

РОЗДІЛ 2

РЕЛІГІЄЗНАВСТВО

УДК 27:7.04](073)

Татьяна АРЦЫБАШЕВА

ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО КАК ОТРАЖЕНИЕ ХРИСТИАНСКОГО МИРОПОНИМАНИЯ

В статье показана динамика развития церковного искусства, эпохальная специфика соотношения его содержания и формы, отражение в них изменчивости того пути, каким пришло оно в сегодняшний мир.

Ключевые слова: церковное искусство, символика, образ, сокровенное, верование.

Постановка проблемы. В условиях повышения роли церкви в духовной жизни постсоциалистических сообществ возрастает проблема влияния религии и ее компонентов на духовную жизнь верующего и общества в целом. Особенно это касается христианского искусства. Христианское искусство, понимаемое в широком смысле, включает в себя те произведения, в которых художественными средствами выражаются христианские идеи и устремления. В более узком смысле христианское искусство – это культовое, церковное искусство, выступающее и как объект поклонения. Это искусство объединяет в себе два, казалось бы, несоединимых направления: с одной стороны, это тенденция условно, схематично, иносказательно изображать реальные видимые вещи, а с другой стороны – тенденция к реалистическому изображению земных явлений, образов и событий. Первая тенденция вытекает из религиозного предназначения искусства. Так как икона есть изображение божественного, принадлежащего к сверхчувственному миру, то передается это божественное с помощью символов и знаков, более указывающих, нежели живописующих. Ведь божественное постигается более умом, нежели чувственным зрением. Однако символизм и знаковая, с другой стороны, дополняются реалистическим воспроизведением земных образов. К тому же на произведениях церковного искусства отражается принадлежность к тому или иному времени в той или иной стране, усвоивших те или иные способы реалистично передавать действительность.

© Татьяна Арцыбашева, 2012

Анализ актуальных исследований. Проблема церковного искусства, особенно православного, давно нашла свое отражение в творчестве византийских и отечественных исследователей. В частности, эти вопросы поднимали С. С. Аверинцев, В. В. Бычков, Иоанн Дамаскин, И. Ф. Мейендорф, Порфирий (К. А. Успенский) и др. Отдельные вопросы отражательной функции церковного искусства затрагивали и современные исследователи (архимандрит Зинон, Н. С. Борисов, Н. С. Лесков, Б. Н. Сапунов, Г. Ю. Стернин и др.). Однако до сих пор остаются недостаточно проанализированными некоторые вопросы, касающиеся роли церковного искусства в формировании христианского миропонимания.

Цель статьи заключается в рассмотрении вопроса эволюции церковного искусства как фактора выражения христианского мировоззрения.

Изложение основного материала. Своеобразие художественной культуры христианского мира обуславливается объективно сложившейся системой искусств, в которой ведущее искусство определяет качественную универсальность, свойственную этой культуре на протяжении всей истории ее существования. И хотя на первый взгляд кажется, что здесь “дух веет, где хочет”, что в художественно-эстетической жизни христианских народов нет никакой иной доминанты, кроме религиозной, – это вовсе не так. В силу исторически сложившейся культурной традиции, ведущей свое начало от греческой и римской античности, в пространстве христианской художественной культуры преимущественное развитие получили пластически-изобразительные искусства – скульптура и живопись, в которых телесность и материальность выражаются наиболее ярко и зримо.

Церковное предание сформировало особое отношение не только к богослужебному и теологическому опыту, но и к церковному искусству, где произведение прошлого всегда рассматривалось как часть духовного опыта Церкви. При этом сохранение предмета осознавалось как сохранение его иконографии, а собственное вещественное значение придавалось только ограниченному кругу особо почитаемых реликвий. В основе церковного искусства лежит понимание совокупного восприятия мира, его божественной сущности, в силу чего оно является отражением молитвенного опыта человека. Посему Церковь всегда боролась не за внешнюю красоту и художественную изысканность своих произведений, а за их подлинность, внутреннюю правду.

