

ЕПИСКОП СЕРГИЙ (ГОЛУБЦОВ)

# ЖИВОПИСНОЕ И ИКОНОПИСНОЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ И ИХ ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА<sup>1</sup>

ЧАСТЬ I

УДК 246.5 (111)

## *Аннотация*

Настоящее исследование ставит своей задачей выявить сущность живописного и иконописного направлений в отдельности, кратко рассмотреть основные вехи их развития. Сравнивая оба направления, автор показывает, насколько каждое из них выявляет полноту христианских истин, их глубину и возвышенность. В первой части работы публикуются предисловие, введение и первая глава. Автор приходит к выводу о том, что соединение условного и реалистического художественных приемов создает богатство впечатления. Этим объясняется право на сосуществование обоих направлений в искусстве, взаимно друг друга дополняющих.

*Ключевые слова:* живопись, иконопись, условное и реалистическое направления в искусстве, онтология.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Открытие за последние полвека многочисленных произведений древнерусской живописи из-под слоев копоти и поновлений было подлинным огромным событием в жизни Православной Церкви и драгоценным вкладом в сокровищницу русского искусства. И это тем более поразительно, что в то время, когда из-за границы отовсюду несутся восторженные отклики на столь значительное событие в нашей стране, далеко не малое число наших соотечественников до сих пор недо-

<sup>1</sup> Материалы для магистерской работы. Загорск — Новгород. 1953—1962.

оценивает глубины этого явления, многие церковные деятели еще не сделали его ревностными сторонниками и не разделили до сих пор радости, которою давно уже охвачены наши искусствоведы и любители старины.

Чем объяснить столь печальное явление?

Исторически оно объясняется очень длительным процессом прекращения древнего художественного иконописного стиля, превращением его в ремесленное направление, малоценное по своим художественным достоинствам, правда не лишенное в то же время большого мастерства.

С другой стороны, переход церковной живописи на основы реализма, вторжение мирского начала в дотоле возвышенный мир иконописи с ее особыми трудно понимаемыми формами породило новое представление об образе как отражающем понятные каждому чувственные природные формы, естественные пропорции, красоту видимого мира.

Образ древний стал чужд, непонятен — наоборот, образ живописный сделался близким, дорогим простой верующей душе.

То же явление мы наблюдаем и в старой церковно-археологической науке.

Под влиянием все более возраставшего прогресса реалистического искусства ученые сужали самодовлеющее значение древнерусской живописи. Сравнивая иконопись с живописью, они усматривали в первой много несовершенств и сводили все ее положительные качества к верности церковным традиционным иконографическим принципам, видя в этом преимущественное последование значительным византийским образцам.

Ученые, отмечая художественную культуру иконописи, весьма положительно отзывались об ее иконографических достоинствах, обзору которых посвящали огромные фолианты трудов. Бесконечные скучные, но весьма добросовестные описания содержания памятников иконописи, их иконографических особенностей заполняют страницы капитальных исследований XIX — начала XX вв.

Недооценка русской церковно-археологической наукой художественных достоинств древнерусской иконописи объяснялась главным образом искажением ее первоначального облика в силу произошедших поновлений, однако в силе остается явная склонность ученых к переоценке достоинств реальной живописи, ибо познавать иконописный

стиль они могли по сохранившимся прекрасным рукописям и по фрескам, [которые] кое-где нетронуты временем.

Настоящее исследование ставит своей задачей выявить существенную ценность каждого направления в отдельности, кратко рассмотреть главные вехи, через которые они проходили в развитии. Далее, на сравнении отличий живописного и иконописного направлений, показать, насколько каждое из них выявляет полноту христианских истин, их глубину и возвышенность. После чего рассмотреть, какое из этих направлений существенно отражает церковное понимание образа, а отсюда выявляет истинность православия, которое оно призвано отражать.

Нетрудно однако заметить, что эти вопросы, затрагивающие область изобразительного искусства, не могут быть ограничены рамками рассмотрения лишь церковного иконотворчества, ибо условный и реалистический подход к религиозному искусству существовал во многих народах и в их религиях решался по-разному, поэтому необходимо вначале коснуться принципов того и другого рода искусства и выявить их право на существование и развитие в изобразительном искусстве. Этот экскурс во многом углубит понимание сущности и важности поставленных вопросов, вызовет к ним большой интерес со стороны каждого читателя и придаст желаемую убедительность разрабатываемой теме.

В результате проделанной работы читатель может особенно ясно и исчерпывающе полно представить себе ценность иконописного направления церковной живописи, важность его понимания, изучения и оберегания оставшихся ценнейших памятников этого рода искусства.

Этим самым будет подтверждена своевременность и актуальность вопросов, поставленных в исследовании.

При наличии синтетического и богословско-философского характера исследования автор вправе ограничиться показом и анализом лишь тех памятников, которые непосредственно могут быть ему необходимы для подтверждения выдвигаемых положений, при наличии слишком большого количества произведений живописи, оставленных от различных эпох.

Ввиду всего вышележащего считаем целесообразным расположить материал в следующем порядке.

Во вступлении (введении) дать понятие о реалистическом и условном видах искусства, их самодовлеющем значении и ценности, выявить истоки того или иного вида и дать им соответствующую оценку.

Далее остановиться на сущности художественного образа вообще и рассмотреть, каковым должен быть религиозный художественный образ, а именно:

- в первой главе следует коснуться вопроса о том, каковым, в частности, должен быть религиозно-художественный образ в Церкви на основе учения слова Божия и святых отцов, какие цели преследует Церковь, создавая в своих недрах этот род искусства;
- во второй главе должен быть представлен обзор живописного направления церковной живописи в связи с историческим ходом его развития и показана его художественная и религиозная ценность для Церкви;
- третья глава<sup>2</sup> — особо важная часть исследования, в которой будет рассматриваться иконописное направление в церковной живописи, историко-художественные условия его возникновения и развития и объяснено его сугубо важное значение для Церкви;
- четвертая глава будет посвящена онтологически-сравнительной оценке обоих направлений в церковной живописи. В ней должна быть обстоятельно и убедительно доказана необходимость этой существенной оценки, без чего не может быть правильного критерия во взгляде на столь большие различия в обоих рассматриваемых направлениях.

