

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОБОСНОВАНИЯ РАЗВИТИЯ ОБРАЗА В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

В.С. Фещенко

Российская Академия живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова,
Москва

vera-f27@yandex.ru

Статья представляет собой анализ взглядов теоретиков искусствознания на историю развития религиозного искусства. Обзор многовекового пласта истории, где сквозь века и стили тянулась красной нитью связь с направляющей константой византийской живописи, является фундаментальной базой исследования и позволяет определить, какие художественные произведения неовизантийского стиля выражают дух эпохи конца XIX – начала XX века, а какие творения выходят «за пределы временной ограниченности» и обнаруживают действительное духовное родство с лучшими образцами средневекового искусства, созданными в период наивысшего духовного подъема и расцвета социокультурной религиозности. Методика исследования предполагает, не замыкаясь на конкретных эпохах, обобщая, обнаружить связи и параллели разных социальных духовных явлений с памятниками религиозной живописи. Выявление истинной духовности и родства между конкретными художественными образцами позволит, проанализировав их предложенным в исследовании образом, обнаружить в художественном содержании храмовых росписей неовизантийского стиля их глубинные сущностные свойства и отличить эти произведения от проявлений «ложного спиритуализма».

Ключевые слова: средневековая живопись, реализм, номинализм, ложный спиритуализм, неовизантийский стиль.

THEORETICAL STUDY OF THE IMAGE IN THE HISTORICAL PROCESS

V.S. Feschenko

Ilya Glazunov Russian Academy
of Painting, Sculpture and Architecture,
Moscow

vera-f27@yandex.ru

The article represent an analysis of art history theorists' opinions on the history of religious art. The purpose of reviewing the centuries-old stratum of history, where through the centuries and styles as a red thread ran a relationship with fundamental constant of communication with Byzantine painting, is to ascertain which artworks epitomize the spirit of the late XIX – early XX century, and which go “beyond the time limitations” and represent the real spiritual kinship with the highest creations of medieval art. The research methodology is aimed to find connections and parallels through the relationship of different social phenomena with spiritual monuments of religious painting generally, without focusing on specific eras. Identification of true spirituality and relationship between specific artistic specimens using proposed method will allow to find in the artistic content of neo-Byzantine style temple murals deep intrinsic properties and to distinguish these works of art from the manifestations of “false spiritualism”.

Key words: medieval painting, realism, nominalism, secularization, neo-Byzantine style.

Глубокая философско-богословская основа средневекового образа в своей подлинности представляет собой явление феноменальное, которое требует внимательного исследования и глубокого теоретического анализа.

На протяжении истории православной церкви религиозное искусство играло роль проводника веры, как отмечает Леонид Успенский. Наиболее высокий аккорд на исторической шкале в передаче духовного опыта православия обозначается в византийском искусстве в промежутке между IX и XII веками, когда особо горячо велась богословская полемика против ересей. Оно «нераздельно слива[лось] с самой действительностью духовного опыта» [10, с. 160], концентрируя внимание молящихся на первообразе и облегчая путь к уподоблению первообразу. Эта, по сути, платоновская мысль, преломившаяся через призму христианского богословия в пространстве церковного искусства, раскрыла понятие мимезиса в новом свете, передавая не видимость, а именно духовную сущность вещей, что позволило человеку в момент молитвенного созерцания испытать не только очищение, или катарсис, но также дало возможность мистическим образом духовно возвыситься до Богообщения. Задача космического Подражания Идеалу, сути Бытия, выражавшаяся в иератичности, вневременной условности, светоносности святых, направляла художников, приближая их к достижению истинной художественной достоверности путем возведения изображаемых до их Первообраза.

Обозначенная проблематика вне всяких сомнений представила наивысшую точку в историческом развитии религиозной живописи, с которой, по мнению многих исследователей, в один ряд можно

поставить лишь живопись русского средневековья.