Русские зодчие, иконописцы и изографы рассматривали свое творчество как воплощение в дереве, камне и красках образа Царства небесного. Особенно очевидно это демонстрирует православный храм, своей

архитектурой осязаемо выражая догматическое учение Церкви, наглядно демонстрируя единение Неба и Земли, Церкви торжествующей и Церкви воинствующей, ликов святых и прибегающих к их помощи ныне живущих на земле. “Вставшие на месте капищ и языческих болванов приходские храмы, часто единственные на весь административный округ, через привычную систему общинного содержания святылец и прямую замену символов оказывались восприемниками и вытеснителями дохристианской модели мироустройства. Косвенно это подтверждает повсеместное распространение наиболее употребительных в домонгольские времена названий общинных церквей” [2, с. 43]. Настенными росписями, иконами и всем своим обликом храм предопределял путь очищения и возрождения во Христе и человека, и всего творения в целом.

Реальное принятие новой веры и “вживание” в христианство обеспечивалось не силой или проповедью, а соответствием ключевых представлений и символики, где новое не сменяло старых форм, а наслаивалось на них, трансформируя и обогащая укоренившееся содержание и привнося новые выразительные элементы. Почитание креста, свечи и воды не столько совпало с архаическим отношением к их природному аналогу – дереву, огню или источнику, сколько, судя по устройству языческих святылец (Липино, Тушемля, Городок, Прудки), было сохранено в своей изначальной ритуализированной значимости, получившей в христианстве семантическую преобразенность и сакральную завершенность. Самый выразительный тому пример – замещение “кумирн” (своеобразная преемственность) христианскими храмами, возводившимися на традиционно поклонном месте и освящавшимися очистительным огнем восковых свечей и “живой” водой из сохранявшихся ритуальных колодцев и издревле почитаемых источников.

В разные времена Церковь по-разному, меняя образ, доносит до человека сокровенное. При этом канонические формы отражают то содержание, что вложено в них эпохой. В удельный период (XII–XIII вв.) собственно русское церковное изобразительное искусство только начинает складываться. В немногих, дошедших до нас иконописных образцах этой, переходной, как называют ее историки и искусствоведы, эпохи – отражение самых разнородных влияний, духовных нюансов и стилистических оттенков. Заимствуя художественный опыт обоих своих учителей – и православной Византии, и латинского Запада, Русь создает Образ, отличающийся пристальным вниманием к “внутреннему человеку” и желанием передать его душевный мир через психологизм и экспрессию, живость облика и любовь к деталям, рождая ту оригинальную иконописную традицию, в которой особо выделяется притягивающий к себе и требующий определенного отклика лик. Так выразительно

проявляется одно из ключевых ментальных качеств русской культуры: восприимчивость к разным источникам и открытость многим влияниям, способность проникать в самую суть и передавать ее с непревзойденной глубиной.

Дальнейшее развитие отечественного иконописного образа в значительной мере совершается на основе обращения к произведениям Киевской Руси, возобновления и повторения старых памятников, но их новое воплощение живее, искреннее, полно движения и внимания к индивидуальности, его краски ярче, а колорит гармоничней. Рождаются свои школы и свои гениальные художники, свой канон и образцы для подражания, формируются самобытные традиции и оригинальная художественная система, вобравшая в себя многовековой опыт всей Русской земли, складываются те художественно-образные предпосылки и тот духовно-творческий потенциал, которые найдут окончательное воплощение в характере единой общерусской культуры Московского государства.

