

2
А-1
МОСКОВСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА И ОРДЕНА
ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

В. Д. МЕЛИКОВА

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель —
кандидат философских наук
доцент И. Г. ИВАНОВ

МОСКВА — 1967 год.

Ученый Совет философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова направляет автореферат диссертации В. Д. Меликовой на тему: «Древнерусское изобразительное искусство и религия», представленной на соискание ученой степени кандидата философских наук. Диссертация выполнена на кафедре истории и теории научного атеизма.

Ваши замечания просим высылать в адрес Ученого Совета философского факультета МГУ. О дне защиты будет объявлено в печати.

Автореферат разослан **17 мая** . . . 1967 г.

Ученый секретарь Совета Е. Г. Яковлев.

К числу важных и интересных философских проблем развития общественного сознания, необходимость решения которых продиктована самой жизнью, относится проблема взаимоотношения искусства и религии.

История культуры человечества свидетельствует о тесной связи искусства и религии на протяжении длительного исторического периода, что же касается эпохи средневековья, то в ней искусство почти целиком подчинялось религии. И тем не менее, в эту эпоху были созданы такие величайшие художественные шедевры, как памятники западноевропейской готики, белокаменные златоглавы соборы древней Руси, ее иконопись XII—XVI вв. — «оригинальнейшее явление в большом многокрасочном спектре мирового искусства»¹ и многие другие. Задача философской науки состоит в раскрытии и объяснении причин глубокого эмоционального воздействия на сегодняшнего зрителя многих произведений религиозного искусства прошлого, в частности, русского средневекового изобразительного искусства, представленного, главным образом, в виде икон. Решение поставленной задачи не может быть плодотворным без исследования процесса взаимодействия эстетического и религиозного содержания в религиозном искусстве во всей его сложности. Понимание взаимодействия эстетического и религиозного содержания в древнерусском изобразительном искусстве высокого художественного достоинства поможет раскрытию психологической стороны религиозного комплекса, особенно ее эмоциональных аспектов, способствующих сохранению и поддержанию религиозности при социализме.

В нашей стране в условиях развернутого строительства коммунистического общества назрела необходимость преодоления религии не только как миропонимания, но и как психологически-эмоционального комплекса, отличающегося большой устойчивостью и живучестью. В этом психологически-эмоциональном комплексе эстетические чувства, неразрывно слитые с нравственными, интеллектуальными, играют очень важную роль. Пробуждаемые произведениями искусства эстетические чувства могут способствовать утверждению тех или иных моральных, философских, социальных идеалов, таким образом, искусство может оказаться и нередко ока-

¹ СССР. Древнерусские иконы. Серия Юнеско «Мировое искусство», Нью-Йорк, 1958, стр. 11.

289612

Центральная научная
БИБЛИОТЕКА
Академии наук Киргизской ССР

зывается в действительности сильным средством идеологического воздействия. Неудивительно поэтому, что служители религии с древнейших времен стремились широко использовать искусство в богослужебной практике, чтобы сделать религиозные представления чувственно-наглядными, и тем самым более доходчивыми и убедительными. С помощью искусства религия укрепляет свои позиции в эмоциональной сфере внутреннего мира человека.

Правильное понимание взаимодействия эстетического и религиозного в искусстве позволит лучше и тоньше использовать, в частности, замечательное искусство живописи древней Руси как средство преодоления религии сегодня, поскольку привычные для верующих иконы — предметы религиозного почитания и поклонения предстанут перед ними в ином свете, раскроются в своем земном содержании, всегда являющемся в высоких произведениях искусства выражением исторической жизни народа, их создавшего.

В предлагаемой диссертации сделана попытка выявить и проанализировать некоторые моменты взаимодействия эстетического и религиозного в древнерусском изобразительном искусстве, главным образом, в иконописи, и на этой основе объяснить приемы ее использования церковью в своих интересах, раскрыть секрет высокой действенности и эстетической и религиозной — древнерусских икон, а также проникновения в иконописные произведения жизненного, злободневного для той эпохи содержания. На основе проделанного анализа автор диссертации вносит некоторые предложения относительно путей наиболее эффективного использования иконописи в атеистической работе.

Диссертация состоит из введения, двух глав и заключения. Во введении определены задачи исследования и дан краткий анализ искусствоведческой, философской и современной богословской литературы по русской иконописи.

Начало разработке истории древнерусской иконописи было положено трудами крупных дореволюционных искусствоведов сер. XIX — нач. XX в. Ф. И. Буслаева, Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова¹ и их учеников. Однако по своим историческим взглядам и применяемой методологии старые исследователи были далеки от правильной постановки вопросов истории этого искусства. В изучении живописи ими применялся лишь один иконографический метод и только перед самой революцией всплыли на поверхность задачи стилистического анализа, который понимался слишком узко, как анализ лишь одной формы.

