]. В этой оптике Платоновский мир идей становится для художника источником ложного благополучия, в основе которого лежит подмена предмета, вещи в себе, ее словесным представлением. Конечно, Петрова-Водкина традиционно не относят к авангарду, но радикализм его творческих поисков по своей напряженности нисколько не уступает декларациям радикальных футуристов. Неслучайно дебют художника в Санкт-Петербурге вызвал столь бурную реакцию престарелых мэтров. Действительно, ведь суть авангарда состояла в том, что, «акцентируясь на сочетании ритмов, гармонии формализованных структур, принципиальном обновлении речевых, музыкальных, визуальных, театральных, поэтических, предметно-пространственных форм, он, по сути, восстановил метафизическую связь человека с живым космосом — интуитивно уловил самое важное — человек не только производное от истории или биологической формы существования — он есть само существование истории, само биобытие культуры — сама суть мироздания» [1, с. 12—23]. Язык понимается Петровым-Водкиным вполне в библейском духе как мощное средство управления реальностью, как чистая энергия, способная непосредственно воздействовать на предметы и явления природы. Эта энергия постепенно рассеивается и превращается в средство общения людей, лишаясь способности воздействовать на природу, что приводит к разладу человека с планетой и утратой им понимания сущности целей и задач планетарных. Следствием этого становится искусственность существования человека, нисхождение его в царство смерти. Зло в такой оптике представляется, по мысли художника, продуктом словесной пытки человека человеком, закрывшим природу и сделавшим его неспособным ощущать мир божий. В этом изложении прослеживается история райского существования человека, его отпадения, изгнания и рассеяния. Этим событиям соответствует создание первого языка, на котором Адам говорил с Богом и давал имена всем населяющим землю животным, символически устанавливая власть над ними, затем изгнание из рая и рассеяние, вызванное смешением языков, ставших теперь орудием разделения и угнетения. Религиозные взгляды Петрова Водкина, происходившего из раскольничьей среды, были далеко не ортодоксальны. В то же время невозможно не отметить, что его религиозность может быть с полным правом описана словами Бердяева как «первоначальное ощущение объективного, абсолютного Смысла мировой жизни, ощущение связи со вселенской жизнью» [2, с. 47].

Определению нового способа отображения художник посвятил вторую часть своей работы. Она представляет интерес в связи с тем, что является одной из весьма немногочисленных попыток положи-

тельной программы нового искусства, связанной с организацией зрительного восприятия, для которого предмет предстает как сумма некоторых сил — он утверждается в пространстве, вытесняя его, а цвет предмета характеризует его волю, то есть способность принимать или отражать солнечный свет. «В форме динамической сущности предмета его борьба за противопоставление себя среде. В цвете же, в солнечной сущности предмета его общение со средой» [3, с. 462]. В связи с этим — и «зрительное искусство», основанное на явлении принятия, понимаемого как погружение во внутреннюю жизнь предмета и отображения, то есть способности восполнять затраченные на восприятие усилия, возвращая в природный мир «предметную истину». Очевидно, что в данном случае вопрос формы перерастает рамки собственно художественной практики и приобретает онтологический характер. Здесь антропный принцип становится способом, которым Природа осознает саму себя, цивилизационное господство, основанное на иерархичности и классификации, сменяется паритетом рационального начала и биокосмической интуиции. Пластическое мышление в этом случае приобретает свойства, которые определяют само искусство как чувственно-пластический феномен — в актах преодоления материальной вещественности, в конструктивной тектонике и способах творчества на принципах трансляции живой культуры — прямой передачи художественного опыта от человека к человеку [1, с. 12—23].

Художник так формулирует представление о творчестве — оно есть результат организации перевода впечатления в ощущение и далее ощущения — в мускульное усилие, которым реализуется творчество жизни человека вообще. В практике это становится возможным, благодаря особому действию цветоформы, которая, по мнению художника, равна по своему значению живому слову первоязыка. «Значение цвета-формы в обиходной жизни древнего человека было столь же действенным, как и слова, да это и были не более как разновидности одной и той же энергии, вбираемой и излучаемой человеком. Вот эта беспредметная цвето-формальная сущность и есть тот первый элемент — то художество, которое дает нам возможность произведения поверхностных и объемных иллюзий на картинной плоскости. В этом и заключается реализм изобразительного искусства, и на нем я основываю способ фиксирования зрительных восприятий для уплотнения их до ощущений» [3, с. 449—471].

В своем творчестве Петров-Водкин постоянно обращался к иконописи; помимо упомянутого выше печального опыта росписей в Самаре, нужно отметить монументальные работы для фасада института Вредена в Петербурге (мозаика Богоматерь Умиление, 1905), храма Св. Василия в Овруче (фрески «Жертвоприношение Авеля» и «Каин

и Авель», 1910), Морского собора в Кронштадте («Благовещение», 1913), росписи Троицкого собора г. Сумы (1911—1915), неосуществленные росписи храма Св. Николая в Бари (1915).

Наибольший интерес представляют станковые работы, в которых художник обладал гораздо большей степенью свободы. Среди них можно выделить многочисленные образы Богоматери. Своеобразие такой работы, как «Умиление злых сердец» (1915), заключается в том, что, несмотря на станковый характер, образный строй и живописный язык, заставляет рассматривать ее исключительно в религиозном смысле. Даже те произведения, которые носят видимо светский характер, такие как «Купание красного коня» (1912), «1918 год в Петрограде» или, что еще более поразительно, «Селедка» (1918), сегодня невозможно воспринимать вне сакрального контекста. Очевидно, что здесь мы сталкиваемся с проявлением нового образного языка, который придает произведению такое же качество бытия, присутствия в мире, каким обладает и сам человек, а это одно их главных свойств иконы как свидетельства. В современной России, где вопросы художественной преемственности для иконописи носят открытый характер, охватывая весь спектр возможных исторических образцов, творчество Петрова-Водкина, которое в новейшей истории России характеризовалось наибольшим подъемом религиозной мысли, позволяет по-новому взглянуть на проблему обновления религиозного искусства.

Список литературы:

1. Кошаев В.Б. Онтология авангардного процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2012. — № 4. — С. 12—23.

2. Бердяев Н.А. Новое религиозное сознание и общественность. — Москва, 1999.

3. Петров-Водкин К.С. Наука видеть / публ., предисловие и комментарии Р.М.Гутиной // Советское искусствознание. Выпуск 27. — Москва: Советский художник, 1991. — С. 449—471.

ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА
Кандидат искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой «Средовой дизайн» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: lenartt@gmail.com

ZAEVA-BOURDONSKAIA ELENA ANATOLIEVNA
PhD in Arts, professor, the head of Department «Environmental design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: lenartt@gmail.com

МИСТИКО-РЕЛИГИОЗНЫЕ И ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ ЭМИЛЯ ГАЛЛЕ

MYSTICAL-RELIGIOUS AND DESIGN-ARTISTIC PARALLELS IN THE CREATIVE LIFE OF EMILE GALLE

В течение всей творчески активной жизни великий французский художник эпохи ар нуво Эмиль Галле испытывал сильное влияние религиозных идей протестантизма, ставших элементом его социально-демократических устремлений, патриотических идей и активной гражданской позицией. Эти устремления переплавились в уникальный дизайн многослойного стекла, маркетри мебели и т.д.
Ключевые слова: Эмиль Галле, ар нуво, символизм, духовность

Throughout his creatively active life, the great French artist of the Art Nouveau era, Emile Galle, was strongly influenced by the religious ideas of Protestantism, which became an element of his social democratic aspirations, patriotic ideas and an active civil position. These aspirations have melted into unique designs for laminated glass, furniture marquetry, and more.
Keywords: Emile Galle, art nouveau, symbolism, spirituality

В различные периоды жизни, всякий раз в силу разных причин и обстоятельств, великий французский художник эпохи ар нуво Эмиль Галле (1846—1904) обращал свой взгляд к религии, испытывая сильное влияние клерикальных идей, переплавленных его творческим гением и активной гражданской позицией в уникальные произведения искусства. Начиная с ауры семейного окружения, где царил строгий дух протестантизма, и далее, в процессе своего обучения, Галле находил духовную опору в религии. Артистическая живость и интеллектуальная открытость отца, Шарля Галле, дополняли и смягчали кальвинистскую строгость и простоту матери, Фанни, урожденной Рейнемер, выросшей в строгой пуританской традиции старой протестантской семьи французской провинции. Для последней четверти XIX столетия религиозная основа воспитания была достаточно традиционна, светские тенденции органично сплавлялись с ней, особенно после культурных реконструкций общества, вследствие идей Великой Французской революции.

В буржуазной среде, процветание которой позволяло основательное и разностороннее воспитание, любопытство маленького Галле добавило к традиционному чтению религиозной литературы и иной материал — поэзию, которую его богатое воображение переплавило в художественные фантазии. В Лицее в рамках регулярных Конкурсов по окончании учебного года он получил награды в области риторики и философии, Первую Премию во французском и латинском сочинении, речи, и эти выдающиеся достижения в теме гуманизма и классики заставили учителей обратить на него внимание.

Следующий виток духовного религиозного становления художника связан с его женитьбой на Генриетте Гримм, младшей из трех дочерей Даниэля Гримма, пастора из местечка Бишвиллер в Эльзасе. С пастором Гриммом Галле связывали множественные значительные события в его жизни. Прежде всего, это тесное эмоциональное общение, прошедшее и в личном контакте, и в эпистолярном жанре, о чем свидетельствует обширная переписка Галле. Имя Даниэля Гримма часто упоминается в письмах Галле к своей жене, Генриэтте. Из Люксембурга 8 мая 1903 года уже тяжело больной художник глубоко нежно и горько повествует о постигшем тяжелом известии о смерти пастора Гримма. «Эта фатальная телеграмма прибыла ... Она сразила меня в моей последней призрачной надежде, хотя это затишье казалось мне последней передышкой, предварившей окончание жизненного сопротивления. И все же все кончено …мы больше не сможем назвать имя папы. Все, что этот дорогой и почтенный отец, эта прекрасная душа, такая чистая и простая, несла в себе всю свою жизнь, я глубоко понимаю... Добродушный семейный дом, дом Гримм, дом обездоленных, будет закрыт. Мы не будем спать под этой

благословенной крышей. Как поведала мне тетя Амелия, присутствие папы среди нас было видимым благословением. По крайней мере, мы останемся там; мы его дети, хотя и невидимые. Для меня это обострение боли, быть отделенным от вас всех в эти тяжелые и болезненные дни. Врач противился этой поездке, считая ее слишком утомительной и слишком эмоциональной для моего слабого состояния. Да, я буду духовно, насколько это возможно издалека, с тобой, с твоей душой, столь же светлой, как и его седые волосы. Я пытаюсь представить его в своем саду, в его комнате, в столовой, в его церкви. Итак, дорогая, мы должны быть благодарны за появление дорогих сыновей и внуков ... и все счастье молодых, мы должны быть благодарны за то, что наши дочери сохранят память о своих великих родителях» [1].

Память о пасторе Эмиль Галле запечатлел в буфете «Плоды духа». Это, по словам Галле, предмет мебели из двух частей, украшенный мозаикой из натурального дерева, подаренный высокочтимому пастору, господину Даниэлю Гриму на 50-ю годовщину его пастората приходом Бишвиллера 24 сентября 1893 года.

В этой мебели характер раннего христианства выражен в самой конструкции. «Домик с мезонином, огражденным решеткой, квадратный крест, окруженный сиянием, который возвышается на зубчатом фронтоне, украшенном бронзовыми статуэтками с монограммами Христа. Но совершенно современные способы изображения делают моложе эти традиционные образы» [2]. В проекте в органичной целостности присутствуют любимые художником ботанические прототипы и духовные идеалы. Растительные образы — в лепном орнаменте карнизов в форме сердцевидной Diclytra, ажурные ручки ящиков с цветами семейства Крестоцветных, на нижней части корпуса буфета — маркетри с изображением полей пшеницы, в основании свода — гипертрофированно преувеличенные плоды растения пастуший посох, ставшего простой эмблемой духовной паствы. В инкрустации шпона выделяется стих царя Давида в переводе Лютера «Пусть старость твоя будет как твоя юность» (Dein Alter sei wie deine Jugend). Олеандры в инкрустации выдают присутствие источника живой воды, а большое количество цветов ассоциируется с множеством внуков и правнуков высокочтимого пастора.

На правом панно маркетри — Бишвиллер в Эльзасе, столь подчеркнуто французском. Галле поэтично называет композицию «царством» повилики, белладонны, белены, опьяняющего плевела, крапивы, экзотических гледичий, льна, мятлика, хмеля, ворсянки. Идеальная божественная флора, лилии Парадизи, Пасленовые, пассифлора и бадьян склоняются над ними, словно благословляя. «Эти белые посланцы передают пастору наказ сверху. Рядом слова Исайи: Утешьте,

утешьте мой народ. “Плоды духа, — сказал Святой Павел, — это милосердие, радость, мир, терпение, доброта, благодушие, верность, мягкость, смирение”. И Плоды духа распускаются букетом плодов и символов не на горизонте заходящего солнца, а в рассветном небе. Милосердие и доброта — это мистическая пшеница и виноградная гроздь, которая символизирует кровь Святого причастия. Мир — это олива, ее серебряные листья доверчиво свисают из клювов голубей. Мягкость выражена плодом благородной смоковницы, смирение — плодом финиковой пальмы. Благодушие это пчела, которая добровольно собирает урожай для других, радость — это мирт, нарцисс и портулак, весна в природе и прощение в душе. Верность — это цветок вероники, и наконец, — это христианская лампада, ночник, который победил мрак долгой ночи, и пламя которого будет неусыпно гореть до самого восхода солнца» [3].

Христианская доктрина стала основой для формирования пропатриотической позиции Галле в войне 1870—1871 годов с Германией. Он участвовал как доброволец во франко-прусской войне в чине сержанта. Позже посвятил ряд произведений теме возвращения аннексированных Германией земель Эльзаса на западе Франции. Среди них: хрустальная чаша «Роза Франции», ваза-бокал «Натрий» и др.

Глубокая протестантская вера, которая плохо вписывается в образ беззаботной Belle Epoque и ее декадентского искусства, ярким примером которого является Галле, поддержала художника в последние годы его жизни, омраченные тяжелой болезнью, приведшей в итоге к смерти. Творческая платформа смогла примирить эти противоречия. Религиозность не помешала развивать близкие контакты с быстротечным, порой противоречивым, искусственным и одновременно живым органическим миром Fin de siècle.

Подвижный тонкий ум и крайняя нервозность, шизотимический темперамент и телосложение свидетельствовали о предрасположенности Галле к контрастным настроениям, которые в искусстве и жизни усиливались до ярко выраженной амбивалентности. Тонкий юмор, особенно очевидный в ранней фигуративной керамике, контрастировал с чувственной меланхолией, что проявляется в нарочито грустном настроении хрустальных предметов с увядшими цветами и, особенно, вазах «de tristesse» [4] или вазах «печали» с черным и темно-фиолетовым стеклом накладных слоев стеклянного маркетри. Непрозрачное черное или темно-красное hyalith (гиалитовое) стекло многочисленных ваз и кубков Галле впервые применил в 1889 году, на которое он прямо и уверенно указал: «Резьба черных накладных слоев стала завершением моей работы» [5]. Эти вазы под названием Verres Hyalites (Гиалитовое Стекло) или Noirs Vases Noirs (Черные Вазы) представляли собой прозрачные хрустальные вазы с

наложенным поверх черным или темно-коричневым стеклом, вырезанным в верхних слоях. «Они символизировали эфемерный образ жизни, и были наполнены грустью, умиранием и смертью» [6].

Тема христианских символов никогда не уходила из творчества глубокого приверженца символизма Галле. Зачастую в его проектных концепциях религиозные христианские мифы приобретают новое звучание. Религиозное начало, обращенное к душе, нередко противопоставлялось началу естественному, природному, не искаженному идеей. Двуединая суть человека — духовная и биологическая особо остро переживается эстетикой эпохи. Шпенглер даже выделяет в отдельную диалектическую пару понятия «души» и «природы», где «душа» есть противомир по отношению к «природе» [7]. Именно в их оппозиции и одновременном соединении рождаются образы новой эстетики художника.

Стоя на позициях твердых религиозных убеждений протестанта, он не поддержал ни одной философской реконструкции веры, хотя со сменой научного эволюционного рационализма на системы с абсолютизацией интуитивного и иррационального начала именно эти вопросы становились животрепещущими. Достаточно пестрая, неустойчивая и подвижная религиозная картина эпохи слагалась параллельно с живым интересом к историческому прошлому своего отечества, увлеченностью искусством, из сложного калейдоскопа течений, включающего реконструированные формы религиозного сознания; увлечения буддизмом и дзен-буддизмом, связанных с пропагандой искусства Дальнего Востока; внерелигиозную мистику, навеянную оккультизмом, спиритуализмом, телекинезом и телепатией, на фоне организации всевозможных теософских и антропософских обществ, столь популярных у декадентствующего слоя аристократии; причудливого сатанизма с верой в черную магию; богоискательства в попытке создания новых религий, синтезирующих великие мистические учения Запада и Востока. Во всем круговороте и смеси религиозных теорий и оккультных наук виделись проблемы, сложившиеся на протяжении XIX столетия и назревшие к концу века в поиске нового пристанища столь недавно вновь открытой «души».

В процессе творчества Галле постепенно отклоняется от традиционных христианских догм. Поиск и интерес к загадочному, непознанному, нераскрытому дуализму светлого и темного начал, заложенных в природе человека, нашел выражение в творческом акте, расширившим границы допустимого религиозным каноном. Природа и религия выступили двумя взаимосвязанными началами, отражением полярности его души — с ее соблазнами, сомнениями и противоречиями в определении категорий добра и зла. Сомнения разрушают веру, но подпитывают научный интерес. Почти ритуальное почитание и обожествление актов Природы привели Галле к творческому представлению цикла жизни и смерти, процесса вечного возрождения, позволив увидеть Всевышнего в каждом проявлении бытия. Галле заимствовал атрибуты христианской символики, вдохновлялся библейскими темами и ценностями, время от времени расширяя границы темы до темных, почти языческих мотивов.

В «Вазе с изображением цветка и листьев страстоцвета» (1889, Эрмитаж, Санкт-Петербург) цветок страстоцвета, благодаря своей форме, становится новым символом крестных мучений Христа (пестики ассоциируются с молотками, а тычинки — с гвоздями распятия). Ножка вазы декорирована рельефом веток терния, со стекающими каплями крови, выполненными в технике стеклянной инкрустации.

В 1894 году Галле создает по заказу местного прихода дарохранительницу «Святой Грааль», где мотив чаши Св. Грааля фигурирует и в скульптурном декоре, и в плоскости декора панели наборного дерева. Спиритуалистический характер сюжета подчеркнут выбранной Галле темой, восходящей к кресту готической розетки и шестиконечных звезд рельефного «нимба» над дарохранительницей. В данном решении религиозной тематики Галле обращается к историческим стилизациям, ища опору в эклектичной традиции. Логика текста Писания символически связывалась в произведении с исторической формой устойчивой стилевой структуры, будь то ордер или готические нервюры.

Эмиль Галле отводит предметам еще более благородную роль — выражение и защиту идей. Контекст политического дела Дрейфуса привел художника к разработке нескольких стекольных работ, где форма предмета и расположенная на теле предмета гравированная поэтическая цитата становятся литературной метафорой определенного послания. Музей Школы Нанси хранит две версии чаши Смоковница (Le Figuier), представленной на Всемирной выставке 1900 года. Намек на жертву Христа присутствует и в форме чаши, и в инициалах, напоминающих о деле капитане Дрейфусе и его государственной позиции, но выходит за рамки этого воспоминания в цитате Виктора Гюго, призывающей к братству и неприятию религиозного фанатизма.

Наряду с темой христианской мистики, Галле волнуют новые сюжеты таинственной борьбы сил света и тьмы, добра и зла, где мифологизация спроецирована на образы природы, взятые, как и исторические заимствования, в их символической философской глубине. Символом противоборства добра и зла, антитетичных и, одновременно, уравновешивающих друг друга, становится «Ваза с изображением жабы и стрекозы» (1888, Эрмитаж, Санкт-Петербург): взлетающая вверх стрекоза как олицетворение добра, и зло — в следящей

за стрекозой жабе. В эскизном проекте вазы воспроизведена строка из стихотворения виконта де Лиля-Адана: «Скройтесь неподвижные тени». В определенных трактовках сюжет прочитан как символ рождения жизни, иллюстрируя увлечение Галле научной теорией эволюции видов [8].

Взаимоотношение и движение от проекта к предмету, от материи к форме и от формы к материи, от глубины к поверхности и наоборот основан на глубокой чувственности. Галле внимательно изучал этот внутренний духовный аспект творчества на примере работ скульптора Родена. «В то время как Роден разработал свою поэзию, используя библейскую метафору глины, стекольщик заменил непрозрачность глины на морскую прозрачность стекла. Гармония, которую искал Роден, приняла форму работы с поверхностью. Самым важным для Галле стало то, что религия ремесленника, как и скульптора, — это поверхность, которая отказывается от своей роли поддержки орнамента, чтобы стать местом, откуда раскрывается внутренняя жизнь, которая, принимая форму, приобретает и сознание» [9].

Пожалуй, самое откровенное признание духовной ипостаси художника дала вскоре после его кончины ежедневная лотарингская газета Est républicain. «Да, у Эмиля Галле был характер апостола, но поскольку у человека характер апостола, это не причина, чтобы он всегда был прав и за ним надо следовать повсюду. Что такое апостол? Человек веры и энтузиазма. Что ж, у человека веры и энтузиазма может быть больше иллюзий, чем высшее провидение» [10]. Это еще одно свидетельство глубины и неисчерпаемости творческого гения мастера даже в пределах заблуждений.

Последние мгновения земного пребывания Галле были также связаны с духовным участием. Единственные сказанные в этот трагический момент слова принадлежали пастору Клейзу, который, следуя протестантским обычаям, в своей речи в храме, проследил всю жизнь художника. «Он трогательно вспомнил доброту души, возвышенный характер, дух справедливости, изысканную чуткость совести и скрупулезную художественную честность, которые вместе с мощной оригинальностью таланта сделали Эмиля Галле такой редкой и цельной личностью. Вспомнив несколько слов покойного мастера и упомянув некоторые события из его личной жизни, вдохновленные талантом художника, он стремился показать душу верующего. Анализируя его творческие способности, он видел художника, вдохновляющегося не какой-либо школой, но постоянно черпающего из чистейших источников в природе, идеализированной божественным отражением» [11].

Глубоко психологический живописный портрет Э.Галле работы В.Пруве, впервые выставленный на экспозиции работ Школы Нанси в родном городе художника в 1904 году, в полной мере отразил противоречивую диалектику духовного и художественно-творческого начал, определивших личность мастера. (К сожалению, Э.Галле не успел увидеть открытие выставки.) Религиозная канва его жизни никогда не прерывалась и во многом помогала силой своего нравственного вектора. Особенно важным этот вектор становился, когда речь шла о принятии решений социального и политического характера — как участие в деле оправдания капитана Дрейфуса, ситуации антигерманской позиции в борьбе за возвращение западных земель Лотарингии или популяризации набирающего во Франции силу социального искусства.

Примечания:

1. Emile et Henriette Gallé. Correspondance 1875—1904. Lettres rassemblées, annotées et présentées par Philippe Thiébaut et Jacqueline Amphoux. — Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 2014. — 352 s. — (S. 323).

2. Заева-Бурдонская Е. Эмиль Галле. Апокриф и канон стиля. — М.: ВНИИТЭ, 2010. — 444 с. — (С. 391).

3. Заева-Бурдонская Е. Эмиль Галле. Апокриф и канон стиля. — М.: ВНИИТЭ, 2010. — 444 с. — (С. 391—392).

4. Hakenjos Bernd. Emile Gallé, Keramik, Glas und Möbel des Art nouveau: Dissertation Universitat Koln 1973: [in 2 Bd.] / Hrsg. von Sigrid Barten und Hans Harder. — Bd. 1: Text. — Munchen: Hirmer, 2012. — 287 p. — (P. 20).

5. Notices 1889, Ecrits 1908. L.Appert 1894. — S. 336 (S. 11).

6. Arwas V. Art Nouveau. The French aesthetic. — London: Andreas Papadakis Publishers, 2002. — 624 p. — (P. 462).

7. Зотов А.Ф., Мельвиль Ю.К. Философия истории О. Шпенглера. http://russianway.rhga.ru/upload/main/08sh.pdf

8. Заева-Бурдонская Е. Эмиль Галле. Апокриф и канон стиля. — М.: ВНИИТЭ, 2010. — 444 с. — (С. 59—60).

9. Gallé E. «L'art expressif et la statue de Claude Gelée par M. Rodin» in Écrits pour l`art. 1884—89. — Paris, 1908. — 240 p. — (P. 136—139).

10. Gallé: le testament artistique / texte Philippe Thiébaut. — Paris: Hazan: Musée d'Orsay, 2004. — 141 s. — (P. 18).

11. Gallé: le testament artistique / texte Philippe Thiébaut. — Paris: Hazan: Musée d'Orsay, 2004. — 141 s. — (P. 16).

ПОЛЕНКОВА ДИАНА НИКОЛАЕВНА
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: polenkova@ro.ru

POLENKOVA DIANA NIKOLAEVNA
Post-graduate student of the of the Stroganov
Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: polenkova@ro.ru

ПЕЙЗАЖНЫЙ МОТИВ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ВИНОГРАДОВА: В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ

LANDSCAPE MOTIVE IN THE WORKS OF SERGEY VINOGRADOV: IN SEARCH OF THE NATIONAL SELF

На основе проведенного исследования шедевров пейзажной живописи и писем Сергея Арсеньевича Виноградова, архивных документов, работ экспертов в сфере пейзажной живописи, воспоминаний учеников и современников мастера в статье сформировано целостное представление о храмовом художественном первообразе христианского мира рубежа XIX—XX веков через восприятие художника — сына сельского священника.
Анализ обзорных статей журналов, выходивших в России и за границей в конце XIX — начале XX века о пейзажной живописи, демонстрирует трепетные чувства Виноградова к православным традициям и христианскому народу. Желание художника передать яркость красок и архитектуры храмовых куполов на своих пейзажных полотнах оставило заметный след в истории русской пейзажной живописи того времени.
Произведения живописца, запечатлевшие утраченные технологии храмовой архитектуры, можно увидеть в Третьяковской галерее, Русском музее, в музеях Киева, Новосибирска, Астрахани, Ташкента и Архангельска. Немало работ художника находится за границей, как в государственных, так и в частных собраниях.

Ключевые слова: художественное искусство, пейзаж, живопись, русская природа, русский народ, Серебряный век, христианский мир, храмовое искусство, православие, первообраз.

On the basis of a comprehensive study of masterpieces of landscape painting and letters of Sergei Arsenievich Vinogradov, archival documents, works of experts in the field of landscape painting, memoirs of students and contemporaries of the master, the article forms a holistic view of the temple artistic prototype of the Christian world at the turn of the XIX—XX centuries through the perception of the artist — the son rural priest.
An analysis of the review articles of journals published in Russia and abroad at the end of the 19th — beginning of the 20th centuries on landscape painting demonstrates Vinogradov's reverent feelings for Orthodox traditions and the Christian people. The artist's desire to convey the brightness of the colors and architecture of the temple domes on his landscape canvases left a noticeable mark on the history of Russian landscape painting of that time.
The works of the painter, depicting the lost technologies of temple architecture, can be seen in the Tretyakov Gallery, the Russian Museum, in museums in Kiev, Novosibirsk, Astrakhan, Tashkent and Arkhangelsk. A lot of the artist's works are abroad, both in state and private collections.
Keywords: art, landscape, painting, Russian nature, Russian people, Silver Age, Christianity, temple art, Orthodoxy, prototype.

В конце XIX — начале XX века Россия переживала стремительное наступление империализма. Он разрушал привычные патриархальные порядки, развенчивал идеалы, менял отношения людей друг к другу. С уходящим бытом помещичьих имений, обреченных на запустение, часть художественной интеллигенции связывала представления об исконно русских православных и национальных традициях [1, с. 32]. В дореволюционной России православие играло важную роль. Повседневная жизнь русского народа не представлялась без посещения церкви, православных праздников и молитв. Мало кто из крестьян мог постичь глубину богословской философии, но в Бога русские люди верили искренне, искали в нем заступничества.

Картины русских художников с изображением традиционной храмовой архитектуры, пейзажей с церквями, жанровых православных сцен, лиц верующих, создавали визуальное олицетворение Божества как для простых крестьян, так и для интеллигенции того времени. Русские города и села издавна украшены православными храмами и церквями. Многие русские живописцы постарались передать богатство традиционной храмовой архитектуры. Многие храмы и церкви в первозданном виде теперь можно увидеть только на их пейзажных полотнах. Что-то разрушило время, что-то уничтожили борцы

с народным православием в дореволюционный период российской истории.

Ключевой фигурой, сохранившей первообраз христианского деревенского мира в русской пейзажной живописи конца XIX — начала XX вв. был Сергей Арсеньевич Виноградов [8, с. 97].

Виноградов Сергей Арсеньевич родился 1 июня 1869 г. в семье сельского священника, в селе Большие Соли Костромской губернии, окруженном березовыми рощами и еловыми лесами, с живописной речкой Солоницей, старой церковной архитектурой [11, с. 66—80].

Глава семьи Арсений Степанович Виноградов — сын дьячка из Кинешмы. Окончив в Костроме духовную семинарию, он получил место сельского священника и поселился в Больших Солях. В центре посада на правом берегу Солоницы церкви строились всегда с размахом — купцы не жалели денег на молебны перед началом большой торговли. Покровская же церковь в Заречье, где служил отец Арсений, имела самый бедный и немноголюдный приход. Поэтому, чтобы прокормить большую семью, он вынужден был преподавать еще в церковно-приходской школе [12, с. 86].

Большие соли — село торговое и деловое, где издавна работали знаменитые мастера — резчики по дереву, чеканщики и живописцы. Далеко за пределами Костромской губернии знали прославленных иконописцев Демидовых, Казаковых, Баженовых. Все они писали образы тонкой работы, а летом целой артелью брали подряды на отделку церквей в дальних городах и деревнях. Одна живописная мастерская — Ивана Семеновича Баженова — была совсем рядом с домом Виноградовых, и мальчик с интересом наблюдал за кропотливой работой подмастерьев. Сам Баженов внешностью напоминал библейского пророка [3, с. 103—115].

Рисовать Сергей Виноградов начал рано, жадно впитывая впечатления окружающей православной жизни. После окончания приходской школы отец отвез Сергея в Костромскую гимназию. И здесь вскоре рисование стало истинной страстью подростка. Тогда решили отправить его в Москву — в училище живописи, ваяния и зодчества, где Сергей Арсеньевич формировался как художник (1880—1889 гг.) под началом И.М. Пряшникова, В.Е. Маковского, В.Д. Поленова [4, с. 4].

Одна из первых живописных картин «Утро в монастыре» XVII в. с изображением монаха, лениво бьющего в било, зародилась у Сергея Виноградова под влиянием коллеги А. Янова, увлекавшийся русской историей. На ученической выставке картина вызвала интерес. «В газетах осмеяли ее название, но ее саму не бранили (монах — в современной рясе, ворота нашего училища). Но была симпатичная, много тоски в пейзаже, и вся она была написана любовно», — вспоминал юношеский друг начинающего художника М.М. Яровой [13, с. 99].

Точно также и в рисунке «Инок Рублев» (1884) Виноградов не смог обойтись без конкретной натуры. Во всем облике монаха-живописца отчетливо проглядывают черты иконописца И.С. Баженова. Да и детали не отличаются особым историзмом: скамеечка, на которой сидит Рублев, очень похожа на школьную — такие во множестве стояли в рисовальных классах Училища.

Исторические сюжеты и позднее не давались Виноградову, однако наивная искренность автора «Утро в монастыре» в известной мере искупала допущенную им вольность в обращении с православной темой. Тоскливая тишина холодного раннего утра в «исторической» картине Виноградова как бы подчеркивала всю безрадостность и однообразие монашеского существования. Здесь можно предположить наличие влияния воспоминаний из детства художника о предельно скромной жизни семьи сельского священника, что в дальнейшем помогало без труда развивать тему данного сюжета.

Став самостоятельным художником, Виноградов увидел фрески своего профессора Сорокина Евграфа Семеновича в монастырской церкви Костромской губернии, который много работал над монументальной живописью, что также повлияло на выбор тем, возрождающих храмовую архитектуру из воспоминаний детства художника, для многих полотен. Юный художник жадно постигал все, чему профессор обучал на занятиях в мастерской. Ученик работал графитным карандашом и тушью, создавая множество рисунков, которые раздаривал своим товарищам [9, с. 30]. Уже тогда работы юного Виноградова приобретались коллекционерами.

Сергей Виноградов является последователем мастеров отечественного художественного искусства, которые, следуя традициям передвижников, выбрали путь обновления в конце XIX — начале XX вв. [15, с. 54]. Виноградов не затерялся среди таких мастеров как Левитан, Серов, Коровин, а напротив сохранил свой глубокий христианский почерк, разрабатывал свои колористические и технические приемы, тем самым повлиял на создание иного контекста православных традиций эпохи, приспособился к изменившимся условиям культурного быта.

Частично на манеру письма Виноградова повлиял В.Д. Поленов, занятия с которым позволили художнику увидеть в пейзаже личную тему — пленэр с эффектами закатного освещения, обрисовывающий силуэт церквей [14, с. 64].

Так, русский живописец, автор лирических пейзажей на темы христианского быта подтекстом в своих картинах отражал жизнь России с её вековым православным укладом, праздниками и крестьянскими трудовыми буднями [6, с. 180]. От картины к картине Виноградов набирался опыта, в жанровые композиции вносил свое импрессионистическое видение [2, с. 73].



Рис. 1. Старая Церковь, 1898 г..



Рис. 2. Купола Успенского кафедрального собора, 1928 г.

Весной 1888 года Виноградов просит Совет Училища выдать ему вид на жительства в губернии средней России. И наконец летом Виноградов с коллегами двинулись в путь в поисках национального своеобразия православного уклада жизни крестьян. Одетые в кумачовые рубахи, нагруженные этюдниками и холстами, они высматривали интересные места, останавливались, работали. Два дня жили в селе Макарьевке и в здании бывшей тюрьмы писали этюды, потом заезжали в глухие черемисские деревни и в Васильсурск, где на берегу часто встречались церкви, сохранившие свой первообраз того времени. Но вскоре погода резко испортилась, над Волгой тоскливо заморосили дожди и серый туман на долго окутал берег. Продолжать путешествие становилось трудно, и Виноградов с Хрусловым с полпути вернулись в Москву. Далеко не все, что хотелось, удалось увидеть в то лето, однако Виноградов был очень вдохновлен поездкой, ведь он трудился с друзьями, а пахнувшие свежей краской этюды были тем необходимым творческим материалом, который он успел накопить за лето.

Воспоминания об этой поездке позже ожили в полотнах художника — живописных солнечных картинах, в тонких по краскам пейзажах, где в центре величественно изображались купола храма либо скромно виднелись очертания старой церквушки. Много лет спустя Виноградов писал по памяти Волгу, и перед ним вставали голубые туманы в Бабайках, архитектура Псково-Печерского монастыря, купола Успенского кафедрального собора, старой церкви, которые одноименно были названы: «Псково-Печерский монастырь», «Купола Успенского кафедрального собора», «Старая Церковь», «Ледоход на Двине», «Осень», «Московская улочка», «Симбирск», «Нищие».

Художник изображал на своих полотнах лица монахов, православные жанровые сцены их повседневного бытия, пытаясь показать смысл отшельнического существования, красоту скромного быта священнослужителей, руководствуясь своими воспоминаниями из детства.

Далее в 1893 году Виноградов пишет картину «Выход из церкви», изображая весенний пейзаж, чистое небо и солнце. И крестьяне, которые



Рис. 3. Псково-Печерский монастырь, 1928 г.



Рис. 4. Ледоход на Двине, 1927 г.

только что вышли из тесной полутьмы деревенской церкви, попросту радуются этому живому теплу. Яркий солнечный свет ощущается в коротких холодных тенях, лежащих на теплом по тону земле, в контрасте слепящей белизны церковной ограды и с красными кирпичами арки у входа. Перекличка по светосиле сине-голубых красок — от грустных в платье одной из женщин до совсем блеклых в лазури неба — обеспечивает общему серовато-охристому колориту холста почти ощутимую воздушность и пространственность планов. Живопись картины материальная и плотная, без какой-либо приблизительности в исполнении.

По цепочке жанровых картин художника можно проследить последовательность перемен православного уклада жизни русского народа, что выражает новые грани русской искусства в сфере христианского мира.

Поэтические полотна таких пейзажных картин как «Старая Церковь», «Псково-Печерский монастырь», «Купола Успенского кафедрального собора», «Ледоход на Двине», «Осень», «Московская улочка», «Симбирск», «Нищие» (см. рисунки 1—8) являются ярким результатом поисков национального своеобразия христианского мира, перенесенного кистью на холст. Позже цикл превосходных живописных полотен древнего монастыря, с иллюстрациями которых рижский зритель познакомился в 1929 году в созданном профессором Латвийского университета Василием Ивановичем Синайским альбоме «Псково-Печёрский монастырь», гордо пополнил его персональную выставку.

Дойдя до наших дней, на выставке в Музее русского импрессионизма «Сергей Виноградов. Нарисованная жизнь» представлена работа под названием «Московская улочка» из Таганрогского художественного музея, где изображен храм священномученика Власия в Старой Конюшенной слободе. Изображенная на полотне мастера церковь со-

хранилась до наших дней — она расположена на пересечении Большого Власьевского и Гагаринского переулков. С 1625 года древний храм известен как церковь Власия, находившаяся на Козьем болоте. В 1644 году старую деревянную церквушку обновили каменным храмом. В течение трех столетий храм Власия много раз реконструировался, объединяя черты многих направлений и стилей — от московского барокко до позднего ампира, но в целом он всё же сохранил храмовые архитектурные традиции XVII века, которые удалось передать Виноградому на своем холсте. Храм считается культурным памятником допетровских времен.

Пейзажи Сергея Виноградова подчеркивают сакральный контекст и первообраз в системе предметно-пространственной среды храмовой архитектуры, во многом утраченной к концу XIX в. Представленная ниже часть пейзажных произведений Виноградова возрождает забытые технологии храмовой архитектуры, отражающие характерные особенности того времени.

Наблюдая, за творческим развитием Виноградова, прослеживаются и падения, и взлеты художника, которыми также отмечена переходная пора русской культуры на стыке двух веков. Так, в 1900-1910-е гг. после ранних, по преимуществу жанровых картин, художник акцентировал творчество на пейзаже в духе национального своеобразия. Говоря о цветовой гамме картин Виноградова, вспоминаются картины Константина Коровина, открывший для русских художников красоту северного края. Определенно с подачи К. Коровина в обществе московских живописцев начала 1900-х гг. зародилась мода на благородные серо-пепельные и жемчужные оттенки, характеризующие природу этих широт. Своего друга Коровина Виноградов считал первым колористом в России и восхищался его картинами, привезенными из путешествий по живописному северу [7, с. 50]. Для передачи красоты неба на своем пейзаже художник применял разнообразную гамму бело-лилово-голубых тонов. Ему удалось подчеркнуть эфемерность и скоротечность северного лета, с его неярким



Рис. 5. Осень, 1898 г.



Рис. 6. Московская улочка



Рис. 7. Симбирск



Рис. 8. Нищие, 1899 г.

солнцем, которое даже не успевает высушить траву. Вслед за стилем меняется и тематика картин Виноградова: после поездки на север пейзажи вытесняют жанровые стили, занимая главное место в его творчестве.

В 1925 году в Риге состоялась первая выставка картин художника. После переезда в Латвию, Виноградов много и напряженно работал. Им были написаны сотни работ, нашедших место в музеях мира и в частных коллекциях. Сергей Арсеньевич принадлежал к числу художников-пейзажистов, оказавшихся под влиянием импрессионизма. Ему было близко творчество В. Ван-Гога. Современники высоко оценивали вклад Виноградова в развитие русской живописи. «Природа — вот источник его радости и вдохновения, — писала о нем Антонина Пенэрджи. — Когда смотришь на его картины и видишь тропинки, теряющиеся среди гущи полевых цветов и трав, когда чувствуешь как мягкий ветер бежит по сизой молодой ржи, пригибая упругие колосья, то глаз и душа радуются: как удачно и как чутко разрешена автором задача перспективы... [5, С. 3].

Виноградов глубоко национальный и религиозный художник, завороженный русской природой в ее скромной замкнутости. Его искусство содержит в себе два элемента истинной культуры: высокое развитие личной чувствительности к православию и жизни среди природы, целительной, умудряющей вдохновительницы человеческого строительства [10, с. 33].

Повышенный интерес художника к жизни православного народа окончательно находит национальное своеобразие в пейзажной живописи. Поэзию и красоту русской природы мастер видит теперь уже не столько в ее «чистых» формах (изображение масштабных лесов, необъятных полей долго оставались главным объектом для вдохновения пейзажистов, начиная со второй половины XIX в.), сколько в русской природе, одухотворенной присутствием в ней традиционной храмовой архитектуры.

Величие первообраза храмовой архитектуры раскрылось в тех лирических «отрезках жизни» русской церкви, старинных городов, о которых рассказал Виноградов средствами художественного искусства слова, полные любви и восхищения.

Таким образом, на рубеже двух столетий в искусстве Виноградова произошел неизбежный перелом, главной особенностью которого стал мажорный характер и трепетное внимание мастера к декоративной важности роли цвета в изображении православных символов христианского мира. Пожалуй, именно теперь с наибольшей отчетливостью проявляется вся особенность его натуры. Виноградов всегда был тесно связан с православными традициями, а между тем для него характерно постоянное стремление к новому в живописи, и это соединение двух противоположных начал определяло творческую индивидуальность художника. Типичный представитель своего поколения, он шел в ногу со временем, но никогда не забегал вперед и с осторожностью приглядывался к окружающему.

Список литературы:

1. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке, ч. 2. Спб., «Знание», 1902, — С. 248.

2. Бенуа А.Н. Художественные письма. Выставка «Союза». «Речь», 1910, 27 декабря, №158. — С. 73.

3. Борисова Е.А., Г.Г. Поспелова, Г.Ю. Стернина «Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века» — М., 1979. — 326 с.

4. Виноградов С.А., Весна и Пасха в деревне. Письмо из Латгалии. — Сегодня, 1937, №146, — С. 4.

5. Виноградов С.А., О встрече с И.С. Шмелевым и зарождении Союза русских художников. Дни золотого торжества в Латгалии, 1940. — С. 3.

6. Воскресенский В. 18-я Передвижная выставка. «Художественные новости», 1890. — 263 с.

7. Дмитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты. Из истории русского искусства XIX — нач. XX века. Сборник исследований и публикаций. 1987. — 228 с.

8. Дягилев С. Выставки. «Мир искусства», 1901, 16 января, № 2—3. — С. 109.

9. Зильберштейн И.С., Самков В.А. «Константин Коровин вспоминает…» (воспоминания из жизни Коровина).1990. — 174 с.

10. Мковский С. Художественные итоги. «Апполон», 1910, №7, апрель. — С. 33.

11. Соколова Н.И., В.В. Ванслова «Пути развития русского искусства конца XIX в. 1981. — 423 с.

12. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX — XX веков, 1970. — 274 с.

13. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX начала XX вв. Очерки. М., 1974. — 311 с.

14. Художественная жизнь Москвы. «Аполлон», 1910, №5, февраль. — С. 64.

15. Шебуев Н. Выставки 1. «36». «Русское слово», 1902, 28 декабря, № 357. — 183 с.

МИССОНОВА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА

Кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, куратор серии «Народы и культуры» Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН

e-mail: missmila@iea.ras.ru

MISSONOVA LIUDMILA IVANOVNA

PhD. in history, Leading Researcher, Curator of the series «Narody i Kultury» («Peoples and Cultures»), N.N. Miklukho-Maklai Institute of Ethnology and Anthropology. Russian Academy of Siences

E-mail: missmila@iea.ras.ru

ОБРАЗ «MADONNA» В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ И СЛОВЕСНОМ ИСКУССТВЕ: ОТ ЛЕГЕНДЫ К КАМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЕ И САКРАЛЬНОМУ ЛАНДШАФТУ (ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ КУЛЬТУРЫ ОСТРОВОВ КУНАШИР И САХАЛИН)

THE IMAGE OF «MADONNA» IN VISUAL AND VERBAL ART: FROM LEGEND TO STONE SCULPTURE AND SACRED CULTURAL LANDSCAPE (FAR EASTERN CULTURES OF THE KUNASHIR AND SAKHALIN ISLANDS)

Рассматриваются артефакты каменного изображения, фольклора и сакрального ландшафта коренных жителей островов Кунашир и Сахалин. Предметно-пространственная среда островов имеет тесную мировоззренческую связь с народной культурой айнов и уильта. Слово и образ неразрывны в многопоколенной передаче сакральной символики туземных общностей Дальнего Востока.

Ключевые слова: Кунашир, Сахалин, айны, уильта, тунгусы, образ «Madonna» с младенцем

Artefacts of stone images, folklore and sacred landscape of the indigenous inhabitants of the Kunashir and Sakhalin Islands are considered. The subject-spatial environment of the islands has a close ideological connection with the folk culture of the Ainu and Uilta. The word and the image are inseparable in the multi-generational transmission of the sacred symbolism of the native communities of the Far East.

Keywords: Kunashir, Sakhalin, Ainu, Uilta, Tungus, the image of the «Madonna» and the baby

Публикуется в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии РАН

С конца 1850-х — начала 1860-х годов начинается деятельность православных священников и миссионеров на острове Сахалин. Большинство сахалинских храмов было построено в 80—90-е годы XIX века, когда шло активное заселение острова, строительство ссыльных поселений и каторжных тюрем [Костанов, 1992; он же, 2000]. В Государственном историческом архиве Сахалинской области мною исследован весь комплекс метрических книг, состоящий из 216 книг. Самые ранние записи относятся к 1869 году, самые поздние — к 1925 году. Выявлены и изучены 83 метрические книги, дающие информацию о коренных народах Сахалина с 1870-х годов. Впервые коренное тунгусское население орочены (ныне по переписи РФ — уйльта) регистрируются в записях 1879 года, последние относятся к 1916 году. Заметим сразу, что именно тунгусское островное население (т.е. уильта и эвенки) было полностью христианизировано в тот период





Рис. 1. Туземное население Сахалина орокко (уильта). Музей Сиретоко. Хоккайдо. Открытка фотостудии Ханзава периода Карафуто. № 9.
Рис. 2. Уильтинское захоронение. Коллекция Исидо Сузо (Ishida Shuzo). 3 альбом. Фото № 90152-01. Фонд изучения и развития айнской культуры. Япония. Г. Саппоро]



Рис. 3. Ландшафтный силуэт матери-прародительницы. 0. Кунашир. Фото Л.М.

(что не произошло с другим островным народом — нивхами (гиляками), которые не подверглись христианизации вообще). Среди айнов отмечены случаи крещения, но это не относится ко всему айнскому народу островов. Уйльта очень охотно и быстро восприняли крещение в силу разных обстоятельств. В контексте данной темы обращает на себя внимание бытование некоторых художественных образов, существующих в пространственной среде обитания островного населения. Ландшафтная среда (в данном случае — Дальнего Востока) выполняет роль сакрального места, т.е. в образном смысле — природного храма.

Монументальный жанр в искусстве туземного населения Приамурья представлен значительным объемом изображений на валунах и скалах на реках Амур, Уссури, Кия, Сукпай [Лапшина, 2006, с. 10, периодизацию см. у Окладникова, 1968, 1971; Осипова, 2016, с. 49]. На Кунашире есть сакральный ландшафт, притягивающий издавна внимание коренного населения острова и всех, кто попадает в это пространство по сей день. Силуэт сложился как результат наложения пространства нескольких гор, которые образовались как следствие вулканического извержения (вулкан именуется Менделеевский). Цельный силуэт данного ландшафтного феномена виден с определенных точек и мог быть образован не ранее 1880 г. (вспомним, что это совпадает с временем христианизации островов), когда произошло последнее землетрясение и вулканическое извержение. Необходимо обратить внимание на направленность «тела/силуэта» — четкое расположение по линии восток — запад (голова — ноги). Важно заметить, что именно на восточном склоне данного вулкана был найден Кунаширский каменный артефакт, представляющий особое внимание как предмет изобразительного сакрального творчества (каменная скульптура) коренного населения острова (о которой пойдет речь ниже).

Известно, что совершенно определенный композиционный замысел вкладывается в предмет ритуального искусства. При этом изобразительные элементы, как и предмет в целом, располагаются в соответствии с четким зонированием пространства. В частности: верх — низ, правое — левое, север — юг, запад — восток — все это имеет свою важную нагрузку [Давидова, с. 22; Шишкина]. «Левая» и



Рис. 4. Различные ракурсы съемки Кунаширского артефакта. Фото Л.М.

«правая» части — это главные стороны в каменных и деревянных изображениях, через которые реализуются как противопоставления [Давидова, с. 23], так и взаимосвязь единства противоположностей в круговых композициях. Это ярко представлено, к примеру, на каменной фигуре VII века: единая двусторонняя фигура мужчины и женщины в японском парке камней местности Асука [Асука…яп. фотоальбом, с. 9; Guide to the Asuka.., p. 23].

Правая и левая стороны в монгольском, маньчжурском и тунгусском ритуальном сознании символизировали мужское и женское начало. Правая сторона была мужской, а левая — женской [Давидова, с. 23], то есть, как и в христианском храме, где икона с изображением Христа располагается на правой стороне алтаря, а икона Божьей Матери — на левой стороне алтаря [на эту подробнее см.: Островский, с. 316—333]. В данном контексте предлагаю рассмотреть фрагменты изобразительного и словесного искусства айнов и уильта на Дальневосточных островах.

На острове Кунашир в 1990 году охотовед Ю.Ларионов обнаружил изображение человеческого лика, выбитое на полуторатонной базальтовой вулканической бомбе [Фонды Южно-Курильского краеведческого музея. 1990 г.]. Артефакт был найден на пологом склоне, обращен на восток к Южно-Курильской бухте (примерно 0,5 км от берега моря). Встает вопрос о том, кто же выражен в камне и с какой целью. Существующие предположения в публикациях 1990-х годов различны: «Кунаширский сфинкс», «Самурай», «Египетский сфинкс», и т.д. [подробнее см.: Самарин, с. 118—122]. Такие образы видятся при условии фотографирования каменной скульптуры с правой стороны. Однако если этот же каменный памятник сфотографировать с противоположной стороны — слева, то получается совершенно иное изображение. Перед нами — «Кунаширская мадонна». Так мужчина или женщина изображен в камне?

В легендах уйльта и айнов раскрываются сюжеты о беременной женщине, которая уходит в иное пространство, где нет людей, и превращается в камень. Этот камень свидетельствует впоследствии о том, что она родила дитя. Легенды помогают раскрыть смысл создания и ритуального бытования «Кунаширской мадонны» в камне. Так, данный контекст раскрывает уильтинская легенда «Золомо ɔктэ» [Каменная женщина, 2019], записанная по рассказу сказительницы Ольги Николаевны Семеновой (уильта пос. Вал Ногликского р-на Сахалинской обл.). Есть также похожие айнские легенды о превращении женщины в остров и другие подобные легенды [«Легенда озера Машу» (Озеру Машу находится у подножья одноименной горы в национальном парке Акан на о. Хоккайдо (Япония): см. Нобукацу, с. 40—41; Пилсудский, с. 44—45].

Рассмотрим изображение ребенка на руках женщины. Простое изменение ракурса и угла зрения превращает одну и ту же деталь «скульптуры» в совершенно разные части тела, меняя при этом весь смысл композиции. Младенец каменной скульптуры легко сопоставляется с младенцем известной картины французского живописца Вильям-Адольфа Бугро, написанной на христианский сюжет, например, «Милосердие», 1859 г., Художественный музей Мичиганского университета, Энн-Арбор, Мичиган. Нельзя не подчеркнуть, что туземный мастер сего творения смог достичь выражения столь яркого визуального образа на простом куске вулканической бомбы! На Сахалине также встречаются и иные сакральные каменные скульптуры: в окрестностях поселка Адо-Тымово на склоне берега реки Тымь, а также на реке Набиль.



Рис. 5. Сопоставление пропорций младенца каменной скульптуры Кунашира и младенца кисти Вильям-Адольфа Бугро

Следует признать, что восприятие образов в скалах и иных природных ландшафтах вошли в фольклорную культуру разных народов по всему миру [Антропоморфные изображения; Иванов]. Сакральное искусство туземных островных народов, познаваемое в археологических и ландшафтных артефактах, с очевидностью раскрывается именно при сопоставлении с лексическими и фольклорными материалами, так называемыми «словесными артефактами» этнических общностей. Образы, выраженные в камне, служат отражением осознанного или подсознательного восприятия пространства освоенной территории — культурного ландшафта, веками выполняя роль трансляции культурного кода.

