



К. В. Цеханская

## Православная скульптура в городском ландшафте: новизны и традиции<sup>1</sup>

В начале XXI в. русская православная общественность стала свидетелем, а порой и участником рождения нового скульптурного жанра — изображения Бога и святых. В изобилии устанавливаемые в городах и весях страны, вблизи или внутри монастырей, эти каменные или бронзовые памятники святым, назовем их термином «православные монументы», — со всей очевидностью претендуют на то, чтобы занять равнозначно-легитимное место рядом с иконами. В число наиболее известных изваяний святых входят: памятники Серафиму Саровскому, Сергию Радонежскому, Нилу Столобенскому, Макарию Калязинскому, Иоасафу Белгородскому, Димитрию Угличскому, Митрофанью Воронежскому, мученице Татиане, Николаю II, Елизавете Федоровне и другим святым, а также каменные статуи «собирательного» образа: Ангела-хранителя в Москве, монумент Спасителю в г. Воскресенске Московской обл. и, наконец, печально известная скульптурная композиция Ветхозаветной Троицы в Ярославле. В этот же ряд входят памятники с изображением еще не прославленных деятелей Русской Православной Церкви, таких как патриарх Сергей (Страгородский) и митрополит Иоанн (Снычев).

Новая церковная традиция «поставления» памятников-монументов русским святым и самому Творцу повлекла за собой и новые традиции почитания, новые, неведомые ранее формы религиозного благочестия. Увидев памятник тому или иному святому, уже соборно освященный, т. е.

как бы «законно» принятый в ограду Церкви, верующий человек считает своим долгом осенить себя крестным знамением, поклониться каменному изваянию и приложиться к его постаменту. Так, подходя к воротам Троице-Сергиевой лавры, паломники сначала кланяются скульптурному изображению преподобного Сергия, а уже после направляются в сам монастырь. Ту же картину можно наблюдать в Нило-Столобенской пустыни, где на территории обители стоит изваяние преподобного Нила, а в Богоявленском соборе почитают его святые мощи. Точно такой «обряд почитания» происходит и возле скульптуры молящегося Серафима Саровского в Дальней пустынке в Сарове. Таким образом, на наших глазах уже почти сложилась не только новая, весьма сомнительная, иконографическая модель церковного искусства, но и неведомые ранее формы религиозного почитания. Но так ли уж спасительна и благодатна подобная модернизация современной церковной жизни?

Согласно святоотеческому учению, у христиан должно быть единомыслие в делах благочестия. Единомыслие православных предполагает опору на догматические и канонические устои церковного предания. И когда мы рассуждаем о живой и одновременно незыблемой традиции Русской Православной Церкви, мы, прежде всего, говорим о *каноне*. Канон — это то, что составляет саму сущность ортодоксального христианства. Поэтому все нововведения церковного искусства, точно так же, как и перемены в церковно-приходской жизни верующих, можно оценивать в

---

<sup>1</sup> Статьей К. В. Цеханской редколлегией открывается на страницах журнала дискуссия о месте современной скульптуры в духовной жизни общества. Мы осознаем важность коллективного обсуждения данной темы, что во многом объясняет заостренную полемичность высказанных автором суждений; мы признаем существование положительных явлений, связанных с возведением памятников святым, но не отрицаем и наличие действительно спорных (для православного вероучения) моментов, накопившихся в этой области церковной культуры.

контексте одного единственного критерия — догматически-канонических установок Церкви.

