

Клюкина Людмила Александровна

ДИАЛОГ МЕЖДУ "СВЯЩЕНСТВОМ" И "ЦАРСТВОМ" В ТЕКСТАХ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XV-XVI ВВ.

Статья посвящена феноменологическому исследованию способов манифестации идеи "Третьего Рима" в произведениях русской архитектуры XV-XVI вв. В результате анализа автор впервые в литературе доказывает, что в произведениях русской архитектуры XV-XVI вв. отражается диалог между идеями "священства" и "царства". Идея "Третьего Рима" и по смыслу, и по форме бытования являлась художественной формой, порождающей интенсивную смену состояний сознания, благодаря чему русское сознание могло выявлять область метафизических смыслов и значений.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/4-1/24.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (42): в 2-х ч. Ч. I. С. 93-96. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 130.2

Философские науки

Статья посвящена феноменологическому исследованию способов манифестации идеи «Третьего Рима» в произведениях русской архитектуры XV-XVI вв. В результате анализа автор впервые в литературе доказывает, что в произведениях русской архитектуры XV-XVI вв. отражается диалог между идеями «священства» и «царства». Идея «Третьего Рима» и по смыслу, и по форме бытования являлась художественной формой, порождающей интенсивную смену состояний сознания, благодаря чему русское сознание могло выявлять область метафизических смыслов и значений.

Ключевые слова и фразы: идея «Третьего Рима»; идея «священства»; идея «царства»; интенциональный объект; символ национального сознания.

Клюкина Людмила Александровна, д. филос. н.

Петрозаводский государственный университет

klyukina-la77@yandex.ru

**ДИАЛОГ МЕЖДУ «СВЯЩЕНСТВОМ» И «ЦАРСТВОМ»
В ТЕКСТАХ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ XV-XVI ВВ. ©**

На рубеже XV-XVI вв. представители русского духовенства формулируют концепцию «Третьего Рима», ставшую впоследствии способом национальной самоидентификации. «Третий Рим» русским сознанием понимался как нечто «священное», как область формирования высшего смысла и новой духовности народа, что в свою очередь отождествлялось с понятием власти. Таким образом, формирование культа и становление власти в отечественной культуре начинают обозначаться одной языковой структурой» [5, с. 86]. Поэтому идея «Третьего Рима» могла пониматься как в религиозном, так и в политическом аспекте. Идея «Третьего Рима» по-разному отразилась в текстах русской культуры XV-XVI вв. В этой связи особый интерес представляют тексты русской архитектуры. Как отмечает историк архитектуры З. Гидион, «истинный характер исторической эпохи всегда проявляется в архитектуре независимо от того, используются ли новые формы выражения или имеет место подражание прошлому» [1, с. 35]. Организующая роль архитектуры заключается также в способности воздействовать на поведение людей через эмоции и сознание. Выявить и описать подобные переживания возможно с точки зрения феноменологического подхода Р. Ингардена. Согласно Ингардену, любое «множество» связанных между собой восприятий влечет за собой неизбежный результат, а именно – выявление некоего интенционального предмета. Если из всех возможных восприятий архитектурного произведения выбрать только те, которые протекают в эстетической форме и приобретают в связи с этим особые свойства эстетического переживания, то их эквиваленты создают особого рода интенциональные объекты, выступающие в качестве эстетических предметностей [3]. Целью данной статьи явилось феноменологическое исследование способов манифестации идеи «Третьего Рима» в произведениях русской архитектуры XV-XVI вв.

