

УДК 7.001

Ковалева Е. В.,
кандидат философских наук, доцент,
доцент кафедры философии и культурологии,
Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева

**Развитие взаимоотношений эстетического и сакрального
в европейской культуре XV-XIX веков**

В статье прослеживаются и анализируются ключевые моменты взаимоотношений сакрального и эстетического в культуре Западной Европы: Возрождение, Реформация, Романтизм. Выделяются ключевые понятия, определяющие их характер, выявляются культурные и идеологические предпосылки изменений.

Ключевые слова: сакральное, эстетическое, искусство, миф, символ, образ.

Kovaleva E. V.,
Candidate of Philosophy, Docent,
Associate professor of Department of Philosophy and Cultural Studies,
Orel State University named after I.S. Turgenev

***The development of the relationship between aesthetic and sacred
in European culture of the XV-XIX centuries***

The article traces and analyzes the key moments of the relationship between the sacred and aesthetic in the culture of Western Europe: Renaissance, Reformation, Romanticism. It highlights the key concepts defining their character and reveals cultural and ideological preconditions of changes.

Keywords: sacred, aesthetic, art, myth, symbol, image.

Взаимоотношения эстетического и сакрального — один из стержневых моментов развития европейской культуры. Переломной эпохой в истории этих отношений, несомненно, выступило Возрождение. Но, чтобы понять суть произошедшего перелома, необходимо заглянуть чуть дальше в прошлое.

В средневековой культуре проблема взаимодействия сакрального и эстетического, хотя и не была достаточно отрефлексирована, ощущалась и периодически выходила на поверхность. Полем взаимодействия «традиционно» являлись символ и миф. Однако, поскольку христианство представляет собой систему чрезвычайно сложную и вариабельную, характер этого взаимодействия также был сложен и подвижен. Христианство было воспринято как учение и сформировано в качестве религиозной системы античной культурой, которая ушла от древнего синкретизма и имела опыт

философской рефлексии. На взаимоотношения сакрального и эстетического наложило отпечаток не только учение, изложенное в Библии, но и теоретические усилия философов и богословов. При этом существенную роль (особенно в вопросах эстетики) сыграла традиция платонизма.

Если взглянуть в систему эстетических представлений, сложившуюся в византийской культуре (которая была определяющей для христианского мира по крайней мере до XII века), то можно заметить, что она напоминает попытку реализации платонической программы. Так же, как у Платона, панэстетизм в ней парадоксально сочетается с антиэстетизмом. Высший, предельный уровень красоты — трансцендентная реальность. Она противоположна земной реальности и представляет собой «царство духа» — вне-чувственный уровень бытия. Красота в высшем проявлении выходит за границы эстетического, то есть чувственно-воспринимаемого, а красота земного мира находится на более низкой ступени. Это соответствует платоническим представлениям, хотя обоснование — другое: мир земной уступает в красоте небесному¹, поскольку в нем божественный замысел искажён, а не потому, что материя ниже идеи или копия хуже оригинала. Какого же место художественных артефактов в этой иерархии? У Платона обнаруживаются две основные системы оценки искусства и обе находятся за границами эстетики. Первая — онтологическая: большей ценностью обладает предмет, имеющий назначение и не имеющий аналогов в природе, а миметическое изображение — это изготовление «ненужных» копий материальных предметов. Предметы, изготовленные ремесленником, оказываются «иерархически» выше произведений живописи и скульптуры. Второй подход — социально-этический: произведение искусства (поэзия, музыка) имеют ценность постольку, поскольку способствуют правильному настрою души. Воздействие их на душу (и позитивное и негативное) при этом достаточно сильно, и поэтому они подлежат государственной цензуре.

