

УДК 7.04

О.Н. Кузнецова,

*кандидат философских наук, доктор искусствоведения, доцент
(Алтайский государственный институт культуры, Барнаул)*

«САКРАЛЬНОЕ» И «ПРОФАННОЕ» В ПОНИМАНИИ СМЫСЛОВ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ

В статье рассматривается проблема понимания теософских смыслов в православной иконе. Внимание к данному вопросу обусловлено тем, что на уровне современного общественного сознания существует практика подмены канонических религиозных смыслов иконы их светскими трактовками. Следовательно, идет процесс десакрализации «сакрального» и сакрализация «профанного». В связи с этим в очередной раз актуализируется проблема отчуждения в искусстве, обнаруживаются её новые аспекты.

Ключевые слова: сакральное, профанное, икона, искусство, соборность, православие, отчуждение, теософия.

*O.N. Kuznetsova, Candidate of Philosophy, Doctor of Arts, Associate
Professor (Altai State Institute of Culture, Barnaul)*

«SACRED» AND «PROFANE» IN UNDERSTANDING THE MEANINGS OF THE ORTHODOX

The article considers the problem of understanding theosophical meanings in the Orthodox icon. Attention to this issue is due to the fact that at the level of modern public consciousness there is a practice of replacing the canonical religious meanings of the icon with their secular interpretations. That is, there is a process of desacralization of the “sacred” and the sacralization of the “profane.” In this regard, once again, the problem of alienation in art is actualized, its new aspects are revealed.

Keywords: sacred, profane, icon, art, collegiality, Orthodoxy, alienation, Theosophy.

Настоящая статья посвящена рассмотрению такого мировоззренческого феномена, как профанация (десакрализация) сакрального, в качестве одной из составляющих современной парадигмы общественного сознания в отношении христианского религиозного искусства. В связи с этим в данной работе осуществляется актуализация собственных, теософских мировоззренческих смыслов иконы, транслятором которых она изначально призвана быть. Мировоззренческой основой теософской христианской картины мира является идея его будущего соборного преображения, достижение которого с необходимостью обусловлено обязательностью личностного выбора человеком подвига строгой аскезы Христа ради, практикой исихазма.

Изучение вопроса позволяет констатировать тот факт, что в нашей жизненной реалии, исполненной явных и скрытых противоречий, на уровне массового сознания сложился стереотип восприятия «церковного искусства» (Е. Трубецкой) в качестве некоего мемориала, эталона духовности при отсутствии понимания собственных, теософских смыслов иконы. Актуализация вопроса о духовности применительно к иконе в контексте утвердившегося стереотипа может показаться неуместной и неоправданно излишней. Данный стереотип оценки церковного искусства как бесспорно духовного и ценного для общества по степени категоричности вызывает во многом оправданную ассоциацию с другим столь же категоричным штамповым представлением массового сознания, как-то: авангардное искусство – это искусство отчуждения и бездуховности.

Последний тезис как определенный стереотип осуществляет себя и в общественном сознании, и в самой реальной жизни общества последовательно и непротиворечиво: «отчуждаем потому, что не понимаем смысла – обесмысленное, бездуховное искусство не нужно обществу». Первый же тезис, выступая некой «незыблемой правдой» в глазах общества, содержит в себе традиционно не проговариваемое, скрытое противоречие: не отчуждаем, поскольку искусство духовно, осмысленно, но смыслы иконы общественному большинству не понятны, а непонятное, обесмысленное искусство является для человека чуждым. Следовательно, икона «не рассказывает» среднестатистическому зрителю о своих смыслах. Зачастую икона воспринимается им как некий немой памятник искусства, достойный уважения и даже благоговения или как предмет, вызывающий эстетическое восхищение формой без понимания содержания. Эта тенденция фактического отчуждения от церковного изобразительного искусства (непонимание) обусловлено отчуждением человека от базовых смыслов Библии: их незнанием или их непопулярностью в системе основных мировоззренческих ценностей современного светского человека.

Более того, забытые или плоскоотно-воспринимаемые смыслы Библии еще и зашифрованы в канонических символах иконописного искусства, что, естественно, усугубляет непонимание, затрудняет прочтение текста сообщения, им изначально призвана быть икона, каковым она фактически и является. Таким образом, мы констатируем несоответствие, несовпадение явления с понятием, которым оно определяется: декларируется наименование феномена, в то время как феномен уже давно другой. В связи с настоящей констатацией принципиально значимых особенностей отношения современного общества к традиционному церковному искусству – отчуждения, необходимо ответить на целый ряд возникающих вопросов. По причине каких обстоятельств базовые мировоззренческие смыслы Священного писания оказываются не близкими современному человеку? Каковы действительные (не приспособленные к нуждам общества) ценностные ориентиры мировоззренческой семантики Библии? Какова природа художественного творчества иконописца в трактовке и трансляции теософского знания? Каковы истинные мировоззренческие смыслы православной иконописи, рассматриваемой в контексте христианской теософской концепции бытия и аскетической традиции христианства?