## ВВЕДЕНИЕ

Реалистический и условный виды изобразительного искусства, их самодовлеющее значение

### План

1. Условное и реалистическое изображение явлений есть изначальная способность человеческого творчества.
2. Условный вид творчества не есть лишь одно неумение реалистически передавать явления жизни, но является наиболее простым, удоб-

<sup>2</sup> В оригинальном тексте автора имеются только две главы. — *Примеч. ред.*

ным и легким способом, потому и весьма распространенным в первобытные времена.

3. Условный вид творчества как особенно приемлемый в религиозном искусстве в силу устойчивости своих форм, которые канонизировались, приобретая характер священных изображений.

4. Реалистический вид творчества и его развитие в связи с умением схватывать правильно черты явлений окружающей действительности. Наличие его у народов, особенно любивших жизнь и понимающих самую религию как воплощение обожествленного человечества (Греция). Отсюда религиозное искусство данных народов принимало вид реализма.

5. Мирное сосуществование в древних культурах обоих видов изобразительного искусства — реалистического и условного, — чем достигалось их взаимодополнение.

6. Вышеизложенные моменты позволяют утверждать, что оба вида искусства имеют одинаковое право на существование, что, однако, не исключает возможности их сравнительной оценки.

Вопрос о происхождении живописного и иконописного направлений в церковной живописи своим исходным моментом имеет реалистическое и условное изображение явлений окружающей действительности.

Это, если так можно выразиться, различное по существу «видение мира», при котором человек стремится отразить на том или ином материале возникшие в нем представления или идеи.

Доисторическое человечество уже на первой ступени развития обладало способностью двояко видеть и изображать явления животного и растительного мира, поэтому оба способа передачи действительности — реалистический и условный — имеют одинаковое право на существование, а следовательно, и на закономерное развитие. И действительно, углубляясь в подобного рода вопросы, мы необходимо должны будем прийти к выводу о том, что оба способа изображения в действительности искони существовали в древнейших культурах и в своем развитии доходили до высокой степени творческого роста.

Еще в доисторические времена каменного века, когда люди обитали в пещерах, они создавали произведения, поражавшие потомство сход-

ством с произведениями искусства<sup>3</sup>. Они изображали различных животных, которые были изумительно живо ими схвачены и реалистично переданы в самых разнообразных положениях. Подобные рисунки нам встретятся, например, в Альтамире в Северной Испании, где в одной из пещер находится изображение ржущего бизона, относимое к древнему каменному веку. Выполнялись эти работы простыми земляными красками: охрой, железняком и углем; сначала наносились контурные изображения, потом накладывались тени<sup>4</sup>.

В этих рисунках нас поражает высоко развитое чувство существенного: прежде всего обрисовывается весь объем животного, как можно судить по одному из скульптурных изображений лошади и козы; затем выделяются существенные части: цилиндрическое туловище, округлая задняя часть его, вытянутая шея и прекрасно схваченная голова (статуэтка из пещеры Лурда).

Когда в 1875 г. были впервые открыты эти росписи в пещерах Северной Испании, никто не хотел верить в их столь седую древность. Одну пещеру, особенно украшенную красивыми росписями, даже называли Сикстинской капеллой<sup>5</sup>, настолько все были поражены талантом первобытных художников, их создавших.

На пути к более условному виду первобытного искусства стоит другое изображение, найденное в Африке. Мы имеем в виду силуэтно выполненный рисунок, изображающий три танцующих женских фигуры. Он поражает нас изумительно переданным чувством ритма при условно удлиннном силуэте фигур. Каждая из танцующих женщин особо движется в ритмично повторяющемся движении, и за этим искусно переданным грациозным движением мы забываем о нарушении реальных пропорций тела и неправильностью его передачи.

Перейдем к рассмотрению чисто условных форм. То, например, будет сосуд из Суз, принадлежащий к древнейшей месопотамской культуре шумерийцев. В подобных прикладных памятниках древнейших культур мы наблюдаем сложение так называемого геометрического сти-

<sup>3</sup> Алпатов 1948. Т. 1. С. 38–39.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 41.

ля, характеризующегося большим применением геометрических фигур, и весьма стилизованных изображений из животного мира. Несмотря на геометрическую отвлеченность форм, мы легко узнаем изображенных на этих предметах животных, вроде бородатых козлов, бегущих собак или длинношеих птиц. Кстати, следует отметить, что подобные условные изображения мы увидим в нашем крестьянском искусстве: на прялках, лубках и прочих домашних обиходных предметах. Меткость, с которой схвачены главные характерные черты этих животных, делает их схожими с памятниками Альтамыры, несмотря на глубокое различие в формах: в первом случае чисто условных, а во втором — весьма приближающихся к формам реальной передачи действительности.

Итак, мы видим на заре человеческого творчества два совершенно различных подхода к изображению действительности. Один, нами называемый реалистичным, характеризуется формами, полностью соответствующими действительным природным очертаниям предметов и животных, второй, обозначаемый нами термином «условный», отличается от первого тем, что его характерные формы настолько подчеркнуты в противовес остальным, что они сильно утрируются, делаются похожими на карикатурные изображения, в которых отдельные существенные моменты доминируют за счет остальных, тем самым ясно подчеркивая, на что хотел обратить внимание художник. Это тенденциозное, преднамеренное утрирование форм ни в коем случае нельзя объяснить одним лишь неумением правдиво передавать природные формы. Здесь разгадка заключается в желании остро подчеркнуть выдвигаемые характерные черты, выпуклость которых заставляет художников жертвовать законами верной передачи действительности, это и есть иное видение, о котором мы говорили ранее<sup>6</sup>.

