

Русское церковное искусство

Христианское церковное искусство имеет ряд черт, отличающих его от искусства мирского или светского. Прежде всего, оно бифункционально: наряду с эстетической функцией, церковное искусство имеет еще и культовую функцию. Если в своей эстетической ипостаси произведение церковного искусства является самоценным, то в культовой сфере оно служит средством богопознания. В восприятии религиозного искусства эти две стороны варьируют во времени, поочередно то выступая на первый план, то уходя на второй; вершиной данного искусства являются произведения, в равной мере сочетающие обе функции.

Христианское искусство, достигшее своего расцвета в эпоху европейского средневековья, характеризуется целым комплексом художественных особенностей. Прежде всего, это искусство является тотально символичным – ведь божественную сущность способен передать только символ. Во-вторых, церковное искусство канонично – т.е. следует установленным образцам. Так, иконопись, – один из самых ярких видов церковного искусства, определяется иконографическим каноном. Иконографический канон, в основных чертах, сводился к следующему: сакральный образ должен быть спиритуален (духовен), поэтому его изображение должно быть максимально возвышено над материальным, вещественно-телесным миром. Это достигалось с помощью таких художественных средств, как плоскостность, линейность, статичность, введение золотых фонов, подчеркивавших ирреальность и условность образа, и др.

Пространственно-временная среда церковного искусства отличается от реального (материального) пространства и времени. Предметы изображались не такими, какими их видит отдельный человек (т.е. с определенной точки – так называемая прямая перспектива), а с точки зрения их сущности – такими, какими их видит Бог. Бог же, как известно, не находится в какой-либо точке, а присутствует повсюду, поэтому предмет давался в нескольких проекциях одновременно (взгляд направлен из глубины изображения – так называемая обратная перспектива). Изображение времени также весьма специфично: события даются относительно вечности, поэтому их изображения зачастую представлены не во временной последовательности, а с точки зрения их сакрального значения.

Видовая характеристика церковного искусства тоже весьма своеобразна. Это искусство универсально и синтетично: воплощением синтеза является храм. Архитектура и скульптура, живопись и прикладное искусство, искусство музыки и слова сливаются здесь в грандиозном звучании литургии. Изучение разных видов церковного искусства (как, впрочем, и любого другого) ведется отдельно, но при этом всегда надо помнить о его

повышенной синтетичности.

Христианское искусство в своем развитии прошло ряд этапов, определяемых чередованием стадий социокультурного развития общества. Суть изменений определяется всемирно-исторической закономерностью развития человеческих обществ от традиционно-коллективистских, искусство которых сориентировано на безличностную традицию, к динамично-индивидуалистическим, искусство которых определяется личностным фактором и установкой на новацию. Морфология эволюции церковного искусства весьма разнообразна, а вышеупомянутые связи сложно опосредованы, но, тем не менее, забывать об этом не следует.

На русскую почву церковное искусство было принесено из Византии, вместе с введением христианства при Владимире I. Это был процесс культурной трансплантации: ведь до того никаких традиций христианского искусства на Руси не было, ввиду отсутствия самого христианства, поэтому это искусство было пересажено в готовом виде. Восточное православие к десятому веку имело богатейший запас идей, приемов и памятников искусства церкви, и молодое русское христианство сразу получило в нем сильный козырь в борьбе с язычеством. Что могло противопоставить великолепным христианским храмам древнерусское язычество в эстетическом плане? Серое дерево лесных изваяний, засиженное тучами мух – вечных спутниц жертвоприношений, не могло тягаться с золотом, блеском и цветом церквей. Христианский храм поражал вчерашних язычников: из закопченных полуземлянок они попадали в стены белого камня, сверкавшие свежими красками росписей, взгляд слепили золотые сосуды и облачения духовенства, необычная мелодика пения завораживала слух.

Стиль нового для славян искусства был отражением их собственного мировоззрения, отличавшегося космичностью, невыделенностью человека из природы и общества, надындивидуальностью и безличностью. Славяне, как и всякое традиционное общество, мыслили в оппозициях «мы – они», а не «я – оно», ощущая свою общинную слитность. Мир человека не противопоставлялся миру природы; Культура и Природа находились в космическом единстве, где человек не был центром.

