

А. И. ЧЕРНЯК,

доцент кафедры истории и культурологии Санкт-Петербургской государственной академии им. С. О. Макарова, кандидат искусствоведения, член Союза художников РФ, член Международной ассоциации историков искусства и художественных критиков

К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Для всех категорий древнерусского искусства, в которых можно видеть не свойственный времени реализм, еще в прошлом столетии ученый В. П. Адрианова-Перетц предложила термин «элементы реалистичности». Умение народного мастера приспосабливать христианские догмы к определенным жизненным ситуациям послужило причиной появления реального пласта и в древнерусской скульптуре. Уяснению этого положения помогает рассмотрение проблемы пространства и времени в культовой пластике и, в частности, пермской деревянной скульптуре.

Объективное пространство, как его понимает современный человек, бесконечно, непрерывно и единообразно. Оно может быть абстрагировано от своего конкретного содержания и может осознаваться объективно существующим. Восприятие этого объективного пространства подразумевает максимально внешнюю точку зрения, то есть противопо-

ставленность субъекта объекту, но в чувственном восприятии это противостояние как бы не существует, так как в нем нет трех евклидовых атрибутов пространства. Если современный человек предполагает разрыв между пространством, мысленно осознаваемым и чувственно воспринимаемым, то для создателей и современников пермской пластики этой дистанции не существовало. Пространство воспринималось как объективно существующее, а изображенный объект познавался в его данной конкретности.

Эта тенденция укладывается в так называемую «обратную» перспективу, известную по древнерусской живописи, но приемлемую и для культовой деревянной скульптуры. То, что на наш взгляд кажется наивным с внешней точки зрения, с внутренней — полно логики и значения. В соответствии с последней, художник, а вместе с ним и зритель, помещаются как бы внутри изображаемого, образуя с ним одно целое. Изучая народное ис-

куство, к сходной мысли приходит и В. М. Василенко, отмечающий, что «и художник, и тот, кто воспринимает сюжет, обязательно отождествляют себя с представленными героями». Реальная основа пермской скульптуры показывает нам, что местные жители действительно отождествляли себя с изображением.

Обратная перспектива культовой деревянной пластики подразумевает: отсутствие четкого противопоставления субъекта объекту (внутренняя точка зрения); «народное» (неосознанное) авторство, отсутствие индивидуалистического подхода к изображаемому объекту — олицетворение себя с героем произведения; выделение главного (лик, страдание); квадратность формы. Как известно, скульптура в основном оперирует образом человеческого тела и должна следовать его природе — передавать особенности анатомического строения, пропорций, объемного расположения в пространстве. В то же время, в силу общественного сознания местных жителей Прикамья той поры, человеческое тело не могло передавать реалии объективного человека, оно воплощало в себе весь мир. Языческое мировоззрение, так долго господствовавшее в крае, в представлении о мире как вселенной, исключало сферу сверхчувственного, то есть мира, противопоставленного реальному.

Даже духов леса, рек оно представляло как реальность, воплощая их в антропоморфном идоле — божестве. Живой человек для язычников не мог быть отвлеченностью, например аллегорией справедливости, воплощать идею долга, символизировать чувство ответственности. Он мог стать всем этим только как персонаж эпического сказания, но тогда это уже не конкретный человек, а художественный образ. Таким продуктом художественного творчества и являлась православная деревянная пластика. Сохранение местных сюжетов на протяжении более чем трех веков, «блочность» ее формы, указывающей на языческое отношение к первооснове (одевание, приношение в жертву пищи, легенды о «хождении» и т. п.), — все это говорит о стойкости мифологического мышления применительно к христианским реликвиям. Вот почему выходило, что тело изображаемого Христа — не только культовый символ божества, в понимании церкви воплотившегося в человека и принявшего смерть за человечество, но и символ реальной жизни, в которой господствует патриархальное крестьянское мировоззрение.

