



**Ю. И. Ермилов**

Художник, арт-теоретик, иконописец,  
преподаватель ИХУ им. М. И. Малютина



**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»

## **Десакрализация церковного искусства Западной Европы и Православия**

*Статья посвящена переосмыслению понятия «сакральность» относительно христианского церковного искусства Запаदा и Востока. Анализируется возвращение в христианский мир языческих принципов красоты и нравственной распушенности, что в итоге приводит к полной трансформации религиозного сознания*

*Ключевые слова: археология, сакральность, десакрализация, искусство, иконопись, религиозность, вера, атеизм.*

Археология сначала предположила, а потом и фактически установила, что все доисторическое искусство и древнейшее раннее историческое творчество были абсолютно сакральными. Это значит, что интуиция высшего порядка подсказывала человеку: все, созданное его руками, не похоже на мир природы, имеет внутри себя некую тайную сущность, обладающую беспредельной силой и неограниченными возможностями. Не было в мире ни уголка Бытия, где бы присутствовало нечто не священное, созданное руками человека и не имеющее аналогов в окружающей природе. Таким образом, творчество искусства и изображения стало одним из главных способов Богопознания через Откровение.

Доисторические археологические раритеты поражают разнообразием интерпре-

тации живых форм и полным отсутствием боязни материала: человек берет для инструмента самый твердый камень и находит остроумный способ его обработки, который не придет в голову нашему современнику с инженерным мышлением. Мегалитические постройки во всех регионах мира подтверждают идею о существовании особых технологий, недоступных нашей системе сознания, базирующейся на количественных критериях. Даже древнему человеку более близкой, чем наша, классической эпохи эти сооружения казались циклопическими, то есть неподвластными силам человека. Тонкость и изящество мелкой пластики доисторических форм поражает стилистическим изыском и собственной уместностью. Никакого украшения: каждый элемент имеет точный смысл и назначение. Орна-

мент, не обогащающий, а завершающий смысловой строй посуды или орудия, несет в себе систему символов или знаков собственной принадлежности к высшему миру. Для современного прагматического мышления его внутренняя сущность недоступна и дешифровка его упирается в материальные логические структуры, не способные постигать истины изначальной древности в их непосредственном естественном звучании.

Искусство древнеисторических культур Старого и Нового света удивляет своей силой и впечатляемостью. Канонические искажения пропорций в них воспринимаются как некая неоспоримая данность. Трудно подобрать слова для этого чувства, сложно объяснить вербально ощущение от восприятия Египетских древностей или артефактов Междуречья. Потому что современные, преимущественно количественные определения не раскрывают их качественной сути. Это происходит еще и из-за того, что нынешняя привычка привязывать все увиденное впервые к уже состоявшимся и известным системам всегда уводит от прямого пути познания подобных явлений. Так Египет, по ошибке долго ассоциировавшийся с многобожием в силу известных причин, так и остался языческим в умах большинства, хотя открытия Уоллиса Баджа точно установили представление Египтян о Едином Боге-Творце. Но главное не в неизбежных ошибках при смысловых интерпретациях исторической древности, а в привязке современных систем мышления к объектам и процессам, базирующимся в давнюю эпоху на принципиально иных основаниях. Поэтому независимо от религиозной системы и пантеона конкретной культуры в ее искусстве неизбежно ощущается присутствие того, что принято называть Богом в самом точном и всеобъемлющем его смысле.

От самых разных произведений скульптуры исходит некое звучание, не заключенное в самом сюжете изображения. Оно всегда выражает некую сверхсилу, управляющую человеком при создании им любого раритета.