В контексте исследуемой темы, касающейся религиозной живописи неовизантийского стиля конца XIX – начала XX века, обозревая многовековой пласт истории, где сквозь века и стили тянулась красной нитью связь с направляющей константой византийской живописи, для выявления творений, наиболее глубоко впитавших ее идейный дух, необходим особый взгляд на историю развития религиозного искусства. Методика исследования предлагает рассмотреть это движение, не замыкаясь на конкретных эпохах в промежутке между IX и XIX веками, но, обобщая, обнаружить связи и параллели через родство разных социальных духовных явлений с памятниками религиозной живописи. Рассмотрение этого вопроса представляет попытку «снять некую кальку» с рассуждений видных теоретиков искусствознания и переложить ее на нашу почву.

В одной из глав своего исследования «Искусство и истина» Ганс Зедльмайр критически исследует работу Макса Дворжика, рассматривавшего историю искусства как историю духа. Критика касается не самого тезиса, а подхода к нему. Заостряет свою мысль Зедльмайр на том, что решающий, ведущий «фактор» искусства следует искать в факторах духовного мира. Из этого положения выводится тезис, в котором обосновывается более высокий и глубокий смысл идеи «истории искусства как истории духа», которая будет доступна лишь тому, кто верит в абсолютную истину, в истину Откровения. Ведь только через нее становится возможным увидеть в искусстве «различия между истинным и ложным духом, между духом мертвящим и животворящим» [4, с. 127]. Ключевым мо-

ментом и исходным пунктом для объяснения искусства эпохи здесь становится отношение к Богу. «История искусства как история духа, – пишет Зедльмайр, – становится при таком конкретном понимании историей искусства как историей религии. Ядром же ее оказывается “история искусства как история культа”», которая, по мнению автора, в большей мере способна объяснить исторические факты; «...подобно этому и с исторической точки зрения преобладающее число всех значительных художественных созданий мировой истории представляет собой культовые сооружения и культовые образы...» [4, с. 121]. Взгляд на историю искусства в связи с данным положением отступает от стилевых границ и делится на более широкие категории: искусство неба, искусство земли (с уничтоженным и преображенным Богочеловеком) и искусство ада.

Предваряя более детальное рассмотрение этих позиций, важно отметить, что фундаментальную платформу для своих теоретических рассуждений Зедльмайр основывает на работе австрийского писателя Адальберта Штифтера, который в поэтическом и символическом духе описывает заход солнца. «В этом великолепном образце немецкой прозы о затмении света этого мира говорят такие вещи, которые можно сказать и о тотальном затмении света внутреннего, а потому и об искусстве эпохи, стоящей под знаком подобного затмения» [5, с. 374], – пишет Зедльмайр. Он также выделяет мысль о том, что «затмение духовного света имеет те же неизбежные последствия, что и затмение света внешнего мира, а искусство, опять же вследствие внутренней необходимости, как сама природа, делает эти духовные процессы доступными зрению» [Там же].

Небесное искусство относится к эпохе восточно-христианского Средневековья. По словам Зедльмайра, «[оно] перемещено в потусторонность небесного и в известном смысле оттуда же и созерцается... что опосредуется с помощью образов, очищенных от временности, посторонней пространственности и вещности. Отпечатками земной действительности в это время являются только иконы, исконный исток которых – от Бога» [5, с. 380]. Зедльмайр характеризует это искусство как супрареалистическое, образы которого наделяются целостностью, достигающей относительного совершенства, т. е. являются проводниками через «видимое к невидимому». Условно этот этап можно поделить на две зоны: раннехристианское искусство и искусство послениконоборческого периода IX–XII веков, ярко выразившееся в Софии Константинопольской, а также в средневизантийских церквях.

Искусство земли характеризуется автором как реалистическое – «оттиск действительности (ее портрет)», где представляется образ воплощенного, вочеловечившегося божества, который подвергнется в будущем развитию идеологической и визуальной трансформации. С этого момента зарождается проблематика и берет свое начало постепенное расхождение в понятиях «реальное» и «номинальное» в религиозном искусстве.

Обозревая результаты этих расхождений из глубин XIX века, исследователь и историк русского искусства Г.К. Вагнер остро обозначает эту проблему. «Мыслители средних веков, не околдованные вязкостью материального Мира и больше думающие о Небе, – пишет он, – считали истинно реальными общие, независимые от вещей понятия-универсалии. Веществен-

ный же (природный) мир назывался номинальным. Следовательно, истинно реальным (в искусстве) считалось то, что отражает универсалии «общие, независимые от вещей, понятия, существовавшие до вещей»...Такой реализм, выраженный в иконе, в византийской живописи остался в пределах средневекового искусства. «Номинализм же под маской [средневекового] реализма вступил в свои права» [3, с. 38].