В предреволюционные годы (1913—1916) выступили новые исследователи русской иконописи, старавшиеся объяснить это искусство с позиций идеализма и религиозного мистицизма. П. П. Мура-

¹ Ф. И. Буслаев. «Общие понятия о русской иконописи». М., 1866; Н. П. Кондаков. «Иконография Христа». Спб., 1905, «Иконография богородицы». Спб., 1914—1915; Д. В. Айналов. «Эллинистические основы византийского искусства». Казань, 1900.

тов¹ был выразителем того художественного мировоззрения, которое утверждало в иконе прежде всего красоту и самодовлеющее значение формы, независимость от жизни, а поэтому считало иконы ярким примером «чистого искусства», имеющего исключительно аристократический характер и хранящего подлинно античные черты.

Другой видный исследователь древнерусской иконописи Е. Н. Трубецкой² считал русскую живопись XI—XVII вв. искусством мистическим по содержанию, символическим по форме, видел в ней «в ее линиях и красках... красоту по преимуществу смысловую, стремление «изобразить новый неведомый нам строй жизни», передавая «тайны потустороннего и жизненное соприкосновение с небесами»³. Неудивительно поэтому, что сочинения Е. Н. Трубецкого об иконописи пользуются в настоящее время большой популярностью у православных богословов.

Новый материал для понимания русской иконописи дают фундаментальные исследования советских искусствоведов последних 15—20 лет⁴, показавшие, что искусство иконописи древней Руси было порождением средневековой действительности и, как бы эта действительность ни понималась (правильно или нет с нашей сегодняшней точки зрения), оно было шагом вперед в ее познании и отражало общественные идеалы своего времени. Оно, как пишет Н. А. Демина, «сказало новое слово в этот важный исторический момент (борьбы с татарским нашествием — В. М.) и то, что оно сказало о человеке своего времени, выношено было в глубине народного сознания, было призвано к жизни и вознесено, на ступень идеала»⁵.

Советские ученые пересмотрели устаревшее положение, категорически выраженное в трудах Буслаева, Кондакова, Айналова о неспособности древнерусского искусства, как и всего восточно-христианского искусства, к самостоятельному развитию, они по-иному подошли к решению вопроса и о западном влиянии в искусстве древней Руси.

Вполне понятно, что в своих исследованиях советские искусствоведы не ставили своей целью проанализировать вопросы философской науки, а именно — проследить взаимодействие эстетиче-

¹ П. П. Муратов. «Русская живопись до середины XVII в.» — История русского искусства, т. VI. Изд. Кнебель, 1913 г.

² Е. Н. Трубецкой. «Два мира в древнерусской иконописи». М., 1916; «Умозрение в красках». М., 1916.

³ Е. Н. Трубецкой. «Два мира в древнерусской иконописи». М., 1916, стр. 19, 9, 31.

⁴ М. В. Алпатов. «Всееобщая история искусств», т. III. М., 1955; В. Н. Лазарев. «История византийской живописи». М.—Л., 1947—1948; «История русского искусства» под общей редакцией И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова, тт. I—IV, АН СССР, М., 1953—1959. Сборники «Древнерусское искусство XV—нач. XVI вв.», М., 1963; «Древнерусское искусство XVII в.», М., 1964 и другие.

⁵ Н. А. Демина. «Черты героической действительности XIV—XV вв. в образах людей Андрея Рублева и художников его круга». ТОРДЛ, XII, 1956, стр. 316.

ского и религиозного моментов в русской иконописи, о которых идет речь в диссертации.

Советская философская литература за последние годы пополнилась рядом работ, затрагивающих в том или ином плане проблему взаимоотношений искусства и религии в целом. На широком материале музыкального искусства эта проблема рассматривается в кандидатской диссертации И. И. Статкевичуте¹. Ряд важных теоретических положений, проясняющих вышеназванную проблему во всей ее сложности и противоречивости, содержится в работах Д. М. Угриновича². Уделяя большое внимание анализу различий искусства и религии (по происхождению, содержанию и общественной роли), Д. М. Угринович обращает внимание исследователей и на выяснение некоторых общих для искусства и религии моментов, в частности, он указывает на фантазию как на общий элемент, участвующий в построении как художественных, так и религиозных образов.

Принципиальные различия эстетического и религиозного сознания на большом фактическом материале рассматриваются Е. Г. Яковлевым³.

