



Ю. И. Ермилов

Преподаватель ИХУ им. М.И. Малютина, художник, изограф,
искусствовед, богослов

Изогерменевтика. Постмодернистские тенденции начала последнего пятисотлетия.

В статье рассматривается проблема десакрализации церковного искусства Европы с эпохи Ренессанса до наших дней. В этот процесс была вовлечена и послепетровская Россия. Расшифровка реальностей этого процесса возможна с помощью изогерменевтики.

Ключевые слова: изогерменевтика, постмодернизм, изограф, сакральный, десакрализация.

Принято считать, что постмодерн отличается произвольной смесью стилей и отсутствием собственного единого читаемого строя, при этом он сохраняет абсолютно свободную и непредсказуемую систему внутренних и внешних интерпретаций любого изображаемого события или явления. Стоит отметить еще и то, что в постмодерне может присутствовать чисто концептуальное прочтение факта, не обязательно отражающееся на стилистических ходах или не обусловленное поиском стилистических решений. Стиль и стили «здесь», а смысл и смыслы «там». Но ведь и за сотни лет до современного постмодерна в изобразительном искусстве существовала обширная территория, где анархическая воля художника создавала совершенно неадекватные образы с точки зрения их изначального главного содержательного поля.

Наверное необходимо уже давно поставить вопрос о фактическом смысле произведения изобразительного искусства, вне зависимости от того, что сам автор пытался формально предать зрителю или самому себе, прекрасно понимая при этом, что результат изображения всегда превышает художнические задачи, превращаясь в нечто более значительное и многосоставное, но в то же время и в нечто совершенно иное по объективному содержанию.

Принято разбирать картину или гравюру с точки зрения авторских сюжетно-тематических задумок, которые прочитываются как бы сходу и однозначно на основе ряда внешних атрибутивных признаков. Как эти признаки выражены,

что они несут в себе реально, следует установить, конечно же, в меру сил и возможностей. Такой подход к прочтению или расшифровке произведения можно назвать изогерменевтикой, подразумевая при этом тот самый изначальный смысл понятия «герменевтика», который был когда-то вложен в него в период начального развития гуманитарных исследований, что касалось по преимуществу только текстов. Вполне можно предположить, что такое произошло из-за все более очевидной разницы авторских задач и зрительского глубинного восприятия. Воспринимающие текст или картину иногда приходили к неожиданным выводам и в своей повседневной практике претворяли в жизнь однозначные и как бы устоявшиеся представления о важных предметах в совершенно парадоксальном, часто противоположном, заданному автором, ключе. Так искусство Ренессанса развивалось по собственным векторам, что произошло задолго до собственно «Возрождения», а именно, после первых Вселенских соборов, и одним из главных начальных шагов к размежеванию с восточно-христианским художественным методом был отказ римских мастеров от двух главных христианских первообразов как образцов - Иисуса Христа и Девы Марии. Художники Запада встали на путь эмоционально-личного проектирования сакральных архетипов, их визуальной трансформации по собственному вкусу. Возникло совершенно чуждое изографии понятие, антитеза «нравится-не нравится», несовместимая с содержанием

священного образа. Изначальная Истина исчерпывалась эстетически-бытовыми аспектами. Новый термин «Мадонна», означал «моя госпожа». Пресвятая Дева Мария теперь стала только Мадонной, но не Богородицей и не Богоматерью. В конце первого тысячелетия еще можно найти в картинах, заменяющих иконы, образы Девы Марии, сходные с Ее реальным прототипом. Этот закон пока соблюдается там, где сильно влияние восточной школы иконописи, например, в Равенне. Но данный факт зависит от канона, где используются обязательные стилизационные ходы, ставшие непререкаемым правилом. То же самое происходит и с образом Иисуса Христа, где начинается поиск нового антропологического типа. Оба главных новозаветных персонажа теряют не только свой иудейский, но и средиземноморский облик, лишаются ярких и контрастных черт лица и определенного типа национальной выразительности. Происходит не только десакрализация божественного вообще, но и ее конкретное направление: итальянцы - типичные представители средиземноморской расы, темноволосы и темноглазы, смуглы и контрастны. Поэтому для них, как и для испанцев или греков, блондины экзотичны и кажутся более красивыми. Все это начинает доминировать в образах Христа и Богородицы и уже в эпоху Проторенессанса становится неписанным правилом «хорошего» художественного тона. Подобное явление касается и других персонажей, включенных в сонм святых. При этом возникает бытовизация и вслед за ней упрощение и разрушение сакральной структуры библейских образов и содержания их внешнего облика. Религиозный архетип становится лишь поводом к изображению, в нем визуально даже в намеке не содержатся исторически осмысленные евангельские признаки и свойства. Зритель быстро привыкает к беспредельному разнообразию «Мадонн» и «Христов», не говоря уже о персонажах «второго» ряда: ангелах, апостолах, святых и их окружении. Леонардо да Винчи рисует Иоанна Крестителя с лицом и фигурой Вакха из его же собственного произведения, что невозможно не признать явным кощунством. Его Мадонны иногда отдаленно напоминают реальный прототип, но переоживлены так, что все надмирное и высокое приходится выискивать, придумывая для себя псевдологическую художественную схему, оправдывающую авторский волюнтаризм. У Рафаэля лишь одна из множества его мадонн, Мадонна Конестабиле резко выделяется своим иконным обликом, в котором есть и изо-