В том же ключе видит проблему и Зедльмайр: «Первое и самое прямое следствие смещенной трансценденции и замыкания на земном – предпочтение искусством реальности в совершенно определенном ”номиналистском” смысле. Под реальным теперь подразумевается предметно-индивидуальное...» [5, с. 527]. Это происходит как следствие «разбожествления мира», когда на смену религиозному образу приходят индивидуальные изображения. Такой ход духовного развития, полагает Зедльмайр, «фактически ведет в Ничто».

Однако, не выводя проблему за границы религиозного искусства, необходимо выделить рамки, в которые можно условно поместить исследуемый этап искусства земли и его переходные моменты. Важным в данном вопросе представляется та часть византийского искусства, которая охватывает XII–XIII века. Этот период в преддверии Крестовых походов отмечается прорывом новой волны эллинистического искусства. Так искусство этого периода выразило грядущую святоотеческую мысль о неразрывном единстве тела и души, подобно тому как Христос в Воплощении воспринял именно это единство, всего человека, его тело и душу. Но вместе с тем значительным для изображений и менталитета этого этапа является сохранение знаковых позиций реального и номинального в искусстве,

без которых идеологическая глубина образа потеряла бы свою вертикаль.

После нападения латинян на Константинополь происходит обширное расселение византийского искусства по разным направлениям на Балканский полуостров, а также в Италию, Венецию, Геную, Пизу, которые стали центрами неовизантийских, неоэллинистических явлений, соединившись с романскими и готическими веяниями. Здесь возросли мастера итальянского Проторенессанса Дуччо и Джотто. Однако именно на этой рационалистической почве западного богословия в преддверии ранней секуляризации культуры позиции реализма и номинализма, в своем восточно-христианском понимании, прижиться не смогли, так как были обречены раствориться в рассудочной рефлексии схоластических построений.

Плодотворные зерна неоэллинистических тенденций конца XII–XIII веков, упав на русскую почву, оставили «проникнутые ритмизмом и импрессионизмом» образцы византийской живописи во фресках храмов Пскова, Старой Ладogi, Владимира, в иконах XII века, в которых тонко ощущается догматическое средневековое византийское творческое сознание, далекое от рациональных поисков и путей рассудка, направленное на передачу и созерцание подлинной реальности Божественного Света, явленного через воплощенного Христа в номинальном пространстве тварного мира.

Палеологовское искусство XIV века ярким и последним аккордом наглядно выразило давний скрытый конфликт византийской религиозно-философской мысли между гуманизмом и христианской мистикой исихазма. Нельзя не отметить, что оба эти направления нашли свое отражение в храмовой живописи и иконописи. Первое

с характерной эллинистической направленностью получило проявление в столичных храмах до середины XIV века (мозаиках Кахрие-джами, иконах императорской мозаичной мастерской и миниатюрах). Наряду с ним с конца столетия живет второе, аскетическое, антиклассическое движение, отразившееся в творчестве Феофана Грека во фресках церкви Спаса Преображения в Новгороде¹.

Выразители религиозного искусства итальянского Ренессанса раскрепощали человеческую личность от оков догматического мышления. Они дали оригинальное художественное истолкование идеям западного христианства посредством гуманистической философии и, выработав рационалистический подход к действительности, привели к постепенному выделению искусства из общего мира религиозных чувствований и представлений.

Обострившиеся в Византии богословские споры «побудили Церковь раскрыть православное учение об обожении человека и соборными определениями дать богословское обоснование просвещению человека Духом Святым, то есть тому, что с самого начала христианства было живым импульсом его искусства, той основой, которая питала его и определяла его форму» [10, с. 163]. Духовный опыт православия, выразившийся в исихастском учении, получил свою богословскую формулировку в трудах св. Григория Паламы, ставшего авторитетным выразителем всего афонского монашества. Как отмечается у Г.С. Колпаковой, спор между гуманистами и исихастами многими западными исследователями трактовался как дискуссия номиналистов и реалистов.

