



Ю. И. Ермилов

Иконописец, художник, арт-теоретик, преподаватель Ивановского
художественного училища им. М. И. Малютина

Эстетическая жертва и творческое мужество

Статья является попыткой проанализировать реальную ценность изобразительного искусства как феномена и выявить некоторые его свойства, которым незаслуженно не уделяли до сих пор места в арт-теоретике. Автор статьи хочет помочь всем, искренне любящим искусство, более глубоко проникнуть в его внутреннюю суть, чтобы понимать некоторые творческие ходы мастера, которым до сих пор не уделялось никакого внимания.

Ключевые слова: искусство, живопись, эстетика, творчество, творческий акт, творческое пространство, изобразительное мышление, речевая логика, логика сакрального пространства, эстетическая жертва, логика Поступка и его качество.

В вузах и училищах изобразительного искусства учат исключительно профессиональной грамоте: перспективе, анатомии, композиции и всему тому, что по мнению художественной элиты, претендующей на «реализм» как высший тип творческого метода в искусстве, представляет сущность «изо», то есть, все то, без чего не может состояться создание полноценного профессионального произведения, будь то живопись, скульптура или графика.

Автор монографии об Амедео Модильяни В. Виленкин писал, что среди художников редко встречаются Личности. Амедео же был Личностью в полном смысле слова. Тот, кому удалось прочесть этот текст, не всегда мог сразу или быстро догадаться, о чем здесь идет речь. Модильяни часто и регулярно запивал, загуливал, распускал и опускал себя по-человечески до самого дна и ниже. Вел себя как индивид, полностью лишенный воли. При этом автор монографии твердо убежден, что перед нами – Человек с большой буквы. И здесь главное - не его целеустремленность и природная одаренность во многих сферах, а нечто такое, что сообщает его творчеству характер Поступка, граничащего с героизмом. Модильяни в своем творчестве намертво связан с художественной жертвой. Это качество мастера живописи для новой Европы - нечто

совершенно новое и непривычное и даже малопонятное. Почти совсем непонятное. Художник к началу двадцатого столетия уже стойко ассоциируется с индивидуальным капризом и истеричностью художественно-гражданского поведения. И уж, конечно же, ни в коем случае, не с жертвой

Сейчас можно лишь догадываться о том, как в древности рождалось понятие об эстетической жертве. Сразу оговоримся: такого понятия и даже предпонятия быть просто не могло в силу речевой «непонятности» древнего мышления. Но точное ощущение необходимости некоторой «потери» реальности изображаемого через сознательный отказ от воспроизведения в артефакте вполне рукотворных элементов во имя идеи, в принципе неизобразимой напрямую, было актом художественной жертвы. Так рождалось то, что получило впоследствии не очень адекватно название «стилизация». Любая стилизация связана с отрицанием показа некоторых, даже особо характерных элементов для максимального упрощения силуэта изображения и придания ему формы и качества знака, который может стать символом. Он мгновенно читаем, не ассоциируется с чем-то другим и имеет точный предметно-идейный смысл. В этом плане особо показательны египетские иероглифы, которые имеют особый алгоритм сти-

лизации и позволяют овладеть рисуночным письмом всякому нерисующему, то есть понять ему нечто, что выходит за пределы простой изобразительности и обычного соответствия внешней натуре любого объекта..

Все древнее искусство, начиная с доисторического, пронизано тягой к стилизации и упрощению изображаемого, что связано, прежде всего, с идеей сакральности изображенного, а не эстетизации реальности. Все древнейшее искусство Востока буквально пронизано всевозможными вариантами отказа от натуральности в пользу чистой знаковости. Поэтому все древние культуры имеют свое яркое и легко читаемое лицо через особый художественный тип изображения. Из-за этого не надо особо копаться в памяти, чтобы понять, «египетский», «вавилонский», «индийский», «китайский» или «японский» стиль: их лицо сходно узнаваемо и ассоциируется с соответствующей национальной культурой вообще.