Для рассмотрения некоторых вопросов и, в частности, вопроса о мировоззренческих смыслах в православной иконе, в очередной раз обозначим наши ключевые методологические позиции (М.С. Каган, В.П. Сионов), согласно которым критерием определения мировоззренческой доминанты в художественном тексте выступает принцип диалогичности [1, 2]. Икона, являясь произведением искусства, в рамках используемого нами герменевтического метода подпадает под определение «текст», поскольку является системой смыслов, передаваемых знаками-символами. Отметим что, икона, являясь носителем объективных (библейских) смыслов, включает в себя также субъективно-личностную окраску, привнесенную автором-художником, и кроме того, обладая сакральным характером, икона заключает в себе иррациональные, мистические планы.

Следовательно, икона выступает своеобразным посредником между зрителем и Священным писанием, между зрителем и иконописцем и, наконец, между созерцателем и самим Богом. Она приглашает даже не к диалогу, а к своеобразному полилогу, который единым, неделимым торжественно-симфоническим потоком увлекает человека в иные, неземные измерения бытия. Отмечая диалогический характер иконы, мы должны признать ее духовной, но икона отчуждает нас от земных привязанностей, от мира природы, «лежащего во зле», и в этом смысле икона – образец отчужденного искусства. Итак, в самой иконе, возможно, заложено противоречие, которым впоследствии было обусловлено противоречие в паре

«понятие – явление», рассмотренное нами выше. Данный вопрос, наряду с другими, требует посильного разрешения в рамках данной статьи. Для этого в первую очередь обратим свой исследовательский интерес к проблеме смыслов в религиозном художественном творчестве так, как это трактуется в теософской традиции православного христианства.

Здесь следует сказать о том, что и русская религиозная философия всегда выполняла функцию этического учения, поскольку неизменно ставила во главу угла проблему нравственного выбора, основным критерием которого выступает не разум человека, а его сердце. Звучит достаточно метафорично с точки зрения категориальных традиций западной философской мысли, но вполне специально – в контексте духовно-психологических традиций русской культуры, которые специфицируют, соответственно, и русскую философию. «Сверхрационалистический», интуитивный характер русской философии как ее отличительную особенность исследовали такие философы, как Н.А. Бердяев, Г.Г. Шпет, Н.О. Лосский, В.В. Зеньковский, А.Ф. Лосев.

В традициях русской ментальности вектор обретения истины проходит в первую очередь не через сознание человека, а через его сердце (В. Соловьев). Н.А. Бердяев говорит об этом так: «Помимо всякой философии, всякой гносеологии, я всегда сознавал, что познаю не одним интеллектом, не разумом, подчиненным собственному закону, а совокупностью духовных сил, также своей волей к торжеству смысла, своей напряженной эмоциональностью. ... Философия есть любовь к мудрости, любовь же есть эмоциональное и страстное состояние» [3, с. 98]. Так, в русской философии XIX в. были легализованы и введены в категориальный аппарат философских наук такие понятия, как любовь, совесть, страдание, соборность, которые совершенно не встраиваются в систему традиционных ценностно-мировоззренческих предпочтений, характерных для западной философии с ее рационализмом, индивидуализмом, волюнтаризмом.

Соборность – собственно русское слово, не имеющее соответствующих семантических аналогов в других языках. С точки зрения русского православия (религии, теософии, религиозного искусства) именно соборность противопоставляется «естественному мировому хаосу, где царит закон всеобщего разрушения и бессмыслицы» (Е. Трубецкой) [4]. При этом слово «соборность» понимается как то, что отсутствует в настоящем, но то, к чему должно стремиться человечество, т.е. соборность выступает характеристикой будущего преображенного Божественной Благодатью мира, который ныне является несовершенным, «падшим».