В средневековом искусстве представление о времени предполагает ориентацию в про-

странстве. В мифах имеет место материализация времени (нить судьбы, которую прядут Парки), где мы не встречаем понимание времени как абстрактного процесса. Пространственные, то есть предметно-чувственные представления отождествлены с временными. Следовательно, в них, как и в представлениях о пространстве, обнаруживается внутренняя точка зрения, что означает стертость ориентированности времени относительно воспринимаемого субъекта, нечеткие субъектно-объективные отношения в сфере времени. Поэтому современные понятия «настоящее», «прошедшее», «будущее» в мифологическом мировоззрении воспринимаются только в специфическом значении — «мифологическое настоящее». События, происходящие в мифологическом прошлом, образуют инвариантную структуру, одинаково применимую и к настоящему, и к будущему, Мифологические события прошлого отвечают не на вопросы, а на духовные запросы общества, дают к ним своеобразный поэтический «ключ». При мифологическом мировоззрении возможно разделение духа и тела, как у шамана в «иных сферах» странствует его вневременной ингредиент — душа, отправляющаяся в странствие по иному, специальному отсчету времени. Для других же членов общества выход из своего реального времени равносильна смерти. Занесенный в Прикамье русскими образ Христа-божества, включающий в себя время историческое и эсхатологическое, пространство реальное и сакральное, в то же время дающий мастеру возможность предложить выход из исторического времени, ассоциировался со страданием человека в обычной жизни. Таким образом, в мифологически-религиозной внутренней точке зрения на изображаемый объект преобладает народное восприятие; евангельский сюжет нужен был мастеру для морально-этической оценки. Так в народном искусстве прошлое, настоящее и будущее превращаются в вечное, вневременное, выражаемое скульптурными памятниками.

Проблема пространства и времени в художественном произведении, имевшем ранее культовое назначение, тесно переплетается с концепцией героя произведения. Это сложное образование, которое можно условно расчленить на «автора» и «героя». В литературоведении В. Виноградов считает, что образ автора — это «...концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему структур повествования в их соотношении с повествователем-рассказчиком и через них являющееся идейно-стилистическим

фокусом целого». Например, часто встречающийся в древнерусской скульптуре сюжет «Сидящий Христос». По форме памятники кажутся предельно «реалистическими» — этнографический тип лица местного поселянина, острая индивидуализация тела крестьянина, психологическое состояние самоуглубленного раздумья. «Страдающий Христос» — лишь отправная точка: как сама скульптура, так и его страдания — предлог для показа страдающего современника. Стойкость Христа во имя религиозной идеи превращается в стойкость земного существа, которое через осмысление происходящего приходит к определенным выводам. В силу общественной ситуации и неразвитости искусства, остающиеся в рамках культового памятника выявление автора в роли бога — высший уровень оценки, но «этнографичность» образа придает ему характер самоуничижительный. Здесь видны параллели с литературными памятниками того времени — «Повестью о Горе-Злочастии», «Повестью о голом и небогатом человеке», «Житием протопопы Аввакума». Не случайно поздняя скульптура сюжета «Сидящего Христа» представлена обнаженной натурой, понимая под обнаженностью «повседневную» одежду крестьянина. Все вместе взятое заставляет не только сострадать герою, то есть выполнять прагматическую функцию, но и возвышает его над обыденностью. Так, скульптура выражает не только внешнее, непосредственное сходство вещей, но и выявляет их полюса с извечными глубинными, сокровенными духовными свойствами, играя роль первичной социализации.

Важная роль в сохранении этической значимости образов принадлежит художественной традиции, которая, как известно, отличается от художественного опыта. Они не обязательно совпадают по объему: накопленный общественными усилиями и приобретенный извне опыт откладывается в культурной памяти народа, часть которого забывается на время или навсегда.

