

УДК 5527

DOI: 10.17748/2075-9908-2015-7-7/2-128-133

ЛЕВЧЕНКО Ярослав Юрьевич,
Академия искусств, мастерская реставрации
профессора Ю.Г. Боброва
г. Санкт-Петербург, Россия

LEVCHENKO Yaroslav Yu.,
Academy of Fine Arts, Restoration Workshop of
Professor Y.G. Bobrov
St. Petersburg, Russia

**ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ
ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ ЗАРУБЕЖНЫХ
СТРАН НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
МАСТЕРСКОЙ Г. КОРДИСА**

**PROBLEMS OF MODERN MONUMENTAL
PAINTING DEVELOPMENT OF ORTHODOX
CHURCHES OF FOREIGN COUNTRIES BY
EXAMPLE OF WORKSHOP G. KORDIS
ACTIVITY**

В данной статье рассматриваются истоки и особенности стилистического решения росписей в монументальных росписях православных храмов на территории США, выполненных мастерской Георгиоса Кордиса в 2000–2010-е гг. Деятельность его мастерской в сфере монументальной живописи в этой и других зарубежных странах – примечательный и важный феномен осмысления и использования наследия византийского искусства так называемого позднего периода, прежде всего, произведений эпохи «палеологовского возрождения». Выявлена причина использования современными художниками-иконописцами основополагающих приемов организации фрескового ансамбля, выработанных в византийском церковном искусстве XIV в. Подчеркивается, что выбор источника, на который ориентируются Георгиос Кордис и руководимая им бригада художников, обусловлен достигнутой в эту эпоху отточенностью и завершенностью пластического языка. С другой стороны, на примере росписей церкви Святой Екатерины в Брайнтри (Соединенные Штаты Америки, Бостон) и церкви Святой Троицы в городе Кармиэль (штат Индиана) раскрывается ярко выраженное проявление индивидуальности мастера – руководителя бригады иконописцев, определяющего выбор стилистического источника, а также характер интерпретации канона в той или иной фреске. Применительно к росписям, рассматриваемым в статье, речь идет о сознательном акцентировании некоторых приемов, связанных с ритмической организацией росписей и трактовкой их сюжетов. Показано, что такой прием позволяет достичь приближения к значительным в художественном отношении первоисточникам – памятникам Византийского искусства и в ряде случаев сделать сюжеты Священной истории более доступными для прихожан современных американских храмов.

The article is devoted to the sources and specific features of stylistic decision of the frescoes created by the icon-painting studio that is led by Georgios Kordis in Orthodox churches on the territory of the United States in the 2000-2010's. These frescoes were created by icon-painting studio that is led by Georgios Kordis. The activity of this studio in the sphere of monumental painting in the USA and the other foreign countries is a notable and significant phenomenon of apprehension and use of the heritage of Byzantium art, first of all, the epoch of so-called Paleologs' Renaissance. There is revealed the cause of use of basic means of organization of fresco ensemble that were worked out in the Byzantium church art of the 14th century. Particularly here is featured some basic methods of creation of the fresco ensemble that had been worked out in Byzantium art and are used by the contemporary icon-painters. There is emphasized that choice of origin that is used as handmark by G. Kordis and his work team is based on elegance and completeness of plastic language. From the other side on example of frescoes of St. Catherine church in Braintree and Holy Trinity Church (Carmel, Indiana) there is revealed the clearly defined individuality of master who is the leader of team of icon-painters and determines the choice of stylistic source and in one or another fresco. In the context of frescoes that are investigated in the article the question is conscious accentuation of some means that are connected with rhythmic organization of frescoes and handling of their subjects. Such means allows approach the proximity to the origin that is significant from the artistic point of view and in some cases to make the subjects of the Sacred history to the congregation of contemporary American churches.

Ключевые слова: православные храмы, монументальная живопись, фрески, Византийское искусство, иконография, иконописная мастерская.

