

Скворцов Александр Игнатьевич

канд. искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Владимирский государственный
университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых»
г. Владимир, Владимирская область

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАПРОС ВРЕМЕНИ

Аннотация: в статье устанавливаются основные социальные условия, способствующие закономерным историческим трансформациям архитектурного и художественного облика церковных сооружений как объектов культурного наследия и рассматривается вопрос об оптимальной их адаптации к изменяющимся условиям бытования с выявлением новых ценностных критериев, обогащающих сложившуюся традицию их культурной значимости.

Ключевые слова: объекты церковного наследия, обустройство храмов, переоборудование церковных интерьеров.

Практически ни один русский храм, входящий ныне в Единый государственный реестр объектов культурного наследия Российской Федерации, не сохранил в своей целостности первоначальный облик. Это касается как его внешнего вида, так и внутреннего обустройства. Конечно, это закономерный результат исторического развития памятника во времени, которое играет здесь определяющую роль. Но критерии его обновления и сам механизм закрепления в нем новых архитектурно-художественных форм остаются чаще всего или не до конца познанными исследователями, или вовсе не поставленными, что оставляет открытым вопрос о побудительных корнях самого процесса его обновления. В подобном случае аксиологический (ценностный) ракурс рассмотрения объекта становится наиболее притягательным, поскольку позволяет определить не только «историзмы» обновительского познания объекта, но и социальные запросы сегодняшнего дня, формирующие новые ценностные его компоненты.

Как известно, тяга к восстановлению первоначального вида церковных памятников утвердилась еще в середине XIX века и с того времени традиционно стала преобладающей точкой притяжения всех научно-исследовательских интересов и реставрационно-восстановительных мероприятий по ним, оставив при этом без достаточного внимания «переходные» этапы их многомерной истории, имеющей свой культурный отпечаток в обновлении облика этих объектов. В подобном контексте любые реконструкции древности храмов будут носить гипотетический характер, что дает повод для рассмотрения этих объектов как симбиоза разноплановых исторических накоплений, в которых проявлен коллективный опыт многих поколений, причастных к формированию в них коллективной памяти.

В рассматриваемом контексте целесообразнее, конечно, остановиться на отдельно взятом конкретном примере. Таковым нами избран Успенский кафедральный собор во Владимире (1158–1161; 1185–1189) как самый классический образец древнерусского белокаменного зодчества, являющийся не только особо значимым памятником федерального значения, но и выдающимся объектом ЮНЕСКО, включенным одним из первых в России во Всемирное культурное наследие (1992).

Храм неоднократно снаружи и внутри видоизменял свой облик. Можно говорить о пяти наиболее зримых этапах его обновления.

Первый этап относится к XII столетию, времени строительства и перестройки храма.

Как сообщает летопись, 13 апреля 1185 года в городе случился пожар. Состояние собора было катастрофическим, храм выгорел не только снаружи, но и внутри. Сгорели даже дубовые связи в стенах, укреплявшие здание. Необходима была капитальная перестройка всего сооружения. Князь Всеволод III значительно расширил храм. В 1185–1189 годах он обстроил его с трех сторон (севера, юга и запада) двухъярусными галереями. С востока же, сломав старые апсиды, расширил алтарную часть, возведя новые мощные апсидные полукружия, которые достигли почти одной высоты с четвериком. При этом стены прежнего

храма были частично разобраны и превращены во внутренние столпы нового собора. Арочные перемычки связали их с новой внешней стеной. Тем самым вновь построенные галереи стали открытыми внутрь прежнего храма и образовали два дополнительных нефа, по углам которых поставили еще четыре главы, под которые поставили новые подпружные арки. План стал представлять собою не прямоугольник, как ранее, а квадрат, образованный галереями обстройки, вобравшими в себя первоначальный храм. По существу, прежний храм оказался внутри нового, сохранив все основные формы первоначального, что хорошо видно на совмещенном плане двух построек. Это первый образец чисто реставрационного подхода к сохранению памятника путем его реконструкции.