Рассмотрим смысловую и образно-эстетическую специфику «православных монументов» с точки зрения иконографического канона, но совершив прежде экскурс в историю русского пластического искусства. Известно, что основным видом древнерусской скульптуры до XIV в. был декоративно-прикладной рельеф, заимствованный из византийской барельефной пластики и фасадного декора. Скульптурное творчество Древней Руси проявилось преимущественно в разных видах мелкой пластики: резьбе по дереву, камню, чеканке, литье. Раскопки в Великом Новгороде в середине XX в. раскрыли целый мир деревянных вещей и строений Руси XI в. Яркое пластическое начало проявлялось в предметах быта, в скульптурности форм чашек, ложек, ножей. Так, ковши принимали образы птицы-утки, рукоятки — вид головы и шеи лебедя и пр. В дальнейшем русские мастера, имевшие богатый опыт в резьбе по дереву, перенесли свои технические навыки в обработку камня. Археологические исследования немногих сохранившихся памятников домонгольского каменного зодчества позволяют заключить, что, например, ранние церкви Киева были обильно декорированы резьбой по камню: это Десятинная церковь X в., Софийский собор XI в., Михайловский Златоверхий монастырь XI—XII вв. Белокаменной резьбой были украшены соборы Владимиро-Суздальского княжества, Чернигова, Галича, Старой Рязани. В 1359 г. в новгородскую церковь Флора и Лавра был сделан вклад в виде деревянного резного креста, называемого Людогосинский крест, в резных медальонах которого — скульптурные изображения святых Лавра, Флора, Космы и Дамиана. В XIV—XV вв. на Руси появляются вырезанные из дерева, почти скульптурные образы Николая Можайского, а также Распятия с горельефно трактованной фигурой Спасителя, — таков, например, крест, происходящий из Никольского погоста близ Ростова Великого. Новые стилистические черты в обработке белого камня обозначились к XV в. Так, на Фроловской (Спасской) башне Московского Кремля «нарядом» известного зодчего В. Д. Еромина было поставлено скульптурное изображение св. Георгия Победоносца. О высоком мастерстве русских резчиков свидетельствуют резные раки свв. Зосимы и Савватия, Царское место в Успенском соборе Московского Кремля середины XVI в. К XVII в. региональное распространение получает деревянная круглая скульптура с изображением Параскевы Пятницы, Христа в темнице и др. Тенденции к



Князь Петр и княгиня Феврония Муромские.  
Фото автора (???????)

объемности форм также выразились и в изделиях из металла, пример тому — серебряная рака из Архангельского собора Московского Кремля со скульптурным изображением царевича Димитрия. В конце XVII — начале XVIII в. в России появляется монументально-декоративная пластика в виде горельефов с сильным отрывом от плоскости фона. Так, высокий рельеф присутствует в декоре Дубовицкой церкви, Меньшиковой башни, в украшении стен Летнего сада. И, наконец, в конце правления Петра I в России появляются первые образцы круглой скульптуры в ее классическом западно-европейском понимании: это, прежде всего, бюст Петра работы Растрелли и конный монумент императора, позднее поставленный перед Михайловским замком в Петербурге. С петровского времени начинается становление и развитие круглой пластики как специфически-светского жанра художественного творчества, в котором воплощался общественно-значимый этический идеал русского народа. Именно поэтому все совокупное наследие русской скульптуры в основном представляет грандиозную галерею героев земного Отечества, деятелей и вершителей мирской истории

страны. В XVIII в. прославление исключительности того или иного события, героизация персоны было основным содержанием скульптуры. В XIX — начале XX в. живоподобный и социовозвышенный реализм скульптуры дополняется изысканностью, романтической чувственностью, наполняется декоративно-прикладным звучанием. В XX в. происходит еще большее усиление реалистических начал скульптурного образа, который принимает форму конкретного подобия реальной действительности. Очевидно, что сегодня, в начале XXI в., мы воспринимаем русские традиции ваяния не иначе, как исторически сложившуюся утилитарно-светскую образную систему со своим специфическим назначением и художественными законами.