Общерусский архитектурный стиль стал формироваться с конца XV века. Кроме ведущих московских мастеров, следует отметить и мастеров других земель. Зодчие Пскова достигли значительных успехов в каменном строительстве и внесли существенный вклад в процесс формирования общерусского архитектурного стиля. Ранее византийские типы архитектуры являлись образцом для подражания. Особое независимое положение русской православной церкви открыло возможность для создания своих неповторимых форм культовых зданий. «Третий Рим» мог не повторять общепринятые образцы, а создавать храмы, созвучные эпохе национального и идейного самоопределения» [4, с. 183]. Эти идеи были реализованы в перестройке Московского Кремля и создании нового московского городского ансамбля. Первым был построен Успенский собор – главный кафедральный храм, в котором совершался государственный акт «посаждения на стол». Зодчий собора Аристотель Фиораванте создал собирательный образ, сочетавший классические основы с древнерусскими традициями, обладающий национальной выразительностью и отразивший тенденции формирования общерусской архитектуры. Успенский собор стоит на шести столпах, причем четыре из них зодчий сделал не квадратными, как обычно в древнерусских постройках, а круглыми. Четыре прясла стены также завершены спокойными полукругами. Круговой ритм воплощен в мощных, симметрично расположенных барабанах пяти куполов. Сам Успенский собор построен так, словно он вписан в круг. Созерцая округлые формы храма, наблюдатель переживал особое мистическое настроение сопричастности вечности и святости. Символ круга исключает идею конца: бесконечность круга символизирует спасение и бессмертие. Успенский собор воспринимался как символ религии жизни. Образ храма вызывал чувство постоянства, равновесия в жизни, что соответствовало настроению и эстетическому вкусу русского народа. Современники с восторгом отзывались об Успенском соборе: «Бысть же та церковь чудна вельми величеством, и высотой, и светлостью, и звоном, и пространством, такова же прежде не бывала в Руси, опроче Владимирския церкви, а мастер Аристотель» [7, с. 226].

Необходимо отметить геометрическую правильную пространственную структуру храма, демонстрирующую зрению необычайную целостность и мощь объема. «Все здание проникнуто как бы торжественной

величавостью и вместе с тем очень четким строгим ритмом. Здесь нет ни внешней пышности, ни бьющей в глаза нарядной декоративности. Государственная сила и строгость нашли превосходное воплощение в четких формах Успенского собора» [Там же]. Крупномасштабность, архитектурная выразительность и лаконичность собора олицетворяли идею власти. Такое же внушительное впечатление производил Успенский собор и внутри, с его очень свободными и светлыми в сравнении с другими постройками XV в. пространствами. Это новшество современниками было оценено: они подмечали, что собор построен «палатным образом» [4, с. 173]. В данной оценке подмечено проникновение чисто светских элементов в «святая святых», т.е. в культовое строительство. Однако суровость и мощь внешних и внутренних пространств собора уравнивались и смягчались округлыми формами. Претензии государства на власть сдерживались идеей спасения и «вечного возвращения», которую символизировали позолоченные и венчаные крестами главы собора. Уместно отметить, что глава в народном понимании – это маковка, луковица, воплощающая главу Христа или апостолов. Согласно Кормчей книге, глава есть собрание основных законов жизни каждого христианина и всей Церкви, «глава Господня, главу бо церковную держит Христос» [10, с. 190]. О значении главы писал Е. Н. Трубецкой: «наша отечественная –луковица» воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам... Это завершение русского храма – как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся» [9, с. 198-199]. Успенский собор символизировал и реально воплощал идею «симфонии» священства и царства (под «симфонией» подразумевается «соборность – гармоническая согласованность, всеединство»), которая соответствовала настроению народа. Успенский собор стал не только главным сооружением Москвы, но и классическим образцом монументального церковного зодчества XVI в. Пятиглавие московского Успенского собора, его основные формы и пропорции много раз повторились в различных вариантах в соборах того времени.

Подлинным шедевром нового общерусского архитектурного стиля явился Московский Кремль. Московский кремль производил впечатление «небесного града на земле». «Густо застроенный белоснежными соборами и дворцами различных форм и объемов, сверкающий куполами и крестами, окруженный красной кирпичной стеной с четким зубчатым силуэтом –жасточкина хвоста», Московский Кремль представлял собой исключительно живописное зрелище, поражающее взор и русских людей, и иностранцев» [7, с. 232]. С другой стороны, могучие зубчатые стены с бойницами для ружей и пушек, с приспособлениями для ведения навесной стрельбы и тайниками, суровые башни с дозорными вышками, неприступные воротные укрепления демонстрировали всю мощь и силу русского государства. Таким образом, в архитектуре Московского кремля также отразилась идея «симфонии». Динамичная уравновешенность, многоплановость и живописность московских соборов и Кремля, органичная связь их с природным окружением гармонично отвечали настроению русского народа. Образ Москвы становится символом национального самосознания.

