



**ЛИЦО
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ**

К 2000-летию Христианства ХРИСТИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX века

© 2000

Р.В. Багдасаров

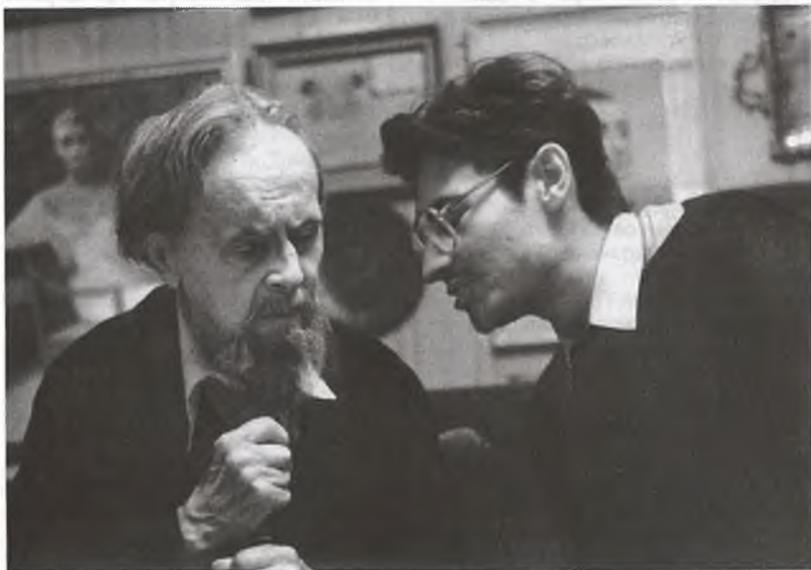
*Иная слава солнца, иная слава луны, иная звезд;
и звезда от звезды разнится в славе.*

1 Кор 15:41

Багдасаров Роман Владимирович — аспирант Института этнологии и антропологии РАН. В журнале "Человек" публикуется впервые.

Утрата искусством обучающей роли сегодня очевидна. Эта утрата является частью кризиса, который постиг человеческую Личность. Еще недавно борьба за ее права была оправдана, а сами борцы озарялись ореолом святости. Теперь, когда безвкусица масскульта выражает животные инстинкты большинства, а "культом личностей" (название модного журнала) упиваются те, кто по выражению К.С. Льюиса, "пока лица не обрели", разочарование в возможностях лично-ориентированного искусства достигло предела среди ревностных христиан. Вот характерное высказывание молодого художника А., бросившего академические занятия ради реставрации и новодельной храмовой росписи: "Современная живопись не несет в себе большого духовного смысла, она утеряла его. Да и вообще вопрос — нужна ли она сегодня людям.

М.М. Потапов беседует с автором статьи **Романом Багдасаровым**. Соликамск, ноябрь 1999 г.



Художники просто не знают, что писать. И я не знаю". Когда же все-таки появляются произведения, затрагивающие духовную тему и выходящие за рамки церковного культа (если это не нейтральные пейзажи или парадные портреты священноначалия), они вызывают настороженность. Поэтому религиозная картина гораздо менее популярна в России, нежели традиционное ремесло иконы или прикладная церковная пластика. Уникальность изобразительной манеры православная среда скорее воспринимает как неуместное оригинальничанье, ведь превыше всего ставится наглядная преемственность с предыдущими образцами.

Такой подход таит в себе другую опасность. Ограждаясь от произвола в трактовке священных тем, религиозное сознание склонно идеализировать изобразительные системы прошлого, приписывая им роль неизблемых "канонов". "Никто, пивши старое вино, не захочет тотчас молодого; ибо говорит: старое лучше" (Лк 5:39). При этом забывают, что как бы наш современник ни погружался в атмосферу минувшего, его взгляды все равно будут существенно отличаться от мировоззрения предков. Для них же господствовавшая когда-то стилистика не считалась чем-то окончательным и непререкаемым. Если бы в христианстве возобладали дух приверженцев старины, то искусство в рамках этой традиции было бы попросту невозможно, как не было его у Народа Божия при Ветхом Завете.