Сакральные узоры и образы, сохранившиеся на изделиях из глины, кости, а также «скульптурные» композиции в камне логично исследовать в сопоставлении с материалами тунгусской лексики [Сравнительный словарь…] и фольклора (то есть «словесными артефактами») этнических общностей, причастных к освоению Дальневосточной территории — как материковой, так и островной. Сакральное ис-

кусство служит четким отражением жизненных законов пространства познанной, иными словами, освоенной территории Земли. При этом выявляется и подтверждается давнее использование человеком природных объектов, а именно — ландшафта, среди которого происходит удовлетворение основных витальных и неразрывно связанных с ними ритуальных потребностей общества. Восприятие и многоуровневое «использование» — от обыденного до ритуального — сакрального пространства заложено в «этническое» изобразительное и словесное искусство. Так искусство играет значимую основополагающую роль в сохранении и трансляции культурного кода.

Список литературы:

1. Антропоморфные изображения: [сборник статей] / АН СССР, Сибирское отделение, Институтт истории, филологии и философии; ответственный редактор Р.С.Васильевский. — Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1987. — 223 с.
2. Голубев В.А. Сахалин и Курильские острова в период охотской культуры // История Сахалинской области с древнейших времен до наших дней. — Южно-Сахалинск, 1995. — 272 с.
3. Голубев В.А., Прокофьев М.М. Изображение животных и рыб в искусстве охотской культуры // Первобытное искусство. — Новосибирск, 1976. — С. 116—120.
4. Давидова Т.А. Композиционный канон в искусстве народов Российского Дальнего Востока // Записки Гродековского музея. Выпуск 20. — Хабаровск: Хабаровский краевой краеведческий музей им. Н.И.Гродекова, 2008. — 228 с.
5. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX в.). Народы Севера и Дальнего Востока / Труды Института этнографии. Том 81. — Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. — 500 с.
6. Каменная женщина = Золомо эктэ: уйльтинская легенда / составители И.В.Красильникова, О.Е.Рожнова; перевод на русский язык Е.А.Бибикова. — Ноглики: МБУК НЦБС, 2019. — 24 с.: цв. ил.
7. Костанов А.И. Русская православная церковь на Сахалине и Курильских островах. Исторический очерк. — Южно-Сахалинск, 1992. — 79 с.
8. Костанов А.И. Предисловие объединенного фонда № 23-и «Церкви острова Сахалина» // Государственный исторический архив Сахалинской области. Ф. 23-и. Объединенный архивный фонд церквей острова Сахалина. Оп. 2 (переработанная) документальных материалов церквей острова Сахалина Камчатской духовной консистории за 1869—1925 гг. Д. 1—217. — Южно-Сахалинск, 2000. — С. I-IV; 1—21.
9. Лапшина З.С. Первобытное искусство как источник изучения культурогенеза на территории юга Дальнего Востока в древности и в этнографическое время // Записки Гродековского музея. Выпуск 15. — Хабаровск: Хабаровский краеведческий музей им. Н.И.Гродекова, 2006. — 200 с. — С. 7—22.
10. Нобукацу Такахаси. Сказки и легенды Хоккайдо / перевод и вступительная статья М.В.Осиповой. — Хабаровск: Изд-во ДВГУ, 2010. — 55 с.
11. Окладников А.П. Лики древнего Амура. Петроглифы Сакаачи-Аляна. — Новосибирск: Западно-Сибирске книжное издательство, 1968. — 238 с.
12. Окладников А.П. Петроглифы Нижнего Амура. — Ленинград, 1971. — 334 с.
13. Осипова М.В. Декоративно-прикладное искусство айнов: от прошлого к настоящему. (Очерки о духовной культуре айнов). — Хабаровск: Хабаровский краевой музей им. Н.И.Гродекова, 2016. — 216 с.

14. Островский А.Б. Сочетание различных регистров мировоззрения. Лечебно-магический комплекс с иконой Божьей матери // Островский А.Б. Антропология мышления. Избранные статьи 1990—2016 гг. — Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019. — 440 с.
15. Пилсудский Бронислав. Фольклор сахалинских айнов. — Южно-Сахалинск: Сахалинское книжное издательство. Институт наследия Бронислава Пилсудского, 2002. — 64 с.
16. Самарин И.А. О первых находках ранних памятников монументального искусства на Сахалине и Курильских островах // Краеведческий бюллетень. — 1995. — № 2. — С. 118—122.
17. Сравнительный словарь тунгусо-маньчжурских языков. Материалы к этимологическому словарю / ответственный редактор В.И.Цинциус. Том I. — Ленинград: Наука, 1975; Том II. — Ленинград: Наука, 1977.
18. Федорчук В.Д. Орнаментация керамики // Вестник Сахалинского музея. Ежегодник Сахалинского областного краеведческого музея. — Южно-Сахалинск, 2002. — № 9. — С. 94—106.
19. Шишкина В.А. Опыт реконструкции мифопоэтической Модели Мира (на примере петроглифов пос. Шереметьево) // Искусство и образование на пороге XX века: Сборник научных статей по материалам международной научной конференции «Запад-Восток»). — Хабаровск, 2002. — С. 63—68.
20. Асука-но-Сэкидзо: моно (Каменная скульптура Асука). Фотоальбом Музея Асука (на японском языке). — 2-е изд. — Киото: Музей камня Асука Научно-исследовательского института культурных ценностей периода Нара (Япония), 2001. — 82 с.
21. Guide to the Asuka Historical Museum Nata National Cultural Properties Research Institute. (English translation by William R. Carter). — Nara: Asuka Historical Museum; Kansai Process Ltd. (Japan), 2002. — 102 p.

КОТОВ ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ
Клирик храма Покрова Божией Матери в Долгопрудном, педагог дополнительного образования в Специальной (коррекционной) общеобразовательной школе г. Лобня, руководитель Детской школы мозаики
e-mail: kotovodimitrij@mail.ru

АЙЛАМАЗЬЯН АИДА МЕЛИКОВНА
Кандидат психологических наук, старший научный сотрудник факультета психологии МГУ имени М.В. Ломоносова, научный сотрудник Школы антропологии будущего РАНХиГС, директор Центра музыкально-пластического развития «Гептахор» имени С.Д. Рудневой
e-mail: aida@heptachor.ru

KOTOV DMITRY ANATOLEVICH
Cleric of the Church of the Intercession of the Mother of God in Dolgoprudny, teacher of additional education at the Special (correctional) comprehensive school in Lobnya, head of the Children's Mosaic School
e-mail: kotovodimitrij@mail.ru

AILAMAZYAN AIDA MELIKOVNA
PhD in Psychology, Senior Researcher at the Faculty of Psychology, Moscow State University named after M.V. Lomonosov, Research Fellow at the School of Anthropology of the Future, RANEPA, Director of the Center for Musical and Plastic Development «Heptakhor» named after S.D. Rudneva
e-mail: aida@heptachor.ru

ДЕТСКИЙ РИСУНОК И ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

CHILD DRAWING AND ANCIENT ART: A COMPARISON EXPERIENCE

Авторы размышляют об особенностях детского творчества, его эстетической ценности. Они задаются вопросом о прообразах детского рисунка, его взаимосвязях с древним искусством, с истоками художественной культуры. Выделяются такие черты, как космогоничность, знаковость и первичность, которые роднят детский рисунок и архаическое искусство. Одновременно указывается на нетождественность, различный психологический смысл детской игры и первобытного ритуала, в которых рождается рисунок.
Ключевые слова: детское творчество, первобытное искусство, архаика, космогонические формы, художественный образ, знак.

The authors reflect on the peculiarities of child art, its aesthetic value. They research the prototypes of child drawing, its interrelations with ancient art and with the origins of art culture. Such features as cosmogonicity, symbolism and primacy are distinguished. All of them show relation between child drawing and archaic art. At the same time, it is pointed out the non-identity, the different psychological meaning of children's play and the primitive ritual in which the drawing is born.
Keywords: children's creativity, primitive art, archaic, cosmogonic forms, artistic image, sign.

Диакон Димитрий Котов:

Мне хотелось бы поделиться размышлениями на тему первобытного искусства, архаической культуры и детского художественного творчества.

Занимаясь с детьми живописью и мозаикой, мы убедились в том, что восприятие окружающего мира в детстве во многих проявлениях первично, а взрослея, ребенок обычно теряет эту способность, реалии нашего мира вытесняют ее. Нынешнее художественное образование, как правило, «упаковывает» все способности ребенка в прокрустово ложе, учит, как правильно рисовать, не заботясь о главном: как раскрыть во всей природной неповторимости то уникальное соцветие даров Божиих, которое присуще каждому человеку.

Я увидел, что дети способны на удивительные открытия, им только важно в этом помочь. Ребенок рисует, как дышит. От педагога нужно совсем немного — дать ту меру свободы, когда дети кладут краску, камень или смальту без внутреннего страха и барьера, не боясь сделать неправильно, независимо от того, что они изображают: лик челове-

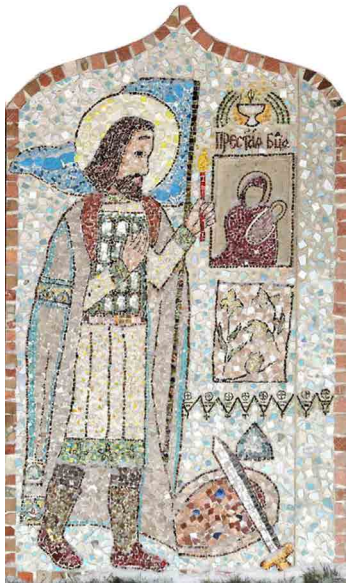


Рис. 1. Молящийся святой благоверный князь Александр Невский (фрагмент мозаичного панно). Совместная работа воспитанников Детской школы мозаики

ка или яблоко, — тогда в этом есть убедительность и мощь. Дети черпают эти интуитивные знания из кладовых своей души, но только до тех пор, пока не задумаются о том, что вышли на уровень подлинного искусства. Я понял, что детей нельзя допускать до осознания, что то, что они делают, высоко. Необходимо оттянуть время, чтобы ребенок устоялся и успел получить духовную «прививку» — понимание того, что творит не он, а через него творит Господь. Тогда будет надежда, что его дар получит развитие. В этом заключается основная забота педагога о своих воспитанниках.

У меня всегда было отрицательное отношение к рисованию детьми святых образов. Икона — это богословие, или молитва, в материале. В древние времена их писали монашествующие, то есть люди духовно зрелые. Дети к этому еще не могут быть готовы. Но оказалось, дети интуитивно способны на иконное мышление, подобно древним мастерам: свое представление об иконе им удается выразить иногда в большом обобщении.

Для культурно-просветительского проекта «Не во имя славы» мы с детьми сделали монументальное мозаичное панно «Русское воинство во главе со святым благоверным князем Александром Невским» (7м х 2,2м) [Котов, Молина, Петрова, 2020]. Девятилетняя девочка нарисовала для мозаики эскиз святого князя Александра Невского, молящегося перед иконой Божией Матери. Образ князя со своим характером, с какой-то неожиданной портретностью сразу запоминается, а образ Божией Матери представлен только силуэтом, и Младенец — как спеленутая куколка. Замечателен шлейф одежды Божией Матери, который, благодаря диагональному движению, создает образ «летящести». Эта диагональ продолжается и направлением головы Божией Матери, и коконом Младенца, готовым вырваться из прямоугольника изображения. Это не есть икона, а посыл к ней. Но он настолько убедителен в детском прочтении, что не возникает никаких сомнений, что такое изображение имеет право на существование. Это, можно сказать, детское богословие и славословие. Перед нами архаичное мышление, простое и мощное. Этими геометрическими формами ребенок утверждает свое представление о святом образе как внутреннем стремлении из пространства этого мира к миру горнему.

Во всевозможных многофигурных композициях у детей часто возникает настоящая геометрия — игра треугольников и разнообразных прямоугольных форм. И вот так, как, к примеру, четырехлетняя Верочка нарисовала лошадь и воинов-дружинников, так первобытные художники в своих петроглифах выбивали фигуры северных охотников, лосей и оленей. В них важен силуэт, жест — условные движения воспринимаются почти как статика. Силуэт каждой фигуры, идущей с выразительно поднятыми руками, — это геометрия в разных художественных знаках. Одни и те же обобщенные формы можно увидеть в первобытном искусстве (петроглифах Сибири), и в детском рисунке, и в наивном искусстве примитивизма (например, в живописи грузинского художника Н. Пиросмани или француза А. Руссо).

Каждый человек, рожденный на этой земле, проживает возрастные стадии: младенчество и детство, отрочество, юношество, возмужание или зрелость (расцвет душевных и интеллектуальных сил), старость. Подобные параллели существуют и в культурах.

Архаика — детство нашей культуры, зерно, из которого произросли потом все цивилизации. Это осмысление древними людьми окружающего мира в космогонических, то есть основных геометрических формах. Это переживание всего вокруг как живого, наделенного душой. Это единство и целостность всех сфер человеческой деятельности.

Архаика — это первая ступень любой культуры, которая еще не оформилась, которая только рождается, — но признаки индивидуальные, присущие только этой культуре, в ней уже есть. Во всем — первообразие расцвета, бутон будущей культуры: он еще не имеет развитых форм, но в нем, как в утробе, все задатки и свойства плода проявлены и предчувствуются.

В архаике существует некое равенство между вечностью и земным миром — одно без другого немыслимо, все взаимосвязано, иерархично. Поэтому упрощенные, даже примитивные, объемы и формы архаического искусства более связаны с небом, чем с землей, — они космогоничны, идеальны, потому что говорят об общем, о целом. Можно сказать, земные формы обретают небесную сущность. Именно в этом смысле значение архаики непревзойденное, идеальное и совершенное. Архаическое искусство — это определение, или точнее угадывание, вечных форм.

Вылупившийся из яйца цыпленок довольно много часов может оставаться без еды, он живет за счет желтка, продолжая питаться им. Так же и ребенок в младенчестве осваивает окружающий его мир за счет своей генетической природы, в которую входит память о Рае, которую Творец оставил человеку. В этом ребенок и первобытный

человек очень похожи: и тот, и другой осваивают самые простые геометрические формы — круг, овал, квадрат, прямоугольник, треугольник и соответствующие формы в объеме. Первознание о мире ребенок получает в игровой форме, а первобытный художник — в своей ритуальной игре.

Архаичное мышление — это когда взрослый человек, как дитя, предстоит перед вечностью, зависит от нее и связан с нею «пуповиной». Все взрослые сказки, мифы для него — реальность. Вот, например, земледелец в Вавилоне наблюдает, как птица Имдугуд пожирает небесного огнедышащего быка. Происходящее в небе для него — не театр, а действо на уровне жизни и смерти: три месяца была засуха, и если эта птица не победит, то не будет дождя, он и его семья останутся без урожая и могут погибнуть.

Или — другой пример: эвенк собирается на охоту за лосем или оленем, он выбивает на камне образ добычи в простых, понятных для него формах, очень узнаваемых по характеру движения животных. Для него это не художество, не развлечение, а ритуал, необходимость к выживанию. Потом он старается попасть в это изображение стрелой из лука или копьем, тем орудием, которое будет использовать на охоте. С одной стороны, такой рисунок — это мишень, пособие для тренировки глаза. С другой стороны, охотник реально переживает событие, которое еще не произошло, но состоится; он переживает это действие как образ идеальной охоты, говоря нужные слова, совершая нужные движения, как бы программируя свои будущие действия как формулу, для него понятную и жизненно важную. И, конечно же, просит своих языческих богов помочь ему в этом действии, потому что от этого может зависеть жизнь не только его самого, но его семьи и даже рода (на его духовном уровне это — отгнание злых духов и привлечение добрых). Благодаря этим ритуалам до нас дошли высокие образцы наскального искусства, которые изучаются сейчас как уникальное явление.

Это были дети природы, с которой они имели такую связь, которая для современного цивилизованного человека непонятна и невместима. Для того, чтобы выжить в суровейших условиях, нужно было со всеми стихиями подружиться. Океан, лес, реки, рыбы, различные животные — все обожествлялось и имело свою сокровенную жизнь. Это была большая сказка. Например, когда бушмен со своим луком охотился на газель, она от него убегала, а когда хотел попить молока, она его к себе допускала, чтобы он пососал вымя и восстановил силы.

Жизнь текла замедленно среди племен севера, их характер не менялся на протяжении многих веков. Простой, даже примитивный образ жизни, огромные географические пространства стимулировали не

развитие, а, наоборот, консервацию образа жизни во всех проявлениях. Как правило, этим народностям не было нужды воевать между собой. Необъятной земли и скудного солнца всем хватало. Отсюда рождался мирный дух.

Язычество имело разные формы у разных народов: и темные, и светлые. Светлому язычеству была присуща интуитивная связь с природой и ее Творцом, это воспоминание о Рае в предчувствии рождения истинного Бога. Любой естественный, природный человек соблюдал нравственные законы, будучи уверен, что если он их нарушит — например, не поможет человеку из чужого племени, попавшему в беду, — то его постигнет наказание: или дерево в тайге на него упадет, или мишка задерет. Внутренние законы поведения в природном космосе выполняли свою функцию, подавляя греховную сторону и взращивая из поколения в поколение все лучшее, что приближало этих детей природы к замыслу Творца о человеке.

Эта естественная жизнь с природой сформировала удивительный тип нравственно чистого человека, не агрессивного и восприимчивого, по-своему тонкого. Чукча как создавал свою поэзию, преодолевая на ездовых собаках огромные расстояния снежной равнины, так и продолжает это делать и сейчас. И он поет свою простую песню, повторяя образ мышления и восприятия окружающей природы своих далеких предков. Так у многих народов земли, где образ жизни циклично повторяется, сохраняется культура в разнообразии национального фольклора, свадебных обрядов и погребальных ритуалов, которые воспроизводят из века в век самое себя и не нуждаются ни в каком развитии. Благодаря этому возникает самоценная традиция, которую нечем заменить. В таком постоянстве, неизменности — ее сила.

Однако разные народы благодаря отличающимся природным, климатическим условиям и генетическим задаткам сформировали различные типы культур — подобно детям, гениальным по замыслу Творца, но проявляющим свои способности различно в непохожих обстоятельствах жизни и воспитания. При этом каждая культура, даже примитивная, явила свой феномен.

Как начальная форма любой культуры, архаика может замереть в развитии и репродуцировать себя, не меняя формы в течение довольно продолжительного времени, в чем мы убедились выше. А может развиться в другую фазу (условно назовем ее классикой). Главное, как нам кажется, состоит в том, что архаика отражает свойство первичности в творчестве человека, когда он еще не развился в своем ремесле и мастерстве и не успел возгордиться как творец. В детском рисунке проявляется та же удивительная простота и непосредственность, которая роднит его с первобытным искусством.

Аида Меликовна Айламазьян:

Прошлый век стал веком революций, кризисов, пересмотра ценностей. Многое в искусстве отменялось, подвергалось критике. Так называемое реалистическое искусство XIX века было названо устаревшим. С другой стороны, начался поиск новых форм. Часто эти формы оказывались хорошо забытыми старыми.

Интерес к древней культуре — культуре народной, экзотической, восточной и африканской — привел к рождению новых художественных направлений, существенно расширивших территорию классического искусства. Фольклор, народное творчество теперь оказывали непосредственное влияние на поиски профессиональных художников. Искусство, которое прежде считалось примитивным, непрофессиональным, низовым, раскрывалось новыми гранями в своей условности, обобщенности и простоте. Современных художников впечатляли абстрактные, чистые формы древнего искусства, первозданность и наивность архаических образов. Вслед за художниками примитивное искусство разглядели искусствоведы, критики, философы, ученые. С тех пор оно стало занимать в нашей культурной жизни важное место наряду с высокой классикой. Оно появилось в залах музеев и выставочных пространствах, получило своих ценителей, почитателей. Рождение русского авангарда во многом обязано этому увлечению древнерусским искусством, например, иконой, и с другой стороны, подражанию народному искусству: лубку, орнаменту, игрушке и др.

Обращаясь к работам Детской школы мозаики под руководством отца Дмитрия Котова, хочется сказать следующее: так же, как когда-то для современного культурного пространства было открыто древнее, первобытное и народное искусство, была показана его высота, глубокая символичность, так и нам сейчас приоткрывается художественное значение детского рисунка [Котов, Айламазьян, 2019]. Так же как нужно было понять особый язык древнего искусства, так и в детском рисунке можно увидеть образность и художественную выразительность. Именно этим открытием делится с нами отец Дмитрий. В работах своих учеников он способен разглядеть и показать нам настоящие художественные достижения. Опыт восприятия так называемого архаического искусства помогает и в детском творчестве увидеть характерные черты.

Можно выделить, прежде всего, знаковость детского рисунка как способность с помощью одной детали, какого-то подмеченного штриха — будь то выразительность движения, особенность внешнего вида предмета или животного и т.п. — создать образ, указать на целое. Удивительное свойство детского рисунка, не выписывая подробности, обратить внимание на что-то одно, но очень важное, и за счет этого создать образ.

Эта черта детского восприятия и мышления, видимо, проистекает еще из невозможности охватить предмет целиком, в его объективной сложности, в его взаимосвязях с окружающей средой. Восприятие мира еще не дифференцировано: живое и неживое еще не отделены непроницаемой границей [Выготский, 1991; Айламазьян, 2020]. Но нельзя не согласиться с тем, что именно эта особенность, эта черта составляет суть художественного мышления и создания художественной формы. Достаточно вспомнить принцип, сформулированный С.М. Эйзенштейном: pars pro toto (лат.: «часть вместо целого»), означающий, что в образе показана только какая-то часть, фрагмент, а целое мы достраиваем в своем воображении [Эйзенштейн, 1980; Лурия, 2003].

Отец Дмитрий указывает на первичность, непредвзятость детских наблюдений, непосредственность и неожиданность. Отсутствие обученности, скорее, играет положительную роль, позволяет ребенку видеть по-своему, нешаблонно.

Другое свойство детского рисунка, на которое обращает внимание отец Дмитрий, — это космогоничность изображения. В данном случае связь с первобытным и древним искусством особенно явственно прослеживается преимущественно с теми периодами, в которых преобладают простые геометрические формы в изображениях (так называемый геометрический стиль). Само по себе явление остается достаточно загадочным. Высказываются различные соображения о происхождении орнаментов, в которых отражен образ мира древнего человека [Буткевич, 2003]. Как правило, этот образ включает в себя разные миры, составляющие целостный космос: мир людей, мир богов.

Ребенок с легкостью усваивает и использует в своих рисунках те геометрические образы условного изображения деревьев, животных, людей, которые ему предлагаются, и наделяет их своей выразительностью, смысловой наполненностью. Ему понятны эти условные знаки, близок обобщенный способ изображения. Ребенку как бы достаточно значка, какого-то намека, чтобы установить связь между изображением и изображаемым и начать свою игру на бумаге.

Известно, что ребенок так же строит свой мир, занимаясь доступными ему видами творчества [Мелик-Пашаев, Новлянская, 2014]. Этот «мир в миниатюре» отражает самочувствие маленького автора, его чувство защищенности или, наоборот, опасности, его отношения с другими людьми, прежде всего, родителями, друзьями, а также с окружающей его природой.

Но очевидно и различие между детским рисунком и искусством народным или первобытным. Здесь, прежде всего, надо указать на случайность, неожиданность достижений ребенка: он не только не

способен, но как бы и не намерен оценивать свой рисунок. Внезапные открытия, удачные находки педагог поддерживает, отбирает, направляет ребенка на завершение картины. С помощью педагога, в сотворчестве с ним и создаются те замечательные работы, поистине шедевры, которыми мы любуемся на выставках воспитанников Детской школы мозаики отца Дмитрия Котова.

Литература:

1. Айламазьян А.М. Проблема воображения в культурно-исторической психологии // Мир психологии. — 2020. — № 4. — С. 160–171.

2. Буткевич Л.М. История орнамента: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 272 с.

3. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк: Книга для учителя. — Москва: Просвещение, 1991. — 93 с.

4. Котов Д.А., Айламазьян А.М. О тайне детского художественного творчества // Искусство в школе. — 2019. — № 1. — С. 2–4.

5. Котов Д.А., Молина Л.В., Петрова В.А. Культурно-просветительский проект «Не во имя славы». Музыка. Мозаика. Молитва // Искусство в школе. — 2020. — №4. — С. 53–59.

6. Лурия А.Р. К общей теории выразительности (С.М. Эйзенштейн — мыслитель) // Психологическое наследие: Избранные труды по общей психологии / Под ред. Ж.М. Глозман, Д.А. Леонтьева, Е.Г. Радковской. — Москва: Смысл, 2003. — С. 283–292.

7. Мелик-Пашаев А.А., Новлянская З.Н. Ступеньки к творчеству. — Москва: БИНОМ, Лаборатория знаний, 2014. — 159 с.

8. Эйзенштейн С.М. Психология искусства. (Неопубликованные конспекты статьи и курса лекций) / Подготовка текста, вступительная заметка и примечания Н.И. Клеймана // Психология процессов художественного творчества. — Ленинград: Наука, 1980. — С. 173–203.

ЧАСТЬ III
ИКОНОГРАФИЯ, ОБРАЗЫ И ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ХРАМОВОГО ПРОСТРАНСТВА

ИВАНОВСКАЯ ВЕРА ИГОРЕВНА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Храмовое зодчество» МАРХИ (Государственная академия)
e-mail: vera-ivi@yandex.ru

IVANOVSKAYA VERA IGOREVNA
PhD in Art History, Professor of the Church Architecture Department, MARCHI (State academy)
e-mail: vera-ivi@yandex.ru

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ХРАМА СПАСА НЕРУКОТВОРНОГО В СПАСС-ТОРБЕЕВО

THE ARCHITECTURAL AND ARTISTIC IMAGE OF THE CHURCH OF THE SAVIOR IN SPASS-TORBEEVO

В статье рассказывается о важности исторических событий и личностных переживаниях храмоздателя генерал-майора Сергея Семеновича Урусова, оказавших большое значение при возведении Спасского храма в селе Спасс-Торбеево.
Ключевые слова: интерьер православного храма, литургическое пространство, Сергей Семенович Урусов, Спасс-Торбеево, Торбеево Спасское, Инкерманское сражение, Крымская кампания

The article shows the importance of historical events and personal experiences of the temple creator, Major General Sergei Semenovich Urusov, which were of great importance in the construction of the Spassky Church in Spass-Torbeevo.
Keywords: authentic interior in Orthodox church', liturgical space, Sergei Semenovich Urusov, Spass-Torbeevo, Torbeevo Spasskoe, Inkerman battle, Crimean campaign

Невозможно рассказывать о памятнике архитектуры, не зная истории местности, жизни современников, местных традиций и поверий.

Поистине любое творение рук человеческих становится зримым свидетельством истории. Сегодня, в век цифровых технологий, традиции семьи, предания древности подвергаются остракизму и воспринимаются как нечто не значащее, не имеющее отношение к современности.

Изучая памятники церковного искусства, первоочередной задачей становится воссоздание той атмосферы, быта и культурных традиций, что сформировали материальную и духовную культуру людей того времени. Фактически каждый храм можно назвать храмом-памятником, где с момента своего создания он бережно хранит предметы своих прихожан.

До революции 1917 года храмы традиционно возводились на средства, выделенные из казны богатых дворян (иногда членов императорской фамилии), на средства богатых помещиков, купечества или жителей одной местности, которые представляли собой будущий приход церкви.

В научных статьях неоднократно рассматривалась роль заказчика, определяющего будущий образ храма [4], его устройства и художественного своеобразия. Эти исследования, по большей части, касались тех объектов, что представляли историческую или художественную ценность. К сожалению, не все памятники были оценены достойно и вошли в число памятников особого значения.

1989 год внес значительную корректировку в систему ценностей и вернул православному миру значительное количество ранее недооцененных объектов. К числу такого рода памятников относится и храм Спаса Нерукотворного, расположенный в имении князя Сергея Семеновича Урусова в Спасс-Торбеево (Прим. — 2), что близ Троице-Сергиевой лавры.

Памятник середины XIX столетия имеет уникальный архитектурно-художественный облик и тесным образом связан с личностью Урусова, его биографией и историей его семьи (Прим. — 1).

На момент постройки Спасского храма (1866 г.) в этой местности уже существовал старый, на погосте, храм. Согласно архивным данным он был возведен князем Ю.Ф.Шаховским в начале XVIII столетия, но к моменту появления Урусова в Торбеево заметно обветшал.

Переехав с молодой женой в наследованное ею имение князь Сергей Семенович застал деревянный храм в плохом состоянии, в нем редко совершались службы и находиться было опасно по причине ветхости. Тем не менее, храм был на особом положении у местных, так как в нем находился чудотворный образ Владимирской иконы Божией Матери. Сей образ чудесным образом отвел от нескольких окрестных деревень эпидемию холеры, бушевавшей в 1850-х годах в этой области. (Прим. — 3). В связи с этим храм не был разобран и

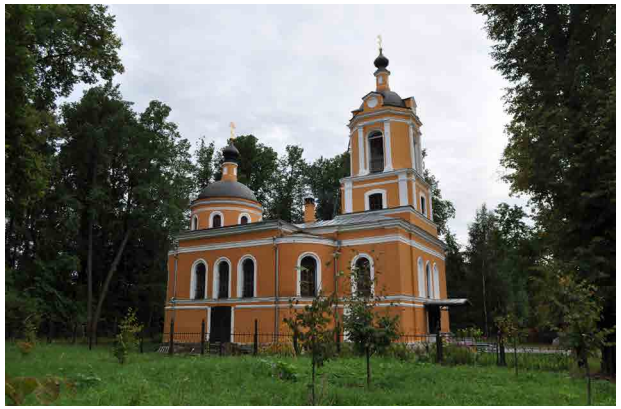


Рис. 1.1 Общий вид Спасского храма. Вид с северо-запада



Рис.1.2. Вид с Запада. Фото автора

продолжал использоваться вплоть до 1920-х годов, пока его не разобрали на силосную яму.

Можно только гадать когда у Урусовых возникла идея возвести новый каменный храм, так как при разорениях во время экспроприации были утрачены все ценности, в том числе и богатейшая библиотека и архив, Урусовых.

Анализ архитектурной деятельности первой половины XIX столетия показывает, что именно в 1820–1860 годы в окрестностях Троице-Сергиевой лавры активно возводятся храмы в небольших деревнях и помещичьих усадьбах. Большинство из них принадлежат к так называемому типовому образцу, планом кораблем с зонирование на отдельные объемы алтарной, средней, трапезной частями и притвором по типу «под колокола». К этому типу можно отнести храм в Ахтырке, Никольский храм в Бужаниново и Дерюзино, Василия Великого в Васильевском, Преображенский в Радонежье, и многие другие. Многие из них, выполненные в стиле зрелого классицизма или ампира, наглядно демонстрировали вариативность строительства «по типовому проекту». Безусловно, все зависело от количества выделенных средств, предпочтений, рельефа местности и местных традиций.

Храм, возведенный на средства Урусова на первый взгляд также можно отнести к типовому образцу. Однако, при более пристальном изучении, можно отметить, что его планировка и образное решение сильно отличаются от большинства церквей того времени.

Церковь была сложена из кирпича, в начале XX в. оштукатурена портландцементом. По периметру крыши была украшена белокаменными карнизами. Структура фасада здания также была необычной. С помощью высоко поднятого промежуточного карниза, отделяющего нижнюю глухую часть стен, создавалась иллюзия существования цокольного этажа. В декоре фасадов преобладали четкие линии профилированных тяг антаблементов и оконных наличников. Более пластично решены апсида, обработанная пилястрами, и граненый верх колокольни с креповками и люкарнами по странам света.

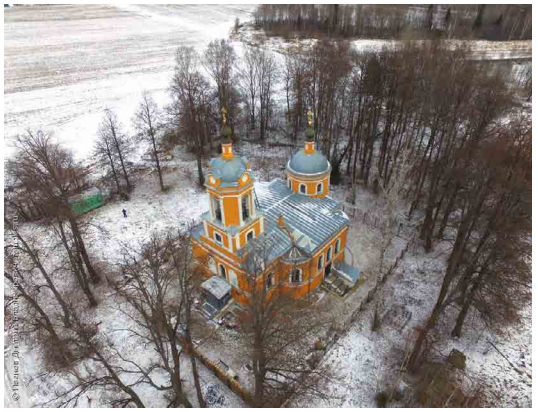


Рис. 1.3. Аэрофотосъемка. Фотография из свободного источника

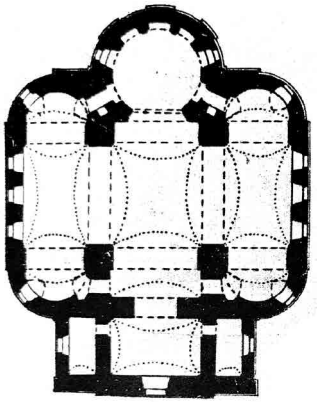


Рис. 2. Обмерный план на уровне окон. Церковь Спасская. Фототека ГНИ Музея архитектуры им. А.В.Щусева. 1977 г.

Все три входа в храм закрывались одинаковыми железными дверьми. На окнах сохранились по сей день кованные решетки. По следам сохранившихся кронштейнов можно судить о существовании козырьков над западным, северным и южным входами.

Облик храма производит впечатление простого и лаконичного объема. Однако, при кажущейся простоте можно отметить ряд особенностей архитектурно-планировочного решения. Храм в плане представляет собой квадрат, по четырем сторонам скругленный полуапсидами. Кажущуюся вытянутость ему придает расположенный над алтарной частью барабан с куполом и трехъярусная колокольня над притвором. Таким образом, средняя часть храма оказывается связующей между двумя высотными точками и придает внешнему облику вид прямоугольника.

Храмов, имеющих в плане квадрат, в архитектурной практике немного. В том же районе только один, Крестовоздвиженский храм в селе Воздвиженское, может быть самым близким прототипом. По мнению некоторых исследователей квадратный план храма — это творческая фантазия на тему храма Соломона, столь активно обсуж-



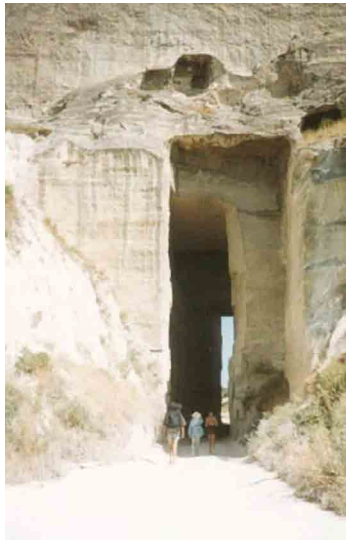


Рис.3.1. Вид на проход между стеной и колонной в западной части Спасского храма. Фото Ю.В. Ковригина
Рис. 3.2. Входы в Инкерманский монастырь. Фотография из свободного источника

даемого масонами того времени. Большинство же ученых предполагают, что это связано с распространением в России моды на античные храмы, с портиками, колоннами [5]. В случае с Урусовским храмом, здесь невозможно говорить о таком влиянии, т.к. планировка гораздо более замысловатая и не вписывается в общий типовой ряд. Возможно планировка была навеяна увиденным на войне Урусовым Инкерманским монастырем.

Согласно архивным данным, Сергей Семенович Урусов был призван на военную службу в начале Крымской кампании 1854 года и участвовал в битве за Севастополь, куда прибыл сразу же после Инкерманского сражения (6 ноября 1854 года по новому стилю). Нельзя не представить впечатления молодого князя, ставшего свидетелем последствий одного из самых кровавых сражений. По свидетельству очевидцев поля в Инкермане были устланы трупами и произошло это в день празднования иконы Божией Матери «Всех скорбящих радосте». Возможно, именно участие в обороне Севастополя и знакомство с архитектурой Инкерманского монастыря сподвигает Сергея Семеновича создать уникальное внутренне пространство храма.

Входя в храм, верующий оказывался в просторном с высоким сводом притворе, переходящем чуть более высокую среднюю часть. Мощные квадратные опоры, узкие проходы (не более метра шириной) и расположенные высоко над полом (чуть более двух метров) по три с каждой стороны окна создавали впечатление как от пребывания в скальном пространстве. Широкий, до края сводов иконостас, придавал интерьеру ощущение сильно вытянутого с севера на юг пространства. За счет смещенного в алтарную часть купола в средней части образовалось полутемное пространство, освещенное лишь за счет высоких световых проемов. Алтарь оказывался самой освещенной зоной. Очевидно, что Урусов устраивает «прямую реплику» внутреннего пространства Инкерманского монастыря, вырубленного в скале и потому малоосвещенного.



Рис.4.1. Вид на центральный алтарь в солнечный день. Фото автора



Рис.4.2. Вид на Скорбященский придел. Фото автора

Отсылка к событиям Крымской кампании можно проследить и тому в честь каких праздников Урусов решил освятить престолы храма. Прежде всего, следует упомянуть, что для всех храмов, построенных родом Урусовых, было характерно посвящении центрального Престола в честь Спаса Неруковторного или Спаса Всемилостивого.

Левый Престол Урусов решает посвятить образу иконы Божией Матери «Всех скорбящих радосте». А как уже было упомянуто, именно в этот день случилось Инкерманское сражение. Таким образом, князь Урусов, генерал-майор в отставке, почтил память павших воинов. Правый Престол был освящен в честь Святой мученицы Татианы, небесной покровительницы жены Урусова. Возможно, сделано это было потому, что именно на средства княжны Татьяны Афанасьевы и был возведен храм. Ведь Урусов, будучи младшим сыном, не наследовал за отцом большого капитала.



Рис. 5 Общий вид интерьера Спасского храма. Фото автора

Престолы размещены в трех апсидах (боковые значительно меньше центральной), образованных двумя столбами, и соединены между собой такими же высокими узкими проходами как и в западной части.

Разрабатывая проект храма Урусов, устраивает также внизу храма подклет, где закладывает отопительную систему, которая обогревала пол и полоны алтарной и средней части храма [10]. В подклете были сделаны небольшие «камеры», где по смерти жены и дочери Урусов делает склепы по монастырской традиции (Прим. — 4). Ход в подклет, равно как и ход на колокольню находились в боковых карманах притвора (выстроенные как отдельные помещения) (Прим. — 5).

Внешне похожий на все типовые позднеклассицистические и ампирные храмы, Спасский храм в Спасс-Торбеево, как видно, был совершенно уникальным по своему объемно-пространственному решению в интерьере. Фактически архитектурные формы стали отражением «зрительной памяти» заказчика, постаравшегося воспроизвести увиденное в Инкерманском монастыре и увековечить в памяти подвиг русских солдат.

Примечания:

1. Подробно о жизни князя генерал-майора Сергея Семеновича Урусова и его семьи в статье Ковригин Ю.В., Ивановская В.И. С.С.Урусов — храмоздатель Спасского храма села Спасс-Торбеево // Мурановские чтения-2018: Материалы научной конференции 10–11 декабря 2018 года. Ижевск: изд-во ООО «Принт», 2019. — С. 176–188.
2. Село Спас-Торбеево, Дмитровского уезда, московской губернии, впервые упомянуто в документах в 1516 году как принадлежащее богатому роду Торбеевых, от которых и произошло название села. В 1688 году на речке Козелке была поставлена мельница. В начале XVIII века селом стал владеть князь Ю.Ф. Шаховский, который построил в нем деревянную Спасскую церковь, и село стало называться Спасское, Торбеево же вошло в историю как Спас-Торбеево.
3. Согласно описям Московского археологического общества деревянный храм не представлял культурной ценности, но был внесен в число древних деревянных памятников.
4. В 1970-х годах территория усадьбы была отдана под детский пионер-лагерь, в храме устроили столовую, а в подклете хранили продукты. В 1991 году, после передачи храма верующим начались раскопки засыпанного в 1980-х годах подклета. Остатки гробов были найдены под правым приделом. Однако, такое их местоположение не кажется логичным, т.к. в центре подклета размещалась огромная печь с воздуховодами.
5. Позднее, при ремонтных работах 1905 года, ходы были устроены: на колокольню — с северной стены, в подклет — с западной.

Список литературы:

1. Берг Н.В. Записки об осаде Севастополя. — Москва: Кучково поле, 2016. — 480 с., ил. — (Военные мемуары).
2. Ивановская В.И. К вопросу об истории создания церкви Спаса Нерукотворного в селе Спас-Торбеево.// Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Забелинские научные чтения. — Москва,2008. — С.281–288.
3. Ивановская В.И., Ковригин Ю.П., протоиерей Крашенинников А.О. Судьба Спасского храма и усадьбы Урусовых села Спасс-Торбеево в XX веке // Мурановские чтения-2018: Материалы научной конференции 10–11 декабря 2018 года. Ижевск: изд-во ООО «Принт», 2019. — С. 189–195.
4. Кейпен-Вардиц Д.В. Круг заказчиков церковных построек А.В.Щусева и его значение для творчества зодчего // Архитектурное наследство. — 2012. — № 57. — С. 260–271.
5. Кириченко Е.И. Образцовые проекты храмов // в кн: Русское градостроительное искусство. Градостроительство России середины XIX – начала XX века / Е.И. Кириченко Е.И., М.В. Нащокина. — Москва: Прогресс-традиция, 2001. — Электронный ресурс: https://alyoshin.ru/Files/publika/kirichenko/ros_grad_001.html (Дата обращения 01.03.2021).

6. Ковригин Ю.П., Ивановская В.И. С.С.Урусов – храмоздатель Спасского храма села Спасс-Торбеево // Мурановские чтения-2018: Материалы научной конференции 10–11 декабря 2018 года. Ижевск: изд-во ООО «Принт», 2019. — С. 176–188.
7. Мельникова Л.В. Русская Православная Церковь и Крымская война 1853–1856 гг. — Москва: Кучково поле, 2012. — 392 с., ил.
8. Памятники архитектуры Московской области. — 1975. — Вып. 2. — Москва, Стройиздат, 1999.
9. Пинчук С.А. Крымская война и одиссея греческого легиона. – Москва: Издательский дом «Вече», 2016. — 464 с.
10. Чебан А.Н. Исследование зданий православных храмов в московской и ярославской областях // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация / Материалы III Международной научно-практической конференции, посвященная вопросам сохранения и атрибуции памятников изобразительного искусства и культуры. — Санкт-Петербург: Издательство «Чистый лист», 2019. — С. 360–364.

КУЗНЕЦОВА АННА АЛЕКСЕЕВНА
Московский Союз художников
e-mail: anjakb@yandex.ru

KUZNETSOVA ANNA ALEXEEVNA
Moscow Union of artists
e-mail: anjakb@yandex.ru

СИДЕНЬЯ ПОД БОГОМ

THE SEATS UNDER THE LORD

В связи с пожаром в соборе Notre-Dame de Paris 15 апреля 2019 года и последовавшими за ним трагическими событиями в других храмах Франции и мировой пандемии, тема стула как «пустующего трона» (название книги С.С.Ванеяна о Хансе Зедльмаере) приобрела новые коннотации. Анна Кузнецова с 2006 года занимается изучением больших готических соборов и отображением стульев в их интерьерах. Серия фотографий «Сиденья под Богом» частично экспонировалась во Франции. Автор считает это научно-художественное исследование важнейшим в своей творческой биографии.

Ключевые слова: сиденье, стул с соломенным сидением, Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Rheims, Виктор Гюго, Марсель Пруст, Жорж Батай, Винсент Ван-Гог, Ханс Зедльмаер

A theme of chair as «the Empty Throne» (title of Dr. Stepan Vaneyan'book about Hans Sedlmayr) has acquired new connotations recently after the fire that took place in Notre-Dame de Paris on 15th of April 2019. This accident and the following sequence of tragic events including the pandemic caused a great change of meanings. Anna Kuznetsova has been studying big gothic cathedrals since 2006 via depicting settings in the interior of churches. The series of photos «The Seats under Lord» was partly exhibited in France. The author considers this scientific and artistic research as a significant work in her biography.

Keywords: seat, chair with wicker seat, Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Rheims, Victor Hugo, Marcel Proust, George Bataille, Vincent Van Gogh, Hans Sedlmayer

В названии проекта обыгрывается известная поговорка «Все под Богом ходим» как выражение русского народного фатализма и самоутешения, что неминуемый конец пребывания на земле касается всех. В то же время, по знаменитым своей непредсказуемостью свойствам русского ума, за шаткой и почти злорадной конструкцией заложен фундамент восприятия себя как части вселенской общности. В этом смысле «история всегда "моя", потому что в ней есть чудесная сопричастность всех ко всему» (Оливье Клеман [1, с. 8]). И стулья в нерусском храме для молящихся несут также идею сопричастности и соборности.

Мы считали необходимым цитировать здесь Клемана — француза по рождению, которому открылись высоты православной теологии: «Человеческая природа, рассмотренная не с философской точки зрения, а с точки зрения Откровения, не может быть одинокой. Она проявляет себя во множестве личностей, она идентифицируется с этим многообразием жизни, где каждый существует для другого и через всех других… Христианское "мы" отражает жизнь Святой Троицы: во время литургии, перед самым причастием мы слышим: "Возлюбим друг друга, да единомыслием исповедуем…", и хор отвечает: "Отца и Сына, и Святого Духа, Троицу Единосущную и Нераздельную". Этот древний "поцелуй" мира должен напомнить нам, что мы, христиане, не толпа, а единство неповторимых» [2, с. 6—7].

Со стороны же заданной темы, толкование поговорки охватывает топонимическое положение рассматриваемого нами объекта в громадном храмовом пространстве — сиденья далеко внизу, под куполом «неба», в котором восседает Всевышний. «Сиденья под Богом» — многолетняя серия аналоговых фотографий охватывает практически все французские средневековые соборы. Идея проекта возникла в 2006 году в соборе Notre-Dame в Реймсе, где короновались почти все правители Франции, включая дочь Ярослава Мудрого Анну, супругу короля Генриха I (рис. 1).

Реймский собор подвергся немецкой бомбардировке в I Мировую войну, чему посвящена первая опубликованная работа Жоржа Батайя «Notre-Dame de Rheims». Это произведение — «аномальное» для философа, как справедливо обозначил в своей статье шведский исследователь Фредерик Роннбак [3, с. 113]. Изданный в 1919 г. в городке Сен-Флур в Оверни «реквием» по собору впоследствии стал нелюбимым автором и не имел переизданий при его жизни. У Жоржа Батайя был могучий предшественник — Виктор Гюго, которому цивилизация обязана сохранением средневековых храмов: «Собор

Парижской Богоматери еще и теперь являет собой благородное и величественное здание. Но каким бы прекрасным собор, дряхлея, ни оставался, нельзя не скорбеть и не возмущаться при виде бесчисленных разрушений и повреждений, которые и годы, и люди нанесли почтенному памятнику старины, без малейшего уважения к имени Карла Великого, заложившего первый его камень, и к имени Филиппа — Августа, положившего последний» [4]. Эту роль Гюго подчеркивает С.Н.Зенкин в предисловии к труду другого великого француза Марселя Пруста: «…в 1831 году Виктор Гюго выпустил книгу, имевшую самый мощный резонанс в спорах о готике, — роман “Собор Парижской богоматери”, в котором признавал неизбежную гибель средневекового монументального искусства в силу эпохального перехода от цивилизации соборов к цивилизации книг (“Это убьет то”). Одним словом, мысль об умирании готических зданий, о необходимости защищать их от “убийства” современной цивилизацией имела ко времени Пруста уже вековую традицию» [5].



Рис. 1. А.Кузнецова. Notre-Dame de Rheims. 2010

Говорить о величии и значимости архитектуры собора можно бесконечно, но наша задача — обозначить «малую архитектуру» стула, с его изогнутыми, напоминающими готические своды, вертикалями; будучи собранными во множество, стулья образуют собой деревянный народец, живущий в царстве камня и металла. Стандартный предмет мебели, привнесенный в храмы для удобства молящихся, является смысловым и визуальным «противовесом» роскоши строительных решений готических храмов. По сути, стул — это антитеза великолепию храма, скромнейший или, по выражению теоретика и историка искусства Сергея Хачатурова, «смиренный» предмет храмового имущества. Такое видение стула, наделенного высшей человеческой добродетелью — смирением, отражает мысль Оливье Клемана «…лишь онтологическое смирение, в котором я принимаю всерьез мою сотворенность, помогает мне понять, что мне никто ничего не должен, поскольку мне все уже дано» [6, с. 21].

Само-редукция «ничтожного» объекта, каковым, в сравнении с великим зданием, с исторической и культурологической точки зрения является «стул», происходит совсем по евангельской заповеди: «И последние станут первыми» (Мф. 20:16). И это делает смиренное сиденье для молящихся священней, чем многое из соборных сокровищ. Как говорил философ Эммануэль Левинас в беседе с Анжело Бьянки в 1985 г., «…наименее взращенные формы молитвы сохраняют гораздо больше набожности» [7, с. 183].

Прототипом сиденья является древнеримская «кафедра», а затем и седалище для христианского епископа в катакомбных криптах и часовнях. Размещение «трона» в храме соотносилось с видением Иоанна Богослова из Апокалипсиса: «И вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий» (Откр. 4:2). Таким образом, стул для мирян есть далекий, но все-таки «потомок» Престола с сидящим на нем Господом Вседержителем. Стул — это полноценная часть архитектоники собора за счет своей литургической жизни, вместе с прихожанами собора стул как бы внимает богослужебному процессу.

Мебель для сидения — скромный и нейтральный свидетель многовековых богослужений внутри шедевров европейской архитектуры. «Скамьи способствуют тому, чтобы неф выглядел по-церковному; они — часть католического наследия и известны на Западе по меньшей мере с XIII в., правда, тогда у них не было спинок. К концу XVI столетия большинство строившихся католических храмов имели деревянные скамьи с высокими спинками и скамеечками для коленопреклонения. Но еще до того, как скамьи вошли в употребление, значительную часть Мессы верные проводили на коленях». «Традиционно скамьи располагаются в одном общем направлении, то есть одна за другой, лицом к пресвитерию. В некоторых крупных церквах, куда приходит много паломников, скамьи делаются съемными или вообще отсутствуют. Например, в базилике св. Петра вместо них ставятся стулья, или же прихожане вообще стоят» [8]. Российские специалисты из Центра изучения истории религии и церкви Института Всеобщей истории РАН считают, что процесс внедрения сидений в храмы был постепенным. Это была своего рода эволюция от отдельных мест до скамеек для всех. Постоянной чертой церковного убранства они становятся, видимо, накануне и во время Реформации, когда и среди католиков, и среди реформаторов особое внимание стало уделяться проповеди. В греческой традиции скамьи называются стасидии (στασίδια), в русской версии называемые «форма». В церкви «форма» призвана помочь сосредоточиться на молитве и в то же время не ослабнуть физически.

Виктор Гюго показал пространство средневекового храма как полное исторических загадок; он привлек внимание к самой малой детали, в рамках литургического пространства имеющей большой смысл; и в этом аспекте обычные стулья являют собой элементы тематической скульптуры, вдруг возникшей среди нарочитого великолепия



Рис. 2. А.Кузнецова. Стул в соборе Богоматери в Амьене (Франция). 2019

готики. Деревянные участники богослужения в их общности образуют огромное поле действия, и каждый из них выходит за рамки своего прямого назначения. Каждый стул есть самостоятельный объект, наполненный персональной телесной идентификацией, через которую зияет многотысячная череда человеческих эго.

На некоторых снимках видны выжженные на стульях инициалы ND (Notre Dame) (рис. 2), эта монограмма ставится, чтобы избежать воровства, как поведал нам алтарник парижской церкви Сен-Жермен де Пре — человек совершенно средневекового облика, как будто персонаж из романа Гюго.

Основной теоретической базой проекта явился труд о наследии теоретика искусства Ханса Зедельмайера авторства профессора Московского Университета Степана Ванеяна — «Пустующий трон»: Ванеян говорит, среди прочего, о свойстве сакрального пространства «вместить вмещение», то есть в данном случае простой стул вмещает в себя все храмовые действа и всех персонажей, прошедших сквозь них. С.С. Ванеян в предисловии к своему труду «Тело символа» в зеркале классической методологии» заявляет, что «проблема интерпретации архитектурного символизма подразумевает обсуждение различий и пересечений детоната и коннотата, особенностей взаимодействия символа и “доминантного контекста”» [9], и в этом смысле стулья в храмах представляют собой и себя самих, и сам храм, характеризуя таинственную жизнь «дома Бога» своими скромными средствами.

