

Вера Лаврина (Правда)

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИКОНОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ЦЕРКОВНОЙ СТЕНОПИСИ В КУЗБАССЕ

(Кузбасский государственный технический университет)

К значительным культурным явлениям последнего десятилетия в Кузбассе, несомненно, относится возрождение православно церковной стенописи. Центральной фигурой, с которой связано это возрождение, является художник Александр Сергеевич Работнов. Именно ему довелось прививать “кузнецкую ветвь” к тысячелетнему древу древнерусской иконописи. Им созданы храмовые композиции в нашем городе, Новокузнецке. В круг нашего внимания будут включены лишь росписи Кемерово, а именно: Георгиевский крестильный храм Знаменского собора (расписан в 1994-1994 годах), Знаменский кафедральный собор (начал расписываться с лета 1995 года, работа не закончена), трапезная Знаменского собора (весна 1997), церковь Всех скорбящих Радость (декабрь 1997 – январь 1998). Ему же принадлежит роспись домово́й церкви Косьмы и Демиана в школе-интернате № 6. Наш интерес будет обращен к проблеме преемственности местных сибирских и древнерусских традиций в возрождающейся стенописи Кузбасса.

Если говорить о местных традициях, то в нашем крае не было никаких иконописных центров. Да и из иконописцев упоминается лишь сосланный из Москвы за участие в стрелецком бунте иконник Владимиров, которого по просьбе служилых людей оставили в Кузнецке. Для росписей храмов в Кузнецке мастеров приглашали из Томска (1). В краеведческом музее Кемерово числится лишь одна местная икона народного письма, поступившая туда в 1971 году от крестьянки Кузнецовой П.Н. из села Поломошное Яшкинского района. Икона не атрибутирована: не определены ни возраст, ни происхождение.

Что же касается сибирской иконописи в целом, то едва ли справедливо говорить о существовании общесибирской школы иконописи, которая якобы сложилась в XVII веке, отделившись от строгановской, на что указывают некоторые исследователи, ссылаясь на Ровинского (2). Иконы, представленные в наших музеях и музеях Иркутска (с которыми удалось познакомиться автору), отличаются пестротой манер: от барочных, выполненных в традициях академической школы до примитивных народных икон. К тому же ветвь строгановской школы, получившая название “невьянской”, имела распространение на Урале и лишь частично затрагивала Сибирь (3).

В условиях отсутствия местных иконописных традиций взгляд художника, конечно, обращается к древнерусской живописи. Причём, речь идёт не только о древнерусской классике – московской школе иконописи XIV-начала XV века, но и о её более поздних версиях.

В своём первом опыте церковной росписи – Георгиевском храме – А. Работнов обратился к традициям поздней иконописи XVI-XVII веков с её более выраженной объёмностью, светотенью, тенденцией к правильному “анатомизму” в изображении человеческого тела. Причина этого, возможно, в близком знакомстве художника именно с этой традицией (А. Работнов родом из Ярославля, сохранившем и ныне следы расцвета зодчества и иконописи XVI-XVII веков). Может быть, художнику, получившему академическую выучку, для начала ближе оказалась эта традиция.

Войдя в рамки этой традиции, художник, на наш взгляд, не во всем смог преодолеть её изъянов: символической перегруженности, привнесения неканоничных иконографических схем. Не удалось добиться и “чистоты интонации” в следовании избранной манеры: ориентация на традиции иконописи XVI-XVII веков перемежается с манерой более ранней эпохи и вкраплениями откровенного академизма.