Эволюционные процессы, протекавшие в XVII столетии в государственном строе России, ломка традиционного мировоззрения, тяга к наукам – “внешней премудрости”, отразились на общем характере русской культуры, активно начав ее “обмирщение”. Новые эстетические веяния и новые образы прекрасного привели к забвению символического языка православного религиозного искусства. Не горнее – промыслительное, а протекающая вокруг жизнь, не лик Божий, а лицо человека все более и более привлекают художника, вследствие чего и иконы всех жанров наполняются историко-бытовыми качествами, постепенно утрачивая свой сакральный характер и тяготея к портретному, бытовому и пейзажному жанрам. При этом сторонники нового иконописного направления, разрушая старую традицию, продолжали жить в рамках канона и, собрав лучшие из старых и современные им оригинальные композиции, попытались создать новый канонический образец – “Сийский лицевой подлинник”. Однако ничто уже не могло положить предела творческой свободе и остановить нарастающее “самомышление” иконописцев и маляров, как называли тогда мастеров стенописи. Икона перерождалась в “библию бедных” – Библию в картинках.

Спустя века мы видим, что корни проявившегося тогда кризиса церковного искусства, как, собственно, и раскола самой Церкви, значительно глубже и связаны с изменением религиозного мироощущения. Современный иконописец архимандрит Зинон так объясняет продолжающееся несколько столетий уклонение от православной традиции: “Влияние западного богословия, нарушения в евхаристической жизни привели к тому, что икона часто превращалась в картину на религиозный сюжет. В иконе ... перестали видеть богословие и, кажется, даже не

подозревают, что иконописец способен невольно исказить вероучение. Иная икона, вместо того, чтобы свидетельствовать Истину, оказывается лжесвидетельницей. Икона стала просто иллюстрацией празднуемого события...” [1, с. 60].

В XVIII веке православные иконы канонического письма уже не соответствовали ни национальному эстетическому идеалу, ни распро- странившемуся официальному представлению о красоте. Век ушед- ший унес с собой традиционную иконопись как письмо “худое”, на два ближайших столетия ставшее символом раскольниковства. Религи- озная живопись западного образца прочно заняла основные позиции в церковной жизни. Уже Стефан Яворский, занявший при Петре I место блюстителя патриаршего престола, призывал не делать различия между иконами на основании времени их создания, богословски обосновав истинность новых религиозных изображений. Наведение порядка в иконописном деле берет на себя светская власть: в 1707 г. именным указом Петра I была учреждена “Палата изографов”, заведовать которой определили художника Ивана Зарудного. Само название созданного “института” подчеркнуло эпохальный выбор между иконописной тра- дицией и свободой живописи: ведь изографами называли мастеров, пробующих себя в новом, преимущественно портретном, искусстве еще во времена царя Алексея Михайловича.

В ту же эпоху рождается иконописание в крестьянской среде, дав начало целому ряду иконописных и “иконообделочных” промыслов – Мстере, Федоскино, Холую, Палеху, Борисовке. Икону, с одной сторо- ны, начала вытеснять религиозная живопись, с другой – ремесленный и коммерческий подход народного “иконописания”, в конечном итоге изменивший весь ее строй. В конце XVIII – перв. четв. XIX вв. о досто- инствах православной иконы уже никто не вспоминал. Россия дворян- ская, при всей своей внешней приверженности русскому православию, все более и более очаровывалась западными изображениями Богома- тери и реалистически трактованными библейскими сюжетами. масте- ра процветавших промыслов, ускоряя работу, перешли к “личному письму”, оставляя в ковчеге иконы лишь изображение лица, рук и об- наженных частей тела: живописный Образ скрылся под блестящими окладами и драгоценными ризами.

В 1822 году Святейший синод постановил заменять древние иконы академической живописью, обосновав свое решение тем, что картины якобы более понятны простому народу. При таком подходе церковная живопись утратила сакральное значение и превратилась в картину – далекое от религиозного культа произведение изобразительного искусс- тва. Следует отметить, что много позже русский религиозный философ

и священник Сергей Булгаков напишет в автобиографических заметках о том, каким сильным было его первое впечатление от “Сикстинской Мадонны” и лишь после того, как он приобщился к церковно-православному искусству и понял значение канона, он вдруг увидел главное, чего недостает картине Рафаэля – молиться перед ней нельзя.