Без преувеличения можно сказать, что та авторитетность, которую в глазах интеллигенции приобрела древнерусская икона, диктуется в первую очередь ее древностью, а не эстетическим или сакрально-конфессиональным достоинством самим по себе. Так, множество чудотворных образов, которые почитает Православная Церковь, появились после XVII века (условного рубежа для культуры Древней Руси), зачастую они совершенно отличаются от прописей подлинников, иногда имеют даже католическое происхождение. Странники древнего письма относятся к нему прежде всего как к части священного мироустройства, утраченного в настоящий момент. Понятно, что наделение статусом реликвии не просто конкретного памятника (скажем, чудотворной иконы или фрески Дионисия), а целиком изобразительного стиля, делает невозможным равноправное сосуществование с ним новой стилистики, пусть и порожденной тем же источником. Эта позиция косвенно подпитывалась, мягко выражаясь, неблагоприятной социально-политической обстановкой, которая не позволяла на протяжении большей половины XX века развиваться в России и церковной, и религиозно-мистической живописи.

Сама возможность изображать сакральное рассматривалось св. Отцами как нечто вспомогательное — как средство для передачи запредельной и бесконечной реальности духовного мира. Это средство могло менять форму в зависимости от способа восприятия той или иной части человечества, ибо оно было проповедью, не требующей со стороны воспринимающих особых усилий в понимании (в этом отличие проповеди от Писания или богословского трактата). Условие доступности породило многообразие стилей христианского искусства, обогатившее мировую культуру.

Так же как в Западной Европе, наше так называемое "светское" искусство постепенно выделилось из церковного. Сравнительное многообразие тем, а с наступлением эпохи формализма и художественных приемов, служили для настоящего мастера лабораторией, в которой выковывался его индивидуальный метод. Преемственность же с религиозной традицией проявлялась в том, что критерием зрелости художника служило проектирование им церковного здания, включая оформление. В тех странах, где духовность приобретала внецерковный характер, такой проект мог быть осуществлен для некоего общественного



ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



здания. Императорская Россия во главе с православным Государем обладала тут явным преимуществом: ее крупнейшие художники всегда имели возможность выступить как храмоздатели, не рискуя потерять свое реноме. Благодаря этому, церковная и религиозная живопись с XVIII века взаимно дополняли и влияли друг на друга.

После Октября положение круто изменилось: прекратили строить церкви, религиозное искусство оказалось под запретом. Обновление стенописи и иконописание хотя и допускались в строго ограниченных размерах, но разработка какого-либо нового стиля в условиях гонений была несбыточной мечтой. Исключениями являются церковные работы Е.Д. Спасского (кафедральный собор Кишинева) и М.М. Потапова (архиерейская церковь в Мукачево), но они не получили должного резонанса — двое этих мастеров не были даже знакомы.

В то время, когда у живописи была отнята свобода, а развитие церковного искусства прервано, изучение средневекового традиционного искусства продолжалось. Археологи и реставраторы открывали все новые шедевры прошлого, историки искусства оттачивали свои теории. Мало-помалу в глазах интеллигенции и духовенства наибольший авторитет приобретала древнерусская живопись, а религиозно-мистическая картина вытеснялась за рамки традиции. Благоприятный для внехрамовой христианской живописи период наступил лишь в 1985–1993 годах, когда для выставок художников этого направления начали предоставлять залы. Их вернисажи тогда регулярно освещались средствами информации.

К настоящему моменту этот режим благоприятствования в силу разных причин исчерпан. Mainstream'ом российского арт-бизнеса стал псевдоавангард — претенциозные перепевы 1-й половины XX века. Поскольку верующие относятся к внебогослужебной живописи на священные темы как к чему-то ущербному и второсортному в перспективе традиции, она вряд ли сможет в ближайшее время повлиять на храмовое искусство.

Весьма показательна позиция историка философии Н.К. Гаврюшина. С удовлетворением отозвавшись о трудах Л.А. Успенского (по сути перечеркивающих иконотворчество, начиная с XVI века), он резюмирует: "Но если в *богословии иконы* во второй половине XX века наметилось определенное прояснение, то статус так называемой *религиозной живописи* остается по-прежнему совершенно непонятным. Она существует как исторический факт, как апокриф, наряду с каноническим житием, но богословски ее как особого жанра несомненно быть *не может*, ибо если изображаемое ею суть действительно образы своих первообразов, то им и подобает *та же* честь, которая воздается *иконе*. Если же они не являются образами первообразов, а отражают лишь *фантазии* живописцев, то в таком качестве они становятся иноприродными христианской культуре и даже враждебными ей, ибо при относительно внешнем сходстве с иконами несут совершенно другое содержание — объективированную прелестность духовного опыта..."¹.