Древнекитайский религиозный атеизм в своем творчестве всегда базировался на реалистическом изыске высшего порядка, опиравшемся на сплошную и неразрывную связь руки художника с его произведением в каждое мгновение его создания, что породило эстетику дзэн и дао. Поэтому самые фантастичные драконы и драконоиды в китайском искусстве максимально реалистичны, и никакая вычурная сознательная стилизация не прибавляет им фантастичности. Здесь следует отметить, что вся дальневосточная культура старается избегать идеи Единого Бога, связывая духовные процессы преимущественно с психикой человека в пределах ее чистой физиологии. Но и такая, парадоксальная и неприемлемая с позиций единобожия система порой дает совершенно противоположные результаты. Так знаменитый Сад камней в Японии воспринимается христианами как бесспорно обоженное явление, то есть как объективный итог процесса Богопознания, вылившийся в совершенно необычную форму. И здесь стоит подчеркнуть, что такое Богоотражающее восприятие подобных объектов в ключе собственной культовой системы воспринимающего является не результатом внутренней личностной коррекции самосознания, а объективным восприятием конкретной материальной одухотворенной реальности.

Погружаясь в орнаментально-текстовой мир Ислама, который находится как бы вне христианского метафизического поля, непредвзятый взгляд найдет в незнакомых ему письменных знаках арабской вязи и в геометрическом, нерукотворно сложном орнаменте явные знаки присутствия Единого Бога, который способен проявить себя в самых неожиданных формах.

Очень сложно христианскому сознанию найти в эстетике индуизма прямые знаки Божественного присутствия, потому что строй и конструкция индуистского мышления своей конкретикой опирается на рациональный тип духовности, которая поддается числу. Несмотря на стилистическое и знаковое сходство некоторых изобразительных элементов с христианскими символами эстетическая избыточность это-

го искусства и его порой откровенно сексуальная ориентация склоняют сознание адепта этой культурной системы более в душевную, нежели духовную сторону. Общие с христианством символические фигуры – мандорлы и нимбы – имеют разный смысл и тайну. Но даже при таком конфронтационном антихристианском раскладе грандиозность и нерукотворность индийских храмов вызывают истинное восхищение и божественный восторг. И здесь, как и в других подобных случаях, именно «реализм» уводит человека от духовной стези, когда произведение религиозного искусства, находясь на грани перехода в сверхъестественный мир, через «обытовление» артефакта теряет последнюю нить этого перехода и связь с ним.

Привычка постоянно формулировать текущие явления в процессе их трансформации и роста не в состоянии угнаться за внутренним смыслом этих изменений. При этом обретенные в начале времен культовой самоидентификации, застывшие формулы в какой-то мере защищают сердце и мозг от подобных модификаций в будущем. Это и есть канон – правило для изображения определенных объектов и лиц в необходимой форме, найденной по Откровению.

Обобщая вышеперечисленные позиции, приходим к выводу, что идея единого Бога могла и может проявляться в незаявленных образах, вызывая конкретное ощущение Богоприсутствия через грандиозность или изящество плода работы рук человеческих. Но все это касается искусства, имеющего самые древние корни – оно само по себе правдиво, недискуссионно и откровенно. В нем нет того, что называют ростом или развитием. Оно самодостаточно и не страдает комплексом неполноценности, изображая что-то не совсем так, как оно кажется «здоровому взгляду». Все искусство древности насквозь религиозно, независимо от субъекта и объекта изображения. Но когда-то наступает обязательный момент, при котором происхождение любой вещи, сделанной человеком, еще остается священным, а назначение ее уже теряет сакральность. Так в процессе перестройки сознания появляются особые – священные предметы:

амфоры, вазы, кубки, ножи и кинжалы, топоры и гвозди, одежда, становящаяся одеянием или облачением, и все они имеют либо особый знак, либо форму, либо цвет, фактуру или материал. Все они со временем становятся священными реликвиями и свидетельством становления религиозного культа на определенной стадии. Именно культа, а не Веры, ибо Вера в ее чистом виде содержится в самих элементах канона, и это обязательно подразумевается самим каноном. Поэтому любое изменение канонической структуры в изображении становится свидетельством неверия или недоверия. Византия к завершению периода Иконоборчества открыла новый тип образа, где лица стали ликами, а одежда не выявляла особенности тела, как это было в античности, а скрывала их или нейтрализовала. Так появилась иконопись, считавшая себя не искусством, а аскетической дисциплиной. Расцвет этого, чисто сакрального творчества, в ареале Православия пришелся как раз на четырнадцатое столетие, соответствовавшее появлению в Европе Проторенессанса.