В кандидатской диссертации В. С. Глаголева⁴ указанная выше проблема затрагивается в связи с доказательством несостоятельности современной православно-богословской концепции искусства, утверждающей богодухновенность как отличительный признак подлинного искусства, а также в связи с раскрытием причин эмоциональной действительности культовых приемов служителей церкви. Показывают отрицательное влияние религии на искусство и работы И. Г. Молчанова, П. С. Трофимова, П. Г. Жуковой⁵, в которых освещаются также и некоторые другие вопросы данной сложной проблемы: сделана попытка охарактеризовать отношение религии к различным видам искусства, описаны некоторые моменты процесса освобождения искусства от опеки религии и т. д.

Тем не менее, в нашей философской литературе пока еще мало работ, анализирующих взаимодействие эстетического и религиозного моментов в религиозном искусстве высокого художественного достоинства, что, конечно, является существенным теоретическим пробелом в исследовании взаимоотношений искусства и религии. Автор диссертации стремился в какой-то мере внести свой вклад в заполнение этого пробела.

¹ И. И. Статкевичуте. «Искусство и религия» (на материалах музыки). М., 1964.

² Д. М. Угринович. «О специфике религии». Изд-во МГУ, 1961; «Искусство и религия». М., Госполитиздат, 1963.

³ Е. Г. Яковлев. «Эстетическое познание и религия». М., Высшая школа, 1962; «Эстетическое чувство и религиозное переживание». М., Искусство, 1964.

⁴ В. С. Глаголев «Современное православие и искусство». М., 1966.

⁵ И. Г. Молчанов. «Роль искусства в атеистическом воспитании». М., 1964; П. С. Трофимов. «Играла ли религия прогрессивную роль в развитии искусства». М., 1959; П. Г. Жукова. «Атеизм в произведениях литературы и искусства». Алма-Ата, 1960.

В открывающем первую главу — Идеология средневековья и древнерусское изобразительное искусство — параграфе, под названием «Особенности древнерусского изобразительного искусства» — дается характеристика специфических черт древнерусского искусства, порожденных воздействием на него средневековой религиозной идеологии, всего строя древнерусской феодальной действительности.

Плоскостное, схематическое, лишенное прямой перспективы изображение в древнерусской иконе не есть следствие неумения, а выражает художественное мышление, адекватное мироощущению человека, возникающему на основе религиозных идей.

Для человека средневековья фантастика, чудеса библейских мифов, житий святых получали значение чего-то действительно имевшего место, реально случившегося. «Люди средневековья жили на грани обыденного и чудесного, и чудесное для них обыденно, только встречается реже»¹.

В соответствии с христианским учением о двойственной природе человека — материальной и духовной и о преодолении его греховных плотских влечений постоянным стремлением к богу иконописные образы должны были выражать духовное совершенство святости и низводить плотское до идеала аскетизма. Приближенность к богу в понимании средневекового художника, мыслящего конкретно — чувственными образами искусства, выражалась путем нарочитого отделения духовной жизни человека от материального суетного мира посредством ряда изобразительных приемов.

Золотой фон иконы, например, заменял собой реальное трехмерное пространство, вырывая изображенное на нем из реальной действительности, обратная перспектива, служила той же цели, предметы на иконе были лишены тяжести, объема, отсутствие единого источника света, связывающего все явления в одно неразрывное целое, придавало предметам и фигурам характер изолированных, замкнутых образов, пребывавших в ином, мистическом мире.

В изображении человеческих фигур на иконе выделялся лик, средоточие духовной жизни, в лике же всегда подчеркивались преувеличенных размеров глаза святого, пристально устремленные на зрителя. Между этими глазами и зрителем как бы возникал внутренний разговор, зовущий человека от суетного, низкого к божественному. Неподвижность на иконе воспринималась человеком средневековья как преисполненность сверхчеловеческим, божественным содержанием, и, наоборот, человек, еще «не успокоившийся» в боге изображался крайне подвижным, полным нервного напряжения¹.

К числу важных особенностей иконописи следует отнести и так называемый иконописный канон. В иконописных изображениях художники древней Руси обязаны были следовать строгим уста-

¹ А. Каждан. «Христианство и духовная культура». «Наука и религия», № 8, 1965 г.

¹ Е. Н. Трубецкой. «Умозрение в красках». М., 1916, стр. 19.

новлениям церковных византийских иконописных подлинников и ничего не допускать от «самосмышления». По мнению церкви, в этих образцовых подлинниках в наибольшей мере был достигнут эффект принижения земного и прославления горнего.

Использование канона было обязательным для художника, но лучшие произведения иконописи, несмотря на соблюдения автором канона, по основному замыслу и композиции были оригинальны.

М. В. Алпатов считает, что «древние образцы, которым они (художники — В. М.) следовали, не сковывали их воображения, а служили канвой, на которой они раскидывали затейливые разводы»¹.