Вместе с тем, в монументальных постройках первой половины XVI в. прослеживается модификация канонического образца Успенского собора. Она заключается во все более усиливающемся стремлении вверх, что является контрастным по сравнению со спокойными плавными широкими формами Успенского собора. Развитие вертикализма в русском зодчестве было характерным явлением XVI века. В 1505-1508 гг. итальянец Бон Фрязин поставил столп Ивана Великого, предварительно разобрав старую церковь. Восьмидесятиметровый столп Ивана Великого стал главной вертикалью столицы, организовав весь ее сложный и красивый силуэт. Идеино-художественное значение этого самого высокого сооружения в Москве было закреплено и канонической надписью «Царь славы» на перекладине креста [4, с. 201]. Как известно из библейских сюжетов, в «славе», т.е. в огне и в свете, Моисей обнаруживал Бога. «Царь славы» – это и есть Царь света. Подобного рода сентенции свидетельствуют о претензиях государственности на ведущие позиции в обществе. Ведь с древнейших времен власть строила представления о себе как о вертикальном объекте. Означивание гигантских сооружений, огромных памятников, обелисков осуществлялось властью, воспринимающей себя в качестве «высшей». «Фаллические» сооружения символизировали именно идею могущества и власти, а не идеи плодородия или зачатия. Из такого символического понимания «вертикали» можно сделать вывод, что колокольня Ивана Великого сопоставима с фигурой самого правителя. Однако крест, венчающий колокольню, как бы ставит границу подобным притязаниям и говорит о том, что в средневековом понимании не существует власти «аще не от Бога».

Усилившиеся притязания государственной власти ярко выразились в строительстве столпообразных шатровых храмов. Появление их было связано с освобождением от иноземного гнета. Шатровые храмы олицетворяли подъем национального самосознания, отражали силу и гордость нации. Деревянные шатровые постройки, особо любимые народом, послужили образцом каменных храмов, которые строились, чтобы запечатлеть в народной памяти важные государственные события. Так, например, «строительство Церкви Вознесения в селе Коломенском под Москвой было связано с рождением наследника престола – будущего царя Ивана IV, что в условиях укрепления самодержавия было важным историческим актом. В этом сооружении с удивительной силой воплотилось движение вверх. Общая высота здания составляет более 60 м, тогда как почти половину ее занимает восьмигранный шатер, органически сливающийся с четырехугольным зданием храма (так называемые —**вошьмерик** на четверике”). Охватывающие здание со всех сторон галереи и ряды кокошников создают постепенный переход от холма к зданию, от здания к шатру – нарастающее движение колоссальной массы вверх. Церковь-памятник вынесена за пределы царской усадьбы как бы на всеобщее обозрение. Она видна издали и господствует над окружающей местностью. Сооружение храма Вознесения в Коломенском выдвинуло русскую архитектуру на самый высокий уровень европейского зодчества» [7, с. 240]. В данном архитектурном памятнике активно подчеркивалась центральная ось, на которую как бы нанизывались все помещения церкви. Ось настолько доминировала над всем, что человек ощущал не только торжественность храма, но и жесткую направленность предписанного ею движения. Такой прием развертывания пространств усиливал чувство зависимости и подчиненности прихожан.

Вместе с тем, следует заметить, что в залах шатровых церквей человек ощущал значимость позиции наблюдателя. «В таком пространстве посетитель стремился в центр зала, чтобы в полной мере почувствовать воздействие его архитектуры и ощутить самого себя как главное действующее лицо «архитектурного спектакля», ведь центр подкупольного пространства воспринимался уже физически, т.е. как физическая реальность» [2, с. 11]. Планировка и внутреннее пространство сооружения вызвали такой комплекс ощущений, которые обладали значимостью именно в силу своей противоречивости. С одной стороны, подчеркивалось движение к центру, где человек при обращении к алтарю и иконостасу, являвшемуся целью и пределом движения, начинал ощущать свое значение и свою стабильность. С другой стороны, выделение центральной оси храма вызвало чувство зависимости. Такое парадоксальное сочетание зависимости и осознания собственной значимости для любого посетителя создавало разнообразие впечатлений, усиленное красивым внутренним убранством храма, рождая чувство гармонии. Данный комплекс ощущений как нельзя более соответствовал идее «симфонии» священства и царства.

