



Ю. А. Засорина

Художник-педагог детской творческой студии Art-detki, студент магистрант Санкт-Петербургского педагогического университета им. А. И. Герцена, лауреат Всероссийского конкурса молодых ученых в области культуры и искусства по направлению «Теория и история искусства»

Roma Aeterna: к вопросу о десакрализации в католическом Ренессансе

Данная статья является серьезной и результативной попыткой проанализировать достаточно широкий круг проблем, связанных с десакрализацией христианского религиозного искусства на примере собраний главного музея Ватикана - Пинакотеки. Автор уточняет понятие сакральности на основе внутрицерковного традиционного мироощущения. Такой подход исключает отчужденность или отстранение от главного стержня проблемы и представляет сакральность как свойство, имеющее объективные знаки внешнего выражения. Появление иконописи в древней Византии определило константы безусловно священного в ее стилистике. Переход западных мастеров к «реалистическому» методу изображения привел к неизбежному уходу или отказу от изначально чистого и строгого понимания идеи Бога и всего божественного в мире и творчестве. Собственно художественные исследования мастеров Ренессанса касались почти научных аспектов изображения: пропорций, перспективы, анатомии, равновесия или динамики. Духовная сторона творчества уходила на второй план или пропадала вообще, но на это не обращали внимания. В процессе освоения и накопления раритетов античного мира в Италии вкусовая сторона изобразительного искусства приняла безоговорочно античную эстетику со всеми ее языческими и даже явно антихристианскими элементами. Методы изображения католических святых и языческих богов не различались, что вело к непреодолимой десакрализации искусства.

Ключевые слова: эпоха Возрождения, сакральность, десакрализация, Roma Aeterna, живопись, искусство.

Сакральность в изобразительном творчестве – это особый тип стилистики, выражающий религиозное отношение автора и зрителя к предмету или явлению в чисто духовном плане, невозможный или запрещенный при изображении внедуховных явлений материального порядка.

Термин «Возрождение» (Ренессанс) был введен в употребление в XIX веке для обозначения периода XIV – XVI вв., в который возрождается интерес к идеалам античности: философии, литературе, искусству, религиозно-мистическим учениям. Именно этот период становится кульминацией десакрализации всего религиозного искусства Западной Европы, а позднее и России. Факт того, что в картинах той эпохи уживаются языческие боги и христианские герои, гово-

рит о том, что реальная святость и ее полное отсутствие повсеместно воспринимаются как допустимое. Так некоторые христианские персонажи приобретают облик античных «аналогов», которые никак не могут нести в себе христианское миропонимание священного образа. Становится ясным, что для большинства художников и их заказчиков главную роль играет приятная глазу композиция, порой не лишенная остроумия и мастерства, но никак не внутреннее духовное содержание картины. Главным идеологом и провозвестником идеи воссоединения античного языческого мира с христианским был Папа Юлий II. В 1503 году Юлий выставляет принадлежавшую ему статую Аполлона на небольшой вилле на склоне Ватиканского холма, неподалеку от Апостольского дворца.

Именовалась она Вилла Бельведере и была построена флорентийском живописцем Антонио дель Поллайоло. Скульптура приобрела большую известность своей необыкновенной красотой, перечеркивающей христианские понятия о достойном изображении. Поэтому у некоторых любителей искусства это вызывало вопросы: почему языческий бог находится в центре Ватикана? Папа Юлий II оказался ярким ценителем античной скульптуры, его коллекция постоянно пополнялась. В нее вошли такие известные раритеты, как «Лаокоон с сыновьями» и «Спящая Ариадна». Позднее он потребует у Донато Браманте расширить пространство виллы Бельведере, чтобы выставить коллекцию на всеобщее обозрение. Вход во двор виллы сопровождала цитата из «Энеиды» Вергилия: «Прочь удалитесь, непосвященные», которая явно ставила акцент на том, что демонстрируемые произведения находятся в особом пространстве и имеют самостоятельное значение. «В утверждении теснейшей взаимосвязи мирского величия Рима с величием церкви придавалось огромное значение античности и ее прекрасному искусству. Теперь папа хотел и мог говорить не только от лица Ватикана, но и от лица Рима, так что создание *Antiquario delle Statue* было не просто художественной акцией восхищенного древностью мецената, но важной манифестацией новой идеологии»[3; 19]. Так появилась идея – *Roma Aeterna*, Рима как Вечного города. Именно тогда, можно сказать официально, на государственном уровне, была провозглашена завуалированная десакрализация западного христианского искусства.

«Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к *той* действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, то есть знания, каков духовный мир, - который сообщила им католическая Церковь» - пишет отец Павел Форенский[4; 324]. Однако в одном с ним можно не согласиться: процесс десакрализации европейского искусства начался гораздо раньше в период раннего Проторенессанса. Византийская школа ико-

нописи сложилась как сборник строгих правил и канонов. Естественно сложившаяся система изображений евангельских сюжетов и героев вовсе не сковывала художника-изографа, как ошибочно считают некоторые, а наоборот - исключала появление любых несвященных случайностей. В иконе не акцентируется половая принадлежность: в изображении женщин никогда не выделяются грудь, талия, бедра. Отсюда деформированные, как правило, удлинённые пропорции фигур. Одежда и складки обозначаются условно. Также в изображении любых объектов отсутствует объем. Но главным условием для написания иконы или любого другого священного изображения является обязательный уровень высокой церковной духовности автора. Вот, что пишет об иконе искусствовед и богослов Ю. И. Ермилов: «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»[1; 183].

Христианское искусство как церковное аскетическое творчество имеет собственную жесткую специфику сакральности. Повторяя буквально в катакомбных росписях античную эстетику изображения персонажей, первохристиане не создавали собственно сакрального, а лишь пытались сакрализовать уже состоявшиеся языческие мотивы через их словесное переосмысление. Это не породило и не могло породить ни собственного сакрального пространства, ни частного сакрального признака, потому что псевдосакральность языческих идолов заключалась в их максимальном реализме телесности со всеми ее плотскими признаками и качествами, дополненными лишь стилизацией складок одежды, сохраненных как бы по недосмотру из священной античной архаики. Иконописный язык был найден не в результате поиска через пробы и ошибки, а сразу, резко и категорично отказавшись от антич-

ных понятий о телесной красоте, создав через этот отказ духовное поле высшего порядка, и сохранив лишь те же самые стилизованные складки одеяний (Христос Благославляющий, Вторая половина XII века; Маргаритоне д'Ареццо «Святой Франциск Ассизский», 1250 – 1270.

Сакральностью можно считать изначально присущее явлению или предмету качество, соединенное с максимально наполненным рядом священных свойств высшего порядка, неистребимых и неразделимых на отдельные части, из которых ее можно было бы составить. В каждой религиозной культуре есть свой особый сакральный строй, определяющий место и уровень сакральной ценности любого артефакта, действия или явления. Поэтому в общее понятие сакральности могут входить предметы культа шаманизма палеоазиатских народов и египетские боги, которые несопоставимы по глубине и значимости общего и частного мироощущения. При этом и в том, и в другом содержится нечто изначально присущее и непридуманное, то есть то, что не является результатом фантазии или индивидуального или коллективного творчества. Сакральность как стилистический признак в любой культуре отличается наличием обязательной дистанции между реальностью в ее физиологическом объективном облике и ее образной демонстрацией. Любое сакральное изображение не может обходиться без символа в его чистом или метафорическом виде. Таким образом спонтанно рождается канон, сакрализирующий изображение любого типа. Так египетское искусство, демонстрируя сцены бытовой реальности, придает им более высокий смысл, чем действие само по себе. Сев или жатва, ремесло керамиста или искусство мумифицирования, зафиксированные в росписи или рельефе, становятся включенными в неразрывную цепь священных явлений бытия. При этом специфика данной религиозной культуры может не считать некоторые из изображенных фактов сакральными, например, вражеские воины или адские силы в иконе, но они входят в сакральное пространство и через это становятся необходимой частью священного мироощущения. Даже не принимая мир чуждой и противоположной религиозной системы, невозможно не ощутить изначальною подлинность ее внутренних посылов и смыс-

лов. Этом объясняется сильнейшее психологическое ее влияние на человека и на качество и глубину этого воздействия. Кстати, любое древнее искусство, предваряющее европейскую культуру, было полностью сакральным, даже не подозревая о светской форме творчества.