Второй параграф первой главы, как показывает его название «Некоторые стороны взаимодействия эстетического и религиозного в религиозном искусстве» содержит анализ тех моментов взаимоотношений искусства и религии, которые позволяют подойти к пониманию истоков высокой эстетической ценности произведений древнерусской живописи, в свое время служивших действенным средством религиозного воспитания народных масс. Религия и искусство как две формы общественного сознания играют в жизни людей глубоко различную роль. Религия, отражая в фантастической форме беспомощность людей перед господствующими над ними стихийными природными и социальными силами, стремится снизить активность человека как преобразователя действительности, примирить его с существующим.

Искусство же, удовлетворяя эстетическую потребность людей, в своих произведениях раскрывает мощь человека как творца и преобразователя, как борца и мыслителя.

Однако в самой структуре этих форм общественного сознания имеются некоторые сходные элементы, которые могут взаимодействовать между собой.

Большую роль в создании и религиозных и художественных образов играет фантазия — способность мысли к отлету от отражаемой ею действительности и подмене в той или иной мере реально существующей картины продуктом вымысла. Религиозные образы почти всегда полностью фантастичны, в художественных образах, даже если они связаны с реально существующими лицами и событиями, вымышленный элемент также весьма существен. История свидетельствует, что на ранних этапах развития человечества недостаток реальных знаний о природе вещей, невозможность удовлетворения своих стремлений к благополучию толкали людей на создание фантастических, мифологических представлений об окружающем мире и самих себе, которые содержали элементы и религиозного и художественного. При этом созданные мифы воспринимались как верное воспроизведение действительности. Сама по

¹ М. В. Алпатов. «Памятник древнерусской живописи конца XV в.» Икона Апокалипсис Успенского собора Московского Кремля. Изд-во «Искусство», М., 1964, стр. 19.

себе способность восполнить недостаток объективных знаний о мире и человеке вымыслом, плодом фантазии не страшна для человеческого ума, а даже в известной степени нужна, полезна, т. к. способствует творческой работе мысли. Мифотворчество оставалось средством познания до тех пор, пока миф продолжал давать пусть далеко не полное и смутное, но в основе своей верное отражение каких-то сторон природы и человеческого бытия. В произведениях народного эпоса, в былинах, сказках, в частности, всегда имеет место вымысел, фантазия, отражающие в той или иной степени реальные стремления народа к лучшей жизни, к торжеству добра над злом и т. д. В созданиях народного эпоса, как правило, всегда необыкновенно приумножались, возвеличивались способности, мастерство человека, что не могло не действовать ободряюще на людей, не вселять веру в свои силы, не звать на борьбу за улучшение своей жизни.

Когда же иллюзорное начало в мифотворчестве делалось преобладающим, то мифы обретали свойственный религии отказ от сопоставления, проверки предполагаемого и действительного, т. е. догматизацию представлений. Деятельность фантазии при создании их направлена не на удовлетворение эстетической потребности человека, а на порождение образов сверхъестественных существ, якобы господствующих над человеком. В. И. Ленин назвал ее «больной фантазией»¹.

Хотя в религии и искусстве фантазия создает образы, служащие разным целям, в определенных случаях возможно проникновение религиозных образов в сферу искусства и выполнение некоторыми художественными образами религиозных функций. Именно в результате реализации этой возможности возникает религиозное искусство, т. е. такое искусство, произведения которого призваны вызывать эстетические переживания, создающие иллюзию связи со сверхъестественным миром, и тем самым способствовать укреплению религиозной веры.

Эмоционально-психологические переживания, порождаемые у человека как искусством, так и религией, имеют некоторые общие моменты. Эстетическая реакция вызывает так называемый разряд противоречивых чувств, ведущей к сложному превращению или, можно сказать, «очищению» этих чувств. Результатом эстетической реакции является всегда просветление, когда противоречивые, порой тяжелые, мучительные переживания как бы «в коротком замыкании», по выражению Л. С. Выготского², находят свой разряд, как бы самосгорают. При рассмотрении религии с психологической точки зрения в ней можно обнаружить явление, сходное с катарсисом в искусстве. Верующий человек с помощью религиозных идей создает иллюзорные надежды на лучшее будущее, а с помощью культовых действий, в частности, молитвы покаяния и др., осущест-

¹ В. И. Ленин. Собрание сочинений, 4-е издание, т. 14, стр. 173.

² Л. С. Выготский. «Психология искусства». М., 1965, стр. 229

влияет чувственную разрядку, снимающую нервное напряжение, дающее чувство облегчения, просветления. Произведения религиозного искусства, когда они являются элементами культа, способствуют пробуждению религиозной фантазии у человека и их эстетическое воздействие участвует в формировании религиозной чувственной разрядки.