Оба рода искусства в своем развитии переживают много различных изменений, иногда сближаясь между собой, иногда резко отходя в своих способах друг от друга, а чаще всего они мирно сосуществуют. Подобные моменты различных соотношений этих направлений мы можем вполне ясно для себя выявлять в древних исторических культурах, вещественные памятники которых представляют собой не отдельные

<sup>6</sup> Алпатов 1948. Т. 1. С. 60.

какие-либо остатки, но целые коллекции: на их основе можно строить науку об их последовательном развитии в той или иной культуре.

Изучая развитие обоих направлений искусства — реалистического и условного — в древнейших исторических культурах, мы замечаем, что стилистической обработке особенно заметно подвергается последний род искусства. И это не случайно.

Происходило это явление вследствие бóльшей доступности графического изображения условных форм для всякого человека, ибо в этом направлении требовалось не столько умение правдиво изобразить формы окружающей действительности, сколько главным образом подчеркнуть их характерные черты, подметив их остро, просто, по существу. Роль условных форм постепенно возрастала и особенно [бурно] развивалась, когда появилось идеографическое письмо. Тогда изображаемые условными формами понятия и идеи стали из века в век облекаться в устойчивые канонические знаки и служить цели связными повествованиями. Не только каждое изображение чеканилось в своих формах, но, будучи отдельным элементом, оно должно было путем композиционных построений представлять из себя красиво графически оформленные стелы, стены зданий и прочих вещественных памятников, представленных отдельными культурами.

Но не только целям письменности, текстуальности служил условный ряд искусства, он в не меньшей мере развивался по линии декоративного искусства, где вырабатывались законы композиционных построений, близко соприкасающиеся с задачами письменности. Достаточно [будет] краткого обзора видов условного искусства, чтобы судить, какую благодарную существенную роль сыграли условные формы искусства на самой ранней заре человеческой культуры.

Но этим не ограничилось развитие условного направления в искусстве. Оно готовилось человечеством к еще более возвышенному служению — воплощению религиозных верований народов. Здесь каноничной форме придавалось значение священной, непреходящей, как непреходящи были истины, ими выражаемые и осуществляемые к бытию. Отымите от древней египетской культуры ее многовековой иероглифический условный стиль надписей и условный язык форм бесконечных священных изображений, во множестве испещряющих стены



и колонны храмов и погребальных усыпальниц — и вы удивитесь, как обескровеет пред вами мощь и значительность, а равно и загадочная магическая глубина этой огромной древнейшей культуры.

Итак, условное направление в искусстве следует считать наиболее распространенным и значительнейшим явлением, как в жизни доисторического человека, так тем более в древнейших культурах человечества, послуживших прочным фундаментом, на котором впоследствии возвысилось величественное здание всеобщей человеческой культуры в ее высочайшем духовном проявлении в последующие века. В основу изобразительного искусства было положено видение мира путем условных форм, которые сами по себе являлись величественным доказательством духовности человеческой культуры, ее возвышенности над миром окружающей действительности. Детская душа первобытного человека, водимая Провидением Божиим, вела человечество к постижению мира духовного путем условных форм.

Но только ли условных? Нет, и путем реальных, но здесь задача была иная. Реальные формы предназначались отражать красоту видимого мира, его изящество, пропорциональность, под которой скрывалась невидимая духовная красота первоначального, не испорченного грехом мира.

Итак, оба рода искусства имели один источник — духовную сущность сотворенного мира, изображая который они шли двумя путями, любовно дополняя один другим, поэтому было бы огромным ущербом отметить одно направление ради превосходства другого. Вследствие этого нашей задачей является максимальное выявление положительных и отрицательных качеств обоих направлений в искусстве, их значительности и, наконец, их онтологической, то есть существенной, ценности самих по себе.

Однако этого мало. По отношению к нашей теме мы должны будем, сопоставляя оба направления, которые у нас примут наименования живописного и иконописного, решить, которое из них наиболее существенно передает значительность и глубину христианских истин, а потому заслуживает несравнимого предпочтения одного перед другим.

ГЛАВА 1

ПОНЯТИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
И РЕЛИГИОЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ  
В ДОХРИСТИАНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

1. Понятие об изобразительном искусстве и преломление в нем форм природы и, в частности, человеческого образа.

2. Язык художественных форм в изобразительном искусстве.

3. Влияние идейного замысла на характер изобразительных средств.

4. Пути образования художественного образа и различный подход к нему на основе различного видения мира.

5. Художественный образ должен отражать в себе сюжет по существу в возможно идеальных существенных формах.

6. Необходимость выбора соответствующих изобразительных средств для лучшего достижения этой цели.

7. Установление законов развития изобразительного искусства вообще и художественного образа в частности в зависимости от национальной духовной культуры.

8. Влияние школы, традиции на созидание и развитие художественного образа. Значение индивидуальной и коллективной творческой работы. Их взаимодействие.

9. Понятие о религиозном и религиозно-художественном образе в изобразительном искусстве.

10. При каких условиях необходимо применение условных или реальных форм в создании религиозно-художественного образа.

11. Религиозное мировоззрение как основа для определенной категории форм изобразительного искусства в каждом народе и его культуре в разные времена его развития и состояния.

12. Осуществление в художественно-религиозном образе взаимосвязи между религией народа и его духовным культурным развитием, его вкусов, направленности в особого рода религиозном искусстве.

13. Что делает религиозно-художественный образ типичным, национальным, порой общечеловеческим, какими способами это достигается.

14. Сущность творческого процесса, его необходимые элементы. Божеское и человеческое в созидании религиозно-художественного образа.