К XV веку в католицизме еще остаются некоторые следы византийской школы, например, золотой фон и некоторая условность в изображении одежды. Однако художник начинает отдавать все большее предпочтение натуре и ее изучению. Появляется светотень как выражение объема, художник экспериментирует с моделью и ракурсами персонажей. Так, в картине «Оплакивание» Карло Кривелли делает попытку изобразить эмоциональное состояние персонажей. Дева Мария здесь совсем не молодая девушка, какой мы привыкли ее видеть, а наоборот, ее лицо выглядит выразительно старческим. Мария Магдалина и юный Иоанн также лишены какой-либо приятности и красоты для зрителя, что можно считать попыткой авторской сакрализации в картине. Христос изображен с печатью мучительной смерти на лице, что не принято ни в иконописи, ни в официальном церковном искусстве. В итоге художник пытается увидеть данную сцену такой, какой она могла быть в жизни, предельно реалистичной и жестокой. Однако в картине можно различить еще следы византийской школы, например, в изображении волос и некоторых деталей одежды. Путти фона также изображены условно и совсем не напоминают рафаэлевских дутых кукольных малышей.

К XVI веку от изначально богословских выкладок в картинах остается только словесное описание сюжета, выраженное изображением. Так появляется плеяда знаменитых художников эпохи Возрождения – Микеланджело, Рафаэль, Леонардо да Винчи и позже Караваджо. Любимым художником Папы Юлия II был Микеланджело, которому он вверил роспись потолка Сикстинской капеллы. Позднее фламандец папа Адриан VI прикажет сбить потолок капеллы с фресками Микеланджело, ибо нагота была ему оскорбительна, но этого не произойдет, фигурам «прикроют» интимные места драпировками. Интересный факт – в конце своей жизни Микеланджело откажется от своего творчества,

как неугодного Богу: «Вся Европа выражает мне дань признания и уважения. Мои произведения копируются по всей Италии и за ее пределами. Мне присылают книги, в которых печатаются комментарии к моим стихам, прочитанным на вечерах итальянской поэзии. Чеканятся медали с моим изображением... Но ко всему этому я остаюсь равнодушен. Мне хотелось, чтобы этот хор похвал умолк. Нынешний век решил при жизни воздвигнуть мне монумент славы, но я отнюдь не желаю этого. Вижу, как одновременно со все возрастающим потоком признания моего искусства окружающий мир рушится на глазах. Замок, столько лет воздвигаемый моим трудом, потом, творениями, почестями, разваливается на куски, и мне уже ничего более не остается. Фрески, на которые я затратил годы, стали пустыми потугами моей фантазии; мои скульптуры, о которых сейчас так много говорят, не более чем каменные истуканы, а когда-то столь дорогие для меня идеи превратились в жалкие иллюзии. Да и сам я уподобился мешку с костями, и мне уже ничего не остается, как каяться и ждать своего последнего часа...»[2; 390-391] Это откровение умирающего мастера свидетельствует о том, что человек того времени способен был прекрасно понимать реальное наличие святости или ее полное отсутствие в раритетах художественного творчества. Росписью кабинета Юлия II занимался молодой Рафаэль. Его фрески в Станца делла Сеньятура «Диспут» (Вера) и «Афинская школа» (Разум) расположены друг напротив друга. «Подобное сопоставление еще недавно показалось бы кошунственным, теперь же Ватикан утверждает, что Вера и Разум – в равной степени проявления величия Божьего»[3; 23] что подтверждает еще раз расхристианивание христианства с помощью перевода его в интеллектуальную структуру.