Но остается вопрос, что заставило Всеволода III пойти на реконструкцию храма, а не построить на его месте новый, что было бы для него более престижно и менее затратно. Конечно, это вопрос о созревшем уже тогда осознании закреплённости исторической памяти в самой постройке Андрея Боголюбского, мыслившего храм как центр притяжения всех духовных сил крепнувшего тогда Владимиро-Суздальского княжества.

Идея преемственности в строительстве монументальных сооружений имела огромную политическую и культурную значимость для формирующейся государственности во Владимиро-Суздальском княжестве. По существу, в орбите внимания оказались все узловые моменты реконструкции храма Андрея Боголюбского, проведенной Всеволодом III как хорошо продуманный процесс, органично сливший остатки старого собора с потребностями нового времени. Во-первых, всячески акцентирована роль подлинника, то есть изначального сооружения, становящегося лейтмотивом для всех проводимых строительных работ, что придало последним характер восстановления, а не возведения. Во-вторых, сохранив архитектурным путем память о недавнем прошлом, Всеволод III, пристроив к старому собору галереи, позаботился о том, чтобы они, став первой на Руси великокняжеской усыпальницей династии Мономаховичей, продолжали вбирать в себя и память о будущем, память о тех, кто продолжал историю княжества, поддерживая тем самым статусность храма.

Второй этап обновления коснулся преимущественно интерьера храма, когда он был заново расписан в 1408 году артелью иконописцев во главе Даниила Черного и Андрея Рублева. Последний сыграл в этом мероприятии, безусловно, ключевую роль. Идейно-художественная программа его росписей, развернутых на сводах и стенах храма и создание в нем грандиозного четырехъярусного иконостаса стали удивительно синхронным отражением сложнейших событий времени, главным из которых была, конечно, Куликовская битва 1380 года, когда Русь, наконец, уверовала в возможность своего освобождения от позорного монголо-татарского ига и обрела огромный заряд новых нравственных идеалов, сплотивших русский народ вокруг Москвы и Дмитрия Донского (1350–1389).

Сам Андрей Рублев родился предположительно около 1360 года. В «Сказании о святых иконописцах» XVII века его родиной назван городок Радонеж под Москвой. С этим местом связана жизнь и подвижничество великого святого Русской земли чудотворца Сергия Радонежского (1314–1392), основателя Троицкого монастыря (1345) и его первого игумена, благословившего московского князя на решительную битву с врагом. С ним, с его трудами и мыслями Рублев был знаком с молодости и в дальнейшем находился под сильным обаянием этой выдающейся личности. Сергей был духовным наставником художника, который почитался его «учеником». Влияние преподобного Сергия на умонастроение людей было огромным.

С Куликовской битвы начался исторический процесс духовного пробуждения русского народа, обретение им мужества и веры в свое будущее. Был ли Андрей Рублев участником Куликовской битвы, неизвестно. Но дух ее, победа и необычайный подъем национального самосознания захватили его творчество и направили на поиск высокого нравственного идеала, которым отмечены все известные произведения художника. На них лежит печать единения в любви, братолюбия и внутреннего озарения «божественной благодатью», к достижению которых призывал Сергей и которые теперь становились смыслом жизни.

Видимо, своим высоким искусством Андрей Рублев привлек внимание великого московского князя Василия Дмитриевича уже в период работы того в

Благовещенском соборе Московского Кремля. В 1408 году он вместе со своим «сопостником» Даниилом получает великокняжеский заказ на работы во Владимире – роспись Успенского собора, создание иконостаса для него и храмовой иконы «Богоматерь Владимирская», повторение прославленной чудотворной иконы XII века.

Перед началом работы стояла трудная задача: по всему собору находились остатки старых росписей, которые нужно было или сбить, или сохранить. Мастера пошли по последнему пути, включив древние фрагменты в свою живопись. Так на практике осуществлялось уважительное отношение к наследию.