Однако, возвратимся к нашей проблеме. Для Николаевской эпохи характерно некоторое пробуждение научного интереса к православию, оживление в образованных кругах любопытства к истории церкви и российским древностям. Зарождавшиеся в обществе настроения достаточно полно выразил писатель Н. С. Лесков: “При том состоянии, в котором находится наш мало просвещенный народ, иконы действительно приносили и приносят до сих пор огромную пользу: так называемые “иконы с деяниями” представляли поклоннику целые истории; но иконописное дело наше находится в самом крайнем упадке, и им занимаются невежды, которые пишут на иконных досках неведомо что и неведомо как, а потому такие иконы не могут служить той полезной для народа службы, какую они приносили прежде.

Это такая потеря, о которой стоит пожалеть, даже помимо того, что не менее жалко и само заброшенное искусство, имевшее некогда у нас свой типический, чисто русский характер, и при том стоявшее по технике на такой высоте, что наши иконописные миниатюры своею тонкостью, правильностью и отчетливостью рисунка и раскраски обращали на себя внимание самых просвещенных людей.

Потеря эта, однако, к сожалению, до сих пор плохо и мало осознана, и только лишь в самое последнее время ее, кажется, понемножку начинают чувствовать. На это есть приметы: при С.-Петербургской академии художеств основан христианский музей с большим собранием иконописных предметов самых разнообразных русских школ; там же есть экземпляры старых греческих икон (эпохи процветания этого искусства в Греции) и превосходные рисунки, сделанные князем Гагариным с достопримечательных икон в церквах Афона. Кроме того, в этом музее есть интереснейшие образцы иконописи коптской, абиссинской и других. Во дворце ее императорского высочества великой княгини Марии Николаевны группируется другое такое собрание, которым заведует Д. В. Григорович. При московском Румянцевском музее находится третье превосходное собрание этого рода вещей; при тамошнем же Строгановском училище рисования – четвертое. Кроме того, известны превосходные собрания иконописных вещей и в очень многих частных домах.... Кроме того, вкус к старой иконописи видимо возрастает, и специалисты, торгующие этого рода стариною, не затрудняются в сбыте по весьма высокой цене. Все это, несомненно, показывает, что на Руси нашим русским иконописным искусством еще и

по сию пору дорожат, но дорожат очень немногие, а все великое большинство или вовсе о нем ничего не знает, или уверенно, что русское Иконописание – это та “богомазня”, которою заняты ребята да девки в Холуе, Суздале, Палихове и Мстерах” [4, с. 15].

В XIX веке местные иконописные школы, граверные мастерские, бродячие артели художников-самоучек, берущих подряды на росписи сельских церквей, распространились в большом количестве. “Необычайно пестрые в художественном отношении, эти работы, если поглядеть на них в социологическом разрезе русской культуры, занимали весьма видное место, став в изучаемую эпоху массовым явлением бытового обихода и города, и деревни”, – считает Г. Ю. Стернин [6, с. 30]. Исследователь поздней русской иконописи Б. В. Сапунов уточняет: “...Иконопись пореформенной России значительно расширила сферу своего бытования. Сотни тысяч написанных по заказу верующих, а чаще непосредственно на рынок, икон проникали во все сферы общественной и личной жизни людей той поры – в школы, специальные учебные заведения, государственные учреждения и частные конторы, больницы, в солдатские казармы, даже в кабаки” [5, с. 164].

Многое из того, что прямо откликалось тогда на церковно-религиозные потребности общества, значительным художественным качеством не обладало, и наметившееся в конце XIX столетия религиозное возрождение заставило творческую интеллигенцию обратиться к поискам духовного Образа, адекватного мироощущению эпохи. Однако с восторгом принятые публикой “Мадонны” Виктора Васнецова и Михаила Врубеля, иконы Михаила Нестерова не принесли авторам славы возродителей национальной религиозной живописи и были признаны научной общественностью “сладостными и искусственными”.