То, что когда-то стало считаться эталоном всего современного европейского искусства, прочно связано с полным отказом от художественной жертвы. Античный мир, начиная с Греции и заканчивая Римом, пошел по пути имитации действительности, преуспев в этом до такой степени, что некоторые его творческие ходы труднообъяснимы. Мраморные (не деревянные !!!) скульптуры раскрашивались под натуру с полной имитацией цвета отдельных частей тела, с инкрустацией глаз самоцветами, с передачей фактуры материала. Загадку представляют лишь складки тканей одежды, которые в жизни такими не бывают и даже искусственно неисполнимы с помощью ткани на теле человека. Очевидно, здесь оставлена последняя дань приемам древнего периода архаики, когда элементы стилизации были очевидны и несли только сакральный смысл. В остальном Античное искусство собственно искусством не было, занимаясь исключительно имитацией действительности. Задачей этой художественно-антихудожественной суррогатной имитационности бытового и физиологического плана бытия была песня красоте человеческого тела в его самом примитивно-низменном смысле. Так гимн голый сексуальности всех возможных в ту эпоху типов полового партнерства, среди которых гомосексуализм имел почти культовый характер, а бисексуальность была

нормой, стал на два тысячелетия вперед основой постулатов так называемой классики или классицизма в искусстве.

Первым нарушением имитационности творчества художника и искусства вообще стала иконопись, возникшая на основе «достижений» античного искусства, которое продолжало существовать в чистом виде в эпоху начального христианства вплоть до четвертого века новой эры.

Иконопись появилась в историческое время как Откровение и получила почти с первых шагов собственные основополагающие постулаты. Не имея никаких аналогов духовного искусства в творчестве окружающего мира, она первоначально использовала откровенно античные, сугубо иллюстративные приемы изображения, иногда взяв за образец ничем не измененный внешний облик античных героев или богов, внутренняя и внешняя сущность которых была полной противоположностью идеалам христианства. Изображая Орфея вместо Христа, художник сопровождал рисунок надписью, уточняющей личность персонажа буквально. Так появились первые катакомбные изображения, ничем стилистически не отличающиеся от греко-римских образцов. От Орфея с лирой в руках совершен постепенный переход к пастырю с овцами или с агнцем на плечах, что уже можно считать аллегорией, и далее – к изображению рыбы – уже чистому символу Христа, хотя и основанному на нотариконе и гематрии – буквенных и числовых прочтениях этого Имени.

В древнейших иконах появляется элемент наива или примитива, который зафиксирован как уже сложившийся иконографический тип. Он принят и признан именно в силу его отказа от телесности и физиологичности внешнего вида святых персонажей. Икон периода иконоборчества практически не осталось, но то, что появилось позже, примерно к 9-10 векам, достаточно ясно дает представление о принципах первого иконописания. Здесь художник превращался в иконописца, твердо отказавшись от физиологического имитационного бытописания, используя все плотиобиологические приемы изображения человека в измененном виде и переводя их в чисто духовную плоскость. Это была первая эстетическая или художественная жертва мастера во имя великой цели – обожествления искусства и превращения его в аскетическую дисциплину.

ну. Изограф категорически отказался от привлекательных сторон и мужского, и женского тела, сузив и опустив плечи и прибавив ширину таза у мужчин, и спрятав у женщин все их признаки красоты под одеждой: грудь, талию, таз. Лица превратились в лики. До иконописи история искусств не знала такого понятия, оно связано с особым - аскетическим пониманием духовности в облике священного персонажа. Глубина созерцания Бога выражена не в мимических движениях лица и не в патетике телесной динамики, а во внутреннем состоянии самого мастера, передающего персонажу иконы постигнутый его внутренним оком знак. Этот знак преобразуется в серию стилистических и технологических приемов, которые не гарантировали наличие или возникновение священного образа, но ограничивали «самость» мастера до некоего критического морального и богопознающего предела, который исключал любую биологизацию и физиологизацию духовного образа.