Композиция «Страшный суд» самая большая из всех сохранившихся в соборе от этого времени. Основное содержание композиции – представление конца мира, когда Христос – судия, воссев на престоле, судит весь род человеческий – живых и мертвых. Праведники получают райское блаженство, а грешники попадают на вечные муки в ад. На Руси первые изображения «Страшного суда» в храмовых росписях появились в XII веке. Примером могут служить фрески Дмитриевского собора во Владимире.

Основное достоинство росписи Андрея Рублева состоит в их особом новаторском характере передачи образов, в особой глубоко проникновенной и умиротворенной манере письма. Фигуры изображенных святых в сцене «Страшного суда» наделены чисто человеческими чертами и покоряют своей душевностью и добротой. В них нет ничего аскетического и устрашающего. В их взглядах, направленных на зрителя, сквозит доверие и любовь к людям. Вопреки церковным канонам здесь царит настроение светлой радости. Персонажи преисполнены духовной стойкости и жизненной мудрости. Силуэты фигур очень мягки и плавны. Изяществом и грацией отмечены позы и жесты изображенных. Композиции отличаются гармонической завершенностью и классической ясностью.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что в древнерусскую эпоху творчество Андрея Рублева в Успенском соборе Владимира отмечено двумя несомненными достижениями. Во-первых, «Страшный суд», как наиболее сохра-

нившаяся часть его росписи, есть конкретное свидетельство огромного идейного и художественного переосмысления предшествовавшего византийского и русского искусства, в чем мы убеждаемся на примерах фресок XII века Дмитриевского собора во Владимире на ту же тему, или работ его знаменитого учителя Феофана Грека в Новгороде и Москве. Во-вторых, владимирский иконостас, созданный Рублевым и его сподвижниками примерно в то же время, что и росписи, стал на Руси первым в ряду последовавших за ним высоких тябловых («сплошных») иконостасов, дополнив деисусный чин укрупненным пророческим ярусом с высотой икон до 3,14 м и окончательно отделив алтарное пространство храма от его основного объема до сводов своеобразной стеной, ровно заполненной иконами. Монументальность икон в этом случае была приравнена к самой монументальной росписи, что создавало единый пространственный ансамбль интерьера, синтезируя все его художественные формы.

Следующее принципиально значимое видоизменение храма, чего и следовало ожидать, произошло уже в эпоху бурных преобразований России, начавшихся с начала XVIII столетия и существенно трансформировавших многовековые средневековые устои жизни, в том числе и художественные воззрения.

«Большие» столичные стили (барокко и классицизм), поглотив и своеобразно претворив местные течения в искусстве, стали во многом определять художественное лицо провинции. Яркий пример тому – Успенский собор во Владимире. В 1702 году сподвижник Петра I стольник Григорий Андреевич Племянников открыл в соборе целую череду ремонтно-восстановительных работ. Вначале они затронули интерьер. Были поновлены ветхие иконы, поправлен иконостас и устроен новый Знаменский придел. Затем начались работы снаружи. Ввиду аварийности храма стены его с четырех сторон по углам были укреплены контрфорсами, выложенными из белого камня. Для большего освещения некоторые древние узкие окна в алтаре и в основном храме были значительно расширены. В 1724 году обнаружилось сильные протекания деревянной кровли, вследствие чего на сводах появились трещины. Принявший на себя подряд Яков Буев устроил к 1730 году новую металлическую, но уже на четыре

ската «по железным стропилам и решетнику». Изменились и главы, приняв луковичную форму.

В 1767 году, посещая русские города, императрица Екатерина II осмотрела собор и повелела «ветхости исправить», отпустив на это немалые средства из казны, 14 тысяч рублей серебром. В высочайшем рескрипте по этому поводу от 2 июня 1768 года указывалось, что необходимо «древность сего здания сохранить и подкрепить наилучшим образом».

О результате можно судить из следующего. Обновление начали с устройства грандиозного иконостаса в стиле пышного елизаветинского барокко. Вместе с этим совершенно трагически была решена судьба великих творений Андрея Рублева в соборе – его знаменитых фресок и иконостаса начала XV века.