Keywords: Orthodox churches, monumental painting, frescoes, church art, Byzantium art, iconography, icon-painting studio

В многовековой истории монументальной живописи Православной церкви XX столетие оказалось исключительно сложным. Революционные события в России предопределили драматичную судьбу сложившихся в ней ранее школ иконописи и храмовой монументальной росписи. Значительная их часть после 1917 г. была практически полностью утрачена или не получила систематического развития. Эти школы в настоящее время воссоздаются буквально по крупицам, причем путь к восстановлению церковного искусства в масштабах, характерных для дореволюционной эпохи, также не лишен противоречий. Основная причина этого заключается в том, что любая фундаментальная школа формируется на протяжении не одного десятилетия. Художники передают своим ученикам определенные навыки и приемы, которые, в свою очередь, дополняют и обогащают школу. Кроме того, увеличение количества приходов в 1990-е гг. вызвало необходимость строительства новых церквей на территории России. Возведение православных храмов в настоящее время проводится, в том числе, в различных странах Ближневосточного региона и в США. В то же время даже в интерьерах старинных храмов современные художники создают новые росписи, вследствие чего в едином церковном пространстве зачатую могут сосуществовать и синтезироваться стили разных эпох. К настоящему времени возведено большое число церквей, во внутреннем убранстве которых художники стремятся рас-

крыть богословское содержание образов посредством росписей, где использование новаторских средств пластической выразительности не подразумевает выход за рамки канонических требований.

Как отмечает Н.С. Кутейникова, «несмотря на явные успехи отдельных художников, мастерских и даже центров, в целом современный период надо расценивать как время обретения навыков в большей степени формального, ремесленного характера, чем глубинного постижения сути иконописания. Однако без этого этапа обойтись нельзя» [3, с. 163]. Это мнение, высказанное десятилетием ранее в отношении современного иконописания, можно отнести и к монументальной церковной живописи. В этом отношении представляется актуальным обращение к подлинно значительным образцам монументальных росписей, выполненных в зарубежных странах мастерами, не являющимися выходцами из России и стран бывшего СССР, но решающими в своей работе те же ключевые для современного православного церковного искусства задачи.

В эпоху, отмеченную тенденцией к глобализации и мультикультурализму и связанную со свободой перемещения по миру и переселения из одной страны в другую, можно наблюдать образование общин по религиозному и национальному признаку. Не является исключением и Православная Церковь. В странах Европы, Северной и Южной Америки, Африки и Азии, а также в Австралии православные общины возводят новые церкви и привлекают современных художников для создания росписей. При этом храмы разных общин имеют свой особый колорит и следуют определенным канонам церковной традиции в зависимости от местности первоначального пребывания представителей общины, для которой возведен тот или иной храм. С другой стороны, в России, где после 1917 г. соблюдение православных обрядов фактически находилось под запретом или не приветствовалось (сходную ситуацию в 1950–1980-е гг. пережило большинство стран Восточной Европы, входивших в так называемый социалистический лагерь), был разрушен целый ряд храмов, возведенных преимущественно в XVIII – начале XX вв. и объявленных «не имеющими художественной и исторической ценности». Соответственно, были утрачены многие храмовые росписи (в том числе и из-за отсутствия должного ухода за ними в сохранившихся церквях). В то же время вначале представители эмиграции, а после распада СССР – представители новой волны переселенцев из стран восточного блока перенесли в страны Западного мира, и в частности в США, свои культурные традиции, связанные в том числе с духовными заветами Православия.

