

А. И. ЧЕРНЯК,

доцент кафедры истории и культурологии Санкт-Петербургской государственной морской академии им. адмирала С. О. Макарова, кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации искусствоведов

ЭТОС ДРЕВНЕРУССКОЙ СКУЛЬПТУРЫ XVII–XVIII ВВ.

Культура — тот феномен, который дает возможность преодолеть зыбкость времени, приобрести целостность, свое духовное

¹ Данилова И. Е. Мир внутри и вне стен: Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV–XX веков. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. С. 59.

«Я», выразить сущностное начало человеческого бытия. В настоящее время наблюдается

² См.: Хофман В. Сколько картин в одной картине? // Искусство XX века. Итоги столетия: Тезисы докладов международной конференции. СПб.: Изд-во ГЭ, 1999. С. 5–6.

значительный рост интереса к культурному наследию. Процесс этот в целом положительный, обусловленный стремлением осмыслить через призму художественной культуры прошлого коллизии современности. Как писал Д. С. Лихачев, «Культура никогда не устаревает и всегда современна в широком смысле этого слова, как современна красота. Современна и та культура, которая жила и живет в религиях. И это независимо от того, верующий или неверующий человек, причисляющий себя к числу культурных»¹. Проникновение в художественную сущность искусства иной эпохи, разгадка тайны, чувство уникального своеобразия, обогащение себя приобщением к ней составляет ценность личностного понимания как художественного наследия в целом, так и искусства Древней Руси в частности.

Так, храм, икона, культовая деревянная скульптура, являясь средством выражения религиозной идеологии и христианской догматики, не могли существовать без художественной структуры, эмоционально воздействующей на человека, что было тщательно разработано в трудах византийских эстетиков. В таком двуединстве культовое искусство стало носителем как религиозного идеала, так и общих категорий добра, истины, нравственной красоты, присущих соответствующему этапу истории человеческого общества. Например, древнерусский храм — это не только некий дом Премудрости Божией, но и образ Мира, где каждый человек как личность мог стать членом соборного всеединства, приобщаясь через красоту образа к идее Абсолюта. Так же как икона А. Рублева «Троица», воплощая ветхозаветное, евангельское и догматическое, утверждает художественными средствами в образах прекрасного идеи благожелательности и справедливости, человеколюбия и национального единства.

В древнерусской скульптуре, где религиозный символ воплощается не абстрактно, а изображается реальная человеческая фигура, легендарный Христос представлен в народном, ярко выраженном типаже. Эволюция этого образа, запечатленная, например, в произведениях культовой деревянной пластики, позволяет нам судить об исторической изменчивости мира, его общественно значимом идеале. Культовый характер скульптуры и ее место — на виду у всех в храме — способствовали тому, что индивидуальные черты героя должны были подчиниться канону и идеалу, выработанному условиями жизни средневекового общества.

На раннем этапе содержанием пластики становится идеальный образ представителя церкви, для характеристики которого мастер отбирает все самое значительное, призванное передать героические черты индивидуальной личности, — монументальную форму, наиболее значимое деяние, парадную одежду. Аналогичный подход встречаем и в древнерусской литературе, где к посмертной характеристике волынского князя Владимира Васильковича — «Ты правдою бе оболчен, крепостью препоясан и милостынею яко гривною утварью златою украсуся, истиною обит, смыслом венчан»² — можно добавить только нимб святости, который должен был украшать скульптурное изображение. Защитник городов, победитель нехристианских полчищ, покровитель сирых, кормилец нищих — так называют героя, приписывая ему множество добродетелей. Быть величавым, достойным своего сана, уметь подчинить личное интересам «земли русской, веры христианской» — значит быть «от главы и до ногу его» без порока. Бесспорно, через такие этические нормы в «Николае Можайском» выражается не абстрактный, а народный идеал, в котором воплощены представления о доблести, героизме, патриотизме.

Открытие XVII в. психологических переживаний и побуждений в жизни человека относится к следующему периоду развития деревянной скульптуры. Духовная и художественная культура этого времени — уже многомерное явление, не сводимое к единому знаменателю религиозного искусства. Сложность человеческих чувств, сильных, экспрессивно выявленных, появилась в теме страдания («Распятие»), строгого раздумья, усталого разочарования («Сидящий Христос»). Надо иметь в виду, что понятие психической жизни несколько абстрагировано и ограничено в понимании мастера того времени. Однако несомненно, что те психические состояния, которые интересуют скульптора, являются откликом на те или иные события современного ему внешнего мира. Они еще не объединены в характеры, не складываются в психологию, именно поэтому так эмоционально преувеличено состояние изображенных. Следует учитывать, что перед нами не простой человек, а легендарный Христос, жизнь которого отделена от современности и познана из литературного источника, поэтому, несмотря на простонародный облик Христа, в нем все же чувствуется какая-то неизреченность, невысказанность характера. Есть родство этих изображений с богословской литературой Григория Синаита и Григория

¹ Лихачев Д. С. Народ должен иметь свои святыни // Литературная газета. 1990. 11 апреля.

² Ипатьевская летопись. 1289. С. 607.