Ханс Зедльмайр видит в богословии света настоящее содержание готической архитектуры. С ним солидарен и Жорж Батай [16]: «И я думаю, для того чтобы жить, необходимо видеть этот струящийся свет». Фотография как самый поспешный медиум призвана мгновенно отразить фактически неопределяемое: стул в литургическом пространстве как бы вбирает в себя его лучи и претворяется. Этот эффект отчасти заметен на серии снимков из базилики св. Марии Магдалины в Везле (Vezelay), которая среди больших соборов известна именно своим особенным освещением. Ролан Рехт в своем труде «Верить и видеть» отдает должное эффекту световой де- материализации соборной громадины в трудах не только широко известного в России Эрвина Панофского, который отталкивался в своем толковании от «мистики света псевдо-Дионисия Ареопагита» [10, с. 35], но и многих теоретиков искусства: «В книге 1957 г., посвященной готическому искусству Шартра, Реймса и Амьена, Янцен развивает свою теорию “прозрачности”. На этот раз он сближает ее с общей тенденцией готических архитекторов дематериализовывать памятник: “невесомость”, “вертикализм”, “невидимое основание”, “сквозная структура” — в таких выражениях он описывает характеристики этого искусства. Делая акцент на проблемах структуры и оптических эффектов, Янцен все же нисколько не отдаляется от Панофского, Зедльмайра или Симсона. Для него собор — также некая абсолютная модель лучшего мира: залитый лучами света или освобожденный от тяжести, он все равно в первую очередь нематериальное произведение» [11, с. 41] (рис. 3).





Рис. 3. А.Кузнецова. Базилика святой Марии Магдалины в г. Везле (Бургундия). Ч/б аналоговое фото. 2017
Рис. 4. А.Кузнецова. Церковь святой Марии Магдалины (Париж). Цв. аналоговое фото. 2010

Серия соломенных сидений, снятых крупным планом, была сделана в 2010 году в церкви Магдалины (La Madeleine) в Париже (рис. 4). Это некая референция на распущенные волосы Магдалины в истории европейской живописи. Вид сверху падает на сиденье, как на золотистый поток волос. Личность Магдалины, пережившей радикальную трансформацию — «из которой Христос изгнал семь бесов» (Мк.16:9), также обращает нас к драме безумия Ван Гога, столь выразительно обозначенной Антонином Арто в его книге «La suicide de la societe» [6]: «...плетеное кресло из соломы, книга на кресле — и вот перед нами драма автора».

Соломенные сиденья вызывают в памяти «Стулья» Винсента, в какой-то степени они являются топливом для костра его пылкой живопи-

си. В письмах к брату Тео в декабре 1889 и затем 17 января 1890 г., которые цитировал в своей работе о Ван-Гоге Жорж Батай, Винсент говорит о своих поисках света в работе над плетеным креслом Гогена. Тело Гогена номинально покинуло соломенное сиденье, но покинуло не до конца, так как форма тела художника въелась в «форму» предмета, что и фиксирует в живописи Винсент после разрыва и отъезда друга. И, конечно, соломенные «стулья» Ван Гога — это и вид его молитвы: в серии «Сиденья под богом» есть фотографии 2015 г., сделанные в церкви бывшего монастыря Saint-Paul при психиатрической больнице в Сан—Реми (Saint-Remy en Provence), куда Ван Гога поместили после его жертвенного припадка в Арле.

«Стулья Ван Гога» постепенно приходят в негодность и заменяются их более солидными собратьями, как это произошло в Notre-Dame de Paris в начале 2000-х. Этим они отчасти повторили судьбу сакрального средневекового зодчества, примеры из которого во множестве подверглись разрушениям, поскольку не считались историческим и культурным наследием до уже упомянутого выше призыва Гюго. «Мы дорожим вещами, связанными со святостью, почитая как святыню личные вещи праведников… «Идите же», — говорит Тертуллиан в своем трактате De Prescriptione, — если вы хотите провести исследование с пользой для своего спасения, пройдите по апостольским церквям, где сохранились еще сиденья, на которых восседали апостолы, и где публично читают их подлинные послания, в которых отразились их голоса и лица» [12, с. 354]. Сколько их, никому неизвестных святых, прошло через эти соломенные сиденья, впитавших в себя частички их духовного ДНК… Пруст, рассказывая о резных скамьях Амьенского собора, как нельзя лучше выразил сакральность взаимодействия молящегося и сиденья; царский и одновременно жертвенный пурпурный цвет: в результате «…постоянного трения эти сиденья постепенно приобрели — или, точнее сказать, в них проступил — темно-пурпурный оттенок, словно сама душа дерева явилась человеческому взору» [13].

В начале двадцатого века к храмам во Франции подступила новая угроза в виде воинствующей секулярности: «Однако, судя по всему, за разрывом французского правительства с Римом в скором времени последует обсуждение и, вероятно, принятие проекта закона, по которому через пять лет церкви могут оказаться — и окажутся — сплошь и рядом закрыты, правительство не только не станет больше субсидировать богослужение в церквах, но и сможет превратить их во что ему заблагорассудится — в музеи, лектории или казино» [14].

Замененные же со «Стула Ван-Гога» на новые, стулья в Соборе Парижской Богоматери просуществовали совсем недолго и во время пожара 2019 года были большей частью раздавлены падающими с

горящего купола перекрытиями. Эта внезапная деконструкция в очередной раз подтверждает прозорливость Гюго, писавшего: «На челе этого патриарха наших соборов рядом с морщиной, неизменно видишь шрам» [15] (рис. 5).

«Я должен плакать с тобой, о священная базилика Франции, — о, поверженная! теперь ты не более чем призрак твоей души в тысячах голосов… Вечная молчащая хранительница твоей прошлой славы!» — так писал Жорж Батай о сгоревшем под немецкими бомбами Реймсском Соборе [16].

Спустя столетие после выхода книги Батая о катастрофе в Реймсе, произошел пожар в Париже, повергший мир в состояние первобытного ужаса: «На рассвете собор, все еще курившийся, был красивее, чем когда-либо. Открытый неф, полный пепла, стал памятником иконоборческой истории культуры Запада». Поль Б.Пресьядо назвал свой текст «Notre-Dame-des-Ruines» («Богоматерь в Руинах») [17]. Известный своим радикализмом, философ здесь развивает идею, которую мы со своей стороны считаем возможным обозначить: вторичная подлинность произведения искусства. Пресьядо полагает, что «произведение искусства не является произведением искусства, если оно не может быть уничтоженным и, следовательно, жить в воображении и представлении, если оно не может существовать в нематериальном музее тоски и желания, если его утрата не заслуживает сильного горя».



Рис. 5. А.Кузнецова и группа WHITEMOUSES. Объект-оммаж создателю собора Нотр-Дам де Пари епископу Морису де Сюлли. Дерево, бархат, выжигание по дереву. 2020

Удивительно то, что Пресьядо во многом повторяет мысль Пруста: «Но, не будучи в состоянии пробудить огонь минувшего, мы жаждем хотя бы собрать его пепел. Поскольку мы не властны воскресить былое, располагая лишь остывшей памятью о нем — памятью фактов, которая говорит: “Ты был таким”, не позволяя снова таким стать, которая подтверждает для нас реальность потерянного рая, вместо того чтобы вернуть нам его в воспоминании, — мы пытаемся хотя бы описать его и составить о нем некое знание» [18].

«Сиденья под Богом» снимались из года в год преимущественно на фотопленку 400 или 800, так как порой не хватало света. Одна и та же модель «стула с картины Ван-Гога» смотрелась по-разному в Бурже и Лаоне, Руане и Авиньоне, так как храмы как существа всегда отличаются друг от друга и наполняют своим характером и метафизической сущностью даже малые архитектонические детали. Фотоплен-

ка выявляла детали изображения в темной комнате лаборатории, когда вдруг возникала внутренность собора, как гигантское «китовье» чрево с «зубьями»-вертикалями стульев, через которые собор пропускал в себя верующих и сомневающихся. «Таково мое первое воспоминание об изображении, родившемся во мраке комнаты, из какого-то далёка, которое я не знал, как назвать», — темой детского пребывания в темной комнате лаборатории завершает свой труд о соборах Ролан Рехт [19, с. 334]. Нами не были сняты замененные стулья в Соборе Парижской Богоматери, поскольку показались тогда неинтересными и пустыми. И теперь это кажется большим упущением, при взгляде на снимки, сделанные французскими репортерами во время и после пожара, когда стулья лежат вповалку, как груда костей, посреди храма. Частично сгоревший Notre-Dame de Paris Поль Б.Пресьядо считает «первым памятником того мира, который начинается» [20].

Примечания:

1. Клеман Оливье. Вопросы о человеке (главы из книги) / перевод с французского // Беседа. Религиозно-философский журнал. — Ленинград-Париж. 1986. — № 4.
2. Клеман Оливье. Вопросы о человеке (главы из книги) / перевод с французского // Беседа. Религиозно-философский журнал. — Ленинград-Париж. 1986. — № 4.
3. Frederik Ronnbak. The Other Sun: Non-Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Georges Bataille). URL:https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00239
4. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. Книга 3, гл. 1. М., Эксмо, 2017
5. Пруст М. Памяти убитых церквей / перевод с французского И.И.Кузнецовой; вступительная статья, комментарии С.Н.Зенкина. — М.: АО «Согласие», 1999.
6. Клеман Оливье. Вопросы о человеке (главы из книги) / перевод с французского // Беседа. Религиозно-философский журнал. — Ленинград-Париж. 1986. — № 4.
7. Levinas Emmanuel. Alterite et transcendence. — Fata morgana, Paris, 1995 (приведенный фрагмент в пер. с фр. А.Кузнецовой).
8. Шафф Филип. История доникейской церкви. Глава XII. Развитие католического богословия и борьба с ересью. Издательство Библия для всех. Спб, 2010
9. Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. Прогресс-Традиция. М., 2010
10. Рехт Ролан. Верить и видеть. Искусство соборов XII—XV веков. — 2-е изд. / перевод с французского; под научной редакцией О.С.Воскобойникова. Издательский дом Высшая школа экономики. М., 2018
11. Рехт Ролан. Верить и видеть. Искусство соборов XII—XV веков. — 2-е изд. / перевод с французского; под научной редакцией О.С.Воскобойникова. Издательский дом Высшая школа экономики. М., 2018
12. Шафф Филип. История доникейской церкви. Т. II, гл. XII. Развитие католического богословия и борьба с ересью. Издательство Библия для всех. Спб, 2010
13. Пруст М. Памяти убитых церквей / перевод с французского И.И.Кузнецовой; вступительная статья, комментарии С.Н.Зенкина. — М.: АО «Согласие», 1999.

14. Пруст М. Памяти убитых церквей / перевод с французского И.И.Кузнецовой; вступительная статья, комментарии С.Н.Зенкина. — М.: АО «Согласие», 1999.
15. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. — М.: Эксмо, 2012.
16. Батай Ж. Notre-Dame de Rheims (фрагмент в пер. А.Кузнецовой) La Croix. — URL: https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Reims-veut-sauver-le-Cahier-bleu-de-Georges-Bataille-2014-05-20-1153259
17. Пресьядо П. Notre-Dame-des-Ruines. Оригинал эссе был опубликован в газете Libération 20 апреля 2019 года / перевод с английского Д.Виленского, редакторы Е.Костылева, Н.Сунгатов. URL:https://syg.ma/@galina-1/pol-b-tochka-priesiado-front-zashchitnikov-notr-dama-ruin
18. Пруст М. Памяти убитых церквей / перевод с французского И.И.Кузнецовой; вступительная статья, комментарии С.Н.Зенкина. — М. : АО «Согласие», 1999.
19. Рехт Ролан. Верить и видеть. Искусство соборов XII—XV веков. — 2-е изд. / перевод с французского; под научной редакцией О.С.Воскобойникова. Издательский дом Высшая школа экономики. М., 2018
20. Пресьядо П. Notre-Dame-des-Ruines. Оригинал эссе был опубликован в газете Libération 20 апреля 2019 года / перевод с английского Д.Виленского, редакторы Е.Костылева, Н.Сунгатов. URL:https://syg.ma/@galina-1/pol-b-tochka-priesiado-front-zashchitnikov-notr-dama-ruin

Список литературы:

1. Новый Завет. Псалтирь. — 3-е изд. — Москва: ДАРЪ; БЛАГО, 2013.
2. Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. Прогресс-Традиция. М., 2010
3. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. — Москва: Эксмо, 2012.
4. Клеман Оливье. Вопросы о человеке (главы из книги) / перевод с французского // Беседа. Религиозно-философский журнал. — Ленинград-Париж. 1986. — № 4.
5. Рехт Ролан. Верить и видеть. Искусство соборов XII—XV веков. — 2-е изд. / перевод с французского; под научной редакцией О.С.Воскобойникова. Издательский дом Высшая школа экономики. М., 2018
6. Bataille George. La mutilation sacrificiele et l'oreille coupe de Vincent Van Gogh. — Editons Allia, Paris. 2016
7. Levinas Emmanuel. Alterite et transcendence. — Fata morgana, Paris.1995.

Интернет-ресурсы:

1. Пресьядо Поль Б. Notre-Dame-des-Ruines. Оригинал эссе был опубликован в газете Libération 20 апреля 2019 года / перевод с английского Д.Виленского, редакторы Е.Костылева, Н.Сунгатов. — URL: https://syg.ma/@galina-1/pol-b-tochka-priesiado-front-zashchitnikov-notr-dama-ruin (дата обращения: 10.11.2020).
2. Пруст М. Памяти убитых церквей / перевод с французского И.И.Кузнецовой; вступительная статья, комментарии С.Н.Зенкина. — М: АО «Согласие», 1999. — URL:https://mnogobook.ru/proza-main/klassicheskaya_proza/215087/fulltext.htm
(дата обращения: 23.10.2020).
3. Роуз Майкл С. Экскурсия по дому Божьему. — URL: http://www.unavoce.ru/library/rose_tour.html (дата обращения: 10.11.2020).
4. Шафф Филип. История доникейской церкви. Том II, гл.XII. Издательство Библия для всех. Спб, 2010. — URL: https://books.google.ru/books?id=-bplAAAAQBAJ&pg=PA354&lpg=PA354&dq=когда+в+католических+храмах+появились+сиденья&source=bl&ots=yC1Oya7gZH&sig=ACfU3U15wo37LzFEs_8_ARLJi-GEvGHaUw&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiMyJSok77t

AhUiloSKHVMzA7wQ6AEwCXoECAgQAg#v=onepage&q=когда%20в%20католических%20храмах%20появились%20сиденья&f=false (дата обращения:6.11.2020).
5. Arto Antonene. La suicide de la societe.
— URL: https://id.hse.ru/shop/books/357680860.html (дата обращения:11.11. 2020).
6. La Croix. — URL: https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Reims-veut-sauver-le-Cahier-bleu-de-Georges-Bataille-2014-05-20-1153259 (перевод с французского А.Кузнецовой) (дата обращения: 25.10. 2020).
7. Ronnback Fredrik. The Other Sun: Non-Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Georges Bataille. — URL: https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00239 (дата обращения: 25.10.2020).

МОТОЛОВА НИНА ВЛАДИМИРОВНА
Магистр кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: motolova@gmail.com

MOTOLOVA NINA VLADIMIROVNA
Master of Arts, Department of Art History and Humanities of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: motolova@gmail.com

ЕПИСКОПСКИЙ ТРОН ХОР КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ПАЛЕНСИИ (ИСПАНИИ): ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА И СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

BISHOP'S THRONE CHOIR OF THE CATHEDRAL OF PALENCIA (SPAIN): ICONOGRAPHIC PROGRAM AND STYLISTIC ORIGINALITY

В статье на примере конструктивных особенностей и декоративного оформления епископского престола деревянных украшений кафедрального собора Паленсии рассматривается проблема иконографии и стиля в испанском церковном искусстве конца XIV – начала XV веков в связи с важными изменениями. Это происходило в церковной жизни того времени и в формировании художественного стиля, отличавшегося синкретизмом различных художественных традиций ислама, готики и зарождающегося Возрождения.
Ключевые слова: деревянные хоры, собор в Паленсии, хоры в соборе Паленсии, епископское кресло

In this article on the example of constructive features and decorative design of the Episcopal throne of the wooden chores in the cathedral of Palencia the problem of iconography and style in Spanish Church art in the end of XIV – early XV centuries in connection

with the important changes that took place in the Church life of that time and in the formation of an artistic style that was distinguished by the syncretism of various artistic traditions of Islamic, Gothic and emerging Renaissance.

Keywords: wooden choirs, cathedral in Palencia, choirs in cathedral of Palencia, bishop's chair

В сакральном пространстве христианского храма каждый элемент интерьера является важной частью единого художественного и символического целого. В западноевропейских базиликах в восточной части выделяется специальное пространство — хоры, где во время богослужения находились священники. Как правило, хоры представляли собой два ряда деревянных кресел, расположенных друг над другом: нижний ряд предназначался для клириков (чин в церковной иерархии), пользующихся церковным благословением, а верхний был отведен для каноников (членов кафедрального капитула). Кресла, составляющие композицию хор, очень функциональны, их конструкция со временем мало изменилась. Каждое кресло имеет спинку с навесом, спинки кресел верхнего ряда значительно выше спинок нижнего ряда. Спинки являются основным местом расположения декоративных элементов. Сидение, к обратной стороне которого прикреплена специальная опора трапециевидной формы, мизерекордия, откидное. По боковым сторонам кресла снабжены подлокотниками с достаточно массивными набалдашниками. Хоры являются сложным монументальным комплексом, самодостаточным элементом храмового пространства, своеобразным «собором внутри собора», образующим с пространством единое иконографическое и художественное целое. До середины XVI века, как и в соборах других стран Европы, хоры в испанских кафедральных соборах располагались в алтарной зоне и были скрыты от глаз прихожан. Но после постановления Тридентского собора (1545–1563 гг.), предписывающего введение открытости церковной литургии, хоры в Испании стали располагать напротив главного алтаря [1, с. 144.]. Являясь значимым композиционным центром в архитектурном пространстве собора, хоры имели и важное символическое значение, поэтому их декоративному убранству отводилась особая роль. Составлялись специальные иконографические программы, в которых каждый элемент был связан с общей идеей. Иконографическая программа хор часто имела в своей основе так называемое «Двойное кредо»: Апостольский Символ веры и Никео-Константинопольский Символ веры [2, с. 83–100; 3, с. 119–136].

Эта тема имеет очень древнее происхождение, по крайней мере, в отношении Апостольского символа веры [4, с. 159–164]. Предание гласит:

Апостольский Символ веры был записан в день Пятидесятницы, когда каждый из апостолов внес по одной фразе в текст в качестве резюме базовой доктрины для использования в проповедях в различных частях света. Как таковой, он появляется именно в той форме, которая будет использоваться на протяжении всего Средневековья.

Начиная с двенадцатого века, Символ веры Апостолов начинают связывать с Символом веры Пророков (Никео-Константинопольским Символом веры), составляя то, что обычно называют «Двойным Символом веры». Каждый фраза, приписываемая одному из апостолов, противопоставляется другой, которая содержится в книгах пророков. Иконографические программы, основанные на этих сопоставлениях, широко использовались в художественном оформлении произведений церковного искусства, особенно, начиная с поздней готики.

Сама композиционная структура хор: расположение кресел с четко выстроенной иерархией, являлась своеобразным отражением темы «Двойного Символа веры», с четким делением на два яруса с четко выстроенной иерархией, с преобладанием одних над другими. Кресла, как правило, расположены в два ряда. Высокие спинки верхнего яруса часто снабжены навесом, богато украшенным резным декором. Спинки сидений нижнего ряда одновременно являются пюпитрами для книг. Расположенные слева и справа двухъярусные композиции кресел в центе объединяет епископский трон, который отличается как размерами, так и более насыщенным декором. Наглядным примером такого решения является епископский трон кафедральных хоров города Паленсии.

Паленсийские хоры созданы в первой четверти XV века. Однако в начале XVI века они были перенесены в центральный неф собора и расширены. В целом, декоративное оформление хор в этом соборе следуют аниконической тенденции [5, с. 184–185] с очень небольшим числом священных фигуративных образов, поэтому именно декор епископского трона в полной мере воплощает религиозную иконографическую программу, основанную на теме «Двойного Символа веры».

Епископское кресло было создано раньше, чем остальные кресла хор Паленсии. Оно было изготовлено в период между 1415 и 1422 годами. Об этом свидетельствует письмо Главы Совета церкви Дона Санчо де Рохас, который являлся епископом Паленсии между 1403 и 1415 годами, а затем, вплоть до своей смерти в 1422 году, был архиепископом Толедо. В письме он запрашивает некоторую сумму денег для того, чтобы закончить работы по созданию хор: «…хоровые стулья этой церкви, которые Ваша светлость повелела изготовить, находятся в хорошем состоянии и будут в ближайшее время



Рис. 1. Хоры кафедрального собора города Паленсии (Испании), общий вид



Рис. 2. Епископский трон хор кафедрального собора города Паленсии (Испании)

закончены <…>. А главный епископский стул уже закончен, на который мы к вашим услугам нанесли четыре отличительных знака со звездами на золотом фоне» [6, с. 275].

Данных о мастере, который создал епископский трон, не сохранилось [7, с. 21]

В настоящее время трон епископа находится в центре западной стороны хор, которая, как и в большинстве испанских соборов, является полностью закрытой частью, предназначенной для священников и епископа. Однако очевидно, что этот епископский трон не был задуман для того места, которое он занимает в настоящее время. Это видно из различных технических неточностей, допущенных при включении стула в композицию хор. Некоторые резные элементы декора, которые являются важной частью религиозной иконографической программы, например, внешние боковые рельефы, оказались скрыты. Вероятно, такое изменение произошло в момент переноса хор на новое место.

Высокий трон епископа увенчан пинаклем, украшен краббами, стилизованными виноградными лозами и листьями, фигурами ангелов. Он имеет традиционную для готических хоровых кресел форму: высокую спинку, закрытую по бокам, широкое откидное сиденье, массивные подлокотники. Спинка кресла разделена на три горизонтальных регистра: нижний более сдержанный по декору, два верхних богато украшены резными элементами. Боковые стороны спинки в нижнем регистре с внешней стороны также декорированы рельефными композициями с изображением религиозных сцен. В среднем регистре спинка имеет три ряда прямоугольных панелей, украшенных ромбовидной сеткой с вписанными в нее четырехлистниками. Панели резные и повторяют форму готического окна, в антревольте центрального элемента изображены епископ и пророк. Эти образы идентифицируется по таким атрибутам, как миртовая ветвь в руках епископа и митра на голове, являющейся литургическим головным убором епископа.

В верхнем регистре спинки кресла расположено рельефное изображение Святого Антолина [8, с. 176], которое является доминантой всей композиции, поскольку Святой Антолин был покровителем города Паленсия и главным святым собора. Святой изображен в дьяконском облачении, в руках он держит пальмовую ветвь — символ мученичества и книгу.

Так как время литургии священнослужители должны стоять, сиденья стульев были складные. Каждое сидение в нижней части снабжено специальной подставкой мизерекордией. Это небольшая консоль для опоры, расположенная на обратной стороне сиденья. Мизерекордию можно увидеть только тогда, когда сидение стула поднято.

Мизерекордия епископского трона выполнена в виде рельефной головы епископа.

Кресло достаточно просторное, ширина сидения составляет около 80 см. Спинка кресла по обеим сторонам имеет боковые элементы, на которых размещены в трех уровнях изображения святых. Слева внизу размещена фигура Св. Иоанна Крестителя, держащего Агнца, над ним — Св. Екатерина с раскрытой книгой и, вероятно, шпагой в правой руке, ныне утерянной, вверху завершает композицию Архангел Михаил, низвергающий демона, которого он поражает копьем (копье ныне утеряно). Справа — фигура Св. Антона, со свиньей, над ним — Святая, чьи атрибуты утрачены, вверху — дьякон, которого трудно атрибутировать. По переднему торцу боковых элементов на небольших консольных креплениях располагаются двадцать фигур апостолов, пророков и святых, распределенных по пяти высотам и расположенных парами: Св. Андрей, Св. Павел, Св. Иаков Алфеев, Св. Иаков Зеведеев, Св. Матфей, Св. Петр, Св. Симон, Св. Иуда, Св. Иоанн Богослов и Св. Фома, двое из них идентифицируются по своим атрибутам — Св. Агеда и Св. Аполлоний. Композиция из двадцати фигур образует три неравные группы, в которых представлены произвольные пары: пророк-апостол, пророк-пророк, апостол-апостол, святой-пророк, святой-святой, святой-апостол.

В обработке фигур есть некоторые отличия: некоторые из них, кажутся незавершенными, элементы резьбы недостаточно проработаны, другие, напротив, выполнены тщательно, детально. Этот интересный факт наводит на две гипотезы: первая — возможно, в работе принимали участие несколько мастеров-резчиков, вторая — возможно, мастер, изготавливавший стул, не укладывался в срок, выделенный заказчиком, и не успел детально проработать скульптуру.

На внешних сторонах боковых элементов спинки размещены большие квадратные панели, подходящие для изображения сюжетных композиций. В настоящее время епископский трон справа и слева фланкирован двумя стульями и соединен с ними. Таким образом, соседние стулья закрывают эти сцены. На левой внешней панели епископского трона под стрельчатой аркой изображена сцена Благовещения, внешняя поверхность арки украшена растительными

мотивами. Взор Богородицы устремлен направо, на стоящего перед ней на коленях Архангела. На правой панели размещена сцена Воскресения Христова. Композиция на правой панели кажется более простой, отчасти потому, что она занимает только верхнюю часть. Нижняя же часть, гладкая, отделена изогнутой линией накладного декоративного элемента, который скрывает место крепления откидного сиденья. Данный прием указывает на то, что первоначально трон епископа был прикреплен с левой стороны к одному из концов хоров, а именно — заканчивал ряд по северной стороне.

Сочетание аниконических мотивов с фигуративным декором является своеобразным переходом от хор конца XIV века, в которых ясно прослеживаются черты стиля мудехар с элементами поздней готики и характерной для него особенностями геометрического орнаментального декора (стулья хоров монастыря Св. Клары-де-Астудильос (Паленсия), Музей Археологии, Мадрид [9, с. 128–131]. Таким образом, епископский трон Паленсии является связующим звеном между двумя очень разными традициями, отмечая уже переход от исламской традиции, средневековой стилистики к Ренессансу.

В декоре епископского трона скульптуры святых образуют сложную иконографическую программу, схожую с более поздними хоровыми ансамблями ренессанса, как, например, хоры собора города Леон [10, с. 57–62], но с тем важным отличием, что в ансамбле хорового комплекса Леонского собора изобразительный декор расположен на спинках всех стульев, а в соборе Паленсии символика и основной идейный смысл иконографической программы сконцентрирован только на епископском троне.

В основе иконографической программы епископского трона собора в Паленсии лежат отношения «пророк-апостол», понимаемые как преемственность тем Ветхого и Нового заветов. Фигуры апостолов и пророков располагаются на наиболее значимой, хорошо обозреваемой части трона [11, с. 46–88]. Скульптуры апостолов и пророков располагаются попарно, хотя из-за неравного количества каждой группы: десять апостолов и только пять пророков, этот принцип выдержан не строго. Кроме того, апостолы хорошо идентифицируются по своим обычным атрибутам, в то время как пророки часто повторяют одну и ту же композиционную модель, делая невозможной их идентификацию.

Композиция дополнена фигурами мучеников и святых. Это специально выбранные образы, которые составляют фундаментальные основы церковного учения: Святой Иоанн Креститель, Святой Антон, Святой Михаил, святые великомученики или церковные дьяконы. Одной из значимых в декоре является рельеф со Святым Антолином, которому посвящен кафедральный собор Паленсии. Скульптурное

изображение епископа на мизерекордии указывает на принадлежность трона и символизирует образ церкви. Стоит отметить, что скульптуры апостолов и святых расположены в верхних регистрах, скульптуры служителей церкви — в нижних, что говорит о иерархической структуре иконографической программы.

Рельефы, расположенные на боковых панелях трона, описанные ранее сцены Благовещения и Воскресения напрямую отсылают к догмату искупления и свидетельствуют о второй линии иконографической программы. В композиции иногда включаются отдельные символы, на первый взгляд, не связанные с общей иконографической программой, например, изображение пера и чернильницы, которые можно интерпретировать как элемент, усиливающий общий смысл программы, отсылая к важности текста Ветхого и Нового Заветов как основы христианского учения.

Сложная иконографическая программа, развивающая по двум линиям, чаще встречается в хорах второй половины XV века. Такое произведение, как епископское кресло из собора в Паленсии, является переходным памятником, в котором проявляются как новые стилевые черты Ренессанса, так и новое отношение к сочетанию христианских образов, что имело огромное значение для мастеров-резчиков последующих столетий. Скульптуры апостолов, пророков и святых, расположенные на фронтальной части трона, определяют главный смысл программы — триумф католической церкви и ее деятелей от пророчества до его исполнения в деяниях Искупления, представленной здесь в сценах на боковых панелях.

В первой четверти XV века католическая церковь переживает один из критических периодов как во всей Европе, так и в Кастилии, когда католическим миром управляли одновременно два папы (папа и антипапа). Отрешение Григория XII и Иоанна XXIII, смещение в 1417 году Бенедикта XIII на Констанцком соборе (1414–1418 гг.) [12, с. 359] привели к расколу, в результате которого церковь оставалась разделенной в течение довольно длительного периода. Некоторыми европейскими правителями многократно предпринимались попытки провести глубокую реформу как структуры церкви в целом, так и внутреннюю реформу в Кастилии. Эти попытки в итоге парализовали соборное голосование кастильской делегации, сформированной среди прочих епископом собора Паленсии Диего Фернандес де Вальядолидом [13, с. 19]. Кастилья была главной опорой Бенедикта XIII защитника сохранения абсолютной власти Папы Римского. Поддерживаемый королем Кастилии и Леона, в этой борьбе принимал активное участие епископ Паленсии Санчо де Рохас, чей герб можно увидеть на епископском троне. Желание Папы, разделяемое служителями церкви, заключалось в ограничении влияния власти

императора Священной Римской империи и европейских королей на внутренние дела Церкви. Многочисленные попытки внутренних реформ, которые уже назрели в разных регионах Центральной Европы, долгое время не могли быть реализованы. В 1388 году Национальным советом, прошедшем в Паленсии во время собрания Кортеса под председательством кардинала Педро де Луна, будущего папы Бенедикта XIII, уже были приняты документы, касающиеся реформы кастильской церкви, однако они долго остались только на бумаге. Таким образом, в конце XIV — начале XV века на первый план выходит кризис церковного института и его отношение со все более крепнущей светской властью. Огромная важность этих событий и их возможное значение не остались незамеченными, что отразилось в некоторых иконографических программах, столь значимых в идейном и символическом решении таких монументальных произведений в пространстве храмов, как хоры, центром композиции которых являлся епископский трон.

Таким образом, программа паленсийского трона непосредственно касалась самого церковного иерарха, напоминая ему о его обязанностях и необходимости поддерживать традиционную иерархическую организацию церкви.

Примечания:

1. Каптерева Т.П. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения: Очерки. — М., 1989.

2. Лакруа П., Ренон А. Апостолы и пророки вероучения: иконографическая тема между сиянием и забвением. Мысль, образ и общение в средневековой Европе. A propos des stalles de Saint-Claude. — Безансон, 1993. — С. 83–100.

3. Франко Мата М.А. «Двойное Кредо» в средневековом испанском искусстве // Вестник Национального археологического музея, XIII. — 1995. — С. 119–136.

4. Bolihot J.P. L'Origine apostolique du Symbole au Moyen Age // Pensée, image et communication en Europe médiévale. — Besançon: M.J.P.Bolihot, 1993. — P. 159–164.

5. Васильев А.А. История Византийской империи в 2-х т. Том 1. — СПб.: Алетейя, 1998. — С. 184–185.

6. A. Fernández de Madrid. Silva palentina. — Ed. de Palencia, 1976. — P. 275.

7. F. SIMÓN Y NIETO. LOS Antiguos Campos Góticos. — Madrid, 1895. — P. 21.

8. Мартинес Гонсалес, Рафаэль А. «Ла Катедраль де Паленсия» Historia y Arquitectura. — Паленсия, 1988.

9. Ramon Yzouierdo Perrin. Sillerias de coro gotico-mudejares: De Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia, 2008. — P. 128–131.

10. M.D.Teijeira Pablos. Les stalles du groupe de León. Typologie et programme iconographique dans la sculpture gothique tardive espagnole // Revue de l'Art, 114 (1996). — P. 57–62.

11. Prophètes assis dans les stalles, un motif international au xv siècle // The Profane Arts of the Middle Ages, V, 1 (1996). — P. 46–88.

12. Смирнов Д.В. Констанцский Собор // Православная энциклопедия. Том 37. — М., 2015. — С. 359.

13. Suárez Fernández. Castilla el cisma y la crisis conciliar. — Madrid, 1960. — P. 19.

ЧАВУШЬЯН ДАНИЛ МАКАРТЫЧЕВИЧ

Профессор, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла» МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: chavushian@yandex.ru

CHAVUSHYAN DANIL MAKARTYCHEVICH

Candidate of art history, Professor, head of the department of restoration of artistic metal (RHM) of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

e-mail: chavushian@yandex.ru

РЕДКИЙ ЭМАЛЕВЫЙ ОБРАЗ АРХИМАНДРИТА ТРИФОНА НА ДРАГОЦЕННОМ ОКЛАДЕ КОНЦА XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРЕПОДОБНОГО ДЛЯ РАЗВИТИЯ ВЯТКИ

RARE ENAMEL IMAGE OF ARCHIMANDRITE TRIFON ON A PRECIOUS SALARY OF THE LATE XVII CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE STATE HISTORICAL MUSEUM AND THE ACTIVITIES OF THE MONK FOR THE DEVELOPMENT OF VYATKA

Статья посвящена изучению культурно-политической деятельности преподобного Трифона в Вятке. Акцент в настоящей статье сделан на уникальной личности святого в истории Вятского края, который смог сформировать по средствам политических связей с Москвой и Сольвычегодском центр духовной и художественной жизни в Вятке. Рассматривается редкий образ святого, выполненный в техники росписи по эмалевому орнаменту на скани, в окладе из собрания Государственного исторического музея.

Ключевые слова: техника скани, церковные предметы, древнее искусство, сканные элементы, эмаль

The article is devoted to the study of the cultural and political activities of the monk Trifon in Vyatka. This article focuses on the unique personality of the Saint in the history of the Vyatka region, who was able to form the center of spiritual and artistic life in Vyatka through political ties with Moscow and Solvychegodsky. The article considers a rare image of the Saint, made in the technique of painting on enamel ornaments on the filigree in the salary from the collection of the State Historical Museum.

Keywords: filigree technique, church objects, ancient art, filigree elements, enamel

Преподобный Трифон стал для города Хлынова символом веры и просвещения. Его значение для развития города беспредельно велико. При нем Хлынов выделился среди других русских городов в особенное духовное место для русских царей, которые делали щедрые пожертвования на строительство монастырей и церквей. Кроме того Трифона считают основателем монашества в Вятке.

Инок Пыскорского монастыря Трифон Вятский основал в Хлынове (древнее название Вятки) в 1580 г. мужской монастырь. Мирское имя преподобного Трифона было Трофим Дмитриевич Подвизаев. По жалованной грамоте самого царя Ивана Грозного и с разрешения патриарха было определено место строительства монастыря.

Нужно отметить, что архимандрит Трифон всячески поддерживал разного рода контакты с Москвой и получал от царей сильную поддержку на развитие и строительство монастыря.

Влиятельные московские покровители Трифона бояре Бельские, Романовы и Черкасские помогли ему снискать и милость государя. 21 июня 1580 г. царь Иван IV торжественно вручил «старцу Трифону» грамоту об отводе под монастырь старого городского кладбища с двумя ветхими церквами во имя Успения Пресвятой Богородицы и Александрийских чудотворцев Афанасия и Кирилла. Вместе с грамотой царя старцу была вручена патриаршия грамота, именно она была важной гарантией, сохранявшей неприкосновенность от действий местных властей. В ней было сказано «в монастырь к ним въездати никому и до крестьян монастырских дела нет никому же и под суд ходите, а судимы они в Москве». [9]. Трифон тогда был возведен в сан иеромонаха и утвержден в должности строителя. Монастырь быстро рос, превращаясь в крупное феодальное владение, а с ним и увеличивалось влияние Трифона в крае. Так, от богатых пожертвований царей Трифон смог построить в монастыре четыре храма: Благовещенский Успенский, Иоанно-Предтеченский и надвратный Никольский.

«Известен ли был преп. Трифон московским боярам? Знали ли его Романовы, Черкасские? Более вероятно, что знали. К преподобному Трифону, как видно из дозорной книги, чрезвычайно благосклонен был царь Федор Иванович: он отдал в монастырь Трифону 15-пудовой колокол, и между пожертвованными сюда образами, книгами, церковными сосудами и одеждами было не мало «царского жалованья» монаха на престоле» [4, с. VI].

Существует мнение, что при посредничестве Никитичей Романовых Трифона очень радушно принял в Казани боярин Иван Михайлович Воротынский. Князь И.М.Воротынский в 1613 г. стоял во главе посольства, отправленного в Кострому к Михаилу Федоровичу Романову с просьбою о принятии царского престола. Когда в 1595 г. Трифон приехал в Казань и представил грамоту царя Федора об отводе от Успенского монастыря Вятских Полянок, Воротынский распорядился отвести игумену Трифону с братией огромную территорию. С тех пор Воротынский сохранил с Трифоном дружеские отношения, даже во время удаления Трифона от настоятельства в основанном им монастыре.

1595 г. был временем особенных милостей царя и патриарха к Трифону и его монастырю. В этом году Трифон получил две важные грамоты Федора на обширные земельные монастырские владения — на Вобловицкую волость и Вятские Поляны. Кроме того, 1595 г. был временем самого долгого пребывания Трифона в Москве.

Удивительное исцеление от слепоты преподобный Трифон получил от Великорецкой иконы Святого Николая в 1583 г. и сообщил об этом в Москве. И при воцарении в 1614 г. Михаила Федоровича образ Великорецкого Святого Николая был привезен в Москву для царского и всенародного поклонения. Нужно заметить, что игумен был единственной живой связью Хлынова с царями, а также горячим пропагандистом в Москве чудотворного образа Николы Великорецкого.

Интересно, что, ставши архимандритом, Трифон вел жизнь строгую и подвижническую. Того же он требовал и от монашеской братии. Желающих обучали грамоте. Монастырь при архимандрите Трифоне вел активную миссионерскую и просветительскую деятельность. Также нужно отметить, что монахи этой обители уже в XVII веке стали строителями и основателями новых монастырей Вятской земли.

«С конца XVвека начался московский период в истории края» [7, с. 8]. В XVI веке Вятка уже стала одним из крупных хлебных районов Московского государства. В 1589 г. архимандрит Трифон для Хлыновского Успенского мужского монастыря привез из Москвы царские дары. Романовы впоследствии не скупились на вклады в церкви и монастыри древнего Хлынова. Туда были отправлены лучшие произведения мастеров Золотой и Серебряной палат Московского Кремля, и вятские мастера подражали им.

«Попавшему в милость игумену много жертвовали икон, книг, риз, денег и бояре, так что для доставки всего в Хлынов царю пришлось

дать ему 12 подвод. Пожалуй, такого масштабного и удачливого местного политика Вятский край не имел несколько столетий. Создавая монастырь как своеобразное государство в государстве внутри Хлынова, он заложил основы его будущей огромной экономической мощи, будущего крупнейшего душе- и землевладельца края в наиболее благоприятное для этого время» [2, с. 143].

Рубеж XVI—XVII веков стал для монастыря наиболее благодатным, тогда за монастырем числилось 24 тыс. крестьян, выплачивающих оброк монастырю. Ризница монастыря представляла собой хранилище самых разных драгоценных вещей местного и московского производства: золотых окладах и усыпанные жемчугами и каменьями, богато оформленные рукописные книги, церковная утварь.

Но популярность старца Трифона понемногу угасала. Источники, описывающие это событие, мало освещают подробности, становится ясным лишь то, что Трифон тогда втянулся в неблагоприятные для него и его обители политические игры.

Простроговановская политика Трифона, его дружба с весьма влиятельными в Москве княжескими родами и местным воеводой была замечена местными посадскими правителями. А вот неприятности у Трифона начались после прихода к власти Бориса Годунова в 1598 г. Род Романовых был сослан в Вятский край, также туда попали и покровители Трифона бояре Бельские и Черкассие.

Годунов заподозрил Трифона в связи с Романовыми и назначил полную ревизию всего монастырского хозяйства под началом усердного Федора Рязанцева. Кстати, нужно отметить, что одним из письменных источников рубежа XVI–XVII веков, в котором нами были обнаружены описания эмалевых и сканных памятников, была книга «Вятский Успенский Монастырь при Преподобном Трифоне», в которой представлена информация из дозорных книг, составленных Ф.А.Рязанцевым.

Не дожидаясь итогов монастырской проверки, Трифон уехал из Хлынова в Сольвычегодск под защиту своего другого могущественного покровителя Никиты Григорьевича Строганова. «С Никитой Григорьевичем Строгановым, … преп. Трифон впервые встретился в Москве, скорее всего после дозора Успенского монастыря в 1601 г. Н.Г.Строганов тогда очень помог Трифону, пригласил его к себе в Сольвычегодск и дал струг, людей и припасы для поездки в Соловецкий монастырь» [8, с. 90]. Поддержка и помощь Н.Г.Строганова Трифону была немалой. Тогда в Сольвычегодске «Никита даде преподобному милостыню в дом Богоявления Господня на церковное здание и на монастырское строение: икон и книг и риз, соли и железа, и братии на потребу» [6, с. 92–99]. А в Богоявленском монастыре до 1917 г. хранилась икона Вседержителя с надписью на обороте:

«119 (1610/1611 г.) поставление Никиты Григорьевича Строганова» [1, с. 46]. Потомки Строгановых и позднее поминали своих предков в вятских монастырях, тем самым сохраняя традицию почитания преподобного Трифона Вятского.

Роль Сольвычегодска в формировании церковной ризницы Успенского мужского монастыря также нельзя не отметить. Да и тесные взаимоотношения на протяжении всей жизни преподобного Трифона со Строгановыми являются историческим фактом. «Из Жития Трифона известно об участии Строгановых в его судьбе» [8, с. 89].Так, например, будучи отроком, Трифон по просьбе Якова Строганова излечил его сына Максима. Кроме того, сохранились поминальные записи рода Строгановых в синодике Вятского Успенского монастыря.

Затем Трифон жил в селе Никольском на речке Виляди в великом посте. Здесь также известен случай исцеления сына одного из приказчиков Строгановых. Лишь затем, после многих духовных испытаний, юноша прибыл в Пыскорский монастырь, основанный в 1558–1560 гг. Аникой Строгановым.

Можно отметить и второй приезд Трифона в Москву за сбором на обитель, где его подвижническая деятельность привлекла к нему сердца и расположение многих знатных людей. Историки утверждают, что в первый его приезд к Ивану Грозному помогли устроить Трифону Строгановы, к которым царь благоволил. Никита Григорьевич Строганов и многие члены этого большого семейства были его постоянными благодетелями. В тот период Трифон близко познакомился и с родом бояр Романовых, во главе которого стоял Никита Романович.

Как отмечает В.А.Бердинских, на разных этапах своей многотрудной жизни Трифон постоянно будет связан со Строгановыми. Находясь в Вятском крае, Москве, на Русском Севере, Трифон постоянно обращается за помощью к Строгановым и опирается на их связи в столице. Автор статьи называет эти отношения особенным типом крепкой дружбы-ссоры монаха-прозелита и богатейших людей России очень интересен [2, с. 142–143].

Любопытное историческое свидетельство, что на освободившуюся вакансию архимандрита Хлыновского Успенского монастыря после ухода Трифона был назначен Иона Мамин, он был выходцем из московских дворян. И снова мы встречаем факт истории, где в определении судьбы монастыря в Вятке играет значительную роль Москва.

Со временем власть поменялась, и Романовы снова стали правящей династией. А Иона Мамин участвовал в земском соборе, где и подписал «список избрания на царство» Михаила Романова. Но, ко времени поражения врагов Трифона он сам был уже болен и стар, а вскоре умер. После смерти Трифона началось его прославление как святого.

Как живое свидетельство образа преподобного старца Трифона в Государственном историческом музее сохранился редкий драгоценный оклад (рис. 1). Это серебряный оклад Богоматери Казанской конца XVII века, который выполнен в технике эмали по сканному орнаменту, с выразительной росписью. Этот оклад интересен для нас тем, что на нем мы видим изображение преподобного Трифона Вятского. По раме и фону оклада расположены цветы живописной эмали в сканных обрамлениях. По бокам рамы — поясные изображения живописной эмалью в сканных обрамлениях святых Иоанна Богослова, Николая Чудотворца, Гурия и Варсонофия. Внизу такие же изображения святых Германа и Трифона. По углам накладные херувимы живописной эмали. Около изображений надписи.

И.А.Бобровницкая отмечает:«Подбор святых, особенно четырех из них — Гурия, Варсонофия, Германа и Трифона достаточно примечателен и может рассматриваться как своего рода атрибуционный признак» [3, с. 91–92].

Святители Гурий, Варсонофий и Герман являются казанскими святыми, они были первыми христианскими миссионерами в казанском крае. Гурия являлся первым архиепископом Казанской епархии, учрежденной в 1555 году. А в 1564 г. вторым казанским архиепископом стал Герман. Варсонофий был основателем Преображеского казанского монастыря. Местное празднование памяти святых Гурия, Варсонофия и Германа было установлено в самом конце XVI века. А почитание казанских святых было характерно для вятской земли, так как с 1553–1656 г. Вятка входила в состав Казанской епархии, а потом были учреждены Вятская и Великопермская епархии, поэтому, среди икон, украшавших церкви Вятского края, часто встречались иконы с изображениями казанских святителей.

Почитание же святого Трифона было характерно только для Вятских земель. «Трифон (умер в 1614 году) был проповедником христианства среди местного населения Пермской земли — язычников востяков и вогулов. Основав около 1580 года в Вятке Успенский монастырь, он в течение многих лет был его настоятелем. Трифон был похоронен в этом монастыре, который после его смерти стали называть Успенский Трифонов Монастырь» [3, с. 92].

Точные данные о канонизации Трифона не сохранились. А житие преподобного Трифона было составлено около 1662 года.

«Вятский архиепископ Иона закладывает 28 мая 1684 года в Успенском монастыре каменный Успенский собор. На время строительства гроб Трифона, похороненного еще в старом деревянном храме, был перенесен в монастырскую часовню. 2 августа 1690 года, по окончании строительства и освящении нового храма гроб был вскрыт, мощи Трифона были обнаружены нетленными, и после литургии

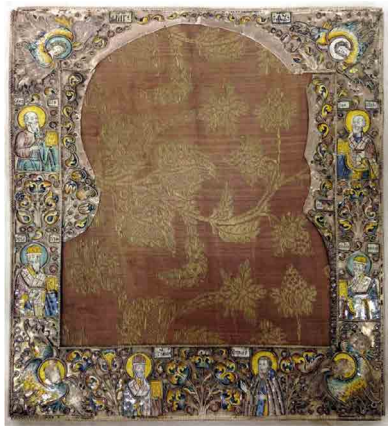


Рис. 1. Оклад иконы «Богоматерь Казанская». Вятка. Конец XVII века. Из собрания Государственного Исторического музея



Рис. 2. Фрагмент оклада иконы с образом святого Германа. Техника эмаль по сканному орнаменту, роспись

состоялось положение мощей у стены собора по северную сторону столпа» [3, с. 93].

И.А.Бобровницкая подчеркивает, что не исключено, что факт почитания Трифона как святого началось в Вятке с 1690 года, по обретении его мощей по инициативе архиепископа Ионы, радевшего об упрочении своей епархии.

Именно поэтому можно утверждать, что изображение местночтимого вятского святого Трифона на культовых предметах говорит о вятском происхождении памятников.

Оклад Казанской иконы Богоматери из Государственного Исторического музея, по мнению И.А.Бобровницкой, следует отнести к произведениям вятского эмальерного искусства, созданным после 1690 года.

Можно заметить, рассматривая данный оклад, что мастер того времени был универсалом, он прекрасно владел разными ювелирными технологиями от скани до финифти. А сочетание в растительной орнаментике ряда памятников из Хлынова эмали и скани получило широкое распространение в серебряном деле XVII века.

Интересно, что рассматриваемый нами оклад, в технике эмали по сканному орнаменту имеет много общих черт с панагиями из Оружейной палаты Московского Кремля. И.А.Бобровницкая в своей диссертации указывает на общие технико-стилистические сходства, которые позволяют предполагать не только общее место происхождения — Вятку, но и одного и того же мастера исполнителя. «К тождественным признакам следует, прежде всего, отнести типологическое сходство ликов святых (например, Герман на окладе иконы и





Рис. 3.Фрагмент панагии. Образ Саваофа. Техника эмаль по сканному орнаменту, роспись. Вятка. Около 1694 г. Из собрания Оружейной палаты Московского Кремля.
Рис. 4. Фрагмент оклада иконы с образом святого Трифона. Техника эмаль по сканному орнаменту, роспись.

Петр на панагии с ангелом-хранителем, изображения Саваофа на панагиях)» [3, с. 93] (рис. 1, 2).

Примечательная черта — это фигуры святых и складки их одежд на всех предметах очерчены толстым сканным жгутом, вплавленным в эмаль. Можно отметить еще одну характерную особенность, кисть отставленной в сторону руки святого помещена всегда как бы на фоне некой эмалевой подложки, по форме напоминающей «варежку», обведенной по контуру сканью. Например, руки Саваофа на овальной панагии и Трифона на рассматриваемом окладе иконы (рис. 3, 4).

Образ преподобного Трифона на рассматриваемом окладе из собрания ГИМ выполнен в технике эмали по сканному орнаменту и расписан в сдержанной цветовой гамме эмалей, как и весь оклад. Нимб и часть одеяния написаны желтым цветом, также в росписи присутствуют яркие голубые (васильковые) и коричневатые оттенки. Сканная веревочка, характерная для вятских памятников в технике эмали по сканному орнаменту, оформляет нимб святого, его силуэт и руку, а также складки одежды. Нужно отметить и несколько упрощенный характер проработки портрета святого, выполненный в декоративной манере, несколько графично.

В этом удивительном окладе использован прием «усольских» эмалей, которые так называли в старину в XVII—XVIII вв. Этот прием представлял собой заполнение эмалью отдельных сканных элементов и дальнейшей росписью эмали, а фон при этом оставался пустым. В росписи мастер применял технику штрихового рисунка цветными линиями в тенях. Этот технологический и художественный прием сохранился и во многих других памятниках старинного города Хлынова.

Преподобный Трифон смог сформировать в смутные времена крупный монашеский и культурный центр в Вятке, способствуя развитию городского населения и монашеской братии. Давал возможность местным мастерам-эмальерам и сканщикам познакомиться с лучшими образцами ювелирного искусства Золотой и Серебряных палат Московского Кремля.

Г.А.Мохова пишет: «Местные традиции ювелирного дела в сочетании с творческими импульсами, шедшими из Сольвычегодска и Москвы, способствовали появлению на рубеже XVII—XVIII вв.вятских расписных эмалей, отмеченных определенным своеобразием» [7, с. 15]. Нельзя не согласиться с мнением И.А.Бобровницкой и Г.А.Моховой в том, что вятский художественный центр эмалевого и сканного дела возник только благодаря деловой и политической активности преподобного Трифона, его дружбе со Строгановыми и, безусловно, с Романовыми, которые определили сам вектор развития церковного искусства в Вятке и привнесли в него много нового.

Примечания:
1. Бердинских В.А. Строгановы и Трифон Вятский // Сб. материалов Международной научной конференции «Церковь в истории и культуре России» (Киров (Вятка), 22—23 октября 2010 года). — Киров, 2010.
2. Бердинских В.А. Строгановы и Трифон Вятский// Научный журнал «КЛИО». — 2011. — № 2.
3. Бобровницкая И.А. Русские расписные эмали конца XVII— начала XVIII веков. Диссертация на соискание уч. степени канд. искусствоведения. — Москва, 1991.
4. Вятский Успенский Монастырь при Преподобном Трифоне. — Вятка: Губернская типография. 1902.
5. ГАКО. Ф. Р-1163. Оп. 1. Ед. хр.29. Л. 30. об.
6. Житие преподобнаго отца нашего Трифона, Вятскаго чудотворца / Публ. П.Д.Шестакова. — Казань, 1868.
7. Мохова Г.А. Вятское художественное серебро его история и мастера XVI— начала XX вв. — Киров, 2003.
8. Мусихин А.Л. Род Строгановых по записям нижегородских и вятских синодиков// Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского». — 2012. — № 6 (3).
9. Супотницкий М.В. Жемчужина древней Вятки // VITA. Традиции. Медицина. Здоровье. — 2003. — № 6. — URL: http://www.supotnitskiy.ru/stat/stat42.htm (дата обращения: 11.01.2021 г.).

