

Ирина Александровна Страхова

к.и.н., доцент кафедры философии и теологии социально-теологического факультета
имени митрополита Московского и Коломенского
Макария (Булгакова) НИУ «БелГУ»

Елена Борисовна Зайцева

магистрант направления подготовки Теология НИУ «БелГУ»
(Россия, г. Белгород)

МОДЕРН В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ XIX- НАЧ. XX ВВ.

На сегодняшний день тема «модерн в русской иконописи» мало изучена в научной среде. В связи с этим считаем актуальным рассмотреть тему связанную с русским иконописным наследием рубежа XIX-нач. XX вв. До настоящего времени сохранилось множество икон, которые можно отнести к стилю модерн. В XVIII-XIX вв. существовало мнение, что настоящей можно считать икону, написанную только в византийском стиле. Академический стиль считался стилем, возникшим на основе еретического богословия Западной церкви, а написанное в этом стиле произведение не считалось иконой. Иконы академического стиля появляются на Святой Руси начиная с середины XVIII в., и получают широкое распространение в первой половине XIX в.

Академический стиль иконописи вызывал множество споров, как в среде иконописцев, так и среди исследователей иконописи. Сторонники византийского стиля, строго следующие канону, обвиняли последователей академического стиля в недостатке духовности, в отходе от традиций иконописания. Проблема заключается в том, что четкого определения духовности не существует, все, что связано с этим понятием достаточно субъективно. Можно встретить примеры, когда чудотворными становились иконы, написанные не по канону. Например, чудотворный образ Казанской иконы Божией Матери был написан в академическом стиле. Согласно преданию, именно он спас Санкт-Петербург в годы войны, поэтому говорить, что данный образ менее духовен, чем аналогичная икона в византийском стиле будет не корректно. Существует также мнение, что в иконах в академическом стиле присутствует телесность, что не допустимо с точки зрения представителей византийского стиля. «На самом деле преобладание чувственного, плотского начала в иконе – это проблема не стиля, а низкого профессионального уровня отдельных иконописцев. Можно привести множество примеров икон, написанных в самом, что ни на есть «каноне», где «картонный» невыразительный лик теряется в многочисленных завитках предельно чувственных украшений, орнаментов и т.д.» [1, с. 1].

Если мы посмотрим на почти двухтысячелетнюю историю иконописания, то обнаружим ее удивительное разнообразие. Первые иконы писались в технике энкаустики (краски на основе горячего воска). Традиционное мнение заключалось в том, что настоящая икона должна быть обязательно написана яичной темперой. Причем стилистика ранних икон существенно ближе, к иконам в академическом стиле, чем к канону. Существует мнение, что для написания первых икон иконописцы взяли за основу погребальные египетские фаюмские портреты – изображения реальных людей, созданные в технике энкаустики в I-II вв.

К XVIII в., так называемый «канонический» стиль постепенно приходит в упадок. В России это было связано с петровскими реформами. Восприятие мира человеком в целом, а также к духовному миру меняется. Меняется и иконопись: «иконопись – это не бесконечное повторение по прорисям одних и тех же образцов, а живой процесс, основанный как религиозном опыте самого иконописца, так и на восприятии духовного мира всем поколением» [1, с. 1]. Происходит свободная конкуренция стилей, существующая в России и сегодня. Нельзя сказать, что это явление всегда имеет отрицательное влияние для иконы, так как обе стороны стремятся повышать качество, добиваться подлинной художественной глубины.

В 80-е-90-е годы XIX в. во всем русском искусстве, а также в русской религиозной академической живописи происходит процесс создания своей национальной школы. «Основные достижения в области новой формы и декора оформления иконы были непосредственно связаны с традициями русского национального искусства, культуры и ремесла. В течение этого десятилетия в живописи господствовал критический реализм, формировался ранний импрессионизм В. Серова, К. Коровина и И. Левитана» [1, с. 1]. На этом фоне стали проявляться новые тенденции – обнаружилось тяготение к модерну, его медленное становление, в некоторых случаях и полное обретение, как, например, у М. Врубеля.

История взаимодействия стиля модерн и иконописания начинается в конце XIX в. В 1910-е годы происходит пик иконописи русского модерна. «Модерн проникает в иконопись благодаря известным мастерам и художникам того времени: В. Васнецову и М. Нестерову, в частности, с Кирилловской церкви в Абрамцево и с росписей Киевского Владимирского собора» [2, с. 1]. Данные художники ставили целью улучшение современного иконописания и создания нового национального стиля в иконе. Проникновение стиля модерн в икону часто происходило через орнамент и декоративные элементы.

