Ю. А. Засорина

Лауреат Всероссийского конкурса работ молодых ученых по номинации история и теория искусств 2020 года

Десакрализация в изобразительном искусстве Европы от протоpенессанса до наших дней

В статье рассматривается факт десакрализации содержания и смысла всего европейского искусства через Ренессанс и последующие эпохи до нынешнего времени.

Ключевые слова: сакральность, десакрализация, вера, религиозность, культ, священное, искусство.

Ведущие мэтры искусствознания обычно не замечают или игнорируют тот факт, что искусство, начиная с эпохи Возрождения, становится все более и более мирским и нецерковным. Это происходит независимо от наличия в произведении священной темы или сюжета. Картина или скульптура постепенно вообще отказываются от смысловой стороны священного контекста, создавая, прежде всего, КОМПОЗИЦИЮ «на тему», где образ веры автора никак не обязателен и даже не читается зрительно: его просто не видят и в нем не нуждаются. Главным и важнейшим качеством нового искусства представляется уровень изощренной интерпретации священного сюжета, зачастую - вопреки глобальному смыслу иллюстрируемого явления или происшествия. Конечно, мы не предполагаем, что художник, покидающий византийское изографическое творчество раз и навсегда, и переходящий в условный «реализм», понимал, что его прежнее каноническое художество отражало именно Веру мастера в священном произведении, язык которого был выработан длительной христианской аскетической практикой. Как это ни печально, но чисто исторически подобное явление происходит в самых разных ареалах гуманитарного творчества. Всегда приходит момент, когда смысл главных истоков умного делания забывается безвозвратно, и оставшаяся форма, лишенная главного движущего начала, кажется устаревшей и закономерно уходящей в небытие. Загадочно и то, что изолированные от внешнего мира локальные очаги древней культуры тоже не помнят даже самых простых правил и условий создания реально сакральных образов. Уже протопоп Аввакум, критикуя западную храмовую живопись, рассматривал древнюю каноническую стилистику иконы не как аскетическую дисциплину, а как своеобразный физиологический реализм, объективно отражающий внешний облик иконописных персонажей [1]. Старообрядческие скитские школы иконописи просто сохраняли стилистику древнего письма, не задумываясь о его высшем смысле и богопознающей внутренней логике. И скорее всего не использовали исихастскую практику для поддержания духовного тонуса иконописцев.

Светское искусство эпохи Возрождения в равной мере отдавало силы мастеров самым разным смысловым категориям изображения. Уже один факт, что в искусстве этой эпохи равноправно живут языческие боги и христианские герои, говорит о том, что реальная святость и ее полное отсутствие повсеместно воспринимаются как должное. При этом многие христианские персонажи приобретают внешний вид античных «аналогов», которые никак не могут нести в себе ничего из христианского миропонимания. Обнаженная натура как ведущая константа картины начинает непристойно внедряться в нравственную ткань священных сюжетов. Становится очевидным, что большинству художников и их заказчиков нужны в первую очередь приятные для глаза композиции, не лишенные художественного остроумия и ловкой профессиональной кисти. Особенно это касается искусства Италии, где менталитет зашкаливает так, что от изначальных богословских выкладок остается в картине только словесное описание сюжета.

В других регионах Европы происходит примерно то же самое, но позже и стилистически иначе. Искусство Германии в лице Лукаса Кранаха, Дюрера [5] и Гольбейна [7] в силу национального характера сохраняет более строгое отношение к библейским персонажам и не пытается их приблизить к повседневности насильственным внедрением в их внешность случайностей и бытовизма. Сама жесткая система в стилистике изображения каким-то образом довольно долго предохраняет немецкое искусство от демонстративно возбуждающей телесности. Но и здесь бросаются в глаза явно мирские, «модные» черты, ослабляющие сакральность звучания священных образов.