ДОКУЧАЕВА ЕЛЕНА ЕВГЕНЬЕВНА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусства и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

DOKUCHAEVA ELENA EVGENIEVNA
Candidate of art, professor of the department of arts history and humanities of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: dokuchaevaee@yandex.ru

РАКИ НАД ГРОБНИЦАМИ СВЯТЫХ В РОССИЙСКИХ ХРАМАХ 40-Х ГОДОВ XIX ВЕКА И БЛАГОТВОРИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АННЫ АЛЕКСЕЕВНЫ ОРЛОВОЙ-ЧЕСМЕНСКОЙ (1785–1848)

RAKI OVER THE TOMBS OF SAINTS IN RUSSIAN CHURCHES OF THE 40-S OF THE XIX CENTURY AND THE CHARITY WORK OF ANNA ALEKSEYEVNA ORLOVA-CHESMENSKAYA (1785–1848)

В статье исследуются стилевые особенности рак-гробниц, созданных над захоронениями святых в российских храмах в 40-х годах XIX века — времени становления стиля «историзм» в церковном художественном металле, и, в связи с этим, рассматривается обширная благотворительная церковная деятельность графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской.
Ключевые слова: раки святых, гробницы святых, историзм, византийский стиль, архимандрит Фотий, А.А.Орлова-Чесменская

The article examines the stylistic features of RAK-tombs created over the graves of saints in Russian churches in the 40s of the XIX century-the time of the formation of the historicism style in Church art metal and in this regard, the extensive activities of Countess Anna Alekseevna Orlova-Chesmenskaya.
Keywords: raki of saints, tombs of saints, historicism, Byzantine style, Archimandrite Photius, A. A. Orlova-Chesmenskaya

Сороковые годы XIX века были временем значимых преобразований в историзм, с обращением к историческому наследию прошлых художественных стилей и к началу нового осмысления собственных национальных традиций. В церковном искусстве данный процесс наиболее ярко представлен малыми архитектурными сооружениями — раками-гробницами святых. Тесно связанные с архитектурой, они отражали те сложные стилевые процессы, которые прослеживались в оформлении церковных интерьеров и, в частности, в церковном художественном металле. Так совпало, что 40-годы XIX века стали временем и активной благотворительной деятельности графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской, благодаря которой во многих храмах и монастырях создаются заново или поновляются раки над захоронениями святых. Их описание позволяет, в какой-то степени, представить стилевые особенности этих значимых произведений церковного искусства.

Судя по отзывам современников, личность Анны Алексеевны Орловой Чесменской нельзя охарактеризовать однозначно. Любимая и единственная дочь Алексея Григорьевича Орлова, героя Чесменского сражения, была женщиной хорошо образованной и личностью неординарной. Сохранились довольно противоречивые мнения о ней современников. Так, С.Д.Шереметьев в своих воспоминаниях писал: «Среди разнообразных клевет, она освещена лишь односторонне, представляя из себя любопытное явление психологическое, достойное внимания потомства» [1, с. 35].

Известный православный писатель, оставивший описания многих российских храмов и монастырей, А.Н.Муравьев вспоминал о своем первом знакомстве с Анной Алексеевной: «…я увидел блистательную светскую даму, в которой, не знаю почему, не мог угадать графиню Орлову; предполагал встретить в ней что-либо похожее на Московских богомолок; и узнал её только тогда, когда она начала спрашивать меня про архимандрита Фотия» [2, с. 18]. Архимандрит Фотий был духовным наставником графини, которая под его влиянием стала заниматься благотворительностью и меценатством, вкладывая большие средства в украшение и поновление храмов. С.Д.Шереметьев по этому случаю писал: «Фотий, как человек незаурядный, отгадал, как и чем подчинить себе умную и своеобразную женщину, склонную к благородным порывам и увлечениям высшего рязряда. Он вселил в нее убеждение в греховности самых

дорогих для нея людей — отца и дяди, с сознанием необходимости их отмолить, главным образом за участие в отобрании церковных имуществ» [1, с. 11]. Но, каковы бы ни были причины обращения графини А.А.Орловой-Чесменской к этой деятельности, она дала значимые результаты. Во многих храмах и монастырях в 40-е годы XIX века местные чтимые святыни получили роскошное оформление именно благодаря «усердию» Анны Алексеевны. Особенно следует отметить украшение рак над погребениями святых в храмах. Известно, что подобные сооружения ранее делали из дерева и обивали металлическими листами с басменными или чеканными изображениями и орнаментальным декором. К 40-м годам XIX века многие из них обветшали и потеряли репрезентативный вид, достойный священных реликвий.

В это время начинается активное «устроение» новых рак, которые стали отливать из бронзы или серебра. Раки-гробницы представляли собой подлинные произведения малой архитектуры, включая саму раку с сенью с обильным скульптурным и орнаментальным декором, решетку и постамент. Анна Алексеевна Орлова-Чесменская жертвовала значительные суммы на создание этих сооружений, которые становились подлинными произведениями храмового искусства.

Известно, что в Софийском Новгородском соборе в 40-е годы проходили большие реставрационные работы. Новые «одежды» получила и рака св. Никиты — епископа новгородского, особо почитавшегося в этом городе. Мощи св. Никиты, с 1629 года хранившиеся в деревянной раке, обложенной басмой и в начале XIX века переложенные митрополитом Гавриилом в бронзовую раку, с 1846 года «открыто почивали» в Софийском соборе в серебряной раке [3, с. 22]. К сожалению, подробного описания этой раки не сохранилось.

В 1842 году в Троицкой церкви Почаевской лавры также на средства графини А.А.Орловой-Чесменской была сооружена серебряная рака для мощей преподобного Иова Почаевского. Когда графина в 1839 году посетила впервые Почаевскую лавру, она пожертвовала 800 рублей серебром и обещала устроить драгоценную раку для мощей преподобного. Мощи Иова — игумена Почаевского монастыря — были обретены в 1659 году уже через восемь лет после его кончины в 1651 году (умер старец в возрасте ста лет). Первоначально мощи были положены в буковую деревянную раку, обитую шелком. Рака до 1788 года находилась в Свято-Троицком соборе лавры, а после слома собора перенесена в пещеру, где преподобный Иов часто молился. 14 августа 1842 года состоялось переложение мощей в новую раку, которая была выполнена петербургским мастером Ф.А.Верховцевым на средства А.А.Орловой-Чесменской. На крышке, как и следовало



Рис. 1. Рака преподобного Иова Почаевского. Фабрика Верховцева, 1842 г.

по сложившейся иконографии, был вычеканен образ преподобного Иова в мантии и схиме. Вокруг были представлены композиции: преподобный в молитве перед Божией Матерью, восседающей на облаке; явление Божией Матери в столпе огненном и вид Почаевской лавры. Перед ракой — лампада, тоже дар графини Орловой Чесменской. Судя по сохранившемуся изображению раки, чеканный декор представлял пышный растительный орнамент, медальоны на стенках гробницы с надписями, также были обрамлены сложными рамами из цветочных гирлянд. Гробница опиралась на ножки в виде пластично выгнутых серебряных раковин (ил. 1). В создании художественного образа раки Ф.А.Верховцев опирался на стилистику барокко, что было характерно для ювелирного искусства Санкт-Петербурга, которое в большей степени ориентировалось на западноевропейские художественные стили. Первоначально сени над гробницей не было, только в 1875 году мастер Прокофьев вырезал ее из дерева, но в 1888 году тогдашний настоятель монастыря архиепископ Палладий, желая придать гробнице преподобного Иова достойный вид, решил возвести над ней сень из мрамора. По его собственному рисунку в Италии Леопольд Менционе, который имел фабрику и в Одессе, выполнил из каррарского белоснежного мрамора надгробную сень, ее установили в 1889 году. Сень-балдахин украшали рельефные фигуры двух ангелов, держащих в руках ленту, на которой вплавленными в углубления свинцовыми буквами было написано: «Восхвалятся преподобные во славе и возрадуются на ложах своих» [4, с. 377–378]. Графиня А.А.Орлова-Чесменская и впредь не забывала Почаевскую лавру и пожертвовала 30 000 рублей серебром с условием неприкосновенности вклада, но возможностью пользоваться процентами, а также поминанием ее и духовного наставника графини архимандрита Фотия [4, с. 182].

Анна Алексеевна Орлова-Чесменская часто посещала своего первого духовника старца Амфилохия в Спасо-Яковлевско-Дмитровском монастыре близ Ростова Великого. Она также заботилась об украшении этой обители. В 1845 году на ее средства была создана новая рака над захоронением св. Иакова епископа Ростовского.

Знаковым событием в церковном художественном металле 40-х годов стало создание раки св. Феоктиста в старинном Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде, поскольку впервые в художественном металле в монументальных формах заявил о себе византийский

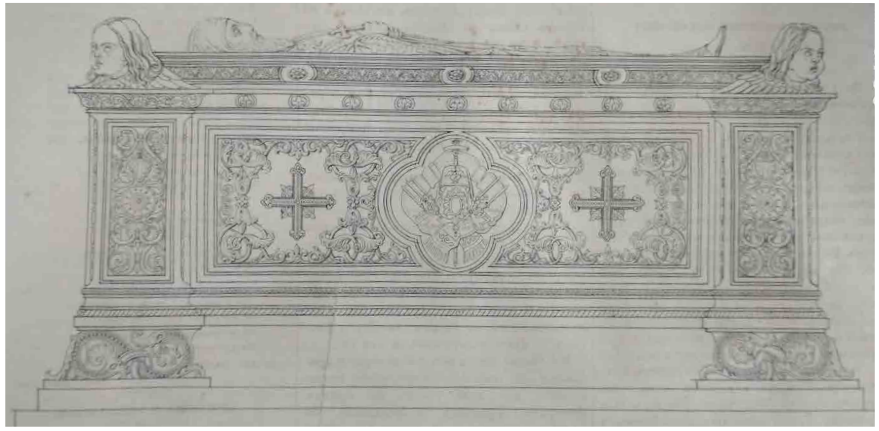


Рис. 2. Рака святителя Феоктиста в Георгиевском соборе Юрьева монастыря. Новгород. Архитектор М.Д.Быковский, фабрика Полтавцева, 1846 г.

художественный стиль, который в сознании людей того времени был связан с возрождением национальных традиций. Еще в конце XVIII века мощи святителя Феоктиста были перенесены из упраздненного тогда Благовещенского монастыря в Юрьев монастырь и захоронены по левую сторону от алтаря. Над мощами св. Феоктиста, «почивающими под спудом», была устроена медная позолоченная рака. В связи с большими работами, проводимыми архимандритом Фотием по оформлению храма, в 1846 году древнюю раку заменили на серебряную, которую выполнил на своей фабрике московский купец Николай Данилович Полтавцев по проекту известного архитектора М.Д.Быковского (ил. 2). Уже современники оценили это произведение как новаторское, с точки зрения обращения к новому византийскому стилю: «Мы с вниманием смотрели на памятник, в котором художник, уклоняясь от украшений слишком исчерпанных (имеется в виду стиль позднего классицизма — уточнение мое, Е.Д.), искал свежести в источнике менее нам знакомом» [5, с. 753].

Практически в это же время, в 1847 году, также на средства графини А.А.Орловой-Чесменской в Киеве была создана новая рака для наиболее почитаемых мощей Святой Великомученицы Варвары (ил. 3). В своих воспоминаниях А.Н.Муравьев писал: «Смерть Фотия приблизила её к Киеву, и здесь обрела она духовную опору в лице известного одухотворенного старца схимонаха Парфения, человека высокой жизни» [2, с. 19].

По преданию, мощи Святой Великомученицы Варвары были привезены в Россию из Константинополя византийской царевной Варварой — супругой князя Святополка II в крещении Михаила, устроителя Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве. В XIX веке мощи покоились в северном приделе большого храма, посвященного святой. Первоначально мощи Великомученицы Варвары хранились в кипарисовом гробе, обитом драгоценной материей, в 1699 году по заказу гетмана Мазепы была сделана серебряная позолоченная рака в виде саркофага, установленного на специальном четырехугольном постаменте, также покрытом серебряными позолоченными пластинами.



Рис. 3. Рака Святой Великомученицы Варвары. Михайловский Златоверхий монастырь. Киев. Мастерская Андреева, 1847 г.

Сама серебряная рака была украшена рельефно вычеканенными цветами и арабесками. Резная деревянная сень, сооруженная над ракой в 1775 году «усердием» статского советника Я.А.Шубского, отличалась высокой художественной работой. Сень поддерживали скульптуры четырех ангелов. В таком виде рака Великомученицы Варвары просуществовали до 1847 года, когда она была заменена на новую серебряную гробницу, выполненную по заказу А.А.Орловой-Чесменской в мастерской петербургского мастера Андреева. На гробнице в рельефе были представлены сцены мучений Святой, по углам располагались литые фигуры четырех ангелов. На крышке в высоком рельефе вычеканен в полный рост образ Великомученицы Варвары, вокруг главы — сияние, украшенное светлыми камнями. Сень над гробницей — невысокая, фигурная, характерная для 40-х годов XIX века. Гробницу поставили на массивный чугунный постамент посреди храма и окружили красивой чугунной литой решеткой [6, с. 63–64]. Важно отметить, что предыдущие гробницы-раки св. великомученицы Варвары не были уничтожены. Первый деревянный гроб хранился в ризнице Михайловского монастыря как священная реликвия, а раку, выполненную по заказу Мазепы, перенесли в южный придел Михайловского храма и в ней хранили мощи святых: Харлампия, Пантелеймона, Спиридона, Дмитрия Мироточивого и Фоки. Деревянная сень также была перенесена на новое место: в соборный храм города Липовца, где она служила напрестольной сенью. Правда, некоторые авторы считали, что высота старой сени вполне позволяла, чтобы под ней расположилась новая гробница вместе с сенью [7, с. 19].

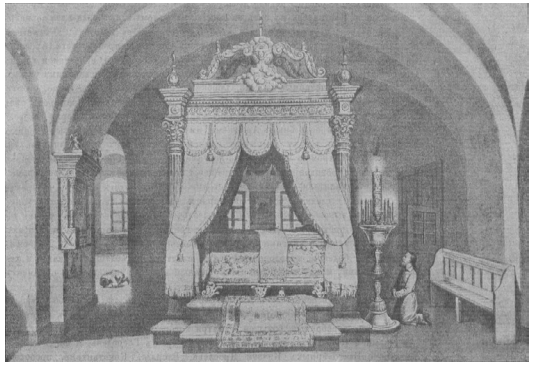


Рис. 4. Рака Арсения Коневского в Рождественско-Коневском монастыре. Фабрика Верховцева, 1842 г.

Сама Анна Алексеевна, когда находилась в Киеве во время установления раки, писала Екатерине Васильевне Шереметьевой: «Вот как я здесь зажилась, никак сего блаженства не ожидала: во-первых, меня здесь задержала рака, которая так поздно сюда приехала; во-вторых, холера, а теперь дорога, решилась я дожидаться здесь зимнего пути. Владыка святый так ко мне милостив, не гонит меня по дурной дороге, и я преспокойно сижу в премилом домике у Ближних пещер и наслаждаюсь святыми беседами св. владыки и святого моего отца духовнаго, очень сладко провожу время мое здесь по милости Божией между с сими подвижниками Божиими <…> Прилагаю при сем вам, милый друг, листочек о переложении св. мощей Св.Вел. Варвары. В день, который было сие торжество, был чудесный, точно, как будто сам Господь Бог благословил сей праздник» [8, с. 52].

Судя по сохранившимся в литературе сведениям о раках, выполненных в 40-х годах на средства А.А.Орловой-Чесменской, она обращалась с заказами к небольшому кругу мастеров: в Москве — Н.Д.Полтавцеву, в Петербурге — к Ф.А.Верховцеву и Андрееву.

В 1842 году Ф.А.Верховцев исполнил раку над гробницей Преподобного Арсения в Рождественском Коневском монастыре (ил. 4). Раку отлили из серебра без позолоты. На стенках в высоком рельефе были прочеканены сцены из жития Преподобного, на верхней крышке — его рельефная фигура в полный рост в схиме, глава обрамлена большим позолоченным венцом со звездочками из мелких страз. Современники отмечали «…само изображение святого, отличающееся художественным воодушевлением и мелкою художественною отчетливостью. Глядя на лик Святого, невольно представляешь себе торжество вечной жизни над временною смертию, отпечатлевшееся на этом лике в минуту, когда душа праведника, поправшая смерть покинула тело и, чуждая греха плоти, воплотилась в ликах Ангелов» [9, с. 940–941]. Бордюр и поверхность между сюжетными рельефами украшали вычеканенные орнаменты арабесок и ветвей растений. Ножки, на которых была установлена рака, представляли собой пышные букеты, собранные из ветвей и цветов. По углам раку обрамляли фигуры четырех ангелов. Сень

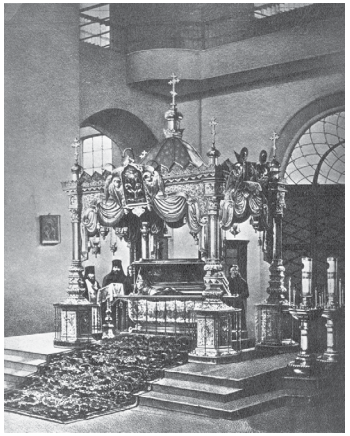


Рис. 5. Рака Тихона Задонского в Задонском Богородицком монастыре. Фабрики Полтавцева и Верховцева, 1846–1860 гг.

покоилась на четырех колонках, основания которых и капители также украшали букеты и ветви с листьями [10, с. 42–43].

Судя по описанию, в оформлении данного сооружения Ф.А.Верховцев, ведущий в Санкт-Петербурге мастер церковного художественного металла, явно ориентировался на стилистику барокко, с характерным обращением к ордерной системе, пышному цветочному декору и скульптурным изображениям, к выразительной пластике серебряного литья без позолоты.

Часто в создании рак прослеживаются этапы, связанные с перестройкой храмов, с работами по поновлению обветшавшей гробницы, с новым обретением мощей, с празднованием юбилейных дат, что отражалось на стилистике вновь создаваемых произведений. Когда в 1845 году началась перестройка храма иконы Владимирской Богоматери в Задонском Богородицком монастыре, в пещере под алтарем были обретены нетленные мощи Тихона Задонского. На время строительства мощи были перенесены в церковь Рождества Богоматери, переложены в новый кипарисовый гроб, покрытый деревянною тумбой, на которой сверху было возложено серебряное изображение святителя Тихона, выполненное еще в 1829 году иждивением майорши Анны Ивановны Хлустовой. В 1851 году для мощей святителя Тихона на средства графини А.А.Орловой-Чесменской была сделана новая серебряная рака. Судя по описанию, крышка раки с фигурой святителя была оставлена прежняя, а «...на боковых сторонах надгробия чернью изображены у главы Святителя — рипиды, митра, жезл, дикирий и трикирий; у ног — голова Адамова и кости, справа — Новый завет, слева — Ветхий завет» [11, с. 66].

В статье журнала «Москвитянин», сообщалось, что в мастерской Н.Д.Полтавцева ведется работа над ракой для святого Тихона Задонского. Видимо, Николай Данилович Полтавцев сделал эту первую раку, так как в 1860 году произошло второе обретение мощей и их перенесли из Рождественской Богородичной церкви во Владимирский собор. Для этого в 1862 году была сооружена вторая рака, уже выполненная в Петербурге Ф.А.Верховцевым (ил. 5): «Верх раки составляет крышка, на которой вычеканено выпуклое изображение Святителя Тихона во весь рост и вызолочено. У главы чеканью рельефно изображено: кончина Святителя Тихона; у смертного одра

предстоят келейные его и схимник Митрофан — друг его. С правой стороны в ландшафте представлен вид монастыря, внутри коего тянется торжественное шествие крестного хода <…> На первом плане три Святителя со множеством духовенства, сопровождаемого народом, несут гроб с нетленным телом новоявленного Угодника Божиего Святителя Тихона из теплой Рождественской Богородичной церкви в летний Владимирский собор. С левой стороны — свидетельствование нетленных мощей, происходившее 19 мая 1860 года в Рождественской Богородичной церкви. У ног — первое обретение мощей в пещере в 1846 году» [11, с. 63]. Прежняя рака, заказанная А.А.Орловой-Чесменской и выполненная Н.Д.Полтавцевым, не была уничтожена, а приспособлена для перенесения мощей святителя Тихона из летней Владимирской церкви в теплую церковь Рождества Богородицы, где они обычно находились с 5 октября по 1 мая [11, с. 84].

Судя по описанию и сохранившемуся изображению гробницы-раки, в ее художественном решении Ф.А.Верховцев придерживался стилистики позднего классицизма. Гробница покоилась на ножках в виде четырех литых серебряных орлов; сень, возведенная над гробницей, опиралась на четыре коринфские колонны; с четырех сторон сени «свисали» узорные драпировки, выкованные из серебра, подхваченные серебряными шнурами с «сребропозлащенными» кистями. Драпировки были выполнены столь искусно, что создавали эффект настоящей парчовой ткани. Наверху сени, над главою Святителя, прикреплены из кованного серебра: митра, трикирий и дикирий, осеняемые крыльями двух херувимов. У ног — Евангелие, крест, две рипиды, поддерживаемые херувимами. С правой стороны сени в киоте — живописный образ святой Живоначальной Троицы, поддерживаемой херувимами. С левой стороны — такой же киот с образом Владимирской Божией Матери. Сень венчает купол с крестом, кресты располагаются и на углах сени. Использование в композиции раки-гробницы ордерной системы, драпировок, опор в виде фигур орлов свидетельствует об обращении Верховцева к классицистическим традициям.

Фирма Верховцева в Санкт-Петербурге являлась фактически единственной мастерской золотого и серебряного дела, где выполняли раки в 40–60-х годах XIX века для церковных интерьеров. Необходимо отметить, что московские фабриканты в изготовлении церковной утвари главным образом придерживались древнерусских традиций, тогда как в Санкт-Петербурге предпочтение отдавалось стилям классицизм и барокко, к которым в это время обращались мастера серебряного дела Северной столицы.

В 40-е годы многие новые раки для мощей святых были вкладом графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской. После кончины ее

духовный наставник архимандрит Фотий (в 1838 г.) и сама графиня А.А.Орлова-Чесменская (в 1848 г.) были погребены в Новгороде, в нижней церкви Похвалы Богородицы Юрьева монастыря в мраморных гробницах, покрытых «среброкованными покровами» [3, с. 51].

Таким образом, судя по описаниям рак-гробниц, изготовленных в 40-х годах XIX века, в их формах мастера следовали иконографии, утвердившейся еще в XVI веке, а в художественном решении чаще придерживались стилистики позднего классицизма и барокко. Однако уже в раке святителя Феоктиста архитектор М.Д.Быковский прибегает к новому осмыслению декоративного оформления, которое уже современники воспринимали как новаторское, свидетельствующее об обращении к национальным традициям, называя этот стиль византийским. Но как произведение переходного времени рака святителя Феоктиста еще не была отмечена стилевым единством, что, впрочем, было свойственно художественно-образной природе памятникам 40-х годов, только осваивавших в архитектурных формах византийскую стилистику.

Примечания:

1. Шереметьев С.Д. Графиня Анна Алексеевна Орлова-Чесменская // Старая Москва. — М., 1915.

2. Муравьев А.Н. Мои воспоминания // Старая Москва. Часть 3. — М., 1915.

3. Краткое историческое описание святыни Новогородской. — СПб., 1850.

4. Хойнацкий А.Ф. Почаевская Успенская Лавра: историческое описание. — Почаевская Лавра, 1897.

5. Дашусов В. Рака св. Феоктиста // Московский городской листок. — 1847. — № 188. — С.753.

6. Семеновский М.Н. Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников. — Киев-СПб., 1881.

7. Лебединцев П.Г. Киево-Михайловский Златоверхий монастырь в его прошедшем и настоящем состоянии. — Киев, 1884.

8. Архив села Михайловского. Том 1. — СПб., 1898.

9. Русский инвалид. — 1842. — № 236. — С. 940–941.

10. Историко-статистическое описание Рождественского Коневского монастыря. — СПб., 1869.

11. Геронтий (Курганов ский Гавриил Михайлович, архимандрит Иосифо-Волоколамского монастыря: 1838–1900). Историко-статистическое описание Задонского Богородицкого монастыря. — М., 1871.

БОРИСОВА НАТАЛЬЯ ЛЕОНИДОВНА
И.о. зав. кафедрой реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г. Строганова доцент, художник-реставратор высшей категории, член Научно-методического совета МК ФР
e-mail:nat.bor1971@yandex.ru

BORISOVA NATALIA LEONIDOVNA
Acting Head of the Department of «Restoration of Monumental and Decorative Painting» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts. Professor, artist-restorer of the highest category, member of the Scientific and Methodological Council of the MC of the Russian Federation
e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

ИЗУЧЕНИЕ И НОВАЯ МЕТОДИКА РЕСТАВРАЦИИ МАСЛЯНЫХ СТЕНОПИСЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ХРАМЕ ВОЗНЕСЕНИЯ ГОСПОДНЯ НА ГОРОХОВОМ ПОЛЕ

STUDY AND NEW METHOD OF RESTORATION OF OIL WALL PAINTINGS OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY IN THE CHURCH OF THE ASCENSION OF THE LORD ON THE PEA FIELD

Проведена большая работа по реставрации 985 кв. м масляных стенописей XIX века в ротонде храма Вознесения Господня на Гороховом поле (г. Москва, архитектор М.Ф.Казаков?). Внедрен новый материал Tiefgrund LF для укрепления деструктированного штукатурного основания, грунта и красочного слоя, который затем уверенно вошел в реставрационную практику как материал для укрепления деструктированного грунта и красочного слоя. Новый материал прошел проверку временем: стенописи находятся в хорошем состоянии спустя 17 лет, пережив несколько промывок от копоти.

Ключевые слова: масляные стенописи XIX в., гипсовая штукатурка, кляммеры; методы укрепления штукатурного основания; внедрение нового материала; Tiefgrund LF; проверка временем нового материала

A lot of work has been done on the restoration of 985 sq. m. of oil wall paintings of the XIX century in the rotunda of the Church of the Ascension on the Pea Field (Moscow, architect M.F.Kazakov?). A new material Tiefgrund LF was introduced to strengthen the destroyed plaster base, soil and paint layer, which then confidently entered the restoration practice as a material for strengthening the destroyed soil and paint layer. The new material has passed the test of time: the wall paintings are in good condition after 17 years, having survived several washings from soot.

Keywords: oil wall paintings of the XIX century, gypsum plaster, clammers; methods of strengthening the plaster base; introduction of a new material; Tiefgrund LF; time testing of a new material

Храм Вознесения Господня на Гороховом поле в 1992 году был возвращен Русской Православной церкви. Богослужения начались в приделах храма во имя Святителя Николая Чудотворца и Пророка Моисея в трапезной храма. Главный престол находился в алтаре ротонды храма. Из-за аварийного состояния масляных стенописей XIX в, штукатурного основания, карнизов и отсутствия окон, ротонда была отделена от трапезной временной перегородкой до самого начала в 2002 году.

Важно сказать об истории создания храма и об использовании его здания после закрытия в советский период, что привело интерьер храма к удручающему состоянию на момент начала реставрационных работ. Храм был построен в 1788–93 годах на средства прихожан и горнозаводчика Н.Н.Денисова. Общий характер пропорциональных соотношений и архитектурных элементов храма во многом позволяют считать автором проекта М.Ф.Казакова или его ближайшего ученика, хотя документальных сведений об авторстве нет. Первый владелец усадьбы граф Г.И.Головкин в 1731–33 годах вместе с главным домом и прудом построил небольшую домовую церковь. В 1745 году у него конфисковали усадьбу и жаловали ее новому владельцу графу А.К.Разумовскому, который, в свою очередь, подарил ее брату Кириллу. При владельце А.К.Разумовском в 1769 году Церковь стала приходской, а к 1773 году к ней пристроили колокольню и паперть. В отличие от старой церкви, новый храм строился с тремя престолами, два из которых были размещены в приделах. Главный престол освящен во имя Вознесения Господня, приделы — во имя





Рис. 1. Интерьер храма Вознесения Господня на Гороховом поле. До реставрации. 2002 г.
Рис. 2. Свод храма Вознесения Господня на Гороховом поле. Деталь. В процессе реставрации. 2002 г.

Святителя Николая Чудотворца и Пророка Моисея. Кирпич разобранного Моисеевского монастыря был использован при строительстве храма, поэтому один из приделов был посвящен Пророку Моисею. Главный престол находился в алтаре церкви, выполненной в форме ротонды, придельные алтари устроены в прямоугольной трапезной. Церковные дома находились вне погоста. С востока от храма — одноэтажное здание богадельни, впервые появившееся на плане 1822 году. Внешний облик храма не менялся. Об интерьере сведения скупы. Ограда церкви, вероятно, первоначальная. Она нанесена на планах церковного участка в начале XIX века. В 1905 году в связи с увеличением прихода было задумано расширить церковь по проекту архитектора Н.И.Орлова, пристроив алтарь и удлинив приделы. Московское археологическое общество отказало в просьбе о перестройке храма. Вопрос возобновлялся до 1911 года. Храм был закрыт в 1935 году. После закрытия в здании храма располагались слесарные мастерские, затем типография, позже — цех по производству полиэтилена. В акте технического обследования храма 1939 года отмечено, что «стены до карниза были закрашены масляной краской, роспись купола была закопчена, полы и лепные украшения были значительно повреждены, металлические лестницы на колокольню к тому времени разобрали, уже стояли междуэтажные перекрытия» [3]. А в 1954 году храм был разделен на четыре этажа двумя междуэтажными перекрытиями. Во время войны в 1941 году в здание храма попала авиабомба, разрушившая свод купола. В акте технического осмотра 1954 года, находящегося в УГК ОИП города Москвы, зафиксировано техническое состояние памятника: «Общее состояние памятника запущенное. В стене от попадания бомбы в купол





Рис. 3. Интерьер храма Вознесения Господня на Гороховом поле. Деталь. В процессе реставрации. 2002 г.
Рис. 4. Свод храма Вознесения Господня на Гороховом поле. Деталь. Укрепление штукатурного основания. В процессе реставрации. 2002 г.

имеется трещина. Покрытие купола и колокольни полностью разрушены в 1941 году. На первом этаже ротонды стены окрашены масляной краской. Во втором этаже ротонды живопись забелена клеевой побелкой» [3]. В мае 1955 года было произведено обследование живописи в храме с целью дальнейшего проведения реставрационных работ. Обнаружена живопись в куполе и в десяти простенках между окнами, а также между консолями лепного карниза (орнаментальные композиции). В 1957 году была произведена реставрация живописи. Реставрационное задание предусматривало укрепление красочного и штукатурного слоев, расчистку живописи от копоти и грязи. После выполнения всех работ, намеченных заданием, живопись была заклеена бумагой в несколько слоев и забелена. После пожара в1988 году помещение церкви было передано драмтеатру им. Н.В.Гоголя для устройства просветительского центра. А в ноябре 1992 году здание было возвращено Русской Православной церкви.

Консервационно-реставрационные работы на масляных стенописях XIX века в ротонде храма Вознесения Господня на Гороховом поле были начаты в феврале 2002 года художниками-реставраторами 1 категории А.В.Курковым и Н.Л.Борисовой. Было выполнено укрепление красочного слоя и грунта, укрепление деструктированного штукатурного основания (в том числе установка кляммеров). Важная часть работ была сделана по консервации фрагментов сильно утраченных композиций с целью воссоздания на этом месте новых композиций (не затрагивая при этом авторские фрагменты), по расчистке живописи от многочисленных слоев масляных записей, покрасок, потемневшего покровного слоя, засмолившейся копоти, удаление многочисленных слоев бумаги, а также по тонированию и реконструкции утраченных частей изображения и композиций.

Воссозданы на своде четыре фигуры апостолов, Богоматери и Спасителя, а также полностью утраченных композиций второго яруса. Большую сложность при укреплении красочного и штукатурного слоев представляла бумага, наклеенная на очень крепком столярном клее





Рис. 5. Юго-западная часть храма Вознесения Господня на Гороховом поле. В процессе реставрации. 2002 г.
Рис. 6. Композиция «Рождество Иоанна Крестителя». В процессе реставрации. 2002 г.

в пять, а где-то и в десять слоев, которая отрывала фрагменты красочного слоя вместе с грунтом. После удаления слоев покрасок на нижнем ярусе раскрылись композиции на евангельские сюжеты, написанные по гравюрам Г. Доре художником Мушкаревым в 1873 году. Авторская подпись художника была расчищена от 8 слоев масляных покрасок в правом нижнем углу композиции «Вход Господень в Иерусалим». Подписи на композициях «Проповедь Иоанна Крестителя» и «Проповедь Иисуса Христа» сохранились плохо, но остатки их также прослеживались. Изучив все подписи и живописную манеру, можно сделать вывод, что все композиции первого яруса и композиция второго яруса «Жёны мироносицы у гроба Господня» написаны одним художником.

Особенно подробно хочется остановиться на проблемах, которые возникли при укреплении штукатурного основания. Петрографическое исследование показало, что штукатурный раствор известково-гипсово-песчаного состава, белого цвета, средней прочности. Соотношение компонентов колеблется от 1:1:4 до 1:1:2 на разных участках. Толщина штукатурного слоя колеблется от 140 до 15–40 мм на своде.

В ходе предшествующей реставрации штукатурка свода на участке с сохранившейся живописью, а также в простенках окон третьего яруса была укреплена кляммерами. Кляммеры состояли из железных шурупов, пластин из оцинкованного железа и деревянных пробок. От кляммера к кляммеру протянулись трещины на всю толщину штукатурки. Объяснение этому может быть следующее: из-за большого количества гипса в своем составе штукатурка при изменении ТВР «дышала» — набухала или утоньшалась (гипс — кристаллогидрат; способен поглощать из атмосферы большое количество влаги, увеличиваясь в размерах). При жесткой фиксации кляммерами участков штукатурного слоя возникли напряжения, которые и привели к появлению трещин по всей глубине штукатурки. Следует заметить, что храм долгое время был в запустении. ТВР колебался в широких





Рис. 7. Композиция «Рождество Иоанна Крестителя». После реставрации. 2003 г.
Рис. 8. Композиция «Вход Господень в Иерусалим». После реставрации. 2003 г.

пределах и этим, вероятно, были вызваны деформативные напряжения в штукатурке. К моменту начала консервационных работ климат в помещении храма был нормализован, и штукатурка уже не испытывала столь сильные напряжения. К сожалению, в процессе архитектурной реставрации штукатурка с оконных откосов была сбита строителями, из-за этого была нарушена целостность штукатурного слоя, и он буквально повис в простенках между окон. Штукатурный слой почти повсеместно расслаивался и отставал от кладки. В связи с этими обстоятельствами, были предприняты следующие реставрационно-консервационные мероприятия.

1. Штукатурный слой, свободный от живописи, удалялся. Прорез имел зигзагообразный рисунок для увеличения площади бортового укрепления.

2. На участках с утратами красочного слоя площадью больше 10 кв. см штукатурка в этих местах удалялась до кладки. Для лучшего сцепления с реставрационной вставкой на открывшейся кладке швы освобождались от раствора на глубину до 3 сантиметров. Если швы не попадали в «окно», зубилами наносились насечки, так как кирпичи обладают очень высокой плотностью. Таким образом максимально увеличивалась площадь соприкосновения авторского и реставрационного штукатурных слоев, при этом образовывалась как бы система «замков».

3. На своде реставрационным советом было принято решение удалить цементные вставки. При удалении цементных вставок на участке с утраченной живописью выяснилось, что прилегающая авторская штукатурка не имеет сцепления с кладкой и осыпается большими кусками от малейшего прикосновения. Были приняты меры к защите участка штукатурного слоя с сохранившейся живописью. Для этого по границе красочного слоя были поставлены прижимы, отстоящие друг от друга на расстояние 30—35 сантиметров. Выше был сделан прорез по всей длине участка с особой осторожностью. На 10 сантиметров выше —

еще один прорез, идущий параллельно первому. Очень аккуратно металлическим полотном штукатурка в пределах прорезов была удалена. Затем по границе штукатурки с сохранившимся красочным слоем было сделано бортовое укрепление.

4. Механическое укрепление штукатурки было нами использовано только в силу крайней необходимости — на своде. Кляммер был сделан из медной восьмигранной шайбы с отверстием и углублением под шляпку медного кровельного гвоздя и пластмассового дюбеля. Отверстие дюбеля — чуть меньше толщины гвоздя. На гвозде зубилом наносились заусенцы, препятствующие выходу из дюбеля. На прилегающую к стене поверхность шайбы по периметру наносился валик из силиконового герметика (герметик санитарный, с антисептическими добавками). Эластичная прокладка гасила напряжения в штукатурке. Канал сверлился на глубину до 10 сантиметров. Перед установкой кляммера канал заполнялся силиконовым герметиком. Каналы высверливались не перпендикулярно касательной свода, а несколько под углом и в разных направлениях. При необходимости также изготовлялись дополнительные кляммеры, представляющие собой клинообразную медную полоску с заусенцами и отогнутой с широкого конца под углом 90 полосой шириной 20–30 мм.
5. Для подбора оптимального состава укрепляющего раствора на участке с деструктированной и расслоенной штукатуркой (без красочного слоя) было произведено несколько проб укрепления штукатурных слоев с помощью инъекций медицинской грушей, шприцем, а также с кисти. Спустя две недели штукатурка удалялась и оценивались результаты проведенных операций.

Данные приведены в таблицах.

Результаты пробных укреплений штукатурки с кисти

	материал	результат
1.	5 % АБВ — 1б	–
2.	Tief-grund LF	++
3.	Tief-grund LF — 1 часть Вода — 1 часть	+++

Результаты пробных укреплений штукатурных слоев способом инъектирования медицинской грушей

Таблица № 1

№	Отставание от кладки	материал	результат
1.	0,5 см	Известково-казеиновый состав: известковое тесто — 12 частей; казеин — 1 часть; вода — 3 части	+
2.	1,5 см	Известково-казеиновый состав: известковое тесто — 12 частей; казеин — 1 часть; вода — 3 части	–
3.	0,5 см	Состав раствора: жидкая фаза: известковое тесто — 1 часть; вода — 2 части; сухая фаза: гипс. Соотношение жидкой и сухой фазы (1,5 : 1)	+++
4.	1,5 см	Состав раствора: жидкая фаза: известковое тесто — 1 часть; вода — 2 части; сухая фаза: гипс; соотношение жидкой и сухой фазы (1,5 : 1)	++
5.	1,5–3 см	Состав раствора: жидкая фаза: известковое тесто — 1 часть; вода — 2,5 части; сухая фаза: гипс — 1 часть; песок мелких фракций — 1 часть; соотношение жидкой и сухой фазы (1,5 : 1)	+ ++

Таблица № 2

№	Расслоение штукатурки в мм	Материал	результат
1.	При расслоении до 1,5 мм	Известковое тесто — 1 часть; гипс — 0,5 частей; Tief-grund LF — 2–3 части; вода — 2–3 части (в зависимости от характера расслоения)	+++
2.	При расслоении до 3 мм	Гипс — 1 часть; известковое тесто — 1 часть; вода — 2 части	+++

Во всех пробных образцах применялся Tief-grund LF. Tiefgrund LF (фирма-производитель «Джоби» Германия) — является гидрозолем. Гидрозоли относятся к ультромикрогетерогенным свободнодисперсным системам.

Условные обозначения
+ — удовлетворительный
+ + — хороший
++ + — очень хороший
— неудовлетворительный

Выводы:

1. Сравнительный анализ образцов, на которых было проведено структурное укрепление показал, что Tief-grund укрепляет структуру опытного образца в большей степени, чем 3—5 % дисперсия АБВ-1б и проходит на значительно большую глубину.
2. Состав: Tiefgrund LF — 1 часть;
   вода — 1 часть
   укрепляет структуру опытного образца на еще большую глубину, при этом укрепленный опытный образец остается прочным.
3. Чистый известково-казеиновый состав при большом отставании штукатурного слоя от кладки дает большую усадку, трескается, имеет слабую адгезию.
4. Известково-гипсовый состав ровно заполняет пустоты, имеет хорошую адгезию, по твердости приближается к авторской штукатурке. Добавление небольшого количества песка мелкой фракции позволяет заполнять большие пустоты (при отставании штукатурки от кладки более 1,5 см). Следует заметить, что материалы подобраны





Рис. 9. Интерьер храма Вознесения Господня на Гороховом поле. После реставрации. 2002 г.
Рис. 10. Интерьер храма Вознесения Господня на Гороховом поле. После реставрации. 2002 г.

в соответствии с данными петрографического анализа авторской штукатурки.

После изучения пробных образцов были подобраны материалы и их соотношения для наиболее эффективного укрепления деструктированного штукатурного основания. Опробован новый материал Tiefgrund LF, который из-за своей коллоидной степени дисперсности проникает в толщу штукатурного основания на достаточную глубину. Подобранными материалами в 2002—2003-х годах было успешно укреплено все штукатурное основание. Для воссоздания штукатурного слоя был использован известково-гипсово-песчаный состав.

В октябре 2003 года выполненные консервационно-реставрационные работы были приняты реставрационной комиссией.

В заключение следует сказать, что для укрепления красочного слоя, грунта и штукатурного основания масляных стенописей XIX века был опробован и впервые применен новый материал Tiefgrund LF, который является гидрозолем. Общепринятые в реставрации стенописи в то время такие акриловые дисперсии, как АБВ-1Б, АК-211, АК-231 и др. были не способны проникать в толщу штукатурного слоя на такую глубину и накапливались на поверхности живописи. С тех пор прошло более 15 лет. Стенописи пережили боле 4 промывок от накопившейся копоти работниками храма. Можно зафиксировать факт, что этот материал прошел проверку временем. Красочный слой находится в хорошем состоянии. После 2003 года этот материал уверенно вошел в реставрационную практику как материал для укрепления деструктированного грунта и красочного слоя.

Список литературы:
1. Гурьянов И.Г. Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского. — Москва, 1831.
2. Акт технического осмотра храма Вознесения Господня на Гороховом поле. г. Москва. 1939 г., УГК ОИП города Москвы.
3. Акт технического осмотра храма Вознесения Господня на Гороховом поле. г. Москва. 1954 г., УГК ОИП города Москвы.
4. Федосеева Т.С., Баркан Л.Д. Изучение паропроницаемости модельных образцов штукатурки, имитирующих укрепление красочного слоя настенной живописи синтетическими материалами // Консервация и реставрация музейных художественных ценностей. Экспресс-информация. Выпуск 6. — Москва: Информкультура, 1991. — С. 1–13.
5. Иванова А.В., Марготьева А.Р., Назарова И.В. Полимерные материалы в реставрации. Обзорная информация. — Москва: Информкультура, 1983. — 40 с.
6. Федосеева Т.С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. — Москва: РИО Гос НИИР, 1999. — 120 с.

ЛАВРЕНТЬЕВ АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ
Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной работе МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

ГЭ СЯОФАН
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

LAVRENTIEV ALEXANDER NIKOLAEVICH
Doctor of Arts, professor, vice-rector of scientific research and International contacts of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

GE SIAOFAN
Postgraduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

ЗАПЕЧАТЛЁННОЕ ВРЕМЯ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ НА ФОТОГРАФИЯХ ИВАНА БАРЩЕВСКОГО

THE TIME OF TEMPLE ARCHITECTURE CAPTURED IN PHOTOGRAPHS BY IVAN BARSHCHEVSKY

Авторы рассматривают влияние живописных традиций XIX века на формирование визуальной культуры фотографии на примере съемок храмовой архитектуры Ивана Барщевского в конце XIX в.
Ключевыя слова: архитектурная фотография, Иван Барщевский, серийная фотосъемка, фотография как учебное пособие.

The authors examine the influence of the painting traditions of the 19th century on the formation of the visual culture of photography on the example of filming the temple architecture of Ivan Barshchevsky at the end of the 19th century.

Keywords: architectural photography, Ivan Barshchevsky, serial photography, photography as a teaching aid.

Фотография архитектуры составляет заметную область фотоискусства. С одной стороны, это область прикладной фотографии. Ее целью является фиксация состояния архитектуры для нужд реставрации или изданий, документов, выставочных проектов. С другой стороны, архитектура на фотографии является объектом, на котором проявляется стилевая, художественная эволюция фотоискусства. Фотография архитектуры этом смысле находится под влиянием как языка проектной графики архитектуры, технической документации, так и под влиянием визуальной культуры различных видов искусства: живописи, графики, кинематографа.

В произведениях первого этапа развития архитектурной фотографии середины XIX века отчетливо проявляется влияние живописных жанров: пейзажа, жанровой исторической живописи. Особый аромат этим снимкам придавала технология альбуминовой печати. Слегка выцветшие фотографии. Ощущение выбеленности от времени. Италия и Греция в этот период были местом культурного паломничества. Снимки достопримечательностей, в числе которых были и храмы, становились предметом собирательства. Подобные снимки можно было приобрести в Москве, например, в магазине Дациаро на Кузнецком, наряду с офортами. После начала «открыточного бума» в 1910-е годы подобная видовая съемка стала уже повсеместной.

Второй этап в конце XIX века ознаменовался появлением технологий репродуцирование и тиражирования фотоизображений. Стало возможным иллюстрировать книги и журналы фотографиями, выпускать коллекционные высокого качества альбомы-папки с фоторепродукциями. Гелиогравюра, фотомеханика (цинкография) позволяли передавать всю шкалу тональных градаций и детали. Качество фотоизображение росло благодаря совершенствованию оптики и фотоматериалов. Снимали, как правило на большой формат стеклянных пластинок — до 18х24 или 30х40. Что позволяло в контактном отпечатке видеть мельчайшие детали, особенно при съемке зданий, интерьеров, фотосъемке росписей. Зачастую именно подготовка изданий стимулировала высококачественную фотосъемку.

В творчестве фотографа, художника, издателя, исследователя древнерусского искусства И.Ф.Барщевского (1851–1948) мы наблюдаем обратный процесс: своими фотографиями, созданием уникального фотографического фонда памятников архитектуры и прикладного искусства, изготовлением макетов и моделей объектов — он стимулировал издательскую и музейно-собирательскую деятельность.

Иван Федорович Барщевский получил известность как один из первых фотомастеров, системно занимавшихся съемкой не только архитектурных памятников, но и музейных объектов, предметов из собрания художественно-промышленного музея Строгановского училища. Под системностью здесь имеется в виду последовательный сценарий комплексного показа храмовой архитектуры: от съемки средовой ситуации — к передаче зданий в различных ракурсах, показывая фасады и угловые точки зрения, как бы обсматривая памятник. В этом комплекте всегда была фотография, представлявшая главный вид храма, в чаще в трех-четвертном повороте, передававшем объем.

Далее обязательно следовали фрагменты декора фасадов. Точно также строилась и съемка интерьера: от общего вида — к деталям. Можно сказать, что Барщевский был родоначальником серийной фотосъемки. Переезжая из города в город, открывал фотостудии в Ростове (с 1877 г.), Ярославле (1886–1898), а с 1936 года — в Коломенском [4, 5, 6]. Длительное, систематическое наблюдение за архитектурными памятниками в том или ином городе было важным условием его фотографических исследований.

Таким образом, по многим архитектурным памятникам благодаря Барщевскому сохранились достаточно подробные комплекты фотофиксации как сохранившихся, так и утраченных памятников храмового зодчества. Помимо архитектуры, он снимал и объекты прикладного искусства, разработал оригинальный метод копирования рельефных орнаментов [7]. Фотоматериалы Барщевского использовались при издании «Истории русского искусства» И.Э.Грабарем.

Однако, он снимал не просто как фотограф-регистратор, а как фотограф-художник. В начальный период творчества Барщевский работал ретушером у придворного фотографа К.И.Бергамаско в Санкт-Петербурге, посещал рисовальные классы Д.В. Григоровича при Обществе поощрения художеств для вольноприходящих [1]. Эти занятия определи его композиционный вкус, видение и понимание формы.

Фотограф снимал камерой формата 18х24. На его снимках архитектура всегда передана с максимальной детализацией и глубиной рез-

кости. Он выбирал время в течение дня, когда объект был представлен наиболее рельефно и свет выразительно выявлял форму. Часть снимков была выполнена в условиях облачности, что давало мягкий, рассеянный, заполняющий свет и позволяло передать свето-тональные соотношения различных материалов. Чаще всего направление рисующего света выбиралось под углом источник света справа или слева под углом 45 градусов.

Съемка велась со штатива, с длительной выдержкой при максимальном значении диафрагмы, что давало большой диапазон глубины резкости и проработку деталей. Благодаря использованию объективов с большим фокусным расстоянием (телеобъективов) оптический рисунок фотоснимка напоминал проектную графику, деформации вертикальных и горизонтальных линий были минимальными. Именно в таком строгом виде, часто без людей, эти фото зданий и помещались в архитектурных ежегодниках.

Вертикальные линии архитектуры переданы на снимках без искажений. При горизонтальном расположении камеры для того, чтобы без подъема угла зрения уместить здание в кадре, необходимо было поднять переднюю доску с объективом. При этом кассета с пластинкой и передняя доска с объективом оставались параллельными друг другу и параллельными стенам здания. Появление темного круга в верхней части изображения как раз на это и указывает — это граница видимого поля изображения объектива. Чаще всего вместо отчетливого круга мы видим на фотографиях некое небольшое затемнение по верхнему краю изображения, более заметное в углах. Этот эффект создает впечатление своеобразной светящейся сферы, в которой оказывается тот или иной храм на фотографии.

Вполне возможно, что ретушь негатива: закраска неба тушью или заклейка позволяли фотографу сделать дефект затемнения по краям в верхней части снимка совсем невидимым. А большой формат и печать контактным способом и вовсе нивелировали поправки.

Второй способ избежать нежелательных деформаций — взаимный наклон передней и задней доски (объектива и кассеты) для того, чтобы компенсировать проекционные искажения и сохранить строгую вертикальность стен здания при съемке в ракурсе.

Многие камеры фирмы Эрнемана 1900-х годов формата от 9х12 до 13х18 «Геаг» имели возможность подвижки объектива по вертикали и горизонтали. Деревянные штативные камеры уже снабжались поднимающейся передней доской и поворотными шарнирами для наклона под любым углом: Эксцельсиор, Париж, Английская квадратная камера и другие [2]. Однако, в период, когда Барщевский начинал заниматься съемкой архитектуры — в 1870-е годы — подобные модели еще не были столь распространены, и фотограф вносил свои усовершенствования в конструкции техники для большей подвижности частей.

Подобные оптические коррекции — следствие определенной изобразительной традиции в передаче перспективы в живописи и графике. Мы редко можем увидеть ракурс в живописи, основанной на фронтальной перспективе или иных принципах изображения. Весьма редко можно увидеть и наклоны вертикальных линий стен в изображениях архитектуры. Чаще всего фронтальные поверхности изображаются параллельно картинной плоскости.

В случае же угловой перспективы живописцы также стараются сохранить стабильность вертикальных линий.

Фотография здесь имитировала живописный подход. Подход, связанный с мысленным и реальным исправлением перспективных искажений по вертикали, стал своего рода культурным архетипом восприятия предметов в пространстве. Он начал меняться лишь в первой трети XX века в связи с модернистской фотографией и кинематографом.

Несколько тысяч негативов в 1910 году были переданы И.Ф.Барщевским Императорскому Строгановскому училищу. На основе этих фотографий в Мастерской графических искусств училище издало 15 выпусков «Русские Древности по снимкам фотографа И.Ф.Барщевского». Снимки Барщевского отличались качеством прорисовки деталей, фронтальностью, точностью передачи фактуры, материала, формы. Благодаря фотографиям уникальные музейные предметы становились доступными для анализа и становились учебными пособиями для будущих мастеров декоративного искусства. Перерисовывая орнаменты и формы, учащиеся осваивали пропорции, стилистические особенности, способы моделирования объема.

В 1912 г. Строгановское училище издало полный «Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом Императорской Академии художеств, Императорского Археологического общества И.Ф.Барщевским, негативы которого приобретены в собственность Императорского Строгановского училища». Каталог включал 2717 изображений [3, с. 32].

Список литературы:

1. Боровская Е.А. Санкт-петербургская школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 2012.

2. Подробный иллюстрированный каталог фотографических аппаратов и принадлежностей. Иван Карлович Гек. Выпуск №12. — Москва, 1910.

3. Панфилова Н.В. Провинциальный фотограф // Советский музей. 1992. № 1, С. 28–32.