Христианское искусство отразило это мироощущение в памятниках эпохи монументального историзма (стиль древнерусского искусства X – XIII вв.). Византийский опыт лег на стадиально единое для романской Европы и домонгольской Руси мировоззрение варварских обществ. Общевропейский романский стиль, инвариантом которого можно считать домонгольское русское искусство, явился результатом наложения христианства и античного наследия на варварские народы Европы с их мифологическим восприятием мира, с еще слабо выраженной личностью, на народное сознание с его космизмом и неощущением исторического времени. Каждый памятник этого периода есть сгусток народного сознания, отлитый в христианскую форму. Стремление к системности, ансамблевости, целостно-

сти, ощущение себя как элемента структуры, в отличие от субъект-объектных противопоставлений Нового времени, чрезвычайно характерно для всего спектра культуры этой эпохи – от архитектуры до литературы. (Все вышеуказанное определяется особенностями менталитета людей – создателей и потребителей культуры; ведь культура – это не что иное, как отражение человека в вещах).

Во времена Ярослава Мудрого в крупнейших городах Киевской Руси возводятся Софийские соборы. Чрезвычайно характерно, что именно образ Софии, сама идея всеобщей, вселенской, всепроникающей божественной мудрости была избрана для архитектурного воплощения – это отвечало как космологизму народного мироощущения, так и централизаторским устремлениям князей. Софийские соборы возводятся в Киеве, Новгороде, Полоцке; здесь учатся у греков первые русские мастера. Так, рядом с высоколобыми, аристократичными апостолами и евангелистами мозаик Софии Киевской появляются и русские типажи.

Великие князья при строительстве соборов и монастырей тяготеют к византийскому интеллектуализму и утонченности, а на необъятных просторах Киевского государства уже разворачивается феодализация. Наступает эпоха феодальной раздробленности, т.е. собственно феодализма, достигшего своего расцвета в XII – XV вв. Местная знать и особенно горожане более расположены к национальным формам. Складываются местные школы, усиливаются западные влияния, нарастает местная специфика. Как вместо прежнего унитарного государства возникают отдельные княжества, так и в искусстве появляются свои направления, определяемые особенностями основных культурных ареалов – Северо-Восточной Руси, Новгорода, старых южнорусских земель – Киева, Чернигова, Переяславля, Юго-Западной и Западной Руси.

Более или менее полно сохранилось искусство лишь двух больших культурных центров – Владимиро-Суздальской Руси и Новгорода. Владимирские князья после долгой и кровавой борьбы сумели подчинить себе местное боярство и города, а так как строительством церковных сооружений занимались именно они, то храмовое искусство данного региона донесло до нас их вкусы и пристрастия. Местная живопись, как монументальная, так и иконная, отличается истинно византийским аристократизмом образов, линий, цвета; здесь трудилось много греческих мастеров. В архитектуре же сказались романские влияния, принесенные галицко-волынскими мастерами, работавшими в непосредственном соседстве с восточнороманским миром Польши и Венгрии; бывали здесь и германские архитекторы. Кроме того, великолепные княжеские соборы – Успенский, Дмитриевский, церковь Покрова на Нерли, Георгиевский собор Юрьева-Польского несли на себе печать, как не странно, языческих традиций местных финских племен. В богатом декоре белокаменных соборов Владимиро-Суздальской Руси представлены традиционные образы мирового древа,

священных птиц и т.д.; тернарная структура мироустройства получила свое отражение в пластике Дмитриевского и Георгиевского соборов. Масса зооморфных фигур, невыявленность образа человека, отнюдь не доминировавшего здесь, наглядно показывают космологичность, надындивидуальность менталитета людей Древней Руси.

В Новгороде и Пскове, наоборот, победила боярско-бюргерская демократия; здесь устанавливается типичная средневековая городская республика. Соответственно, искусство новгородского ареала отличается особым, только ему присущим органическим демократизмом. В XII веке князь еще возводит свои храмы – величественные соборы Антониева и Юрьева монастырей, Николо-Дворищенский собор, церковь Спаса на Нередице. Огромные, расписанные в византийских традициях храмы были выстроены в старых киевских формах – так, Николо-Дворищенский собор, возведенный в 1113 г. князем Мстиславом на Ярославовом Дворище (княжеском районе Новгорода), был построен по образцу Успенского собора Киево-Печерского монастыря. Но уже в церкви Спаса на Нередице полностью проявили себя местные, новгородские черты – как в архитектуре, так и в росписях.