Искусство Нидерландов, стоящее особняком, делает упор на индивидуальное видение мистических проблем. Там почти нет гимна плоти в итальянском смысле, но мирское начало выражено через яркие бытовые характеристики живых и живущих персонажей. Все евангельские сюжеты введены в ткань современных событий. Это, с одной стороны делает их доступными для эмоционального восприятия, а с другой - уводят от духовности церковного типа, в которой звучит знак древнего и исторического видения божьего мира

Подобное явление происходит и в русском изографическом творчестве. Симон Ушаков уже составляет реестр новой иконографии, призванной лишь иллюстрировать священную историю для неграмотных [4]. Однако, полной противоположностью ему, является творчество таких мастеров как Феофан Грек (1340 – 1410 гг.) [2], Дионисий (1444 – 1502 гг.) [10] и Андрей Рублев (ок. 1360 – 1430 гг.) [3]. В этот период икона, архитектура и прикладное церковное искусство приобретают особый духовно-эстетический лад, где собственно эстетическому отводится подчиненное место. Это же время приходится на расцвет *исихазма (молчание)*. Открытый святителем Григорием Паламой (1296 – 1359 гг.), он представлял собой особую молитвенную практику, связанную с обостренно понимаемым аскетизмом. Так, византийская традиция в орнаменте и миниатюре переосмысливается и обретает новый расцвет в виде новых форм и смыслов древнерусского орнамента. Ярким примером являются Хитрово Евангелие, предположительно оформленное Андреем Рублевым и Евангелие Кошки, заставки и буквицы которого возможно созданы Феофаном Греком. Несмотря на использование золота, орнамент при этом несет в себе свойства и качества, сходные с высокой иконописью. В нем стилистически соединяются все достоинства иконы: простота языка, изобразительный такт, минимальный набор технических приемов, отсутствие композиционной и фрагментарной перегрузки.

Эстетика периода расцвета христианской духовности в ценностную планку включает обязательный уровень высокой церковной духовности автора. Феофан Грек и Андрей Рублев, казалось бы, совершенно противоположные по стилистике, образному видению изографы, но объединяет их максимальное выражение Веры в своих произведениях. С нашей точки зрения понятия Вера и религиозность строго различаются между собой. *Вера дается по благодати.* Религиозность же может свидетельствовать скорее о наличии внешних признаков церковной жизни – соблюдение определенных ритуалов, норм и правил, порой в строгой форме (молитвы, посты и т.д.). Однако это не является открытым свидетельством наличия Веры у человека. Образы творчества Андрея Рублева, Феофана Грека и Дионисия являются выдающимися на протяжении существования всего церковного искусства Руси. И именно потому, что все три автора, оставаясь в пределах жесткого канона, смогли максимально по-своему и творчески личностно выразить идею Бога в своих произведениях. Так об иконе, например, искусствовед и богослов Ю. И. Ермилов пишет: «Икона – наиболее конкретно – содержательная и выразительная часть христианской жизни. Ее существование обусловлено молитвой к образу Господа и Его святых и является плодом его аскетической науки – отшельнической дисциплины, организующей сущность человека по образу и подобию Божию. Икона, имея жесткий канон, базируется однако не на формах, цвете и линиях, а на адекватных и развитых представлениях иконописца о Боге, которые заключены не в догматических формулах, а запечатлены в сердце, открытом Богу и его энергиям» [183; 8].

Сакральность православных раритетов церковного искусства тоже не является продуктом сознательного творческого процесса, ведущего к заданному сакральному результату. Речь идет о косвенном качестве, которое объективно сопровождает определенный стиль жизни результатами творческого процесса. В нем очень трудно выделить какие-то систематические приемы и признаки, с помощью которых можно было бы точно и однозначно указать на их наличие, порядок и значимость как доказательство присутствия сакральности в том или ином книжном образце.

