

## ПРОБЛЕМЫ КАНОНА И НОВАТОРСТВА В СОВРЕМЕННОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

**Аннотация.** Статья посвящена процессу воссоздания канона в церковной монументальной живописи на переломе веков как части церковного служения и литургического миропонимания и кругу проблем освоения, обучения церковной живописи. Церковное искусство несет в себе художественную информацию о церковных событиях, создает образ храма как подобия небесной жизни на земле. Также канон понимают как начало и основу любой иконы. Именно он не давал превратиться иконе в картину или портрет и вместе с тем позволял быть всегда национальной и современной. Элемент новаторства всегда существовал, и ему отводилось место в части принципов формообразования изобразительного художественного языка.

**Ключевые слова:** монументальная церковная живопись, храм, творчество, искусство, иконография.

© A. Andreeva, 2012

## PROBLEM CANON AND INNOVATION IN MODERN CHURCH PAINTING

**Abstract.** The article is devoted to the renewal of the Canon in the church monumental painting at the turn of the centuries. This renewal is considered to be a part of church ministry, the liturgical worldview in the range of problems of mastering and studying church painting. Church art carries some artistic information about church events, creates the image of the Temple as a semblance of heavenly life on Earth. The canon is also understood as a commencement and the basis of any icon. It was the canon that prevented the change of an icon into a picture or portrait, but allowed it to remain national and modern. The innovation has always existed in icon painting and was one of the principles of forming a fine artistic language.

**Key words:** monumental religious painting, Temple, creativity, art and iconography.

Сейчас существует мнение о том, что каноническая церковная живопись – это живопись районов Византии, Каподокии, Македонии, Сербии и Древней Руси, которая легла в основу метода прямого копирования тех или иных стенописей и икон с последующим перерисовыванием их списков в заданную архитектуру храма, которая всегда различна. Такой перевод оригинального изображения на новый лад часть художников и церковнослужителей называют канонической церковной живописью, другие вариации считают отступлением от канона.

Возникает ряд вопросов о выборе первоначального материала, его отборе и привязке сюжетов к стенам храма. Если в иконе можно извод вписать практически в любой размер доски, оставляя основные характеристики и варьируя второй план, то в стенописи меняется общая композиция. Из-за разницы архитектурной ситуации возникает круг технических проблем, например увеличение и уменьшение масштабов прописей, урезания сюжетов с изменением числа фигур, перестановка первого и второго планов.

Церковное искусство несет в себе художественную информацию о церковных событиях, создает образ храма как подобия небесной жизни на земле. Монументальная живопись как часть церковного искусства организует пространство для проведения религиозных обрядов, церемоний, литургических праздников, и в то же время способствует созданию особой атмосферы, отличной от будничной жизни, подчеркивает святость и эстетику храма в целом.

«Также необходимо сказать и о такой задаче просветительского характера, которую выполняет роспись в церквях, а именно – убеждение пришедших в храм о необходимости веры, пробуждение религиозного сознания и чувств, прославление добродетелей, создание некоего рода наглядности событий Писания, формирование отвращения к грехопадению» [10, с. 51–52].

В целом понимание канона в современном церковном искусстве достаточно неоднозначно. С одной стороны, канон понимают в широком смысле как часть церковного Предания, как пишет о нем философ, теолог, священник С.Н. Булгаков: «... церковное видение образов божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство соборного творчества Церкви в иконописи» [3, с. 95].

Итак, канон в религиозной живописи представляется как не внешний закон, а как внутренняя структура, основа изображения. Далее нравственный аспект и соборное церковное искусство воплощают духовное содержание образа. При этом канон разнообразен и многогранен даже в рамках традиции. Но в целом важно именно раскрытие нравственного аспекта в иконописном творчестве, точнее – исследование действия общего традиционного канона в живописи, как его частное проявление. То есть нравственный опыт Церкви проявляется на уровне выразительных средств иконы, совокупность которых определяют как канон.

Как пишет А.Ф. Лосев, «... в иконе пространство само разворачивается изнутри вовне. Это и понятно, раз иконопись была продуктом мироощущения, построенного на утверждении разворачивающейся в своем инобытийном самооткровении Субстанции» [8, с. 95].