Являясь духовной целью христианского учения, идея соборности находит полное воплощение в русском православном храме, соборе. Вну-

тренняя архитектура храма утверждает будущее преображение мира, соборное объединение Бога, ангелов, человека и «всякого дыхания земного» как преодоление всеобщей раздробленности и вражды, узаконенных на земле «князем мира сего». Храмовая иконопись, подчиняясь архитектуре храма и идее соборности, должна воплощать образ иного, преображенного, соборного человека и мира, поэтому решение данной задачи потребовало когда-то от первых и последующих иконописцев иного образительного языка – языка символов. Так формируется и утверждается каноническая система иконописных знаков, призванная воплощать в иконе базовые библейские (канонические) мировоззренческие смыслы, среди которых идея Преображения мира сего, возвращение его в состояние утраченной когда-то первоначальной гармонии – соборности является основополагающей.

В Новом Завете будущее Преображение мира напрямую связывается со вторым приходом Иисуса Христа, грядущего Апокалипсиса, выступающая его следствием [5]. Об этом событии будущего как цели учения Христа и было явлено Спасителем своеобразное свидетельство на горе Фавор – Преображение его самого и окружающей его природы, что повергло в состояние ужаса непонимания свидетелей «иноприродности» происходящего его учеников – Петра, Иакова и Иоанна. Об этом важнейшем для христиан таинстве призвана повествовать языком канонических символов икона праздничного чина христианского храма «Преображение Господне». Однако не только в иконе данного «жанра» с обязательностью находит символическое воплощение Фаворский Свет Преображения. Несказанный Божественный Свет присутствует в каждой иконе, сообщая ей сакральный характер, изменяя, преображая в ней и человеческую плоть, и привычные для человека природные объекты. Следовательно, не надо искать и видеть в иконе в первую очередь присутствие мира «дольного», тем более – идеализировать его (подвергать сакрализации). В результате происходит вымывание из иконы ее сакральных смыслов – ее десакрализация. Абстрагирование от сакрального и абсолютизация несущественного (профанация смыслов) способствуют утрате иконой ее базовых мировоззренческих смыслов, когда икона не является больше таковой, но, в лучшем смысле, произведением искусства.

Примером такой десакрализации смыслов иконы (выделение несущественного) можно рассматривать возможные частные факты присутствия в иконе элементов русской природы, якобы, свидетельствующих о привязанности субъекта творчества (монаха исихаста!) к родной природе и, следовательно, к миру физическому вообще. Так, исследователь творчества Андрея Рублева (аскета, «молчальника») В. Н. Сергеев обращает

внимание на то, что в иконе «Преображение» художник ассоциативно рисует образ русской природы: «...в день самого праздника, когда едва блекнут краски, отсветы лета становятся прозрачней, и холодней, и серебристей, и еще издали чувствуется начавшееся движение к осени» (цит. по: [6, с. 81–82]). Согласуется с точкой зрения предыдущего автора и высказывание Н.А. Барской о том, что в иконе «Преображение» из церкви Спаса на бору в Кремле: «Отсвет осени безусловен здесь в какой-то благородной «пожухлости» господствующих в иконе оттенков зеленого и охристого» (цит. по: [6, с. 82]).

Во-первых, оправданность ассоциаций Света Фаворского с признаками северной русской осени в этих двух иконах не представляются таким уж бесспорным и очевидным фактом, во-вторых, привнесение в канонический образ природы церковного искусства национального колорита или каких-либо иных местных особенностей зачастую противоречит истинным теософским смыслам и эталонным требованиям архетипов иконописных образов. Напомним о том, что иконописи вообще заповедано и свойственно отчуждение от природы в узком, привычном значении этого слова. Церковному канону (изобразительному, музыкальному) изначально присущи вечные, вневременные, надприродные, наднациональные и надличностные свойства. В русской иконописной традиции веками утверждалось благоговейное отношение к каноническому изображению религиозных сюжетов и образов, «завещанных стариной», без права их видоизменения, поскольку любое «удаление» от общепринятого в иконописи считалось такой же ересью, как изменение текста Священного Писания.

Именно об этой черте канона говорит П.А. Флоренский: «Икона даже первообразная, никогда не мыслилась произведением уединенного творчества, она существенно принадлежит к соборному делу Церкви, даже если по тем или иным причинам икона была от начала до конца написана одним мастером ... соборность в работе непременно подразумевается» (цит. по: [7, с. 179]). И дальше: «Чем устойчивее канон, тем глубже и чище выражает он общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое» (цит. по: [7, с. 179]). Следовательно, соборность здесь понимается как всемирность, всечеловечность, где нивелируется русское, арабское, немецкое, подобно тому, как для исихаста при встрече с Божественным Светом исчезают национальные и религиозные различия между «эллином», «язычником», «иудеем» и даже «грешником» [8]. Перед ликом Истины, с мировоззренческих позиций теософского учения, все национальные различия между людьми являются несущественными.