Желание Папы Юлия II сделать Ватикан с его Пинакотеккой продолжением истории Рима как своеобразного центра Мира имело твердое основание в истории римского культурного менталитета. Отношение древнего Рима к искусству и его создателям достаточно четко определяло разницу между древнегреческим эстетико-мировоззренческим идеалом и его римском преемником и подражателем в еще дохристианское время. Очевидно, существуют

непреодолимые ментальные преграды в отдельных ареалах искусства, которые настолько прочно укореняются в характере народа, что сохраняются в чистом виде независимо от смены религиозного основания. Для римлян - будущих итальянцев - оно могло родиться и быть только и единственно иллюстративным образом к слову в его голоинформативном аспекте переосмысления античного отношения к изображению. Если древние греки не имели и не хотели иметь портрета с его психологическим постижением характера, то римляне как раз славились глубоким проникновением в душу персонажа, что было неразрывно связано с умением вгрызаться в значимые мимические признаки лица, тела, рук. Древнехристианский Рим боролся против восточного иконоборчества, ошибочно считая иконой обычную иллюстрацию к словам священного текста в определенной сумме его внешних формальных признаков. Реализм римского портрета позволял феноменально заглянуть в душу человека через предельно точное изучение подробностей лица, а священный христианский сюжет оставлял ему более простые отправные точки для такого же реалистического конструирования фигур и мизансцен. Отсутствие же страстей в лицах греческого пантеона означало внутреннюю гармонию индивида на основе античной философии мировоззренческого идеала. Отсутствие же страстей в героях восточной иконы — это преодоление вообще всех греховных метаний души путем ее очищения от мирских соблазнов через аскетизм и самосовершенствование молитвой и постом. Поэтому в византийской иконе многие подробности внешней конструкции личности просто опускаются за ненужностью, а театрализованная аффектация эмоций вообще исключается, оставляя лишь формально значимые жесты. Но стоит отметить, что в чисто художественном плане для мастера икона Византии и Восточного христианства вообще оставляла больше вариантов изобразительного авторского мышления, чем римский реализм, что вопреки догматическим установкам эпохи делало ее более искусством, чем примитивно-реалистические поиски Западно - римского творчества. Правда, этот факт не осознавался теоретически: восточная духовная традиция базировалась на интуиции веры, а не на фор-

мальных признаках религиозности, которые легко симитировать. Как и всякая религия, христианство в его восточном и западном вариантах прошла общий для оформленных культов путь рождения, расцвета и заката. Длительность периода расцвета определяется состоянием главной составляющей этого культа в ее внешней неизменности и внутреннем росте. Так в Православии возник в четырнадцатом веке Исихазм Григория Паламы, утвердивший основанием Православия именно Веру в высшем ее смысле при сохранении всех догматических и канонических предписаний жизни христианина. В данном случае Церковный цикл Бытия смещал собственные внутренние акценты в сторону Веры в любом обрядовом пространстве. Подобное состояние личности в Католицизме отсутствовало или встречалось исключительно редко. Зато чисто религиозный аспект церковной жизни приобретал важнейшее место и определял «веру» как сумму ряда формальных действий обрядового характера, вполне достаточных для спасения души. Поэтому интерпретации священных сюжетов церковными и иными художниками католического мира не требовали ни наличия реальной веры у авторов, ни элементарного, тем более грамотного знания традиции при изображении сакральных прототипов Священной истории. В искусстве Католицизма продолжилась не только собственно римская, но и общая античная традиция проявлять художественный поиск вне духовно-исторической линии, а только как процесс воплощения композиционных фантазий художника. Хотя в ранних христианских изображениях римского извода сохранялось некое художественное поле наивного искусства, стилистически превышающего формальный реализм и выражающее внутренне состояние интуитивной веры. Эти ранние раритеты напоминают византийскую икону периода ее становления. Знание о фантастичности и выдуманности античного религиозного пантеона, но его предпочтительном использовании для изображения обнаженного тела, художник продолжал разрабатывать ту же систему ценностей при составлении и христианских композиций, лишая их не только драматизма, логично ожидаемого от реализма, но и обычных морально-нравственных постулатов бытового приличия. На протяжении нескольких столетий