Другой общий для эмоционально-психологической сферы религии и искусства элемент условно можно назвать духовным «общением» человека с важным для него авторитетом. Какое бы произведение настоящего искусства мы ни взяли, через каждое порой отчетливо, а порой и приглушенно проступают настроение, мысли его автора. Вот почему у зрителя, слушателя, постигающего их, всегда возникает ощущение духовного «общения» с самим автором — художником, внутренний, важный разговор с авторитетом, сопоставление с его мыслями своих представлений, мыслей, оценок.

Но и молитвы перед иконой дома порождает у верующего иллюзию внутреннего, духовного «общения» с богом, святыми, сверхъестественными существами. Придавая иконописным образам богов духовенный смысл, верующий мысли и чувства автора иконы воспринимает как бы идущими с неба, осененными сверхъестественным авторитетом, поэтому получается как бы напластование «воли авторитета», что, несомненно, усиливает религиозное воздействие произведения на верующих.

Помимо сходства некоторых структурных элементов важнейшим моментом, влияющим на характер взаимоотношений искусства и религии, является сходство основного объекта, отражаемого ими.

В центре внимания искусства всегда стоял и стоит человек, его сложные многообразные отношения с другими людьми, с обществом, его мироощущение, одним словом, место и назначение человека в сложной системе природных и общественных связей. Что касается религии, то в ней главным предметом внимания тоже является человек, точнее объективированная человеческая сущность, по меткому выражению Л. Фейербаха — «Человек никогда не сможет освободиться от своей подлинной сущности. Он может представить себе при помощи фантазии существо другого, высшего рода, но не может абстрагировать себя от своего рода, от своей сущности; определения сущности, которыми он наделяет этих других индивидов, почерпаются им из своей собственной сущности, и в его определениях отражаются и объективируются он сам»¹.

Во главе угла всякой религии стоит не бог, несуществующее реально сверхъестественное существо, непознаваемое и непостижимое, а человек в его отношении к богу, т. е. фактически к своей собственной сущности. Все «Священное писание» наполнено ми-

¹ Л. Фейербах. «Сущность христианства». Изд-во «Мысль», М., 1965, стр. 40—41.

фами именно о взаимоотношениях человека с богом, через которые определяются все стороны человеческой жизни, личной и общественной. Поскольку и искусство и религия ставят человека в центр своего внимания, хотя делают они это по-разному, создается в соответствующих условиях возможность использования религией образов искусства для придания непосредственной чувственной убедительности своим представлениям, догматам, идеалам.

Порожденный искусством художественный образ, в котором ярко выражены только те черты человеческой сущности и человеческого бытия, которые могут быть истолкованы как отражение устремленности к потустороннему, превращается в культовый, ибо он у религиозного зрителя будет пробуждать комплекс желательных религии идей и настроений. Но иным способом, как через человеческое, через предметы окружающего мира несуществующий сверхъестественный религиозный мир чувственно-наглядно представить невозможно. Вот почему под видом сверхъестественного всегда подавались символизированные черты естественного, человеческого.

Получившие, таким образом, художественное выражение религиозные представления умножают свое воспитательное и прежде всего нравственное воздействие на массы.

Однако изображение божественного посредством человеческого таит для религии и определенную опасность.

У больших мастеров-иконописцев Андрея Рублева, Дионисия и др. эти символы горнего получались насыщенными столь выразительным человеческим содержанием, что оно заставляло уходить куда-то на второй план вложенный в них религиозный смысл. В высочайших своих произведениях религиозное искусство неизбежно нарушало предуказанные церковью границы и служило человечеству по-иному, чем того требовала религия. Вот почему по прошествии многих столетий запечатленные в них высокие человеческие стремления к истине, красоте, справедливости продолжают доставлять светлую радость и сегодня всем, кто с ними знакомится.

Все сказанное о взаимоотношениях эстетического и религиозного в религиозном искусстве позволяет понять, почему древнерусское изобразительное искусство XI—XVII вв. имеет двойственный характер: с одной стороны, оно было эффективным средством воздействия на массы в руках православной церкви, с другой, под покровом религиозных сюжетов и канонов оно несет в себе нечто глубоко человеческое, имеющее непреходящую ценность для многих поколений, что делает возможным и даже необходимым использование его в наши дни в эстетическом и атеистическом воспитании трудящихся.

Разные аспекты использования русской православной церковью изобразительного искусства Древней Руси (главным образом, иконописи и церковной фресковой росписи) для утверждения своих идеалов составляет предмет, рассмотрения третьего параграфа пер-

вой главы, который так и называется: «Использование русской православной церковью изобразительного искусства Древней Руси для утверждения своих идеалов».