Следует особо отметить, что начиная с середины XX в. храмовое строительство постепенно выходит за пределы традиционно христианских стран. В это же время в католических и протестантских храмах практически исчезают фресковые росписи, мозаики и другие виды убранства, традиционно использовавшиеся в христианских храмах предшествующего периода. Теперь архитектор, как правило, выступает единоличным создателем храмового пространства за счет использования световых, цветовых, фактурных эффектов, создаваемых формами и особенностями конструкции здания храма. Еще одна важная тенденция, оказавшая влияние на монументальную церковную живопись, затронувшую в том числе и убранство православных храмов, заключалась в стремлении к сближению религии с социальными и духовными запросами современного общества. Пространство церковного сооружения трактуется теперь не только как место богослужения, но и как своего рода общественно-социальный центр. Кроме того, при многих храмах сооружаются помещения для нужд приходов. Западное христианство (как католицизм, так и различные ответвления протестантизма) оказалось открытым и восприимчивым к современным тенденциям, появляющимся в церковном искусстве. Можно говорить о том, что в этот период наблюдается объединение новаторских тенденций с историческими традициями раннехристианского, готического или романского христианского искусства. В странах православного мира в XX в. продолжалось строительство храмов в традиционных формах с каноническими росписями, бытовавшими в регионе, где возводился храм. Примерами этого может выступать храм апостола Андрея Первозванного в г. Патры, Греция (арх.Э. Робер, 1902–1974), где в создании убранства интерьера ведущее место принадлежит мозаике. При строительстве православных церквей в балканском регионе зодчие ориентируются на канонические предписания, утвердившиеся еще в эпоху раннего Средневековья как в архитектуре, так и в монументальном декоре. Здесь можно упомянуть также храм св. Василия Острожского в Лепосавиче (Сербия) и храм Димитрия Солунского в Митровице, сооруженные в конце XX в. Также следует упомянуть ряд соборов, росписи которых выполнены в «неовизантийском» стиле. В данном случае авторами росписей являются греческие мастера.

Учитывая отсутствие в современном российском искусствознании серьезных исследований, посвященных развитию православной храмовой живописи за рубежом в XX в., особую ценность для нас представляет опыт работы художников – представителей православного ми-

ра, которые продолжают в своем творчестве традиции византийской монументальной живописи, органично сочетая в своей практике соблюдение традиций и использование новаторских приемов в иконографии и стилистическом решении. Начиная с середины XX в. в продолжение православной художественной традиции на территории США значительный вклад вносят мастера – уроженцы Греции, где создание икон и фресок с 1920-х гг. во многом базируется на принципах, положенных в основу деятельности иконописца Фотиса Кондоглу. Этот мастер продолжал принципы византийского искусства времени его расцвета и позднего периода (XIII – первая половина XV в.). К числу его последователей причисляет себя и Георгиос (Йоргос) Кордис (род. 1956). По его словам, работа современных мастеров церковной живописи во многом базируется на принципах, положенных в основу деятельности Кондоглу, «фактически примирившего современную иконопись с византийским искусством» [1], с которым художник познакомился во время посещения Афона. Дальнейшая биография Кордиса во многом является показательной с точки зрения культурного взаимодействия США и Греции в сфере православной культуры. В возрасте 30 лет он отправился в Соединенные Штаты для продолжения учебы, где главной задачей для него было профессиональное совершенствование в живописи и теологии. В конце 1980-х гг. Кордис учился в Богословской школе Святого Креста в Бостоне, где изучал теологию и эстетику византийской живописи, и параллельно занимался на курсах по технике живописи в Школе изящных искусств при Бостонском музее изящных искусств. В 1991 г. художник получил звание доктора богословия, защитив диссертацию в Афинском университете, в котором он, начиная с 2003 г., читает курс лекций. Примечательно, что как художник Кордис сформировался благодаря совместной работе с иконописцем Симеоном Симеу. При этом он работает как в сфере церковной, так и светской станковой живописи, участвуя в выставках на родине и в разных странах мира. Мастерская Кордиса к настоящему времени выполнила росписи в следующих храмах: Docheiariou Monastery (Святая гора Афон, Греция); St George Orthodox Cathedral (Бейрут, Ливан); The Church of Dormition of Theotokos (Герака, Атика, Греция); The Church of Transfiguration (Халандри, Греция); Monastero della Piccola Famiglia della Resurrezione (Валериппа Чесена, Италия); St. Nikolas Church (Бейрут, Ливан); Holy Trinity Church (Штат Колумбия, США); St. Sophia (Valley Forge, Филадельфия, США).