рождается ряд неписанных правил, позволяющих вводить в образную структуру священных персонажей антихристианские десакрализованные черты: ангелы бессменно приятны на вид и плотски эротичны, те же самые качества являют и изображения героев Ветхого Завета. Дева Мария и младенец Иисус беспредельно сусальны и слащавы, антисакральны, обытовлены и исторически персонально уже неузнаваемы без подсказки. Католическое искусство к шестнадцатому веку уже совершенно не имеет никаких священных изобразительных признаков и является лишь поводом к авторской интерпретации конкретной фабулы Священной истории. «Неумение» художника передать точно и адекватно пространство, анатомию, перспективу или некоторые их элементы не говорит о беспомощности мастера как создателя сакрального образа. Наоборот: некоторые моменты наива и даже примитива в изображении дают высокий импульс именно сакральной выразительности и подлинности произведению. Чем дальше вглубь веков от Ренессанса, тем более чиста священная константа изображения. Отсутствие теоретических знаний в искусстве преобразует «неграмотные» признаки изображения в символические знаки более глубокого осознания идеи. Цельный образный строй формально примитивных композиций уже сам по себе содержит сакрально осознанную составляющую.

Следующие за Юлием II папы поддерживали идею *Roma Aeterna*, однако Реформация пошатнула папский престол. Неожиданная смерть Льва X привела Ватикан в смятение и поискам нового папы. Им стал фламандец Адриан VI, которому была чужда идея Вечного Рима. Из папских покоев были убраны все языческие статуи и наглухо закрыт вход во двор виллы Бельведере. Однако, папу Адриана VI многие недолюбливали за его строгость к жизни и аскетичность. Вскоре он скончался и его место занял кузен Льва X Климент VII. Идея *Roma Aeterna* продолжила существовать, но для борьбы с протестантизмом и ересью ее пришлось подвергнуть кардинальному пересмотру, а именно через подавление всякого отклонения от установленного католицизмом канона. С 1545 по 1563 гг проводится заседание Тридентского собора, на котором устанавливаются ограничения «О призывании и почита-

нии святых, об их мощах и священных изображениях»: «Пусть епископы также усердно наставляют в следующем: с помощью картин или иных изображений, передающих историю таинства нашего Искупления, народ назидается и укрепляется в ежедневном воспоминании догматов веры. Все священные изображения приносят немалый плод не только потому, что указывают народу на блага и дары, данные ему Христом, но и потому, что пред взором верных представляются чудеса, совершённые Богом через святых, и их спасительные примеры;...

Если в эти святые и спасительные обряды прокрадется некое злоупотребление, Святому Собору угодно совершенно уничтожить таковое, дабы не было никаких изображений, вводящих ложное учение и дающих невеждам повод к заблуждению...

Если же для пользы неученого народа истории и рассказы из Священного Писания получают видимое изображение, то пусть народ научают, что в этих изображениях не предстает Божество так, будто оно может быть увидено телесными очами или представлено в телесных образах и красках...

...пусть не создаются и не украшаются изображения с похотливым изяществом, пусть празднование памяти святых и посещение мощей не побуждают людей к кутежам и попойкам, как будто дни почитания святых следует праздновать с похотью и разнузданностью...»[5]. Аналогичные постановления были приняты ранее Вселенскими соборами примерно за несколько сотен лет до Тридентского (Седьмой Вселенский собор. Догмат об иконопочитании. Торжество православия).