Приняв за основу византийские каноны иконописания, православные идеологи всегда стихийно, подсознательно чувствовали те объективно существующие моменты общности эстетического и религиозного, о которых выше шла речь, и, опираясь на них, добились создания доходчивых и впечатляющих иконописных изображений, способствовавших воспитанию и закреплению различных религиозных представлений. С достаточной полнотой об этом говорит многообразие русских моленных икон высокого художественного достоинства. Центральная фигура христианского вероучения — Христос наиболее ярко воплощен в образе Спаса, который в отличие от византийских изображений не грозит беспощадным наказанием грешникам, но представляет собой доброжелательного посредника между богом и людьми. Такая трактовка образа диктовалась настроением народа в эпоху татарского завоевания, наполненную жестокостью, кровавыми расправами, насилием. Огромное влияние русская церковь уделяла распространению в народе многочисленных икон богородицы. Современные православные богословы насчитывают более семисот наименований русских богородичных икон, истолковывая столь внушительную цифру неисчислимым потоком милостей богородицы земле и народу Руси¹.

В качестве таких «милостей» богородицы выдавались военные победы, политические успехи русского государства, т. е. самые важные события в жизни Руси. Усердно пропагандируемые русской церковью многочисленные легенды о «чудесах» Владимирской, Смоленской, Донской, Казанской, Тихвинской и других икон божьей матери пробуждали у верующих масс надежду на помощь богородицы в самых различных жизненных ситуациях. Сами названия русских богородичных икон: «Нечаянная радость», «Сладкие лобзания», «О тебе радуется, благодатная, всякая тварь», «Утоли моя печали», «Умягчение злых сердец» и др., рассчитанные на частые повторения верующими, специально подбирались церковью столь искусно, чтобы уже при одном их произношении верующий испытывал некоторое облегчение, светлую надежду, некоторую разрядку напряжения.

Стремясь подчинить своему контролю производственную деятельность народных масс, церковь создала целую галерею икон «чудотворцев», «небесных покровителей» различных видов тяжелого крестьянского труда: Флора и Лавра, Власия, Параскевы-Пятницы и др., снабдив каждого легендой о чудесных благодеяниях его простому крестьянину-труженику. При этом церковь заимствовала и перерабатывала распространенные в народе еще с языческих времен представления о славянских богах, приспособ-

¹ А. Почтовой. «Основные типы богородичных икон и история их наименования», «Троице-Сергиева Лавра, 1965 г., Загорск, (курсовое сочинение, рукопись), стр. 43.

бив их к условиям новой действительности. На Руси «бытовое христианство было сплошь покрыто «родимыми пятнами» язычества»¹.

Внушая и закрепляя с помощью этих икон у темных масс совершенно ложные взгляды на причины успеха или неуспеха их хозяйственной деятельности, церковь тем самым отвергала самую возможность появления мысли о каком-либо ином способе получения, например, хороших урожаев кроме расположения к себе «небесных покровителей».

В связи с решением задачи объединения Руси вокруг Московского государства на церковных соборах 1547 и 1549 гг. была произведена канонизация многих новых русских святых, в число которых попал и прославивший себя в борьбе с врагами Руси Александр Невский. Этот шаг русской церкви следует рассматривать как приспособление к политическим условиям жизни Руси того времени, как проявление ее гибкости, понимания психологических особенностей верующего народа.

Религиозное воздействие икон усиливалось, когда их собирали в значительном числе в храме. Большое внимание в связи с этим церковь придавала иконостасу — предалтарной преграде, состоящей из нескольких ярусов икон, отделяющих молящихся от алтаря. Главная идея иконостаса заключается в выражении духовного единения в молении за род человеческий перед Христом как небесных представителей: богородицы, архангелов, апостолов, святителей, мучеников и т. д., стоящих на определенных ступенях небесной иерархической лестницы в соответствии со значением своего положения, так и верующих, стоящих в храме. Таким образом, композиция иконостаса, с одной стороны, создавала иллюзию равенства всех перед богом: и предстателей и верующих без различия богатых или бедных, с другой стороны, это «равенство» выражалось через подчинение низших высшим, через идею небесной иерархии, которая, словно освещала божественным светом и закрепляла иерархию земную, подчеркивала ее незыблемость, вечность.

Мысль о невозможности изменить существующее и о наказании за всякие попытки нарушить эту установленную богом «незыблемость» миропорядка нашла свое дальнейшее развитие в изображениях «Страшного суда», помещаемых обычно на противоположной иконостасу, западной стене церкви. По большей части русские изображения «конечных судеб мира» почти не отличались от византийских, в которых торжествует неумолимая суровость судьбы, идея кары, возмездия за грехи, неколебимость закона. Но русская церковь допускала и иные толкования «Страшного суда», в которых главный акцент был перенесен с идеи наказания на идею торжества справедливости, что свидетельствует о новом проявлении гибкости ее политики в отношениях с верующими, а именно: учете

¹ Н. Моторин. «Иконопись в антирелигиозной пропаганде», «Советский музей», 1931, № 2.