В целом деятельность мастерской Г. Кордиса в сфере монументальной живописи представляет собой примечательный и важный в свете интересующей нас проблемы феномен осмысления наследия византийского искусства так называемого позднего периода, прежде всего, произведений эпохи «палеологовского возрождения» (XIV в.), отмеченных поиском новых путей развития монументальной живописи и иконописи. Не случайно в качестве одного из ориентиров в собственной творческой практике художниками мастерской Кордиса избраны шедевры фресковой живописи в Сербии, где данный вид церковного искусства достиг небывалого расцвета. В целом проблема традиции и новаторства впервые со всей остротой была поставлена в византийском искусстве XIII–XIV вв., где переосмысление принципов комниновского возрождения привело к появлению нового искусства, более одухотворенного, динамичного, хранящего отзвук трагических последствий нашествия крестоносцев. Как отмечает Г. Колпакова, в XIV в. «все сковывающее, повторяющееся, последовательно и механистично воспроизводящее структуру мира, истории, человека, – уходит. Композиции делаются особенно динамичными, легкими, ассиметричными, пронизанными импульсивным движением. Во всем подчеркивается экзальтация и вдохновение. Художники освобождаются от диктата скульптурности форм и весьма легко манипулируют объемами и анатомией» [2, с. 141].

Примечательно, что интересный, во многом новаторский пример использования этой линии развития византийской живописи можно наблюдать также в случае с Церковью Вознесения в Денвере (Assumption Greek Orthodox Cathedral, 2003–2006). Здесь можно говорить о подлинно творческом подходе к традиции. Несмотря на то, что в росписи этого храма не принимала участие мастерская Г. Кордиса, он заслуживает упоминания, в первую очередь, с точки зрения особенностей своего архитектурного решения. Сама церковь представляет собой один большой купол, установленный на фундаменте. Вследствие этого сюжеты, которые, согласно православной традиции, изображаются только в куполе, перемещаются на стены подкупольного пространства, по сути, охватывающего весь интерьер церкви. В данном случае при строгом соблюдении иконографического канона авторы росписей добиваются особого эффекта «населенности» этого пространства, где присутствует большое число разновеликих фигур, которые располагаются отдельно друг от друга или объединены в композиции сюжетов Священной истории. Залогом визуального единства храмового пространства, имеющего форму чистого круга, в данном случае является контраст насыщенного темно-синего фона, золотого (нимбы) и красно-розового и белого в изображении одеяний. За счет использования условно обозначенных в соответствии с принятым канонem элементов пейзажа и архитектурных сооружений разной вели-

чины пространство, заполняя участки между изображениями отдельно стоящих фигур и целыми сюжетными композициями, создает для них своего рода выразительное декоративное обрамление. Последнее образует собственный мощный ритм, то восходящий, то ниспадающий, но неизменно включенный в общее центростремительное движение. Оно объединяет стены храма, паруса и подкупольное пространство, «снимая» тем самым ощущение чрезмерной цветовой «утяжеленности». Соответственно, в данном случае можно говорить о подлинно ансамблевом решении росписи храма, где отмеченное мощное кругообразное движение буквально вовлекает в себя зрителя, находящегося в интерьере храма, но при этом не кажется избыточным, преувеличенным.

Что касается интерпретации традиции представителями мастерской Кордиса, то здесь можно говорить о большей связанности с канонами, принятыми в Православии. Особенно отчетливо это проявилось в росписях церквей в Колумбусе и Брайнтри (Бостон), каждая из которых, в отличие от совершенно новаторского по архитектурному решению денверского храма, является крестово-купольной в плане. Черты новаторского переосмысления традиции в данном случае заключаются, скорее, в ярко выраженном декоративном характере решения храмового ансамбля. За счет этого создается общее праздничное ощущение, возникающее уже в момент входа в церковь. Однако в данном случае выявлено и подчеркнуто деление росписей на ярусы, которое последовательно проводится во всем храмовом пространстве. Так, мы наблюдаем характерное для византийских храмовых росписей разделение на отдельные сектора: купол с изображением Пантократора, барабан, а также паруса, своды, конха, где по традиции расположен образ Богородицы, и, наконец, стены.

Любопытно, что по всему пространству храма проводится своего рода ритмический диалог фона и лещадов – скал, как, например, в изображении сцен Сошествия во Ад и Рождества. Несмотря на то, что сравнительно с остальным пространством храма участки стен, отведенные изображению скал, занимают меньшую площадь, они благодаря мастерству композиционного решения воспринимаются существенной и необходимой частью конструктивного решения ансамбля росписи храма. Имея пирамидальную форму, они вторят стрельчатым очертаниям парусов и своими вершинами как бы служат дополнительной визуальной поддержкой для мощного подкупольного пространства. Благодаря этому интерьер храма также визуально преобразуется и обретает торжественное величие, напоминающее о высших достижениях византийского монументального искусства.