В средневековой эстетике вопрос об искусстве теснее связан с антропологией. Ценность художественного явления зависит и от того, способствует ли оно совершенствованию зрителя или слушателя — «ведет ли к храму». Произведения (а иной раз целые жанры и виды искусства) подвергаются запрету, если их действие на душу признается губительным или расслабляющим². Что касается миметического принципа, то вокруг него разгораются серьезные богословские споры. Они порождены сомнениями: может ли изображение тела (а изображать можно только телесное) нести истину о духовной реальности? Этот вопрос не получает однозначно положительного ответа даже в трудах иконопочитателей. Оправдание мимесиса ведется, во-первых, через аналогию с языком (Иоанн Дамаскин) —

¹ Данное эстетическое положение утвердилось уже в период патристики. Августин замечает: «искусные руки узнают у души о красивом, а его источник — та Красота, которая превыше души и о которой душа моя вздыхает днём и ночью» [1, с. 34].

² Например, остракизму подвергалась инструментальная музыка. В Византии она была исключена из церковной практики как «недостойная» того, чтобы восхвалять Бога, а в западной Европе музыкальные инструменты преследовались даже в быту (как способствующие разгулу и легкомыслию). Не случайно в триптихе Босха «Сад наслаждений» они служат орудиями пытки.

изображение приравнивается к явлению не миметическому, а конвенциональному, во-вторых, через систему метафизических построений, касающихся взаимоотношений образа и идеального — неизменного и нематериального, первообраза (Феодор Студит)[5, с 167-172]. Искусство откликается на эти теории выработкой изобразительной системы, сочетающей элементы миметического и абстрактно-символического языков. Введение канона обеспечивало определенный художественный уровень и было условием передачи истинного образа «запредельных явлений». И все-таки окончательное утверждение изображения в качестве высшего сакрального символа связано не с установлением правил, а с таинством освящения, на что указывает, в частности, о. Сергей Булгаков: «Икона вполне становится иконой лишь в освящении»[4, с. 291].

Плоды работы по формированию эстетической программы и художественной системы попадали с Востока на Запад в виде конечного результата — каноничных образов. Сам спор о миметических изображениях и его выводы, фактически, прошли мимо Западной Церкви. В католической традиции изображение редко наделялись значением высшего сакрального символа, чаще оно служило вероучительным целям — «Библией для неграмотных». Церковная живопись находилась скорее на уровне риторики, чем богословия или философии, от неё не требовалось того, что П. Флоренский назвал «метафизической правдивостью»[11, с.72].

В средневековой культуре теснейшая близость сакрального и эстетического достигается ценой некоторого ущемления последнего. К образу, созданному иконописцем, прикладывались губами, перед ним преклоняли колени, от него ждали чуда. Но все это не имело отношения к автору: он был только транслятором «визионерского» духовно-эстетического опыта Церкви. Дело художника — «одно только исполнение — техника»[11, с. 76].

Западное религиозное искусство придерживалось выработанных Византией правил в силу традиции, смысл их оставался неясным. Нет ничего удивительного в том, что при ослаблении влияния Восточной Римской империи каноническая система сакральных образов и, связанная с ней, система отношений — Церкви и художника, создания и восприятия — начинает рушиться. Наступает эпоха, когда «огромная внутренняя напряжённость находит своё выражение в ослепительном созидании и катастрофическом разрушении»[3, с. 57]. Северная готика «преодолевала» Византию как бы нечаянно — в наивном увлечении открывающимися возможностями создания живоподобных изображений. Иное дело — Италия. Взяв ориентацию на античность, Итальянское Возрождение противостояло и греческому стилю, который был тем самым культурным прошлым, от которого гуманисты стремились отмежеваться, и «готике», которая получила это уничижительное название именно от итальянцев в XVI веке.

Парадокс заключается в том, что средневековая эстетическая система, которая по-своему реализовала установки платонизма, преодолевается Возрождением также с помощью идей Платона. Общее направление на

сближение «земного и небесного» обозначилось, начиная с проторенессанса, однако философскую основу под него подводит флорентийский платонизм. Окружающая реальность начинает восприниматься платониками Возрождения как, хотя и ухудшенная, но всё же *копия* первоначального замысла, как образ, созерцание которого приводит к постижению первообраза, как творение, свидетельствующее о Творце.