В традицию входит только то, что актуально сегодня. Так она «перетекает» из прошлого в настоящее, сохраняя нормативное или ориентирующее значение для современного художественного сознания. Историческая память способна хранить множество древних и разрозненных фактов, но только традиция образует из них систему, направленную на сиюминутную необходимость того или иного явления. Так, мы наблюдаем в пермской пластике возрождение сюжета «Сидящий Спас», «наложение» низовых форм древнерусского узорчатия на популярную в XVIII сто-

летия форму барокко. И в том и в другом случае мифологическая природа, реорганизованная в социально-натурную реальность сюжетов культовой скульптуры, на каждом новом этапе создает повтор формы, которая обладает высокой степенью инвариантности, силой резца народного мастера превращенной в художественный образ, выражающий думы и чаяния современника. Такое понимание времени приводит содержание памятника к конфликту с культовой оболочкой религиозного сюжета.

В мифах сакральное дальное действие является необходимым атрибутом вездесущего и всемогущего божества, для которого пространство и время выступают в качестве «чувствительности». В Прикамье к приходу христианства существовали верования, в которых «первоначала» было занято тотемами, идолами. Священно для местных жителей родовое пространство, где были захоронены предки, находились капища божеств, велась работа по преобразованию края.

Для десакрализации пространства церкви было необходимо уничтожить древних богов. Этим активно занимались Стефан Пермский, Трифон Вятский и другие миссионеры, которым необходимо было создать предпосылки для появления новых культовых реликвий, закрепить новый пантеон святых и сделать их популярными в крае.

Процесс был длительным и нес положительные тенденции: внимание к человеческому миру — душе, начаткам познания психического склада характера, к общественным идеалам. Народное влияние оказывается «достаточной» формой, предназначенной для длительного функционирования. Автокоммуникативную универсальность народной деревянной скульптуры не следует недооценивать, поскольку пространственно-временная среда и причинно-следственная конструкция создаются под влиянием народных представлений и идеалов, недвусмысленно определяющих место этой скульптуры в системе человеческого общества. Таким путем и шли к созданию своих образов мастера культовой деревянной пластики.

Всматриваясь в пермские изображения XVII–XVIII веков, понимаешь, что именно такая скульптура способна организовать вокруг себя большую эмоциональную и интеллектуальную среду. Эмоциональность скульптуры часто не исходит от автора, она заключена в самом сюжете произведения. Но как в сказке волшебство вторично, так и в древнерусской скульптуре евангельская легенда — лишь повод для передачи реальности через

внутренний мир художественного произведения. Логика же развития формы есть следствие постижения содержания. События Священной истории придают особый смысл современности. Спасение человечества — это вечный акт, совершенный однажды Иисусом Христом и многократно — страданием каждого современника мастера. Отсюда смещение прошедшего, настоящего, а через зрителя даже и будущего времени в сценах страдания, запечатленных в скульптуре. XVIII век дает пермскому ваияню способность не только рассказывать о действительности, но и иллюзорно ее воспроизвести, вызывая у зрителя чувство сопричастности происходящему. Так возрастает роль настоящего времени, которое все больше подчиняет прошедшее. Автор отождествлял себя с происходящим в ситуации «Сидящего Христа», а с появлением ансамбля «Распятого Христа» он выступает в двойной роли автора и повествователя. Отсюда возрастает эффект брэнности земного существования,

а пространство выступает и как реальное, и как воображаемое. Единство духовного и телесного в рамках культового искусства неизбежно порождает некий дуализм, но трезвое народное чувство меры приводит к тому, что мастер отождествляет реальность с идеалом, затем — противопоставляет, а в последующие этапы определяет между ними дистанцию, которую уже можно принимать за «раму» произведения. Именно этот выход из «внутренней» точки зрения во «внешнюю» и можно определить как сложный путь стилистической эволюции древнерусской скульптуры.

Таким образом, эволюция формы и содержания тесно связана с пониманием мастерами пространства и времени, когда памятники, обретая все большее самостоятельное значение, завоевывают реальное пространство, увеличиваются в масштабах, играя важную роль в храмовом синтезе искусств, а время все больше связывается с настоящим, приобретаемая устремленность в будущее.