Особо интересным сооружением является храм Иоанна Предтечи, построенный в XVI в. в селе Дьяково недалеко от Коломенского в ознаменование принятия Иваном Грозным в 1547 г. царского титула. «Динамике взлета Церкви Вознесения зодчие храма Иоанна Предтечи противопоставили сдержанный и полный торжественности рост объемов вверх, более отвечающий возросшему могуществу российского государства. Тесно сплоченная вокруг центрального столпа группа церквей впечатляет своей величавой силой. Стремление к созданию иерархически согласованных многообъемных композиций связано с уподоблением храма «небесному граду». Единство композиции достигается посредством взаимосвязи форм и объемов. Центральный столп выделяется не только своим положением и большими размерами, но также большей пластичностью форм и их разнообразием» [4, с. 198]. В образе этого храма преимущественно запечатлены элементы национального художественного мировоззрения. Зодчие храма нарушают смело церковный канон. Данный памятник выражает идею независимости и торжества русской государственности, но пластичность форм и единство элементов, образующих гармоничный ансамбль, указывают на признание властью идеи соборности.

Использование шатровых покрытий в строительстве культовых сооружений имело дерзновенный смысл. Шатер, представляя собой форму пирамиды, направленную вершиной в священное Небо, недвусмысленно указывал на стремление власти распространить свое господство не только на мир дольний, но и на мир горний. Поэтому церковь не одобряла распространение шатрового зодчества как противоречащего вековой церковной традиции. Консервативные взгляды на задачи культового зодчества были присущи и самому Ивану IV, находившемуся под сильным влиянием осифлянской идеологии. По его указу в 1568-1570 гг. в разных уголках страны были построены соборы, упрощенно повторявшие формы Успенского собора в Москве.

Удивительные сооружения шатрового стиля продемонстрировали проникновение чисто светских элементов в культовые сооружения, прогрессивное развитие творческой мысли русских архитекторов того времени, а также тот факт, что русская культура созрела для того, чтобы транслировать новые тексты в романском культурном пространстве. Архитектурные произведения шатрового стиля манифестировали именно неустойчивое отношение между идеями «священства» и «царства», борьбу и обмен между ними, которые конституировали сущность как таковую, что создавало возможность мыслить бытие как различие. Осмысливая идею «Третьего Рима» в категориях пространства, русское сознание соотносило ее прежде всего с вертикальным измерением, символизирующим область «священного». Если обратить внимание на переживание русским сознанием архитектурных форм рассматриваемой эпохи, то следует отметить, что храмы и церкви воспринимались в качестве областей концентрации высшего смысла, т.е. в качестве «проблесков» трансцендентного в эмпирическом мире. Таким переживаниям соответствовало внутреннее устройство архитектурного пространства: семиотическая функция архитектурного произведения предстает организованной по ступенчатому принципу и нарастает по мере приближения к месту высшего ее проявления, т.е. семиотическому центру. Святость мыслится возрастающей по мере движения от входа к алтарю. Соответственно градуально располагались лица, допущенные в то или иное пространство, как и действия, в нем совершаемые. В произведениях архитектуры указанного периода наиболее явно манифестируется идея «священства».

Следует отметить, что манифестация идеи «Третьего Рима» по-разному прослеживается в литературных и архитектурных произведениях XV-XVI вв. В произведениях литературы идея «царства» более явно манифестируется [6]. Это связано с тем, что одной из особенностей русской литературы XV-XVI вв. является ее референтный характер. Данная литература всегда ориентирована на адресата, так как тексты писались в форме посланий. Кроме того, для русских средневековых текстов характерно сложное переплетение функций жанров, соотношение собственно литературного, прагматически-делового и нравственно-назидательного начал. Тексты в форме посланий могли быть одновременно текстами официального характера, приобретающими новое значение при включении их в летописи. Посвященные историческим событиям нарративные тексты являлись памятниками и литературы, и исторической мысли. Поэтому литературные произведения, по сравнению с другими видами искусства, были подвержены большей идеологизации.