Теперь художники, обращаясь к религиозным сюжетам, изображают мир, подобный окружающему. На это направлено и использование прямой перспективы, и метод работы с натуры, и принцип аналитического рассмотрения последней: интерес к внутреннему строению объектов.

Творчество становится одной из центральных идеологием эпохи. С ним связывается представление о богоподобии: человек, как и Бог, способен к творческому созиданию и призван продолжить начатое Богом. В первую очередь — созидание самого себя. По замечанию А. В. Маркова, ренессансные гуманисты сделали центром своей антропологии не человека вообще, а человека, героически реализующего программу самосозидания: «...человек, который мог быть в центре внимания гуманистов — это, по заветам Цицерона, победитель, одержавший победу над всеми и, в том числе, над собой»[9].

«Стремлению быть выдающимся мастером — художником, поэтом, ученым и т.д. — содействует общая атмосфера, окружающая одаренных людей буквально религиозным поклонением; их чтут теперь так, как в античности — героев или в средние века — святых», — так характеризует ситуацию в Италии начала XVI века П. П. Гайденко[6, с.11].

Культура Возрождения оставалась религиозной, но изменился характер восприятия сакрального. Изменения затронули в первую очередь область его взаимодействия с эстетическим. Искусство высвобождается из-под власти сакрального и, в то же время, претендует на обладание им. Религиозное изображение не имеет больше «эффективности» высшего символа и не воспринимается как место присутствия энергии. Изображение переходит из области символа в область мифа: из мистического плана в психологический. Его цель — актуализация мифа в сознании «реципиента». При этом успешность актуализации зависит от эстетических качеств изображения — силой таланта художник может заставить зрителя увидеть и пережить миф.

Создаваемые ренессансными мастерами образы «зависят от личных размышлений художника, от синтеза религиозного и эстетического, который он осуществляет в процессе их создания. Это же можно сказать и о «Желтом Христе» Гогена, и о «Страстях» Нольде или Бэкмана»[2, с. 185], — считает Ален Безансон. Вряд ли можно поставить знак равенства между работами Витторио Карпаччи и Макса Бэкмана, если говорить об отношениях сакрального и эстетического, но можно согласиться с тем, что они отмечают начало и конец единого пути, по которому двигалось европейское искусство.

Таким образом, уже в эпоху Возрождения возникает представление о, своего рода, «опосредованной» сакральности изображения — в картине обнаруживает себя божественный по происхождению дар художника.

Эта идея будет в дальнейшем развита Романтизмом, а в XX веке доведена до логического завершения представителями католического духовенства, объединившимися вокруг журнала «L'artsacré» (Священное искусство). Так, один из его редакторов, Мари-Алан Кутюрье высказал идею, что Церкви «лучше обращаться в сфере искусства к гениям без веры, чем к верующим без таланта»[цит. по: 8], поскольку бездарные произведения не могут прославить Творца, а гениальность сама по себе есть проявление божественного.

Уже в эпоху Кватроченто талант и готовность использовать его во благо Церкви действовали наподобие индульгенции. Можно вспомнить невозможные для «обыкновенного человека» поступки Филиппо Липпи. В начале XVI века Рафаэль, работая в Ватиканском дворце, позволяет себе откровенно вызывающее поведение. В какой-то момент эстетическое начинает претендовать на роль мерил и священного, и морального. Такая утрата трезвости не могла продолжаться долго. Преграды были положены событиями как в сфере искусства — маньеристический кризис и потеря ориентиров, так и в сфере религии — события Реформации.

Критика идеологов Реформации была направлена против католического пан-эстетизма, в котором усматривалось (не без основания) тяготение к роскоши и расточительство. Как и в других сферах религиозной жизни, реформирование выразилось здесь не в изменении религиозного искусства, а в его исключении из практики.