Традиционные иконографические сюжеты и образы введены в данном случае в единую композицию, выстроенную ярусами, каждый из которых служит своего рода постаментом, опорой для следующего изобразительного ряда. При этом важным отличительным признаком стилистического решения, сближающим росписи в обоих рассматриваемых храмах, является строгость четкого линейного рисунка, прочно охватывающего фигуры, и в то же время за счет графичной трактовки складок подчеркивающего динамику и особую легкость их движений, как бы воплощающих важнейшую для православного искусства идею преобладания духовного над материальным, плотским. С точки зрения иконографического решения в бостонской церкви важен следующий момент – в барабане изображены не фигуры апостолов, либо восьми или шестнадцати пророков, как это принято в православной традиции, но сцены евангельской истории. Тем не менее благодаря включению этих сцен в единую динамичную линию, опоясывающую барабан, и их полной ритмической согласованности друг с другом новая иконографическая программа находит совершенно органичное претворение, опять же, отвечающее идее единства живописно-архитектурного ансамбля.

В то же время в отношении храма Святой Троицы можно говорить о поиске нового стилистического решения росписей при строгом соблюдении иконографического канона. Здесь, в отличие от бостонской церкви, в простенках барабана мы встречаем фигуры двадцати пророков и апостолов, которые как бы рифмуются с вертикалями окон, отделяя купол с изображением Пантократора от других секторов росписей, расположенных на парусах церкви и в ее конхе. За счет более последовательного проведения принципа контраста в цветовом решении (синее и золотое) создаются своего рода мощные концентрические круги, насыщенные мощным движением, устремленным ввысь, и имеющие не только символическое, но и стилистическое (пластическое) измерение. Следует вновь обратиться к принципу решения византийских храмов XIV в. (расположенных преимущественно на территории Сербии), где также проводится мотив экспрессивного движения, которое пронизывает сцены Священной истории и изображения апостолов на парусах храма, и как бы замедляется и смягчается, сохраняясь при этом в преувеличенной вытянутости фигур. Последним сообщен едва заметный поворот, также отвечающий задаче раскрытия внутреннего, духовного горения. Тем самым фигуры, являющиеся частью принятого в православии канона и раскрывающие программу содержания храма, выполняют также архи-

тектоническую функцию, выступая опорой для купола церкви. В связи с этим можно говорить о визуальном контрасте между иконографической и визуальной доминантой ансамбля росписей – полуфигуры Христа-Вседержителя в большом красном круге, крупными фигурами в простенках между окнами в подкупольном пространстве, которые сразу приковывают внимание зрителя, входящего в храм, и, наконец, меньшими по масштабу изображениями апостолов на парусах. Еще мельче фигуры в изображении евангельских сюжетов, идущих по кругу барабана. Тем самым выделяются три пластические доминанты, по отношению к которым эти сцены, необходимые с точки зрения иконографической программы, занимают подчиненное положение. Итак, сама программа прославления Святой Троицы, проводящаяся в названии церкви и в изображениях, размещенных в куполе, обретает необходимое визуальное воплощение.

Если говорить о конкретных художественных результатах проблемы соотношения традиции и новаторства на примере рассмотренных в данной статье храмов, расписанных участниками мастерской Кордиса, то здесь можно отметить, в первую очередь, следующее обстоятельство. В целом в настоящее время необходимость достижения ансамблевого единства фресок с архитектурой храма и с сохраняющимися на протяжении многих столетий формами отправления православных обрядов не исключает самостоятельного от культовых предписаний художественного значения фресок. Последнее может рассматриваться также с точки зрения проблемы стилистического решения, что мы постарались продемонстрировать на примере двух современных храмов. В данном случае речь идет о подлинно творческом подходе к созданию образа, имеющего сакральное содержание и пробужденного к жизни прочной религиозной основой, на которой зиждется деятельность самих художников – авторов фресок.