Разноплановые элементы самобытной русской культуры в разные исторические периоды и в разных местностях действительно вписывались в художественно-образную канву русской иконы. В специальных исследованиях по древнерусскому искусству традиционно отмечается «славянизация» ликов святых в росписях новгородских храмов конца XII в. (церковь Георгия в Старой Ладогге, церковь Спаса Преображения на Нередице), «народный» реализм, а также традиции декоративно-прикладного народного творчества в отделке фасадов и интерьеров православных храмов.

Предельное отступление от иконописного канона и от библейской незыблемости теософских смыслов демонстрирует так называемая народная икона, где возникают прямые ассоциации с «лубочным» искусством русской культуры. Это явление в первую очередь относится к отдаленным окраинам России по всему ее периметру: южнорусская «казачья» икона, северная «народная» икона, «народные» иконы бескрайней территории Сибири. Здесь в каждом селе был свой «богомаз» из народа, которому односельчане также доверяли «поновлять» старинные иконы домашних «иконостасов». Согласно эстетическому вкусу заказчиков, сформированному в рамках фольклорного сознания, местным художником использовались «веселые» краски, грубо выбеливались лики святых, щеки которых иногда покрывали яркие румяна.

Следовательно, икона продолжала выполнять функцию иконы, однако в строгом, каноническом понимании таковой уже не являясь (профанация). Зачастую под наивными многослойными «поновлениями» навсегда исчезали подлинные образцы иконописного искусства, сопровождавшие в XVI–XVIII вв. опасное паломничество старообрядцев в страну «Беловодья», первых покорителей Сибири – казаков, а также многократные, периодические волны переселенцев из малолетних областей России: Поволжья, Вятки, пермских земель. На смену непросвещенному массовому сознанию крестьянства, которое, как могло, сохраняло православные традиции, в тридцатые годы прошлого века пришел воинствующий атеизм, который в Сибири носил бескомпромиссный и даже карательный характер. Во исполнение приказа «уполномоченных» иконы выбрасывали, сжигали, в лучшем случае – низвергали на дно старых бабушкиных сундуков, оставляя сиротски пустынными «передние» углы сибирских изб (десакрализация).

В этих пунктах нашей работы мы эскизно коснулись некоторых аспектов проблемы соотношения соборного и национально-регионального в христианском искусстве, сакрального и профанного, которая той или иной своей гранью может стать отдельным предметом исследования. Данное же исследование носит мировоззренческий характер и призвано решать принципиально иную, мировоззренческую задачу: выявление ти-

пического в воплощении смыслов в иконописи, заданных библейским стандартом и утверждаемых каноном христианского, церковного искусства (идеализация существенного), в основе которого лежит принцип соборности, упраздняющий значимость национальных различий (абстрагирование от несущественного). Наш исследовательский интерес сфокусирован на некой «идеальной» иконе, где неискаженные, базовые теософские смыслы находятся в грамотном соответствии с художественной формой, соответствующей иконописному канону.

Именно иконописным канонem должен был руководствоваться художник в своем творчестве, воссоздавая в символическом «иноговорении» Божественный образ, свидетельствуя о вечности и приоритетах иного мира, передавая природными изобразительными средствами эффект несказанного, не природного Фаворского Света. Однако, находясь в рамках канонической традиции, иконописцы не были копировщиками старых образцов, поскольку акт художественного творчества в христианстве традиционно связывается с идеей интуитивного божественного прозрения, с неким метафизическим прорывом сознания. Посвященного в духовные пределы иного мира. В силу особой сложности творческих задач, рациональных и метафизических, иконописец, безусловно, должен быть «высоколобым» книжником, посвященным и погруженным в глубины теософского учения.

Так, многие русские иконописцы (Андрей Рублев, Дионисий), бесспорно, были знакомы с учением исихазма и практиковали исихию, поскольку таинство писания икон требует особой молитвенной атмосферы, особого духовного состояния монахов-икографов, практикующих Иисусову молитву, или «молитву сердца» и свидетельствующих о вечности. Икона «Троица» Андрея Рублева, безусловно, писалась в монастырской исихастской среде, поскольку наитие подобного образа мастеру, его откровение возможно в состоянии особого творческого прорыва, условием которого является практика «умной молитвы». Образ, возникающий пред духовными очами мастера во время молитвы как Светодаяние, которое изливается в Благодати Божией и благодаря исихастскому энергетизму переносится в иконный образ, который, согласно канону, «равночестен» самому Христу, Евангелию и святым мощам.

