

## **РАЗДЕЛ IV. НОВЕЙШАЯ ИСТОРИЯ РОССИИ**

УДК 271.2:75.052

*Андреева А.В.*

*Санкт-Петербургский государственный  
гуманитарный университет профсоюзов*

### **ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ЦЕРКОВНОЙ ФРЕСКЕ. ВВЕДЕНИЕ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ В КРУГ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

*A. Andreeva*

*St. Petersburg Humanitarian University  
of Trade Unions*

### **THE HISTORICAL ASPECT OF TRADITION AND INNOVATION IN CONTEMPORARY CHURCH FRESCO. INTRODUCTION OF MONUMENTAL ARTISTS' NAMES INTO ART HISTORY**

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию процесса формирования православного искусства в ходе исторических преобразований и тенденций развития традиции и новаторства в современной церковной фреске. Изучен путь осмысления канона, как основы правил исполнения монументальной живописи, художником А.В. Артемьевым и его современниками, работающими в древнерусском направлении допетровской эпохи, европейской парсуны, на примере храмов Москвы. Выявлено сочетание новаторской теории с каноническими традициями церковной монументальной живописи в утверждении своего авторского стиля в рамках канонических правил и формулировок, которые необходимы для передачи событий св. Евангелия.

*Ключевые слова:* искусство, искусствоведение, фреска, символ, свет, архитектура, пространственный образ, композиция, творческий замысел, идея, художник, пространство, среда, творчество.

*Abstract.* The article is devoted to the process of the Orthodox Art formation during the historical changes in tradition development and innovation in contemporary church fresco. On the example of Moscow churches the author studies the history of the Canon comprehension, through the way the artist A.V. Artemiev and his contemporaries (followers of the Old Russian school of painting - before Peter I period, European easel portrait painting) made it the basis of the rules of the monumental oil painting. The article describes the combination of innovative theories with the canonical tradition of monumental ecclesiastical painting which is important for the author's style development within the canonical rules and formulations. The author states such combination is necessary for depicting the events described in the Gospel.

*Key words:* art, art history, fresco, symbol, light, architecture, spatial image, composition, creative concept, idea, artist, space, social environment, creative activity.

Веяния нового пути в московском храмовом искусстве обусловлено историческими преобразованиями в современной России. Реалии перехода нашей страны к демократическим преобразованиям подтолкнули, уже начиная с 80-х гг. прошлого века, к поискам древнерусского стиля в современной религиозной живописи.

Современные мастера церковной фрески являются наследниками богатой многовековой традиции монументальной живописи, в которой сплелись различные стили и школы русского церковного искусства. В свете такого многообразия считаем необходимым в раскрытии темы статьи определить понятие собственно древнерусского канона.

Как известно, в конце X в. искусство Киевской Руси получает новый источник для своего развития, происходит культурный сдвиг в сторону христианства, принятого в качестве государственной религии. Это способствовало освоению новых технологий каменного строительства и развитию искусства фрески.

В сложной системе храмовой росписи нашли отражение основополагающие идеи христианства. В то же время для передачи в монументальной живописи различных сюжетов и тем существовали обязательные правила и нормы – иконография, основанная на каноне, которому должны были следовать художники строгим образом. В период расцвета культура Византии была настолько передовая, осмысленно, стремительно и динамично развивающаяся, что она смогла в религиозной живописи произвести все основы иконографии и зафиксировать их на стенах храмов. Византийские храмы изначально были украшены мозаиками, на смену им пришла фреска, которая быстро распространилась из-за ее относительной рентабельности и возможных вариантов исполнения. Росписи располагаются рядами один за другим, образуя единые фризы, наложения пространств, смыслов и переходов от одного к другому. Такой круговорот способен скрывать архитектуру, создавая внушительный объем необычайно притягательным.

В целом древнерусский канон во многом был основан на византийской традиции, и в

первые X-XI вв. христианства на Руси монументальная живопись имела ряд подобных характерных черт. Это и строгость линии, некоторая тяжеловесность упрощенных форм, крупные черты складок, ликов, в которых отражается трагизм, монументальное величие и сдержанность.

В первые моменты своего существования, как отмечает ряд учёных, русская живопись была, по сути, простой ветвью искусства Византии [6]. Но в дальнейшем византийская традиция всё более эллинизировалась, уходя в сторону античного искусства, а древнерусская религиозная живопись получала свою особенную специфику на богатом своеобразии национальной культуры, передавая в образном ряде многозначность и многоплановость окружающей действительности.