15. Тесное взаимодействие между художником и его произведением. Важность приготовления художника к религиозно-художественному творчеству.

16. Черты условности в реалистическом религиозно-художественном образе и причины его возникновения.

17. Раскрытие религиозно-художественного образа на основе двух религий и культур: египетской и греческой, отражение их особенностей в двух направлениях искусства — условном и реалистическом. «карандашом нрзб.»

18. Лжеобраз в религиозно-художественном творчестве в дохристианском языческом искусстве и пути его развития (идеализация форм человеческой природы, возвышение ее над остальным человеческим миром).

Рассмотрение различных художественных течений в искусстве приводит к мысли о сущности самого творчества как такового. Будучи естественным проявлением человеческой одаренности, творчество выявляет стремление человека к выражению своих представлений о видимых или ощущаемых явлениях путем изобразительных средств, в данном случае путем рисунка или живописи. Человек фиксирует на любом материале все, что он видит, то, что отражается в его умопредставлении о явлениях духовного или физического порядка. Явления природы, события из жизни людей — всё, что отражается в его сознании, находит преломление в тех или иных изобразительных формах.

Однако, следует различать фотографическую фиксацию явлений в природе от творческого их преломления в изобразительном искусстве. Творческий процесс, возникая в сознании художника, запечатлевает виденное в иных формах, отличных от тех, которые он видит и наблюдает. Иначе говоря, происходит отбор характерных черт данного явления, их акцентация<sup>7</sup> в искусстве. Это явление ясно видно уже в первобытной первоначальной стадии развития искусства, в особенности в формах условного отображения действительности. Подобного явления

<sup>7</sup> Очевидно, автор имеет в виду акцентирование — один из механизмов переработки представлений в воображаемые образы, а именно выделение характерной детали в создаваемом образе. — *Примеч. ред.*

не миновало и реалистическое направление, в котором отбор характерных черт не выходит за пределы правильного отражения природных форм и их отношения между собой.

Здесь уже налицо два видения мира: условное и реалистическое с последующим их закономерным развитием в искусстве. Итак, творчество есть факт изменения природных форм, акцентация всего характерного как следствие особого творческого процесса. Отсюда можно говорить, что всякий род искусства несет изменение наблюдаемых форм природы, ее явлений, создавая тем самым художественный образ человека или природы. Творчество всегда условно в большей или меньшей степени. В этом его коренная особенность от фотографической объективной фиксации природы, исключая область художественной фотографии.

Преломление в творческом процессе форм природы или человека путем развития искусства приводит к созданию определенного характера изобразительных форм с последующими законами особого художественного их построения.

В самом начале развития искусства не могло быть и речи о создании художественной картины, хотя бы в примитивном виде. Явления из жизни природы, животного мира и человека носят характер отдельных явлений, запечатлевшихся в человеческом сознании. Нам важно отметить здесь сам по себе характер изобразительных средств, какие родятся при начальной стадии творческого процесса, и мы ясно можем видеть, что, однажды встав на путь тех или иных форм, первобытные люди, а за ними вся данная народность, начинают развивать закономерно те или иные изобразительные формы. Так, неуверенное робкое начало развития письма у ребенка при дальнейшем развитии его почерка приводит к сложению его определенного характера, фиксирующего на бумаге внутренний душевный склад человека.

Искусство и его формы суть нечто значительно большее и выражают собой духовный склад целого народа, нации в определенную эпоху ее существования. В таком случае мы можем говорить об образовании тех или иных форм изобразительных средств или, иначе говоря, о различных формах художественного языка с выявлением законов специфического его развития. Изучая и углубляясь в вопросы художествен-

ного воплощения искусства отдельных народностей, мы замечаем, что своим истоком они имеют тот или иной характер мировоззрения народа, его духовную культуру и религиозные верования на основе национальных особенностей. Это обстоятельство позволяет ставить вопрос о внутреннем содержании искусства данного народа, нашедшего выражение в соответствующих формах. То будут формы искусства, присущие данному народу в определенные эпохи его духовного состояния и развития, что дает возможность создавать историю его искусства.

Тесная взаимосвязь религиозных верований, духовной культуры в определенную эпоху развития народа сообщает ему особый национальный характер художественного творчества, по которому легко отличить искусство каждого народа, как по почерку людей мы узнаем не только их, но и характер, и духовную сущность. Изучение форм национально-го искусства в связи со всеми элементами духовной культуры и религиозных воззрений раскроет перед нами закономерное развитие этих форм, продиктованных единством духовной сущности данной нации, и выявит необычайную устойчивость их природы, которая лежит в основе искусства каждого народа на протяжении длительных периодов его существования. Здесь уже можно говорить о созидании художественных образов в искусстве народов, а также при возникновении системы мифологии ставить вопрос о характере воплощения религиозно-художественных образов в их религиозном искусстве.

Под художественным образом следует понимать выявление духовной сущности человеческой личности или лика природы, которые путем различных изобразительных форм запечатлевают художник на любом материале. Переходя к вопросу сложения религиозно-художественного образа, мы должны отметить, что религиозное творчество в целом есть высшее выражение духа народа и чем глубже духовная культура, его породившая, тем выше религиозные формы, в которых оно выражается, тем они иногда более обособляются от прочих видов искусства, хотя имеют общий корень в творчестве как таковом. Следовательно, вопросы, связанные с путями художественного выражения религиозного творчества, самым тесным образом сосуществуют с вопросами творчества в целом и с созиданием художественного образа в религиозном изобразительном искусстве. Чем шире становятся эти во-

просы, тем большую убедительность они получают в глазах людей, интересующихся искусством живописи вообще и церковным иконотворчеством в частности. Степени воплощения этого рода образов весьма различны, как многообразны бывают и пути, по которым устремляются художники, выявляя тот или иной художественный образ. Глубина постижения того или иного художественного образа зависит равно как от его содержания, так и от форм, в которые он облекается. Однако внутреннее содержание образа тесно связано с той или иной идеей, в нем воплощенной.