Паламы, где, как отмечает Д. С. Лихачев, «развивалась сложная система восхождения духа к божеству, учения о самонаблюдении, имеющем целью нравственное улучшение, раскрывалась целая лестница добродетелей»¹. Действительно, в культовой скульптуре наглядно воспроизводится тезис о том, что самоуглубление помогает победить страсти, отрешиться от земного, чтобы достичь безмолвия, общения с божеством. И не индивидуальность героя интересует мастера, а его деяния. Христос-подвижник, претерпевший муки, — этого достаточно, чтобы развернуть новый ассоциативный ряд в современном отсчете времени: прошлое и настоящее сливаются, усиливая впечатление от памятника.

Готовность к подвигу, победа над человеческими слабостями и страстями, готовность страдать за общество присущи главным сюжетам, особенно распространенным в XVIII в. — «Распятию» и «Сидящему Христу». Если в XVII столетии «Распятия» — однофигурные композиции, то в следующий период (XVIII в.) возникает потребность в ансамбле. Как в свое время в творчестве А. Рублева и художников его круга возникала потребность в сюжете «Троицы», как известно, символизирующей мирное сосуществование всех ступеней богословской иерархии, так и в культовой скульптуре появляется потребность в примирении исстрадавшегося мирянина с богословским символом. Торжественно-официальные связи предстоящих — Богоматери и Иоанна Богослова — подобны значительной общности «тихих» ангелов А. Рублева. Богоматерь, несмотря на ее простонародный вид и национальные одежды, выступает мудрой девицей сказочных сюжетов. Внешнее проявление ее большой внутренней силы скупое, лирические интонации преобладают над драматическими. Своими индивидуальными чертами она напоминает героиню «Повести о Петре и Февронии Муромских». Простая крестьянка, с умилением и верой вззирающая на распятого, не бездумна и безвольна, в ней чувствуется сильный и чистый характер. Изображенные в ансамбле героини замкнуты в себе, погружены в просветленную задумчивость. Теперь они требуют от молящихся безмолвной созерцательности, уединенной сопричастности их миру.

Как одна из ведущих эстетических закономерностей русского искусства XVIII в., тенденция к синтезу обуславливает широкое включение скульптуры в систему каменного барочного храма, меняя ее художественно-семантическую роль не только в живописно-

пластическом ансамбле, но и в культовом действе в целом. Свойственные барокко представления о безбрежности Вселенной, множественности миров, безграничности времени и пространства, беспредельности познания приводят к пониманию «неоклассического» образа мира, лишённого канонического идеала. Эта свобода «игры» противоречиями, несоответствиями, антиподами высот духа и низменных материй составляет основу художественного видения стилевого направления, тесным образом связанного с народной традицией.

Барокко как «открытая» система расширяет круг участников действия, придавая ему характер театральности, зрелищности. Это приводит и к усложнению иконографии «Распятия». Предстоящие Христу — это теперь не только Богоматерь и Иоанн Богослов, но и Мария Магдалина, Лонгин Сотник, ангелы с орудиями страданий Христовых, коленопреклоненные, трубящие и пр. Мастер силой своего воображения создает «большое» пространство, свой космос, моделирующий «текучесть» времени от мифологического прошлого через настоящее к будущему. Причем существует как бы «двойное» пространство: одно, продиктованное стилем и пронизывающее всю структуру образа, и другое, «личностное», отражающее отношение автора к происходящему. Это ощущение движения, выходящее за пределы привычного, приводит к смещению планов, порой искажению пропорций. Так, культовое ваение, используя выразительные средства стиля барокко, получает переориентацию пластических возможностей скульптуры и находит новое решение образной структуры, связав ее по традиции с идеей «рода» и «мира».

Рассматривая развитие православной культовой пластики на протяжении двух столетий, можно отметить, что художественное познание мира совершается в недрах различных стилистических систем, которые или сменяют друг друга, или сосуществуют параллельно. Каждая из них, в силу ее внутреннего единства, имеет непреходящие ценности. Эти системы могут наследоваться или исчезать на время, но свои этические и эстетические качества, складывающиеся в общую культуру культового ваения, они сохраняют. Мастера в зависимости от требований времени ставят перед собой художественные задачи в решении общезначимых образов, в создании которых они зачастую переступали за пределы известных им художественных методов. В значительных, монументальных образах, которым был свойственен общенародный и даже общечеловеческий этос, прослеживается динамика народного идеала: от наивной формы утверждения

¹ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.

личности в окружающей среде (Николай Можайский, XVII век) к осмыслению сущности страдания за общество как высокого духовного подвига (Распятие, XVIII век).

Таким образом, культовая деревянная скульптура как сложное и в то же время цельное художественно-семантическое образование несло в своей образности не только элементы антропоморфизма, но прежде всего калокатигорийности, как бы фокусируя «пронизанность

сознания и чувствований человека высшим надмирным началом»¹. Это высокое этосное начало и составляло суть древнерусского искусства, в котором предмет и смысл, эстетическое и художественное неразделимы с «величием нравственной культуры», что, в свою очередь, и определило важное место памятников искусства прошлого в наследии не только современной отечественной, но и мировой культуры.