В плане хронологии необходимо подчеркнуть, что древнерусская монументальная живопись в процессе развития прошла несколько этапов. Первый этап – это X-XI вв., начиная с принятия христианства. В этот период памятники русской монументальной живописи свидетельствуют, что искусство той поры ещё далеко не в той мере условно и отвлечённо, каким оно станет в период феодализации общества. Ещё появляются эллинистические тенденции, нередко портретные изображения, наделённые острой эмоционально-психологической характеристикой [4]. Художники стремятся придать объёмность человеческой фигуре, не лишённой элементов движения.

Второй этап – это искусство (XII-XIII вв.) Этот период отражает реалии феодального строя с условным изобразительным направлением и церковно-схоластическим мировоззрением. В памятниках начала XII в. формируется новый стиль нарочитой условности и отвлечённости образов, не ставится задача отобразить реальную действительность, наоборот, реальные явления преобразуются в условные символические схемы, что влияет на новые изобразительные средства [4, с. 5].

Художник как бы не знает законов прямой перспективы, развивается принцип обратной перспективы, действие разворачивается

в одной плоскости или в крайне ограниченном пространстве. Такая условность письма должна подчеркивать неземную сущность в облике изображаемых на иконе образов. Для этого они писались плоскими и неподвижными, использовалась особая система изображения пространства, определяемая как обратная перспектива, и специфические временные отношения, характеризующиеся как вневременные изображения.

Итак, человеческие фигуры и объёмные предметы даются лишь в двух измерениях, окружены одноцветным фоном. Всё изображается в состоянии неподвижности, бесстрастно в эмоциональном плане, с утраченными индивидуальными особенностями. Фигуры отличаются эпическим спокойствием, каноническими позами.

Наконец, заключительный этап XIV-XVIII характеризуется по сравнению с предыдущими периодами гораздо большей свободой, более ярко выраженным стремлением к раскрытию канонического образа с эмоциональной стороны, в ракурсе выражения его сложной психической составляющей. Природа уже передаётся не схематично, но приближённо к реалистическому изображению, при этом пейзаж становится частью сюжета в композиции вместе с людьми и подчёркивает динамику содержания. Человеческие фигуры, несколько удлинённые по пропорциям, предстают в сложных движениях, поворотах, в сильном действии, доходящим до острого гротеска.

Представленные сложные повествовательные литературные мотивы и сюжеты в значительной степени расширяют предшествующий канонизированный выбор иконографической тематики. Хотя пространство остаётся условным, а трактовка человеческой фигуры – в основном плоскостная, но художники привносят сложные элементы выражения эмоционального состояния действующих лиц. Религиозные сюжеты интерпретируются менее торжественно, иератично, становятся проще, интимнее, приближаясь к обыденному, что во многом навеяно европейскими тенденциями эпохи Возрождения.

Наконец, после XVIII в. в церковной росписи заметно усиливаются секуляризационные тенденции, придавая храмовой фреске более светский характер, чем религиозный.

В целом фреска была рассчитана на восприятие издали, поэтому этот вид живописного искусства, как и мозаика, отличается монументальностью формы, обобщённостью трактовки и отсутствием мелкой детализации.

Считается, что традиции церковного искусства – это плод соборной жизни Церкви от начала и до наших дней. При этом консервативность как некая неотъемлемая часть традиционного подхода должна восприниматься не отрицательным явлением, а очень осторожным духовным подходом к любым нововведениям. В то же время собственно нововведения никогда не отрицаются Церковью. Однако к новациям предъявляются очень высокие требования, в частности: они должны быть богооткровенны. Если мастер на это не способен, по «недостойности» своему, по рассеянности жития, то в силу вступает канон. По сути, художнику следует пользоваться образцами, утверждёнными Церковью, принятыми ею. Необходимо также сказать, что, по мнению многих искусствоведов [5, с. 9], русская монументальная живопись на протяжении своего развития выявляла тенденции к уподоблению фрескового изображения иконному образу.

Копирование древнерусской живописи, создание полных картограмм храмовых росписей можно назвать одним из современных методов сохранения церковной живописи, важным принципом отечественной как реставрационной, так и творческой школы монументальной росписи.

Современный иконописец или реставратор, в отличие от художников прошлого, всегда поставлен в ситуацию выбора, результатом которого должен быть творческий метод, основанный на традициях или, напротив, новаторский в смысле техники или формальной стороны исполнения образов. «В традициях сохраняется наидревнейший первичный опыт духовно-практического ос-

воения мира, включая и сохранение в своеобразных формах знаний исчезнувших цивилизаций» [1, с. 397].

