

РАЗЛИЧИЕ ЛИКОВ РАЗЛИЧНЫХ КОНФЕССИЙ

*Работа представлена кафедрой русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. А. Лянышин*

Статья посвящена анализу влияния некоторых различий молитвенно-духовных основ православия и католицизма на формирование изобразительного языка церковной живописи двух конфессий христианства. Дух творит себе форму.

Ключевые слова: искусство, Православие, Возрождение, конфессия, секуляризация, дух, форма, традиции.

Yu. Sukhorukov

DISTINCTION OF IMAGES IN DIFFERENT CREEDS

The paper is devoted to the analysis of influences of some distinctions between prayerful principles of Orthodoxy and Catholicism on forming of a figurative language of church painting in the two creeds. Spirit forms itself.

Key words: art, Orthodoxy, the Renaissance, creed, secularisation, spirit, form, traditions.

Предмет нашего рассмотрения – искусство христианского мира. Точнее – искусство церковное: будь то икона или же стенопись. Известно существование двух типов церковного искусства. Первое – искусство восточного христианства, сформированное Византией. Второе – искусство западного христианства, взрослого на идеалах Возрождения. В геополитическом контексте – это искусство православного Востока и католического Запада. В историческом контексте – это искусство Великой Византии, Святой Руси и искусство римо-католической Европы. Даже при беглом рассмотрении произведений искусства Православия и Католицизма, созданных в одно и то же время, видно их принципиальное различие. Это различие проявляется не столько в сюжетной основе, сколько в художественном способе воспроизведения сюжета, в способе формообразования и функции цвета, как изобразительных средств выражения вероучительных основ двух различных христианских конфессий: Православия и Католицизма. При смене духовных ориентиров от Творца к твари в эпоху Возрождения – эпоху гуманизма изменились средства воплощения образов в

сфере искусства. Изображения Бесконечного и Вечного заменились изображениями конкретного, замкнутого в прямой перспективе пространства и ограниченного во времени события. Взор создателей художественных творений обратился к человеку, его телесности и страстям. Идея секуляризации проникла и в саму Церковь. Все это неотвратимо отразилось и на формировании изобразительного языка церковного искусства.

В. Розанов пишет: «Все сложение католицизма глубоко не похоже на сложение православия. <...> Да, это не разделение церквей, как пишут учебники, это – не секта, не толк, не учение: это совсем разные религии – православие и католичество» [5, с. 167]. Различие духовных традиций, различие их молитв в конце концов привело к созданию различных антропологических «ликов» конфессий. Эти «лики» действительно разные. Несомненно, эпоха Возрождения дала в искусстве много выдающихся имен... для «мира». Однако при сопоставлении созданных в один и тот же период времени «Троицы» преподобного Андрея Рублева с «Троицей» Мазаччо, а «Распятия» и «Сошествия в ад» Дионисия с «Распятием» и

«Воскресением» Андреа Мантенья; фресок Феррапонтова монастыря Дионисия со станцами и «Сикстинской Мадонной» Рафаэля, росписью Сикстинской капеллы Микеланджело воочию можно убедиться, какие взаимоисключающие задачи средствами живописи решали художники, насколько разные «лики» их творений. Время одно, а духовные установки разные. Воистину – «дух творит себе форму». Наш современник, богослов-диакон Андрей Кураев поясняет: «Разница православия и католицизма – это различное проведение границы между душевным и духовным: у нас она пролегает в разных сферах. То, что в православии есть еще естественное состояние, в католической мистике воспринимается как уже благодатное. Западная картина и восточная икона зримо показывают эту разницу. Лосев проявление этих внутренних различий видит в том, как отличается вселенско-ликующее умозрение колокольного звона от сдавленно-субъективного торжества универсально-личностной самоутвержденности органа, как простота и умная наивность византийского купола от мистических капризов готики, как умиленное видение иконного лика от нескромного осязания и зрительного взвешивания статуи» [4, с. 172]. Эта разница также определяется словами священника Сергия Булгакова, в юности пережившего религиозное потрясение у «Сикстинской Мадонны» и позже испытывавшего новое потрясение, оказавшись около этой картины в эмиграции: «Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность. Молиться перед этим изображением? – Это хула и невозможность! Почему-то особенно ударили по нервам эти ангелочки и парфюмерная Варвара в приторной позе с кокетливой полуулыбкой... Это не икона, это картина. Грядет твердой человеческой поступью по густым, тяжелым облакам, словно по талому снегу, юная мать с вещим младенцем. Нет здесь Девства, а наипаче Приснодевства, напротив, царит его отрицание – женственность и женщина, пол... Красота Ренессанса не есть святость, но то двусмысленное, демоническое начало, которое прикрывает пустоту, и улыбка его играет на устах леонардовских героев» [3, с.178].

Дух творит себе форму. Различие картины и иконы – не просто различие художественных школ, а существенное расхождение именно духовно-молитвенного опыта. По мнению Л. Успенского, перед «реалистически-сентиментальными» картинами можно молиться не благодаря, но лишь – вопреки им. По словам диакона Андрея Кураева, «...важнейшее различие православия и латинства лежит не в горизонте споров о Filioque или папском примате, а в практике медитативной молитвы. Духовные авторитеты Запада настойчиво рекомендуют тот путь духовного делания, который категорически запрещают учителя Востока (причем еще во времена церковного единства)» [4, с.167]. Этот путь заключается в том, что «...с собиранием всех духовных движений молящегося в нем самом, а не в образе позволяет совершать „безобразную“ молитву перед образом. Ведь по правилам православной молитвы во время молитвенной сосредоточенности нельзя вызывать и удерживать в своем воображении никаких образов, сцен, картин, нельзя представлять себя стоящим перед зримым Христом на Голгофе или в Гефсимании. Все психическое и эмоциональное должно быть приведено к молчанию – в этом принципиальное отличие от католических правил медитации, цель которой как раз и состоит в вызывании тех чувств и эмоций, которые, как полагают, надлежало бы испытывать христианину, если бы он реально созерцал какое-либо евангельское событие» [4, с. 291].