В текстах древнерусской архитектуры отсутствовала структура, названная культурологом Э. Панофским *mental habit*. Согласно Панофскому, конструкция собора высокой готики подчиняется принципу соподчинения частей аквинатовской *summa theologica*. Готический собор сохраняет верность принципу тотальности, он является единым целым [8]. Язык русской архитектуры конца XV – XVI в. был символическим, допускающим свободное толкование смысла [11], но вместе с тем подчиняющегося одной общей интенции. В древнерусской архитектуре воплощаются идея симфонии «священства» и «царства», идея целостности. В ходе феноменологического анализа

архитектурных произведений конца XV – XVI в. было установлено, что идея «Третьего Рима» как по смыслу, так и по форме бытования являлась художественной формой, порождающей интенсивную смену состояний сознания, что создавало возможность выявлять область метафизических смыслов и значений.

Список литературы

1. Гидион З. Пространство, время, архитектура. М., 1984. 455 с.
2. Забельшанский Г. Б., Миневрин Г. Б., Раппопорт А. Г., Сомов А. Г. Архитектура и эмоциональный мир человека. М., 1985. 208 с.
3. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. 572 с.
4. История русской архитектуры. СПб., 1994. 600 с.
5. Клюкина Л. А. Идея империи как способ формирования культурной идентичности России // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер.: Общественные и гуманитарные науки. 2013. Т. 2. № 7 (36). С. 85-89.
6. Клюкина Л. А. Феноменологическая стратегия исследования оснований культуры: автореф. дисс. ... д. филос. н. / Санкт-Петербургский университет. СПб., 2010. 41 с.
7. Муравьев А. В., Сахаров А. М. Очерки истории русской культуры IX-XVII вв. М., 1984. 336 с.
8. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2006. 336 с.
9. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: антология. М., 1993. С. 195-219.
10. Храмовая архитектура Древней Руси // Русская Православная Церковь. М.: Изд. Московской Патриархии, 1980. С. 189-209.
11. Шамаро А. А. Русское церковное зодчество. Символика и истоки. М.: Знание, 1988. 66 с.

**DIALOGUE BETWEEN “CLERGY” AND “REALM” IN TEXTS
OF THE RUSSIAN ARCHITECTURE OF THE XV-XVI CENTURIES**

Klyukina Lyudmila Aleksandrovna, Doctor in Philosophy
Petrozavodsk State University
klyukina-la77@yandex.ru

The article is devoted to the phenomenological study of the ways to manifest the idea of “The Third Rome” in the works of the Russian architecture of the XV-XVI centuries. As the result of the analysis the author for the first time in literature proves that the dialogue between the ideas of “clergy” and “realm” is reflected in the works of the Russian architecture of the XV-XVI centuries. The idea of “The Third Rome” both according to the meaning and to the existence form was the artistic form generating the intensive change of conscious states, thanks to which the Russian consciousness could reveal the area of metaphysical meanings and senses.

Key words and phrases: idea of “The Third Rome”; idea of “clergy”; idea of “realm”; intentional object; symbol of national consciousness.

УДК 7.036(470)«19»

Искусствоведение

В статье анализируются автопортреты Н. Я. Симонович-Ефимовой в контексте эволюции самосознания художницы на разных этапах социально-культурной истории России 1-й половины XX в. Альтернативное официальным направлениям творчество мастера еще не исследовалось в отечественном искусствоведении, хотя ценность его несомненна вследствие верности вневременным качествам искусства: интересу к действительности, гуманизму, вере в свободу творческой личности, стойкости в отстаивании своих идеалов.

Ключевые слова и фразы: автопортрет; творческое самосознание; реализм; тоталитарная культура.

Ковычева Елена Ивановна, к. искусствоведения, доцент

Удмуртский государственный университет
el_kovich@mail.ru

**ЭВОЛЮЦИЯ САМОСОЗНАНИЯ ХУДОЖНИКА-РЕАЛИСТА 1-Й ПОЛОВИНЫ XX В.
НА ПРИМЕРЕ АВТОПОРТРЕТОВ Н. Я. СИМОНОВИЧ-ЕФИМОВОЙ[©]**

Автопортреты выдают потребность художника разобраться в переживаниях, понять свое место в окружающей действительности и неповторимость среди людей. Авторский образ выявляет уникальность личности в контексте социально-культурной истории. Творчество Н. Я. Симонович-Ефимовой (1877-1948) принадлежит двум эпохам. Ее творческий метод сформирован в Серебряном веке. Убеждения реалиста и стремление к синтезу