Инструментом этого достаточно сложного выбора для современного иконописца по канону должно стать нравственное чувство. Причем понятие «нравственности» для иконописца должно основываться не на свободных душевных интуициях, а на соборном духовном опыте Церкви. В этом случае любой творческий метод, выбранный художником, не будет препятствовать созданию настоящей иконы.

Канон включает в себя принципы обратной перспективы, иконографические формулы и символику света. В современном церковном искусстве можно назвать не так много имён тех, кто следует чётко древнерусскому канону. Так, о. Зинов следует в своем творчестве, как и многие его последователи, точному стилевому единству с церковным искусством X-XIII вв. Другой художник, о котором считаем необходимым сказать, – это монументалист Алексей Валерьевич Артемьев.

А.В. Артемьев в 1957 г. окончил Строгановское художественное училище, а в 1961 стал членом Союза художников [3]. В конце 1960-х гг. он активно участвовал в общественном движении за сохранение культурного наследия. А в 1970 - 1980-х гг. в Комбинате монументально-декоративного искусства Союза художников А.В. Артемьев вместе с супругой, художницей И.А. Бочковой и художницей Н.Н. Шабалиной по благословению архимандрита Кирилла организовали православный семинар, который сыграл заметную роль в общественной жизни Москвы, хотя и не получил широкой огласки. Каждую неделю в течение примерно 7 лет там читались лекции по святоотеческой литературе, церковной культуре и истории, на которые приглашались писатели и историки, такие, как М.Ф. Антонов, В.Н. Сергеев, В.И. Карпец, П.Г. Паламарчук, А.И. Рогов, В.В. Нарциссов, Н.К. Гаврюшин, С.С. Аверинцев, протоирей Лев Лебедев и Александр Марченко. Также А.В. Артемьев входит в искусствоведческую ко-

миссию при Епархиальном совете г. Москвы, которая непосредственно дает рекомендации о соблюдении технического и канонического исполнения стенописи в Московских храмах.

В течение своей жизни, начиная с 1958 г., А.В. Артемьев занимался церковной живописью, им расписаны многие храмы Москвы и Подмосковья. В частности, он участвовал в воссоздании живописи храма Христа Спасителя. В течение 10 лет художник был занят в работах по реставрации Церкви «Большое Вознесение» у Никитских ворот в Москве. Также он выполнял росписи храма-часовни Святого Великомученика и Целителя Пантелеймона вместе с бригадой Б.А. Алексева; тогда использовались традиции именно древнерусской иконописи XII-XIV вв. Владимирской школы с отголосками Московской школы, так горячо любимой, близкой Борису Алексеву. В росписях московских храмов он воплощает стилистику древнерусской традиции, в которой практически нет орнаментов, и храм, как единое полотно, заполнен содержанием, сюжетами, умозрительными переходами и сложносочиненной вариативностью.

В 1980-е гг. А.В. Артемьев читал лекции с демонстрацией слайдов по церковному искусству и истории на крупных предприятиях Москвы и в Домах культуры, которые вызывали бурную реакцию собравшихся. На вечере Патриотического историко-литературного объединения «Память» 4 октября 1985 г. были впервые показаны для огромной аудитории сохраненные художником кадры разрушения храма Христа Спасителя, и тогда в первый раз прозвучало требование восстановить святыню.

А.В. Артемьев награжден церковными наградами: Орденом св. Даниила Московского III степени, орденом преподобного Сергия Радонежского 3-й степени и медалью Академии Художеств по воссозданию живописи храма Христа Спасителя. В 2002 г. выдвинут на получение премии Управления культуры Москвы за работу по восстановлению храма «Большое Вознесение».

Выбор нами работ именно этого художника связан с тем, что А.В. Артемьев спец-

и физическим образом сочетает новаторскую теорию с каноническими традициями церковной монументальной живописи. Так, в частности, он говорит, что иконописный образ неотделим от художественных качеств его формы, и в этой своей неотделимости он ничем не отличается от любого художественного произведения. В данном случае, художник отходит от традиционных точек зрения, например, П. Флоренского, считающего, что церковная живопись и светская – очень разные сущности. А.В. Артемьев, наоборот, пишет: «Только овладение общими законами изобразительного искусства, развитие художественного мышления, пространственного видения, чувства пропорций, понимание совершенства формы, цветовых гармоний и т. п. может вывести, в конце концов, иконопись на путь сотворения иконописного Образа, позволит выработать живой, внятный язык современной иконы» [2, с. 146].