Следует еще раз отметить то, что икона представляет собой систему мировоззренческих смыслов, выраженных языком символов, и может быть рассмотрена как текст, как сокровенное сообщение некоему адресату. Достаточно вспомнить, что на VII Вселенском соборе была поддержана точка зрения на икону как на средство просвещения, при этом особо подчеркивался ее мировоззренческий и дидактический характер. Ико-

на – не просто текст, но текст назидательный, напоминающий о вечных, истинных смыслах бытия. С самого начала на икону не возлагалось задачи усладить зрителя. «Ни икона, ни церковное песнопение не являются художественными произведениями в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие», – отмечают Г.К. Вагнер и Т.Ф. Владышевская [7, с. 180]. Книжный, учительский характер иконы предполагал прежде всего напряженную работу ума, сердца, души человека, жаждущего понимания смыслов истины, «зашифрованной» в канонических символах.

С другой стороны, как было отмечено выше, религиозное творчество есть личностный прорыв к Богу, индивидуальное прозрение художником таинств господних, которому еще надо было как-то сподобиться, а затем материальными живописными средствами передать эффект и смысл этого духовного открытия. Именно здесь, в своеобразной диалектике «канонического, внеличного, общецерковного» и – «творческого, личностного, индивидуально-го», но совпадающего с соборным, и пребывает та трудноуловимая мера, которая обеспечивает иконе ее адекватность, ее совпадение с собой, отсекая все возможные эстетико-гедонистические заигрывания со зрителем.

Вопросы, актуализированные в данной статье, не являются отвлеченно-умозрительными. Они выступают комплексом реальных проблем, специфицирующих мировоззренческую установку отчуждения, которая сегодня обретает всеобъемлющий характер, определяя общественное сознание в целом. Мировоззренческая доминанта отчуждения в обществе проявляется как отчуждение человека от человека, отчуждение человека от непонятого условно-символического искусства, отчуждение самого искусства от «профанного» реципиента, а зачастую и искусствоведа, жонглирующего красноречивыми высказываниями о форме без понимания глубинных, мировоззренческих смыслов искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание. Л., 1991. 383 с.
2. Симонов П.В., Ершов П.М., Вяземский Ю.П. Происхождение духовности. М., 1989. 350 с.
3. Бердяев Н.А. Мир творчества. Смысл творчества и переживание творческого экстаза // Н.А. Бердяев. Самопознание. Л., 1991. С. 205–220.
4. Трубецкой Е.Н. и др. Два мира в древнерусской иконописи // Иконы великой России. М., 2011. 416 с. ил. (Подарочные издания. Мир православия).
5. Новый Завет. М., 2014. 304 с.
6. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.

7. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993. 255 с.

8. Откровенные рассказы странника духовному своему отцу / Издание Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Сергиев Посад, 1991. 220 с.

BIBLIOGRAPHY

1. Kagan M.S. Systematic approach and humanitarian knowledge. L., 1991. 383 p.

2. Simonov P.V., Ershov P.M., Vyazemsky Yu.P. The Origin of Spirituality. M., 1989. 350 p.

3. Berdyaev N.A. The world of creativity. The meaning of creativity and the experience of creative ecstasy // N.A. Berdyaev. Self-knowledge. L., 1991. S. 205–220.

4. Trubetskoy E.N. Two Worlds in Old Russian Iconography // Icons of great Russia. M., 2011. 416 p. (Gift editions. The world of Orthodoxy.).

5. The New Testament. M., 2014. 304 p.

6. Barskaya N.A. Plots and images of ancient Russian painting. M., 1993.

7. Wagner G.K., Vladyshevskaya T.F. The Art of Ancient Russia. M., 1993. 255 p.

8. Frank stories of the wanderer to his spiritual father / Edition of the Holy Trinity St. Sergius Lavra. Sergiev Posad, 1991. 220 p.

УДК 75 (571.17)+7.071.1

*С.Ф. Рысаева, кандидат искусствоведения, доцент
(Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово)*

ТВОРЧЕСТВО КЕМЕРОВСКОГО ЖИВОПИСЦА ВИКТОРА АРДАШКИНА

Статья посвящена анализу творчества кемеровского живописца Виктора Васильевича Ардашкина, основой которого является реалистичный пейзаж сибирской природы, выполненный различными живописными приёмами. Большим этапом в творческой жизни явилось увлечение сюжетной композицией как рефлексия на полученное образование художника-модельера. В.В. Ардашкин – постоянный участник выставок различного уровня, педагог-наставник, остаётся верен традициям русской классической живописи.