Горожане тем временем создают свой тип храма – небольшого, одноглавого, почти без наружного декора. Росписи этих храмов и иконы местной работы ярко отражают демократические, народные вкусы. Это и приземистость, ширококостность персонажей, это и широкая, размашистая манера письма, это и бесхитростно яркие локальные цвета. В местной книжной миниатюре начинает распространяться так называемый тератологический стиль: люди, звери, фантастические существа – все тонет в орнаментальном плетении, столь излюбленном народными резчиками.

Монголы, огненным валом пройдя по Руси, уничтожили огромное количество художественных ценностей; целые города лежали в развалинах, громадные территории обезлюдели. Южные, юго-западные, большая часть северо-западных русских земель были захвачены Польшей, Литвой, Ливонским орденом. Культурная жизнь Руси сосредоточилась в Новгороде и Владимиро-Суздальском княжестве, но и здесь около века, на протяжении второй половины XIII – первой половины XIV вв. все виды искусства находились в упадке. И только в XIV веке начинается новый подъем русского искусства, определяемый понятием Предвозрождения.

Предвозрождение, или Проторенессанс – понятие стадияльное. Это особое социокультурное состояние общества, получающее свое отражение в литературе, изобразительном искусстве и др. сферах культуры. Если Возрождение есть момент «открытия человека», впервые осознающего себя самоценным, самостоятельным, и даже более того – центральным элементом мирового универсума, то Предвозрождение – это пролог Возрождения, первые подземные толчки перед тектоническими сдвигами в ментальности. Возрождение и Реформация означали рождение нового типа че-

ловека и общества – индивидуалистического, личностного, культура которого сориентирована на креативность и новацию. Теперь художник творит новое, не бывшее, свое собственное – в отличие от мастера средневековья, не создававшего нечто новое, а исполнявшего уже заданный, предвечно существующий текст, известный всем и закреплённый в коллективном сознании: мир был сотворен, оставалось лишь его иллюстрировать. Предвозрождение по отношению к Возрождению есть период внутриутробного развития; оно еще не гарантирует появление на свет розовощекого жизне-радостного Homo Novus. Первые движения будущей личности, первые попытки осознать себя, ощутить свое «я» и составляют содержание Предвозрождения, прослеживаемое по литературе и искусству XIV – XV вв. Проторенессанс как стадия развития характерен для всей Европы – от Палеологовского возрождения в Византии до поздней готики северо-западной Европы (Италия прошла этот этап еще во времена Джотто и Данте); разнообразие форм не должно заслонять единство содержания.

На Русь Предвозрождение пришло вместе со вторым южнославянским влиянием, в свою очередь, получившим толчок от Палеологовского Ренессанса в Византии. Демократическое искусство Новгорода и аристократизм московской школы, продолжившей традицию Владимира, были атакованы неистовой манерой Феофана Грека. Энергичный мазок, резкие пробела, безудержная экспрессия его работ оказали огромное влияние на оба культурных центра Руси XIV – XV вв. Феофан Грек и его школа стояли в одном ряду со стилем «плетения словес» Епифания Премудрого, с влиянием исихазма и распространением ересей реформационного толка, с обращением к наследию домонгольской Руси, – короче, всем тем, что и составляет понятие Предвозрождения на Руси.

Наряду с экспрессивным стилем Феофана рождается лирико-гармонизирующее течение, главным представителем которого стал первый русский национальный гений живописи – Андрей Рублев. В его иконах и росписях слились воедино таинство исихазма и достоинство гуманизма; звенящие в своей изысканности тона и изумительная мягкость линии поражали современников так же, как сейчас поражают потомков. Росписи Успенского собора во Владимире, иконы Звенигородского чина и знаменитая «Троица» остаются шедеврами на все времена. Рублеву удалось невозможное: он соединил божественное и человеческое в прекрасной гармонии.