При этом художник утверждает, что понятие «канонического стиля» по своей сути ложно, так как канон складывается, по его мнению, из двух взаимопроникающих сущностей – эстетической и богословской или, с другой стороны, зрительно-живописной и словесно-мыслительной. Первая ипостась проявляется в художественной системе, вторая – в иконографии. Таким образом, по А.В. Артемьеву, каноничность – это взаимодействие обеих сущностей, но при их механическом соединении получается только имитация канона, стилизованная иллюстрация. В то время как должна быть живая традиция, а не мёртвый канонический стиль. В целом А.В. Артемьев видит высокую духовную задачу иконописи в том, чтобы плотское начало живописи преодолеть и, в конечном счёте, «обожить» [2, с. 147].

В частности, он следует древнерусскому канону XII-XIII вв. Например, создаваемые им купольные росписи в церкви Вознесения Господня (Малое Вознесение) на Большой Никитской сохраняют неподвижность и бесстрастность в эмоциональном плане. Персонажи статичны в своих переживаниях, несколько схематичны и условны, не снабжены

большим набором индивидуальных черт, но максимально приближены к каноническим иконографическим традициям. В частности, в скуфье купола, символизирующей небесную сферу, помещено изображение Христа Пантократора.

Подчёркнутая структурность формы, которая словно имеет грани, а также выбор иконографии с изображением фигуры условно до линии ключиц, без рук и Евангелия, концентрирует всё внимание на представленном крупным планом лице – это также связано с древнерусской традицией монументальной живописи XII вв.

В то же время художник привносит в изображение ряд новаторских тенденций, в частности, лица не плоскостные, а рельефны за счёт оттенения лобовых частей и скул под глазами. Но собственно губы и подбородок сохранены в каноническом типе изображения, также как и носовые части. Справа от лица в композиции добавлено изображение десницы господней, выполненной также в русле древнерусской традиции XII – XIII вв. Живописная манера отличается плавными градациями тонов и мягкой палитрой с преобладанием коричневых тонов. Фигурам не свойственны угловатые ракурсы и стремительные движения, скорее некая неподвижность, подобная фрескам XII в. Про характер образов А.В. Артемьева можно сказать, что они производят впечатление объективных, правильных. По сути, у молящегося не возникает ощущения чего-то лишнего и чрезмерно аффектированного.

Низ купольной части по углам и все арочные дуги снабжены орнаментами в стиле уже эпохи XIV-XV вв. **Изображения ангелов** имеют чёткий контур, что характерно также для более поздней древнерусской традиции. Четыре евангелиста изображены в статических позах со свитками в руках, фигуры представлены во весь рост. У них однотипные одежды не только в плане изображённых вещей, но и в ракурсе оформления цветом. Головы фигур нарисованы в почтительном полупоклоне, лица в профиль, нет подчёркнутой экспрессивности.

Следует отметить, что живопись в этом храме современна – XIX в., скорее всего именно итальянские мастера работали там и расписывали купольную часть. Архитектура храма соотносится со стилем европейского классицизма, однако есть ряд элементов, который уводит от этого в область именно русских традиций – храм живой, в нём есть арки, приходящие не туда, куда положено по классицистическому стилю, карнизы, обрывающиеся не там, где следует по структуре.

В храме Утоли мои печали в Марьино фрески А.В. Артемьева и само решение храма новаторское, сочетает в себе и домонгольский период, и современную стилизацию орнаментов, такой подход сравним с росписями храма Георгия Победоносца на Поклонной Горе Б.А. Алексеева, где также была применена методика усиления монументальной конструктивности живописи, преобразующей архитектуру в единое лаконичное пространство.

Собственно, А.В. Артемьев демонстрирует мастерство во владении широким диапазоном разных стилистических направленностей. В зависимости от заказа настоятелей он создаёт изображения по канону древнерусской монументальной живописи разных периодов, византийские фрески, росписи с добавлением элементов светской живописи. При этом его живопись не отличается скоростью и темпераментом, здесь нет каких-либо случайных или поверхностно эффектных моментов. Следует сказать, что манера его рисунка раскрывает позицию вдумчивого и серьезного художника.

В надписях Артемьев следует классическому принципу, использующемуся не только в средневековой древнерусской иконописи, но и во всей мировой культуре, в соответствии с которым устойчивые вертикали сочетаются с легкими воздушными горизонталями в неравнозначном соотношении.

Можно сказать, что А.В. Артемьев в общем стремится к некоторой нивелировке индивидуалистических черт в своем творчестве, недопустимых в иконописи откровенных душевных движений, чувственности, но при этом не ставит задачи полностью избавиться

от проявления личностного начала. В росписях все продумано до последнего штриха. В композициях А.В. Артемьева нет случайных мазков, всё продуманно и подчинено общему замыслу.