Однако, ни ограничения соборов, ни вкусовые пристрастия пап не мешали Караваджо, как и другим художникам, писать откровенно живоподобно эротичных ангелов, двусмысленного Иоанна Крестителя (так, например, широко известные образы «Иоанна Предтечи» и «Вакха» Леонардо да Винчи были написаны с его ученика Джакомо Капротти по прозвищу Салаино (от ит. Salaino, Salaiи – «дьяволенок»), Богоматерь с проституткой. Именно в период Возрождения большинство европейских библейских сюжетов приобретают устойчивые антиканоничные черты. Появляются изображения Бога Отца в виде старца, «ветхого денми» (Лодовико

Карраччи «Троица с мертвым Христом» ок. 1591 г.. Образы некоторых ветхозаветных и новозаветных персонажей выглядят приторно слащаво (Пьетро да Кортона «Давид, отбирающий ягненка у льва», 1630-е; Федерико Бароччи «Отдых на пути в Египет», 1570 – 1573 гг; Корреджо «Христос во славе», между 1525 и 1530 гг.).

Таким образом, сакральная составляющая изобразительного искусства Италии свидетельствует об утрате аспекта Веры в творчестве и в итоге его полной потере и переходе мистического сознания в русло религиозности. Начиная с проторенессанса Вера стала уделом отдельных художников. При этом официально церковное искусство не требовало от мастера подтверждения его веры, а если не веры, то элементарных канонических знаний правил и приемов традиционного церковного искусства. Не требует и сейчас. И это дает свои неканонические и атеистические плоды.

Изначально сакральное христианское искусство раннего средневековья Византии в период становления иконы как аскетической дисциплины и параллельно ему - западного церковного искусства, основанного более на интуиции веры мастера, нежели на каноне, несло в себе сильнейший духовный заряд, в котором отказ от физиологизма обеспечивал достаточно широкие возможности для объективного сакрального творчества. Предренессансное искусство Запада, предшествовавшее Проторенессансу, несло в себе знаки интуитивной духовности через наивно открытый мир мистических образов, которые самоохранялись от бытовизма и полтскости. Это достигалось явно читаемой стилистикой определенного безразличия к материальности Мира, его отделенности от псевдодуховного опыта античности. Элементы византийских канонических приемов, принятые в сакральном искусстве отдельных регионов Италии (Равенна), достаточно долго удерживали церковное творчество от погружения в изучение материальных признаков Бытия. Вопреки этому время потребовало от мастера исследования окружающего мира почти в научном смысле. Изучение перспективы, анатомии и материальных фактур делали художника все более безразличным к сакральному содержанию собственного творчества, которое свелось к примитивной иллюстра-

тивности текста священного писания. В итоге сакральная составляющая вышла из-под контроля собственного канонического стиля и из-под волевого усилия автора и перешла визуальную интерпретацию словесного ряда. Фактически необходимость в сакральной стилистике отпала к концу шестнадцатого века: клир и паству вполне устраивала эстетическая интерпретация священного сюжета даже тогда, когда в сам сюжет вводились черты и персонажи, не присущие ему и меняющие смысл значимого явления. Сильнейший элемент античной эстетики в изобразительном поле Ренессанса, несовместимый с духовными понятиями христианства, довершил десакрализацию католического искусства, оставив реальные достижения реалистического богословского психологизма на периферии храмового и околоцерковного творчества.

Библиографический список:

1. Ермилов Ю. И. Творчество Андрея Тарковского в Иконосфере России. Антипод литературно-метонимического мышления. – Иваново: ЛИСТОС, 2012. – 183 с.;
2. Роландо Кристофанелли. Дневник Микеланджело неистового. – М.: Радуга, 1985. – 415 с. С.390-391.
3. Roma Aeterna. Шедевры Пинакотеки Ватикана. Беллини, Рафаэль, Караваджо / Гос. Третьяковская галерея. – М. : 2016. – 256 с.
4. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: «Прогресс» 1993. – С. 324
5. Тридентский собор / Каноны и декреты. – [Электронный ресурс]. - Режим доступа:
https://trent.unavoce.ru/trent_fulltext_ru.html
(Дата обращения 07. 05. 2022)

©Засорина Ю. А., 2022