Но, несмотря на прочную светскую ангажированность скульптуры, ее вещественно-осознательную «иноприродность» метафизике горнего мира, в наши дни имеют место активные попытки использования круглой пластики для создания новых жанров и видов церковного искусства, когда в «плоть» скульптуры экстраполируются образы горнего мира, уже выраженные во всей полноте иконописного канона Церкви. Здесь можно возразить и указать на примеры бытования в допетровской Руси деревянных скульптур с образами Христа и святых. Но дошедшие до нашего времени резные изображения Спасителя в темнице, Николая Чудотворца, Нила Столобенского, Георгия Победоносца, Параскевы Пятницы и др., — все они носят следы отчетливого стремления стилистически уподобиться иконе. Это выражается в застылой условности композиции, плоскостности пластического языка, в локальной символической красочности, в эстетической попытке свести все художественные средства к подобию иконописного символа. Известно, что по сравнению с иконой деревянные резные образа не получили достаточно широкого распространения в церковной практике, так как в общеправославном сознании они воспринимались существенным нарушением канонической традиции. Не случайно после постановления Стоглавого собора 1551 г. и в дальнейшем указами русских царей и Синода (1727, 1767, 1832, 1835 гг.) запрещалось иметь «иконы резные или истесанные, издолбленные, изваянные». «В Россию сей обычай от иноверных, а наипаче от римлян и им последующих, порубежных нам поляков вкрался», — говорилось в

одном из указов<sup>2</sup>. Лишь в исключительных случаях допускались в церковном интерьере резные изображения Иисуса Христа, Спасителя в темнице, Николая Угодника, Нила Столобенского и несколько других видов рельефных скульптур святых, получивших распространение в промысловых городах Перми, на Русском Севере и в отдельных районах Поволжья.

Современные каменные, бронзовые, медные *православные монументы*, торжественно открываемые с водосвятным молебном, с возложением цветов, с выступлением приглашенных, молча свидетельствуют о том, что в религиозном сознании верующих происходит некий тревожный сдвиг, угрожающий утратой неуловимо-таинственных, хрупких, глубоко интимных «нюансов» человеческого Богообщения. И все же чем плохо, когда в центре какой-нибудь городской площади или районного парка культуры и отдыха стоит большая каменная скульптура русского святого или ангела? Гуляющие могут подойти к ней с детьми, что-то рассказать о святом, сфотографироваться на память или просто осмотреть монумент со всех сторон, дивясь его подобию и схожестю с обычными людьми. Но именно в этом человекоподобии, а также в несоответствии сакральной значимости святого с профанностью его обывденного окружения заключается источник настоящего духовного соблазна для крещеного человека.

Все уже воздвигнутые, плотно вмонтированные в русскую почву «православные монументы» носят исключительно живоподобный, а порой просто натуралистический характер, что неизбежно вытекает из эстетической природы скульптуры и является прямым нарушением церковного учения о сущности образа. Современные памятники святым «подпадают» под законодательное запрещение VI Вселенского Собора, строго порицающего «...тех, кто осмеливается выдумывать какие-либо нововведения, или же отвергать что-либо, что освящено Церковью, будь то Евангелие, или изображение креста, или останки мучеников или иконная живопись»<sup>3</sup>. Иными словами, «православные монументы» не только не каноничны, они — антиканоничны. А между тем опорной, несущей частью всей нормативно-догматической системы Церкви является православный канон. В сферу канона входят: Евангельские законы, следующие из заповедей Иисуса Христа и

<sup>2</sup> Полное собрание постановлений по Ведомству православного исповедания Российской империи. Царствование государыни императрицы Екатерины II. СПб, 1915. Т. 2. № 516. С. 163–164.

<sup>3</sup> Цит. по: Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 356.