К середине XVI века изобразительное искусство в большинстве стран, охваченных Реформацией, приобрело достаточную поддержку власти и общества, так что новое иконоборчество не могло его уничтожить. Однако удар был нанесён: художники лишились не только церковных заказов и покровительства, но, отчасти, и социального статуса, и внутренних стимулов к творчеству. Даже в Германии, где распространилось терпимое к искусству лютеранство, спад художественной активности наступил сразу же после Реформации, о чем, в частности, пишет такой авторитетный исследователь Северного Возрождения, как Отто Бенеш [3, с.31]. Связь искусства и религии, эстетического и сакрального была подорвана. В кальвинистских странах художники были оторваны от религиозных сюжетов, их общественный престиж пошатнулся.

Обратная реакция на кризисы и потрясения наступила в конце XV - начале XVII веков. В это период складывается эстетическая программа академизма, которая основывалась на платонических интуициях Возрождения. Однако теоретиками классицизма (в частности Джованни Беллори), они были переосмыслены в духе усиления субъективизма. Его теория искусства утверждает, что «идея — это созерцание природы, “очищенное” нашим умом» [10, с.84].

Художественная идея рождается в сознании мастера под влиянием созерцания вещи (а не мистического прозрения), но при этом превосходит природный прототип. Человеческий гений в классицистической трактовке возвышается над природой, воплощая «идеи» или художественный идеал.

Романтизм, подвергший классицистические каноны сокрушительной критике, во многом остался верен этой, найденной Беллори, формуле, а в чем-то её усилил. Сделав акцент на воображении (то есть на создании идей на основе воспоминаний, а не восприятия), романтизм наделил художника ещё большими правами в отношении поисков и выражения художественного идеала. Романтики подхватили многие эстетические идеи Возрождения. Но в начале XIX века эти идеи разворачиваются в лоне культуры, практически оторвавшейся от религиозных основ. Попытки романтиков вернуться к «сакральным истокам» инспирировались не столько религиозностью, сколько восхищением христианской культурой Средневековья, которая предстала новым идеалом поэтичности. Это была попытка вернуться к сакральному через эстетическое.

Однако религия — то, что должно быть сакральным «по определению», — не может занимать второе место в иерархии священного. Попытка оправдать или возвысить христианскую религию, опираясь на эстетику, имела мало шансов на успех. Эти, разошедшиеся в европейской культуре области, уже не могли безболезненно соединиться. Жизнь и творчество некоторых представителей романтизма превращаются в арену борьбы эстетического и сакрального: искусство не может вновь взять на себя груз религиозной ответственности, «ортодоксальная» религия не совмещается с эстетическими представлениями и запросами новой эпохи.

На какое-то время разрыв, кажется, углубляется — искусство середины XIX века обращается к безыскусственной повседневности, к социальным или моральным проблемам настоящего или же мирным картинам прошлого. Распространяется мода на бытовой жанр (Милле, Бастьен-Лепаж, Менцель, братья Эберле, Миллес, Хант) и «натурный» пейзаж (Барбизонцы, Шишкин, Поленов), социальную тематику (Домье, Передвижники), исторический жанр снижает пафос и сближается с бытовым³. Формальные поиски импрессионистов, начавшиеся в этот период, также носили вне-религиозный характер.

Новая попытка сближения эстетического и сакрального приходится на эпоху декаданса и символизма. «Сближение инициируется представителями художественной среды с позиций пан-эстетизма, питавшегося философскими идеями Шопенгауэра, Ницше, а также переосмысленным наследием романтизма и немецкой классической философии — Шлегеля и Шеллинга. Философия искусства Шеллинга придаёт значение эстетических концептов понятиям мифа и символа, тесно связанным с областью сакрального».

Широкое распространение идей Вагнера и Ницше в среде европейской интеллектуальной элиты создаёт почву для мифологизации творчества как высокого служения и сакрализации искусства.

Однако для большинства поэтов и художников эпохи символизма сакральное — только богатый материал, позволяющий создавать волнующие

³Мастера исторического жанра увлекаются в этот период «атмосферными» картинами, воссоздающими не крупные исторические события, а повседневность — это и сцены из мирной жизни греков Семирадского, и быт и нравы римлян в исполнении Альма-Тадемы, и колоритные мушкетёры Мейссонье.