¹ Данная концепция разделения на два периода (живописный и графический) принадлежит В.Н. Лазареву. См.: [8].

Предваряя мысль о преломлении этих взглядов в религиозной живописи, необходимо сказать, что «для Паламы и афонских монахов принципиально важной являлась позиция доказательности иного – нерационального пути познания божественных тайн» [Там же, с. 163], которая нашла свое кульминационное отражение в особом учении о природе Божественного Света, явленного апостолам в момент Преображения на горе Фавор. Идея паламитов заключалась в том, что непостижимая по сущности Божественная энергия открывалась миру и человеку, обожив и сделав сродным себе все его естество, из чего следовало доказательство возможности «богообщения и богопознания не символическим, косвенным путем, через явления природы, а посредством благодати, сообщаемой Св. Духом...» [Там же]. Иконопись и монументальная живопись середины – второй половины XIV века демонстрируют образы, всемерно открытые действию Св. Духа. Их характеризуют экзальтация, динамика, экспрессия, нарочитая деформация объемов. Так иллюзионистичность и глубокая одухотворенность образов Феофана Грека, усиленная живописными приемами и фактурой, с предельной силой передавали созерцательный дух иконного реализма восточного христианства.

Это «неоэллинистическое», «неоклассическое» направление «последнего “большого” стиля конца XIV века» [7, с. 165], проявившееся в новгородском искусстве, обретшее свое новое звучание благодаря подлинно православному ренессансу, мощно раскрылось в XV веке в творчестве Рублева, и впоследствии обрело особую неповторимую русскую самобытность в созданных Дионисием фресках Ферапонтова монастыря.

Таким образом, обозрев границы категории земного искусства, согласно классификации Зедльмайра, можно заключить его в условные рамки от начала XII до начала XVI века.

Следующий этап адского изображения представляет образы инфрареалистического искусства. Зедльмайр, характеризуя его, пишет, что «наиболее исчерпывающая форма адского изображения возникает... после того, как было обосновано искусство земного реализма. Адское изображение пользуется реалистическими средствами» [5, с. 395]. Тут необходимо сказать, что понятие «земной реализм» употреблено здесь уже в современном понимании. То есть получил свое обоснование и вступил в свои права реализм, представляющий собой номинализм в средневековом понимании, или натурализм. «Свой наиболее радикальный гештальт, – продолжает Зедльмайр, – оно (это искусство – В.Ф.) обретает там, где подобный инфрареальный материал наделен той степенью действительности, что присуща реальному миру» [Там же].

Однако задача данного исследования состоит не столько в том, чтобы нащупать эти тенденции в буквальном изображении ада, сколько в том, чтобы выявить внутренние проникновения в духовно-творческое состояние человеческого общества, трансформировавшие религиозное искусство. Нельзя обойти стороной тот момент, что такие вехи, как Возрождение, Реформация и Контрреформация, одержали триумфальную победу в истории западного мира. Обозначенные у Зедльмайра этапы погружения западного искусства (еще «при жизни») в адские недра, лишний раз подчеркивают глубокие коренные расхождения между западным и восточным богословием.

Секуляризованное состояние западной культуры постепенно проникало на Русскую землю и влияло на религиозное искусство, однако Русь, глубоко воспринявшая Византию, особенно ее богословие художественного образа, насколько могла сохраняла свою самобытность. Все же с XVI века, как отмечает Леонид Успенский, «исихазм перестает играть ведущую роль на Руси»². «В послерублевский период начинает частично утрачиваться духовно-смысловая основа образа, ослабевает исихастская напряженность, спадает духовный подъем» [11, с. 318]. Так же и «догматическое содержание образа начинает утрачивать свое доминирующее значение...» [11, с. 318–319]. Подобные колебания в духовной сфере можно назвать первыми «плеведами», предваряющими глубинные перевороты в мировоззрении и религиозном искусстве. Обращение Руси в сферу западной культуры было началом воздействия и западных идей и, как следствие, внедрения в церковное искусство новых иконографических сюжетов, иной манеры письма.