4. Рогозина Мария. Фотограф Иван Барщевский. Древнерусское зодчество. Коллекция Музея архитектуры им. А.В. Щусева. Т.1. — Москва: Кучково поле, 2014.
5. Савостьянова Л.П. Иван Федорович Барщевский (1851–1948). По материалам Государственного музея-заповедника «Коломенское»./ Коломенское. Материалы и исследования. Вып.7. — Москва, 2002. — С. 102–123.
6. Склеенова В.И. И.Ф. Барщевский — хранитель музея «Русская старина» // М.К. Тенишева в социокультурном пространстве России и запада. Смоленск, 2009. С. 55–74.
7. Стасов В.В. О трудах И.Ф. Барщевского. Записка, читанная в Общем собрании Императорского Археологического Общества 20 октября 1887 г. // Художественные новости 1 февраля 1888 г. // Вестник изящных искусств. Приложение к журналу. Том IV, № 3. С.69–75.

КРАСНОСЕЛЬСКАЯ НАТАЛЬЯ ЮРЬЕВНА
Кандидат искусствоведения, профессор каф. РХМ, МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: BARS2024@yandex.ru

KRASNOSELSKAYA NATALYA YURYEVNA
Candidate of art history, professor of the department of restoration of artistic metal (RHM) of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: BARS2024@yandex.ru

К ВОПРОСУ О ЧУГУННЫХ ПОЛАХ В РУССКИХ ХРАМАХ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

ON THE QUESTION OF CAST-IRON FLOORS IN RUSSIAN CHURCHES OF THE LATE XVIII – FIRST HALF OF THE XIX CENTURY

В статье рассматриваются типы русских орнаментальных чугунных половых плит конца XVIII – первой половиныXIX века, использованных архитекторами для благоустройства церквей. Анализируются композиции, приводятся примеры расположения чугунных плит в интерьере и экстерьере храмовых комплексов.
Ключевые слова: производство, чугунное литье, церковь, плита, Касли

The article discusses the types of Russian ornamental cast-iron floor plate ofthe late XVIII – first half of the XIX century, used by architects for the improvement of churches. The compositions are analyzed and examples of the location of cast-iron plates in the interior and exterior of temple complexes are given.
Keywords: production, cast iron casting, church, plate, Kasli

Чугунное литье в украшении русских храмов занимало значительное место. С развитием чугунолитейного производства на Урале в XVIII веке появились многочисленные элементы в конструкции и украшении храмов, которые прежде всего диктовались условиями удобства для верующих и прихожан.

Одним из таких важных чугунных элементов храма был пол, состоящий, как правило, из отдельных плит. Из истории известно, что часто при пожаре церковь сгорала, а чугунный пол сохранялся, а затем на этом месте возводили новую постройку.

Чугунное литье прославили в XVII веке известный род Демидовых. Многие зодчие прошлых лет использовали технику чугунного литья. Так, в построенной в XVIII в. Демидовым церкви (в Нижнем Тагиле) цоколь облицован чугунными плитами на высоту до 1 м. А в Государственном историческом музее хранятся уральские чугунные плиты для пола с рельефными розетками по углам, отлитые в 1702году.

Благодаря узорчатым чугунным плитам, были созданы уникальные полы. Их богатая орнаментация и подчас сложные композиционные решения вызывают восторг и восхищение создателями красивейших парадных чугунных полов. Первыми художественными отливками из чугуна на Урале были плиты для пола, которые относились к началу XVIII века.

Есть свидетельства, что в храмах Русского Севера устраивали чугунные полы, которые в то время считались значительным элементом благоустройства. И.К.Степановский пишет о реконструкции в Вологде центрального Софийского собора после пожала: «Софийский собор был вторично обновлен весь внутри и снаружи,… внутри собора были вновь окрашены и вызолочены иконостасы (в 1763—1765 гг.), иконы во всех ярусах поновлены (1763 г.), некоторые из местных икон украшены новыми серебряными окладами вокруг каждого из четырех каменных столбов в соборе, вместо прежних отдельных киотов сделан сплошной одноярусный, с резьбой и позолотой, иконостас, под один вид главного иконостаса, церковная утварь умножена, ризница обогащена, во всем соборе настлан чугунный пол* [Время устроения этого пола означено в двух надписях на двух чугунных плитах, вделанных в стену по обе стороны южных соборных дверей. На одной плите вылито: “1765 г. сей чугунный пол сделан тщанием преосвященнаго Иосифа…”. На другой:“…вкладом боголюбивых сего града граждан и доброхотных дателей: весу в нем 5497 пудов, лит на Терминском железном заводе содержанием Федора Колесова”]» [6].

В связи с тем, что производство чугунного литья получило большое развитие в конце XVIII – первой половине XIX века, парадные чугунные полы стали неотъемлемой частью внутреннего убранства

церковных интерьеров. Можно выделить ряд характерных типов рисунков чугунных половых плит, принадлежавшим русским храмам и монастырямконца XVIII—XIX вв. Эти половые плиты часто тиражировались.

Первым типом является чугунная пита с центрально-лучевой симметрией, где в центре в кольце размещена цветочная розетка, от которой по кругу отходят лучи, точно такие же лучи декорируют и углы плиты. Данный рисунок чугунным плит старые мастера называли «солнце».

На Урале в селе Быньги(Свердловская область) есть Свято-Николаевский храм, его еще называют Никольской церковью. Он является старейшим каменным храмом на Урале, который был построен в конце XVIII века. Появление этого храма в отдаленном селе Быньги неслучайно и связано с событием строительства Демидовыми Быньговского железоделательного завода в 1718 году, который проработал до 1873 года. Ассортимент завода включал полосовое, дощатое и листовое железо. Демидов в 1769 году продал завод Савве Яковлеву (Собакину). Интересный факт истории, Петр Саввич Яковлев поклялся, что, если достанутся ему невьянские заводы, включая быньговский завод, то он построит храм небывалой красоты и очень прочный. В 1788 году Петр Саввич Яковлев (владелец всех невьянских заводов) наказал своему управляющему Суслову: «Если можно, отлей в Быньгах церковь чугунную во имя Святителя Христова Николая: если этого нельзя сделать, то построй там храм на славу, которому стали бы дивиться и которому не было бы веку» [2]. Создать храм из чугуна для того времени конечно было сверхпроектом, но, судя по Каслинскому павильону, этот проект вполне мог бы быть реализованным.

Императрица незамедлительно подписала указ о строительстве каменной церкви во имя Святителя Николая Чудотворца. В грамоте, выданной по благословению Варлаама, архиепископа Тобольского и Сибирского, написано: «Алапаевскому заказчику иерею Петру Чиркову. Указом Ее Императорского Величества из Святейшего Синода сентября 1-го 1788 года, по представлению нашему ведено в Алапаевского округа Быньговском заводе вновь каменную церковь во имя Святителя Христова Николая Чудотворца построить “на удобном и неводопольном и от пожарный случаев безопасном месте” и когда оная церковь в совершенное строением окончание приведена… тогда об освящении той церкви просить особливым представлением… Писана лета Господня 1788 г октября 18 дня» [8].

И все-таки эта церковь не была построена целиком из чугуна, не было в ней и чугунного иконостаса, но чугун при строительстве превалировал. Аналогов этого храма в архитектуре русской православной церкви нет, так при его строительстве использовались все знания





Рис. 1. Чугунный пол церкви в Быньги, Свердловская область
Рис. 2. Чугунные ступени крыльца. Храм в Быньги

мастеров о чугуне, железе и железных конструкциях на то время. В фундаменте храма по углам были заложены чугунные подушки, вес которых составлял до 300 пудов (около 5 тонн), все стены перевязаны железными стяжками. Верхние и нижние подушки окон были чугунные, железными были и рамы окон в куполе и стропила. Особенной прочностью отличается колокольня: вся внутренняя часть ее состоит из чугуна и железа, крыша храма первоначально была из кованого листового железа. Вход в храм украшали чугунные ступени, а в храме пол устлан чугунными плитами, естественно невьянского производства (рис. 1, 2). Храм был построен холодным, без системы отопления.

Этот же тип рисунка чугунных плит пола был и на паперти Вознесенской церкви в городе Касли Челябинской области. Вознесенский храм был построен по проекту промышленного архитектора Э.Х-Г.Сарториуса. О начале строительства Вознесенского храма свидетельствует чугунная плита под престолом Ильинского алтаря, на которой написано, что: «Сей каменный трехпрестольный православный храм во имя Вознесения Господня и святых Пророка Божия Илии и Священномученника Харлампия заложен в лето от Рождества Христова 1848 июня в 22 день благополучно царствования Императора Николая Павловича всея России 18 год Архиепископом Аркадием Пермским и Верхотурским».

Другая надпись на чугунной плите под престолом Вознесенского храма гласит: «Устроился и освятился жертвенник Господа и Бога Спаса нашего Иисуса Христа Каслинского завода в храме Вознесения Господня 1855 года июля 1 дня Высокопреосвященнейшим Неофитом Архиепископом Пермским и Верхотурским кавалером в царствование





Рис. 3. Чугунный пол паперти Воскресенской церкви, г. Касли Челябинской области

Рис. 4. Плита чугунного пола Покровского собора в Москве (Василия Блаженного)

Государя императора Александра Второго в бытность протоиерея Михаила Бирюкова, священника Алексея Серебренникова и строителях Михаиле Дунаеве, Андрее Трутневе и Тимофее Свистунове тщанием и усердием всех жителей Каслинского завода».

Жители Касли жертвовали деньги на строительство этого храма [5]. Известно, что в оформлении этого храма использовано каслинское чугунное литье. «Наряду с мелкой камерной скульптурой в Каслях отливалось издавна различное архитектурное литье» [4, с. 14]. Паперть, притвор, средний храм застелены узорчатыми половыми плитами (рис.3); первый ярус колокольни завершается ажурной решеткой.

Можно заметить, что рассматриваемый намитип центрической композиции чугунных половых плит «солнце», в рисунке которой были использованы стилизованные лучи света, получил большую популярность, преимущественно в храмовой архитектуре.И этому много примеров.

В Покровском соборе в Москве чугунный пол был выполнен из плит такого же рисунка, как и в каслинском Вознесенском соборе. Известно, что эти плиты для московского храма были отлиты именно в Касли в 1846 году (рис. 4).

Точно такой же рисунок чугунного пола при входе в церковь Иакова, епископа Ростовского, в Спасо-Яковлевском Димитриевском монастыре в Ростове Ярославской области.

Успенская церковь в Енисейске имеет чугунный пол, выложенный из плит с рисунком «солнце».

Такой же чугунный пол украшал церковь Михаила Архангела в с. Михайловское Ивановской области, который был изготовлен в 1836 г., на одной из плит отлит год создания.

Но типы чугунных плит этого храма разнообразны. Например, здесь можно встретить сочетание чугунной плитки с орнаментом в виде



Рис. 5. Чугунный пол церкви Михаила Архангела, Михайловское, Ивановская область



Рис. 6. Чугунная плита «букет». Церковь Михаила Архангела, Михайловское, Ивановская область

«солнца» и плит в виде повторяющегося в шахматном порядке мелкого орнамента из королевских лилий, а по периметру плита была декорирована поясом меандра (рис. 5).

Цветочные композиции на чугунных плитах, особенно в XIX веке были популярными. Так, кроме плит с изображением лучей, среди плит чугунного пола храма Михаила Архангела в с. Михайловское Ивановской области есть один тип половой плиты, на которой в круглом медальоне расположен изящный букет цветов, перевязанный лентой с бантом. Хочется отметить тонкость литья и великолепную проработку рельефа (рис. 6).

Конечно, наиболее распространенными композициями чугунных половых плит были орнаменты с центрально-лучевой симметрией. К этому типу относится и выразительный рисунок чугунных плит, из которых состоит пол северного придела Богородицкой церкви в Чермозе Ильинского района Пермского края. По центру плиты помещена цветочная розетка, составленная из листьев аканта с кольцом, акцентирующим центр композиции и объединяющим по центру листья. По углам плиты — лучеобразные орнаменты (рис. 7).

Тип чугунной половой плиты с изображением цветка лилии по центру и процветшими сердцами по краям стал очень популярным в оформлении полов в храмах XIX века.

Чугунный пол в трапезной храма Введения во храм Пресвятой Богородицы в селе Спирово Волоколамского района Московской области относится к XIX веку и выполнен из литых чугунных плит с рельефным узорчатым рисунком в виде лилии (рис. 8). Лилии изображены на плитах неслучайно, так как этот цветок был связан с образом Пречистой Богородицы, символизировал чистоту. Лилии считаются







Рис. 7. Чугунная плита. Северный придел Богородицкой церкви в Чермозе, Ильинского района Пермского края
Рис. 8. Чугунный пол храма в Спирово
Рис. 9. Чугунный пол в церкви Троицы в Козьмодемьянске, республика Марий Эл

самым распространенным символом в христианском мире. Многие святые изображаются на иконах с ветвью этого цветка. Например, Архангел Гавриил в день Св. Благовещения и, конечно, Дева Мария (икона «Неувядаемый Цвет»). В композиции каждой плиты по центру расположен круглый медальон, в который вписан распустившийся цветок лилии, а по четырем углам размещены четыре декоративных сердца с процветшей формы.

Точно такого же рисунка чугунный пол в притворе и трапезной Троицкой церкви в Козьмодемьянске, республика Марий Эл (рис.9).Нужно отметить, что Троицкая церковь являлась одной из старейших на Волге. Трапезная была построена в стиле классицизм в более позднее время, чем храм. Трапезная завершалась трехъярусной четырехгранной колокольней. Именно в этой части храма располагалось чугунное литье. Интересно, что колокола этой церкви были отлиты: большой в г. Казани на заводе купца Луки Рукавишникова, а средний отлит на заводе саратовских купцов 1-й гильдии братьев Гудковых. А вот где был отлит был чугунный пол, сведений не сохранилось.

И в чугунном литье пола церкви Воздвижения Честно-





Рис. 10. Мощение дорожки чугунными плитами перед западным входом в собор Покрова Пресвятой Богородицы в Покровском монастыре, Суздаль, Владимирская область
Рис. 11. Чугунный пол церкви «Всех скорбящих радость». Москва

го Креста Господня в Палехе Ивановской области был использован мотив лилии, а рисунок плит повторял типовой узор чугунных половых плит церквей— Троицкой церкви в Козьмодемьянске, храма Введения во храм Пресвятой Богородицы в селе Спирово. Но в этом храме есть и чугунная плита с другим рисунком, на которой написан год создания — 1806.

Часто чугунными плитами мостили дорожки и мостовые перед храмом. Так, в Суздале в Свято-Покровском женском монастыре чугунными плитами рассматриваемого типа с цветком лилии и процветшими сердцами выложена мостовая перед Покровским собором. Однако рисунок плит немного отличается. Центральная розетка имеет два ряда листьев, вписанных в кольцо с декоративной косичкой. Литье качественное, с большой проработкой деталей (рис. 10).

Рассматривая типовые композиционные решения декоративных чугунных плит, создающих пол в помещении церкви, нужно обратиться к сохранившимся историческим памятникам, доносящих до нас уникальные произведения чугунного литья в ансамбле храма.

Одним из выразительных произведений чугунного литья XIX века является чугунный пол холодной церкви «Всех скорбящих радости» в Москве. Это чугунный стал пол редким по красоте произведением художественного литья в храмовой архитектуре XIX века. Композиция пола центрическая, отдельные декоративные сектора сходятся в центре и соединяются в пышную растительную розетку. Известно, что этот чугунный пол был выполнен по эскизам архитектора О.И.Бове в 1836 году. Ампирная стилистика композиции этого чугунного пола разнообразна. Здесь присутствуют: переплетающиеся

венки, повторяющиеся в рисунке дверей храма; переплетающиеся кольца, меандр и гексограмма (рис. 11).

Чугунные полы в русской храмовой архитектуре богаты разнообразием художественных решений и композициями, отличает их высокое качество литья и большая долговечность. В данной статье сделана попытка определить некоторые типы чугунных плит для покрытия полов в храмах, трапезных, отдельных пределах на примере ряда русских церквей. Так как чугунное литье давало возможность тиражировать половые плиты, по можно видеть частое повторение типовых форм орнаментов во многих храмах.

Примечания:
1.Козьмодемьянск 1583—2008гг. Научно-популярное издание / под общей редакцией Л.А.Гаранина. — Йошкар-Ола, 2008.
2. На уральской земле существует уникальный храм// Б/а. Еженедельник «Аргументы и Факты» № 38. АиФ на Урале. — 22.09.2010.
3.Обитель у Святой Троицы // Мироносицкий вестник. — 2007. — Апрель.
4.Павловский Б.В. Каслинский чугунный павильон. — Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1979.
5.Приходы и церкви Екатеринбургской Епархии. — Екатеринбург, 1902.
6.Степановский И.К. Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда: Типография Вологодского губернского правления, 1890. — URL: https://www.booksite.ru/fulltext/ste/pan/ovs/kyv/olo/gda/4.htm (дата обращения: 22.03.2021).
7.Соболев Н.Н. Чугунное литье в русской архитектуре. — Москва: Госиздат архитектуры и градостроительства, 1951.
8. Свердловская область, Быньги. Церковь Николая Чудотворца// Б/а. Народный каталог православной культуры Соборы. Ру. — URL: https://sobory.ru/photo/?photo=52831 (дата обращения: 22.03.2021).

ПЛАТОНОВ ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ
Аспирант кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: ddplaton95@mail.ru

PLATONOV DMITRY DMITRIEVICH
Graduate student of the department «History of Arts and Humanities» Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry
e-mail: ddplaton95@mail.ru

МАЛОФОРМАТНЫЕ ВИТРАЖИ ЦЕРКВИ БОГОМАТЕРИ НА УЛИЦЕ ДЮРРЕНБЕРГ В ГОРОДЕ ГУРМЕЛСЕ (КАТОН ФРЕЙБУРГ, ШВЕЙЦАРСКИЙ СОЮЗ): КОМПОЗИЦИОННЫЕ, КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ И ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

SMALL-FORMAT STAINED-GLASS WINDOWS OF THE CHURCH OF OUR LADY ON DÜRRENBERG STREET IN THE CITY OF GOURMELS (CATON FREIBURG, SWISS UNION): COMPOSITIONAL, COLORISTIC AND TECHNICAL AND TECHNOLOGICAL FEATURES

Статья посвящена исследованию влияния технико-технологических особенностей изготовления витражей на композиционные и колористические решения витражной композиции на примере серии малоформатных витражей из Церкви Богоматери на улице Дюрренберге в городе Гурмелс. Анализ истории Церкви Богоматери и биографии витражного мастера поможет понять историю создания данной серии виражей.

Ключевые слова: искусство витража, малоформатные витражи, Швейцарский союз, Дева Мария, Святой Николаус, Непорочное зачатие, вознесение Богородицы, геральдика, Бухер Леонтиус, семья фон Дисбах

The article is devoted to the study of the influence of the technical and technological features of the production of stained-glass windows on the compositional and coloristic solutions of the stained-glass composition on the example of a series of small-format stained-glass windows from the Church of Our Lady on Dürrenberg Street in the city of Gurmels. An analysis of the history of the Church of Our Lady and the biography of the stained-glass master will help to understand the history of the creation of this series of stained-glass windows.

Keywords: stained glass art, small format-stained glass windows, Swiss Union, Virgin Mary, Saint Nikolaus, Immaculate Conception, Ascension of the Virgin, heraldry, Bucher Leontius, von Diesbach family

Малоформатный витраж — явление, характерное для витражного искусства XVI–XVIII вв., особенно для Швейцарского союза. Это связано с тем, что на территории Швейцарского союза, в связи с идейными установками Реформации в XVI–XVII вв., в украшении церквей монументальные виды искусства не применяли. Возведение крупных соборов едва ли не прекратилось вовсе, вследствие чего снизился спрос и на монументальные витражные композиции, ранее украшавшие церкви. Однако искусство витража не исчезло, а продолжило свое развитие в виде камерных (малоформатных) витражей. Малоформатный витраж представляет собой трансформацию средневекового монументального витража. Главным отличием от монументальных витражей эпохи готики является их размер, а также композиционные особенности. Такого рода витражи находились в небольших церквях, а оконные проемы таких церквей были намного меньше, чем в городских готических соборах. Рисунок и размер витражных композиций не подчинялись архитектуре и размеру самого окна. Размеры малоформатных витражей не превышали 80 сантиметров в высоту и 60 сантиметров в ширину, кроме того, они занимали не всю видимую и «смысловую» площадь стекла, а сверху и снизу витражи обрамлял простой геометрический рисунок, который выполнял функцию каркаса и одновременно имел декоративное значение.

До наших дней сохранилась серия из трех малоформатных витражей, выполненных для Церкви Богоматери на улице Дюрренберге в городе Гурмелс (Катон Фрейбург, Швейцарский союз) (нем. — Kapelle Unserer Lieben Frau auf dem Dürrenberg, Gurmels). На сегодняшний день витражи хранятся в Музее искусства и истории Фрейбурга.

История церкви Богоматери на улице Дюрренберг в городе Гурмелс начинается с периода раннего Средневековья. Во время реставрации церкви с 1982 по 1985 год были проведены раскопки и найден первый фундамент часовни, относящийся к VII веку. Впоследствии



Рис. 1. Геральдический витраж духовенства Богоматери во Фрейбурге



Рис. 2. Геральдический витраж благочиния Святого креста

были найдены еще два фундамента, которые датируются XII и XIV веками, а в XV веке, по всей видимости, церковь служила местом сбора паломников. Скорее всего, часовня была «приютом для отдыха», так называемая «sanctuaire à répit», — место для паломников и крещения мертворожденных детей [1]. Об этом свидетельствует огромное количество детских захоронений, найденных на месте раскопок. Исследователи, основываясь на этих факторах, сделали вывод о том, что в период Реформации церковь пользовалась особой популярностью, заменяя в это время другие церкви, находившиеся в Лозанне и Бюрен-ан-дер-Аре. [2]

Церковь Богоматери на улице Дюрренберг в городе Гурмелсе пользовалась популярностью среди прихожан и половников в середине XVII. В связи с этим, в 1662 году была произведена ее перестройка и увеличен центральный неф. Часовня выросла до размеров величественной деревенской приходской церкви. Однако из-за плохого фундамента здание церкви пришлось снести и перестроить заново. В 1709 году Совет Фрейбурга пожертвовал 150 фунтов стерлингов на новое здание. Глава Капитула Святого Николауса (нем. — Das Kapitel der Kathedrale St. Nikolaus) предоставил древесину. В это же время была создана и серия малоформатных витражей, состоящая из трех композиций, посвященных Деве Марии.

- «Геральдический витраж церкви Богоматери во Фрейбурге» (нем. — Wappenscheibe der Geistlichkeit Unserer Lieben Frau in Freiburg); (рис. 1).
- «Геральдический витраж благочиния Святого креста» (нем. — Wappenscheibe des Dekanats Heiligkreuz); (рис. 2).



Рис. 3. Геральдический витраж капитула Святого Николауса во Фрейбурге

- «Геральдический витраж капитула Святого Николауса во Фрейбурге» (нем. — Wappenscheibe des Kapitels St. Nikolaus in Freiburg) (рис. 3).

Витражи приписывают Бухеру Леонтиусу (Bucher Leontius), в то время он работал во Фрейбурге и был лучшим мастером своего дела [3].

Леонтиус Бухер родился 24 марта 1653 года в Сурзее в семье художника по стеклу Давида Бухера и Барбары Тюфель (Дюфель). Леонтиус учился ремеслу у своего отца. 25 марта 1675 года он женился на Катарине Хайд фон Золотурн, а 22 сентября 1677 года у пары родился сын по имени Йодокус Маврикий. В Сурзее в это время также работали два других художника по стеклу: брат Леонтия Ханс Якоб Бухер и Ханс Йост Чупп. По-видимому, в Сурзее Леонтиус Бухер не мог зарабатывать достаточно средств для содержания своей семьи, поэтому он переезжает вначале в Золотурн, а затем во Фрейбург. В январе 1679 года Леонтиус Бухер уже упоминается в одном из документов Фрейбурга как иностранный художник по стеклу, с которым удобно и приятно работать. В мае 1679 года у пары Бухер-Хейд родился второй сын Франц Иосиф, которого крестили в Николаускирхе. Третий сын, Франц Бартоломеус, родился в 1681 году. Однако 15 декабря 1682 года Леонтиус переезжает во Фрейбурге только с двумя сыновьями. Его жена Катарина Хейд родила Леонтиусу во Фрейбурге еще семерых детей: Иоганна Якоба (13.02.1683), Ганса Петера (25.02.1685), Каспара Йозефа (21.03.1687), Марию Катарину (8.01.1690), Урсулу Франциску (27.10.1692), Анну Марию (17.10.1695) и Марию Барбару (30.03.1700). Один из детей умер 3 августа 1698 года и похоронен в Санкт-Йоханн-Фридхоф [3].

По документам между 1691 и 1696 годами Леонтиус Бухер был известен не только как художник по стеклу, но и как учитель. Он занимался обучению людей витражному искусству. Не исключением стали его двое сыновей, Каспар и Ханс Петер, которые в последствии также стали профессиональными художниками по стеклу. Есть сведения, что в 1714 году Ханс Петер обратился к Совету города с просьбой о финансовой помощи, чтобы помочь ему в изучении витражной росписи, потому что отец был болен [3]. Во Фрейбурге между 1708 и 1732 годами отсутствуют книга записи о смерти, поэтому дата кончины Леонтиуса Бухера не известна. Но есть сведения, что с 1680 года художник был членом Братства Святого Луки, а его сыновья

Каспар и Ханс Петер вступили в это общество позже. С 1682 по 1711 год Леонтиус Бухер изготовил множество витражей, в список которых входит и данная серия, выполненная для церкви Богоматери на улице Дюрренберг в городе Гурмелсе [3].

Изготовление витражей, скорее всего, было связано со строительством нового здания церкви. Тем не менее, сюжет был выбран неслучайно, так как 2 октября 1712 года церковь была освящена епископом Якобом Дюдингом в честь Богоматери Розарии [4].

Первый «Геральдический витраж Церкви Богоматери во Фрейбурге» — прямоугольной формы, с изображением в центральной части двух ангелов в голубых одеяниях, держащих овальный герб, обрамленный лавровым венком. Герб церкви Богоматери включает в себя наклонную серебряную ленту с заглавными буквами CL.BM.V. (CL[erus] B[eatae] M[ariae] V [iriginis]) (лат. яз. — «Владелец Дева Мария»?) на синем орнаментальном фоне. Над ним в сине-золотом картуше представлена Дева Мария, стоящая на полумесяце с образом поверженного змея. Она облачена в одежду фиолетового и белого цветов. На ветке с листвой, выходящей из рамы, в верхнем правом углу изображена аллегорическая фигура добродетели «Умеренность» (Temperantia), которая наливает воду из двух кувшинов в таз, где рядом изображен ребенок. С левой стороны мы видим реставрационную вставку из бесцветного стекла, однако на нижнем куске сохранились очертания такого женского платья, как и на правом фрагменте, вероятно, по углам могли располагаться другие изображения различных добродетелей.

По бокам от герба церкви в картушах овальной формы с завитками, увенчанными головами путти, изображены четыре герба священнослужителей. В основании каждого герба изображена золотая лента, на которой указано имя владельца.

Второй витраж «Геральдический витраж благочиния Святого креста» — квадратной формы, с изображением в центральной части Девы Марии в обрамлении лучей, которую несут ангелы на небо. Надпись на ленте «SaCræ VIrgInI [a] C Delparæ MarIæ» (лат. яз. — «От святого к Деве [a] C Delparae Пресвятой Девы Марии»?) указывает, что витраж посвящен Деве Марии.

Богоматерь изображена в синем плаще и красном платье, как это было принято в традиционной иконографии, голова прикрыта аккуратным белым платком. Скрестив руки на груди, она смирено склоняет голову. В центральном нижнем фрагменте витража в окружении облаков изображены два ангела, сопровождающие освященный Святой Крест. По обе стороны от центрального сюжета размещены по три герба пастырей благочиния.

Весьма вероятно, что изначально этот витраж имел тот же формат, что и два других витража из этой серии, а также включал в себя изображение трех приходских священников из Гролли, Гивизиеза и Виллареписа, которые теперь изображены на геральдическом витраже капитула Святого Николауса.



Рис. 4. Геральдический витраж капитула Святого Николауса во Фрейбурге (фрагмент)

Третий «Геральдический витраж Капитул Святого Николауса» также имеет прямоугольный формат. Центром композиции является овальный герб Капитула Святого Николауса, расположенный на постаменте. По обе стороны от герба находятся Богородица с младенцем Христом и святой Николаус. Богоматерь изображена в образе Царицы Небесной, стоящей на полумесяце, с короной на голове. В правой руке она держит скипетр, а на левой руке — младенца Иисуса. Сама же она одета в одеяние белого и синего цветов. Святой Николаус представлен в золотой Митре и феррайоло поверх белой альбы. Под правой рукой у него находится книга, в левой руке он держит посох. Над этим фрагментом изображен герб ректора и протонотария. Изображение плоской черной шляпы (галеро), с которой свисают 5 кисточек с каждой стороны, указывает, что этот герб принадлежал главному настоятелю или генеральному викарию. Справа и слева относительно центральной композиции в овальных картушах с завитками размещены пять гербов. Всего на витраже изображено двенадцать гербов, принадлежащих ректору и семи каноникам капитула Святого Николауса, а также трем пасторам Гролли, Гивизиеса и Виллареписа.

Данный витраж отличается от двух других композиций этой серии. Религиозный сюжет уходит на второй план, главный смысл — показать вступление в новую должность каноников капитула Святого Николауса, поэтому художник акцентирует внимание на их лицах, изображая священников портретно. Для человека того времени его лицо — это изображения его фамильного герба.

Важно отметить, что на двух витражах данной серии изображен фамильный герб семьи фон Дисбах. Герб состоит из скошенной зигзагообразной золотой перевязи в сопровождении двух шагающий золотых львов на черном фоне (рис. 4).

Появление фамильного герба этого семейства объясняется не только тем, что фон Дисбахи имели большой авторитет в катонах Швейцарии, но



Рис. 5. Геральдический витраж духовенства Богоматери во Фрейбурге (фрагмент)

и тем, что на тот момент Карл Фердинанд Августин фон Дисбах (16 августа 1681? – 20 мая 1724) в 1708 году был избран каноником братства Святого Николауса [5].

Следует особо отметить технологические особенности витражей церкви Богоматери на улице Дюрренберг в городе Гурмелсе. К началу XVIII века технически стало возможно создавать витраж полностью из прозрачного стекла. Основой каждого витража из серии является высококачественное бесцветное стекло. Леонтиус Бухер не использует цветные стекла. Основой технологии является филигранная работа мастера с витражными эмалями. Бухер, в основном, использует эмали нескольких оттенков синего, фиолетового и красного. Однако в витраже также присутствует зеленый цвет, который получается путем двухсторонней росписи. Нужный оттенок зеленого получается с помощью наложения серебряной протравы на оборотную сторону стекла и наложением синей эмали на лицевую сторону. Этот прием использован, например, в изображении змеи на «Геральдическом витраже Церкви Богоматери во Фрейбурге» (рис. 5). Необходимо отметить высокий профессионализм мастера в наложении эмали на стекло. Эмаль ложится на стекло живописными мазками, словно в технике акварели. Кроме того, в светотеневой моделировке Леонтиус Бухер использовал тональную градацию цвета за счет наложения нескольких слоев силикатной краски с последующим процарапыванием и обжигом каждого слоя.

Развитие технико-технологических процессов изготовления витражей и создания витражной росписи позволило уйти от использования накладного красного стекла на бесцветной основе, что широко использовалось в XV и XVI веках. Накладное стекло нуждалось в особом внимании. Оно было толще других стекол и требовало дополнительной обработки с дальнейшей гравировкой верхнего слоя для создания силуэта будущего фрагмента росписи. Усовершенствование эмалевой росписи позволило мастеру упорядочить использование свинцовых протяжек в рисунке. Теперь можно было располагать

протяжку только там, где это выгодно подчеркивало выразительный силуэт фигур, но не разбивало их на отдельные фрагменты.

Каждый витраж рассматриваемой серии имеет реставрационные вставки в виде репродукции утраченного фрагмента или вставки из бесцветного стекла. Однако они визуально не выбиваются из общей композиции и не мешают восприятию витража.

На каждом витраже имеется дата — 1710 год. Скорее всего, витражи создавались одновременно, о чем также свидетельствуют общие композиционные, колористические и технико-технологические принципы.

Серия витражей Церкви Богоматери в Дюрренберге демонстрирует и тот путь, по которому пошло развитие витражного искусства в Швейцарском союзе после Реформации. Витраж стал еще больше отражать социальную структуру общества, где особое место отводилось геральдике, которая символически выражала исторический путь и особые заслуги семейных кланов.

Малоформатные и кабинетные витражи стали тем видом искусства, где человек мог продемонстрировать свой общественный статус, показать историю своей семьи и ее заслуги перед обществом. Однако данная серия витражных композиций иллюстрирует синтез этих направлений. Мастер находит тонкую грань между религиозным сюжетом и изображением гербов донаторов.

На сегодняшний день серия из трех малоформатных витражей из Церкви Богоматери на улице Дюрренберг в городе Гурмелсе является не только выдающим произведением, демонстрирующим высочайший художественный и технико-технологический уровень витражного искусства, но и важным культурно-историческим документом своего времени.

Примечания:

1. «Приюты для отдыха» (фр. — «sanctuaire à répit»). Находятся обычно в католических странах. Согласно распространенному мнению, в некоторых провинциях, это «передышка» для мертворожденного ребенка, как бы возвращение его к жизни на время крещения перед окончательной смертью. Крестившись, душа ребенка сможет попасть в рай вместо того, чтобы вечно скитаться неприкаянной. «Приюты для отдыха» возможны только в определенных церквах, чаще всего посвященных Богородице, заступничество которой необходимо для совершения чуда // Похоронные обычаи, связанные со смертью новорожденных. — URL: https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/1150 (дата обращения: 19.11.2020).

2. Kapelle Unserer Lieben Frau auf dem Dürrenberg, Gurmels. — URL: https://vitrosearch.ch/de/buildings/2559308 (дата обращения: 22.11.2020).

3. Bucher Leontius. — URL: https://vitrosearch.ch/de/artists/2259909 (дата обращения: 2.11.2020).

4. Церковь Богородицы. — URL: http://www.pfarreigurmels.ch/kirchen/Muttergotteskirche.html (дата обращения: 23.11.2020).

5. Wappenscheibe des Kapitels St. Nikolaus in Freiburg. — URL: https://vitrosearch.ch/en/objects/2564838 (дата обращения: 23.11.2020).

КУДРЯВЦЕВ ВИТАЛИЙ ВИКТОРОВИЧ
кандидат архитектуры, доцент каф. ДАС. СГТУ им. Ю.А. Гагарина УРБАС
e-mail: kwidas@mail.ru

АНТИПЕНКО МАГДАЛИНА ВИТАЛЬЕВНА
доцент каф. ДАС. СГТУ им. Ю.А. Гагарина УРБАС
e-mail: antipko@list.ru

KUDRYAVTSEV VITALY VIKTOROVICH
Ph.D. in architecture, associate professor. Department of Architectural Design. Yuri Gagarin state technical university of Saratov Institute of Urban Planning Architecture & Civil Engineering
e-mail: kwidas@mail.ru

ANTIPENKO MAGDALINA VITALIEVNA
associate professor. Department of Architectural Design. Yuri Gagarin state technical university of Saratov Institute of Urban Planning Architecture & Civil Engineering
e-mail: antipko@list.ru

ВОПРОСЫ ВОССТАНОВЛЕНИЯ КУЛЬТОВЫХ ПРАВОСЛАВНЫХ ЗДАНИЙ САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ В ДИПЛОМНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ В СГТУ ИМ. Ю.А.ГАГАРИНА

QUESTIONS OF RESTORATION OF RELIGIOUS ORTHODOX BUILDINGS IN THE SARATOV REGION IN THE DIPLOMA DESIGN AT SSTU NAMED AFTER YU.A.GAGARIN

В статье рассматриваются вопросы восстановления православных храмов Саратовской губернии в дипломном проектировании. Выявляются специфические особенности в методологии исследования связанны с вопросами регионального строительства православных сооружений. Описываются некоторые аспекты, связанные с восстановлением церквей в концепциях дипломных проектов.
Ключевые слова: Православные церкви, Саратовское Поволжье, культовые сооружения, региональные особенности, дипломные работы.

The article deals with the restoration of Orthodox churches in the Saratov province in the design of the diploma. Reveals specific features in the research methodology associated with the issues of regional construction of Orthodox buildings. Some aspects related to the restoration of churches in the concepts of graduation projects are described.
Keywords: Orthodox churches, Saratov Volga Region, cult architecture, regional features, diploma design.

Архитектурное наследие регионов, является неоспоримой частью культурного генофонда нашей страны. В России, как в дореволюционной, так и в современной было и остается особое отношение к строительству культовых православных сооружений. Несмотря на то, что вопрос восстановления разрушенных православных зданий поднимается уже боле 30 лет, до сих пор тем не менее остается актуальной темой.

И теперь, изучение строительной деятельности Русской Православной Церкви необходимо для более глубокого понимания механизмов развития храмового зодчества отдельных регионов России и последующего восстановления. Так как сохранение и восстановление разрушенных храмов — это сохранение нашей истории, духа эпохи и объединение разных поколений [4]. В своем интервью для православного журнала «Нескучный сад» советский и российский архитектор, специализирующийся на православной церковной архитектуре Анисимов, Андрей Альбертович говорил: «Для возрождения России важнее, на мой взгляд, реставрация разрушенных храмов. Если сохранился хотя бы один кусочек старого храма, надо сохранять и восстанавливать. Через эти рухнувшие стены передается ощущение намоленного храма» [8]

В настоящее время, все чаще и чаще появляются исследования именно провинциального православного зодчества различных регионов, и Саратовская область не является исключением. Особенно, примечательно то, что в последние десятилетия тема восстановления храмов беспокоит и будущих молодых специалистов дизайнеров-архитекторов. Так, в СГТУ имени Гагарина Ю.А. с 2005–2020 годы на кафедре «Дизайн архитектурной среды» по направлениям «Проектирование городской среды» и «Проектирование интерьеров» было выполнено более десяти работ по данной тематике.

Разработка дипломных проектов с тематикой изучения истории строительства и типологией культовых православных сооружений региона, а также вопросы, связанные с восстановлением отдельных объектов края как правило, имеет общий методический подход, при этом выявляются некоторые специфические особенности. С одной стороны, это специфика архитектурно типологического анализа культовых православных сооружений и в целом аналитического блока определяется региональными предпосылками строительства церквей в Саратовской губернии. С другой - имеется своя специфика обусловленная характером архитектурного развития данного региона и преемственность в этой архитектуре культовых сооружений разных конфессий. Немаловажное значение имеет и то факт, что Саратовская губерния отличается многонациональным составом населения, что в свою очередь отразилось и на культовой архитектуре. Разумеется, православные храмы строились согласно утвержденной традиции, но стилистические решения культовых построек в зависимости от периодов строительства могли зависеть от различных факторов, таких как экономических, этнических и социальных.

Для примера были отобраны дипломные работы разных лет как теоретические, связанные с исследованием архитектурного развития строительства православных храмов в Саратовском регионе, так и практические, с концепцией разработки проектов восстановления отдельных культовых объектов с использованием результатов теоретических исследовательской базы. В таких дипломных проектах используется метод типологического анализа, а также натурные исследования.

Так, например, в дипломной работе 2016 г. «Характерные формообразующие и декоративные элементы православных храмов Саратовской губернии XVII начала XX века» студента каф. ДАС Саратовского Государственного Технического Университета имени Гагарина Ю.А. Быстровой К. В. (руководители В.В. Кудрявцев и А.В. Антипенко) было проведено исследование основных формообразующих и декоративных элементов и выделены характерные типологические модели храмов. Результатом исследования стало выявление региональных особенностей православных храмов Саратовского края. В дипломном проекте была рассмотрена типология культовых православных сооружений Саратовской губернии начиная с конца XVII и до начала XX столетия. Были выявлены характерные для каждого строительного периода композиционно-планировочные [1] и объемно-пространственные решения, а также рассмотрены основные стилистические направления «прижившиеся» в Саратовском регионе. Отдельное внимание уделялось декору, который так же рассматривался в различные хронологические периоды (таб.1).

Таблица 1.

Анализ декоративных элементов православных церквей Саратовской губернии



Результаты исследования теоретических дипломных проектов, а также научной работы проводящийся на кафедре ДАС используются в проектах по разработки концепции восстановления отдельных культовых сооружений.

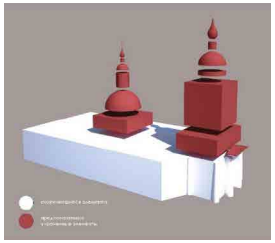
Так, в дипломной работе студентки каф. ДАС Провоторовой А.Ю. (руководители В.В. Кудрявцев и А.В. Антипенко) была разработана концепция восстановления храма Пресвятой Богородицы в с. Березовка Петровского района [6] на основе историко-генетического анализа с учетом современных тенденций архитектурно-дизайнерской среды. Храм, построенный в 1814 году, в стилистике классицизм был полностью перестроен в советское время. поэтому основными задачами работы являлись восстановление утраченных элементов (колокольня, барабан с куполом, декоративные элементы); восстановление существующих перестроенных частей здания (северная и восточная стены); разработка генерального плана храмовой территории; разработка интерьера храма. При разработке концепции восстановления так же учитывались и современные требования к проектированию православного приходского храма [5].

На основе проведенного исследования и анализа аналогов построенных храмов в Саратовской губернии в этот временной период, были выявлены предполагаемые утраченные элементы (табл.2). И предложена концепция по восстановлению храма.

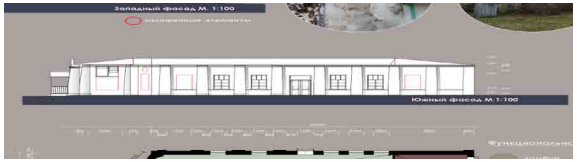
В основе концепции восстановления храма Пресвятой Богородицы лежит принцип воссоздания утраченных архитектурных объемов в классической стилистике, на основе сохранившихся элементов, а также, анализе аналогичных по стилю и времени сельских храмов Саратовской губернии, так же предусматривается воссоздание иконостаса в классическом стиле.

Таблица 2.
Этапы восстановления храма

храм Пресвятой Богородицы в с. Березовка Петровского района



Объемная схема утраченных элементов



Существующий южный фасад. Красным обозначены заложенные элементы

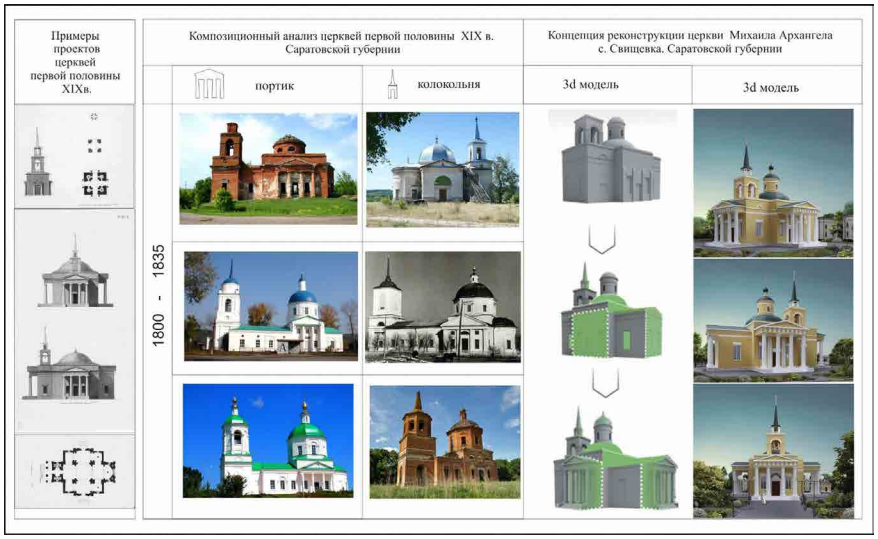


Проектируемые южный и западный фасады

Вопрос восстановления сельских приходских храмов рассматривается и в другом дипломном проекте студентки Невежиной Анны «Концепции по восстановлению сельских храмов саратовской области» (руководитель А.В. Антипенко). Так студенткой была взята каменная православная церковь в селе Свищёвке, построенная в 1824 г. Здание храма относится к памятникам местного(муниципального) значения и является образцом классической архитектуры [7].

В настоящее время памятник находится в полуразрушенном состоянии, утрачены портики со всех четырех сторон, завершение колокольни и настоящей. Для концепции восстановления студенткой был также проведен типологический анализ. Для исследования были выбраны церкви Саратовской губернии, построенные в этот период времени (начало XIX – середина XIXв.в.) и возведенные в стилистике классицизма.[3]. В процессе исследования были выявлены предполагаемые утраченные элементы храма (таб.3). Так же в этой работе была рассмотрена концепция поэтапного восстановления приходского храма, которая впоследствии может являться руководством для восстановления и развития большинства сельских приходов с сохранившимися или частично разрушенными храмами Саратовской области.

Таблица 3.
Анализ объектов исследования. Выявление основных архитектурных форм зданий



Таким образом исследования, проведенные в дипломных работах, выявляют применение наиболее характерных для саратовского края объемно-пространственных и композиционно-планировочных решений, что позволяет учитывать сложившиеся традиции культового православного зодчества Саратовской области при восстановлении разрушенных и проектировании и строительстве новых храмов поддерживая при этом преемственность региональных традиций [2]. А разработанные концепции восстановления отдельных культовых православных объектов Саратовского края являются вкладом в изучении и более полного осознания культового православного зодчества на территории края как в целом, так и отдельных ее объектов.

Список литературы:
1. Антипенко М. В. Композиционные особенности культовых сооружений Саратовского региона // Материалы Международной научно-практической конференции. — Саратов; СГТУ, 1997.
2. Антипенко М.В., Кудрявцев В.В. Вопросы преемственного развития архитектуры культовых православных зданий Саратовской губернии // XXVIII Международные Рождественские образовательные чтения: «Великая Победа: наследие и наследники». — Москва, 2020.
3. Ежова И.К. Зубриловка; Надеждино; Дворцово-парковые ансамбли в Поволжье конца XVIII – начала XIXвека. — Саратов: Приволж.кн. Изд-во, 1979.

4. Кудрявцев В.В. Историко-архитектурное наследие XIX – начала XX века и вопросы его современного использования: Автореф. канд. арх-ры. — Москва, 1983.
5. Православные храмы. В трех томах. Т. 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003/АХЦ «Арххрам». — Москва: ГУП ЦПП, 2003. — URL: http://www.wco.ru/biblio/books/stroy1/H24-T.htm (дата обращения 12.09.2019).
6. Справочная книга Саратовской Епархии. — Саратов, 1912. — 706 с.
7. Энциклопедия Саратовского края. — Саратов: Приволжское кн. изд-во, 2002. — 688 с.
8. Журнал о православной жизни «Нескучный сад» № 4 (33) ’2008. Хватает ли в России храмов. — URL: http://www.nsad.ru/articles/rossiya-eto-mnogo-malenkih-hramov (дата обращения 12.09.2019).

ЧАСТЬ IV
ИСКУССТВО ХРИСТИАНСКОГО МИРА: ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ НА СТЫКЕ ВРЕМЕН

ВЕРХОВЫХ ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА
Старший научный сотрудник. Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» УралНИИпроект
e-mail: elena_ver@mail.ru

VERKHOVYKH ELENA YURYEVNA
Senior Researcher. Branch of the FSBI «TsNIIP Minstroy Russia» UralNIIproekt
e-mail: elena_ver@mail.ru

НОВАТОРСТВО И КАНОН В АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ

INNOVATION AND CANON IN THE ARCHITECTURAL COMPOSITION OF MODERN ORTHODOX CHURCHES

В статье рассмотрены православные храмы, построенные в период с 1990-х гг. – нач. XXI века, в архитектурной композиции которых можно наблюдать элементы новаторства. Эти объекты проанализированы на соответствие их понятию «архитектурного канона» как базовым неизменяемым принципам построения архитектурной композиции православного храма, которые автор выявил и обосновал ранее. Показано, что обнаруженные элементы новаторства имеют два основных направления своего привнесения: они либо соответствуют указанным принципам построения и вписываются в традиционную композицию храма, либо нарушают неизменяемые принципы ее построения, вследствие чего реализованные архитектурные объекты остаются, как правило, единичными образцами, не интегрированными в сложившуюся традицию церковного зодчества.
Ключевые слова: архитектура православного храма, канон в архитектуре храма, новаторство в архитектурной композиции православных храмов, неизменяемые принципы построения архитектурной композиции православного храма

The article examines the Orthodox churches built in the period from the 1990s – early XXI century, in the architectural composition of which you can observe the elements of innovation. These objects are analyzed for their compliance with the concept of «architectural canon», as the basic unchangeable principles of building the architectural composition of an Orthodox church, which the author identified and substantiated earlier. It is shown that the discovered elements of innovation have two main directions of their introduction: they either correspond to the indicated principles of construction and fit into the traditional composition of the temple, or violate the unchangeable principles of its construction, and the constructed architectural objects remain, as a rule, single samples not integrated into the established tradition of church architecture.
Keywords: Orthodox Church architecture, Canon in Church architecture, innovation in the architectural composition of Orthodox churches, unchangeable principles of building the architectural composition of an Orthodox Church

Проблема возникновения нового и его взаимодействие с традицией церковной архитектуры является в настоящее время актуальной для храмостроителя. Современный этап возведения новых зданий православных храмов, возобновившийся с 1990-х гг., имеет ясно выраженную специфику: он следует за семидесятилетним перерывом в своем развитии, занявшим собой почти все XX столетие. Его результатом стало прерывание органичного развития и прекращение вследствие этого естественного обогащения традиции церковного зодчества в этот период. Современный архитектор при создании нового храма XXI в. находится под влиянием этого разрыва преемственности поколений зодчих советского периода, которые не занимались новой современной церковной архитектурой и не участвовали в «живой» передаче знаний от мастера к ученику. Прерывание постепенного процесса усвоения церковной архитектурой стилей гражданской архитектуры XX в., в период их активного развития и регулярно сменяющегося их большого количества, не позволило сформировать новые архитектурные образы храмов, привносящие современные идеи в их композицию, как это происходило ранее.

Вопросами и проблематикой развития современного российского церковного зодчества и анализом особенностей архитектуры современных храмов занимаются многие теоретики и практики архитектуры. Например, такие исследователи, как М.Кеслер, И.М.Фатеева, Р.П.Логовский [5; 4; 6] и многие др. Целью настоящей статьи является анализ архитектурных композиций современных храмов на соответствие их понятию «архитектурного канона» и выявлению способов привнесения элементов новаторства в нее. Нами было введено архитектурно-теоретическое понятие «архитектурный ка-

нон» православного храма как система устойчивых неизменяемых принципов формирования объемно-пространственной и объемно-планировочной структуры, архитектурной композиции храма, независящей от конкретного архитектурного стиля, и транслируемой во времени [1]. Также были выявлены минимальные базовые неизменяемые принципы построения архитектурной композиции русского храма, которые заключаются: в плане здания — это: а) минимальная двухчастность планировки (деление плана на среднюю часть и алтарь); б) ориентация храма по сторонам света (алтарь направлен на восток); в) наличие иконостаса, отделяющего алтарь от средней части. Для фасада здания как выражении общего целостного внешнего облика храма выявлены следующие неизменяемые принципы: г) двухчастное тектоничное деление общей архитектурной композиции по вертикали (на нижнюю массивную часть и верхнюю архитектоничную часть); д) наличие обязательных частей храма, а именно (начиная сверху): креста венчания, главы храма, шеи храма, тела храма (основной объем). Также существуют и общие принципы построения архитектурной композиции храма: пирамидальность, иерархичность, тектоничность, отделенность (закрытость) от мира, символичность. Данные минимальные требования обязательны и являются основой, ядром архитектуры русского православного храма, которые присутствуют и повторяются на протяжении столетий, и во многом обеспечивают идентичность храмовой архитектуры.

Новаторские архитектурные решения православных храмов, которые были реализованы, в современном зодчестве явление достаточно редкое. Если рассматривать понятие «новаторства» в церковном зодчестве, как совокупность новых, не применявшихся ранее образных, формообразующих, стилевых, планировочных, конструктивных приемов и принципов построения здания храма, так и новые, не применявшиеся ранее отдельные архитектурные части, элементы и детали, участвующие в архитектурной объемно-пространственной композиции храма, то зачастую новаторство проявляется на уровне отдельных ее элементов.