и фантастические образы. Поиски духовности в этот период имеют слабую связь с христианством. Сфера сакрального расширяет свои границы и реформируется в соответствии с духом эпохи и её художественными исканиями и запросами. Поиски духовных ориентиров ведутся в разных направлениях — от экзотических восточных культов до спиритизма и средневековой магии. Наиболее типичным явлением можно считать теософию, а яркими представителями эпохи— Е. Блаватскую, Р. Штайнера, А. Бейли.

Список литературы

1. Аврелий А. Исповедь /Августин Аврелий. Исповедь. Абельяр Пётр. История моих бедствий. М.: Республика, 1992. 335 с.
2. Безансон А. Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества М.: «МИК», 1999. 424 с.
3. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство, 1973. 259 с.
4. Булгаков С. Н. Первообраз и образ. Т. 2. М.: «Искусство», 1999. 448 с.
5. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев: «Путь к истине», 1991. 408 с.
6. Гайденок П. П. История новоевропейской философии в её связи с наукой. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 456 с.
7. Ковалёва Е. В., Артемов С. С. Взаимоотношения сакрального и эстетического: к постановке проблемы // Abiss (вопросы философии, политологии и социальной антропологии), № 2 (8), 2019. Ражим доступа: http://abyss.su/media/abyss_issue/8/9kovaleva_artemov_vzaimootnosheniya_sakralnogo_i_ehsteticheskogo.pdf (дата обращения: 11.11.2019)
8. Леонтьев А. Мирская жизнь образа // Культурная эволюция URL: <http://yarcenter.ru/articles/culture/space/mirskaya-zhizn-obraza-61905/> (дата обращения: 15.11.2019)
9. Марков А.В. Разрушители мифов. Миф Ренессанс // Дилетант. URL: http://diletant.media/razrushiteli_mifov/26381547/ (дата обращения: 22.11.2019)
10. Панофский Э. IDEA: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Аксиома 1999. 228 с.
11. Флоренский П. А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. 256 с.

References

1. AvrelijA. Ispoved' /AvgustinAvrelij. Ispoved'. AbelyarPyotr. Istoriyamoikhbedstvij. M.: Respublika, 1992. 335 s.
2. BezansonA. Zapretnyjobraz: Intellektual'nayaistoriyaikonoborchestva M.: «МИК», 1999. 424 s.
3. Benesh O. IskusstvoSevernogoVozrozhdeniya. Ego svyaz' s sovremennymidukhovnymiiintellektual'nymidvizheniyami. M.: Iskusstvo, 1973. 259 s.

4. Bulgakov S. N. Pervoobraziobraz. T. 2. M.: «Iskusstvo», 1999. 448 s.
5. Bychkov V. V. Malaya istoriyavizantijskojehstetiki. Kiev: «Put' k istine», 1991. 408 s.
6. Gajdenko P. P. Istoriyanovoevropeskojfilosofii v eyosvyazi s naukoj. M.: TSentr gumanitarnykh initsiativ, 2012. 456 s.
7. Kovalyova E. V., Artemov S. S. Vzaimootnosheniyasakral'nogoiehsteticheskogo: k postanovkeproblemy // Abyss. URL:
http://abyss.su/_media/abyss_issue/8/9kovaleva_artemov_vzaimootnosheniya_sakralnogo_i_ehsteticheskogo.pdf (data obrashheniya: 11.11.2019)
8. Leont'ev A. Mirskayazhizn' obraza // Kul'turnayaehvolyutsiya. URL:
<http://yarcenter.ru/articles/culture/space/mirskaya-zhizn-obraza-61905/> (data obrashheniya: 15.11.2019)
9. Markov A.V. Razrushitelimifov. MifRenessans // Diletant. URL:
http://diletant.media/razrushiteli_mifov/26381547/ (data obrashheniya: 22.11.2019)
10. Panofskij E.H. IDEA: k istorii ponyatiya v teorii akhiskusstva ot antichnosti do klassitsizma. SPb.: Aksioma 1999. 228 s.
11. Florenskij P. A. Ikonostas. M.: Iskusstvo, 1995. 256 s.