Итак, с одной стороны — идея, вкладываемая в тот или иной художественный образ, а с другой — формы, в которые он облекается, — вот те главные решающие моменты, которые придают глубину и убедительность художественному образу в изобразительном искусстве. Ему одинаково должно быть присуще, кроме единства формы и содержания, простота и общедоступность, при которых зритель, кто бы он ни был, мог проникнуться значительностью произведения до глубины души.

По-видимому, все эти и тому подобные качества требуют столь же специфических средств выражения, на поиски каковых художники иногда затрачивают немало творческих усилий. Мы знаем примеры, когда художники мучительно долго, целыми поколениями ищут формы искусства, которые отвечали бы их творческим замыслам. Выбор средств для художественного воплощения образа играет решающую роль в его созидании, в его наиболее глубоко-исчерпывающем постижении. Здесь нет места случайностям, здесь кажущиеся мелочи скрывают под собой глубоко прочувствованный образ, идею, вынашиваемую художниками. Сам по себе творческий процесс созидания того или иного образа в искусстве весьма сложен, труден, здесь налицо и помощь Божия, и человеческие дарования, приумноженные научением, здесь налицо творческое вдохновение представителей целых поколений и народов, произведения коих являются синтезом длительных исканий в искусстве. Отсюда формы для выражения вынашиваемой идеи проходят путь отбора, кристаллизации, путем которого удаляется из них все мелочное, незначительное, остается лишь одно существенно-важное, что приобретает характер идеального, присущего данному художественному образу. Постигание и оформление идей в различные эпохи

и различными мастерами бывают различны. Отсюда многогранность искусства и художественных образов, в нем возникающих.

Рассмотрение искусства в его многовековом развитии в различных культурах приводит к выводу о наличии стилевого единства, единства изобразительных приемов и материалов, употребляемых для созидания, в частности, памятников живописи. Это явление стоит в тесной связи с наличием школ, направлений, вкусов и симпатий различных эпох, духовного развития тех или иных культур, поэтому на любом художественном произведении или образе лежит печать эпохи, его породившей. Творчество художника тесно связано с данной культурой и определенной средой; в нем одинаково отражается не только его личное Я, но и лицо его эпохи. Это позволяет нам говорить о произведении как о продукте самосознания данного народа в определенный период его духовно-нравственного состояния. Художественный образ — носитель духа народа, его создавшего. Так возникает народное творчество во всех его видах. Все эти моменты крайне важно отметить при дальнейшем углублении в анализ различных художественных произведений, ибо в них мы увидим тот же отпечаток эпох и культур, их породивших.

Однако на лучших произведениях лежит явный отпечаток общечеловечности, что дает им право называться мировыми произведениями искусства. Подобные произведения — явное доказательство общечеловечности языка искусства, выражение единого человеческого духа. Таковыми, в частности, сделались в глазах всего мира лучшие произведения древнерусской иконописи.

Изобразительные приемы созидания памятников живописи весьма разнообразны, но и они могут быть подразделены на определенные группы как по материалу, на котором выполнялись, так и по технике письма. Выбор изобразительных средств и приемов в искусстве является наследием огромного накопленного веками опыта, который переходит из поколения в поколение, от одного народа к другому. Идя шаг за шагом в изучении и углублении элементов, из которых слагается творчество художественных образов, мы все более будем проникаться уважением к многовековым творческим усилиям народов, созидавших культурные и художественные ценности. Накопление теоретических и практических знаний об этой замечательной области человеческого

духа приведет нас к ее весьма существенной оценке, что, в свою очередь, вызовет повышенный интерес к ней, горячую любовь и желание всемерно ее беречь как великое сокровище народного гения в различных его преломлениях: будет ли то условный или реалистический род искусства.

Чем, однако, объяснить, что формы религиозного искусства отличаются у разных народов, но иногда один и тот же народ применяет и те, и другие формы при длительном периоде своего существования? Эти вопросы могут быть разрешены путем углубления в сущность религиозного мировоззрения данного народа, с одной стороны, и различных его духовных возрастов и нравственных состояний, с другой. Для лучшего представления об этом явлении следует рассмотреть принципы художественного построения религиозно-художественных образов у египтян и греков, культуры которых засвидетельствовали себя в памятниках выдающегося религиозного творчества.

Вопросы зарождения и усовершенствования форм религиозного искусства, видимо, будут иметь исходным моментом образование идеографической письменности, впоследствии перешедшей в иероглическое письмо. Например, у египтян оно будет выражаться в иероглифах, объединивших оба вида письма между собой в единое художественное целое.

Через письменность изобразительного характера человечество навывало выражать сущность представлений в сжатых характерных формах, подобно тому как народ веками вынашивает красноречивую краткость пословиц или летописный язык. В свою очередь, подобный навык неминуемо связан с условностью формы: следовало сказать о явлении кратко и понятно для каждого, подобно тому как буквенное выражение письменности легко читается каждым грамотным человеком.

Через иероглическую письменность один лишь шаг к изобразительным каноническим формам, каковые были блестяще выполнены египтянами в религиозной настенной живописи, особенно в рельефе. Здесь же зародились законы условного построения сложных композиций.

Каковы их основные отличия? Прежде всего, силуэтность изображений на основе ритмической связи отдельных элементов между собой. Как и надписи, изображения и композиции связанных между



собой событий и священных действий движутся слева направо по горизонтали. Благодаря силуэтности не углубляются изображения ни в глубину фона, ни в объемность действующих лиц, иногда показываемых путем графических углубленных линий. Отсюда необходимая строгая каноничность форм с обязательно присущей им условностью. Достаточно при этом вспомнить специфическое построение фигур у египтян с развернутыми в анфас плечами, профилем поставленной головой и широко прямо расставленными ногами. Плоскостной моделировке соответствует плоскостная же окраска живописи с отсутствием теней на основе локальности тонов. Строгая подчиненность церемониальному показу священнодействий исключает возможность для художника создавать свои индивидуальные формы и сюжеты, благодаря чему египетское искусство поражает мощью художественного воздействия на зрителя.