Необходимо упомянуть художественный центр Абрамцево – бывшее имение Саввы Мамонтова, с именем которого связано неформальное объединение художников, скульпторов, музыкантов и театральных деятелей Российской империи второй половины XIX в. Основанный в 1872 г. кружок в Риме, продолжил свое существование в подмосковном имении. На этой территории находилась построенная в 1881-1882 гг. в особом стиле церковь Спаса Нерукотворного по проекту В.М. Васнецова архитектором П. Самариним. В оформлении внутреннего убранства храма участвовали такие известные художники как: Илья Репин, Николай Неврев, Михаил Врубель, Марк Антокольский и др. Создание и реализация идеи строительства православного храма явилось объединяющим началом творческого потенциала выдающихся художников, результатом которого стало рождение национально-романтического направления русского модерна. В храме находится художественный иконостас – одно из наиболее оригинальных и новых для русского церковного искусства произведений, «куда вошли иконы «Спас Нерукотворный» Ильи Репина, «Николай Чудотворец» Николая Неврева, «Сергий Радонежский» и «Богоматерь» Виктора Васнецова, «Благовещение» Василия Поленова и других» [1, с. 2]. Храм совершил прорыв в новое художественное пространство. В 1881 г. для иконостаса абрамцевской церкви Репин написал большой образ Спаса Нерукотворного, исполненный с необычным для церковной живописи академизмом. Спустя 10 лет Илья Репин написал ещё две иконы: «Господь в терновом венце» и «Богоматерь с Младенцем». Центром духовного притяжения стал для Репина и его семьи маленький деревянный храм Рождества Пресвятой Богородицы в селе Слобода.

Небольшая по размерам абрамцевская церковь стала предтечей русского модерна и вошла в историю русского искусства. Хотя русской архитектуре пришлось ждать еще полтора десятилетия до того момента, когда стиль модерн принял более или менее определенные формы. В живописи и, особенно, в монументальной религиозной живописи это произошло несколько быстрее. В какой-то мере предтечей модерна была поздняя академическая живопись Семирадского, Бакаловича, Смирнова и других художников, тяготевшим к «красивой» натуре и к «красивым» предметам, эффектным сюжетам, то есть к той красоте, наличие которой стало одним из обязательных условий стиля модерн. Культ красоты становился новой религией. «Красота - вот наша религия», - определенно заявлял в одном из своих писем Михаил Врубель. В этой ситуации красота и ее непосредственный носитель - искусство - наделялись способностью преобразовывать жизнь, строить ее по эстетическому образцу, на началах всеобщей гармонии и равновесия. Художник - творец этой красоты превращался в выразителя главных устремлений времени.

Вторым художественным центром становится Талашкино, благодаря княгине Марии Тенишевой Талашкино стало художественным центром, известным во всей России. Во Фленово, которое находится примерно в 1,5 км от Талашкино, находится Церковь Св. Духа, созданная по проекту Сергея Малютина, Марии Тенишевой и Ивана Барщевского в 1902-1908 гг.

Церковь в 1910-1914 гг. украшена мозаикой по эскизам Николая Рериха. Церковь является достаточно необычайной. По своей форме она более фантазийная, чем православная. Цвет мозаик в этой церкви чрезвычайно насыщенный: лазурный, густо малиновый, чистая охра.

Важно также отметить, что художественная идеология национальной неоклассической русской иконы конца XIX-нач. XX в., автором которой считается В.М. Васнецов, основывается на убеждении в особом религиозном смысле красоты и несет на себе особенное влияние эстетики Ф.М. Достоевского, который в романе «Идиот» называет красоту абсолютной ценностью. Ф.М. Достоевский писал о духовной красоте. Поэтому в романе писатель создал образ «положительно прекрасного человека». В своих черновиках Ф.М. Достоевский называет Мышкина «князь Христос», потому что князь Мышкин должен быть максимально похож на Христа своими качествами. «Люди могут быть прекрасны и счастливы» не только в мире ином, но и в этой земной жизни. Когда люди будут обладать лучшими качествами, то они будут по-настоящему прекрасны. Тогда мир будет спасен, а спасет его именно такая красота.