Приведем ряд примеров современных храмов в объемно-пространственных решениях, которых можно выявить элементы новизны. Одним из новаторских, возведенных недавно, православных храмов является Храм в честь Воскресения Христова (арх. Д.М.Смирнов, 2018–2020 гг., Москва), посвященный 75-летию Победы в Великой Отечественной войне и в память всем ратным подвигам русского народа во всех войнах (ил. 1). При анализе его общего объемно-пространственного решения можно сказать, что минимальные базовые неизменяемые принципы реализованы, кроме одного. В его композиции нарушен принцип «закрытости (отделенности) от мира» пространства храма за счет уникального на сегодня применения светопрозрачных конструкций при возведении сводов храма и большой площади остекления витражей и окон. Данный принцип мы относим к неизменяемым принципам, так как он напрямую связан с идейно-символической стороной православного храма и идет с раннего катакомбного периода развития христианства. «Тело» храма и другие части храма должны быть закрытым, образно «защищающим», непрозрачным, с мощными стенами, относительно узкими окнами и расположенными выше уровня человеческого роста, что не позволяет видеть церковные обряды снаружи. Создание элементов новаторства в архитектуре данного нового храма достигается за счет нарушения одного из неизменяемых принципов построения архитектурной композиции православного храма.



Рис. 1. Храм в честь Воскресения Христова, 2018–2020 гг., Москва (арх. Д.М.Смирнов)

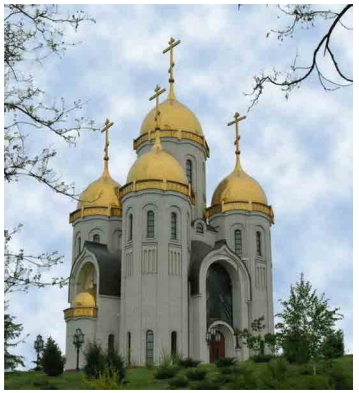


Рис. 2. Храм Всех Святых на Мамаевом Кургане, 2000–2005 гг., Волгоград (арх. Ю.В.Коссович)

Рассмотрим другой пример современного православного храма — Храма Всех Святых на Мамаевом Кургане в Волгограде, построенного в 2000–2005 гг., арх. Ю.В.Коссович (ил. 2). Архитектор создал динамичный художественный образ белокаменного храма, устремленного ввысь, используя мотивы древнерусских соборов X–XI вв. В отношении реализации неизменяемых принципов построения композиции храма можно отметить, что они в целом реализованы. Но для создания элемента новаторства архитектор творчески интерпретировал принцип двухчастного тектоничного деления общей архитектурной композиции по вертикали. А именно — деление на нижнюю массивную часть и верхнюю архитектоничную визуально однозначно не воспринимается, так как барабаны четырех угловых

глав храма «не опираются» на единый нижний объем храма, а представляют собой на фасаде здания отдельно стоящие башни-барабаны до уровня земли.

Одновременно тем самым создается новый динамичный образ храма. В целом визуальная двухчастность общего объема все же автором достигается за счет использования традиционного объемно-пространственного решения центрального купола, входных арок, расположенных по сторонам света, подчеркивающих уровень карниза основного объема, а также введения декоративного пояса на фасадах башен-барабанов на этой же высотной отметке. Таким образом, творческая интерпретация одного их неизменяемых принципов построения архитектурной композиции позволила привнести элемент новаторства в композицию православного храма.

Следующим примером нетрадиционного объемно-пространственного решения является Храм во имя Святого Целителя Пантелеймона (арх. А.В.Долгов, А.В.Калабин, 2002 г., Екатеринбург) (ил. 3). Квадратное в плане здание храма перекрыто центральным куполом, практически без устройства барабана. Из архитектурной композиции храма, с точки зрения визуального восприятия, «выпал» один из обязательных элементов — «шея» храма, то есть переход от основного объема храма к куполу. Нарушается один из неизменяемых принципов построения композиции — принцип «наличия обязательных частей храма». В результате храм зрительно выглядит недостроенным, со зрительно «провалившимся» внутрь барабаном. Авторы проекта объясняют такое его решение использованием древневизантийского архетипа купола на четырех парусах и, основываясь на этом мотиве, стремятся получить новое композиционное качество [3]. Впоследствии изначальная композиция храма была изменена: на центральный купол была установлена небольшая глава на барабане, что придало облику храма более традиционный вид (ил. 3б).

Реализация неизменяемых принципов построения архитектурной композиции храмов, безусловно, не должна подразумевать переделку и реконструкцию зданий, где они композиционно нарушены. Их сохранение и воспроизводство направлено на обеспечение идентичности архитектурно-художественного образа православного храма. В этом храме была намеренно проведена архаизация образа, которая опирается на ранневизантийские архитектурные образцы. Мы видим, что нарушение неизменяемых принципов архитектуры православного храма возможно не только в случае поиска новых художественных решений, обращения к архитектурному будущему, но и в случае возвращения к образцам архаического прошлого. Это объясняется тем, что всякая архаика по своему определению — это период, предшествующий формированию зрелой

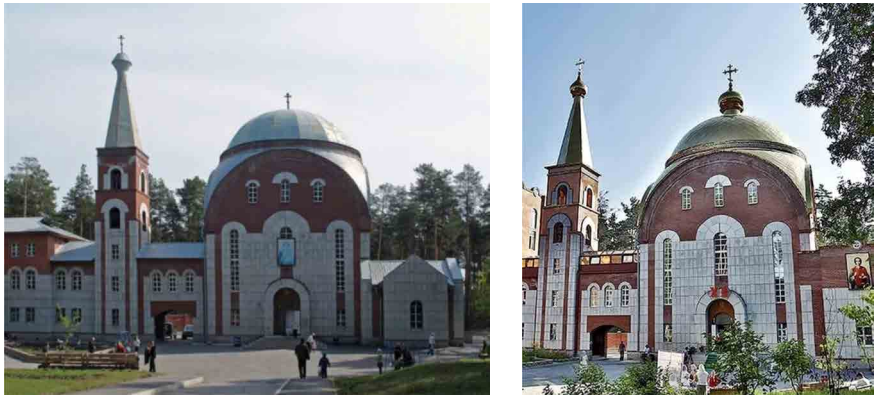


Рис. 3. Храм во имя Святого Целителя Пантелеймона, 2002 г., Екатеринбург (арх. А.В.Долгов, А.В.Калабин): а — первоначальный вид здания храма; б — вид после реконструкции

классики внутри каждой архитектурной традиции. В нашем случае ранневизантийская архитектура хронологически полностью предшествовала архитектуре русского православного храма, базовые принципы, характерные именно для нее, в тот период просто не начали формироваться.

Заключение

Приведенные примеры показывают, что и сегодня архитекторы стремятся создать новые образы зданий храмов. Они опираются не только на русскую традицию, но и уходят глубже, к истокам христианского храмостроения, используя древние архетипы раннего христианского периода. Одновременно сегодня можно наблюдать попытки новаторства с помощью модернистских решений и кардинального изменения традиционного формообразования объемно-планировочного решения храма с использованием современных технологий и материалов.

Таким образом, возникновение нового, проявление новаторства в архитектурной композиции храма может идти по двум основным направлениям: либо «в рамках традиции», используя исторически сложившиеся архитектурные приемы, уже вошедшие в традицию церковного зодчества, композиционно синтезируя и усложняя их, при одновременном соблюдении базовых неизменяемых принципов построения архитектурной композиции храма. Либо можно наблюдать противоположное направление творческого поиска новых форм храма — это намеренное нарушение одного или нескольких неизменяемых принципов построения архитектурной композиции храма, тем самым достигается, «быстрый» эффект новизны при ви-

зуальном восприятии архитектуры здания храма. Однако анализ композиций подобных храмов в истории церковной архитектуры показывает, что они остаются, чаще всего, единичными объектами и не становятся традиционными образцами [2].

Список литературы:

1. Верховых Е.Ю. Принципы формирования «архитектурного канона» композиции православного храма // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2019. — № 2. — С. 71—75.

2. Верховых Е.Ю. Нетипичные православные храмы XVIII—XIX веков: традиция и новаторство // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2020. — № 3. — С. 55—65.

3. Мамаева Н.Н. Купола XXI века. Екатеринбург и окрестности. — Екатеринбург: Издательство НИИМК, 2010. — 168 с.

4. Фатеева И.М., Белкина Т.Л. Традиции и новации в архитектуре современного храма // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 6. — С. 248—251.

5. Кеслер М. Традиция и новизна в русском храмоздательстве. — URL: http://kesler.ortox.ru/2019/12/18/tradiciya-i-novizna-v-russkom-xramozdatelstve/ (дата обращения: 02.07.2020).

6. Логовский Р.П. Роль тектоники в формировании образа православного храма. — URL: http://200hramov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=5071:2020-02-19-13-37-48&catid=21:-2020&Itemid=19 (дата обращения: 08.10.2019).

ГУБАРЕВ ДЕНИС ВАСИЛЬЕВИЧ

Учебный мастер кафедры монументально-декоративной живописи МГХПА им. С.Г. Строганова

e-mail: a-d-z.gubarev@yandex.ru

GUBAREV DENIS VASILIEVICH

Training master of the Department of Monumental and Decorative Painting of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

e-mail: a-d-z.gubarev@yandex.ru

СГРАФФИТО В АРХИТЕКТУРЕ СЕЛЬСКОГО ХРАМА (НА ПРИМЕРЕ РЕШЕНИЯ ФАСАДА ЦЕРКВИ ВОСКРЕСЕНИЯ СЛОВУЩЕГО В Д. ХРЕБТОВО, СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОГО Г. О. МОСКОВСКОЙ ОБЛ.)

SGRAFFITO IN THE ARCHITECTURE OF THE VILLAGE CHURCH (ON THE EXAMPLE OF THE SOLUTION OF THE FACADE OF THE CHURCH OF THE RESURRECTION OF THE WORD IN THE VILLAGE OF HREBTOVO, SERGIEV POSAD, MOSCOW REGION)

Статья посвящена опыту применения монументальной техники сграффито на фасаде православного храма, где этой технике отведена роль не только архитектурного декора, но и материала для исполнения канонических фигуративных композиций.

Ключевые слова: сграффито, монументальная живопись, декор фасада, архитектура сельского храма, древнерусская живопись

The article is devoted to the experience of using the monumental sgraffito technique on the facade of an Orthodox church, where this technique is assigned the role of not only architectural decoration, but also material for the performance of canonical figurative compositions.

Keywords: sgraffito, monumental painting, facade decoration, rural temple architecture, old Russian painting

Сегодня в России наблюдается небывалый подъем храмового строительства на фоне возрождения частично утраченных христианских традиций в период правления советской власти. О его масштабах свидетельствует статистика. Так, если накануне празднования Тысячелетия Крещения Руси в Русской Православной Церкви было около 7000 храмов и 21 монастырь, то в конце 2017 г. — 36 878 приходов, 944 монастыря.

Подавляющее число вновь построенных и восстановленных сооружений приходится на долю крупных городов и промышленных центров, пользующихся значительной поддержкой государства и частного капитала. Реставрационные работы проводятся быстро и качественно. Новые храмы обретают дорогостоящее внутреннее и внешнее убранство. Римская мозаика становится здесь чуть ли не самой востребованной техникой монументальной живописи.

Несомненно, глубокие традиции украшения православных храмов мозаикой не оставляют выбора заказчику и исполнителю, когда речь идет о создании таких «жемчужин» христианства, как собор св. Саввы в Сербии, храмы Серафимо-Дивеевского монастыря и другие. Долговечность и великолепные пластические характеристики этого материала бесспорны. Но высокая стоимость смальты и исполнительских работ делают невозможным массовое применение этой техники, тогда как множество церквей в провинциальных городах и в сельской местности также нуждаются в соответствующем убранстве. И если внутреннее пространство храма имеет достаточное количество вариантов оформления, то декор фасада принято решать лишь мозаикой или скульптурным рельефом. Попытки применения фасадной росписи в храмовой архитектуре классицизма и неоклассицизма зачастую представляются не вполне убедительными (так, например, Покровский собор в Хотькове, церковь иконы Божией Матери Всех Скорбящих Радость в Рязани, церковь Покрова Пресвятой Богородицы в Акулове и т.п.).

Сграффито, являясь наиболее доступной и экономичной монументальной техникой, структурно и пластически близкой мозаике, вполне способно качественно решать художественные задачи в отечественной светской и церковной архитектуре. Практика оштукатуривания фасадов и интерьеров храмов известковой и известково-цементной штукатуркой не оставляет сомнений в возможности применения здесь и сграффито.

В 2020 г. мной был разработан проект росписи фасада храма Воскресения Словущего в д. Хребтово Сергиево-Посадского г.о. в монументальной технике сграффито. В этом же году началась его реализация: декоративное решение слепого окна и композиция тимпана фронтона южного фасада. Работа явилась первым в европейской части России опытом применения сграффито на фасаде православного храма, где этой технике отведена роль не только архитектурного декора, но и материала для исполнения канонических фигуративных композиций.

Каменный храм в селе Хребтово был заложен в 1799 г. Современный облик сооружения сложился вследствие ряда значительных изменений. Так, в середине 19 века трапезная часть церкви была разобрана, а на ее месте построена новая, расширенная трапезная, существующая ныне. В 1937 г. церковь закрыли, колокольню разобрали на кирпич для школы, а храм стали использовать как клуб. Нет никаких сомнений в том, что воссоздание первоначального вида сооружения практически невозможно. Однако доминирующий объем здания церкви, вкупе со значительно изменившейся застройкой села, с моей точки зрения, составляет абсолютно цельную архитектурную ситуацию.

Храм представляет собой восьмерик на четверике, к которому примыкают широкая двух-предельная трапезная и полукруглая апсида, а венчает его восьмигранный купол с луковичной главой на глухом барабане. С южной и северной сторон четверик украшен пилястровыми портиками с треугольными фронтонами. Одно из трех круглых окон верхнего яруса четверика глухое. Трапезная, восьмерик и апсида опоясаны ступенчатым карнизом. Кровля покрыта оцинкованным железом. Стены оштукатурены до восьмерика, который выкрашен известковой краской по кирпичу.

Проект художественного оформления фасада включает в себя фигуративные композиции тимпанов фронтонов, декоративное решение слепых окон четверика, орнаментальный фриз трапезной и апсиды, с характерной для данного типа храмов двухцветной покраской архитектуры.

Ограниченный бюджет прихода не дает возможности осуществлять комплексные ремонтно-строительные мероприятия. В этой связи, после получения благословения настоятеля и в соответствии с утвержденным проектом, работы ведутся частями.

С южной стороны храм хорошо просматривается с центральной площади, на которой находится автобусная станция, поэтому художественное решение этого фасада явилось приоритетной задачей. Здесь необходимо понимать, что сельский храм — это центр деревенской жизни, и его состояние и внешний облик имеют огромное значение не только для прихожан, но и являются своеобразным «культурно-идеологическим ориентиром» для всего местного населения.



Рис. 1. Храм Воскресения Словущего в д. Хребтово Моск. обл.

Разрабатывая структуру изображения, я ставил перед собой ряд профессиональных задач. Необходимо было акцентировать внимание зрителя на композиции тимпана фронтона, которая отражает традиционный, узнаваемый иконографический сюжет. Круглое слепое окно требовало тонального единства с соседними окнами для сохранения архитектурной симметрии здания. Фриз трапезной и апсиды, масштабно и пластически поддерживающий изображение на четверике, должен был нести не только декоративную, но и идеологическую функцию. Незначительная высота плоскости фриза обусловила решение, при котором непрерывный церковно-славянский текст опоясывает здание, имея остановки над угловыми пилястрами, где его заменяют орнаментальные вставки. Единый масштаб и структура этого орнамента сохраняются в декоративных элементах слепого окна и тимпана. Церковь расположена в самом центре деревни и хорошо просматривается с близкого расстояния со всех сторон, поэтому текст может быть воспринят не только во время Крестных Ходов, но и при движении по сельским улицам.

Церковно-славянский шрифт, с его подчеркнутой декоративностью, приобретает выгодное звучание в рельефной штукатурке сграффито. На кафедре монументально-декоративной живописи академии им. С.Г.Строганова, в этой связи, было поддержано мое предложение о внесении изменений в программу курса «Сграффито» по дисциплине «Основы художественного производства». Теперь вместо миандрового греческого орнамента первокурсникам ставится задача по компоновке короткого текста: используя церковно-славянский алфавит, с последующим исполнением фрагмента в материале.

Структура изображения в слепом окне в целом повторила схему кованных металлических решеток в аналогичных оконных проемах и представила собой так называемый «нахлебный» крест в круге.

Композиция тимпана фронтона представляет собой традиционное для храмовых фасадов изображение Нерукотворного Образа Иисуса Христа с ангелами. Первоисточником здесь явился новгородский образ Спаса на чрепии. Особенностью композиции является то, что лик Христа помещен в арку, образованную орнаментальным полотенцем, которое с двух сторон поддерживают ангелы. Тем самым треугольник тимпана приобрел необходимую жесткость и архитектонику, четко определились места для фигур и декора. Еще одной, с моей точки зрения, удачной находкой явилось решение нимбов. Белый нимб Христа и светоносное полукружие фона контрастируют с центром композиции, уравновешенным темными фонами по краям и нимбами ангелов. Технологически эта работа представляла собой трех-, четырехслойное сграффито, с максимальной общей толщиной штукатурки не более 1,5 см. Грунтовочный слой выполнен штукатурно-клеевым составом высокой паропроницаемости, армированным штукатурной фасадной сеткой. В качестве основного материала мной был применен известково-цементный раствор, обладающий высокой паропроницаемостью и усиленный армирующим волокном. Сграффито выполнено в теплой гамме, с использованием высококачественных неорганических железоокисных пигментов, что, учитывая весь спектр подготовительных, исполнительских и закрепляющих финишных работ, обеспечивает прочность и долговечность изображения.





Рис. 2, 3. Д.В.Губарев Сграффито на фасаде храма Воскресения Словущего (д. Хребтово Моск. обл.). 2020 г.

Несмотря на отсутствие соответствующей исторической традиции, стоит отметить, что в логике развития отечественного монументального искусства не находится никаких противоречий возможности применения этой техники в храмовой живописи. И если в Европе сграффито явилось своеобразным аналогом фасадной фрески и унаследовало тенденции архитектурного декорирования эпохи Ренессанса, то российская история рождения этой техники связана непосредственно с монументальными задачами, возникшими в нашей стране в первой трети прошлого века.

«Малой родиной» сграффито, несомненно, следует считать ВХУТЕМАС, где его структурную основу заложили Николай Чернышев, Влади-

мир Фаворский и художники его круга. Чернышев стоял у истоков советского монументального искусства, стал одним из крупнейших в стране специалистов в этой области. В течение многих лет он был профессором на кафедре монументальной живописи во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе в Москве, преподавал технику монументальной живописи в Институте пролетарского искусства в Ленинграде. «Задача моей жизни, — говорил Николай Михайлович, — найти связующее звено между грандиозным наследием древнерусского искусства и задачами сегодняшнего дня» [1]. Именно он, возглавив группу художников-монументалистов, в 1925–26 гг. впервые начал применять способ сграффито в отечественной архитектуре. Опираясь на традиции построения изображения древнерусской живописи и книжной графики, конструктивно и идеологически близкой к монументальному искусству, новый для нашей страны материал приобретал свои собственные характерные признаки. Советское сграффито — это уже не просто архитектурный декор, а содержательная техника, способная решать и декоративные, и монументальные задачи, обладая совершенно конкретной «художественной формой материала.

Рост интереса к этой технике среди профессионалов, наблюдаемый в последнее время, с моей точки зрения, вполне закономерен. Развитие отечественного монументального искусства происходит на фоне постоянного поиска новых декоративно-пластических решений в рамках того или иного материала, поиска новых средств, способных наиболее звучно выразить идею произведения. Так монументальная мозаика в СССР приобретала массу разнообразных форм исполнения. Материалом для нее становились, наряду с традиционной смальтой и мрамором, керамическая плитка, цветное стекло, кирпич, вторсырье горно-металлургической промышленности и т.п. И сегодня в храмовой монументальной мозаике мы наблюдаем широкий спектр технологий и стилистических приемов — от византийской декоративности до станковых живописных решений в архитектуре. На фоне этого изобилия монументальная техника сграффито выступает абсолютно «непаханым полем», таящим в себе массу возможностей для реализации художественных замыслов. В этой связи, возможное возвращение сграффито в обойму самых востребованных монументальных техник представляется совершенно логичным.

Лаконичная, графически ясная, обладающая своеобразными пластическими характеристиками, монументальная техника сграффито, по моему мнению, необыкновенно созвучна условному языку православной стенописи. Ограниченность в средствах здесь, как ни странно, открывает множество возможностей создания сложных

«пространственно-временных конструкций» внутри изобразительной плоскости, присущих великолепным образцам древнерусской храмовой живописи.

Примечания:

1. Чернышева П.Н. Работал только с восторгом… // Третьяковская галерея. — 2009. — № 1 (22).

2. Крестов М.А. Штукатурка сграффито. Техника декоративных штукатурок. Выпуск 3. — М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1938. — 46 с.

3. В докладе используются материалы книги автора: Губарев Д.В. Сграффито в монументально-декоративной живописи. Основные материалы и методы. Учебно-методическое пособие. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2020. — 88 с.

СИВКОВА МАРИЯ ЮРЬЕВНА
Аспирант МГХПА им. С. Г. Строганова, кафедра Монументально-декоративной живописи
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

SIVKOVA MARIA YURIEVNA
Postgraduate student of the department of monumental and decorative painting of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

ХРАМ ИКОНЫ БОЖИЕЙ МАТЕРИ В ПОСЕЛКЕ ГОРНЫЙ КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ КАК УНИКАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК СОВРЕМЕННОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ, СОЗДАННЫЙ С ПРИМЕНЕНИЕМ ТЕХНИКИ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МОЗАИКИ

THE CHURCH OF THE ICON OF THE MOTHER OF GOD IN THE VILLAGE GORNY IN THE KRASNODAR TERRITORY FLORENTINE MOSAICS AS A UNIQUE MONUMENT OF MODERN MONUMENTAL PAINTING

В данной статье рассказывается о практическом применении технологии флорентийской мозаики во внутреннем убранстве храма Иконы Божией Матери в селе Горный. В статье рассматриваются некоторые ключевые фрагменты мозаичных композиций, расположенных внутри храма. Согласно статье, комплексная конструкция изготовленной с использованием технологии флорентийской мозаики церкви Иконы Божией Матери в селе Горный является уникальным произведением монументальной живописи XXI века в России. Флорентийские мозаики храма, как известно, имеют большую художественную ценность и, как полагают, обладают рядом сложных технологических особенностей. Идея уникальности флорентийской мозаики церкви Иконы Божией Матери в селе Горный. основано утверждение, что флорентийские мозаики никогда не украшали криволинейные поверхности. Статья содержит изображения и рисунки в качестве иллюстраций.

Ключевые слова: монументальное искусство, храмы, флорентийская мозаика, декоративное оформление храмов, христианское искусство, художественная обработка камня, монументальная живопись.

This paper reports about practical application the technology of Florentine mosaic in the interior decoration of The Church of The Icon of The Mother of God in The Village of Gorny. The paper examines some key pieces of mosaic compositions located inside of the temple. According to the paper, complex design manufactured with using the technology Florentine mosaics of The Church of The Icon of The Mother of God in The Village of Gorny is unique piece of monumental painting of the XXI century in Russia. Florentine mosaics of the temple are noted to have a big artistic value, and are believed to be have a number of elaborate technological features. The idea of uniqueness of Florentine mosaics of The Church of The Icon of The Mother of God in The Village of Gorny. is based statement that Florentine mosaics have been never decorated curvilinear surfaces. The paper contains images and pictures as illustrations.

Keywords: monumental art, temples, Florentine mosaics, artistic decoration of temples, religious art, Christian art, stone processing, monumental painting

В докладе освещается комплексное живописное решения с использованием технологии флорентийской мозаики интерьера Храма иконы Божией Матери «Живоносный Источник» в поселке Горный городского округа Новороссийск Краснодарского края, выполненного мастерами-резчиками по камню мастерской «Флорентийская мозаика» в 2018–2020 годах, а также технические и технологический аспекты работы на данном объекте.

К техникам монументальной живописи относятся: мозаика, керамические панно, роспись, витраж, художественная эмаль.

«Флорентийская мозаика — это разновидность пластинчатой мозаики, при которой из шлифованных пластинок камня монтируется конкретный рисунок, изображение. Пластинки должны быть тщательно подогнаны друг к другу без видимого невооруженным глазом “шва” (место стыковки пластин). Каменные пластинки могут быть любой геометрической формы, но должны быть расположены в одной плоскости. Художественный эффект флорентийской мозаики основан на идеальном подборе оттенков камней с использованием их естественного рисунка» [1].

Широкое применение получила флорентийская мозаика 1950-е – 1980-е в оформлении станций московского метро: Чеховская, Комсомоль-

ская, Марксистская, а также общественных зданий таких как Концертный зал Олимпийской деревни в Москве, фойе завода АвтоВАЗ в Тольятти.

В связи с распадом СССР прекратилось государственное распределения госзаказов. С конца 1990-х годов в России происходит процесс адаптации достижений использования флорентийской мозаики в монументальном искусстве СССР для нужд современной храмовой архитектуры. В 2000-е годы началось активное строительство и щедрое украшение православных храмов с использованием дорогостоящих материалов, в том числе и флорентийской мозаики.

Мастера краснодарской студии «Флорентийская мозаика» [2] работают с этой техникой, начиная с 2000-х годов. Они накопили колоссальный опыт комплексного решения храмов с использованием флорентийской мозаики.

Путем обсуждения идей с представителями православной церкви, изучения теории росписи храма, поисков визуального языка, адаптации материала под религиозный сюжет — они сформировали неповторимый художественный язык, характерный для мастеров данного творческого объединения. Понимание изображений, созданных художниками, как утилитарных предметов, выполняющих функцию изображения святых свойственно многим прихожанам храмов и святителям церкви, поэтому я хочу обратить внимание на художественную ценность данных произведений.

Михаил Михович [3], руководитель мастерской утверждает, что система росписи современного храма в соответствии с каноном слабо поддается объяснению в соответствии с богословскими текстами, а соподчинение архитектуры и мозаики согласно одной концепции редко осуществимо на практике, т.к. большинство современных российских храмов строится и отделывается по частям.

В храме поселка Горный не было возможности выстроить всё от архитектуры до мозаик в один концептуальный ряд. Михаил Михович предполагает, что по количеству флорентийской мозаики внутри данный храм превосходит все сооружения прошлого. Мозаичное убранство храма еще не закончено, но на сегодняшний день общая площадь флорентийских мозаик внутри храма составляет около 80 м^2.

Комплексное решение интерьера храма иконы Божией Матери «Живоносный Источник» в поселке Горный городского округа Новороссийск состоит из: мозаичной алтарной части (флорентийская мозаика и стекло с люстром), мозаичной стены притвора храма (флорентийская мозаика), трехчастной мозаичной композиции в хорах (флорентийская мозаика), икон и предстоящих святых в простенках храма. Данные мозаики созданы на средства меценатов, выбор сюжетов осуществлял настоятель храма, иеромонах отец Филарет.



Рис. 1. Мозаики притвора

Мозаики притвора (Рис. 1) созданы в 2020 м году, их площадь около 30 м2. По левую руку (если смотреть на дверной проем изнутри храма) слева от выхода из храма находятся ростовые изображения святых Александра Невского, князя Владимира и княгини Ольги равноапостольных. Над полукруглым дверным проемом расположен крест с предстоящими ангелами. Справа изображены Вера, Надежда, Любовь и матерь их София, царь Николай II с великими княгинями, правее — святые первомученики земли русской: Федор и сын его Иоан. Композиция продолжается на простенках правой стены, ближе к основной композиции изображены Ксения Петербургская и Матрона Московская. Внизу данной мозаичной композиции находится отделка из темного дерева, по бокам и в верхней части край мозаик прилегает к белой стене. Слева мозаика ограничивается вертикальным оконным проемом, следующий простенок слева от этого окна украшает вертикальная полоса орнамента (выполненная в технике флорентийской мозаики), затем на простенке (т-образном в сечении) находится изображение Гавриила Самтаврийского (Ургебадзе) в сочетании с орнаментальной полосой. Мозаичная композиция притвора (изображение предстоящих святых) продолжается налево и направо от основной стены, занимая два простенка между окон, два двухметровых выступа стены с одной стороны и толщины этих выступов.

Технология мастеров студии «Флорентийская мозаика» создания мозаики на плоскости включает в себя следующие этапы:

Распил камня с помощью отрезных алмазных дисков на станках с подачей воды из пластин камня толщиной 7 мм, обтачивание фрагментов с помощью фрез на бронзовой и бакелитовой связке, склейка пластин камня в плашки одного цвета с помощью двухкомпонентного полиэфирного клея с различными наполнителями (в зависимости от цвета камня и типа шва).

Обратный набор мозаики на плоскости: создание композиции из плашек камня, наклейка собранного рисунка на основу с помощью полиуретанового клея (влагозащищенная фанера), полировка с



Рис. 2. Мозаики хор

перенесение на стену крепление мозаичного набора с помощью полиуретанового клея на основу (влагозащищенную фанеру или композитные алюминиевые панели).

Следующим этапом является полировка на рычажно-полировальном станке с несколькими последовательными фракциями полировальных кругов, затем композиция крепится на стену.

Для изготовления мозаик храма иконы Божией матери в поселке Горный использованы: мрамор из Турции, Индии, Италии, местный камень доломит (окаменевшие кораллы), оникс — лица, руки, кавказские яшмы, уральские серпентиниды (зеленые оттенки), лазуриты (синие оттенки), редко используется гранит. Подобраны камни, максимально близкие по твёрдости.

На сегодняшний день, в бригаде мастерской «Флорентийская мозаика» работают мастера-резчики по камню: Мгебришвили Николай Теймуразович, Тарасов Василий Васильевич, Хабаров Владимир Николаевич, Михович Роман Игоревич, Михович Михаил Александрович.

Мозаики хора (Рис. 2) находятся на верхнем ярусе храма, их площадь около 7 м^2. Они выполнены в конце 2020 года. Уникальность данных мозаик в том, что, будучи собранными на плоскости (как традиционно изготавливается флорентийская мозаика), впоследствии они монтировались на криволинейной вогнутой поверхности и были отшлифованы вручную на объекте с использованием алмазных полирующих насадок (чебурашек), влагозащищенной УШМ (болгарка).

Слева от Богоматери Панахранты, которая является центром мозаичной композиции в хорах, находятся поясные изображения святых новомучеников (предстоящие святые): Серафим Чичавгов, Петр Киевский, Вениамин Петроградский, священномученик патриарх Тихон. По правую руку от Богоматери изображены Патриарх Гермоген, Митрополит Петр. Митрополит Алексий Донской, князь Дмитрий Донской.

Уникальность этой композиции состоит в том, что она выполнена на криволинейной вогнутой поверхности. Что особенно трудно, т.к. пластины флорентийской мозаики имеют очень сложную графику стыков. Михаил Михович говорит, что при работе на вогнутой поверхности, нужно либо уменьшать модуль плашки (плашкой мозаичисты называют сегмент камня одного цвета), либо модуль склеенных сегментов мозаики (модуль состоит из нескольких плашек, т.к. природный рисунок среза камня не всегда имеет цвет и тон, необходимые для





Рис. 3. Мозаики алтарной части
Рис. 4. Простенки

рисунка). Усложнение рабочего процесса требуется чтобы мозаичный набор имел более плавную форму, удобную для последующей полировки.

Мозаики притвора и хор, полоса со шрифтовой композицией (часть тропаря в честь иконы Богоматери Державная) образуют целостную композицию за счет использования в фоне одного серо-синеватого мрамора.

В алтарной части Храма иконы Божией матери в поселке Горный (Рис. 3) располагаются сцены из жизни Христа — мозаики с золотым фоном, полностью заполняющие пространство стены, площадь мозаичной композиции 34 м^2. Они были одними из первых в монументальном искусстве России сюжетных произведений в технике флорентийской мозаики, выполненных на криволинейной поверхности. Мастер Николай Михович говорит, что для мастеров с многолетним опытом собрать флорентийскую мозаику для вогнутой поверхности-трудная задача.

В левом простенке (если смотреть на апсиду изнутри храма) расположена сцена жертвоприношения Авраама, справа — ветхозаветная Троица, в центральной части — сцена причащения апостолов. Мозаичные сюжетные композиции обрамлены полосой белого текста из Священного писания сверху, золотого фона снизу, полосами белого орнамента с золотым фоном слева и справа. Полосы орнамента создают паузу, границу между сюжетными композициями в аспидной части и мозаичными иконами простенков.

Простенки, соединяющие аспидную часть с основным объемом храма (Рис. 4), полностью облицованы мрамором, в который наподобие икон встроены мозаичные композиции: в правой части от алтаря (рядом с ветхозаветной Троицей) расположена снизу Ангел пустыни / Иоанн Креститель (2016), а выше — Крещение (2019). Слева от алтаря, где стена переходит к основному объему храма, расположены небольшие композиции (рядом с жертвоприношением Авраама) находятся Христос в Узах (выполнена в 2015 году) и Распятие (выпол-

нено в 2019 году). В простенках поверх икон расположены ангелы, фоном которым служит светлая бежевая облицовка, продолжающаяся над окнами, поверх которых расположено полотнище с текстом из Священного писания. Мозаичные композиции левого и правого простенков имеют площадь по 6 м^2 каждая.

Флорентийская мозаика имеет гладкую блестящую поверхность, поэтому в отличие от римской мозаики, она идеально подходит для размещения на уровне, досягаемым для человека: она не травматична при физическом контакте, устойчива от механических воздействий (хотя и подвержена царапинам и трещинам в результате ударов твердыми предметами), в отличие от римской, не требует регулярного очищения от пыли. Склеенные между собой при помощи эпоксидной смолы, фрагменты флорентийской мозаики, после монтажа на стену образуют цельную зеркально-гладкую монолитную поверхность, где отсутствуют швы и углубления, откуда могли бы начинаться процессы разрушения мозаики.

Произведения мастерской «Флорентийская мозаика» отличает трепетное отношение к материалу, благородство цветовой палитры камня, глубоко прочувствованные образы святых, плавность линий.

На протяжении 20 лет мастерами краснодарской мастерской «Флорентийская мозаика» были выработаны формы и приёмы обработки камня, адаптацию изображений святых, выполненных в других техниках под особенности техники флорентийской мозаики, сочетания материалов, позволившие успешно справиться с комплексным решением внутреннего убранства храма.

Комплексное решение внутреннего пространства Храма иконы Божией матери в поселке Горный в технике флорентийской мозаики является первым после зала церковных соборов Храма Христа Спасителя примером оформления пространства интерьера храма средствами монументальной живописи с использованием техники флорентийской мозаики, поражающее масштабом замысла и своеобразием иконографической программы, учитывая, насколько трудоёмкой и затратной является изготовление крупных композиций в этой технике, и особенно изображений, предназначенных для криволинейных поверхностей.

Источники:
1. Баранова, Татьяна Витальевна. Флорентийская мозаика в России середины XIX — начала XXI веков: Петергоф, Екатеринбург, Колывань. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Баранова Татьяна Витальевна; [Место защиты: Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького]. — Екатеринбург, 2010. — 19 с.
2. Флорентийская Мозаика ручной работы — Творческая мастерская в Краснодаре (fl-mozaika.ru).
3. Интервью с Михаилом Миховичем от 19.01.2021.

СУВОРОВА ЕВГЕНИЯ ЮРЬЕВНА
старший преподаватель кафедры теории и истории церковного искусства МДА. Заведующая отделом «Художественная культура ТСЛ XVIII–XIX вв.» филиала «Ризница ТСЛ» Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника
e-mail: suvevgeniya@mail.ru

SUVOROVA EVGENIYA ЮРЬЕВНА
Senior Lecturer of the Department of History and Theory of Church Art 141300, Moscow Region, Sergiev Posad, Trinity-Sergious lavra, Academy. Head of the Department «Artistic Culture of the Trinity-St.Sergius Lavra of the 18th – 19th cc» of Filial Branch of the Sergiev Posad State History and Art Museum-Reserve «The Sacristy of the Trinity-St. Sergius Lavra»
e-mail: suvevgeniya@mail.ru

РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЙ ПОКАЗАТЕЛЬ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ-КОНКУРСА «ОСЕННИЙ САЛОН. ХРАМОВОЕ ИСКУССТВО-2020» В СЕРГИЕВО-ПОСАДСКОМ МУЗЕЕ-ЗАПОВЕДНИКЕ

THE REPRESENTATION OF THE DEVELOPMENT OF THE CONTEMPORARY CHURCH ART ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION CONTEST «AUTUMN SALON. THE CHURCH ART IN 2020» IN THE SERGIEV-POSAD STATE HISTORY AND ART MUSEUM-PRESERVE

«Осенний салон» — традиционный выставочный проект Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника с 1995 года. Раз в три года «Осенний салон»

представляет «храмовое искусство». Отборочной комиссией для участия в «Осеннем салоне. Храмовое искусство — 2020» было принято 175 работ 80 авторов. Его главная задача — дать представление о сегодняшнем уровне развития искусства на примере произведений, созданных мастерами Сергиева Посада и района, познакомить широкую общественность и потенциальных заказчиков с последними творческими достижениями художников и оказать, в том числе, и материальную поддержку авторам.

Ключевые слова: современное церковное искусство, Сергиево-Посадская ризница, иконописание, икона, церковная культура, иконописный канон, литургическая утварь, наперсный крест, панагия, богослужебное облачение, покров, плащаница, воздух, покровец, пелены, лицевое и золотное шитье, мозаика, витраж.

The «Autumn Salon» is a traditional exhibition which started in 1995 in the Sergiev-Posad museum. Every three years «Autumn Salon» represent the new church art. The selection committee has chosen 175 works from about 80 authors for participation in the contest. The main purpose of the salon is to give the representation about the present level of the development of art on the example of the works which had been made by the artisans of Sergiev Posad and its region, to introduce the artists' last creative achievements to the general public and potential customers and provide financial support to the artists.

Keywords: contemporary church art, Sergiev-Posad sacristy, iconography, icon, church culture, church canon, liturgical vessels, pectoral cross, panagia, mitre, phelonion, epitrachelion, epigonation, epimanikia, church pall, holy shroud, icon-cloth, aer, chalice covers, embroidery, mosaic, stained-glass.

«Осенний салон» — традиционный выставочный проект, живущий в Сергиево-Посадском музее-заповеднике с 1995 года. Его главная задача — дать представление о сегодняшнем уровне развития искусства на примере произведений, созданных мастерами Сергиева Посада и района, познакомить широкую общественность и потенциальных заказчиков с последними творческими достижениями художников и оказать, в том числе, и материальную поддержку авторам.

В выставочном пространстве салона широкой публике традиционно представлены произведения как известных мастеров, так и дебютантов. За двадцать пять лет «Осенний салон» открыл и поддержал немало талантливых авторов.

Учредителями и постоянными организаторами «Осеннего салона» являются Администрация Сергиево-Посадского городского округа, Сергиево-Посадский музей-заповедник и Сергиево-Посадское отделение Союза художников России. Финансово-организационную поддержку проекта также осуществляет Арт-Салон «Галерея Леже».

Первоначально выставка «Осенний салон» была ежегодной, экспонируя только произведения изобразительного искусства (графика, живопись). Чуть позже возникла необходимость знакомства публики с результатами творчества мастеров декоративно-прикладного искусства, и конкурс-выставка стала биеннале. В тоже время для участия и в конкурсе изобразительного искусства, и в конкурсе декоративно-прикладного искусства все чаще мастера предоставляли произведения «храмового искусства». И в 2013 г. выставка была превращена в триеннале. Теперь «Осенний салон» один год представляет произведения изобразительного искусства, второй — работы мастеров декоративно-прикладного искусства и третий год — храмового искусства. В 2020 году «храмовое искусство» третий раз стало темой «Осеннего салона». Отборочной комиссией для участия в «Осеннем салоне — 2020» было принято 175 работ 80 авторов.

Нынешняя выставка-конкурс ознаменовалась широким тематическим и стилистическим диапазоном. На «Осеннем салоне — 2020. Храмовое искусство» были экспонированы работы традиционного иконописания, восходящие к образцам византийского и древнерусского искусства, — образы Спасителя, Богоматери и святых, произведения с новой иконографией, которую мастера сами разработали в процессе работы, всего пятьдесят девять икон (миниатюрные, храмовые большие и аналойные, для иконостаса).

На выставке были представлены многочисленные изделия «тканой ризницы и утвари». В первую очередь — облачения и литургические комплекты, пелены, созданные в традиционной технике лицевого и орнаментального шитья XIV–XVII вв., затем митры, плащаница и воздух с покровцом, созданные стилистически и технически в традиции церковной золотошвейной культуры XVIII–XIX вв., и катапетасмы, выполненные в технике двукубового крашения.

На «Осеннем салоне» можно было увидеть произведения из различных материалов, выполненные в различных техниках: мозаики, витража, резьбы по дереву, мрамору и камню, гальванопластики, финифти, техники горячей эмали, резьбы по кости, серебрения, позолоты, скани, зерни, басмы, финифти, миниатюры, каллиграфии.

В конкурсе участвовали архитектурные и интерьерные проекты храмов, тот материал, который зачастую не покидает пределы мастерских, являясь рабочим: два архитектурных проекта, два проекта иконостасов, четыре комплексных проекта росписей и мозаик храмов; три эскиза росписей и четыре мозаик.

Особняком на выставке представлены произведения декоративно-прикладного искусства, такие как панно на религиозные темы, которыми можно декорировать дом — гостиную, детскую комнату, когда уже дорос до душевности, но еще не дорос до духовности; или сим-

волические композиции, которые могут украсить наружный фриз алтарной апсиды, трапезную, переход в храме, или любое камерное пространство дома причта или воскресной школы.

В состав экспертной комиссии вошли: С.В.Гнутова — ведущий научный сотрудник ЦМиАР, кандидат искусствоведения, эксперт Министерства культуры РФ по культурным ценностям, член Искусствоведческой комиссии Московского епархиального управления, заместитель директора Творческого союза художников декоративно-прикладного искусства; И.К.Языкова — заведующая кафедрой христианской культуры Библейско-богословского института св. апостола Андрея; А.К.Якимочев — председатель Мстёрского отделения ВТОО «Союз художников России»; В.С.Макашов — лауреат государственной премии России, председатель Палехского ВТОО «Союз художников России», член комиссии «Храмовое искусство»; архимандрит Лука (Головков) — декан иконописного факультета Московской духовной академии; игумен Дорофей (Островский) — реставратор СПГИХМЗ, насельник Свято-Троицкой Сергиевой лавры.

В результате работы экспертной комиссии в рамках конкурсного проекта выставки были присуждены награды: А.Ю.Костяеву и В.С.Баранову (икона «Великомученики Феодор Тирон и Феодор Стратилат». 2020 г.) — диплом лауреата I премии; Н.В.Осиповой (богослужебный комплект: фелонь, епитрахиль, палица, пояс, поручи 2018 г.) — диплом лауреата II премии; Т.Н.Саламатовой и Е.В.Романовой (литургический комплект: воздух, покровец. 2018–2020 гг.) — диплом лауреата III премии; В.А.Новиков (каллиграфический лист, копия рукописи «Евангелие от Матфея». XVI в. 2019 г.) — спец. номинация «За творческую работу с оригиналом»; Е.В.Сероштан (мозаика «Цапля». 2020 г.) — специальная номинация «Выбор зрителя».

Благодаря многолетнему пребыванию четырех учебных заведений: Абрамцевскому художественно-промышленному колледжу имени В.М.Васнецова, Богородского филиала Высшей школы искусств, Сергиево-Посадского института игрушки и Иконописной школы МДА, в Сергиевом Посаде сложилась уникальная художественная среда, способствующая стремительному развитию стилистики, иконографии и техники церковного искусства, срез и уровень которого удалось показать на выставке-конкурсе «Осенний салон-2020».

САНДУ ОЛЬГА МИХАЙЛОВНА
ФГБОУ ВО «ИжГТУ имени М.Т. Калашникова», к.т.н., доцент
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

SANDU OLGA MIKHAILOVNA
ISTU named after M.T. Kalashnikov, Ph.D., associate professor
e-mail: sanduolgamail@gmail.com

«СОФИЯ — ПРЕМУДРОСТЬ БОЖИЯ» В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА В РОССИИ

«SOPHIA — THE WISDOM OF GOD» IN THE CONCEPTUAL ART OF THE TWENTIETH CENTURY IN RUSSIA

Одним из концептов в русской христианской православной традиции является понятие Софии — образа олицетворённой «Премудрости Божией», которое развивается в ноосферной концепции русских космистов, в идее о существовании «софийной (умной) реальности». Этот символ особым образом преломляется в русском концептуальном движении в 1960–1990-х г.г., в творчестве И.И. Кабакова, В.В. Стерлигова, в философско-религиозной концепции «иератизм» М.М. Шварцмана.

Ключевые слова: София, «софийная реальность», концептуальное искусство, художественное сознание.

One of the concepts in the Russian Christian Orthodox tradition is the concept of Sophia - the image of the personified «Wisdom of God», which develops in the noospheric concept of Russian cosmists, in the idea of the existence of «smart reality». This symbol is refracted in a special way in the Russian conceptual movement in the 1960s – 1980s, in the work of I.I. Kabakov, V.V. Sterligov, M.M. Shvartsman.

Key words: Sophia, «smart reality», conceptual art, artistic consciousness.

Концептуализм или концептуальное искусство (с латинского языка «conceptus» переводится, как «мысль», представление) — это движение 1960–1990-х гг., в котором суть творчества сводилась «к феноменам сознания (идеям, понятиям, мысленным конструкциям)», задача творчества переносилась с «создания конкретного произведения искусства на формулирование идеи произведения и/или искусства в целом» [1]. Концептуальное искусство рассматривают в контексте культуры постмодерна как феномен, для которого характерен отказ от смыслового аспекта. В российском варианте возникает уникальный вариант концептуализма, уходящий корнями в русскую философскую и религиозную традицию. Обращаясь к духовным ценностям, искусство стремится показать существование нематериальной реальности, тесно связанной со сферой разума, сознания.

Одним из концептов в русской христианской православной традиции является понятие Софии — образа олицетворённой «Премудрости Божией» [2]. Его смысл наиболее полно проанализирован в работе С. Аверинцева «София-Логос» [3]. Здесь София показана основой христианских добродетелей, связанной с идеалом соборности, объединяющей космос в единое целое и гармонически сочетающей горнее с дольним. С. Аверинцев показывает смысл Софии как защиты против «тьмы внешней»» в образе Оранты, «нерушимой стены», изображенной на стене Софийского храма в Киеве. Ключом к пониманию этого образа раннехристианского искусства становится традиционный жест Оранты — руки, поднятые в молитве: «молитва — многотрудное духовное воинствование «за други своя», … напряжение теургической силы, от которого должны расточиться видимые и невидимые, телесные и бесплотные враги города и народа» [4, с. 574] . Как Оранта с помощью молитвы делается нерушимой стеной, так и София становится заградительной стеной против разрушения и хаоса, благодаря упорядочивающей силе одухотворенной мысли.

София несет в себе смысловое начало. В своем отношении к Богу София есть начало бытия, ее демиургический характер раскрывается в Библии [5, с. 558]. Благодаря сотворчеству с Отцом Премудрость становится смысловым началом: воспринимает и воплощает божественную мироустрояющую волю, которая придает творению смысловую наполненность. С. Аверинцев связывает с понятием «София» способность к знаково-интуитивному осмыслению действительности: за смыслом явственно присутствует «премудрость», «некая смысловая перспектива, просвечивание иных значений, которые совсем не нужно было логически выяснять для того, чтобы прочувствовать факт их существования» [6, с. 550].

Выражая идею целостности, София раскрывается в связи с основными понятиями и категориями: Святая Троица, Логос (Иисус), Богородица, Церковь (человеческая община), заградительная стена, храм, город, держава, мир, рай. Эти важные понятия приобретают софиологический характер и объединяются в христианскую модель мира. Эта модель может быть представлена в виде структуры, состоящей из концентрических кругов. Центром структуры является Богородица в Благовещении, несущая внутри себя мировой смысл Логоса. Она есть «средоточие храма, храм как средоточие города, город как средоточие „округныихъ странъ“» [7, с. 573]. За Богородицей следует малый концентрический круг — Церковь — и большой круг — все христианское человечество, устроенное как священная благочестивая держава. Христианский образ Софии позволяет глубже раскрыть понятие «софийной (умной) реальности» и «тайну» иконы.

Являясь символом заградительной стены против хаоса и орудием освящающей силы Бога, София связывает горнее и дольнее, транслируя божественную мудрость в материальный мир и создавая тем самым «софийную реальность». Этот феномен можно сравнить с одухотворенной «обоженной» реальностью, описанной у С. Аверинцева: она находится в пределах между Божественным и человеческим, «имманентностью и Трансцендентностью, видимым и невидимым, естественным и сверхъестественным, творением и нетварной Благодатью» и обнаруживается «там, где великая онтологическая граница пересекается и становится открытой благодаря событию Воплощения Христова» [8, с. 546]. «Софийная реальность», обусловленная тайной Воплощения, обозначает проблему отражения трансцендентного в имманентном, духовного в материальном.

«Софийная реальность» доступна человеческому сознанию в иконическом выражении. В христианском искусстве изображается не Иисус как личность, а его лик: «лик Христа возникает в контексте христианской традиции как единственный и неповторимый человеческий лик Бога невидимого, не только Сына, но также Иконы Отца» [9, с. 546]. Через «лик» становится понятным значение и особая роль образа-иконы в христианском искусстве. Как отмечает С. Аверинцев, слово «икона» в языке православной традиции происходит от греческого «eikgov» — образ, изображение — и имеет следующую трактовку: «видимые вещи — явленные иконы (eikgov) вещей невидимых» [10, с. 544]. Икона предстает одухотворенным изображением, через которое человек немыслимым путем визуализирует невидимую одухотворенную идею.

Христианский образ Софии находит продолжение в XX веке в философии русских космистов. Сутью этого направления стала ноосферная концепция, ядро которой образует софиологическая тема. В софиологической концепции космисты затрагивают вопрос о первичности духовной «божественной» стороны: источником ноосферы

(сферы идей) в человеческом мире является духовное начало. С духовностью П.Флоренский связывает способность понимать одухотворенную «умную реальность», «пневматосферу». Современным ее аналогом является ноосфера — ментальная сфера, где сосредоточены идеи (проекты) и творческие смыслы, предшествующие созданию материальной среды. Эта единая реальность объединяет два мира — видимый (материальный) и невидимый (духовный) и улавливается человеческим сознанием. Космистами продвигается идея осмысленного творчества, которое характеризуется как «умное делание» и направлено на воссоздание «умной реальности» как смысловой основы.

Особое значение христианская традиция и космисты имели для развития концептуального направления в русском искусстве и дизайне XX века. Волна концептуальных поисков актуализировала возникновение авангардных течений начала века (абстракционизм, супрематизм, конструктивизм, проекционизм, футуризм, кинетизм) с их стремлением к абстракции, динамичным и футуристическим формам, к освоению возможностей науки и техники.

Во второй половине XX века в русском концептуализме актуализируется «софийная» тематика. В воспоминаниях о 1960–1970-х годах И.И. Кабаков пишет: «Возникает какое-то склонное к космизму сознание, особый интерес к высоким, неземным, сверхчувственным флюидам … Возвышенные вопросы … были тем, вокруг чего вертелись все наши внутренние, казавшиеся единственно значимыми, серьезными проблемы» [11]. Для понимания сущности концептуализма особый интерес представляют работы И.И. Кабакова, В.В. Стерлигова, философско-религиозная концепция «иератизм» М.Шварцмана.

Творчество И.И. Кабакова характеризует сущность направления «московского концептуализма». В 1970-е гг., как и многие концептуалисты, он создавал визуально-графические серии и инсталляции в духе «тотарта». В 1980-х г.г. «тотальные» инсталляции представляли собой примеры «синтетических» произведений, объединяющих различные виды искусства. Произведения «тотарта» включали выдуманных персонажей, их среду обитания, а для создания особой атмосферы использовался комплекс изобразительных приёмов, музыки, света, текстов с описанием идей.

Считается, что концептуализм в России связан с демифологизацией действительности, но концептуальное искусство мифопоэтично по своей сути и направлено на смену мифов. Модернистские мифы авангарда начала XX в. сменялись мифами эпохи постмодерна. В инсталляциях И. Кабакова создавалось не просто изображение, а некий мифический контекст, в который помещался зритель. Зритель оказывался внутри модели мира, сотворенной автором, и мог



Рис. 1. Работы И.И. Кабакова: «Человек, улетевший в космос из своей комнаты», (1985) и инсталляция «Как встретить ангела» (1998—2002)

не просто увидеть его изнутри, а становился его частью. Частью вымышленной модели мира становился и выдуманный персонаж. В альбомах, которые создает автор в 1970-е г.г., действующими лицами становятся: «художник», «человек, который улетел в космос», «композитор» и другие. И. Кабаков использует сюжетно-тематический ряд: лабиринт, лестница в небеса, полет и другие (рис. 1).