Под воздействием религиозного искусства с его законами художественного развития находятся роспись и рельефы, отражающие повседневную жизнь египтян, но здесь в значительно большей степени заявит себя реализм форм и художественного построения.

Чем объяснить строго-условную каноничность художественного религиозного искусства у египтян? Она, безусловно, кроется в религиозных верованиях, приобретших систематическую четкость мифологических учений, которые составили духовную идеологию египетской культуры. В ее основе лежала вера в телесное бессмертие человека. Отсюда желание сохранить неразложившимися тела умерших людей и обожествленных животных с завершенной блестящей техникой мумифицирования трупов. Тело человека с его душой продолжают загробную жизнь, поэтому на всем религиозном египетском культе лежит отпечаток непреходящих форм, долженствующих олицетворять собою вечное их существование. Отсюда неподвижность, статичность положений скульптурных погребальных изваяний с устремленными в вечность неподвижными глазами и исключительно переданной нежной улыбкой в раскрывающуюся пред умершими таинственную вечность.

Однако египтяне весьма хорошо умели ценить природу, и в реалистических формах передавать ее явления, и тонко подмечать их в своем

искусстве светского или прикладного характера. Эти любовь и умение сказались [во всем:] от монументальных росписей до мельчайших предметов домашнего обихода. В этом отношении египетское искусство стояло на пути к Древней Греции. Недаром греки испытывали влечение к Египту, а Платон высоко ценил египетское искусство и даже ставил его в пример своим современникам<sup>8</sup>. Надо лишь удивляться тому обстоятельству, что это родство с греческой классикой наблюдается не в ближайший исторический период существования египетской культуры, а, наоборот, в отдаленнейшую эпоху Древнего царства. «Посмотрите на произведения египетской культуры, на человеческие фигуры или животных и скажите, не производит ли четкая определенность существенных контуров тревожное впечатление священного гимна?» — так отзывался о египетском искусстве знаменитый французский скульптор Роден<sup>9</sup>. В этом выдающемся по силе художественного выражения искусстве, монолитном и непреходящем по условной структуре форм, проявилось в исключительной степени видение мира как исключительная способность человека, бессмертного по своему существу.

Если мы посмотрим на содержание египетских ритуальных молитв, то нас поразит характер возвышенной духовности. Вот, например, текст священного гимна, посвященный богу Амону (тельцу): «Единственный среди богов, прекрасный телец — владыка правды, отец богов, создатель людей, и зверей, и плодоносных трав. Ты, создавший всех людей, давший им жизнь, разделивший их по цвету кожи, внимающий бедному, утесненному, сладостный сердцем к тому, кто взывает к тебе, избавляющий боязливого от надменного, творящий суд убогим и богатым. Ты даешь траву для питания скоту и дерево плодоносное людям, жизнь рыбам речным, птицам небесным, дыхание вылупившимся из яйца, питатель пресмыкающихся, мышей в их норах, птиц на деревьях...»<sup>10</sup>. Не правда ли, в этих поэтических словах возвышенного по содержанию молитвенного гимна в сильнейшей степени запечатлено живое религиозное чувство, рвущееся к познанию единого истинного Бога? Но, увы, эти

<sup>8</sup> Алпатов 1948. Т. 1. С. 105.

<sup>9</sup> Роден 1914. С. 179.

<sup>10</sup> Алпатов 1948. Т. 1. С. 97.

молитвы относятся лишь к обожествленному египтянами бессловесно-му животному — тельцу! Здесь удивительно сильно сказалась богоподобная сущность человеческой души в ее неудержимом стремлении к создавшему ее Творцу. В египетском религиозном искусстве в исключительной степени запечатлены достижения естественной религии с ее отдаленными отзвуками преданий богооткровенной религии, каковую исповедовал и хранил искони еврейский народ.

Почти полную противоположность представляет собой греческое искусство эпохи наивысшего расцвета в VI—V вв. до Р.Х. В нем наблюдается постепенный переход от архаических несколько условных форм религиозного искусства к реалистически-идеальному их завершению, причем исключительно большой художественной значимости. Насколько египетское искусство влекло людей к потустороннему миру, поражало их воображение мощью и величием архитектурных храмовых сооружений и колоссальных пирамидных усыпальниц в честь обожествленных фараонов, настолько греческое искусство привлекало своей возвышенной красотой к прелестям здешнего мира и через идеальную гармонию реальных форм и их соотношений располагало видеть мир в его гармоническом единстве.

Этому во многом способствовала сама по себе греческая мифология с ее обожествленными героями, говорившая о подвигах людей в самых разнообразных фантастических образах. Обожествление человеческой личности влекло к ее возвышенному идеальному представлению в искусстве. Вот краткая характеристика статуи Зевса работы скульптора Фидия: «Статуя действовала не только своей мощью. От нее исходило исключительное обаяние мира, благости и долготерпения, вид ее укреплял веру людей. “Идите в Олимпию, — воскликнул один оратор, — чтобы лицезреть творение Фидия! Великое несчастье умереть, не увидав подобного чуда”. А другой утверждал, что все удрученные житейскими заботами и невзгодами забывают перед изображением Зевса всю тяжесть жизни»<sup>11</sup>.

Греки через красоту тела и гармоничность составляющих его членов постигали красоту и возвышенность человеческого духа, его раз-

<sup>11</sup> Лёви 1915. С. 37.