поучений Его апостолов, постановления Семи Вселенских Соборов и местных православных соборов об устройстве церковной жизни, каталог принятых Церковью книг Священного Писания и богослужебных книг, формы православной гимнографии, исполняемой на утрене, полунощнице, повечерии, панихиде, молебне и, наконец, — иконописный канон, установленный Церковью как способ выражения Божественной Истины средствами изобразительного искусства. В свою очередь, в иконописный канон включаются принятые и освященные соборным авторитетом Церкви иконографические типы изображения Святой Троицы, Иисуса Христа, Божией Матери, ангелов, святых, а также праздников и других ветхозаветных и новозаветных сюжетов Священного Писания. Первоисточником канона является Сам Господь Иисус Христос. Слова Нагорной проповеди — вот главная нравственная норма, основной жизненный канон, обязательный для всех, исповедующих Православие. То есть каноничны не только творения Отцов Церкви, формы православного богослужебного круга, церковных молитв и живописно-композиционные символы иконы. Канонична сама жизнь православной личности, претворяющей в каждый момент своего бытия Евангельский закон. Изменение канона сопрягается с изменой Самому Богу. По сути, и многочисленные ереси христиан-отступников, и все историческое разделение мирового христианства стали результатом нарушения канона, т. е. следствием реформирования или игнорирования святоотеческого учения о нормах церковной и мирской жизни верующих.

В русской истории и культуре особое место всегда занимала икона как наглядное и полное отражение всего учения Церкви. Икона мыслилась хранилищем истинности и святости Православия. Заботу о канонической чистоте иконописных образов и в средние века, и в новое время проявляла не только Церковь, но и высшая государственная власть, ясно понимающая, что любое нарушение иконографического канона нанесет ущерб целостному церковному самосознанию народа. Даже когда русские живописцы создавали новые иконописные образцы национальных святых, они благоговейно-молитвенно сверялись с древнерусскими и византийскими образцами, стремясь сохранить аутентичность символической системы канона.

Л. А. Успенский утверждал, что русская иконопись есть высшее выражение богоподобного

смирения. Поэтому при необычной глубине ее содержания она по-детски радостна и легка, полна безмятежного покоя и теплоты. Более того, ученый полагал, что нигде жизнерадостное и жизнеутверждающее христианское мировоззрение не нашло столь яркого выражения, как в русской иконе, и если Византия богословствовала преимущественно словом, то Россия богословствовала по преимуществу образом, явив в пределах своего национального художественного языка высшую степень духовности иконы<sup>4</sup>. Безусловно, подобное величие русской иконописи было достигнуто благодаря пониманию канона как Богоданного проводника Истины. И на протяжении всей русской истории иконографические нормы церковного искусства оставались путеводной звездой веры и благочестия, незыблемым основанием традиционного этнорелигиозного самосознания русского народа. Но менялась историческая реальность — и изменялся формально-стилистический язык икон. В истории русского иконописания всегда ясно прослеживалась эта специфическая закономерность — органическая взаимосвязь между изменениями в духовно-религиозном мироощущении народа и переменами формальных приемов иконописания. Так, живописно-стилевые изменения русского иконописного искусства от величественной простоты форм XV в. к декоративно-узорчатой дробности XVI в., далее к «фряжской», натуроподобной живописности XVII—XVIII вв. и, наконец, к стилизованным приемам светской живописи последующего синодального периода — вся эта последовательная трансформация иконописного стиля ярко свидетельствовала о качественных изменениях в духовном самосознании этноса, об ослаблении пламени религиозных чувств с соответствующим «обмирщением» житейского и церковного планов бытия.

Процесс претворения архетипических установок этнорелигиозного самосознания русских в специфических формах их церковной и бытийственно-мирской жизни зависел всегда от множества факторов политического, идеологического и социо-культурного характера. Если в эпоху средневековой Руси, в XV—XVI вв. поклонение и восприятие иконы определялось единством, соборностью православного народа, который, несмотря на трагические стези истории, мыслил свою жизнь как конкретную категорию религиозного служения Богу, то в Новое время ситуация качественно меняется. Общецерковное

<sup>4</sup> Успенский Л. А. Указ. соч. С. 223.

сознание послепетровского времени приобретает расщепленный характер, выраженный в изобилии сект, ересей, а также в культурных плодах «обмирщения» религиозного сознания русских. Поиск путей национальной модернизации, стремление войти на равных в круг западно-европейской истории и культуры через приобщение к ценностям западной цивилизации — все эти новые тенденции общественного устроения конца XVII — начала XVIII в. привели к необратимым духовным утратам самобытной религиозности русских. В результате полностью утратилась напряженная мистика «умной молитвы», возрожденная лишь в конце XVIII в. в среде монашества св. Паисием (Величковским). Сложная красота и лаконичная сдержанность иконописного символа уступили место реалистическому подобию, когда церковный образ впитал в себя стилевую свободу светской живописи.