Сразу оговорим, что фрески и иконостас Андрея Рублева взяты нами в определенной степени как обобщенный и наиболее достоверный источник аксиологического подхода к ключевому наследию Успенского собора древнерусской эпохи.

Отметим, что в целом же все ценностные интерьерные качества рублевских произведений в соборе были изначально заложены в них и оставались таковыми в родной им по духу среде Средневековья до наступления Нового времени, которое, как упоминалось, ознаменовалось устройством в нем грандиозного объемно-пространственного резного позолоченного ансамбля многопланового характера в духе барокко, заменившего собою плоский иконостас прямого линейного обзора работы Андрея Рублева и Даниила Черного, рассчитанного на видовые связи с ровной гладью стенных росписей.

Иконостас же времени XV века был разобран. В нем насчитывалось 83 иконы, размещенные в четыре яруса. В то время он был самым большим. При замене древнего иконостаса часть икон была продана крестьянам села Васильевского Шуйского уезда, а часть затерялась навсегда.

Судьба забытых фресок Андрея Рублева была еще более печальной. В 1770-х годах большая часть их была сбита, а оставшиеся фрагменты записаны масляными красками или побелены.

Так на практике решался вопрос о судьбе рублевского наследия, о котором, как видим, никто уже не помнил. Предписывалось «выбрать» старый иконостас, а иконы масляными красками «с пробелом золота и с покрывкою лака написать».

Как видим, убранство интерьера собора, выполненное уже в «новом вкусе», полностью ассимилировало старые художественные устои и открыло, по существу, путь для монументального искусства академического характера. Новое время накладывало свой отпечаток даже на стойкие традиции. Поэтому под реставрацией «под старину» или «в прежнем виде» подразумевалось, как правило, обновление памятника «в новом вкусе». Случай с Рублевым в Успенском соборе оказался типичным примером «конфликтности» эпохи Средневековья с эпохой Нового времени, которое не только удержало все свои нововведения в облике храма, но и поставило вопрос, когда он социально созрел, о поисках путей примирения прежнего средневекового мировоззрения с новыми общественными запросами времени на уровне «вневременных» аксиологических понятий о ценности памятника.

Новый поворот к средневековому наследию собора в середине XIX века не был случайным. Это было в русле уже новых идейно-эстетических установок времени. Николай I, утверждая доктрину «православия, самодержавия, народности», вновь пробудил интерес к древнерусским художественным традициям. Поэтому случайное открытие в 1859 году в Успенском соборе академиком живописи Ф.Г. Солнцевым фрагментов «Страшного суда» было уже сенсационным, а их дальнейшее сохранение гарантированным.

Конечно, в предыдущий век Просвещения рублевские фрески значительно пострадали, будучи в большей своей части сбитыми, вновь заштукатуренными, побеленными известью и частично записанными масляными красками. Это побудило в 1882–1884 годах членов Московского археологического общества под руководством И. Е. Забелина очень осторожно обследовать все поверхности храма перед вновь планируемой его росписью. Самым главным событием стало нахождение на центральном своде под хорами композиции «Страшный суд».

Работу выполнял известный палехский иконописец Н.М. Софонов, который вскоре и расписал собор заново уже в старой традиционной манере (1882–1884).

Под руководством И.Е. Забелина провели не только реставрацию древних фресок, но теоретически обосновали и практически осуществили восстановление новых монументальных росписей храма в «русском стиле». При написании была использована традиционная древнерусская техника темперной живописи с ее плоскостностью и символизмом изобразительного языка, локальностью цвета, орнаментальностью и декоративностью линий, обобщенностью форм. Это, конечно, потребовало и корректировки характера тех восстановительных работ, которые возникли в связи с этим на резном позолоченном иконостасе в 1880-е годы. Сам огромный объем вновь выполненной росписи в древнерусском духе значительно погасил визуальный накал его золочения, а реставрационные работы подвели даже к замене на нем кричащего изумрудного фона на более спокойный светло-бежевый.