Структурно упрек Н.К. Гаврюшина, адресованный *религиозным живописцам*, как будто похож на вопрос, который в 1922 году о. П. Флоренский думал поставить от лица "соборного разума" перед "Врубелем, Васнецовым, Нестеровым и другими новыми *иконописцами* (здесь и далее выделено мною — *Р.Б.*)... сознают ли они, что изображают не что-то, вообразившееся и сочиненное ими, а некоторую в самом деле существующую реальность, и что об этой реальности они сказали или правду, и тогда дали ряд первоявленных *икон* [...], или неправду. [...] Иная [...] современная *икона* есть провозглашаемое в Храме всенародно вопиющее лжесвидетельство"². Даже из приведенных здесь отрывков хорошо видно, что обвинительный пафос Флоренского направлен против ряда современных ему *иконописцев* и *храмовой живописи*, т.е.

¹ Веки русской религиозной эстетики// Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. М., 1993. С.32.

² Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994. С. 78–79.

той области традиционного искусства, которая действительно попадает в сферу соборного разума Церкви. Гаврюшин идет дальше: он заочно обвиняет в ложности всю *религиозную живопись* как таковую, попросту отказывая ей в праве на существование. Подобная, весьма уязвимая на деле, концепция на людей малосведущих производит неотражимое, прямо-таки завораживающее впечатление. Чтобы проникнуться негативным апломбом, нужно гораздо меньше усилий, чем предложить нечто позитивное.

Как же тогда в принципе реализуется *новое* внутри церковного бытия? Ведь откровение чаще всего дается через человеческую индивидуальность. В плане изобразительного искусства новизна возникает прежде всего в келейном (то есть личностном, индивидуальном) творчестве, к которому относится и религиозная живопись, поскольку сам живописец является сыном Церкви. Индивидуальное творчество не претендует в момент рождения ни на что, кроме "права" Духа Святого дышать там, где Он хочет. Церковная же полнота вправе расширить "область применения" этого откровения, руководствуясь последующей волей того же Духа. Тогда творчество перестает уже быть личностным и из индивидуального превращается в соборное. В случае подобного положительного решения *религиозная живопись* вырастает в *церковную*. Она может быть перенесена с холста на икону, из мастерской — в храм, что закрепляется не только надписанием образа, но и его освящением. Усомниться в соответствии *освященного* образа Первообразу может только очень самонадеянный и очень далекий от церковного духа человек.

Прискорбно, но факт: нынешний характер храмового искусства сформировало отрицание непрерывности в христианской живописи. Наиболее радикально настроенные "судьи" готовы посягнуть сейчас даже на келейное творчество. Все это создает атмосферу предвзятости ко всему новому, отходящему от баюкающего подделывания под старину. Для абсолютного большинства церковных живописцев единственным выходом в таких условиях остается стилизаторство и реставрационизм, принимающие иногда плачевную форму.

Но вопреки всему религиозное искусство России существует. Когда спали формальные запреты, те, кому религиозная тематика была мила своим социальным пафосом, оказались не у дел. Путем, Истиной и Жизнью христианская живопись стала для немногих мастеров. В. и А. Харитоновы, М. Потапов, Ю. Шмелев, Е. Спасский, А. Исачев, В. Провоторов, В. Линицкий... Именно их творчество воплощает главные векторы изобразительного искусства Православия, являясь по сути актуальным проявлением восточно-христианской мистики.

ИКОНОСТАС ПРОЦВЕТШИЙ: Валерий Харитонов

Как только Христианская церковь из закрытого, тайного сообщества превратилась в богатую и могущественную организацию, святая святых храма, алтарь, немедленно скрылся от глаз непосвященных за иконостасом. И сколько бы о. Павел Флоренский не убеждал нас, что алтарная преграда это не завеса, а *окно* в духовный мир, его аллегорично можно развить и по-другому: в духовный мир входят не через окно, а через дверь. Смысл иконостаса иной: принимая его необходимость, мы принимаем установленный Отцами порядок наследования Истины, *воцерковляемся*, приближаясь к алтарным *вратам* — чаемому Богосыновству. *Войти* в Бесконечное можно только таким путем. Здесь — глубинная причина, по которой строгая графья иконостаса часто образует фон на полотнах Валерия Харитонова³, дышащих безудержной, неотмирной свободой.

³ Наиболее полную информацию о творчестве В.Г. Харитонова можно почерпнуть из галерейного обозрения на электронной странице альманаха "Волшебная Гора" ([www:\metakultura.ru/vgora](http://www.metakultura.ru/vgora)). Там же размещены некоторые репродукции с картин художника и статья С. Кускова, посвященная ему.