Вместе с тем, нельзя отрицать несомненных удач в росписи. Впечатляет Собор сибирских святых с Распятием на восточной лопасти свода. Это оригинальная иконографическая схема. Образы сибирских святых охвачены единым настроением. Сдержанность внешних движений, внутренняя собранность свидетельствуют о сосредоточенном молитвенном состоянии. Удачен образ Иоанна Крестителя в сцене Крещения на западной лопасти свода. Его взгляд, обращённый на Иисуса, полон любви и надежды. Замечательны Адам и Ева в росписи Сошествие во ад на южной лопасти свода. Медленно, в тяжёлом оцепенении, сковавшем тысячелетия, поднимается из гроба Ева. Её тело, ещё не обретшее жизненной силы, повисло на руке Иисуса, крепко держащего её руку. Другая рука Евы запуталась в одеянии, голова бессильно повисла. Фигура Адама уже полна жизненной энергии, он стремительно поднимается навстречу поддерживающему жесту Христа. Развивающихся плащ, резкие сиреневые блики на его вишнёвых одеяниях усиливают утверждающуюся витальность, торжество жизни.

Радостным чувством охвачены свидетели вознесения Иисуса в сцене Вознесения на северной лопасти свода. Оживлёны жесты апостолов, взволнованные лица обращены к удаляющемуся в сфере Христу. Просветлённый лик Богородицы обращён к зрителям. Всё это не оставляет сомнения: чудо Вознесения свершилось, Христос завершил свою миссию на земле.

И всё же, в этой ранней росписи, как нам кажется, не найден образ Христа. Он невнятен. В Распятии у Христа явно проступают человеческие чувства страдания и страха, что в древнерусской иконописи никогда не подчёркивалось, так как Распятие Христа – это символ искупления грехов, его победы над грехом и смертью, а не изображение исторического события. Это впечатление усиливает и академически точное изображение тела Христа с излишними “красивостями”. Вокруг Распятия – ангелы, собирающие в чашу кровь Христа, вверху образ Соваофа и голубя, что являет образ Троицы Новозаветной. Всё это ведёт к символической и композиционной

перегруженности, свойственной поздней иконописи. К тому же Троица Новозаветная, вообще говоря, сюжет неканоничный (4), наибольшее распространение получивший в поздний период, когда в целом упала “каноническая дисциплина” иконописцев.

В дальнейших работах А. Работнова проступает явственная ориентация на древнерусскую иконописную классику. Это чувствуется в росписях нижнего и верхнего храмов Знаменского собора, церкви “Всех скорбящих Радость”. Наследие древнерусской классики усваивается не как внешнее подражание, а с той свободой, которая позволяет выражаться в стиле, открывать его новые возможности. При этом и более поздние традиции не перестают быть актуальными, но использование их поверяется наследием классики.

Так, например, в 1997 году А. Работнов выполнил роспись трапезной Знаменского собора. Помещается трапезная в непригодном для таких целей здании, это типичная современная постройка с прямоугольным залом. Важно было росписью оживить зал, преодолеть монотонную протяжённость прямоугольных плоскостей. По желанию заказчика темой росписи стало житие Серафима Саровского, что предполагало и повествовательность житийного жанра, и особый назидательный акцент. Для решения этих задач как нельзя лучше подходили традиции палатного письма с их нарождающейся объёмностью, назидательно-повествовательными сюжетами, богатым узорочьем. Но в опоре на эти традиции А. Работновым не была утрачена духовная напряжённость образов, которой отличалась древнерусская иконопись в период её наивысшего расцвета. (К сожалению, эта роспись из-за неправильно положенного грунта в нулевые годы была утрачена).

Точно так же, в последней композиции, выполненной в Знаменском соборе весной 1999 года “О Тебе радуется”, явно чувствуется влияние школы Дионисия (конец XV – начало XVI века). Это угадывается в высветленности красок, в их жемчужных переливах, удлинённости фигур. Но вынятность и выразительность ликов, сосредоточенное внимание к ним художника опять же возвращают нас к традициям золотого века древнерусской иконописи.

Под знаком этого века перерабатываются художником и более ранние образцы древнерусской иконописи. Так, в Знаменском соборе образы Спаса Эммануила и Спаса Нерукотворного, написанные между парусами, восходят к иконописи XII в. (Новгородскому Спасу Нерукотворному XII века и суздальскому деисусу с архангелами и Спасом Эммануилом XII в.) Однако, они очищены от византийской строгости и суровости, умягчены особым выражением глаз.