Предвозрождение затронуло русскую церковную архитектуру не так заметно; тем не менее, строили соборы те же люди, что и писали иконы, и через их посредство и здесь появляются новые черты. Со стен соборов исчезает декоративная пластика, и не столько из-за вызванного монгольским нашествием перерыва в традиции, сколько из-за распада прежней мировоззренческой системы, старой модели мира, которая и выражала себя в этой пластике. И в Новгороде, и в Москве вплоть до последней трети XV века

возводятся стройные одноглавые храмы (причем в новгородском строительстве довольно активно использовались западные готические формы). Новгородские боярские церкви Федора Стратилата и Спаса на Ильине улице, соборы подмосковных Троице-Сергиевского и Андроникова монастырей служат прекрасными примерами развития русского церковного зодчества этого времени.

Последняя треть XV века ознаменовалась событиями, обозначившими наступление нового этапа в развитии русского общества и, соответственно, его культуры. Москва захватывает и подчиняет себе своего главного противника – Новгород. Уже через полвека все прежде независимые русские княжества и земли оказываются в составе Московского государства. Начинается эпоха централизованной монархии. Процессы централизации и огосударствления властно вторгаются в русскую культуру. Предвозрождение, раздавленное страшным катком правления Ивана Грозного, не переходит в Возрождение. Ереси реформационного толка разгромлены, их руководители и участники подвергаются казням и ссылкам. Движение нестяжателей – сторонников отказа от монастырского землевладения, терпит поражение под натиском «иосифлян» – сторонников Иосифа Волоцкого, стоявшего за сохранение церковного землевладения и за союз церкви с государством. Свобода в новой монархии тает с каждым годом; главные ее адепты – удельные князья и боярская аристократия, – сотнями гибнут в массовых казнях. Крестьянство закрепощается, горожане забывают о бюргерских свободах; зато рождается новый социальный слой – дворянство, верные слуги царя. Устанавливается модель социальных отношений, кратко именуемая «властелин и рабы» – как писал великолепный стилист Иван Грозный, «мы своих холопов миловать вольны, а и казнить вольны же». Рождающаяся индивидуальность сразу попадает в железные тиски Государства.

Отражением новой социокультурной ситуации стало возведение храмов, являющих собой прямое выражение идеи государственного единства. С помощью Аристотеля Фиораванти возводится Успенский собор Московского Кремля, торжественная строгость которого стала прекрасным образцом нового государственного стиля. Церковная архитектура кремлевского образца распространяется в новоприсоединенных землях как наглядный символ победы Москвы, а также в целях общегосударственной унификации. Исчезают местные архитектурные школы – повсюду возводятся монументальные пятиглавые соборы, восходящие к Успенскому собору Московского Кремля. Появляются и новые, шатровые храмы. Их высокие, богато отделанные завершения, широкое введение дневного освещения, почти полное отсутствие внутренних росписей явились первыми предвестниками грядущего обмирщения XVII века.

Живопись конца XV – начала XVI вв. еще сохраняет рублевские традиции. Такие мастера, как Дионисий, его сын Феодосий в своих росписях и

иконах следуют гармоничной манере Рублева; но уже в их работах появляются бытовые сцены – верный знак десакрализации общественного сознания (глаза человека теперь обращены не только к небу: еще искоса, украдкой, но уже начинает он посматривать на грешную и прекрасную землю).

Середина века ознаменовалась окончательным переломом в сфере художественной культуры: Стоглавый собор 1551 г. вводит официально утвержденные образцы. Вводится строгий надзор за живописью, регламентируется сам художественный процесс. В московские мастерские свозят мастеров из других земель – начинает складываться структура внутрикультурных отношений «центр – провинция». Распространяются сложные, с обилием действующих лиц, многофигурные композиции. Огромные аллегорические иконы, вроде четырехметровой «Церкви воинствующей», написанной по случаю победы над Казанью, наглядно отражают государственный заказ. Параллельно этому официозному стилю рождается типично маньеристская иконопись Строгановской школы. Утонченность, богатство цвета, тщательная проработка детали, присущие этим небольшим иконам, говорят об индивидуализации процессов художественного восприятия, тесно связанных с процессами индивидуализации личности. (Эти иконы находились в частном, личном пользовании, в отличие и от огромных «государственных» икон-плакатов, и от работ XI – XV вв., – те иконы были преимущественно храмовыми).