умность. Чрез формы возвышенного одухотворенного искусства они влеклись к Творцу-Художнику созданного мира, стремились через творчество постигнуть тайну сотворенного мира. «Совершенная идеальность естественно должна была вести к божественной высоте»<sup>12</sup>. «Впечатление таинственного получается не только от шедевров христианской цивилизации, его в не меньшей степени испытываешь перед антиками. В группе, например, трех сидящих женщин («Мойры» Парфенона), в их позах столько мира, столько величия, что они, видимо, приобщены к чему-то громадному, скрытому от наших глаз. Над ними витает великая тайна, вечный разум. Ему покорна природа, а они — как божественные служанки»<sup>13</sup>. «Не простое явление реального мира пред нами, а Платоновская идея, видение из мира, где всё — гармония и свобода. Формы у фигур самые совершенные по чистоте, благородству, по гармонии образуемого ими целого, они — единственные в мире»<sup>14</sup>. «Идея создать Афины как центр всей Эллады, в них центр — Акрополь, в Акрополе — Афина-Дева — грандиозный замысел»<sup>15</sup>. «Чувство религиозно-торжественной радости, характеризующее искусство Афин середины V в., было общим чувством народа. Соборность, ансамбль, целое является законом жизни, прекрасная гармония, чудная целостность, вера в силу Предвечной Мудрости дают основной тон искусству»<sup>16</sup>. То было устремление всего народа в целом, оно проникало в сущность всей духовной культуры Греции.

Это обстоятельство неминуемо должно было отразиться на выборе художественных изобразительных средств, на их характере, идеальной передаче действительности, тонко подмеченной ее природе. Последовательное развитие греческого искусства привело к созданию, на основе идеальных соотношений частей целого, канонической художественной формы, полной синтеза и типовых обобщений. «Конечно, греки с их строго последовательным умом инстинктивно выделяли существенное и подчеркивали главные черты человеческого типа. Но никогда они

<sup>12</sup> Лёви 1915. С. 50.

<sup>13</sup> Роден 1914. С. 183.

<sup>14</sup> Фармаковский 1918. С. 198.

<sup>15</sup> Там же. С. 91.

<sup>16</sup> Там же. С. 86.

не жертвовали живыми деталями. Они только скрадывали их и сливали в общем ансамбле. Они увлекались плавными ритмами и поневоле сглаживали второстепенные рельефы, которые нарушали бы строгость ритма, но они никогда не уничтожали их совершенно... У древних обобщение линий, сумма, вывод из всех деталей...»<sup>17</sup>.

Греческие художники и скульпторы в совершенстве владели знанием этих форм и извлекали из них все лучшее и совершенное путем углубленного творческого процесса, длившегося на протяжении столетий и породившего целые школы мирового значения. «Фидий (художник-философ) в пластических образах резюмировал всю жизнь души (великой эпохи), ее сокровенные идеалы, все ее религиозное сознание»<sup>18</sup>.

Некоторые образцы греческого прикладного искусства, каковы-ми, в частности, являются терракотовые красные и черные расписные вазы, явят перед нами черты условности в художественном их построении. Они имеют изображения, построенные в виде горизонтальных поясов с силуэтами священного и светского характера. Здесь налицо родственный египетскому искусству условный прием художественного построения, который наряду с этим имеет реалистические основы построения человеческого тела. Соединение двух художественных приемов — условного и реалистического — создает богатство впечатления. Этим хорошо объясняется право на сосуществование обоих направлений в искусстве, объединенных единым творческим процессом, взаимно друг друга дополняющих, чем достигается богатство и полнота художественного образа. Это обстоятельство дает право ставить вопрос о возможности сосуществования обоих видов искусства как явления одаренности человеческого духа, выявивших себя в первоначальной стадии развития искусства вообще.

Объяснение этому явлению лежит в основе передачи реальных форм действительности, которые в творческом процессе, незаметно для художника, подмечаются и в любых формах запечатлеваются в его творчестве. Самые строгие канонические нормы не в силах удержать художника от навыка их осуществлять в том или ином виде: будут ли то

<sup>17</sup> Роден 1914. С. 45.

<sup>18</sup> Фармаковский 1918. С. 179.

детали художественного произведения или, порой, природные линии и формы, которые в творческом процессе приобретают путем обобщения или стилизации различного направления художественные образы.

Возникает вопрос: как влиял на языческое творчество тот или иной создаваемый образ божества, который в своем последовательном развитии выразился в столь возвышенном идольском лжеобразе? Постигание идольского лжеобраза в искусстве шло в разные эпохи и у разных народов двоякими путями: в смысле внешнего формального их превосходства над остальными людьми, каковыми, например, были огромные фигуры фараонов на стенах храмов, или в смысле внутренней и внешней их идеализации, как это наблюдаем в греческих статуях богов. Для первого рода изображений будут являться характерными не только их превосходящие размеры, но и величавость выражения. Этим художники и скульпторы старались внушить людям страх и трепет перед идолами или сфинксами, которые своим таинственным символическим выражением вели к познанию таинственности и величия вселенной и получеловеческой обожествленной силы, хотя бы в зверином образе. Этому же возвеличиванию человеческого обожествления служили в египетском искусстве и пирамиды.

Совершенно другое явление мы наблюдаем в греческом искусстве периода наивысшего его расцвета: желание воплотить в идольском лжеобразе всё лучшее, идеальное, что преподносилось вдохновению человеческого гения о человеке, ложно представляемом в виде божества — будет ли то мужское или женское начало, и [желание] придать ему формы, превосходящие рост человека. Греческое искусство, идя по линии идеализации человеческого образа, превзошло многие попытки других народов и до сих пор удивляет нас возвышенностью своих форм и показом величия души человеческой, богоподобной по существу. Чем объяснить подобное явление?