народных настроений в дни тяжелых испытаний татарской неволи.

Значительную гибкость в трактовке сюжетов иконописи проявила русская церковь на соборе 1554 г., когда было установлено, что в иконах допустимы не только установленные канонами сюжеты, но и притчи, т. е. изображения иносказательного характера, что в известной степени давало возможность использовать религиозную символику в качестве оболочки для выражения злободневных политических идей, прославления не только божественной власти, но и царствующих особ и т. д.

Привилегированные «жалованные» мастера и теоретики нового феодально-придворного искусства XVII в. (Симон Ушаков, Иосиф Владимиров и др.) старательно использовали в своих произведениях принципы западноевропейского «картинного» письма не только при создании образов царей и придворных, но и в традиционных образцах иконописания, по замечанию протопопа Аввакума, они стали писать иконы «световидно», «живоподобно», «яко вы сами».

Какими бы благочестивыми побуждениями ни руководствовались художники Древней Руси при создании своих произведений, они для выражения красоты горнего и брэнности земного могли пользоваться только теми представлениями, которые почерпнули из окружающей их реальной жизни. В зависимости от размера таланта и глубины их религиозной устремленности иконописцам в большей или меньшей степени удавалось вуалировать земной повседневный характер изображаемого. Но даже на самых очищенных от следов земной суетности изображениях, если они представляли собой самостоятельное произведение живописца, хотя и созданное на основе канона, а не рабскую копию с византийского образца, окружающая действительность неизменно оставляла свою печать, то в виде славянских черт лица Спаса, богородицы, святых, то в созвучии выраженного на них настроения настроениям, владевшим народом в ту трудную эпоху феодальной раздробленности и иноземных нашествий, то в символическом смысле избираемых композиций, то еще каким-нибудь образом. К этому надо добавить, что многие иконописцы сознательно стремились внести в изображения канонических сюжетов и тем более сюжетов, связанных с притчами, свое понимание жизни, выразить обуревавшие их устремления и чувства.

Анализ специфики отражения в иконах некоторых существенных сторон жизни древнерусского общества и посвящена вторая глава диссертации — Специфика отражения общественной жизни в изобразительном искусстве Древней Руси.

В первом параграфе этой главы «Социально-политические отношения древнерусского общества в произведениях иконописи, фресковой росписи и миниатюрах» показывается, что русское изобразительное искусство XII—XVII вв., несмотря на условность и церковную символику, откликалось на злободневные политические и социальные проблемы, волновавшие тогда людей, что оно

было важным фактором «активно способствовавшим оформлению и укреплению феодального базиса, четко передавая феодальные понятия о социальном ранге»¹. Весьма ярко в произведениях древнерусской живописи получили отражение политические темы прославления и утверждения власти князей, а позднее московских государей. Одной из центральных тем в них было и воплощение идеи «Москва — третий Рим».

Обострившиеся в период начала собирания земель вокруг Москвы противоречия феодального общества вносили в церковное искусство и другие политически-актуальные темы. Своего рода оригинальной «исторической картиной», созданной в XV в. в Новгороде, в период острой борьбы новгородских боярских верхов против объединительной политики Москвы, является знаменитая икона «Битва суздальцев с новгородцами», различные редакции которой ныне хранятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее и Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике.

Несмотря на господство религии в идеологической жизни Древней Руси и в ту пору в разных местах вспыхивали протесты против корыстолюбия, жадности, разгульной жизни православных церковнослужителей и монахов. Осуждение неблаговидного поведения духовных лиц некоторые древнерусские живописцы внесли даже в содержание икон-притч. Одна из таких притч, состоящая из трех частей («Притча о слепце и хромце», «Видение Евлогия», «Видение Иоанна Лествичника») хранится в Государственном Русском музее. Осуждение духовенства в произведениях живописи перекликалось с сатирическими обличениями его в произведениях фольклора и публицистических литературных произведениях XVI—XVII вв.

Во втором параграфе второй главы «Мотивы труда и деятельного человека в произведениях иконописи, фресках и миниатюрах» рассматривается специфика отражения в древнерусском изобразительном искусстве основной человеческой деятельности — труда. Конечно, сам по себе труд людей во имя достижения материальных благ не мог быть специальным предметом прославления в иконах, но многие живописцы при раскрытии сюжетов, посвященных святым — покровителям различных родов хозяйственной деятельности нередко насыщали изображаемое на иконах содержанием, весьма далеким от догматических отвлеченностей, несущим на себе печать народной жизни, трудовой деятельности и бытовых забот. В некоторых случаях стремления иконописца к наполнению религиозной формы народным содержанием выражались в том, что облику святого придавались черты древнерусского крестьянина, ремесленника или торговца.