Православный мастер в период церковного расцвета на Руси, а если точнее, то расцвета подлинной веры, создавал любую храмовую вещь как высокое религиозное явление, где место красоте было само по себе отведено в рамках строгих внешних правил жизни, влияющих впрямую на характер отдельных стилистических ходов и неписанных канонов. Эти требования регулярных постов и молитвы не отделялись от общего звучания повседневности, поэтому элементы определенной строгости в стиле были вполне естественны и органичны, как и сама сакральная сторона повседневного бытия. С изменением мировоззренческих парадигм, в том числе и в религиозном сознании, все составляющие церковного искусства пошли по пути изъязвления стилистических смыслов, а вместе с ним и постепенной его десакрализации. Формальное использование христианских символических и эмблематических фигур в узорочье не могло привести к подъему, и тем более, расцвету сакрального начала, а привело к дальнейшему ремесленному отчуждению от изначального, канонически обоснованного высшего религиозного смысла.

Большинство европейских библейских сюжетов не только десакрализуются, но и приобретают стойкие антиканонические черты. Появляются изображения невидимого Бога Отца в виде старца, «ветхого денми». Этот персонаж настойчиво пробирается и в Православную икону. Как говорил Николай Лесков, «франтоватые архангелы и подрумяненные грешницы» заполонили храмы России, оставив в небытии древнее сакральное искусство [9].

Искусство европейских стран рассматриваемого периода во многом отличается от древнерусского. Несомненно, оно все сакрализованно, а есть примеры, где сакральность прослеживается на высшем уровне. Однако по своей специфике европейское искусство слишком быстро как бы освобождается от церковных «оков и догм», а процесс десакрализации происходит во много раз быстрее, чем на Руси. Так, искусство Возрождения, вопреки убеждениям многих искусствоведов, преувеличивая человеческое начало в мировой истории нанесло колоссальный ущерб всему дальнейшему искусству вообще. Многочисленные «Мадонны» и «Иисусы», заведомо не соответствующие историческому прототипу, заполнили живопись Европы настолько, что верующему приходится совершать громадную духовную работу, чтобы найти в этом капризе художника хоть каплю Веры, которая содержится в тексте. Здесь мы намеренно не касаемся искусства Испании, и, в частности, Эль Греко, где ситуация оказалась значительно сложней и глубже, что требует специального исследования [6].

Итак, все состояние сакральной составляющей изобразительного искусства Европы свидетельствует об изъязвлении аспекта Веры в творчестве и в итоге его полной потере и переходе мистического сознания в русло религиозности. А религиозность как приоритет обрядоверия ограничивает духовные возможности мастера в отличие от Веры, которая максимально расширяет круг его познавательных и творческих возможностей.

Начиная с протоpенессанса Вера стала уделом не всего искусства, а лишь отдельных художников. Пи этом официально церковное искусство не требовало от мастера подтверждения его веры, если не веры, то элементарных канонических знаний. Не требует и сейчас. И это дает свои неканонические и атеистические плоды.

Библиографический список:

1. Аввакум протопоп. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и его другие сочинения. – С. – П.: ВИТА НОВА, 2020 г. – 400 с.;
2. Алпатов М. В. Феофан Грек. - М.: Изобр – е иск – во. – 1990. – 207 с.;
3. Андрей Рублев. – М.: Изд. Дом «Комсомольская правда». – 2002. – 71 с.;
4. Бекенева Н. Г. Симон Ушаков. – Л-д.: «Художник РСФСР». – 1984. – 70 с.;
5. Бергер Дж. Дюрер: акварели и рисунки. Перевод Л. А. Борис. – М.: АРТ - РОДНИК,2014. – 95 с.;
6. Василенко Н. В. Эль Греко. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 72 с. – (Великие мастера живописи).
7. Вольф Н. Гольбейн. Перевод с английского А.В. Милосердовой. – М. : АРТ-РОДНИК, 2010. – 96 с.;
8. Ермилов Ю. И. Творчество Андрея Тарковского в Иконосфере России. Антипод литературно-метонимического мышления. – Иваново: ЛИСТОС, 2012. – 183 с.;
9. Лесков Н. С. Запечатленный ангел: рассказы / Николай Лесков. – М. : Николин день, 2014. – 384 с.;
10. Попов Г. В. Дионисий. – М.: Арт-родник. – 2002. – 71 с.

©Засорина Ю.А., 2020