Подчеркнем, все рассмотренные выше этапы стилевой эволюции художественного языка иконы были исторически обусловлены нарастающими секуляризационными тенденциями общественного развития, которые вплоть до начала XX в. сдерживались «консервацией» веры «сверху», благодаря чему оставалась нетронутой самая главная, одухотворяющая сила православного иконописания — его *канон*. Парадоксально, но в наше время, после советского периода «церковной немоты», когда вновь появилась возможность творческого возрождения и подлинно свободного, ничем не ограниченного развития традиционного искусства Церкви, вдруг совершается мощная атака на иконографический канон и появляется нечто, доселе невозможное и недопустимое, — сакральная скульптура. Это новое «художественное» явление общецерковной жизни страны требует не просто богословского, но всестороннего анализа, в том числе с точки зрения ее цивилизационного контекста. Именно с подобных позиций следует вести критический разбор духовно-эстетических категорий скульптурных памятников святым.

Первая мысль, которая пришла автору после визуального ознакомления с рядом «православных монументов», сразу же приняла характер ассоциативной аллюзии с известной пушкинской строкой: «О! Тяжело потягье каменной твоей десницы!» Тяжеловесность, холодность, мрачность, угрюмая пугающая застылость «каменных святых», их чуждость тому светлостному, жизнеутверждающему началу русских икон, о котором говорил Л.А. Успенский, — все это есть прямое следствие разрыва с Богодухновенным преданием святых отцов Православия. Совершенно

очевидно, что плотский, объемный натурализм сакральных памятников полностью уничтожает бесконечно благую, радостную, неосвязаемо-таинственную — Божественную метафизику самой веры, которая низводится до уровня обыденно-примитивного изображения. Для православного человека очевидно, что реалистичность образов Бога или святых нетерпима ни в иконе, ни в молитве. Такая «видимость» материальной достоверности живой человеческой плоти именуется «прелестью», т. е. ложью в наивысшей степени и, конечно, является помехой для подлинно духовных молитвенных состояний. Церковь учит, что молиться можно и в отсутствие какой-либо иконы (например, в пути, в опасности, на операционном столе, в неволе и т.д.), так как Бог слышит молитвы всех людей вне зависимости от обстоятельств их местонахождения. Многие аскеты и отцы-пустынники как древнего, так и Нового времени вообще зачастую обходились без икон и даже, как, например, преподобный Серафим Саровский, советовали молиться с закрытыми глазами, чтобы вольно или невольно не увлекаться внешними впечатлениями. Уж если перед иконами — этими бесплотно-символическими образами горнего мира, — верующие постоянно должны быть «на чеку», усилием воли ограждаясь от материально-чувственных состояний, то как противостоять этим соблазнительным состояниям, созерцая какой-нибудь памятник святому, который сам по себе есть воплощение телесно-образного соблазна?

Молитвы праведников, так же как и соборные молитвы верующих, творят чудеса. Подобно тому, как человеческая душа, неустанно стремясь к обожению, духовно возрастает и насыщается благодатью, так и икона, насыщаясь благодатными энергиями святых молитв, по Воле Бога возрастает до уровня чудотворящей. В контексте сказанного со страхом хочется спросить: а возможно ли появление в современной России «чудотворящих» скульптур святых — просвещающих дух людей, исцеляющих их болящую плоть, мироточащих, светящихся, обновляющихся, излучающих тепло, перемещающихся с места на место? Ведь мы видим, что некоторая часть православного народа, особенно паломники, сегодня молятся «православным монументам» с такой же верой и надеждой, как и иконописному образу. И по их простой, горячей вере скульптуры любимых святых вроде бы тоже должны орошаться «благодатью» чудотворений? Пока оставим этот вопрос без ответа.