Строго говоря, искусство, как таковое, получило полную свободу стилистического и личностного самовыражения при жестком каноне и неизменяемых принципах изобразительных правил. То, что изначально присуще любому художнику нового времени: поиск собственного метода в почерке, колористические и линейные находки личностного характера и прочие атрибуты своего художественного лица оставались полностью свободными для творческого освоения собственного художественного пространства. При этом творческое поле иконописца становилось ограниченным тематически именно в смысле сюжетно-фабульной тематики, но духовности его будущего произведения отводилось неизмеримое и несопоставимое с прошлым - античным - по площади и объему местопропространство. Поэтому впоследствии иконопись стала называться Христианскими богословами Восточного извода сверхреализмом, потому что отображала реально обожествленное бытие Божие совершенно новыми способами, неизвестными дотолле. Конечно же, со временем, через столетия иконописец совершал канонические приемы изобразительного искусства, точнее, аскетической дисциплины иконописи без ощущения этой жертвы лично от себя, но при этом творческом самоощущении прекрасно сознавая, что исполняемое им сакральное изображение не есть ни в коем

случае не интерпретация действительности, а изображение горнего мира в условном его образном представлении. Примерно пятьсот лет иконописного периода сохранили точное и чистое образное видение решения духовных проблем и поисков в иконописном творчестве. Пришедшее на Запад византийское сакральное умение духовного освоения обожествленного пространства в изобразительном искусстве долго сохранялось и не изменялось. Начиная с проторенессанса изобразительное искусство начало себя десакрализировать под видом введения элементов реализма, то есть имитации окружающего мира. С этого момента искусство отказалось от всякого применения художественной жертвы, оставаясь в поле изобразительной и технологической избыточности. Теперь художник, получив именно это профессиональное имя вместо ремесленника, стал стараться показать миру все, чему он сумел ремесленно обучиться. Это стало началом рождения коммерческого искусства, сначала робко, потом все сильнее и неотвратимее. К концу семнадцатого столетия художники Европы и России не могли представить себе, что можно пожертвовать одним из своих умений или технических достижений для более сильного и честного выявления силы и значимости представленного художественного образа. Подобного Поступка от художника и не могли ожидать. Его бы просто не поняли. Этот знак беды или Знак Беса живет до сих пор в поле творческого изобразительного пространства, иногда выдавая себя за национальную традицию. Отсутствие понятия эстетической или художественной жертвы сделало из искусства слугу толпы, независимо от того, что оно изображает или подразумевает.

У нас принято стало огульно ругать авангард. Независимо от его конкретного и смыслового наполнения в собственном творческом поле. Потакая тому, что само себя именует реализмом вопреки факту изображения, арт-теоретика пытается всеми способами оправдать в художнике полное отсутствие потребности в художественной жертве. Авангард - тоже малоадекватное название самых разных видов и направлений в искусстве, включая чисто личностные и граждански уважаемые движения сознания, в отдельных своих проявлениях пытался обозначить некоторые неизобразимые до него явления жизни из новых элементов бытия: езду на велосипе-

де, передвижение огромных масс людей, праздничное настроение определенного тематического плана на большой площади и многое другое. Хотя, история искусства ближайших столетий знает именно те шедевры, в которых именно эта жертва, часто и не одна, дала автору возможность выразить почти невыразимое. Первые псевдоавангардисты опускали в изображении элементы внешней привлекательности и даже некоторые знаковые признаки изображаемого предмета или явления. Куинджи сумел, выявляя яркую знаковую божью мира, отказаться от изображения целых кусков и полей жизненного пространства, оставляя их в полной темноте. Врубель оставлял «пустые «места» на холсте и использовал их с расчетом на ум и интуицию зрителя. Страшный и злой пример Александра

Иванова с его Явлением Христа народу, показывает, как художник, показывая абсолютно все свои возможности и ремесленные потенции, не справился со своей задачей, оставив миру свои «недоделанные» этюды к этой великой картине.

В современном искусстве России, претендующем на реализм, часто неправомерно и даже нагло, нет даже элемента эстетической жертвы. Это печально. Потому что по-человечески слабо, а художественно недостойно. Ведь любой мастер может знать, что можно убрать из своего детища нечто, на первый взгляд, значимое, обострив этим смысловое звучание собственного произведения.

©Ермилов Ю. И., 2022