Веяния, проникшие к нам через “прорубленное” Петром Великим “окно в Европу”, стали во многом определяющими и в зодчестве. Однако тем-то и был ценен многовековой опыт русского храмоздательства, что гармонично воспринимал новые архитектурные формы, сохраняя характерные черты национальной духовной традиции. А когда новаторство грозило размыванием канонических норм церковной архитектуры, русская мысль обращалась к памятникам старины.

В 1841 г. был опубликован Указ Императора, ограничивающий право епархий и приходов распоряжаться судьбой древних памятников. Отныне было запрещено приступать к каким-либо обновлениям без Высочайшего разрешения. Св. Синод предписал: “чтобы предположения местных Духовных начальств о обновлении всех вообще церковных памятников... представляемы были на предварительное рассмотрение Святейшего Синода”. В 1889 г. Императорским Указом

были даны особые полномочия Императорской Археологической комиссии, ставшей государственным учреждением, распоряжавшимся вплоть до 1917 г. всеми памятниками старины в Российской империи.

Русская Православная Церковь всегда была надежным хранителем этого богатства, что становится особенно заметным во второй половине XIX – начале XX вв. Судя по определениям Священного Синода, с середины XIX столетия перед Церковью прямо встал вопрос о церковных древностях, утрачивающих “за временем” свою целостность и вид. Именно тогда при епархиях начали создаваться церковно-археологические комитеты и комиссии, занявшиеся изучением и описанием церковных святынь, и епархиальные древлехранилища (всего таких было открыто около 50) или “епархиальные палаты древностей”, существовавшие, как правило, в губернских и столичных городах и на рубеже XIX–XX вв. послужившие основой создания многих губернских историко-археологических музеев. И именно священнослужители, как правило, были первыми региональными историками и организаторами уездных музеев.

В этой великой по своему значению культурно-созидательной работе Церковь опережала и государство, и светские учреждения. Любопытно высказывание председателя Комиссии по описанию синодального архива академика А. И. Соболевского, в 1912 году подведшего итоги проделанной работе: “Как всем известно, главная масса находящихся в России памятников старины принадлежит к числу церковных древностей. Не говоря о храмах, из которых некоторые относятся к первым векам христианства в России, Православная Церковь сохранила множество разнообразных по степени древности и научному значению церковных предметов. Большая часть этих предметов, наиболее ценная и важная, в настоящее время находится в храмах, монастырях и церковных ризницах и в специальных древлехранилищах (или музеях) ведомства православного исповедания”.

До 1917 года существовало несколько типов церковных музеев. Самыми распространенными были монастырские и храмовые ризницы, организованные при соборах столичных, губернских и уездных городов. В них хранились культовые предметы из золота, серебра и драгоценных камней, книги, иконы, священнические облачения и пр. Размещались ризницы, как правило, в отдельных помещениях, чаще – в одном из приделов храма, где вещи находились в шкафах и на стеллажах. Их учет был тщательно организован, о чем свидетельствуют многие памятники, в революционное время поступившие на государственное хранение, а также архивные документы, исторические описания монастырей и отдельных храмов.

В налаживании в императорской России учета и изучения памятников церковного искусства значимую роль сыграли и такие, специально созданные организации как: Общество любителей истории, археологии и естествознания, Русское археологическое общество, Общество истории и древностей при Московском университете и т.п. Но в открытии миру древнерусской иконы решающее значение имели организуемые с 1870-х гг. Императорской Академии художеств археологические и искусствоведческие научные экспедиции. Именно благодаря им в XX столетии происходит “второе рождение” иконы: сначала для ученых-медиевистов и мастеров-реставраторов, затем – тонко чувствующих и знающих законы существования Образа зрителей, и лишь на исходе века – для художников, копирующих, а потом и творящих новую икону.