антагонист Павла, лишь по необходимости повернувшийся к Христу на несколько градусов. За Антихристом — замысловатые персонификации нечестия и отступничества, которые гораздо ближе к зрителю, чем уверовавшие. Скатерть на этой стороне максимально разглажена, в то время как на противоположной она сбилась мелкими складками. Так Шмелев трактует “широкий” и “узкий” пути.

НАСЫЩАЯ ПРОРИСЬ: Спасский

Трудно отыскать область живописного искусства, в которой бы Евгений Спасский (1900–1985) не достиг значительного результата. Начав как младший соратник Давида Бурлюка (работы 1917–1918 годов), он охладил к “авангарду”, ибо скоро понял, что выйти за пределы мастерства, доступного столпам Возрождения, можно лишь не меньшей, чем у них, волей к синтезу, бесполезной вне божественного, сверхрационального откровения. Отсюда — виртуозное владение техническими приемами великих итальянцев вплоть до идейного диалога с ними (без постмодернистского надрыва). Десятки лет освоения православной монументальной и станковой живописи разных эпох и стилей, оформление храмов, выполнение иконописных заказов. В 1920 году Спасский сделал даже попытку принять монашество, но после беседы с патриархом Тихоном поступил по его совету: “Монашеское дело — не ваше. Оставайтесь в миру, делайте свое дело, и этим вы послужите Христу”.

Работая над собой не только как художник, но и как человек, Спасский далеко не сразу приступил к трактовке священных образов: первое обращение к образу Христа (“Совесть”) состоялось в 1934 году, следующее — лишь через 9 лет (“Голова Христа”, 1942). С 1945 года он обращается к христовграфической теме регулярно, особенно много пишет в 1979 году, а последнее полотно серии (“Светлый Лик”) создается в 1984-м, за год до смерти. Все эти картины (их более 30-ти) легко узнаваемы: манера Спасского глубоко индивидуальна, но в ней действительно проглядывают как иконописные навыки, так и опыт западноевропейской классики. Преемственность с подлинниками проявляется, в частности, не через поверхностное стилизаторство, а как ни странно, в точной фиксации анатомических подробностей. Эта область иконотворчества — одна из самых загадочных и неисследованных, а иконописцы, мало-мальски знакомые со строением человека, склонны бывают даже винить древних мастеров в скверном знании анатомии. Между тем анатомические черты прорисей соединяют православную иконопись не столько с фаюмским портретом, сколько с античной скульптурой. Это становится очевидным, если систематизировать прорисы с православных икон традиционных школ, уцелевших в России к XIX веку, хотя бы в количестве нескольких сотен (по типу коллекции И.А. Каликина⁷). Если же обратиться к греческим школам (например, к критской), где можно теоретически ставить вопрос о преемственности с искусством древней Эллады, то меняется сама концепция происхождения иконы. Вычурные комбинации мимических мышц головы с поверхностными венами, паукообразные шейные складки и тому подобные “нарушения” на ликах Спаса и святых угодников (при условии, что это схема, отражающая некую реальность тела, а не отвлеченные условности), будто нарочно возбуждают вопросы у вдумчивого зрителя⁸.

Спасский оказался первым, кто не просто созерцал или исследовал икону, но ставил перед ней конкретные вопросы, а собственное творчество использовал как средство, чтобы услышать ответ. Художник попробовал исходить из предположения, что в православной иконографии закодировано послание и свидетельство о высших чувствах,

⁷ Российский государственный исторический архив. Ф. 835.4.89-96.

⁸ Рельефная выделенность чела выше уровня век поначалу проявлялась и в парсунах, первых “светских” портретах. Ср. портрет Никиты Демидова-Антуфьева, работы неизвестного художника 1-й четверти XVIII в. (хранится в Музее горнозаводского дела, Нижний Тагил): Музей горнозаводского дела/ сост. И.Г. Семенов, Л.П. Малеева. Екатеринбург, 1995. С.120-121.

открытых людям через Богочеловеческое двуединство Иисуса Христа. Он предпринял беспрецедентную по дерзости попытку "раскрыть" это послание, аккумулировав доступные для современного художника образительные средства в виде небывалого синтеза, который Спасский обозначал термином "духовный реализм" или искусство "высокого примитива" (имея в виду не направление примитивизма, мало ему симпатичное, а целостность запечатленного образа).