Таким образом, одно из значений канона – это некий общепризнанный свод правил художественно-изобразительного религиозного искусства. Среди таких изобразительных средств назовем, в частности, особые методы и приемы передачи пространства и времени в иконе. Пространство и время церковного образа литургичны – погружены в Вечность, где нет ни пространства, ни времени в человеческом земном значении. Пространство в иконе передается средствами обратной или «сферической» перспективы и организуется при помощи нескольких основных композиционных схем, имеющих символическое значение [12, с. 131–146; 13].

Так, время передается при помощи особых формул движения – зашифрованных в композиционных схемах, а также через символику цвета, соотносимой с цветовой символикой православного богослужения. В основе христианское искусство построено на отборе наиболее выразительных приемов художественного языка, которые организуют композицию, пространство, форму и цветовые отношения. Это подтверждает высказывание М. Давидовой, Е. Шлычковой в статье «Понятие канона в современной иконописи и христианском искусстве», а именно о построении современной религиозной живописи, которая мыслится в рамках канона, так «выразительные средства иконы или иконописный канон в узком смысле включает понятие обратной перспективы, символики цвета и композиционной формулы» [6].

Иконографический канон требовал следовать уже сложившимся композиционным схемам, устоявшимся в византийском искусстве, это и повествовательный характер сюжетов, изображение ликов, одежд, пространства, архитектуры. Иконографический канон требовательно распространялся на изображения Спасителя, Богоматери, Ангелов и праздни-

ков, хотя определенные иконографические схемы отражали не только общехристианские традиции, но и местные особенности и приемы передачи изобразительного ряда.

Также каноном была закреплена и символика цвета. Цвет в иконе всегда условен и несет сакральное значение в построении храма как представления Небесной церкви на земле. Канон способствовал освоению художниками-богомазами определенных религиозных знаков передачи действительности.

Наконец, канон воспринимают как первооснову, которая несет узнаваемое начало любой иконы. Именно он тысячу лет не давал превратиться иконе в картину или портрет, и вместе с тем позволял быть всегда национальной и современной, родной. Монументальные стенописи храмов также являются не интерьерными картинами, а визуальным языком Священного Писания, и играют роль передачи горнего мира и жизни Христа, говорят о событиях, существующих сейчас, максимально приближенных во времени, происходящих с близким человеком, и передают всю совокупность переживаний боли и радости. «Ошибаются те, кто считает, что канон – это некая жесткая схема, под которую иконописец обязан «подгонять» изображение». Далее О.В. Губарева в статье «Проблемы современной иконописи» говорит о каноне не как о схеме, изводе, а о поиске пути развития современного иконописного художественного языка в понятном, простом, доступном, одухотворенном изображении. «Канон – это своего рода творческий метод, то направляющее русло, по которому развивается искусство иконописи. Благодаря нему ум святых отцов соединяется с сердцем художника, и икона становится источником умной молитвы для каждого верующего, предстоящего перед ней» [5, с. 45–50].

В то же время одна из проблем современного церковного искусства – это опасность, которую привносит в церковь академическая церковная живопись, на основе копирования старинной русской иконографии, которая была подчинена другим принципам перспективы и передачи пространства. Академическая живопись олицетворяет реализм, который говорит больше о человеке и материальном человеческом, сиюминутном, событийном, происходящем сейчас, концентрирует изображение не на вечности, а отрывки времени, констатирует факт присутствия такого-то момента из Священного Писания, часто не осмысливая его с духовной точки зрения. Например, еще святитель Игнатий Брянчанинов отмечал, что важен не столько пластический язык церковной живописи сам по себе, сколько пронизывающий его дух веры и нравственности художника. «Иконописец должен твердо знать догматы Православной Церкви и вести жизнь глубоко благочестивую, потому что назначение иконы – наставлять народ изображениями» [2]. Святитель также подчеркивал, что иконы должны сообщать понятия истинные, церковный живописец может писать святые иконы, пользуясь выразительными средствами высокой классической академической живописи, но только при условии того, что он «должен непременно проводить жизнь самую благочестивую, чтоб стяжать опытное познание духовных состояний. Правильность рисунка необходима для иконы, притом нужно изображать святых свято, такими, какими они были, – простыми, спокойными, радостными, смиренными; в таких одеждах, какие они носили; в положениях и одеждах самых скромных, исполненных благоговения, основательности, страха Божия...» [2, с. 294-295].