«[В это время происходит] отрыв от иератического реализма в иконописи и увлечение декоративным символизмом, вернее, аллегоризмом. [Протоиерей Георгий Фроловский отмечал, что] это решительное преобладание символизма означало распад иконного письма... Богословское и духовное содержание уступает место интеллектуализму и мастерству» [11, с. 337–338]. Уже с середины XVII века церковно-государственная политика способствует «переориентации церковного искусства со средневековых творческих принципов на западноевропейские» [2, с. 436]. Активная секуляризация куль-

² Цит. по: [11, с. 318]

туры, начавшаяся с петровского времени, способствовала тому, что «XVIII и XIX века прошли в России под знаком практически полной замены средневековой живописи и иконописи на новую “живоподобную”, ориентированную в основном на итальянское искусство XVI–XVIII веков» [9]³.

Особой яркой приметой проявления инфрареального явилось абсолютно перевернутое понимание реализма небесного искусства в духовной сфере. Сознательный отказ от средневекового реализма и сам понятийный и фактический перенос его в среду академической манеры вызвал «величайшие трудности воспроизведения Истины в новой живописи» [3, с. 38].

На первый план выдвинулась задача создания «этически возвышенного образа», который был призван заменить средневековый «условный реализм». Это привело к подмене понятий «реального» и «номинального», в результате чего исказилось и сущностное понимание божественного образа. В прямой связи с иным пониманием религиозного образа произошла трансформация художественного изображения.

На этой почве уже с середины XIX века начинает возрождаться интерес к прошлому, новое звучание и особую политическую окраску обретает роль Византийской империи в истории России. С широким размахом по России на рубеже веков строятся и расписываются храмы в неовизантийском стиле. Однако манера письма, которую применяли живописцы, не могла быть свободна от духовно-творческого кризиса эпохи. Академический стиль, наделенный односторонней телесностью, в основном только формально облаченный в стилизованную византийскую манеру, не достигал

светоносности преображенной материи средневековых образов.

Тем не менее, пытаясь более глобально взглянуть на проблему, необходимо отметить, что «ни одна историческая эпоха не представляет собой однородного целого, в ней всегда есть различные, даже противоположные духовные и социальные процессы... между эпохами есть связи и переходы, следовательно, и родственные духовные явления» [1, с. 549]. В связи с этим главной задачей данного исследования является определить, какие художественные произведения религиозного искусства являются выразителями духа эпохи конца XIX – начала XX века в контексте обращения к византийским корням, а какие творения выходят «за пределы временной ограниченности» и обнаруживают действительное духовное родство с лучшими образцами средневекового искусства, созданными в период наивысшего духовного подъема и расцвета социокультурной религиозности. Как отмечается в исследовании работ Зедльмайра у В.Г. Арсланова, «ложное содержание может в искусстве выражаться только такими изобразительными средствами, которые, несмотря на внешнее сходство, качественно отличны от собственно художественной формы» [1, с. 408].

Таким образом, выявление истинно духовного содержания и родства между конкретными художественными образцами позволит, проанализировав их предложенным в исследовании образом, отличить эти произведения от проявлений «ложного спиритуализма», а также обнаружить «внешне незначительные, а в действительности коренные глубинные свойства художественного содержания» в храмовых росписях неовизантийского стиля.

³ Цит. по: [2, с. 437].

Литература

1. *Арсланов В.Г.* Западное искусствознание XX века. – М. : Академический проект; Традиция, 2005. – 864 с.
2. *Бычков В.В.* Русская теургическая эстетика. – М. : Ладомир, 2007. – 746 с.
3. *Вагнер Г.К.* В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX – начало XX в. – М.: Искусство, 1993. – 176 с.
4. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю.Н. Попова. – СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с. – (Классика искусствознания).
5. *Зедльмайр Х.* Утрата середины / пер. с нем. С.С. Ванеяна. – М.: Прогресс-традиция; Территория будущего, 2008. – 640 с.
6. *Колтакова Г.С.* Искусство Византии. Поздний период. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с.
7. *Колтакова Г.С.* Искусство Византии: Ранний и средний периоды. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 528 с.
8. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986 – 946 с.
9. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс-культура; Традиция, 1995. – 496 с.
10. *Успенский А.А.* Богословие иконы православной церкви. Изд. 2-е. – М.: Даръ, 2008. – 474 с.
11. *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина.* – М.: Прогресс: Культура, 1993. – 464 с.