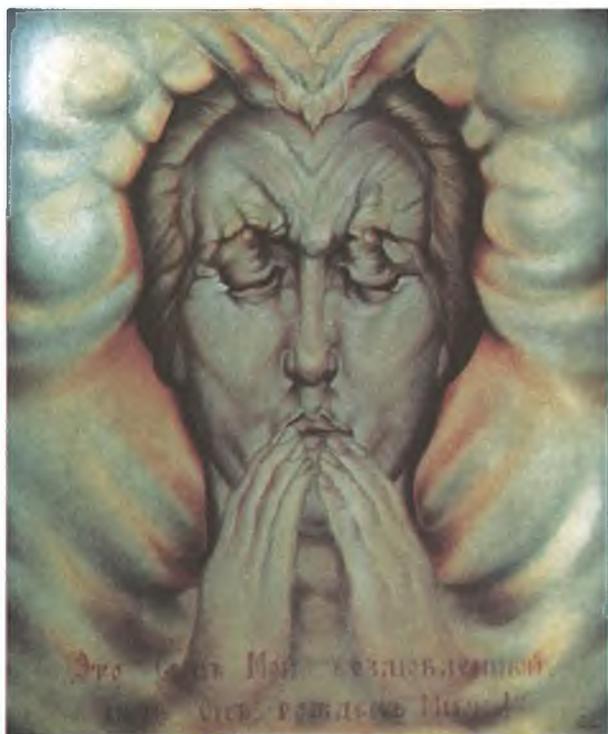
Спасский не отождествлял церковные труды с личным творчеством, плоды коего предназначал для внимательного созерцания, а не для молитвы (исключением служит **"Богоматерь Московская"** 1970, написанная на холсте). Правило о *надписании* икон (в котором выражается церковное решение о соответствии образа Первообразу) также соблюдалось: художник не подписывал произведения на евангельские сюжеты определительными названиями, но чаще всего приводил строки Нового Завета, послужившие для него вдохновением, или сокращенно указывал книгу, главу и стих. Столь же глубокое основание имеет под собой замена нимба на облачное окружение, ведь по отношению к Спасителю оно прежде символизировало "славу" Господа, сходящего с небес (ср.: Мф 24:30). В XVII веке вместе с появлением в русском искусстве ландшафтного натурализма, светносные облака вводятся в иконографический сюжет уже буквально.

Устремленность к миру высших чувств выразилась в аллегорический триптих **"Вера. Надежда. Любовь"** (1972) и примыкающую к нему **"Софию, Премудрость Божию"** (1972). Вся обратившаяся в слух Вера. Надежда с напряженными полувзводами глазничных мышц, огибающими сияющие глаза, и возженной свечой в руках. Опущенные вежды Любви, ласкающей трепетного голубка в пустыне безграничного холода. Олицетворение Премудрости совмещает черты символов трех Евангелистов: Человека (лицевая часть до чела), Льва и Тельца (две половины от чела и до макушки), а символ Иоанна, Орел, вынесен на передний план. "Образ человека означает воплощение; образ льва выражает царственное действие; образ тельца показывает священнодейственное и священническое служение; образ орла означает приосенение Св. Духа" ("Ерминия" Дионисия Фурнаграфита).

ОСТРИЕМ КИСТИ: Исачев

Внимание Спасского к верхней трети лица находит свой единственный отклик пока лишь в ряде работ Александра Исачева (1955–1987), всего на два года пережившего своего старшего (и, к сожалению, абсолютно неизвестного ему) современника. Духовные портреты **"Апостола Петра"** (1978), **"Пророка"** (1978), **"Пророка"** (1987) объединяет вертикальная борозда, образовавшаяся из-за синхронного напряжения пирамидального мускула и мышц, опускающей бровь. Это сочетание глубокого размышления и производимого им страдания, редко возникающее в психике, порождает сверхъестественное выражение лица. Борозда загибается влево и образует в области корня носа небольшой нарост: у **"Пророка"** (1978) он выглядит более вытянутым, чем у **"Пророка"** (1987). У них есть еще одна общая особенность, которая возможно объясняет происхождение странного нароста между бровями. Это необычно удлиненная и расширенная часть глазничной области, покрытая изможденной сеткой кровеносных капилляров (ср. также **"Чернец"**, 1977). Святые Исачева переполнены болью настолько, что лица их изношены сильнее, чем это может наблюдаться у глубоких старцев. Способность вмещать боль, от которой бегут остальные люди, превращает их в сверхлюдей, ибо они несут на себе чужой груз.

Евгений Спасский



**“Это Сын Мой возлюбленный,
ныне Он рожден Мною!” 1961**



Любовь
(первая часть
квадратиха
“Вера, Надежда,
Любовь
и мать их София”).
1972