Причина тенденции бессодержательности в искусстве, по мнению А.М. Васнецова, – это отсутствие образа у художника, который руководствуется понятием «похожести на что-то подобное». Или «аномальное явление в современном искусстве живописи: игнорирование тезисом внутреннего образа или то же, что желание навязать ему бессодержательность, можно объяснить тем же, чем и его чувственность (...). На рынке требуется приятное и, по крайней мере, не отвлекающее от дремоты мысли и чувства и делающее жизнь не чересчур серьезной» [4, с. 144].

Такой подход распространен, и он относится к сиюминутному, ложному, временному, случайному моменту потребления картинок, декораций и не имеет отношение к искусству, и тем более к церковной живописи.

О.В. Стародубцев в работе «Русское церковное искусство X–XX веков» пишет о сложности системы храмовой живописи в совокупности с монументальной практикой, которые требуют особого подхода: «Система и технические особенности храмовой живописи достаточно сложны и нуждаются не только в хорошем знании, но и во владении монументальными навыками живописи» [7, с. 728]. Однако трудами матушки Иулианны, о.Зинона, А.Н. Овчинникова, Б.А. Алексеева, Е.Н. Максимова, М.А. Полетаева и их учеников и последователей делаются значительные попытки возродить школу православного иконописания и церковной монументальной росписи, построенной на копировании и рисовании картонов в более свободной манере, соблюдая общие признаки, изводы, создавая некое заданное общее и цельное произведение, которое и являет в современность канон и его правила. Как пишет Г.П. Чинякова, «... основное внимание в современной школе уделяется методу копирования, причем исключительно с древних образцов. Современный иконописец с известной долей снобизма оставляет иконы XVII–XIX веков вне сферы своих интересов, разве только пользуется ими, не имея более ранней иконографии. Настенная живопись позднего времени зачастую записывается, забеливается или попросту сбивается, заменяясь фресками, либо копирующими древние стенописи, либо стилизованными «под древние» современными ревнителями старинного благочестия. В более-менее профессиональном исполнении тиражируются композиции не выше XVII века. Однако, к сожалению, среди этих растиражированных икон весьма редко можно встретить по-настоящему глубокий духовный образ, настраивающий на высокое молитвенное состояние» [13]. Насколько оправдан такой настойчивый упор на копирование древних фресок и икон – одна из проблем нынешнего церковного искусства.

Исследовательница также отмечает, что несоответствие и разрыв между создаваемым художественным образом, внутренним строем самого художника и современной ему эпохой создают и ощущение фальши, подделку содержательного начала. Поэтому современная икона, даже та, которая исполнена высокохудожественно, обращается в плакат или в карикатуру. Это современное и противоречивое явление Г.П. Чинякова определяет понятием церковного авангарда. Как объясняет исследовательница, художник все равно запечатлевает на иконе частичку своего духа, хотя и стараясь всемерно точно повторить древний образ, он привносит в него собственные духовные качества и свойства. Это относится и к изобразительной практике, где художник передает свою тектонику иконописания на основе приобретенной манеры письма, которая включает совокупность правил и приемов ремесла. Так, по словам святителя Игнатия Брянчанинова, всякая мысль, их общий образ, их совокупность в человеческой личности выражаются в ее произведениях и носят свой собственный отдельный дух, который обнаруживается в поступках и образе жизни этого человека: «Чтоб мыслить, чувствовать и выражаться духовно, надо доставить духовность и уму, и сердцу, и самому телу. Недостаточно вообразить добро или иметь о добре правильное понятие: должно вселить его в себя, проникнуться им» [1, с. 294–295].

Наиболее систематизированно понятие канона изложили Н. Чернышев и А.Г. Жолондзь в статье «Вопросы современного иконопочитания и иконописания», передано философское и глубоко религиозное размышление об образе, а не о художественном приеме: «Для постижения канона необходимо постижение Писания и Предания во все большей полноте и цельности, а не начетничество; молитва, а не вычитывание правил; при иконописания – обучение рисованию и живописи на примерах святых икон, а не запоминание отдельных приемов иконного пошиба. История Церкви дает нам многочисленные примеры великих канонических образов – это жития святых и плоды их жизни».