В стенных росписях XVII в. галерей церквей волжских городов: Ярославля, Костромы, Углича и др. содержатся фрески, пе-

¹ А. В. Арциховский. «Древнерусская миниатюра как исторический источник». М., 1944, стр. 192.

редающие сцены земледельческих работ — пахоты, жатвы и т. д., во многих из них заметен повышенный интерес их авторов — создателей росписей, к изображению изделий рук человеческих: различных орудий, бытовой утвари, русской одежды и предметов быта, которые часто давались как натюрморты из продуктов человеческого труда. Например, в картине шумного веселья на фреске «Пир царя Ирода» (из церкви Иоанна Предтечи в Ярославле) — в просторных роскошных хоромах идет пир — на столе русский штоф, калачи, кубки, чарки; Иродиада с белым платочком на шее весело кружится в пляске. Некоторые произведения иконописи и миниатюры к житиям святых и летописям (иконы богоматери Семена Спиридонова — холмогорца, дверца киота 1614 из Кирилловского музея и др.) — запечатлели и труд самого иконописца.

Третий параграф «Мотивы защиты Родины в древнерусской живописи» посвящается выраженным в древнерусском изобразительном искусстве любви к Родине и стремлению отстоять ее в борьбе с внешними врагами.

Эта тема могла быть раскрытой только посредством насыщения патриотическим содержанием религиозного сюжета. Так изображения святых мучеников — Георгия, Бориса и Глеба, Феодора Тирана и Феодора Стратилата, Дмитрия Солунского и др., приобретали черты русских воинов. Очень ярко идея защиты родной земли нашла отражение в многочисленных иконах, посвященных святому Георгию. В феодальной Руси святой Георгий трактовался не как мученик за веру христову, а как воин, покровитель князей в их ратных делах. Но зачастую иконописцы вкладывали в изображение Георгия более широкий смысл, видели в нем воплощение воинской мощи, повергающей в прах всякое зло и прежде всего врагов родной земли.

На иконе XII в. из Успенского собора Московского Кремля могучая фигура Георгия-воина, защитника границ родной земли заполняет все ее поле. Георгий изображен по пояс, сознательно увеличены его размеры — он дан больше человеческого роста, что придает эпический характер образу, наделяет его чертами былинного героя.

Проникновенным призывом к единению Руси, боровшейся с татаро-монгольским нашествием наполнена и знаменитая икона «Троица» Андрея Рублева. Выраженная Рублевым через религиозные образы идея единства множественности, согласия, любви друг к другу воспринималась в ту пору как воплощение народных чаяний покончить с врагами родной земли, с ненавистной феодальной рознью. Тот высочайший предел художественного совершенства, который Рублев достиг в своем произведении, позволил ему сделать достоянием народных масс великую по своему общечеловеческому смыслу идею единства, доброго согласия всех людей на Руси.

Среди произведений древнерусской иконописи есть и такие (созданные, главным образом, в XVII в.), которые прямо воспе-

вают великие победы русского народа над врагами, например, фриз-иконы, посвященной Сергею Радонежскому из Ярославского художественного музея, икона-картина «Церковь воинствующая» из Государственной Третьяковской галереи и т. д.

В заключении диссертации — «Использование древнерусского изобразительного искусства в атеистическом воспитании» — рассматриваются конкретные приемы и способы привлечения на службу социалистическому обществу тех больших художественных ценностей, которые накоплены древнерусским искусством. Речь идет о таком раскрытии содержания и смысла иконописных изображений, при котором они постепенно утрачивают в глазах современных верующих значение символов сверхъестественного и превращаются в отражение земной действительности, в зеркало древнерусской жизни.

Автором диссертации даются некоторые конкретные рекомендации, могущие быть полезными в атеистическом воспитании средствами изобразительного искусства Древней Руси, и освещается опыт его использования некоторыми художественными учреждениями страны: музеями Москвы, Ленинграда, Ярославля и т. д.

Памятники древнерусской живописи драгоценны для нас и сегодня, как источник обогащения духовного мира советских людей.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Некоторые особенности взаимоотношения искусства и религии (на примере изобразительного искусства Древней Руси). Статья в журнале «Вестник Московского университета» (серия VIII «Философия»), 1967, № 2.
2. Сатира Древней Руси. Статья в журнале «Наука и религия», 1967, № 5.
3. Проблема светского в живописи Древней Руси. Статья в сборнике «Вопросы научного атеизма». Вып. 5 (в печати).

289612

Центральная научная
БИБЛИОТЕКА
Академии наук Киргизской ССР