графия, и жизнь. Найденный по аскетическому откровению творцов иконописной истории Лик перестает быть сам собой и превращается в лицо. И это начинает считаться благодатным рывком вперед, тем, что ныне принято называть прогрессом. Постепенно подобное явление захватывает весь европейский континент, становясь обязательным неписанным законом. Лишь изредка появляются всплески возвращения к Изначальному, особенно в испанском искусстве. Самая католическая из стран Европы дает миру целую плеяду мастеров, преодолевающих Верой псевдореалистическую тенденцию общеевропейского обмирщения христианства. Но парадокс заключается в том, что первым в этом ряду становится Доменикос Теотокопулос, греческий иконописец, обучавшийся в Италии и ставший первым истинно Христианским художником, не оставившим учеников и подражателей, но открывшим живопись через Веру, опередившим искусство Европы на четыреста лет. Известен он как Эль Греко - грек. Возможно, именно тогда возник раскол между верой и религиозностью, где испанцы Рибера и Сурбаран с их кругом мастеров достигли бесспорного преимущества перед всей Европой и перед слащаво-религиозными итальянцами. Христос в Страшном Суде Микеланджело вообще не похож на себя ни лицом, ни телом. Но мастер дал пример убеждать заказчика в праве на авторское своеволие, которое не может иметь исключений. Так живопись встала на путь десакрализации всего церковного искусства, ограничиваясь лишь ролью иллюстратора Священного Писания, неуклонно перемещая людей с пути Веры на стезю религиозности. Такая судьба не миновала и России. Великий Боровиковский достиг на поприще расхристианивания и обытовления Божественного высочайших, но печальных результатов. Знак чистой Веры через Откровение сохранился лишь в старообрядческих скитах и монастырях Греции. Сейчас его начинают понимать. И ценить. И в этом переосмыслении роли художника содержится надежда и упование на небесно бессмысленное апокалиптическое будущее. Но главное заключается в таком неожиданном факте: вопреки повсеместному принижению и приземлению Божественных образов художниками Европы, их картины вопреки их собственной художественно-религиозной логике несут на себе сильнейшую печать Божьего присутствия. Но это уже совсем не их заслуга.

Семнадцатое столетие порождает барокко, где появляется значительно большая вычурность и надуманность. Рубенс создает образы

Христа, уходящие еще дальше от реального прототипа, где полностью отсутствует хотя бы след аскетизма или сдержанности. Иисус в его «Снятии с креста» могучий атлет, пышущий излишками здоровья и не вызывающий никаких ассоциаций с Божественным Откровением. Эстетико-стилистическая метаморфоза сделала автора рабом собственного творческого метода, в котором не стало места реальной свободной воле. Личность художника оказалась подавлена поверхностным изобразительным языком. Весь этот комплекс псевдосвободы творчества, безоговорочно принятый «передовыми» мастерами, оказался хитрым и коварным способом подчинения творящего мелким и суетливым частностям собственного уникального труда.

Искусствоведение нового времени, основанное на грубом практическом материализме, подняло планку Ренессанса на предельно высокий уровень, утверждая как непререкаемый факт стремление его представителей к наивысшей человечности, к выражению идей гуманизма. Атеизм создателей Возрождения, скорее мнимый, нежели истинный, почитался советской гуманитарной наукой в качестве главного их достоинства. И хотя подобное утверждение было заведомой ложью, такая оценка была вполне логична и закономерна. Для верующего православного той эпохи церковные сюжеты

ренессансных авторов вызывали чувство резкого отторжения и неприятия именно их безмерной телесностью и бездуховной сытостью, возможностью их оживить в воображении, вызывая заведомо грешные мысли.

Последние полтора десятилетия европейского безбожия взрастило новую породу людей, пропускающих мимо своего сознания обоженных творчеством и молитвой артефакты. Среди них множество шедевров, не поддающихся разложению на логические конструкции, но и масса четко организованных, легко читаемых образцов. Многие из них в чистом сердце вызывают недоумение и протест против профанации сакрального, доходящей до демонстрации «псевдо» или «анти» священного. При таком странном и противоестественном олицетворении самого ценного, полученного человечеством за всю его историю, при полной внешней победе в нашем «сегодня» Тьмы и Зла, Божий След присутствует везде, где стоит появиться Его Имени. Наверное, только поэтому нынешнее обезбоженное поколение вдруг начинает видеть Его Самого в примитивно-слащавых, но искренних образах. Потому что в них работают законы современного постмодерна, приветствующие маргинальность и гламур рядом с символами высшего порядка.

©Ермилов Ю.И., 2019