Следовательно, в Предании можно найти ответы и на вопросы о каноне, о его принципах, о верном и неверном отношении к канону. Одно из неверных отношений к канону, как к непререкаемому закону, а не к правилу или порядку передаче форм и узнаваемых характеристик. Вот категоричное предупреждение Спасителя: Берегитесь закваски фарисейской (Мф. 16:6) – это сказано именно о законничестве, фарисействе, искажении слова Божьего. Если человек живет и творит по канону – он в свободе Духа Святого, даруемой Отцом через Христа, – и той свободе, которой не могли и не могут принять законники. Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благодать, милосердие, вера, кротость, воздержание. На таковых нет закона (Гал. 5:22).

Как видно в приведенном отрывке, авторы строят свою концепцию на богословских основах, таким образом акцентируется именно религиозная, культовая сущность канона живописи в церкви. Подчеркивается необходимость наличия не только мастерства художника, знания техники живописи и т. п., но и особый склад сознания, особые религиозные установки.

Есть иконы традиционные, но неканонические, и не все из них истинные, несмотря на свою традиционность. Например, «Бог-Саваоф», «Отечество», «Троица Новозаветная», различные аллегорически-дидактические изображения XVI–XVII вв. Священник и теоретик Н. Чернышов настаивает на традиции именно в аспекте духовного порядка, полагая, что развитие канона и традиции должно исходить от искреннего проявления любви в творчестве художника, полностью подчиненного правилам канона и свободного в волеизъявлении в молитве к Богу. Так, «Не традиция освящает образ, а правда Божия, если она догматически точно выражена в образе. Тогда и новый, нетрадиционный образ становится каноничным. Те традиции, которые пребывают в правде Божией, оживают и развиваются, не отказываясь от новых форм, но принимая их в себя. Возрождение традиции без освоения заложенного в ней символического смысла не вводит наше творчество в канон. Оно может привести лишь к стилизации, к обрядоверию».

В этом отрывке принципиально указывается на возможность развития канона и на приемлемое существование нескольких художественных традиций в живописном написании ликов святых, и в целом религиозных тем, сюжетных характеристик, которые можно повторять и повторять и все они будут различны. Так как любая интерпретация открывает новые смыслы, вносит новые приемы художественного мастерства, передает сиюминутные переживания современной эпохи.

Наше время постмодернизма несет свои изменения и новшества в художественные языки-схемы изображений каноничных образов. Постичь и осмыслить законы изображения по канону сюжетов и отдельных святых – огромный труд, требующий терпения, настойчивости и усидчивости на пути обучения в веках устоявшимся методам работы, навыкам и приемам древнерусского изобразительного искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Брянчанинов И.* Богословские труды // Правило веры. Собрание писем. – 1996. – № 32.
2. *Брянчанинов И.* Богословские труды // Правило веры. Собрание писем. – 2001. – № 304.
3. *Булгаков С.Н.* Икона ее содержание и границы // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. Вып. I. Сокровищница русской религиозно-философской мысли. М., 1993.
4. *Васнецов А.М.* Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Изд. 2-е. – М.: КРАСАНД. 2011.



5. *Губарева О.В.* Проблемы современной иконописи // Журнал Владимирской епархии «Свет Невечерний». –2002. – № 4.
6. *Давидова М.Г., Е. Шлычкова.* Понятие канона в современной иконописи и христианском искусстве // Слово. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35906.php> (дата обращения: 01.08.2012).
7. *Кеслер М.Ю.* Принцип канонической традиции в православном храмостроительстве // Приход. №11 [Электронный ресурс] – URL: <http://eorest.krasnogorsk.ru/index.php?d=static&page> (дата обращения: 01.08.2012).
8. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Правда. 1990.
9. *Раушенбах Б.В.* Пространственное построение в древнерусской живописи. М., 1975.
10. *Рольман Михаэль.* Культовая монументальная живопись. – М.: Изд. Белый город, 2004. – 496 с.
11. *Стародубцев О.В.* Русское церковное искусство X–XX вв. – М.: Лепта Книга, Издательство Сретенского монастыря, 2007. – 279 с.
12. *Флоренский П.А.* Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993.
13. *Чинякова Г.П.* Святитель Игнатий Брянчанинов и проблемы русской церковной культуры // Москва. 1999. – № 10 [Электронный ресурс] – URL: [http://www.moskvam.ru/1999/10\\_99/cinakova.html](http://www.moskvam.ru/1999/10_99/cinakova.html) (дата обращения: 01.08.2012).