Особенно интересны для анализа проблемы усвоения и развития традиций древнерусской иконописной классики росписи А. Работнова в церкви “Всех скорбящих Радость”. Александр Работнов расписал там плафон, в который поместил композицию Седмицы с собором архангелов, люнету на восточной стене с образом Спаса Нерукотворного, медальоны с

образами русских митрополитов и патриархов в верхней части северной и южной стен.

Седмица изображает семь главных образов деисуса. Даже в византийской традиции на больших уплощённых куполах (как в церкви “Всех скорбящих Радость”) изображалось Вознесение, как символ Славы Божьей. Это факт общеизвестный. Однако художник выбирает композицию Седмицы. Смысл деисуса состоит в идее милосердия, заступничества за человеческий род всех предстоящих перед престолом Божьим. Вместе с тем, мы видим у подножия Христа престол уготованный, напоминающий о страшном суде: заступничество не избавляет от личной ответственности за свои грехи. Таким образом, созданные художником образы, напрямую обращаются к человеческой совести.

Художник по определению иконы должен быть и богословом. Церковь учит, что икона приравнивается к святому Писанию и Кресту как одна из форм откровения и Богопознания (5). Это же имел в виду и Е.Трубецкой, называя иконопись “умозрением в красках”.

Росписи церкви “Всех скорбящих Радость” отличаются чистотой живописной манеры, необыкновенной духовной красотой образов. Последнее в особенности касается Христа, образов русских митрополитов и патриархов. Выразительны лики Христа: Спаса Вседержителя в плафоне (композиция Седмицы) и Спаса Нерукотворного в люнете. В них явлены два качества Бога: Христа взыскующего и Христа милующего. У Христа Вседержителя (из Седмицы) лицо чуть омрачено. Спас Нерукотворный – образ, созданный по преданию самим Христом из милосердия, ради исцеления. Золотой свет сияет на чистых тонких чертах. Широко раскрытые глаза смотрят мягко и сострадательно, источая любовь и милосердие.

Двенадцать образов русских митрополитов и патриархов являются, на наш взгляд, драгоценной удачей автора. Каждый из них узнаваем, сохраняет индивидуальный облик, особое душевное состояние. Но печать Святого Духа преобразила их, облагородила черты лица, жесты, очистила лики от всего мирского. Проникнувшись самим духом иконописных принципов и идеалов, художник создал вдохновенные образы обоженных ликов. Но вместе с тем, ясно, что такие образы не могли появиться в XIV веке, их создал наш современник, художник, переживавший тяжкую русскую историю, приобщённый к исканиям русской христианской мысли. Цвета приглушены, пространственная среда упрощена. Состояние бдительного покоя подчёркивается отсутствием внешнего движения. Всё это обнажает предельную духовную концентрацию образов. На ликах лежит явственная и не знакомая ранее печать интеллектуализма. Перед нами обновлённый идеал христианской святости, утверждающийся человеком XX века, идеал, отринувший фанатизм, знающий силу и мудрость смирения и вместе с тем, освещённый чистым светом разума, чуждого пренебрежения к интеллектуализму.

Таким образом, в развивающейся в настоящее время стенописи особое место принадлежит древнерусской иконописи XIV-нач. XV века. Как мы

видим, именно продолжая её традиции, художники осваивают новые высоты. Вместе с тем, актуальным остаётся и наследие более позднего времени, иконописи XVI-XVII веков, но опять таки, обогащённое духом высокой классики.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Копылов А.Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII-нач. XIX вв. Новосибирск, 1974.
2. Казаринова Н. Народные сибирские иконы. / Творчество, 1973, № 8.
3. Голынец Г. К истории уральской иконописи XVII-XIX вв. Невьянская школа. / Искусство, 1987, № 12.
4. См.: Филатов В.В. Словарь изографа. М., 1997.
5. Закон Божий. М., 1998, с. 370.

Опубликовано в: «Интеллектуальный и индустриальный потенциал регионов России» Всероссийские научные чтения. 26-28 октября 1999г. Кемерово, 1999, с149-153.