Человечество усиленно искало в этих формах свою, когда-то бывшую безгрешной, человеческую природу, и находило ее отзвуки в величайшем вдохновенном творческом порыве лучших своих представителей — художников, и в этом не ошиблось, ибо в теле человека была заключена богоподобная душа, которая жаждала увидеть Бога на земле в

человеческом образе. То будут в греческом искусстве Зевс, Афина-Дева и прочие боги в художественных лжеобразах. В римском языческом искусстве мы увидим статуи доброго Пастыря на основе мифологии о человекоподобном божестве и т. п. «Этот принцип торжествующей плоти был выражен с непревзойденным совершенством в языческом искусстве, том античном искусстве, красота которого и до наших дней сохранила свою притягательную силу»<sup>19</sup>. Так постепенно, путем возвышенных идеальных человеческих лжеобразов во вдохновенном языческом искусстве прокладываются пути к постижению богоподобных черт в человеке, знаменовавших собой стремление человечества представить себе чрез них Творца — Художника вселенной.

Эти стремления наилучшим образом запечатлелись, в частности, в философских исканиях одного из величайших философов древности — Платона. В диалоге «Федон», где раскрываются вопросы, связанные с бессмертием души, Платон влагает в уста одного из учеников Сократа следующие слова: «Необходимо ждать, пока кто не научит, как должно располагаться в отношении к Богу и людям. Когда же наступит это время, Сократ, и кто будет наставником? Кажется, с особенным удовольствием поглядел бы на этого человека. Кто он? — Это тот, который печется о тебе. — Но мне кажется, что как, по сказанию Гомера, Афина сняла покров с очей Диомеда, чтобы хорошо мог знать он и Бога, и человека<sup>20</sup>, так и у тебя сперва надо прогнать мрак от души, которым она покрыта, а потом уже показать ей то, чрез что имеем познать добро и зло, ибо теперь, мне кажется, ты к этому не способен. — Пусть прогонит, мрак ли то будет или что другое, я готов и никак не уйду от Его повелений, кто бы ни был тот человек, лишь бы мне сделаться лучшим»<sup>21</sup>.

«Мы имеем основание думать, что Платон признавал единого верховного Бога, отождествляя Его с идеей блага, выше которой ничего быть не может, так как она сама выше бытия, служит конечной причиной и первым началом всего сущего и не обуславливается никакою

<sup>19</sup> Успенский 1907. С. 146.

<sup>20</sup> Гомер. Илиада 5, 127.

<sup>21</sup> Чистович 1891. С. 198.

иною высшею идеей или началом»<sup>22</sup>. Подобные устремления греческой философии по пути познания истины делали ее «христианкой до Христа», «пестуном язычников ко Христу». Вот какой высоты постижения истины достигала греческая философия в лице лучших ее представителей, а вместе с ними все лучшее, что было в духовной культуре Греции. Неудивительно, что и художники Эллады в своем религиозном творческом порыве простирались мыслью о едином Божестве, минуя пределы тщетного постижения этой истины в окружавшем их повседневном культе идолослужения на основе политеистической мифологии.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Айналов 1900 — *Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900. [*Ainalov D. V.* Ellinisticheskie osnovy vizantiiskogo iskusstva (Hellenistic foundations of Byzantine art). Saint Petersburg, 1900.]
- Алпатов 1948 — *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств: в 3 т. М. — Л., 1948—1955. [*Alpatov M. V.* Vseobshchaia istoriia iskusstv. V 3 t. (Comprehensive history of the arts. In 3 volumes) Moscow — Leningrad, 1948—1955.]
- Кондаков 1914 — *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. В 2 т. СПб., 1914. [*Kondakov N. P.* Ikonografiia Bogomateri. V 2 t. (Iconography of the Theotokos. In 2 volumes). Saint Petersburg, 1914.]
- Лёви 1915 — *Лёви Э.* Греческая скульптура. Пг. — М., 1915. [*Levi E.* Grecheskaia skul'ptura (Greek sculpture). Petrograd — Moscow, 1915.]
- Роден 1914 — *Роден О.* Искусство. СПб., 1914. [*Roden O.* Iskusstvo (Art). Saint Petersburg, 1914.]
- Трубецкой 1905 — *Трубецкой С. Н.* Курс древней философии. Сергиев Посад — М., 1905. [*Trubetskoi S. N.* Kurs drevnei filosofii (Course on ancient philosophy). Sergiev Posad — Moscow, 1905.]
- Успенский 1907 — *Успенский Л. А.* Иконоведение. П., 1907 (рукопись). [*Uspensky L. A.* Ikonovedenie (Iconology). Paris, 1907 (rukopis').]
- Фармаковский 1918 — *Фармаковский Б. В.* Художественный идеал демократических Афин. Пг., 1918. [*Farmakovskiy B. V.* Khudozhestvennyi ideal demokraticeskikh Afin (The artistic ideal of democratic Athens). Petrograd, 1918.]
- Чистович 1891 — *Чистович И.* Древне-греческий мир и христианство в отношении к вопросу о бессмертии. СПб., 1891. [*Chistovich I.* Drevne-grecheskii

<sup>22</sup> Трубецкой 1905.



mir i khristianstvo v otnoshenii k voprosu o bessmertii (The world of Ancient Greece and Christianity with regard to the question of immortality). Saint Petersburg, 1891.]

*Abstract*

**Sergius (Golubtsov), bishop. Realistic and iconographic styles of Church art and their ontological evaluation. Part I**

The present study aims to reveal the essence of the realistic first and then the iconographic trends individually. The A. briefly reviews the major milestones in their development. By comparing both directions, the author shows how each of them reveals the fullness of Christian truths, their depth and sublimity. The first part of the paper contains the preface, introduction and the first chapter. The A. concludes that the missing of abstract and realistic artistic techniques create a rich impression. This explains the allowance for the co-existence of both directions in art, which mutually complement each other.

*Keywords:* painting, iconography, abstract and realistic styles of art, ontology.