В наши дни православное церковное искусство США развивается под влиянием изменений строительных норм и проникновением в монументальную живопись новых стилистических принципов, обусловленных этими нормами, что порой приводит к появлению решений, близких архитектуре протестантских и католических храмов XX в. Еще одна важная тенденция заключается в сближении религии с социальными и духовными запросами современного общества. Однако в отношении Православия речь может идти о тактичном введении новых приемов художественной выразительности в сложившийся много веков назад канон. В связи с этим мы и сочли возможным затронуть проблему возможности его творческого осмысления на примере деятельности мастерской Г. Кордиса. Действительно, «характерная черта современной отечественной церковной культуры – интегрирование ведущих мастеров монументальной православной живописи в мировой художественный процесс. Опыт выполнения храмовых росписей российскими мастерами в разных странах мира свидетельствует о том, что значительно расширилась их география и что весомое влияние творчества российских художников на развитие мировой церковной монументальной живописи стало вполне очевидным» [4, с. 173] Здесь, в свою очередь, имеют место изменения иконографического плана и необходимость решать задачу создания росписей в соответствии с требованиями заказчика, приглашающего художников для создания живописного убранства храма. Это служит еще одним аргументом в пользу изучения опыта художников-иконописцев и монументалистов – выходцев из других стран и регионов Православного мира, в работах которых уже найдены формы органичного соотношения традиции и новаторства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Георгиос Кордис: Невозможно стать хорошим иконописцем без личного опыта церковной жизни [Электронный ресурс] / Г. Кордис. – URL: <http://www.pravoslavie.ru/smi/36409.htm>
2. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Поздний период. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
3. Кутейникова Н.С. Иконописание в России второй половины XX века. – СПб.: Знаки, 2005.
4. Ширкова Л.В. Современная монументальная живопись Русской Православной Церкви. – СПб.: Первый издательско-полиграфический холдинг, 2012.

REFERENCES

1. G. Kordis. Georgios Kordis: Nevozmozhno stat' khoroshim ikonopistsem bez lichnogo opyta tserkovnoy zhizni . Available at: <http://www.pravoslavie.ru/smi/36409.htm>
2. Kolpakova G.S. Iskusstvo Vizantii. Pozdny period. Sankt-Petersburg: Azbuka-klassika, 2004.
3. Kuteynikova N.S. Ikonopisanie v Rossii vtoroy poloviny XX veka. Sankt-Petersburg: Znaki, 2005.
2. Shirkova L.V. Sovremennaya monumental'naya zhivopis' Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. Sankt-Petersburg: Pervyy izdatel'sko-poligraficheskiy kholding, 2012.

Information about the author

Левченко Ярослав Юрьевич, аспирант, кафедр русского искусства, Академия художеств, мастерская реставрации профессора Ю.Г. Боброва, Научный руководитель Ю.Г. Бобров, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, проректор по научной работе института имени И.Е. Репина, Санкт-Петербург, Россия

Получена: 14.11.2015

Для цитирования статьи: Левченко Я.Ю. Проблемы развития современной монументальной живописи православных храмов зарубежных стран на примере деятельности мастерской Г. Кордиса. Краснодар: Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Том 7. № 7. Часть 2. с. 128-133.
doi: 10.17748/2075-9908-2015-7-7/2-128-133

Информация об авторе

Levchenko Y.Y., Postgraduate Student, Department of Russian art, Academy of Fine Arts, Restoration Workshop of Professor Y.G. Bobrov, Supervisor G. Bobrov, doctor of arts, full member of the Russian Academy of ARTS, Vice-rector on scientific work of the Institute named after I. E. Repin, St. Petersburg, Russia

Received: 14.11.2015

For article citation: Levchenko Y.Y. Problems of modern monumental painting development of orthodox churches of foreign countries by example of workshop G. Kordis activity. [Problemy razvitiya sovremennoy monumental'noy zhivopisi pravoslavnykh khramov zarubezhnykh stran na primere deyatel'nosti masterskoy G. Kordisa]. Krasnodar. Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'= Historical and Social Educational Ideas. 2015. Tom 7. № 7. Vol. 2. Pp. 128-133.
doi: 10.17748/2075-9908-2015-7-7/2-128-133