Продолжая смысловой и эстетический анализ современных сакральных памятников свя-



Памятник студенчеству Томска (Памятник Святой Татьяне).  
Скульптурная композиция, посвященная святой Татьяне – покровительнице студентов.  
Скульпторы Николай и Антон Гнедых. 2004 г.

тых, особо подчеркнем, — не только визуальный образ «православных монументов», пугающих заколдованно-оцепеневшей статуарностью, маскообразной мертвенностью «ликов», но даже их наименование, само лингвистическое звучание, например, памятник Святой Троице или памятник Спасителю, Иисусу Христу — вносит деструктивные начала в религиозное мышление православных. Не стоит забывать, что памятник происходит от слова память, т. е. от человеческой способности к воспроизводству и удержанию прошлого опыта жизни, всего того, что уже было во временной земной жизни и уже никогда более не повторится. Так как же в этом случае быть, например, с памятником Святой Троице в образе ветхозаветных ангелов, возведенным близ Успенского собора г. Ярославля? Ведь Троиединный Бог безначален и присносущен. И очевидно, что у сотворенного Им человечества нет никакой нужды вспоминать и чтить Его возложением венков, то есть так, как почитаются бранные герои истории. Отметим, что в ярославском памятнике наглядно воплощены главные изъяны «право-

славных монументов», первый — вопиющий диссонанс между формой и святоотеческим учением о Первообразе, второй — отсутствие какой-либо защиты от возможных кощунств. Действительно, как трактовать евхаристическую чашу в данной скульптурной композиции, в которую проходящие мимо люди кладут деньги, сигареты, конфеты и пр. К какому виду «благодетельства» можно отнести человеческие рукопожатия ангелам Ветхозаветной Троицы, отполировавшие их руки до такого же блеска, как, например, нос собаки в группе «Пограничник» на станции московского метро «Площадь Революции» или бронзовые носы на памятниках Остапу Бендеру в Санкт-Петербурге и храброму солдату Швейку в Польше?

Сакральные скульптурные памятники Богу и святым Русского и Вселенского Православия сегодня приобретают своеобразную форму «постканона», пока далеко еще не одобренного общецерковным соборным согласием. То, что «православные монументы» как бы имеют очевидную религиозную тематику и то, что каждое открытие нового памятника происходит с участием свя-



Святая Троица. Г. Ярославль.  
Скульпторы Н. Мухин, И. Трейвус, Е. Пасхин.  
Архитектор А. Бобович. 1995 г.

щенноначалия — все это придает им видимость церковной легитимности. Но в действительности подобный вид религиозного искусства является просто вопиющим искажением не только символического канона Церкви, но и смысла подвига святости. Не стоит забывать, что многие подвижники Православия заповедовали ближним не оказывать им чести после их кончины. В истории Церкви были и такие святые, которые завещали бросить свое мертвое тело в пустыню, лес, ров — на съедение диким зверям. В «православных монументах» мы видим художественно зафиксированный образный антипод христианскому феномену смирения и молитвенности, — того, что лежит в основе святости. Почти все скульптуры святых — именно в силу самой системы круглой пластики, требующей статуарной прочности и крепости воздвигаемого объекта, — полны неиссякаемого мирского величия и достоинства, т. е. всего того, что отвергается Церковью как наиболее страшное духовное состояние крещеной личности.

Следует также обратить внимание на особую — социально-идеологическую — функцию «православных монументов». Торжественно поставляемые каменные изваяния святых со всей очевидностью становятся знаками единения церковной общественности края, области или губернии с властными структурами, зачастую выступающими инициаторами подобных культурных акций. То есть на эти памятники возлагается своеобразная функция солидаризации различных слоев общества — бедных и богатых, чиновников и олигархов, верующих бизнесменов и церковных деятелей, как бы объединенных одной верой, едиными ценностями. Был даже случай, когда открытие памятника святому, конкретнее — священномученику Серафиму, епископу Дмитровскому, трактовалось присутствующими и журналистами как символ примирения двух веков русской истории — «богоборческого» и нынешнего, возрождающего традиционную веру<sup>5</sup>. В памятные дни из жизни святых к их каменным, бронзовым, медным и прочим изваяниям направ-

<sup>5</sup> Именины г. Дмитрова // Московские епархиальные ведомости. № 11—12. 2011. С. 49.