Символом веры в православие, в Россию, в ее возрождение у В.М. Васнецова стал алтарный образ Владимирского собора, который являлся его лучшим церковным произведением. «Вершиной религиозного творчества В.М. Васнецова и русского церковного искусства конца XIX в. можно считать иконографию «Страшного Суда». На Страшном суде Пречистая Дева скорбит и просит Христа помиловать грешников. Такой представлена Богородица в композиции «Страшный суд» на западной стене Владимирского собора» [1, с. 2]. Богородица изображается с великой печалью за людей, также Она олицетворяет надежду на милость Господа и Его прощение. Второй раз к теме судного дня художник обращается в Георгиевской церкви в Гусь-Хрустальном. Главное место в творчестве Васнецова занимает образ Спасителя. В работе над изображением Вседержителя в куполе Владимирского собора в Киеве В.М. Васнецов с особой старательностью отнесся к поиску достойной формы для передачи глубокого духовного содержания.

Результатом творческого поиска В.М. Васнецовым идеального образа Богородицы стала иконография Пресвятой Богородицы, несущей на руках Младенца Христа и отдающей Его в мир. Художник изобразил Богородицу, идущей по облакам навстречу каждому вступившему в храм, на золотом фоне. Обеими руками Она обнимает Сына (в котором угадываются черты сына художника Миши), словно желая защитить от грядущего зла. Богомладенец изображается с естественным жестом, присущим маленьким детям, Его руки подняты вверх открываясь новому миру, считается, что этот сюжет взят из жизни художника: «однажды утром жена вынесла сына из дома, и ребенок радостно потянулся ручками к окружающей природе» [1, с. 2]. Но лик Богомладенца серьезен и сосредоточен не по-детски.

Другая роспись во Владимирском соборе также заслуживает внимания, это «Единородный Сын Слово Божие» на своде. Идея сюжета – это искупление человеческих грехов Христом и победа Его над смертью. Центральным звеном его композиции стало «Распятие». Васнецов показал Иисуса Христа в момент смерти, вокруг Него он изобразил Ангелов, прикрывающими крыльями Его тело. Два ангела поддерживают крест, пытаясь облегчить страдания Спасителя. Фоном служит кроваво-красное зарево на небе после затмения.

Следует также отметить, что особенное место в религиозном творчестве В.М. Васнецова занимают образы святых. Созданный сонм подвижников, благоверных князей,

святителей и преподобных во Владимирском соборе, стал своего рода гимном всему христианской миру и православной Руси. Иконы В.М. Васнецова передают дух времени. В написании их художник руководствовался житийной литературой и документальными описаниями.

Одной из черт художника при написании икон святых являлось портретное сходство со своими современниками (князь Владимир в «Крещении Руси», «Крещении Владимира» напоминает Владимира Соловьева, известного философа и поэта рубежа XIX-XX вв.). Особенность того времени – это когда портрет становился своего рода иконой конкретного человека, а икона, напротив, портретом святого. В.М. Васнецов следовал понятию «священного идеального типа».

Чертами икон В.М. Васнецова являются: «сердечная теплота «Прокопий Устюжский», «Сергий Радонежский»), духовная мудрость («Нестор летописец», «Алипий иконописец»), отвага и стойкость («Андрей Боголюбский», «Княгиня Ольга»), качества, характерные именно для русских святых» [1, с. 3]. В работах В.М. Васнецова присутствуют многочисленные повествовательные детали, национальные декоративные мотивы. Например, в центральном иконостасе Владимирского собора Мария Магдалина показана на фоне былинной архитектуры. Это говорит об увлеченности художника народным искусством. Народное творчество вдохновляло его на изображение образов святых – столпов православной веры.

В 1896 г. за роспись Владимирского собора В.М. Васнецова удостоили ордена Святого Равноапостольного князя Владимира 4-й степени.

Кроме В.М. Васнецова в росписи стен собора принимал участие и Н.В. Нестеров, который выполнил образы святых Кирилла и Мефодия, князей Бориса и Глеба, великой княгини Ольги, великомученицы Варвары, святых Константина и Елены, работал над такими композициями, как Рождество Христово, Богоявление, Воскресение Христово, занимался написанием икон четырех иконостасов верхних и нижних приделов собора.

Над созданием настенных росписей также трудились художники иконописной мастерской А.И. Мурашко и выпускники Киевской рисовальной школы С. Костенко и Н. Пимоненко. Композиции «Тайная вечеря», «Христос перед Пилатом», «Распятие», образы древнерусских князей Андрея Боголюбского и Игоря Святославича принадлежат кисти художников П.А. Сведомского и В.А. Котарбинского. Все, работавшие над оформлением собора художники, по окончании всех работ были награждены золотыми медалями, сделанными по эскизам А.В. Прахова.