Наконец, на Русь приходит Новое время – наступает XVII век. Старая структура традиционного общества начинает разлагаться, причем этому немало способствуют бесконечные социальные подвижки – войны, восстания, события Смутного времени. Складывается абсолютная монархия; последние очаги оппозиции государству – Боярская дума и церковь – приведены в подчинение. Соборное уложение 1649 года закрепило все условия тогдашней Руси. Одновременно полным ходом идут процессы эмансипации и индивидуализации личности; рождается человек современного типа. Но «открытие человека» происходит под прессом Государства. Человек выходит из-под власти религии и церкви лишь затем, чтобы попасть в новые, куда более жесткие руки – руки государства. Здесь, в XVII веке, формируется великорусский менталитет – по сути, неверующего (распространяющееся тогда «бытовое православие» представляет собой ни что иное, как поверхностное обрядоверие), но и не имеющего опоры в новоевропейской идее «твердого индивидуализма» человека. (Вместо этого он имеет бдительную государственную опеку и строгий полицейский надзор.) Внутренняя индивидуализация и эмансипация в удивительном сочетании с полным отсутствием внешней, юридической свободы личности дают в результате ту самую «таинственную русскую душу», о загадках которой повествует вся отечественная классическая литература.

В культуре новое положение получило название «обмирщения».

Мирское начало наступает – божественное отступает. Мирское, земное повсюду – в литературе, живописи, архитектуре; оно в сознании. Человек окончательно переводит свой взгляд с небес на землю; и даже на небо теперь он смотрит земными глазами.

Церковное зодчество демократизируется: церкви стал строить посад, и в них ярко отразились демократические, народные вкусы. Храмы получают блестящую внешнюю отделку: кирпичное, каменное, изразцовое «узорочье» покрывает их стены пестрым ковром. Строят не для Бога; строят для себя – начинает довлеть эстетическое начало. Ярким, броским, декоративным церквям посада (таковы, например, московская церковь Троицы в Никитниках, памятники ярославской школы и др.) патриарх Никон попытался противопоставить храмы старого образца (прекрасным примером является ансамбль митрополичьего двора в Ростове), но из этого ничего не вышло: волна обмирщения захлестывает и его постройки. Последняя треть XVII века ознаменовалась новым направлением в церковном зодчестве – «московским барокко». Западные архитектурные формы, сливаясь с русским узорочьем, предстают в церквях Покрова в Филях и Знамения в Дубровицах.

Церковная живопись претерпевает еще большие изменения. На стены церквей вторгается земная, мирская жизнь (один из наиболее известных примеров – росписи ярославской церкви Ильи Пророка). Обмирщение в живописи получило и теоретическое обоснование: царские живописцы Иосиф Владимиров и Симон Ушаков в своих трактатах утверждают право «писать так, как в жизни бывает». Небо падает на землю и земля заслоняет собой небо: знаменитые ушаковские образы «Спаса Нерукотворного» являют нам нового Христа – человека. «Человеческое, слишком человеческое» проглядывает в иконах и росписях. Никакого спиритуализма: протопоп Аввакум, вместе со своим заклятым врагом патриархом Никоном выступая за возврат к древности и «смугловидным ликам», негодовал: «Пишут Спасов образ Эммануила, лицо одутловато, уста червонныя, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстые, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не написано».

Не забыта и государственная пропаганда: так, Симон Ушаков создал замечательную икону «Насаждение древа государства Российского», чрезвычайно наглядно иллюстрирующую историю московской самодержавной государственности, осенив Кремль, князей, митрополитов, и персонально – царя Алексея Михайловича благословляющим образом Владимирской Богоматери.

Церковное искусство последующих трех веков неуклонно двигалось по пути обмирщения, начало которому было положено в XVII столетии. Императорской России нужны были памятники своего могущества, и его воплощали не только в светских монументах, но и в церковных зданиях.

Не считая средств и трудов, возводятся величественные, роскошно отделанные храмы. Великолепное церковное строительство подчиняется тем же стилям, что и светская архитектура: петровский стиль, барокко, классицизм одинаково определяют как вид роскошных загородных дворцов, так и облик городских соборов, ордерная структура которых придает им разительное сходство со зданиями государственных учреждений.