ляются целые делегации, состоящие не только из священнослужителей и членов приходских общин, но также представителей местной администрации, чиновников, меценатов, гостей и пр. Такие шествия, как правило, заканчиваются возложением цветов, что подчеркивает сходство с гражданскими обычаями возложения венков на могилы неизвестного солдата или к памятникам героям Отечества. Подобное шествие происходило в Белгороде в дни 300-летнего празднования дня рождения святителя Иоасафа Белгородского, которое при всей искренности пришедших людей все же напоминало «отдачу почестей» светским деятелям. Попутно отметим, что памятник святителю Иоасафу выполнен в системе подчеркнуто иконописной условности, он, если можно так сказать, вполне иконографичен. Но в сочетании с реализмом объемных форм и на фоне живой окружающей действительности он выглядит неуместно-искусственно, напоминающая виртуальное изображение иконы в объеме 3D. Увы, похожие зрительные ассоциации неиз-

бежно возникают при созерцании почти всех современных монументов святых. Безусловно, всеобщее воодушевление, человеческая радость, зримо рождающиеся во время шествия и ритуала освящения памятников любимым святым, в какой-то степени смягчают социальные контрасты современной российской действительности, способствуя хотя бы такой форме солидаризации людей. Но это ощущение «общности» эфемерно, быстропроходяще. Православные монументы как ложные символы святости не могут дать духовного импульса для настоящего соборного единства, такого единства, которое рождается во всенародном стоянии перед подлинной святыней веры, а главное — в Литургии и общем причастии из одной Чаши.

Святые Отцы учат: кто согрешает в одной заповеди, тот сразу нарушает остальные девять. Кто искажает канон, тот разрушает весь дух и строй Церкви. Воцерковленному человеку понятно, что «православные монументы», подавляющие своим натуралистическим живоподобием всякие



Архиепископ Лука (Войно-Ясенецкий). Г. Симферополь.  
Скульптор Борис Мусат. 2002 г.





Памятник священноархимандриту Корнилию

начатки молитвенного состояния, являются нарушением не только одной из основополагающих святынь Православия — иконографического канона, но и всего соборного учения Церкви. Скульптурные изображения святых — это пример того, как человеческое, непретворенное «Я» дерзко входит в Божественное. Святой, духом пребывающий в Царствии Бога, в скульптурном виде сводится к вещественно-материальному, объемному подобию обычных людей, и неискушенный богословскими премудростями верующий человек видит в таком образе как бы себя самого или своих близких. Но если святой, изображенный в виде памятника во всем подобен людям, то в чем его святость? Так же как и религиозная живопись, скульптура по своей эстетической природе не может быть выразителем тех символов и идей горнего мира, которые святыми отцами заповедано выражать только посредством иконографического канона. В заключительных текстах VI Вселенского Собора сказано: «...шествуя царским путем и следуя Божественному учению св. Отцов наших и Преданию Кафолической Церкви, — ибо знаем, что Она Духа Святого, живущего в Ней, — мы со всяким тщанием и осмотрительностью

определяем: подобно изображению честного и животворящего креста, полагать во святых Божиих церквях, на священных сосудах, одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честные и святые иконы, написанные красками и сделанные из мелких камней или всякого другого соответствующего цели вещества...»<sup>6</sup>. Как видим, речь идет об одних лишь иконах. В текстах оросов нет даже намека на возможность или допустимость изображения святых в технике круглой пластики, т. е. в виде скульптуры. Очевидно, что учение Церкви не может произвольно, без соборного обсуждения изменяться даже за церковной оградой. Существуют границы, нарушение которых грозит утратой спасающих смыслов нашей веры. Пришла пора задать вопрос: «Как подобная