С возникновением этой эпохи художники начали «развивать» свое творчество, приняв за развитие способность изобразить физиологические признаки предмета «как в жизни», десакрализирующие обожествленный строй Византийской иконы. Это значит, что для большинства мастеров кисти в Западной Европе уже тогда было неведомо личное ощущение сакральности изобразительного объекта. Приняв за систему высшего отсчета античное искусство классического периода в том виде, как оно дошло до современников, то есть полностью потерявшее раскраску под «натуру», только возникшая начальная археология придумала термин соответствующий своему новому образному идеалу – «чувство материала». Эти чувством как раз и не обладали античные скульпторы, создавая из мрамора скорее манекены или куклы, нежели скульптуры. Жажда изучения природы через перспективу и анатомию увела художников в сферу физиологизма, который не имел потребности духовного видения мира и Бытия.

В вою очередь искусство классической Греции само когда-то прошло все стадии десакрализации, обратившись к «реализму» как высшей точке достижений творчества. Даже непрофессиональному взгляду ясно, что скульптуры архаического периода, не играющие анатомией в достаточной мере, и еще более ранние вазы геометрического-гомеровского стиля более загадочны и духовно содержательны, нежели их более поздние аналоги. Сократовской парадокс «в здоровом теле – здоровый дух» очень точно выражает приоритет словесного остроумия взамен духовного проникновения в суть предметов и явлений. Умение припечатать что-то или кого-то афоризмом становится как бы искусством, не понимающим уровня собственной категоричности суждения, и если оно уверено, что ищет истину, то она связывается им с ярким и необычным парадоксом, лишь иногда случайно касающимся какой-то незначительной грани этой истины. Так постепенно, шаг за шагом греческое искусство пришло к полной победе звучащего слова при восприятии и прочтении визуального образа. Его смысловое наполнение ограничивалось произнесенным определением, которое не содержало ни специальных слов для священного, ни адекватных образных терминов, определяющих собственно сакральность как духовное явление высшего порядка. Постепенно весь религиозно культовый проект перешел в словесный ряд, не выражая сверхъестественное или святость изобразительными средствами, потому что подобная по качеству «святость» была чем-то эфемерным и принципиально неосязаемым. Если архаические Курсы и Аполлоны мистически звучали и заглядывали в душу человека, то их молодые потомки периодов классики и эллинизма не могли предложить смотрящему на них ничего, кроме роскошного тела и лица, полностью лишённого эмоций и личностного характера. Единственное, что отличает их от живых людей, это складки ткани на одежде, немислимые в реальности и подчиненные особому техностилистическому правилу.

Возможно, именно этот факт повлиял на мастеров Проторенессанса, понудив их

полностью отказаться от визуальных знаков сакральности в изображениях лиц Священной истории, перенеся смысловую часть их образного звучания исключительно на название или сюжет. Сам физический облик священного образа постепенно потерял связь с историческим прототипом и стал максимально обмирщенным. Парадоксом можно считать ситуацию, где почти все художники, не сговариваясь, в первую очередь испытали пробы «реализма» на священных персонажах, а не на окружающих их современных персонах. Получилось так, что мастер кисти загадочно не делал различия между естественным и сверхъестественным, ни в их внешней физиологии, ни в их духовно-образном звучании. Иконописная техника плавя, требующая высочайшей самодисциплины исполнения и сопутствующей молитвы, была исключена из художественного арсенала и заменена хитроумными методами, оставляющими место для активных эмоций автора в процессе создания картины. Десакрализованные образы получили активную поддержку в кругах священства и стали востребованы, полностью заменив к пятнадцатому веку Канонический стиль Византии и Равенны. Таким образом, для художника эпохи Ренессанса уже не стоял вопрос о сакральности изображенного вообще: формальные ее признаки в настоящей иконописи воспринимались как неумение показать натуру в ее правильном, «грамотном» виде, а следование канонам представлялось отсталостью техники и примитивностью художественного мышления мастера.