Задача модерна заключалась в создании декора как неотъемлемой части иконного образа. Первой стадии модерна было свойственно национальное своеобразие. В отличие от «русского стиля» последней четверти XIX в., она получила название неорусского стиля. Его первая волна связана с деятельностью так называемого абрамцевского кружка художников. Сказочный, эпическо-былинный мир проник в первую очередь в формообразующие структуры и сюжеты. В орнаментальном творчестве он во многом смыкался с направлением модерна, ориентированным на природные образцы. Вторая и более серьезная волна русского модерна захватила многие ювелирные мастерские Санкт-Петербурга и Москвы и позволила создать многие и многие шедевры в оформлении и убранстве русской иконы.

В итоге можно сказать, что по мастерству исполнения и по ширине охвата такое явление как «модерн в иконописи» было достаточно ярким. Иконописцы «нового стиля» выработали свой собственный стиль, который включал византийские и древнерусские традиции, был эклектичен, «включал мотивы народного искусства, элементы католического искусства; академические приемы классического рисования и построения композиций. В его канву входили изобразительные нововведения модерна и западные тенденции в переработанном виде под названием «русский национальный тип». Не следование традициям определенной эпохи, а набор разновременных мотивов и приемов определял характер церковной живописи» [2, с. 2] данного периода.

Литература

1. Rurus's Gallery. Fine books. Prints. Photographs. Icons. Русский модерн в иконописи, 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://www.raruss.ru/russe-moderne/3984-modernist-style-russian-icons.html>
2. Радусhevская А.С. Русская иконопись рубежа XIX-XX веков и стиль модерн. [Электронный ресурс] URL: https://actual-art.spbu.ru/images/posters/2015/min-Radushevskaya_poster_vert.pdf
3. Аленов М. Русское искусство XVIII-начала XX. – М: Издательство «Трилистник», 2000. 319 с.
4. История иконописи VI-XX века. Истоки. Традиции. Современность. – Тверь: ИП Верхов С.И. под ред. Т.В. Моисеевой, 2014. 287 с.

Галина Семеновна Хоботова

студентка 5 курса направления Теология НИУ «БелГУ»,

Ирина Александровна Страхова

к.и.н., доцент кафедры философии и теологии социально-теологического факультета

имени митрополита Московского и Коломенского

Макария (Булгакова) НИУ «БелГУ»

(Россия, г. Белгород)

ИСТОРИЧЕСКАЯ СВЯЗЬ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ ВИЗАНТИИ, ЕВРОПЫ И ДРЕВНЕЙ РУСИ

В статье рассматриваются связи храмовой архитектуры Древней Руси с Византией и Европой, преимущественно в XII-XIII вв. Выявляются основные особенности историографической разработки этой темы; уточняются масштабы и характер византийского и европейского влияния на различные сферы древнерусского общества. Исследуется дискуссионная проблема - о степени и характере зависимости Древней Руси от Византии, а так же Древней Руси от Европы; формулируется собственная авторская позиция. В связи с этим значительное внимание уделено анализу развития Древней Руси в данный период, ее особенностям (в сравнении с другими славянскими и православными странами). В завершении подводится итог об определении характера и специфики древнерусской храмовой архитектуры и ее зависимости от византийской и европейской цивилизации, выявляются факторы, определившие эту специфику.

Если посмотреть на храмовые постройки великих русских городов Древней Руси в XII-XIII веках, то возникает множество вопросов по их внешнему облику, поэтому необходимо проанализировать историческую взаимосвязь храмовой архитектуры Древней Руси с храмовой архитектуры Византии и Европы.

На протяжении своего существования славянская культура принимала в себя элементы архитектуры других государств. Со временем славянская культура обрела свой особенный стиль и приумножала опыт заимствованных элементов для храмовых построек в великих русских городах. Если присмотреться поближе, то вырисовывается совсем иная картина культурного наследия. Исконно русские храмы на самом деле выполнены по образу и подобию византийских базилик, наши иконостасы - лишь выполненные в красках по дереву древние фрески из храмов Византии [3, с. 68].

Мы полагаем, что необходимо определить связи храмовой архитектуры Византии, Европы и Древней Руси.

Византия является исторически важным государством, культурной и цивилизационной преемницей Древнего Рима. В центре государства столица – Константинополь. Константинополь выступает центром архитектурной деятельности византийских императоров. Абсолютизм императорской власти подчеркивается и архитектурными строениями. К строительным особенностям города можно отнести мощные стены, для прикрытия города с моря, лучевые улицы (лучевая планировка улиц сходилась к площади с императорскими дворцами, собором и ипподромом, подчеркивала абсолютизм императорской власти), акведуки и подземные водохранилища (возводились в связи с отсутствием проточной воды) [9, с. 411].