антиканоническая модернизация символического канона святых может повлиять на характер веры, а также на столь необходимые сегодня процессы религиозной самоидентификации русских»? Ответ может быть только один — любое упрощение, самовольное искажение или недопустимое нововведение в системе церковно-канонической символики может заложить в религиозной, особенно творческой личности дух гордыни, скепсиса, сомнений и как итог — изотерическое или приземленно-плотское, то есть по учению отцов Церкви, «дебелое» понимание христианства, в котором не будет никакой возможности для истинного Богопознания. По причине вышеуказанных «погрешностей», а если сказать более точно, в виду своей безблагодатности, «православные монументы» как бы не находят органичного места в ландшафте страны. Они словно дрейфуют между Церковью и сферами мирского бытия жизни людей, оставаясь искусственными элементами как церковной, так и общественной жизни православного социума. Действительно, круглая каменная скульптура из-за своей очевидной неканоничности чужда пространству церковного интерьера. Ее ставят вне пределов

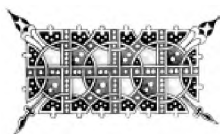
<sup>6</sup> Цит. По: Успенский Л. А. Указ соч. С. 102.

храма, так как все понимают, что внутри она будет неуместна, нелепа и даже вредна. И даже возле монастырских ворот и церковных оград к «православным монументам» духовно-просвещенные люди зачастую относятся как к некому вспомогательно-промежуточному, ненастоящему по сравнению с иконой образу, которому, тем не менее, следует отдать новоустановленную дань почитания. В мирском пространстве городских площадей, улиц и парков каменные монументы святых неизбежно воспринимаются как часть ландшафтного дизайна, не требующая обязательных знаков религиозного почитания. Расположенные в обыденном пространстве социомирской жизни людей, православные скульптуры святых становятся потенциальными объектами поругания. Православная общественность небезосновательно полна тревожных ожиданий публичного кощунства, причем кощунства не по отношению к скульптурам как таковым, но гораздо выше — к православному архетипу веры.

«Без Меня не можете творить ничего» (Ин.15, 5). Эти слова Христовы ставят человеческую деятельность в зависимость от тех принципов, которыми руководствуется Церковь, и эту деятельность она облачает в каноны. Верность апостольскому Преданию, исповедание веры, жизнь и творчество — все ограждается канон. Вне канона нет и церковного образа и не может быть, потому что в Церкви неразрывно слиты воедино таинство, исповедание прав

веры и канонический строй. Там, где исповедание веры нарушено, искажен и церковный строй, искажено и понятие образа, и сам образ<sup>7</sup>. Поэтому любое нарушение канона вызывает острейшие духовно-мировоззренческие проблемы и даже кризисы в среде православных социумов. Сегодня как никогда необходимо, чтобы каноническое существо Православия во всей его сложности, глубине и красоте было доступно русскому народу. В противном случае, наша церковная жизнь осложнится самыми разнообразными суевериями, фанатической обрядовостью, что, в конечном итоге, может привести к прямому непослушанию Матери-Церкви и к конфликтному распаду внутриобщественных и культурных связей русских.

Вопросы о состоянии иконографического канона, иконопочитании, благочестии, отношении к феномену святости, к попыткам модернизации традиции Церкви — все это в своей взаимосвязанной совокупности является проблемой цивилизационного порядка, т. е. напрямую связано с выбором социодуховной парадигмы будущего исторического пути страны. В конечном итоге проблема канона касается содержания той духовно организующей русский народ идеи, которую Ф. М. Достоевский именовал идеей национальной. И, может быть, дело здесь не в заблуждениях современных скульпторов и части церковной общественности, а в самом духе нашего времени. Но это уже проблема иного порядка.



<sup>7</sup> Там же. С. 356.