Одновременно возрождалась идея Вечного Рима - *Roma aeterna* – как законного преемника государственного и общечеловеческого значения города для всего мира в его непрерывности от эпохи возникновения. Это постепенно переменяло отношение католического клира к языческому искусству и всем его сомнительным «достижениям». Осязаемая часть клира и папства воспринимала «реализм» подобного рода как некую непререкаемую данность, которая обладает полнозвучной и объективной духовной ценностью.

Одновременно происходил процесс нравственного «Возвращения к античным истокам» в виде постепенного вхождения в практику быта элементов содомии в различных ее вариантах. При всей ее противозаконности и неприемлемости в любом христианском культурном ареале, она стала почти неотъемлемой моральной составляющей «реализма», усиливающая естественно-античное самоощущение мастера. Вместе с этим возникла практика: выбирать для священных персонажей натуру по произволу мастера. Чаще всего этот выбор подал на проституток и бомжей, которые в принципе не могли являть собой даже хоть что-то, похожее на святость. Получалось так, что объект изображения для художника представлял собой нечто вроде рабочей болванки, помогающей более точно распределить светотень. При этом неистребимый налет порока и греха не мешал мастеру увидеть в куртизанке Деву Марию или Святую Варвару, что вообще невозможно объяснить с позиций подлинной Веры. Откровенное кощунство такого, откровенно антисакрального поступка не может быть ничем оправдано. Не зря в эпоху расцвета советского атеистического искусствоведения такие факты интерпретировались «на ура», легко доказывая сплошное богоборчество ренессансных мастеров.

Но формальное «совпадение» двух точек зрения на один и тот же предмет, исходящее из атеистического и Богопознающего ума имеет четкую внутреннюю разницу в системе отсчета. По принципиально атеистической логике художник только и думал, как бы расхристианить любой священный сюжет или образ завуалированным или откровенным способом и посмеяться над сутью изображенного явления. Церковное видение проблемы объясняет этот факт неуместным суеверием мастера, его замусоренным религиозным сознанием под влиянием примитивных языческих представлений о чудесном, являющемся человеку в виде не более чем ловкого фокуса или трюка, за которым ничего надмирного и высшего не стоит.

К шестнадцатому столетию сложилось равное, неразличаемое отношение к античному и христианскому в изобразительном искусстве. Христианские антиподы языческому миру представляли в Ренессансном творчестве в образе тех же самых, откровенно языческих типажей, часто с нескрываемым физиологическим преимуществом смыслового наполнения. Эпоха барокко продолжила этот путь, доведя порой иконографию христианских персонажей до абсурда и смыслового самоуничтожения.

Сходный процесс возник и в русском церковном творчестве. Исихастская практика духовного обожения личности, расцветшая в четырнадцатом веке и ознаменовавшая высшую точку становления иконописи, постепенно к началу семнадцатого века сошла на нет, предоставив место «живоподобию» Симона Ушакова, уже не имевшего представления об иконе как выражении Веры. Екатерина Вторая активно меняла древние иконостасы на поделки в стиле барокко, чуть не уничтожив раритеты Рублева и мастеров его круга. Завершил этот процесс портретист Владимир Боровиковский, создавший свой сентиментально-романтический стиль, в определенном стилистическом ключе, искажающий внешний и внутренний облик священных персонажей. Так произошло то же самое, что и в искусстве католицизма - неуклонное превращение веры в религиозность с полной потерей способности человека к богообщению личности с его Творцом.

Так, независимо от природной способности конкретной личности к богопознанию и богообщению люди с помощью искусства потеряли понятие о Вере и перешли в более примитивную стадию духовного самостановления, опустившись в мрак религиозности и конфессионализма. Кстати, эти термины стали в повседневной практике как бы полными синонимами Веры в обычном терминологическом употреблении, фактически не являясь ни в коей мере ими на самом деле ни по общему смыслу, ни по конкретике духовного содержания.

*©Ермилов Ю. И., Засорина Ю. А., 2022*