“Лицевыми подлинниками” постсоветского времени стали альбомные репродукции византийских и древнерусских икон из фондов ведущих музеев страны, “списываемые” при тщательном соблюдении возрожденной советскими реставраторами древней иконописной технологии. И хотя не всякий мастер работает ныне с канонической иконой, каждый знает: именно традиционный православный Образ есть “молитва, выраженная ни языком или словом, а линией, краской, кистью” [3].

Выводы. Таким образом, на протяжении своей длительной истории Русская православная церковь по-разному доносила до ума и чувств верующего образы религиозной веры, отражая специфику тех форм земной жизни, которые всегда были актуальными для человека. Сегодняшнее церковное искусство предстает как своеобразный синтез идей и представлений многих эпох и поколений, постепенно адаптируясь к реалиям современности.

Литература

1. Архимандрит Зинов. Икона в литургическом возрождении / Зинов, архимандрит // Памятники Отечества. – 1992. – № 2–3. – С. 56–62.
2. Борисов Н. С. Русская церковь в политической борьбе XIV–XV веков / Н. С. Борисов. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 323 с.
3. Из интервью Курскому областному телевидению руководителя иконописного отделения Курской семинарии, священника Александра Филина. – 1999 год.
4. Лесков Н. С. О русской иконописи // Н. С. Лесков / Памятники Отечества. Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. – 1989. – № 2. – С. 10–22.
5. Сапунов Б. В. Некоторые сюжеты русской иконописи и их трактовка в пореформенное время / Б. В. Сапунов // Культура и искусство России XIX века: новые материалы и исследования. – Л. : Искусство, 1988. – С. 146–165.
6. Стернин Г. Ю. Изобразительное искусство / Г. Ю. Стернин // Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. – М. : Наука, 1991. – С. 25–39.

Получено 01.06.2012

Анотація

Арцибашева Тетяна. Церковне мистецтво як відображення християнського світорозуміння.

У статті показана динаміка розвитку церковного мистецтва, епохальна специфіка співвідношення його змісту і форми, відображення в них мінливості того шляху, яким прийшло воно в сьогоденний світ.

Ключові слова: церковне мистецтво, символіка, образ, таємне, віровчення.

Summary

Artsibasheva Tatiana. Church Art as the Reflection of Christian World Outlook.

The article briefly describes the dynamics of the development of church art, the peculiarities of the correlation between its content and form, the reflection of the changeable way that it made towards today's world. The Russian Orthodox Church in its thousands of years of history, in different ways, changing the image, brings innermost things through the relation of content and form reflecting epochal variability of the way, how people came in the world today. The actual adoption of the new faith was provided in Kievan Rus, not by force or preaching, but the corresponding main of pagan and christian symbols and ideas. Period of feudal disunion showed a synthesis of different influences, Moscow period formed the original, absorbed the experience of the entire Russian land, art system. New Time introduced into the church life western religious painting. There was a return to the medieval tradition of Russian iconic only in the XX century.

Key words: church art, symbols, image, the innermost, religious doctrine.

УДК 801.81+811.161.2'38

Тетяна БЕЦЕНКО

ПРИРОДА МОВНО-ПОЕТИЧНОЇ УНІВЕРСАЛЬНОСТІ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ

Стаття присвячена розглядові поняття "універсальний" відносно характеристики мови народної творчості. Автор з'ясовує природу фольклорно-пісенної мовотворчості в аспекті універсальності.

Ключові слова: універсальний, універсалізм, текстово-образна універсалія, мова народної поетичної творчості, фольклор.

Постановка проблеми. Сучасний етап осмислення наукових фактів, явищ, процесів будь-якої галузі науки пов'язаний з інтеграцією дослідницьких студій, з пошуком загальних закономірностей, із встановленням загальних тенденцій, характерних для певної сфери інтелектуальної діяльності етносу. Базовим залишається філософський підхід, використовуваний для розв'язання означених проблем.