Еще более серьезной оказалась задача восстановления древних архитектурных форм Успенского собора в 1888–1891 годах. К его реставрации были привлечены самые видные ученые и архитекторы России. Все работы на памятнике контролировало Московское археологическое общество во главе с графиней П. С. Уваровой. Работы отличались масштабностью и новизной заложенных в ней научных подходов, конечной целью которых было обретение памятником первоначального образа, сформулированного реставрационной теорией того времени. Инженерное укрепление конструкций храма позволило убрать на нем контрфорсы, установленные еще в начале XVIII века и уродовавшие его вид. Огромные луковичные главы заменили на первоначальные шлемовидные, растесанные широкие окна вновь обрели щелевидную форму, а входы получили древнее обрамление в виде перспективных порталов. Но самым сложным для решения оказался вопрос о покрытии кровли. Поиски ее древней формы, вместо поздней четырехскатной, привели исследователей к крайне резким разногласиям.

Существующее ныне на храме дуговое позакомарное покрытие кровли явилось, скорее, результатом общепринятых взглядов на владимиро-суздальское зодчество как на продолжение традиций византийской и киевской архитектуры. При вскрытии же кровли обнаружилось не привычное полукруглое завершение верха по закомарам, а романское «пощипцовое» (треугольное), идущее из Северной Италии. Следы его были столь очевидны, что поначалу в нем мало кто сомневался. Лишь на завершающем этапе работ решение о форме кровли было решительно переиначено. Можно лишь догадываться, что сработали, видимо, идейные славянофильские установки времени на господствовавший тогда в архитектуре и искусстве национальный «русский стиль», поборником которого был и известный историк И. Е. Забелин, руководивший работами во Владимире.

В целом, как видим, метод поисков подлинности памятника носил скорее интуитивный характер, направленный в русло установления его общего стиля. В этом отношении Россия не выходила за рамки установившейся европейской практики и полностью разделяла взгляды основоположника «стилистической реставрации» французского архитектора Виолле-ле-Дюка (1814–1879).

Поэтому проблема художественной «стыковки» эпохи Средневековья и Новым временем оставалась не до конца решенной. Еще в 1918 году, реставрируя фрески Андрея Рублева во Владимире Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960), основоположник советской научной школы восстановления памятников, отмечал, что все вновь созданное в соборе в конце XVIII века совершенно «не вязалось» с его стенописью [1, с. 128].

Поэтому, когда в 1970-е годы вновь вернулись к комплексной реставрации Успенского собора, вопрос закономерно возник и решен был своеобразным образом: для отвлечения зрителя от воздействия на него «инородного» иконостаса по всей внешней линии границ фресок А. Рублева была установлена их подсветка.

Надуманность подобного подхода к решению проблем художественного единства интерьера была органично снята самим зрителем в лице современного

почитателя старины – постсоветского туриста и церковного паломника, просто не обращавших уже своего внимания на все еще существующую демаркационную линию подсветок. Но последняя оказалась еще не столь далеко ушедшим в небытие идеологическим рудиментом. В ходе многочисленных государственных законодательно-правовых решений собор с его древними фресками, являясь сегодня памятником федерального значения, находится на балансе Владимиро-Суздальского музея-заповедника Министерства культуры РФ, а «опальный» многоярусный иконостас и многочисленные церковные резные сооружения и изделия XVIII столетия остаются в богослужебном использовании храма, то есть Владимиро-Суздальской епархии РПЦ. Поэтому конфликт носит сегодня, скорее, характер не обновленческого конфликта стилевых эпох, а конфликта ведомств.

Вполне уместно заключить, что каковы бы ни были сегодняшние перипетии разделения интерьера выдающегося памятника по степени временной ценности его отдельных частей и по принципу удобства по ситуации, социальные запросы общества практически уже решили эту проблему, нивелировав различия и обновляя сооружение в целом единым идейно-художественным содержанием.

Список литературы

1. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве: исследования, реставрация и охрана памятников / предисл. О. Подобедовой; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР. – М.: Наука, 1966. – 387 с.