Многие инсталляции И.И. Кабакова созданы в духе философии русских космистов и футуристических проектов представителей русского авангарда 1920-х гг. Эти работы содержат идеи-концепты, посвященные улучшению жизни, духовному развитию человека. Работа под названием «Дворец проектов» (1998) представляет проект здания, закрученного по спирали. Дворец замышляется в духе конструктивистов и напоминает «Башню Татлина» и рекламные конструкции Э. Лисицкого. Внутри множество комнат, в каждой из которых расположены проекты-инсталляции, представленные в форме текстов, изображений и макетов. В инсталляции «Как изменить самого себя?» предлагается приспособление, «меняющее» человека: съемные крылья, ношение которых должно сделать человека лучше. В инсталляциях «Воскрешение всех умерших» или «На земле жить нельзя!» прослеживается влияние идей Н. Федорова.

Вещь в концептуализме дематериализуется, испаряется. Пустота — это одна из важнейших составляющих концептуальной эстетики, которая символизирует нематериальность. Исследование нематериального объекта, которое содержит в себе пустой белый лист бумаги, занимает И.И. Кабакова.

В символическом концептуализме второй половины XX в. В.В. Стерлигова совершается попытка соединить христианское мировосприятие, символизм «русского космизма» и художественный язык авангарда 1910–1920-х г.г. В своем чашно-купольном искусстве 1960-х гг.





Рис. 2. Работы В.В. Стерлигова: «Кривая проблема №1» (1971) и «Дар дома» (1961)

он открыл собственную «прямо-кривую». В.В. Стерлигов предлагает представить вибрацию прямой, зафиксировав на ней одну точку, в результате вибрации возникают образы двух миров — чаши и ее зеркального отражения, «мира» и «антимира»: «Прямая, которая делит мир на две части … Состояние этой условной прямой переходит в состояние кривой. Если представить себе, что прямая вибрирует и если так же допустить условную точку, то концы по обе стороны точки стремятся показать себя чашей, отражаясь друг в друге в обратном отражении. Зеркальность, антимир» [12, с. 8]. В работе «Кривая проблема №1» изображена эта «прямо-кривая». Вибрируя, она создает две формы: чашу и перевернутую чашу (купол), «мир» (Божественное невидимое пространство духа) и «антимир» (земное человеческое пространство) (рис. 2).

Ключевая идея чашно-купольной концепции В.В. Стерлигова состоит в соединении двух чаш в точке вибрации «прямо-кривой». Точка вибрации — это точка веры, в которой происходит процесс духовного очищения, переход «мира» в «антимир», материального в духовное, Божественного в человеческое. В.В. Стерлигов мыслит пространство, образованное чашей во вселенском, космическом масштабе. Он представляет строение космоса в виде «чашно-купольной» модели мира, где геометрическая форма чаши предстает как модуль всего. В картине «Дар дома» (1961) показано построение мира, проходящее в «пространстве веры»: из нижней чаши через прямую, которая разделяет миры, появляются купола церкви, а из верхней чаши проливается золотой, божественный свет — символ веры (рис. 2).

Для объяснения этого перехода В.В. Стерлигов использует геометрию ленты Мебиуса. Лента Мебиуса в обычном Евклидовом пространстве имеет только одну поверхность. Попасть из одной точки этой поверхности в любую другую можно, не пересекая края. Именно состояние веры позволяет, не пересекая края, переходить из «мира» в

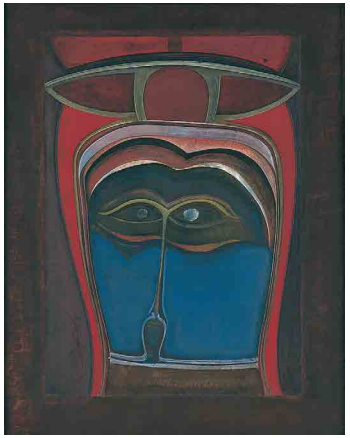




Рис. 3. Работы М. Шварцмана: «Вестник» (1963) и «Тайный смысл» (1972)

«антимир». Образ ленты Мебиуса использовал и П. Флоренский для объяснения единства духовного и материального мира.

Творчество М.М. Шварцмана показывает духовно-смысловую грань концептуализма. Его концепция «иератизм» (от греч. «hieratikos» — культовый, священный) началась с творческого переосмысления метафизических образов христианского искусства, где подчёркивается священный характер творчества, и направлена на поиски универсальной духовной субстанции. М. Шварцман особенно выделяет иконопись с ее обратной перспективой и ликами святых. Христианские традиции он объединил с эстетикой беспредметных авангардных течений начала XX века (рис. 3). О своем творчестве Шварцман говорил так: «Иератический опыт человечества насчитывает тысячи лет … Иератизм — слово греческое, означающее священное, духовное, священно-значимое …»; «Работы свои называю „Иературы“. Дело мое — Иератизм … Я — иерат — тот, чрез кого идет вселенский знакопоток ... В иературе архитектонично спрессован мистический опыт человека» [13, с. 54, 38].

Михаил Шварцман обнаруживает в иератике идеи русских космистов: «„Я“ — космист. Иерат значит — космист. Иератическое значит космическое» [14, с. 37]. В своих размышлениях он высоко оценивал работу «Иконостас» П. Флоренского. Опыт осмысления философии космистов находит отражение в циклах художественных работ «Лики», «Остранение».

Творчество М. Шварцмана, как и философия космистов, отсылает смотрящего к «мистическому знанию», открывающему «софийную реальность». Его интересует мир идей, скрытый в реалиях и рождающий в творческом сознании иерархическое построение мирового устройства. Идея первична, считает М. Шварцман, цель творчества состоит в ее материализации: «Красота, конструктивность, концепт — все это только часть дела, часть метода. А метод рожден Идеей. А не наоборот» [15, с. 60].

У космистов понимание единой «умной реальности» есть «мистическое знание», доступное благодаря космическому сознанию, Софии. Ис-

точником идей и творческих смыслов у М. Шварцмана является художественное сознание, синтетически соединенное со сферой космического сознания или «Алеф-сферой»: «Алеф-сфера (как бы) кристалл, где единовременно и реально означены смыслы и сути — смыслы и сути мистерии. Смысл спрессован (оплотнен) — суть зашифрована. Кристаллизующееся космическое сознание, нарастание этого (сознания) отныне откроет возможность … дешифровки — прочтения — трансляции трансцендентной заданности Знака Духа» [16, с. 38].

П. Флоренский считал, что возрождение (реконструкция) «умной реальности» в космосе (природе) происходит через искусство. У М. Шварцмана возрождение этой реальности есть творческий процесс, теургия («священнодействие»), а миссия художника — пророческая. Священнодействие в искусстве он представлял как органическую трансформацию «Иеразнак — Иература — Алеф-сфера», процесс движения от надсознательного к сознательному, «от абстракции к конкретному» [17, с. 29].

Иератическое искусство направлено на выявление «нумена» (знака, духовного «первообраза») и его означение. Пространство М. Шварцмана, в котором можно постичь символические знаки, напоминает понятие «метапространства» П. Флоренского, которое соединяет мир видимый и невидимый. Метапространство заключено в иконе и обнаруживается в обратной перспективе, которая разворачивает нас внутрь иконы, в ее иное, духовное измерение. М. Шварцман также говорит о метапространстве, в котором совершается переход (восхождение) от «феномена» (материи) к «нумену» (первообразу) путем обратной перспективы. Обратная перспектива изображается при помощи лика: «В иераграфии лики — вогнутая сфера — т. е. образы» [18, с. 44]. При этом лик понимается как вход в духовное пространство (мир).

М. Шварцман указывает на беспредметную суть знака, его нематериальность: «Знак — это не объект, который можно потрогать, раскрасить, который отбрасывает тень — у него другая реальность. Это некое мыслесущество. И выражается оно неизъяснимой жизнью кривых» [19, с.61]. В иератике в знаковой форме находят воплощение структура и законы мироздания, управляемого божественным помыслом. Иератические знаки символизируют мировое устройство (своего рода храм) и представляют собой алфавит метафизического символического языка духовной сущности, проявленной в земном мире. Его язык представлен набором характерных композиционно-тематических решений, повторяющихся образов. Наиболее значимые темы иератических произведений, к которым обращается автор в творчестве: профетические кривые, «Фигуратив» (Остранения), «Лики» (Метапортреты), «Дом Высшей Жизни» (метатектура).



Рис. 4. Михаил Шварцман на фоне товарных знаков СХКБ Легпрома, конец 1960-х г.

Его знаки создают ассоциативную связь с образами: «Башня», «Птица», «Архангел», «Кристалл», «Сад», «Древо жизни».

М. Шварцман работал в области промышленной графики, где применил свою философско-живописную концепцию (рис. 4). Графический дизайн представлялся ему частью вселенского «знакопотока», поэтому создание логотипов и товарных знаков тоже было делом мистическим. Опираясь на свои философские и творческие принципы, мастер изменил метод производства товарного знака: «Работа начиналась вовсе не с выбора букв или построения геометрических фигур. Вообще — не с концепции, а со «спонтанных почеркушек» … за первым этапом — «почеркушками» — следовал выбор метафорически-образной формы … «иерархия ценностей складывалась снизу вверх: дизайнерский знак — смысловой знак — «иератический»» [20].

В русском концептуальном движении в 1960—1980-х г.г. особым образом преломляется христианский символ Софии, олицетворённой «Премудрости Божией» и ноосферная концепция русских космистов о существовании «софийной (умной) реальности». Происходит отказ от изобразительности и дематериализация форм, актуализируется смысловая интеллектуальная направленность искусства. В концептуальном искусстве смыслы первичны, они формируются в виде знакового, текстового или иконического концепта, который закладывается в основу модели мира (проекта), предваряющей творческий акт. Интеллектуальная направленность концептуального искусства актуализирует тему художественного сознания и формирует важное для дизайна качество «проектности», связанное с профетической возможностью предугадывать, предвосхищать создание материальных объектов.

«Тотальные» инсталляции И.И. Кабакова мифопоэтичны и являются примерами «синтетических» произведений, иллюстрирующих множество моделей мира. Эти футуристические проекты содержат идеи-концепты, посвященные улучшению жизни, духовному развитию человека.

В «чашно-купольной модели мира» В.В. Стерлигова иллюстрируется «умная реальность» космистов, в которой объединяется духовный «мир» и земной «антимир». «Точка веры» — место перехода из одного мира в другой — есть область проектно-художественного сознания, в котором постигается «умная реальность».

Знаково-символический концептуализм М. М. Шварцмана берет начало в традиционной христианской религиозной философии и в идеях русских космистов. Процесс поиска иератического знака-символа характеризуется как священнодействие, направленное на воссоздание «умной реальности», объединяющей духовный и материальный миры, алеф-сферу и ноосферу.

Список литературы:
1. Большая Российская энциклопедия. — URL: https:bigenc.ru/fine_art/text/2094284 (дата обращения: 10.01.2021).
3. Новейший философский словарь. Минск: Книжный Дом. А.А.Грицанов.1999.
4. Сергей Аверинцев. Собрагние сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София-Логос. Словарь. Киев, 2006. 912 с.
5. Сергей Аверинцев. Там же.
6. Сергей Аверинцев. Там же.
7. Сергей Аверинцев. Там же.
8. Сергей Аверинцев. Там же.
9. Сергей Аверинцев. Там же.
10. Сергей Аверинцев. Там же.
11. Сергей Аверинцев. Там же.
12. Илья Кабаков. Мир как тотальная инсталляция. — URL: https://artchive.ru/publications/3289~Il'ja_Kabakov_Mir_kak_total'naja_installjatsija (дата обращения: 10.01.2021).
13. Лозовая Л.Я. Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу // Научный электронный журнал Артикульт, 2013. С. 14–18.
14. Михаил Шварцман. Альманах. СПб: Palace Editions, 2005. 485 с.
15. Михаил Шварцман. Там же.
16. Михаил Шварцман. Там же.
17. Михаил Шварцман. Там же.
18. Михаил Шварцман. Там же.
19. Михаил Шварцман. Там же.
20. Михаил Шварцман. Там же.
21. Васильева Ж. Вестник // Лехаим. № 3 (203). 2009 / URL: https://lechaim.ru/ARHIV/203/203.html.

ПАВЛОВА ОЛЬГА БОРИСОВНА
Искусствовед, член Творческого союза художников России
e-mail: olyapavlo96@gmail.com

PAVLOVA OLGA BORISOVNA
Art critic, Member of Creative Union of Russian Artists
e-mail: olyapavlo96@gmail.com

ПЛАСТИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ ХРИСТИАНСКИХ ОБРАЗОВ: ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

PLASTIC SOLUTIONS OF CHRISTIAN IMAGES: VIEW FROM XXI CENTURY

Целью данной статьи представляется исследование и анализ многообразия сфер применения скульптурных форм и различных пластических решений при создании и демонстрации христианских образов в настоящее время (XX – первую половину XXI веков): от сакральных образов в храмовом пространстве, через музейные коллекции — к парковой скульптуре и скульптурным образам в вертепах. В основе вертепа — Евангельское Слово. А из Вертепа и Рождественских мистерий вышли театр и современное нам искусство.
Ключевые слова: современное искусство, христианская скульптура, сакральная скульптура, вертеп

The purpose of this article is to study and analyze the variety of usage of sculptural forms and various plastic solutions for creation and demonstration of Christian images at the present time (XX – first half of the XXI century): from sacred images in the temple space, through museum collections to park sculpture and sculptural images in Nativity scenes. The nativity scene is based on the Gospel Word. And the Nativity Scene and the Christmas Mysteries are the origin of the theater and contemporary art.

Keywords: contemporary art, Christian sculpture, sacred sculpture, Nativity scene

Для рассмотрения интересными представляются следующие вопросы. Ограничиваются ли пластические решения христианских образов в XXI веке только лишь подражанием выдающимся образцам прошлого, таким как, например, творения мастеров Шартского собора или собора в Наумбурге или подобным мировым шедеврам? И когда мы встречаем сакральную скульптуру, созданную не в наши дни, где происходит эта встреча и в каком контексте современный человек XXI века может с ней познакомиться?

Сакральная скульптура может храниться как музейный предмет и демонстрироваться в музейных залах, а также может быть представлена в публикациях (изображениях, текстах), видео, виртуальных мультимедийных проектах. Богатейшая коллекция сакральной пластики находится в Пермской картинной галерее [1], в Государственной Третьяковской галерее, во многих региональных музеях: например, в Переславль-Залесском государственном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике [2], Калужском музее изобразительных искусств [3] и др.

М.А. Бурганова в диссертационной работе и других публикациях [4] говорит о нахождении сакральной скульптуры в музейных коллекциях, проводит ее анализ.

В упомянутом Калужском музее изобразительных искусств в ноябре-декабре 2020 года прошла выставка «Деревянная скульптура в русском православном храме», на которой были представлены экспонаты из фондов музея: скульптуры, выполненные из дерева [5]. Представленные скульптуры отличает необыкновенная простая и искренняя выразительность, пусть даже при этом фигуры выполнены не всегда анатомически верно.

Сакральная скульптура создавалась для храма и изначально там находилась. Сейчас же встретить скульптуру на предназначенном для нее месте — редкость, но такие примеры бытования есть.

В Преображенском храме в селе Спас-Загорье Калужской области находится «Христос в темнице»: «В маленькой нишке сидит этот крестьянский Христос в терновом венце. В позе его терпение и готовность всё вынести. Наверно, на него и были похожи те безвестные народные мастера-умельцы, которые вырезали его и вложили в этот труд своё бесхитростное представление о справедливости и душевном мужестве» [6, с. 42].

В Благовещенском соборе г. Боровска Калужской области сохранились четыре скульптурных образа: Христос в Темнице, Параскева Пятница, Никола Можайский, Никола Зарайский [7].

М.А. Бурганова также отмечает редкость примеров нахождения сакральной скульптуры в храме: «В настоящее время оценить специфику существования скульптуры в Храме довольно сложно, так как она практически изъята из сакрального пространства и представлена в музеях.» [8, с. 7].

Скульптурные христианские образы как раздумья современных авторов (XX–XXI вв.) на вечные темы могут быть показаны в выставочном пространстве.

В Мультимедиа Арт Музее с ноября 2019 по февраль 2020 г. была показана ретроспективная выставка итальянского художника Лучо Фонтана [9], на которой была представлена и серия его работ: керамических распятий. Выполненные в живой экспрессивной манере, покрытые различными глазурями, они выражают бурную эмоцию, острое переживание.

Российские скульпторы А.Н. Бурганов и М.А. Бурганова также обращаются к христианским образам [10]. В работах «Христос в темнице» (1987 г., А.Н. Бурганов), «Идущая (Оранта, Саван)» (1996 г., А.Н. Бурганов) и «Евангелист» (2005 г., М.А. Бурганова) художественные решения характеризуются лаконичностью форм и свободой пластического языка.

Можно встретить скульптуру на христианские темы в общественном пространстве. Ярким примером является скульптура «Бездомный Христос» (2013 г.) Тимоти Шмальца (Timothy Schmalz) в Торонто в Иезуитском богословском колледже [11]. Также копии работ установлены в Австралии, на Кубе, в Индии, Ирландии, Испании и Соединенных Штатах. Фигура Христа, завернутая в покрывало, помещена на лавочке так, как если бы это был бездомный. На ступнях Христа раны. Мы видим творческое воплощение евангельской фразы: «…а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» [12].

Сакральная скульптура представлена в пространстве храма или хранится в музейной коллекции, произведения художников на христианские темы могут быть показаны в выставочном пространстве или на публичной территории. Помимо этого, христианские образы могут быть представлены в предметах народного, декоративно-прикладного искусства [13].

В рамках рассматриваемой темы пластических искусств интересно рассмотреть вертепы, созданные как скульптурные композиции, разыгрывающие сценки Рождества Христова. В Рождественских мистериях, вертепах зарождались современный театр и искусство. И.П. Уварова, искусствовед и театральный художник, говорит о важной роли вертепов в культуре: «Отсвет этого сакрального действа можно встретить и в театре, и в литературе, и в современном искусстве» [14].





Рис.1–2. Художественный аудио-визуальный Рождественский проект Культурного центра «Клуб Арт`Эрия» — Вифлеемская пещера. Фото Андрей Бабаев

И.П. Уварова описывает увиденный ею в селе простенький вертеп [14, с. 30–31]: «То был вертеп, одичавший, как матрос после кораблекрушения, жалко прозябающий на необитаемом острове и отвыкший от речи. Ящик этот, седьмая вода на киселе тем гордым и пышным сооружениям, вертепам о двух этажах, при нарядных куклах с крупными печальными лицами, вырезанными из дерева знающими мастерами, этот городжиловский ящик растерял абсолютно всё, но всё-таки помнил главное: Христос родился. Это знание наполняло сооружение какой-то дикой первобытной силой, и застенчиво прикрывался он закопчённым стеклом, словно стесняясь своей удаленности от культуры». Но вертеп — это не только историческое воспоминание или дань традиции, их создают и в наши дни.

В Москве с 2014 г. проводился Фестиваль вертепов в клубе «Арт`Эрия», представлявший собой Рождественский праздник с показом театрального действа, кукольных постановок, демонстрацией самих вертепов [15].

А также был создан «Художественный аудио-визуальный Рождественский проект Культурного центра “луб Арт`Эрия” — Вифлеемская пещера» [16] (рис. 1, 2, 3). Данный вертеп изначально представлял собой временное сооружение, поставленное во дворе Храма святителя Николая на Трёх горах (строился каждый год с 2013 г.). В 2019 году вертеп был поставлен в помещении. Деревянный каркас, стены и крыша (в случае расположения на улице), внутри — скульптуры библейских героев почти в рост человека (головы — из дерева, тела — ткани на каркасе), предметы, специально продуманный сценарий освящения и составленный для данного вертепа звукоряд — составные части пространства и сценария, формирующие действо.

Так говорит о создании скульптурной группы вертепа его идейный вдохновитель, организатор и один из авторов Нина Кибрик:

«Скульптурные головы вырубила я. Тупым топором из поленьев, найденных мной в сарае на даче. Очень быстро вырублены. Они как бы сами родились из этих поленьев. Я же их расписала акрилом. Исключение — барашек — его мне помогала расписывать Алёнка Игнатова. Наряжали персонажей мы всем миром. Идея аутентичности присутствует в нашем Вертепе. Дорогие ткани — только у царей-волхвов. Все остальные одеты в самые простые ткани. Богородица и старец Иосиф в лаконичных, свойственных им цветов тканях. Сама пещера-Вертеп имеет очень скромное убранство, ближе всего оно к русскому хлеву или деревенскому сараю, в котором хранится старинная утварь и зимует скотина. Здесь самые простецкие орудия труда, стены завешены дерюгам и, мешковиной, вовсю используется пахучее сено, солома, стружки и опилки. Наш вертеп не украшается лампочками и новогодним шариками. Атмосфера Праздника — это музыка, завороженная атмосфера, создающаяся между персонажами и запахи деревни... Только снаружи мы используем хвою — ветви елей и сосен, для маскировки скромной архитектуры пещеры (каркас строится их брусков, досок, крыша их старых поношенных досок (которые видны), затягивается все армированной пленкой от ветра, снега и дождя).»

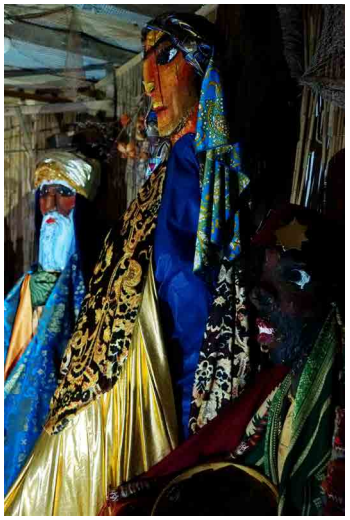


Рис.3. Художественный аудио-визуальный Рождественский проект Культурного центра «Клуб Арт`Эрия» — Вифлеемская пещера. Фрагмент. Фото Андрей Бабаев

Участники клуба «Арт`Эрия» занимаются постройкой и украшением вертепа. Свет в пещере минимальный: из яслей идет тихое сияние, два маленьких прожектора снизу освещают внутренность вертепа, снаружи — большая самодельная Вифлеемская звезда по центру над входом (сделана из реек, обвитых золотыми лампочками и мишурой) и гирлянда с крупными лампочками-шариками, которыми увиты ветви на крыше вертепа, — как звезды в ночном небе.

Нина Кибрик поясняет: «Еще мы придумали занавешивать вход в пещеру прозрачным газом — темной тканью, сквозь которую все выглядит еще более загадочным и отстраненным, сакральным. Заодно занавес защищает скульптурную группу от снегопада и дождя. И дети не решаются залезать внутрь. Перед Святым семейством ставится сковорода с песком, в который мы ставим церковные свечи (если не уходим далеко). Народная традиция, родившаяся сама собой, — класть в корзинку с дарами волх-

вов конфетки, мандарины, реже монетки. Поначалу фигур было 7 — святое семейство, два пастуха и два волхва; головы быка и ослика и маленький барашек у пастухов. Позже пришел еще один волхв и добавился зверь неизвестного вида... среднее между верблюдом, собакой и овцой (автор — Лёша Рижзский). Да! И начался весь проект с самих ясель! Мы нашли маленькие ясли — кормушку для мелкого скота в заброшенном доме на вымершем хуторе в Тверской области. Тогда родилась идея нашего самодельного Вертепа. Вся эта история очень живая, саморазвивающаяся, отражающая нашу жизнь тоже».

Специально для данного вертепа был создан звукоряд и записаны чтения рождественских текстов. Запись играла круглосуточно с 7 по 19 января. В 2013 году (в первый год, когда ставился вертеп) его длительность была 1,5 часа и его собрали за считанные дни.

Нина Кибрик говорит о создании звукоряда так: «Друзья Клуба АРТ'ЭРИА, композиторы и музыканты, на скорость сочиняли и записывали небывалую Рождественскую музыку. Тут ключевое слово "скорость", потому что поставь себе такую задачу, можно и за жизнь не справиться, если ничто не торопит... А можно вообще не решиться, если никто не попросит».

Было записано чтение лучших русскоязычных стихов о Рождестве (И.Бродского, Б.Пастернака, А.Фета и др.). Авторы (Михаил Кукин, Игорь Фёдоров) читали свои современные стихи. Поэт Константин Гадаев читал Кибирова. Компоновкой записей занималась Нина Кибрик, как звукорежиссер сводил воедино музыку и поэзию Андрей Бабаев. Помимо чтения стихов, в звукоряде есть церковное пение, колядки и песни на тему Рождества, которые уже были записаны прежде для этого проекта. Постепенно за годы звукоряд дошел до двух часов.

Фигуры персонажей вертепа, чьи головы выполнены из дерева и расписаны, а сами обернуты тканями, предметы, помещенные в пространство пещеры, свет, созданное специально для данного объекта звуковое сопровождение создают атмосферу таинства, сакральности происходящего. Вертеп невозможен без Слова — за инсталляцией стоит текст Евангелия: к нему обращено как созданное визуальное пространство, так и звуковой ряд со стихами, песнями, колядками и песнопениями. Действие вертепа существует в заданном временном отрезке: он приурочен к временному циклу церковных праздников. Он отмечает «мимошедшее время». Исторически вертеп — это одна из протоформ театра.

На сегодняшний день можно встретить разнообразие пластических, объемных, пространственных решений христианских образов. Сакральные скульптуры хранятся в музейных коллекциях, существуют примеры бытования религиозной пластики. Современные

художники представляют свои работы в рамках христианской тематики в выставочных залах и публичных пространствах. Также христианские образы могут быть представлены в объемных предметах народного, декоративно-прикладного искусства. В наши дни библейские герои «оживают» и в пространстве вертепов.

Примечания:

1. Пермская картинная галерея. Фонд пермской деревянной скульптуры. — URL: https://permartmuseum.ru/collection/wooden-sculpture (дата обращения: 14.12.2020).
2. Попова Т.Л. Коллекция деревянной скульптуры и декоративной резьбы в собрании Переславского музея. — М.: Северный паломник, 2009.
3. Пуцко В.Г. Калужский музей изобразительных искусств. Альбом, приуроченный к 100-летию музея. — Калуга: Фридгельм, 2018. — 632 с.
4. Бурганова М.А. Русская сакральная пластика: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.04. — М., 2002. — 312 с.
5. Пуцко В.Г. Древнерусское искусство в Калужском музее изобразительных искусств. — Калуга, 2019. — 35 с.
6. Николаев Е.В. По калужской земле. От Боровска до Козельска. — М.: Искусство, 1970. — 139 с.
7. Пуцко В.Г., Лошкарева Н.П. Русская деревянная скульптура в Боровске // Московский журнал. — 2012. — № 8 (260). — URL: http://mosjour.ru/2017062719/ (дата обращения: 12.12.2020).
8. Бурганова М.А. Русская сакральная пластика: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. — М., 2002. — 52 с.
9. Ретроспективная выставка Лучо Фонтана. Мультимедиа арт музей. — URL: http://mamm-mdf.ru/exhibitions/retrospektiva-Lucio-Fontana-mamm/ (дата обращения: 12.12.2020).
10. Страница музея «Дом Бурганова» на портале «Музейная Москва онлайн». — URL: https://burganov.catalog.mos.ru/entity/OBJECT?fund=20 (дата обращения: 14.12.2020).
11. Kuruvilla Carol. Homeless Jesus statue finds a home // New York daily news. — 2018. — Apr. 18. — URL: https://www.nydailynews.com/news/national/jesus-homeless-finds-home-article-1.1321038 (дата обращения: 15.12.2020); Статуя «бездомного Иисуса» обрела пристанище // Newsru.com, 19 апреля 2013 г. — URL: https://www.newsru.com/religy/19apr2013/schmalz.html (дата обращения: 15.12.2020).
12. Мф. 8:20. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. — Москва: Издания Московской Патриархии, 1979. — 1372 с.
13. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство». — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. — 272 с.
14. Уварова И.П. Вертеп: мистерия Рождества. — М.: Прогресс-Традиция, 2012. — 392 с.
15. Фестиваль вертепов в клубе Арт`Эрия в 2015 г. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=32Kog4BeZsA (дата обращения: 12.12.2020).
16. Строительство вертепа (Арт`Эрия). — URL: https://www.youtube.com/watch?v=dRRwS-VeZ4o&fbclid=IwAR0BVtgJeQYBCRHGlxB6BQuUUiQFMG0zXjwK4Qz3slcFPh8fWzIt4VEZN2A (дата обращения: 12.12.2020).

ЛЕКСИНА ОЛЬГА ИГОРЕВНА
Кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов
e-mail: o.leksina@mail.ru

LEKSINA OLGA IGOREVNA
PhD in Art History, A member of the Association of art critics
e-mail: o.leksina@mail.ru

РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ИСКУССТВЕ РУССКОГО ХУДОЖНИКА СЕРГЕЯ ЧЕПИКА

RELIGIOUS THEMES IN THE ART OF RUSSIAN ARTIST SERGEI CHEPIK

В статье рассматриваются работы художника Сергея Чепика для собора Св. Павла в Лондоне. Кратко представлен путь художника, предшествующий получению этого заказа, и постпроектная судьба работ и самого художника.
Ключевые слова: Сергей Чепик, «Голгофа», собор Св. Павла в Лондоне, канон, «Рождество», «Общественное служение Христа», «Распятие», «Воскресение»

The article examines Sergei Chepik's paintings for St. Paul's Cathedral. The artist's way preceded this commission and the post-project fate of the works and the artist himself are also briefly presented.
Keywords: Sergei Chepik, Golgotha, St. Paul's Cathedral, canon, Nativity, Public Ministry of Our Lord, Crucifixion, Resurrection

Совершая обзорную экскурсию по Лондону в 2005–2007 годах в туристическом автобусе, проезжая мимо собора Святого Павла, можно было услышать, что в интерьере архитектурного шедевра К.Рена представлен цикл работ русского художника Сергея Чепика, иллюстрирующих жизнь и страсти Христовы [1]. Как случилось, что художнику, уехавшему из СССР во Францию в 1988 году, было предложено обновить часть внутреннего убранства собора Святого Павла? Этому предшествовал долгий путь художника — сначала в России, затем — во Франции.

Родился Сергей Михайлович Чепик в 1953 году в Киеве в семье художников. Учился в художественной школе в Киеве, закончил в 1978 году Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина (мастерская А.А.Мыльникова), затем два года (1978—1980) продолжал совершенствоваться у этого же мастера. Сразу по окончании института принят в Союз молодых художников за дипломную работу «Кукольная фантасмагория» для Ленинградского театра марионеток имени Е.С.Деммени [9].

В 1980-е годы его работы демонстрировались на выставках молодых художников в СССР и за рубежом. В 1981 году он был принят в Союз художников СССР. В 1985 году состоялась его первая персональная выставка «Русские пейзажи» в Союзе художников в Ленинграде, в 1986 году — персональная ретроспективная выставка «Живопись, графика и керамика» во Дворце молодежи в Ленинграде [9]. Более всего его привлекала монументальная композиция: в советский период уже был создан ряд работ такого плана, однако он не имел возможности выставлять ничего, кроме пейзажа, работы не продавались [1].

В 1986 году С.Чепик познакомился со своей будущей женой Мари-Од Альбер, парижанкой, которая преподавала французский язык в Ленинградском университете. Благодаря ей он впоследствии оказался в Париже. Сам он так объясняет причины своего отъезда: «Мне надоело складывать картины на стеллаж. Надоело чувствовать, что они никому не нужны. Моя будущая жена, Мари-Од, прислала мне приглашение, и я приехал в Париж» [2]. При этом, уже живя в Париже, он подчеркивал, что никто его в СССР не притеснял [3].

Большинство картин было вывезено при отъезде, однако оказалось, что и в Париже они не нужны, — галеристы не проявляли к ним интереса. Как поясняет вдова художника Мари-Од Альбер-Чепик во Франции (1988 год) «признавали только концептуальное искусство», там пришлось убедиться в том, насколько может быть трудна жизнь художника «на свободе», «когда у него нет опекунства со стороны галерейщика и коллекционера» [4]. Впоследствии удалось связаться с лондонской галереей Роя Майлза, который интересовался советской живописью; Рой Майлз купил несколько картин С.Чепика. В 1990 году состоялась первая большая ретроспективная выставка художника в этой галерее, которая принесла ему успех; «Дейли Телеграф» напечатала статью под заголовком: «Неизвест-



Рис. 1. С.Чепик. Воскресение. © Marie-Aude Albert-Chepik

ный русский гений выходит на свет» [8, p. 4]. С этого времени С.Чепик, живя в Париже, практически ежегодно выставляется в Лондоне: сначала — в галерее «Roy Miles», а с 1997 года — в «Catto gallery». В 2004 году состоялась еще и ретроспективная выставка художника в комплексе Пьера Кардена в Париже. В 2008 году работы художника экспонировались в Милане, где Французским культурным центром была организована выставка религиозной живописи, версия которой была представлена в церкви в Овер-сюр-Уаз 2010 году в рамках Франко-российского года [5, p. 5].

В Париже С.Чепик продолжил работать в разных жанрах. Так, он написал портреты многих известных людей: Маргарет Тэтчер, Рудольфа Нуриева, Павла Лебешева. В его творчестве присутствуют также «… темы, появившиеся после его эмиграции во Францию и возникшие из его монтмартрских будней и многочисленных путешествий по Европе: Париж и химеры Нотр-Дам, Венеция с ее карнавалами, Севилья и ее религиозные шествия, корриды Арля, вечный цирк и мир зрелищ — бокс или кулисы Мулен Ружа» [5, p. 4].

В этот период творчества очень важной для С.Чепика становится религиозная тематика. С.Чепик был верующим православным человеком, и монументальные композиции для Собора Святого Павла, с упоминания о которых начинается настоящая статья, являются, как считает жена художника Мари-Од Альбер, «…итогом работ на религиозную тему, сделанных уже со времён обучения в Ленинградской Академии Художеств им. Репина, <…>. В 1987—1988 гг. это религиозное вдохновение породило триптих “Распятие, Пьета, Апокалипсис”, являющийся размышлением средствами христианской иконографии о трагической истории России в XX веке» [5, p. 4], — размышлением о революциях, войнах, концлагере, страданиях людей и грядущем конце человечества. Сергей Чепик с болью воспринимал беды, происшедшие в истории его страны, и эта боль — не только в демонстрации орудий пыток и казни, но и в жесткой, изломанной манере письма, в деформации тел на вытянутых в высоту полотнах, в их цветовой гамме.

Непосредственно же монументальным композициям для Собора Святого Павла предшествовала работа «Голгофа», написанная в 1995—96 гг. Композиция «Голгофы» сложилась во время работы над этюдом на пленэре на Юге Франции, в Провансе. Вот что художник рассказывал об этом корреспонденту газеты «Труд»: «От долгой работы руки затекли, я расставил их, предвечернее солнце отбросило на землю тень, которая легла на нее крестом. Так родилась идея “Голгофы”, где Христос присутствует своей тенью. Такого еще не было. Картину рисовал долго, но на одном дыхании». В 1999 году Лондоне в «Catto gallery» была устроена выставка этой работы, на которой оказался священник из церкви Св. Иоанна, который обратился к С.Чепику с предложением выставить «Голгофу» в этой церкви на Страстную неделю. Как потом узнал художник, «на Страстную пятницу на картину пришло посмотреть столько верующих, что в церкви выставили живой кордон вокруг нее». Приехав в Лондон, С.Чепик сам мог видеть, как у ее подножия люди зажигали свечи [3]. Позже один из состоятельных прихожан церкви попросил художника «сделать для него вариант картины чуть меньшего размера и завещал ее церкви. Спустя год работу вывесили, и ее увидел каноник из собора Св. Павла, который попросил ее оригинал выставить уже у себя в День Победы на 9 Мая [2002 г. — О.Л.] <…> Потом, как я понимаю, у священнослужителей родилась идея обновить убранство собора, чтобы кто-то из современников по-своему сказал о пути Божьего сына» [3]: так поясняет С.Чепик предысторию появления в соборе Св. Павла четырех его работ, объединенных под общим названием «Путь, правда, жизнь».

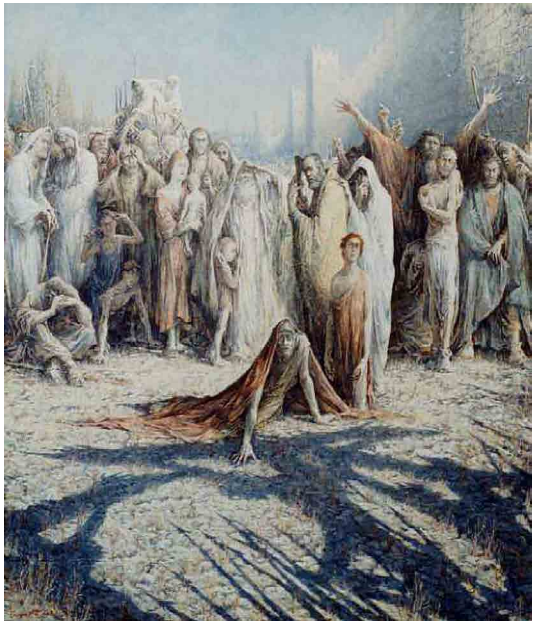


Рис. 2. С.Чепик. Голгофа. © Marie-Aude Albert-Chepik

Проект обновления части внутреннего убранства собора — после ремонта, закончившегося в 2005 году (по сообщению «Artdaily», ежедневной сетевой газеты об искусстве), — был поручен С. Чепику в рамках «постоянной программы декана и капитула собора Святого Павла по демонстрации современного искусства в соборе» [6]. Предполагалось, в соответствии с этой программой, что работы будут



Рис. 3. С.Чепик. Общественное служение Христа. © Marie-Aude Albert-Chepik

экспонироваться в соборе до начала 2007 года. Началу работы предшествовало обсуждение проекта с деканом собора Святого Павла в Лондоне, священником доктором Джоном Мозесом, затем художник представил эскизы четырех панно, иллюстрирующих Жизнь и Страсти Христовы. После того как эскизы были приняты деканом и капитулом, Чепик приступил к работе над холстами, которая продолжалась два года [9].

Работа была очень сложной, он впервые имел дело с таким форматом: две нижние картины («Общественное служение Христа» и «Страсти Христовы») — размером 4,20 х 2,40 м, верхние («Рождество» и «Воскресение») — 1,65 х 2,40 м. К тому же он ощущал огромную ответственность, обусловленную тематикой предстоящей работы и местом, для которого она была предназначена; а также — ответственность перед людьми, которые ее заказали. Тем не менее, как рассказывает художник, когда первый страх прошел, он «…почувствовал огромное счастье от мысли, что сможет реализовать себя в холстах такого большого размера, где персонажи почти в натуральную величину» [11].

Кроме того, С.Чепик должен был постоянно держать в уме то, как эти картины будут размещены в соборе (для них было предназначено место на двух противоположных колоннах на пересечении главного нефа с трансептом, под куполом, то есть они должны располагаться парами напротив друг друга (на одной колонне — «Рождество» и «Общественное служение Христа», на другой — «Страсти Христовы» и «Воскресение»), поэтому, работая над композицией, С.Чепик учитывал то, что зритель, находясь между двумя колоннами в соборе, смотрит вперед и назад на картины, обращенные друг к другу, которые, в свою очередь, взаимодействуют друг с другом, и этот «диалог между ними очень важен» [11].

Образы Девы и ребенка Христа в «Рождестве» далеки от традиционных: художник рисует Богоматерь встревоженной и изможденной. Рассматривая религиозную живопись как возможность обратиться к вечным, универсальным темам, которые волнуют человечество и сегодня, С.Чепик говорит, что изобразил Деву такой, чтобы «…все женщины смогли узнать в ней лицо кого-то вроде них — женщины, живущей в тяжелые времена, страдающей из-за своего ребенка» [11]. Христос у него — не младенец, «он понимает, кто он» [1]. Важное место в композиции занимают колокола, «которые звенят для войны или мира, радости или несчастья, которые призывают к бдительности и напоминают нам о слове Божьем» [11].



Рис. 4. С.Чепик. Рождество. © Marie-Aude Albert-Chepik

Холст «Общественное служение Христа» объединяет три сцены. Цен-тральной сценой, на которую проливается свет из «Рождества», является Крещение, так как именно с него начинается общественная жизнь Христа, его служение обществу. По сторонам от «Крещения» — сцены, изображающие деятельность Иисуса Целителя и Иисуса Проповедника. В полотне «Страсти» объединены Суд (Ecce Homo), Крестный путь и Голгофа.

Что касается изображения Богоматери, распростертой на земле в сцене Голгофы, Чепик пояснял, что не стремился быть верным канону, так как не считает, что она непременно должна быть в вертикальном положении: «Я вижу ее распятой на земле в тени креста ее сына, которого она сопровождает в его мучениях и пытается таким образом утешить» [11]. Заметим, что он создает свой образ скорбящей богоматери (не стоящей, а полулежащей на земле) еще в работе «Голгофа» (1996), и развивает его в «Страстях», и это можно рассматривать как стремление художника создать свой индивидуальный канон.

В «Воскресении» С.Чепик не использует сюжет «Noli me tangere», считая его «слишком литературным». Он говорит, что хотел изобразить здесь «этого Человека-Бога, который входит в Вечную Жизнь, пересекая врата смерти, представленные тремя крестами. Ангелы, открывающие врата гробницы, символизируют ту духовную силу, которая вырывает нас из проклятия смерти, из нашей земной оболочки и переносит в другую жизнь — истинную жизнь» [11].

Важное связующее и объединяющее значение в композициях приобретает свет. Озаряющий «Рождество», он простирается вниз, в «Крещение». На противоположной стене свет, наоборот, поднимается от «Распятия» (в «Страстях») к «Воскресению», где сливается с Божественным светом (или превращается в него).

24 января 2005 года состоялось торжественное открытие работ С.Чепика, на котором присутствовало около 500 гостей, в том числе — М.Тэтчер.

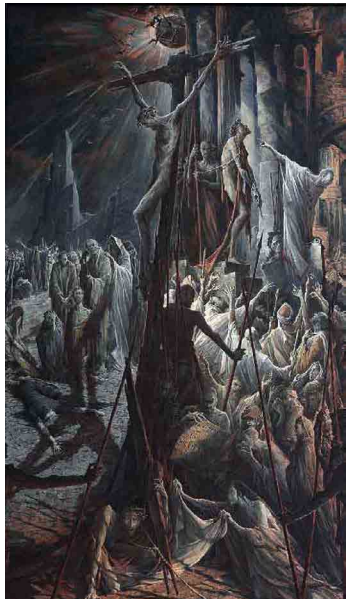


Рис. 5. С.Чепик. Страсти. © Marie-Aude Albert-Chepik

В композиционно сложных работах С.Чепика образ Христа — воинст-вующего и страдающего — представляется ярким, но при этом несколько хо-лодноватым и «далеким от народа». И, хотя на инаугурации и затем в прессе преобладали положительные отклики, не всем эти работы пришлись по душе. Так, к примеру, они не понравились Филипу Хеншеру (английский писатель, критик, журналист), об этом говорит и название его статьи — «Недостаток страсти ко Христу» [13]. Тем не менее, он отдает дань уважения С.Чепику, так как он, в отличие от предыдущих современных художников, участвовавших в этой программе, которые, как правило, создавали «…вялые <…> метафоричные работы, — сделал нечто очень шокирующее: он просто изобразил в очень большом масштабе четыре сцены из жизни Иисуса» [13]. Симптоматично, что С.Чепик во время инаугурации поблагодарил декана и капитул за то, что у них хватило «смелости и отваги» поручить ему этот проект [12].

И вот как комментирует работу художника один из заказчиков, декан собора Св. Павла: он считает, что Чепик запечатлел в суровой и мощной манере того Христа, которого он, Джон Мозес, находит в Евангелиях: пророка, неприятно убедительного, бросающего вызов равнодушному самодовольству всех, кто готов слушать. «И, может быть, в нашем измученном мире именно такое представление личности нашего Господа способно говорить с сердцами и умами» [6].

Добавим к этому, что пройденная художником школа монументальной живописи, безупречное владение техникой, несомненно, позволили художнику выразить свои представления о «Пути, правде, жизни» Христа в форме, соответствующей духу собора. Как можно судить по фотографиям [10] и видеоролику, на котором запечатлено торжественное открытие работ Чепика в соборе Св. Павла [7], работы выглядели весьма органично в интерьере собора и наверняка помогали верующим в создании зримых литургических образов.

Тем не менее, в 2008 году с приходом нового декана (прежний ушел на пенсию), холсты были сняты, что стало настоящей трагедией для С.Чепика. И, хотя после масштабных композиций для собора Св. Павла им были созданы и другие работы («Тайная вечеря», «Искупление», «Камо грядеши?»), «…с этим “спуском в могилу” его несомненного шедевра, который хранится в запасниках в Лондоне, — считает вдова художника Мари-Од Альбер-Чепик, — его жизненный дух был сломлен. Его здоровье пошло на убыль, и через три года Чепик физически превратился в старика» [9]. Умер С.Чепик в 2011 году.

Примечания:

1. Беседы с Сергеем Чепиком. Видео из YouTube, 38:20. Загружено «YouTube» 5 февр. 2017 г. — URL:https://youtu.be/K8byyPZI5Hк (дата обращения: 08.12.2020).
2. Елисеев Н. От Косой линии до рю Коленкур. — URL: https://expert.ru/northwest/2008/34/zhivopis/ (дата обращения: 18.12.2020).
3. Прокофьев В. Сергей Чепик: я пошел другим путем. — URL: https://www.trud.ru/ (дата обращения: 01.11.2020).
4. Художник Сергей Чепик — Белый ангел. [Электронный ресурс]: Мари-Од Альбер-Чепик, вдова русского художника Сергея Чепика, в гостях у Майи Пешковой. — URL: https://echo.msk.ru/programs/time/1114522-echo/ (дата обращения: 10.12.2020).
5. Catalogue Milan. — URL: http://www.chepik.com/milan/brochure-milan-bd.pdf. 32 p. (дата обращения: 10.12.2020).
6. Russian Artist Sergei Chepik at St. Paul's Cathedral. — URL: https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiG6t2auNPtAhVw-ioKHS1EDlAQFjAAegQIBhAC&url=http%3A%2F%2Fartdaily.cc%2Fnews%2F12401%2FRussian-Artist-Sergei-Chepik-at-St--Paul-s-Cathedral&usg=AOvVaw0Ag6udJKrwL7xzIl1UMvs1 (дата обращения: 18.12.2020).
7. Sergei Chepik, St Paul's Cathedral 2005. Видео из YouTube, 6:35. Загружено «YouTube» 1 авг. 2012 г. — URL: http://www.youtube.com/watch?v=WlXzPJqBjiA (дата обращения: 08.12.2020).
8. Sergei Chepik. Retrospective 2014. — URL: https://cattogallery.co.uk/images/Artists/Sergei-Chepik/Catalogues/Catto-Gallery-Sergei-Chepik-Retrospective-2014.pdf. 75 p. (дата обращения: 10.12.2020).
9. Site Officiel de Sergei Chepik. — URL: http://www.chepik.com/en/presentation/chronology (дата обращения: 30.11.2020).
10. Site Officiel de Sergei Chepik. — URL: http://www.chepik.com/en/gallery-uk (дата обращения: 19.12.2020).
11. Site Officiel de Sergei Chepik. — URL: http://www.chepik.com/en/gallery-uk/saint-paul/interview (дата обращения: 01.12.2020).
12. St Paul's unveils new paintings. — URL: https://www.google.ru/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.theguardian.com%2Fuk%2F2005%2Fjan%2F25%2Farts.religion&psig=AOvVaw0RUFvJr_5FrPFgS-czTCNI&ust=1608309605240000&source=images&cd=vfe&ved=2ahUKEwiQ3vimutXtAhUPzyoKHXiTCt0Qr4kDegUIARDQAQ (дата обращения: 19.12.2020).
13. Site Officiel de Sergei Chepik. — URL: http://www.chepik.com/en/documentation/articles (дата обращения: 01.12.2020).

ШИРОКОВСКИХ МАРГАРИТА СЕРГЕЕВНА
Кандидат искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. Старший преподаватель
e-mail: ivarita@bk.ru

ТОЛШИНА МАРИЯ АНДРЕЕВНА
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица. Магистрант 2 курса
e-mail: marytolchine@mail.ru

SHIROKOVSKIKH MARGARITA SERGEEVNA
Ph.D. in History of Arts. Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, Head lecturer
e-mail: ivarita@bk.ru

TOLSHINA MARIIA ANDREEVNA
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, master's, second year of education
e-mail: marytolchine@mail.ru

АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОТИВОВ ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ЗОДЧЕСТВА В ПРОЕКТИРОВАНИИ ТЕКСТИЛЬНЫХ АКСЕССУАРОВ

AUTHOR'S INTERPRETATION OF THE MOTIVES OF EUROPEAN MEDIEVAL ARCHITECTURE IN THE DESIGN OF TEXTILE ACCESSORIES

Описаны особенности проектной работы магистранта в процессе создания палантинов с мотивами средневековой архитектуры. Основное содержание исследования составляет анализ возможностей трансформации архитектурных мотивов в текстильные композиции. Показано, как образы средневекового зодчества переходят в проектные разработки. В заключение отмечено, что изучение средневековой культуры способно оказать влияние на развитие мастерства студентов.
Ключевые слова: палантин, Средневековье, витраж, храмовое зодчество, текстиль, аксессуар

The article describes the features of the master's student's designs in the process of creating stoles with motives of medieval architecture. The main content of the research is the analysis of the possibilities of transforming of architectural motifs into textile compositions. It is shown how the images of medieval architecture turn into textile design. In conclusion, it is noted, that the study of medieval culture can influence the development of students' skills.
Keywords: stole, Middle Ages, stained-glass window, temple architecture, textiles, accessory

В условиях активного распространения массовой культуры, когда акцент делается на клишируемых модных формах и рекламируемых стилях [3, с. 91], а в дизайне проявляется тяга к подражательству, возникает потребность в создании авторских произведений, основанных на глубоком осмыслении истории и культуры. Художественное проектирование в третьем семестре магистратуры предполагает работу по индивидуальному заданию, связанному непосредственно с темой выпускной квалификационной работы. Существенную роль в учебном процессе играет и научно-исследовательская практика, которая проходит параллельно с творческой работой. В Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л.Штиглица ведется подготовка магистров по направлению 54.05.02 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Проектные разработки студентов данного направления затрагивают широкий круг проблем, актуальных для художественного текстиля и дизайна. Неотъемлемой частью обучения на кафедре художественного текстиля всегда была работа с историческим наследием и грамотная его интерпретация в плоскостно-декоративные композиции.

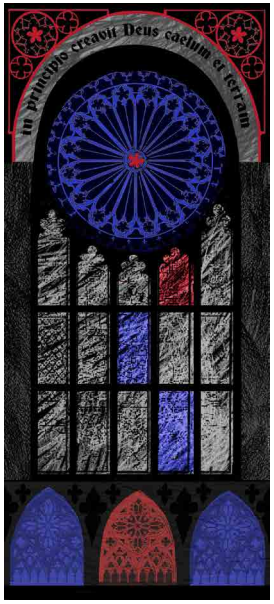
При разработке коллекции палантинов «Посвящение Средневековью» (предполагаемая техника выполнения — цифровая печать) автор проекта обратилась к архитектуре, шпалерам, рукописям. Но базовой частью коллекции стали композиции, в которых звучит тема средневекового зодчества.

Изучение готической архитектуры, этой «застывшей в пространстве музыки» [1, с. 18], способной воздействовать на эмоциональную

сферу человека XXI столетия, стало отправной точкой при создании серии палантинов. И чем больше мы погружаемся в историю создания храмов, тем больше понимаем, что «законы красоты» Средневековья, сформированные несколько столетий назад, работают и в наше время.

Готические соборы являли собой новый архитектурный образ. Воплощение принципов готической архитектуры лучше всего демонстрировали крупные соборы (Руанский, Реймский, Амьенский). Первые из них были предназначены для религиозных церемоний и общественных собраний [4, с. 139]. Эти завораживающие строения с высокими колокольнями и башнями долгое время оставались высочайшими храмовыми постройками Европы. Нельзя не отметить единство их архитектурно-строительного и декоративно-эстетического решения. Но в контексте творческой, проектной работы в области художественного текстиля наибольший интерес представляет не столько их конструктивные особенности, сколько символичность облика этих строений — храм как воплощение Града Божьего на земле [2, с. 23]. Здание храма и его внутреннее убранство предстают художественно-образным выражением душевной жизни. В пространстве готического собора зодчие вели поиск реальной соразмерности человеческого и Божественного. Они стремились акцентировать дистанцию между людьми и Богом, подчеркнуть сверхчеловеческую природу Спасителя. Храмовое зодчество стало главным видом западно-христианского искусства в эпоху Средневековья, оно выражало идею преодоления земного бытия, восхождение от низшего к высшему [2, с. 25].