Опыт католической молитвы предписывает вызывать в уме «живые» картины тех или иных страстей и сюжетов Священного Писания. Католическая медитация со зримым образом ближе не столько библейскому наследию, сколько к скульптурности греческой эстетики. Церковное искусство при такой молитвенной практике выработало формы, наиболее способствующие созданию в уме молящегося «живых картинок». Юрицизм сознания, присущий католическому богословию, также предопределил развитие в искусстве Западной церкви «документально правдоподобных» форм. На основе чувственности и стремления к правдоподобию сформировалось искусство Ренессанса, где превалировал иллюзионизм

формы и авторское начало в понимании образа. Предполагается, что секуляризованная живопись Ренессанса и Нового времени «... столь же хорошо и полно соответствовала мистическому опыту католического Запада, как восточная икона соответствовала духовному опыту христианского Востока. В натуралистических и остропсихологических вариациях ренессансных и последующих западных художников на тему „Снятие со Креста“, „Положение во гроб“, „Оплакивание“ и „Мертвый Христос“ сказывается тот медитативный опыт, который столь много значит для католической мистики» [4, с. 278–279]. Возрождение, имея склонность к светскости, и с чувственностью, доведенной до театральной экзальтации, – «плоть от плоти Средних веков и... является затяжным и чрезвычайно плодотворным кризисом средневековой культуры» [7, с. 10]. Коронованный в 800 г. в Риме Карл Великий, согласно утверждению Алкуина, говорил, что если греки «веруют почти только в изображения, то мы, следуя примеру Отцов, более почитаем реликвии святых – подлинные останки их тел или их одеяния» [1, с. 252]. Не здесь ли заложена одна из причин стремления к «подлинности» изобразительного языка искусства латинян, к правдоподобию и «овеществленности» форм и цвета? Уже на ранних этапах рождения нового искусства римский мастер, живописец Пьетро Каваллини вносит в свои монументальные произведения ощущение глубины, объемности, глубоко чуждые традиции, элементы, воспроизводящие мотивы античного искусства, давно забытого его предшественниками, и то стремление к передаче реальной жизни, которое затем станет лозунгом всего последующего развития искусства. Исполненная им фреска «Страшный суд» (нач. XIV в.) характеризуется скульптурностью складок, «надуванием» объема. Те же тенденции: пространственность, объемность, потеря плоскости стены, определяют творчество и Джотто, и Мазаччо, и последующих

мастеров грядущего Возрождения, в котором объектом искусства становится «жизнь человеческой плоти и красочное богатство мира» [2, с. 69]. Создается новая идеологическая система, ставящая в центр своих интересов реального индивидуального человека и получившая наименование «гуманизм». Характерной особенностью этого является то, что в качестве образца для подражания, идеала недостижимого, но постоянно заслуживающего подражания выдвигается античность, в первую очередь античность римская, которая воспринимается как свое национальное прошлое, далекое, потерянное, но долженствующее быть вновь завоеванным. Состояние церковного искусства этого времени точно характеризуется словами письма святителя Игнатия (Брянчанинова) к К. П. Брюллову по поводу храмового образа Святой Троицы, написанной Брюлловым для Троицкого собора пустыни: «Давно видел я, что душа Ваша в земном хаосе искала красоты, которая бы ее удовлетворила. Ваши картины – это выражение сильно жаждущей души. Картина, которая бы решительно удовлетворила Вас, должна бы быть картиною из вечности. Таково требование истинного вдохновения. Всякая красота, и видимая и не видимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления...» [6, с. 473].

Изображение мира невидимого средствами видимыми предполагает факт красоты, несвойственной миру реальному. Поскольку это мир духовный, т. е. высший по отношению к миру плотскому, то и красота его высшей категории. Напрасно искать в мире плотском аналогов красоты мира духовного.

Однако художники, воспитанные на образцах западного католического искусства, наполнили храмы чувственными изображениями, вполне недостойными звания икон, поскольку в них отсутствовала святость и веяние Святого Духа как следствие духовного ослабления современного им человека.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Grimme E. G.* Der Don zu Aachen. Architektur und Ausstattung. Aachen, 1994 // Новая история искусства. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. 384 с.: ил.
2. *Аллатов М. В.* Искусство эпохи Возрождения и Нового времени. Всеобщая история искусств. М.; Л.: Искусство, 1949. 408 с.

3. *Булгаков Сергей, протоиерей*. Автобиографические заметки // Московский Вестник. № 5 // Диакон Андрей Кураев. Традиции. Догмат. Обряд. Апологетический очерк. Издательство Братства Святителя Тихона. М.; Клин, 1995. 413 с.

4. *Кураев А., диакон*. Традиции. Догмат. Обряд: апологетический очерк. М.; Клин: Изд. Братства Святителя Тихона, 1995. 413 с.

5. *Розанов В. В.* Среди художников. М., 1991.

6. Собрание писем Святителя Игнатия (Брянчанинова) епископа Кавказского и Черноморского / сост. игумен Марк (Лозинский). Письмо 246 (340). К К. П. Брюллову. М.; СПб.: Центр изучения, охраны и реставрации наследия священника Павла Флоренского, 1995. 846 с.

7. *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 504 с.: ил.