Реставрируя храмовые росписи, художник стремится восстановить, воссоздать подлинник, внося как можно меньше индивидуального, своего. Касательно материалов при создании фрески А.В. Артемьев говорил: «Необходимо учитывать, что при реставрации работы необходимо выполнять в строгом соответствии с оригинальной техникой ее исполнения и теми же материалами. При строительстве нового храма из бетона необходимо работать акриловыми или силикатными красками, фреска здесь уже исключается. Благоприятнее всего возводить храм из кирпича, основой для живописи здесь служат цемент и известковая штукатурка» [7, с. 367]. Таким образом, сами материалы и архитектура диктуют художнику живописно-стилевое решение. От качества и цельности архитектуры храма зависит правдоподобность современной росписи, а новаторство заключается в техническом исполнительском подходе.

Таким образом, использование художественных средств той или иной традиции в церковной монументальной живописи связано со спецификой и программой росписи конкретно взятого храма или церкви. Если проходит реставрация – то художнику следует не менять ничего во фреске, а только убирать испорченные временем и стихиями места, в то время как росписи новых храмов зависят от заказа и от общей направленности храмовой программы, какому событию или святому посвящена церковь или строительство в целом. Древнерусский канон также по своей природе неоднороден, в нём нашли своё воплощение многовековые традиции, что в наше время создаёт определённые трудности для художников-монументалистов.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев А.П., Васильев Г.Г. Краткий философский словарь. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: РГ-Пресс, 2012. – 496 с.

2. Артемьев А.В. Стенопись православных храмов. Сегодняшние проблемы // Проблемы современной церковной живописи. Материалы конференции 6-8 июня, 1996. Московская Духовная Академия. – М. 1997. – С. 145-147.
3. Бехтерева Е., Артемьев А.В. // Словарь русской цивилизации. – М.: 2004-2009.
4. Каргер М.К. Древнерусская монументальная живопись XI – XIV вв. Альбом / Сост. и ред. вст. ст. Каргер М.К. – М-Л., 1964.
5. Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV – XV вв. – М., 1987.
6. Муратов П. Допетровская эпоха // История русского искусства. В 6 томах. Т. 6. Под ред. И.Е. Грабаря. – М., [1910]-[1913].
7. Шаронова Е. Храмы ждут художников-мастеров. (Интервью с А. В. Артемьевым) // Искусство. 2007. Сентябрь № 18 (367).

УДК 93/94

**Захарова Л.Б.**

*Самарская академия государственного  
и муниципального управления*

## **МОРАЛЬНАЯ ЦЕНА КОНФЛИКТА ВЛАСТИ И ЦЕРКВИ В РОССИИ В 1920-е гг.**

**L. Zakharova**

*Samara Academy of State and Municipal Administration*

### **THE MORAL PRICE OF CONFLICT BETWEEN THE POWER AND THE CHURCH IN RUSSIA IN THE 1920's**

*Аннотация.* Статья анализирует весьма важную и актуальную в истории российского общества советского периода проблему взаимоотношений государственной власти и Русской Православной Церкви и ее отражение в общественном сознании и моральных оценках представителей духовенства и простых граждан. Исследование уделяет внимание нравственным оценкам в глазах общества политики государственной власти по отношению к Русской Православной Церкви в 1920-е гг., рассматривает содержание писем в различные государственные инстанции как священнослужителей, так и светских граждан, а также отношение общества в целом к борьбе с церковью и антирелигиозной пропаганде.

*Ключевые слова:* Русская Православная Церковь, Россия в 1920-е годы, религия, духовенство, общество, мораль.

*Abstract.* The article examines a very important and topical problem in the Soviet period history of the Russian society: the problem of relations between the government and the Russian Orthodox Church; as well as the way it was reflected in the public consciousness and the assessments that gave the clergy and ordinary citizens. The research is focused on the society's moral judgments of the government policy towards the Russian Orthodox Church in 1920's. The article considers the content of both the clergy's letters and the letters of secular people to various bodies of state authority, as well as the attitude of the whole society to the fight against the church and to the anti-religious propaganda.

*Key words:* Russian Orthodox Church, Russia in the 1920's, the religion, clergy, society, morality.

Исходной точкой, обозначившей отношение Советской власти к религии, стал Декрет «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», изданный 23 января 1918 г.<sup>1</sup> Этот нормативно-правовой акт, принятый СНК РСФСР, имел конституционное значение и устанавливал светский характер государственной власти. Содержание религиозной политики Советского государства отражено в основных статьях Декрета о запрете религиозных об-

---

© Захарова Л.Б., 2012.

<sup>1</sup> Собрание узаконений РСФСР. 1918. № 18. Ст. 263.