При разработке композиций палантинов в первую очередь были сделаны зарисовки стрельчатых окон, арок и сводов, удлиненных нефов, изящных профилированных колонн. Классическая композиция палантина (как и композиция платка) предполагает симметричное расположение мотивов по краям изделия, фиксированную кайму по краю. Но модные тенденции последних лет доказывают, что правила все чаще устанавливает дизайнер. Композиции современных платков и палантинов часто имеют замкнутую композицию и тяготеют к панно. В связи с этим, в одном из композиционных вариантов было использовано изображение окна со знаковым готическим мотивом «роза». В данной композиции имеет место симметричное наполнение правого и левого края, но верхний и нижний край палантина оформлены по-разному. Первоначальные зарисовки были выполнены маркером, а впоследствии обработаны в графическом редакторе «Adobe Photoshop». Стрельчатая арка — основной элемент готики — символизировала стремление души вознестись на небеса. Вертикальность композиции (главная черта готического стиля) была положена в основу композиции данного палантина (ил. 1). Поток света, символизирующий духовную жизнь Средневековья, имеет вертикальное наполнение, которое идеально вписывается в прямоугольную композицию палантина.



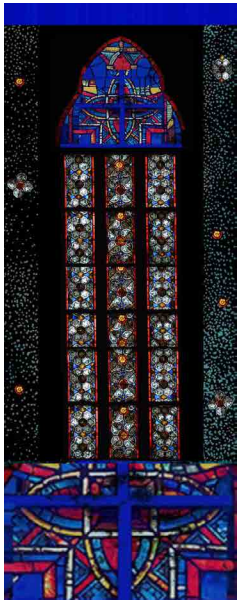


Рис. 1. Преобразование готических мотивов в проект палантина. Автор М.А.Толшина
Рис. 2. Преобразование готических мотивов в проект палантина из коллекции «Посвящение Средневековью». Автор М.А.Толшина

Особое внимание в процессе проектирования было отведено светотональным характеристикам текстильных изделий. В эпоху Средневековья «неземной свет», наполняющий интерьер храма, представлял собой визуальную форму духовного бытия [2, с. 23]. Оконный проем осуществлял взаимодействие пространства храма с миром. Внимание к свету и сияющим краскам (о чем свидетельствует богатство цвета в витражах) можно объяснить страхом человека перед мраком и жаждой света, который воспринимался как видимое присутствие Бога [5]. В композиции палантина была осуществлена попытка передачи игры света в пространстве готического храма. С этой целью был разработан ряд рисунков, напоминающих о движении солнечных лучей и воздуха. Динамичные линии и фактуры были преобразованы в плоскостные мотивы и скомпонованы в форме витражных стекол.

В ходе работы над проектами палантинов витраж был рассмотрен как особый механизм преобразования пространства с помощью цвета и света. Яркие стекла витражей, выполненные мастерами-ремесленниками, по степени свечения были сопоставимы с сиянием драгоценных камней и отвечали мифам средневековой культуры о магическом кристалле. Эта особенность витража была использована в композиции палантина с вертикальной доминантой (ил. 2). Восхищение светоносной атмосферой было преобразовано в контрастную композицию с включением мотивов витражного искусства. Колорит этого палантина выстроен на основе «базовых» витражных цветов: синего, красного, золотистого, черного. Исследователи называют ви-

траж не только символической сокровищницей для божественного начала, но и витражной декорацией [6, с. 246].

Предполагается выполнить ряд пробных образцов палантинов на тканях различной структуры с целью определения оптимальных вариантов, демонстрирующих креативную трансформацию мотивов средневекового зодчества.

Результаты представленной работы (в основе которой лежит творческий поиск и научно-исследовательский компонент) свидетельствуют о том, что изучение культуры Средневековья способствует разработке актуальных образных решений. Визуальное воплощение средневекового зодчества в современных текстильных аксессуарах может быть основано как на прямых «архитектурных» цитатах, так и на общем символическом значении готического храма.

Избранная тематика представляется нам весьма актуальной в качестве научно-исследовательской и творческой работы в магистратуре. На данном примере мы можем наблюдать, насколько необходим серьезный предпроектный анализ исторического материала. Рассмотренные примеры текстильных композиций демонстрируют необходимость учитывать взаимосвязь отечественных проектных практик с европейскими художественными традициями. Глубокое изучение культуры Средневековья способно оказать влияние на развитие мастерства обучающихся, формирование их мировоззрения. Только знания предшествующих исторических периодов помогают нам оценить изменения в мировом сообществе и отразить собственные размышления средствами художественного текстиля.

Примечание: представленный иллюстративный материал является промежуточным результатом исследования и предполагает ряд дополнений.

Список литературы:

1. Алексеева Л.Л. О взаимосвязи пространства и времени в искусстве // Humanity space. International almanac. — 2013. — Vol. 2. — № 1. — P. 17–22.

2. Казаков В.Ф. Душа средневекового человека // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2014. — № 3. — С. 22–27.

3. Кузнецова Е.В. Феномен массовой культуры: проблемы и противоречия // Вестник Пермского университета. — 2013. — Вып. 3 (15). — С. 89–95.

4. Лазарев М.А. Готический период: культура и искусство Западной Европы // Humanity space. International almanac. — 2012. — Vol. 1. — No 1. — С. 137–153.

5. Седова О.В. Роль цвета и света в эпоху европейского Средневековья // История: факты и символы. — 2016. — № 1 (16). — С. 58–68.

6. Юрьева Т.В., Файзулина Е.С. Художественные особенности православной иконы и западноевропейского витража // Ярославский педагогический вестник. — 2011. — № 4. — Т. I (Гуманитарные науки). — С. 245–248.

КЛИМОВ КИРИЛЛ НИКОЛАЕВИЧ

Аспирант кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С. Г. Строганова

e-mail: klimovkirn@yandex.ru

KIRILL N. KLIMOV

Postgraduate student of the departament «Theory and History of Art» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts

e-mail: klimovkirn@yandex.ru

НОВАТОРСТВО ОТЕЧЕСТВЕННЫХ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ. МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ПАРКИ «РОССИЯ — МОЯ ИСТОРИЯ»

INNOVATIONS OF RUSSIAN AUDIOVISUAL EXPOSITIONS. MULTIMEDIA PARKS «RUSSIA. MY HISTORY»

Сегодня комплекс исторических парков «Россия — моя история» является крупнейшим в мире экспозиционным проектом, который обладает единой структурой и дизайн-системой. В то же время он выполняет непростую задачу объединения истории России в целом и истории ее каждого отдельного региона. Гибкий подход авторов к сценографии позволяет делать уникальным каждое новое пространство. В данной статье автор рассматривает используемые в 23 экспозициях комплекса аудиовизуальные формы и принципы их применения, а также предпосылки и историю формирования всего комплекса исторических парков.

Today, the complex of historical parks «Russia. My History» is the world's largest exposition, which has a unified structure and design system. It fulfils the difficult task of uniting the history of the Russian state and the own history of its regions. The creators' flexible

approach to scenography makes each new space to be unique. In this article, the author considers the audiovisual forms, that used in 23 expositions of the historical parks, and the principles of their application, as well as the preconditions and formation stages of the «Russia. My History».

Ключевые слова: аудиовизуальные средства, интерактивные средства, исторические парки, мультимедиа,
Keywords: audiovisual media, interactive media, multimedia, state history.

Отечественные мультимедийные экспозиции за последние десять лет преодолели невероятный путь от небольших экспериментальных проектов к поистине крупнейшим новаторским объектам, формирующим не только российский, но и серьезно влияющим на общемировой курс развития аудиовизуального экспонирования. Это многовекторное движение обнаруживало свои истоки в совершенно противоположных структурах, которые, впрочем, даже не сообща и без единого плана действий организовали мощный импульс развития российской музейно-выставочной среды. Сегодня мы наблюдаем бум региональных частных музеев, число которых ясно сигнализирует всем нам о падении прежних барьеров и растворении надуманных страхов, многие годы тормозивших устремления энтузиастов и предпринимателей. Этот вектор вовсе не обособлен, и рядом с ним успешно развивается другая форма — государственно-частное партнерство, которое дает право тем же энтузиастам и предпринимателям помочь муниципальным и региональным бюджетам «разгрузить» обеспечительные статьи и вдохнуть новую жизнь в стагнирующие культурные объекты, памятники и пространства. Наконец, развитие мультимедийного музейно-выставочного дизайна было бы попросту невозможно без крупных государственных проектов, которые стали настоящими Данко, ярко осветившими путь для всех остальных. Пожалуй, главным таким проектом является крупнейший в мире мультимедийный музейно-выставочный комплекс исторических парков «Россия — моя история», развернутый уже в 23 российских городах (по состоянию на 2020 год). Его масштабное формирование началось в 2015 году по инициативе Патриаршего совета по культуре, который возглавлял архимандрит Тихон (Шевкунов). Чтобы наиболее полно рассмотреть сложившийся комплекс, необходимо обратиться к предшествующим проектам, которые появились при непосредственном участии архимандрита Тихона и Русской православной церкви.

В 2013 году в Центральном Московском Манеже открылся новаторский экспозиционный проект «Романовы», который был приурочен к

400-летнему юбилею дома Романовых. Полностью мультимедийная экспозиция, включавшая большое количество интерактивных объектов, вызвала огромный общественный резонанс, что позволило авторам затем развить из одной выставки полноценную экспозиционную систему — исторический парк, поделенный на сегменты и представляющий вниманию посетителей несколько этапов отечественной истории.

Следом за «Романовыми» в течение последующих четырех лет в пространстве Манежа был реализован полноценный комплекс мультимедийных «парков»: «Рюриковичи», «От великих потрясений к Великой Победе: 1917—1945», «1945—2016», «Россия, устремленная в будущее». Все они явились источниками нынешней объединенной экспозиции, масштабируемой в каждом из двадцати трех исторических парков. При закономерном отличии содержания «Романовых», «Рюриковичей» и последующих выставок, эти экспозиции объединяет выбранная авторами общая сценографическая концепция и применяемые принципы экспонирования. Каждое пространство выстраивается таким образом, что внутри них рождается полноценная драматургия, которая крайне интересна посетителю. На фоне различных музеев, использующих аудиовизуальные технологии в качестве вспомогательных элементов к основным экспонатам, данные выставочные проекты являют зрителю сами мультимедийные композиции в качестве экспонируемых объектов. Эта гибкость и вариативность художественных решений ясно демонстрирует, что авторы обладают абсолютным пониманием имеющихся у них в распоряжении художественно-технических и композиционных возможностей.



Рис. 1. Живая лента

Важно отметить, что исторические парки не являются музейными экспозициями, они представляют собой исключительно выставочные образцы, базирующиеся внутри типологически схожих выставочных пространств. Тем не менее, каждую из двадцати трех площадок можно справедливо считать ярчайшим примером отечественных мультимедийных экспозиций, чье появление ключевым образом повлияло на всю российскую музейно-выставочную среду, окончательно развернув ее в сторону новейших аудиовизуальных технологий.



Рис. 2. Зал истории Древней Руси

29 декабря 2015 года в Москве было открыто флагманское пространство, которое разместилось на ВДНХ, в павильоне № 57. Здесь впервые все предыдущие проекты объединились в единую экспозицию, что положило начало развитию всего комплекса из 23 исторических парков. Мультимедийная площадка заняла сразу два яруса общей площадью почти 28 тысяч квадратных метров. В 2020 году московский исторический парк стал лауреатом международного смотра «Travellers' Choice»: сообщество крупнейшего в мире сайта, посвященного путешествиям, — «TripAdvisor» — назвало столичное мультимедийное пространство одним из самых интересных мест для посещения.

Двухлетняя «обкатка» проекта позволила авторам выявить недостатки первой экспозиции и качественно продумать ее модернизацию. Безусловно, изначальная аудиовизуальность исторического парка предопределила идею дальнейшего масштабирования проекта на всю страну. Летом и осенью 2017 года был начат первый этап развертывания исторических парков «Россия — моя история» в регионах. Первый филиал открылся 12 июня в Уфе, разместившись в выставочном комплексе «ВДНХ-Экспо». 3 сентября — в Екатеринбурге, где впервые был возведен специализированный павильон площадью 7 тысяч квадратных метров. Еще спустя два дня — в Ставрополе.

5 октября 2017 года в Волгограде открылся пятый по счету исторический парк. Здесь важно остановиться и отметить, что помимо главных четырех экспозиций, являющихся федеральным стандартом для каждого филиала, региональные специалисты должны представить собственный раздел, посвященный местной истории, культуре и краеведению. Уже названный парк в Волгограде отличался тем, что внутри четырех главных экспозиций был успешно внедрен региональный компонент, созданный под руководством волгоградских историков, археологов и музейщиков: материалы об эпохе Золотой Орды (чья столица располагалась на территории современной Волгоградской области), история города Царицына, зарождение донского казачества, послевоенное восстановлении Сталинграда и многие другие вехи.

В один день, 19 октября, открылись исторические парки в Якутске и Махачкале. Впервые «Россия — моя история» оказалась в условиях национальных республик, где сильны собственные традиции и существует особый взгляд на место народа в истории нашей страны. Якутская экспозиция дополнена разделом, подробно рассказывающим о символах Якутии, об её роли в освоении Дальнего Востока, об эпосе Олонхо. Дагестанский филиал также имеет отдельный раздел, посвященный региону. Его формируют десять тематических залов: «Природа Дагестана», «Культуры древности», «Народы и традиции Дагестана», «Религия», «Культура и ремесло», «История Дагестана», «Поэзия, музыка, театр, кино», «Изобразительное искусство, архитектура и скульптура», «Спортивная слава», «Современный Дагестан».

Еще одной национальной республикой, куда осенью 2017-го пришел проект «Россия — моя история», стал Татарстан. 27 октября в Казани состоялось открытие экспозиции, где также особое место занимают местная история, традиции и символы. Интерактивный комплекс, который в среде специалистов принято называть «живой лентой», подробно рассказывает об истории Волжской Булгарии (одного из ярчайших средневековых государств), о периоде Золотой Орды и Казанского ханства, о формировании и развитии ТАССР — о всей многовековой истории татарского народа.

В ноябре 2017-го «Россия — моя история» приходит сразу в шесть регионов. 1 ноября состоялось торжественное открытие исторического парка в Тюмени, а в День народного единства (4 ноября) с разницей всего в несколько часов открываются филиалы в Южно-Сахалинске и Нижнем Новгороде. Последний становится обладателем юбилейного десятого исторического парка.

Самара (7 ноября), Новосибирск (12 ноября), Омск (15 ноября). Наконец, в начале декабря 2017-го один из крупнейших исторических парков открывается в Санкт-Петербурге. Рекордное по срокам (7 месяцев) строительство специализированного павильона поразило не только отечественных, но и зарубежных специалистов. Трехэтажное пространство общей площадью около пятнадцати тысяч квадратных метров помимо обязательных четырех разделов вместило в себя невероятную экспозицию об истории строительства города, первой железной дороге и главной визитной карточке — разводных мостах в период белых ночей. Посетители получили возможность отправиться в виртуальное путешествие по старому Петербургу вместе с



Рис. 3. Интерактивная книга Айны. Южно-Сахалинск



Рис. 4. Интерактивный стол в разделе Промышленность

извозчиком, а также оказаться у Стрелки Васильевского острова на палубе пришвартованного корабля. Безусловно, особое внимание авторы регионального сегмента уделили блокаде Ленинграда.

Первый этап масштабирования проекта «Россия — моя история» в регионы завершился в День Конституции Российской Федерации (12 декабря), открытием исторического парка в Перми. Затем авторы проекта взяли паузу для подготовки новых площадок, и через год, осенью 2018-го, стартовал второй этап.

Семнадцатый по счету исторический парк был открыт 15 сентября в Саратове, спустя месяц — в Ростове-на-Дону. Теперь же темпы масштабирования стали менее быстрыми, и в новый День народного единства второй этап завершился открытием крупной площадки в Краснодаре.

Третий год развития комплекса «Россия — моя история» был ознаменован новым юбилеем: двадцатый по счету парк был открыт 4 сентября 2019 года в Челябинске. А 7 декабря свой мультимедийный комплекс обрел Сургут.

Несмотря на коронавирусные ограничения и стремительное падение темпов масштабирования, осенью 2020 года состоялся четвертый этап, который включил в себя открытие исторического парка в Пятигорске. Ставропольский край стал первым регионом, где парк «Россия — моя история» представлен дважды. Однако новейшей экспозицией является мультимедийный комплекс во Владивостоке, открытый 28 декабря 2020 года.

В рамках каждого отдельного проекта задействованы почти все виды аудиовизуальных средств. В экспозиционном пространстве зритель встречает как одиночные, так и составные проекции (в том числе панорамные), различные по масштабу экраны, аудиальное сопровождение (направленное и круговое), а также рекордное количество интерактивных средств (различных сенсорных панелей и столов).

Применяющийся широкий ряд проекций ориентирован исключительно на подготавливаемые отражающие поверхности: иначе говоря, экспозиция абсолютно не «отзывчива» к деталям используемого интерьера, ее пространственные элементы играют роль плоскостной «ширмы», нивелируя имеющиеся архитектурные нюансы. Это

намеренное авторское упрощение (отказ от полноценного использования всей гибкости проекционных решений), которое позволяет безболезненно реплицировать сценографию, без труда формировать экспозицию в любом пространстве и применять единую дизайн-систему.

Однако наиболее интересным мультимедийным средством в проектах комплекса являются интерактивные решения. Их многообразие и количество по-настоящему поражает не только посетителей, но и специалистов: абсолютно каждый экспозиционный этап включает как минимум одно интерактивное устройство: сенсорный стол, настенную панель, либо составную композицию из нескольких аудиовизуальных средств.

Важно обратить внимание на визуально-когнитивную концепцию, сформированную авторами: основу каждой экспозиции составляют блоки информации, базирующиеся на графических или видеографических элементах с приложенными к ним текстовыми аннотациями. Это несколько (и визуально, и композиционно) «перегружает» демонстрируемую блоками информацию, поэтому авторы вынуждены искать решения индивидуального характера, подбирая тип мультимедийного средства к каждому конкретному случаю. В связи с этим невозможно в полной мере придерживаться философии «разделения властей» между экранными и проекционными мультимедиа.

Комплекс исторических парков «Россия — моя история» на сегодняшний день, безусловно, является крупнейшим и ярчайшим отечественным примером мультимедийной экспозиции. Упорно создаваемое им в течение нескольких лет «движение» в среде экспозиционного дизайна оказалось способным развернуть последнюю в направлении новейших аудиовизуальных средств, обозначив вектор развития не только выставочных, но и музейных проектов, а также позволяя специалистам быть смелее на пути интеграции музея с возникающими техническими и социокультурными процессами.

БЕЛЬКО ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА
Доктор технических наук, профессор.
Поволжский государственный университет сервиса,
зав. кафедрой «Дизайн и искусство»
e-mail: belko@tolgas.ru

АГАФОНОВА АНГЕЛИНА ВИКТОРОВНА
Ведущий дизайнер ООО «Реклама», г. Сызрань
e-mail: agafonova.angelina@gmail.com

BELKO TATYANA VASILYEVNA
Doctor of technical Sciences, Professor.
Volga state University of service, head of the Department «Design and art»
e-mail: belko@tolgas.ru

AGAFONOVA ANGELINA VIKTOROVNA
Leading designer at OOO «Advertising», Syzran
e-mail: agafonova.angelina@gmail.com

ОБРАЗЫ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРАВОСЛАВНЫХ ПАМЯТНИКОВ Г. СЫЗРАНИ В ДИЗАЙНЕ ТУРИСТИЧЕСКОЙ ОТКРЫТКИ С ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ

IMAGES OF ARCHITECTURAL ORTHODOX MONUMENTS OF SYZRAN IN THE DESIGN OF A TOURIST POSTCARD WITH A THREE-DIMENSIONAL IMAGE

Православное архитектурное наследие малых городов России способствует развитию православного туризма и дизайна сувенирной продукции. На примере архитектурных памятников XVII—XVIII веков города Сызрани разработаны открытки с изображениями и историческими сведениями о Спасской башни Сызранского кремля, Христорождественского собора, Церкви Феодоровской иконы Божией Матери.
Ключевые слова: православная архитектура, открытка, дизайн туристической открытки

The Orthodox architectural heritage of small towns in Russia contributes to the development of Orthodox tourism and souvenir design. For example, the architectural monuments of the XVII—XVIII centuries the city of Syzran designed postcards with images and historical information about the Spasskaya tower Syzran Kremlin, Nativity Cathedral, the Church of the Theodorov icon of the Mother of God.
Keywords: Orthodox architecture, postcard, tourist postcard design

В России насчитывается более 750 малых городов, многие из которых представляют большой интерес для туриндустрии, поскольку обладают самобытной историей и уникальным православным, культурным наследием. Для большинства провинциальных городов не только туризм как важная экономическая составляющая региона, но и нравственно-духовное воспитание населения страны, является приоритетной задачей развития, поэтому разработке православных туристических маршрутов по малым городам России в последнее время уделяется все больше внимания.

Город Сызрань является типичным провинциальным городом с большим туристическим потенциалом, который начинает постепенно реализовываться, благодаря развитию традиционных и авторских экскурсионных туров, появлению паломнических туристических программ. Особый интерес представляют архитектурные памятники, культовые сооружения, сформировавшиеся на протяжение более чем 300-летней истории существования города.

Яркие примеры традиционного русского зодчества, узнаваемость архитектурных форм города Сызрани сыграли роль в выборе объектов для создания серии туристических открыток с их объемным изображением, а также сопроводительным текстом исторического характера (рис. 1).

В качестве основы для иллюстраций и знакомства с православным архитектурным наследием выбраны три историко-культурных объекта XVII— XVIII веков города Сызрани: Спасская башня Сызранского кремля (Сызранский кремль) 1683 года, Храм Рождества Христова (Христорождественский собор) 1717 года, которые располагаются в основной исторической части города, а также Церковь Феодоровской иконы Божией Матери, входящая в архитектурный ансамбль Сызранского Вознесенского мужского монастыря 1695 года основания.

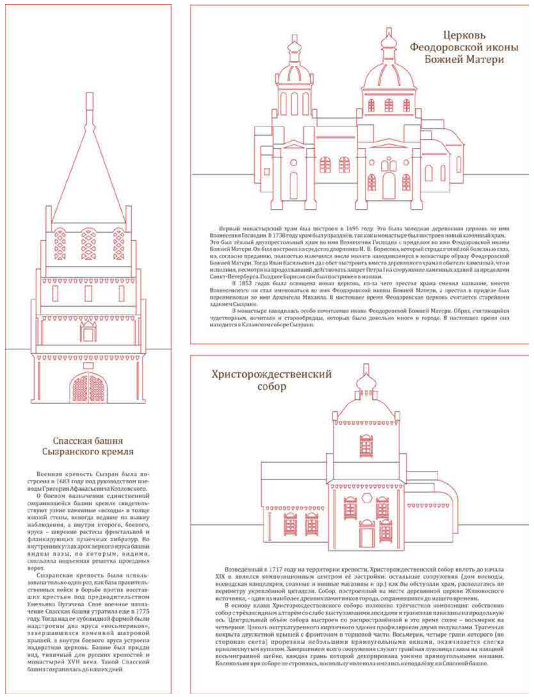


Рис. 1. Электронные макеты открыток с иллюстрациями и текстами о Сызранском кремле, Церкви Феодоровской иконы Божией Матери, Христорождественском соборе

Благодаря современным компьютерным технологиям, можно создать реалистичные иллюзии трехмерных изображений, однако в них невозможны тактильные ощущения. У открыток с объемными иллюстрациями есть свои преимущества: кроме возможности осязаемого восприятия, использование трехмерных фигур из бумаги создает особую атмосферу за счет фактуры и цвета бумажных листов, работы света и тени [1; 2]. Динамика формы изображения выявляется в проявлении объема конструкции объекта при раскрытии открытки.

Для создания трехмерного изображения памятников архитектуры использовалась техника архитектурного оригами (рис. 2). В связи с этим, конструкция открытки состоит из двух частей: внешняя часть — обложка открытки, внутренняя часть — вкладыш с изображением. Лицевая сторона открытки оформлена фотографическими изображениями архитектурных объектов, которые повторяются в объеме внутри. Информационная составляющая открытки должна знакомить с архитектурными особенностями изображаемого объекта, его историей, культурной ценностью. Исходя из этих задач, собирался визуальный и текстовый материал. Для технической разработки объемных иллюстраций собраны фотографии, а также изучены чертежи объектов, предоставленные Комитетом по строительству и архитектуре Администрации г.о. Сызрань.

Размеры открыток определены, исходя из пропорций сооружений. Так, кремль имеет удлиненную форму, что хорошо вписывается в формат евро (200 х 100 мм) книжной ориентации. Кроме того, в таком размере остается достаточно места для размещения сопроводительной информации. Христорождественский собор и

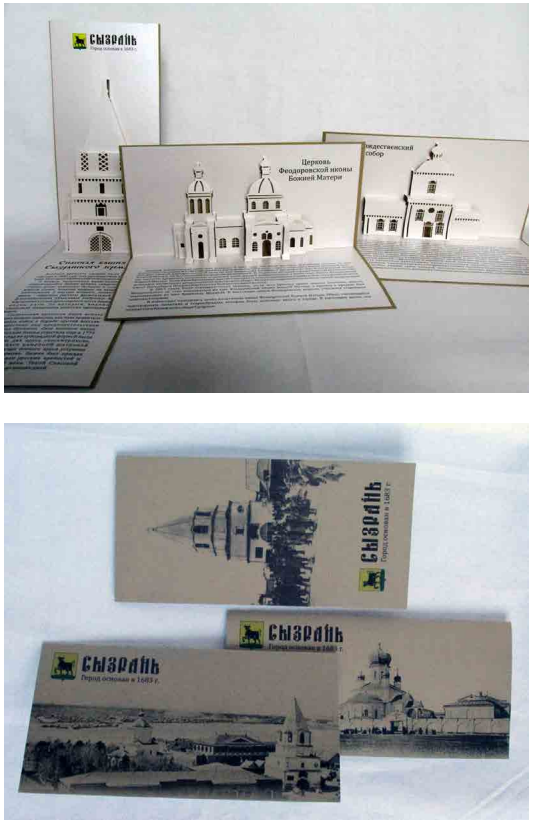


Рис. 2. Туристические открытки с объемно-пространственным изображением архитектурных объектов г. Сызрани

Церковь Феодоровской иконы Божией Матери вытянуты по горизонтали, поэтому для их размещения выбран евро-формат альбомной ориентации. При определении формата также сыграла роль перспектива пересылки открытки по почте в конверте: наиболее распространенным размером современных конвертов является формат DL (220 х 110 мм).

Информационная часть проекта разместилась внутри открытки, под объемной иллюстрацией. Она содержит основные этапы постройки, архитектурные характеристики, а также рассказывает об исторической и культурной значимости объекта. В качестве оформления лицевой стороны открытки использованы старые фотографии города Сызрани с изображением выбранных объектов, обработанных в ретро-стиле в коричневых тонах (сепия).

Кроме того, на этом этапе проведен конструктивный анализ строения выбранных объектов. Основными техническими приемами разработки бумажной плоскости в архитектурном оригами являются сгибание и разрез, поэтому стилизация изображений проводилась с учетом возможности создать максимально достоверный образ архитектурного объекта при помощи выбранной техники [1]. Для этого выявлены наиболее значимые детали, характерные для данных сооружений, а также определены основные фронтальные плоскости, которые будут отражены в объемной иллюстрации.

Для создания контраста между тоном и фактурой материала в качестве обложки открытки использовалась матовая дизайнерская крафт-бумага толщиной 300 г/м2 бежево-коричневого цвета, а

для внутренней части — белая перламутровая дизайнерская бумага толщиной 160 г/м².

Электронный чертеж выполнялся в программе CorelDraw, основываясь на ранее созданных схематических эскизах. Построение велось по принципу pop-up изображения, которое предполагает сдвиг деталей на некоторое расстояние от базовой линии, в данном случае — линии сгиба открытки. Изображения архитектурных объектов имеет несколько фронтальных плоскостей, которые располагаются на разных расстояниях друг от друга, что осуществляет движение объекта в пространстве. Каждая фронтальная плоскость включает в себя характерные и узнаваемые для изображаемого объекта дополнительные элементы: двери, окна, декоративные фризы. Они выполняются в виде статичных прорезных деталей либо динамичных частей, образованных с помощью частичного вырезания и сгибания, например, открывающиеся ворота.

Готовые изделия были представлены на выставке туристической продукции, проходящей в рамках совещания «Сувенирная продукция Самарской области: что нужно туристу?» 8 сентября 2017 года в Доме Молодежных Организаций города Сызрани. Кроме того, на производственной базе ООО «Реклама» был выпущен тираж открыток для реализации в церковных лавках.

Таким образом, духовно-нравственные ориентиры приходят к нам и через знакомство с традиционным русским зодчеством во время посещения храмов и совершения туристических поездок по России. Развитие сувенирной туристической продукции требует новых подходов в области производства открыток, создания новых ярких образов и оригинального дизайна.

Примечания:

1. Белько Т.В., Агафонова А.В. Особенности дизайн-проектирования полифункциональных туристических открыток с использованием динамического аспекта формообразования // Дизайн и технологии. РГУ им. А.Н.Косыгина. — 2018. —№ 63. — С. 19—24.

2. Белько Т.В., Агафонова А.В. Анализ конструктивных трансформаций открытых писем (почтовых карточек) XIX–XX вв.» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2015. — № 3. — С. 365—374.

ТАШКЕЕВА ЕКАТЕРИНА ИГОРЕВНА

младший научный сотрудник лаборатории проектирования деятельностного содержания образования НИИ урбанистики и глобального образования МГПУ; педагог-психолог ГАОУ ДПО г. Москвы «Центр педагогического мастерства»; участница студии музыкального движения и импровизации «Гептахор» (худ.рук. А.М. Айламазьян); студентка магистерской программы МГПУ «Арт-психология и терапия искусствами в образовании»

e-mail: kaira_t@mail.ru

TASHKEEVA EKATERINA IGOREVNA

junior research assistant of the Laboratory of Activity-based Education Design of the Research Institute of Urban Studies and Global Education of Moscow City University; educator-psychologist at the Center for Pedagogical Skills; dancer at the studio of musical movement and improvisation «Heptachor» (art director A. Ailamazyan); student of the master's program at Moscow City University «Art Psychology and Arts Therapy in Education»

e-mail: kaira_t@mail.ru

ВЕЧНОСТЬ И КОНЕЧНОСТЬ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ПЕРЕЖИВАНИЯ ВРЕМЕНИ В ХЕРСОНЕСЕ НАШИХ ДНЕЙ

ETERNITY AND FINITUDE: TRANSFORMATION OF EXPERIENCING TIME IN CHERSONESOS OF NOWADAYS

В эссе описывается феноменология переживания времени в Херсонесе Таврическом: по свидетельствам многих посетителей,

в пространстве древнего города словно попадаешь в другое измерение, где ход времени меняется. Сквозь зримые напластования исторического времени, воплощенные в каменных кладках ушедших эпох, становится возможной встреча не только с конечностью земного бытия, но, как это ни парадоксально, с вневременностью. Такое переживание времени как вечности в Херсонесе случается благодаря особой настройке сознания, при которой древний город мыслится не просто как историко-археологический памятник, а воспринимается как целостное эстетическое явление, жизнь которого продолжается.

Ключевые слова: Херсонес, диалог культур, историческое время, вечность, символическое пространство, одушевленный ландшафт, эстетическое переживание, символическая организация сознания.

The essay describes the phenomenology of time experiencing in Tauric Chersonesos: according to many visitors, in the space of the ancient city you find yourself as if in another dimension, where the course of time changes. Through the visible layers of historical time, embodied in the masonry of bygone eras, it becomes possible to meet not only with the finiteness of earthly existence, but, paradoxically, with timelessness. Such an experience of time as eternity in Chersonesos happens due to special attitude of consciousness, when the ancient city is not just conceived as a historical and archaeological monument, but is perceived as a holistic aesthetic phenomenon, which life continues.

Keywords: Chersonesos, dialogue of cultures, historical time, eternity, symbolic space, animated landscape, aesthetic experience, symbolic arrangement of consciousness.

…И приносил к нам соленый ветер
Из Херсонеса звон пасхальный.
Каждый удар отдавался в сердце,
С кровью по жилам растекался.

Анна Ахматова
«У самого моря» (1914)

Херсонес сегодня — это и древний город с двухтысячелетней историей, историко-археологический и архитектурный памятник, внесенный в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО, это и действующие православные храмы на месте бывшего здесь Князь-Владимирского монастыря, и современный музей-заповедник, и место проведения культурных событий (выставок, концертов, спектаклей). Его значение как памятника истории — как светской, так и церковной — трудно переоценить [Крымский Херсонес 2003; Беляев 2015].

Обратимся к аналогии. Отец Павел Флоренский говорит о Свято-Троицкой Сергиевой Лавре как о «целостном художественно-историческом и единственном в своем роде мировом памятнике, требующем бесконечного внимания и бесконечной бережности к себе. Лавра, в порядке культурном и художественном рассматриваемая, должна, как единое целое, быть сплошным “музеем”, не лишаясь ни одной капли драгоценной влаги культуры, здесь так стильно, в самом разностилии эпох, собиравшейся в течение московского и петербургского периодов нашей истории… Во сколько же раз более внимательным должно быть государство к этому зародышу и центру нашей истории, нашей культуры, научной и художественной?» [Флоренский 1985, с. 54]. С поправкой на конкретно-исторические факты, эти слова с полным правом могут быть отнесены и к Херсонесу.

Но есть еще другой пласт смыслов. Прислушаемся к голосам участвующих в «Диалогах» С.Н. Булгакова: «Какая святая земля. Даже страшно ступать по ней. Во всей России нет места более древнего и священного. Здесь залегло несколько пластов античной культуры, перед нами вскрытых, здесь и родилась духовно наша родина, в этом храме хранится купель святого Владимира… Да, тут говорят самые камни, и это молчание веков полнозвучнее всего теперешнего гама. Оно повелевает внять ему…» [Булгаков 1993, с. 7]. Диалоги «У стен Херсониса» были написаны в 1922 году. Как же сегодня отзывается это «молчание веков» в сердцах и умах?

Вот как рассказывает о своем опыте встречи с Херсонесом писатель и религиовед Е.Н. Андреева: «Особенный запах древней пыли, створки устриц, съеденных две тысячи лет назад, рассказывали мне больше, чем учебники. Кто был в Херсонесе, тот видел и Афины, и Рим, и Византию. Я как-то почувствовала, что люди, которые здесь жили, — мои предки. Те, кто нападали из степи и оставляли каменные наконечники стрел. И те, кто приплывали в бухту на гребных судах. И те, кто сидели в театре на каменных скамьях. И те, кто молились в храме, построенном прямо на ступенях этого театра» [Андреева 2016, с. 105]. Кажется, время обретает здесь свой голос — в ритме волн, порывах ветра, криках чаек и звоне колоколов… И звучит как пра-музыка, которая течет сквозь века, отзывается в сердце: «Сердце дается нам лишь на время, но оно может вместить в себя вечность» [Фролова 2016, с. 71].

Я попросила людей, бывавших в Херсонесе и полюбивших это место, ответить на вопрос, что значит древний город в их жизни. Пусть прозвучит их прямая речь, — привожу некоторые ответы.

Екатерина А.: «Пишу. Это первое, что пришло в голову... Херсонес по-новому открыл для меня Крым. Наконец-то почувствовала связь времен, историю. Херсонес оказался неким порталом, машиной времени, сразу перенес в древность. В живую древность, а не в музей. Там прямо вижу и чувствую, как греки ходили. И несмотря на то, что

местность… очень не “моя” (не люблю юг), но, оказавшись там, ощущаю себя дома. Эти “запыленные” камни, дорожки будто обнимают, будто ты нырнул в каменное море. Все это как-то жизненно. Пыль на сандаликах… И колючки впивались в обувь. Возможно, греки тоже вытаскивали их. Росли же они там много веков назад… Или мне нравится в это верить. <…> То, что Херсонес автономен, с большой территорией, делает погружение в него ощутимее. Выбираясь в город, будто выныриваю в обычную жизнь. <…> Ну, и как же он прекрасен в бурю! Море синее, камни белее. Бушует море, воздух, время! Люди отчетливее видны. Нет ничего лощеного: волосы кудрявы, спутаны, лица мокры и солены от брызг, кожа загорела, одежда разлетается... А запах какой! Мокрая пыль пахнет чем-то из детства».

Нина К.: «Херсонес... это место для меня проникновенное и трогательное. Море бьется об отвесные скалы, и капельки влаги проникают через кожу и нос, пропитывая кровь, и она уже другая, соленая, бежит по венам, меняя ход времени и мысли. Я бы так и сидела у обрыва, пропитываясь солью и влагой... Когда дотрагиваешься до старинных камней и идешь по линиям улиц античного города, тогда возникает чувство соприкосновения с жизнью людей в прошлом, ощущение знакомства с ними: с их культурой и искусством. Возникает чувство... деликатности ко всему, что ты трогаешь, где идешь. <…> А многослойность Херсонеса — вечность и конечность. Ты смотришь со скал на море и видишь то, что видел человек до нашей эры. Невероятно! При этом люди с их культурой сейчас — пласты земли. Через тысячу лет будет стоять другой человек на этом месте, смотреть на море, думать о древних людях XXI века и удивляться…».

Юлия М.: «Впервые я оказалась в этом потрясающем месте в 2008 году. <…> В то время Херсонес произвел на меня неизгладимое впечатление. Руины древнего города, живописные развалины… Почему-то с самого начала в моем восприятии они были живыми. Рано поутру я вставала и шла гулять по улочкам Херсонеса… Меня завораживала картина города, которому больше двух с половиной тысяч лет. Уже тогда я ощущала некое состояние, которое потом не раз посещало меня здесь. Удивительное чувство живой энергии этого места… Великая история Херсонеса потрясла меня. Новые знания давали много пищи для ума, для понимания хода истории, для развития моего мировоззрения в целом. Но все эти, в некотором роде, теоретические знания о городе, о его истории, никак не могут сравниться с ощущением, которое дарит Херсонес. Как описать это чувство? Оно очень сложное. Прежде всего, для меня это дух свободы. Именно там, на этом небольшом полуострове, некогда обнесенном глухой стеной, я ощущаю себя свободной от житейской суеты, от современности, от жизненных неурядиц и вообще от страхов. Херсонес вселяет в меня уверенность, смелость, дает мне силы и убеждает, что Душа бессмертна. Потому что душа этого города бессмертна. Если рано утром, гуляя по улочкам Херсонеса, остановиться на секунду и затаить дыхание, можно услышать “шум веков” или голос Херсонеса, который и поныне жив».

Екатерина Х.: «Херсонес — это как целая планета в космосе, или — окно в космос… В этом месте видишь все просто, как есть. И встречаешься с чем-то таким родным, таким заветным… С тем, что свято. Там меня связывает пуповина с чем-то гораздо большим, чем я сама, с целым миром. И там я становлюсь сама собой. Там время, его бесконечные витки и спирали, как-то преобразуется, с ним что-то происходит, оно словно кристаллизуется, и в этих “кристаллах времени” становятся видны блики вечности, она только мерцает в них. Но как иначе встретиться с ней здесь, на земле?..»

Мария Г.:

«Звук рождается из камня...
Голос прилетает из ВЕЧНОСТИ...
Звучащий танец вытекает из стен, времени, пространства...
Море, выплескивая пляску, застывает в камне...
Танцуют колонны, взошедшие из веков, как диковинные растения...
Пляска звучит извечным колоколом, разливаясь меж камней...
Дидона со стены видит корабль, стена рождает ее плачь...
Мрачный хоровод Солнца увлекает сегодня во вчера, в бесконечность, в беспредельность, в ВЕЧНОСТЬ...».

В этих откликах Херсонес предстает не просто как памятник истории, а как жизненное явление, произведение жизни и творчества многих и многих поколений людей — архитекторов, строителей и художников, трудившихся на протяжении двух тысяч лет, и пришедших им на смену археологов, реставраторов, историков. Сложившийся к настоящему моменту историко-культурный ландшафт имеет, по выражению П.А. Флоренского, свою «толщину во времени» [Флоренский 1993], древность обладает зримыми формами. В освобожденных от земли памятниках архитектуры, несмотря на их частичную сохранность, присутствует в скрытой форме физическое движение во взаимодействии и направленности сил, в закономерностях и гармонии разных соотношений [Ганешин 2018].

Историческое время выступает в роли художника, вдохновленного музой Клио. Созданное им произведение — нынешний образ Херсонеса — в символическом смысле переводит нас в пространство вневременности. От нас требуется только душевная открытость или же душевное усилие: «Условием синтеза времени, равно как и синтеза пространства, давно признана, и житейски и научно, деятельность сознания. И чем более способно сознание к активности,

тем шире и глубже осуществляет оно синтез, т.е. тем сплоченнее и цельнее берется им время. <…> Деятельность искусства работает именно над этим уплотнением пространства и времени» [Флоренский 1993, с. 224].

Тому, кто хочет воспринять Херсонес как целостное произведение искусства, предстоит «претерпевать изломы и повороты, наслоениями которых сложилась самая ткань произведения. Ведь это они, закрепленный прибой Времени, и дают произведению его внутренний ритм, без которого оно мертво и механично. …в этом росте произведения, его развертывании… нельзя не видеть главной красоты произведения, его остроты, его души» [Флоренский 1993, с. 296]. Стоит попытаться «через видимое во внешней форме пережить в своем воображении целостный образ, узнать, возможно, собственное смутное видение, предчувствие и ожидание» [Айламазьян 2018, с. 145]. Должно быть, именно этот путь и удалось проделать авторам приведенных откликов.

О каких же «изломах и поворотах» произведения можно говорить в случае с Херсонесом? Обратимся к примерам. Здесь можно увидеть как остатки античного храма с алтарем и пещерой, так и подземный храм-мавзолей раннехристианского времени. Историк, византинист П.В. Кузенков обращает внимание на то, что религиозный компонент в жизни херсонеситов был силен во все эпохи. Он связывает это в том числе с тем, что еще на заре истории города делосцы, принимавшие участие в его основании вместе с гераклейцами, «занесли частичку сакрального духа» со своей родины — острова Делос, бывшего священным центром афинской державы [Кузенков 2020]. Видимо, действительно неспроста «этот древний город, стоящий на берегу моря, воспринимается как единое храмовое пространство под открытым небом. Тысячелетиями освященное место, буквально пропитанное культурой, позволяет почувствовать свою связь с историей и традицией, действенно ощутить присутствие древних символов в своей жизни, в своем внутреннем мире», о чем пишет А.М. Айламазьян [Айламазьян 2017, с. 105].

Однако наиболее ярким примером временных и пространственных наслоений в одном произведении является, конечно, театр Херсонеса: он «восстановлен как исторический памятник, в котором одновременно присутствует и античная часть с театроном и орхестрой, и постройка византийского периода — остатки стен христианского храма. Такая неожиданная архитектура напоминает нам о сакральности этого места и одновременно рождает мысли о диалоге культур, их преемственности и единстве» [Айламазьян 2020, с. 20]. Возникает впечатление, что «все культуры слились в единый хор, в звучании от Древней Греции через Византию, Древнюю Русь до современного

авангарда», о чем свидетельствует художник, диакон Димитрий Котов, — ведь «в организм античного театра сквозь века оказываются встроены стены византийского храма» [Котов 2018, с. 152–153].

Херсонес словно несет в себе послание: «Культура сохраняет все голоса, и в этом ее главный смысл, предназначение: обратиться к нам через века и вызвать из небытия наше дремлющее “Я”, нашу человечность. Каждый предмет культуры, каждый ее артефакт содержит это обращение, призыв быть человеком, быть другом всему живому, быть частью Вселенной. Потребность передать этот призыв является глубочайшим человеческим побуждением, именно она вызывает к жизни произведения искусства и, шире, делает возможной культуру как мир созданных вещей, созданных отношений, созданных форм» [Айламазьян 2018, с. 218-219].

В связи со всем вышесказанным нельзя обойти вниманием те острые вопросы, которые с неизбежностью возникают в связи с весьма спорными проектами благоустройства территории музея-заповедника. Многих людей — как профессионалов-историков (археологов, реставраторов, специалистов по музейному делу), так и просто посетителей, жителей и гостей Севастополя — волнует сохранение аутентичного облика древнего города, а это означает в свою очередь сохранение духа этого места [Гриненко 2019; Сазанов 2019; Туманов 2020; Межуев 2020]. Севастопольский режиссер А.Н. Маслов с болью признает: «Херсонес для меня — это место силы, и не только для меня. Это место, куда приходишь и понимаешь свое местонахождение во Вселенной… А сейчас я прихожу, и оборвана какая-то связь, ниточка — я не знаю, с кем — с Создателем, со Вселенной или с самим собой» [Маслов 2021].

Херсонес как эстетическое и, шире, жизненное явление — это совокупность всех условий его существования: природных, архитектурных, культурно-исторических, стилистических. П.А. Флоренский предостерегает: «Устранение части этих условий, отвод или подмена некоторых из них, лишает художественное произведение его игры и жизни, искажает его и даже делает антихудожественным. Черты инородных стилей, внесенные в произведение определенного стиля, — часто бывают отвратительны, если только не произведено нового творческого синтеза» [Флоренский 1985, с. 47]. На данном этапе о «новом синтезе» говорить, к сожалению, не приходится.

Ольга О.: «Херсонес — для меня это место, где время останавливается. Впервые вошла в Херсонес через еще старые, каменные ворота: не было глянца, но был ДУХ, сила какая-то. Что-то происходило там, за теми старыми каменными воротами, магия какая-то. Душа переносилась как на машине времени далеко, туда, в III—IV века до нашей эры: оживали картины прошлого, оживали древние люди, камни, была



Рис. 1. «Солнце Херсонеса» (2,2 м х 2,4 м). Работа воспитанников Детской школы мозаики под руководством диакона Дмитрия Котова

жизнь. Сейчас за налетом порядка и активной концертной деятельности угас тот дух, камни молчат: мы уже не в живом музее, мы в замумифицированном в глянцевую обложку табличек, скамеек, интерактивных табло саркофаге, где нет места глазу увидеть историю, пережить прошлое, повернуть колесо времени вспять, дорисовать, домыслить, до-прожить… Но, как мы знаем, история и природа не терпят искусственности и лжи, и весь этот налет сотрет в пыль и прах великое ВРЕМЯ! Дух Херсонеса стряхнет все лишнее и воспрянет вновь — как раньше, как и всегда».

Мы видим, как необходим диалог с ведущими специалистами и посетителями Херсонеса при принятии судьбоносных для древнего города решений. В конце концов, по словам Б.В. Межуева, «Херсонес должен остаться “зачарованным местом” — отдалившимся от находящегося рядом шумного города. Каждый, кто сюда приходит, должен… чувствовать себя выключенным из современности и приобщенным к вечности» [Межуев 2020].

Тайна и чудо Херсонеса вдохновляет и манит. Этому явлению посвящена мозаика «Солнце Херсонеса» (2,2м х 2,4м), сделанная детьми под руководством диакона Димитрия Котова: «Такого солнца я нигде не видел. И такой картины я тоже нигде не видел, где столько цвета, столько света, столько радости. Это полотно как замкнутый мир, как “первомир”, как “пуповина земли”. Геометрические формы везде, мышление архаическое. Это определение, или точнее угадывание, вечных форм. Вот шар головы с шаром солнца и с овалом вокруг солнца — это такую монументалку дает, такую пространственность, как будто космогония какая-то! И девчонка эта очень уместна со своими примитивными ножками, которые убедительно почему-то получились, и шея ее сдвинута от оси, шар головы сдвинут... И все это в такой цикличности, в движении, внутреннем движении и знаковости. Детский космос получился! Дети способны воспринять Творение Божие более открыто, непосредственно и первично, чем взрослые. И в цвете передается эта неизбывная радость первичности, первооткрытия. Цвет потрясающий, просто потрясающий. Кипящая радость льется везде, как солнце, изливается, переплавляется в морскую гальку, в эти всполохи желтые — лучи, торчащие кое-где большими камнями смальты. Будто Господь так замыслил детство человеческое. А вот эти рыбы вокруг говорят о море, о воде, — они являют собой водное начало. И каждая галька как мозаика — источник вечности, потому Господь ее создал этими стихиями, морем, огромными стихиями, которые Он сотворил. Он сделал прекрасные формы этой гальки. Это просто говорит о незыблемости, о вечности. Вот о чем свидетельствует эта мозаика».

«Символ как материализованный образ целостного мира выступает связующим, соединяющим видимое и невидимое, внутреннее и внешнее, сущее и явленное. За подлинным символом всегда стоит образ воображения, сильное впечатление, породившее этот символ. Мир, который вдруг открылся художнику как цельность, как связь всего со всем, как перетекание вещей, как единство формы, как мгновение и вечность одновременно, пребывает на полотне в красках, в музыкальном тексте в звуках, в кинематографе в кадрах, запечатленных навеки» [Айламазьян 2018, с. 145], в кладке херсонесских камней и — в этой мозаике.

Литература:

1. Айламазьян А.М. Выразительный человек: Психологические очерки. — М.: Когито-Центр, 2018. 233 с.

2. Айламазьян А.М. Фестиваль пластического танца и музыкального движения «Терпсихора в Тавриде» // Искусство в школе. 2020. — № 2. — С. 18–23.

3. Айламазьян А.М. Фестиваль «Терпсихора в Тавриде» как воплощение идеи синтеза искусств // Культура и искусство. 2017. — № 12. — С. 98–107.

4. Андреева Е.Н. Херсонес // Андреева Е.Н., Андреева-Пригорина Е.Н. Свет московского окна. — М.: Вече, 2016. — С. 103–105.

5. Беляев С.А. Херсонесская купель // Русская история. 2015. — № 2 (33). — С. 23–29.

6. Булгаков С.Н. У стен Херсониса. — СПб.: Дорваль, Лига, Гарт, 1993. 160 с.

7. Ганешин А.В. Слово на открытии фестиваля музыкального движения и пластического танца «Терпсихора в Тавриде – II» (Херсонес, 2008) // Айламазьян А.М. В ожиданье танца: беседы, наброски, размышления. — М.: Русский печатный дом, 2018. — С. 147–150.

8. Гриненко Л.О. Тумба-юмба-Херсонес, или «Хотели как лучше, а получилось, как всегда» // Крым Вечерний. 2019. — URL: https://evening-crimea.com/news/23-10-2019_tumba-jumba-hersones-ili-hoteli-kak-luchshe-a-poluchilos-kak-vsegda (дата обращения: 07.03.2020).

9. Котов Д.А. «Новая архаика»: о Марте, «Гептахоре» и детях // Айламазьян А.М. В ожиданье танца: беседы, наброски, размышления. — М.: Русский печатный дом, 2018. — С. 151–154.

10. Крымский Херсонес. Город, хора, музей и окрестности / Ред. Дж.К. Картер, Г.Р. Мак. Austin, Texas USA: Institute of Classical Archeology, The University of Texas at Austin, НЗ «Херсонес Таврический», 2003. 232 с.

11. Кузенков П.В. Где берет сакральное начало мегаполис Херсонес? //

ForPost Podcasts. 2020. — URL: https://podfm.ru/episodes/gde-beret-sakralnoe-nachalo-megapolis-hersones/ (дата обращения 13.03.2021).
12. Маслов А.Н. «Не предам Херсонеса!» // ForPost. 2021. — URL: https://sevastopol.su/news/ne-predam-hersonesa-andrey-maslov-o-sude-s-morozovoy-eksklyuziv-forpost (дата обращения 13.03.2021).
13. Межуев Б.В. Святыня и «благоустройство» // Эксперт. 2020. — URL: https://expert.ru/2020/11/10/svyatyinya-i-blagoustrojstvo/ (дата обращения 13.03.2021).
14. Сазанов А.В. «Археологические музеи-заповедники и медиа-технологии»: условия и степень применимости на памятниках ЮНЕСКО (зарубежный опыт) или как не надо благоустраивать памятник археологии // Уваровские Таврические чтения IV «Древности Юга России»: Материалы Международной научной конференции. ГИАМЗ «Херсонес Таврический», 12–15 сентября 2019 г. / Ред.-сост. А.В. Сазанов, Л.В. Седикова, Н.В. Гинькут. — Севастополь: Колорит, 2019. — С. 165–177.
15. Туманов А.М. Роль государства в сохранении объектов культурного наследия, проблемы сохранения ОКН на территории города Севастополя // Сохранение культурного наследия: Сборник научных статей всероссийской научно-практической конференции 12 декабря 2019 г. — Севастополь: СевГУ, 2020. — С. 103–119.
16. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М.: Прогресс, 1993. 324 с.
17. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Собрание сочинений. У водоразделов мысли. I. Статьи по искусству / Под общ. ред. Н.А. Струве. — Paris: Ymca-Press, 1985. — С. 41–55.
18. Фролова А.Д. Переживание музыки: опыт музыканта // Журнал практического психолога. 2016. — № 2. — С. 70–71.