

УДК 7.01

DOI 10.25688/2078-9238.2019.30.2.07

**О.А. Сухорукова**

## Религиозный смысл искусства

В статье рассмотрены исторические особенности формирования принципов религиозного искусства. Ссылаясь на работу Н. Бердяева «Кризис искусства», автор обращает внимание на два новых направления, которые сложились на рубеже XIX–XX вв.: синтетическое и аналитическое. Последнее, по мнению философа, выражает основную проблему искусства — развоплощение, или дематериализацию. Используя данные термины в контексте христианской культуры и догматики, автор сравнивает их эстетические принципы в искусстве дзен-буддизма.

*Ключевые слова:* священное; трансцендентное; развоплощение; супрематизм; эстетика дзен-буддизма.

**В** 1917 г. русский философ Николай Бердяев выступил с лекцией «Кризис искусства». На фоне революционных событий обращение к этой теме выглядело совсем неуместным. Стоило ли уделять ей внимание в условиях распада социальных связей, мировой войны, нестабильной политической ситуации в стране, когда казалось, было вовсе не до прекрасных идей и художественного творчества. И тем более неподходящая ситуация — обсуждать проблемы искусства в «окаянные дни». Но, как показывает время, проблема творчества и вопрос о прекрасном могут быть актуальными именно в такие сложные исторические периоды. Искусство, как чуткий барометр, фиксирует не только градацию социально-политических перемен, но и мировоззренческий разлом эпохи, который произошел на рубеже XIX–XX вв. Художник не всегда может осознать и осмыслить главную идею собственного творчества, но его гениальность как раз заключается в том, что он способен уловить ритм исторического процесса и отобразить дух времени.

Бердяев говорил о глубоком, небывалом кризисе искусства, который отличался от всех предшествующих: «...много кризисов искусство пережило за свою историю... Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах» [1, с. 4]. Эта катастрофа, по мнению философа, объясняется потерей религиозного смысла искусства, присущего ему со времен Античности, но вытесняемого начиная с эпохи Ренессанса. Искусство постепенно вышло на новые рубежи, поставив в центр бытия человека. Кризис старого искусства определил и два новых направления: синтетическое и аналитическое, расходящиеся в разные стороны. Синтетическое — искусство модерна как попытка возврата к религиозной сущности

искусства, восстановления того, что было утеряно с началом секуляризации культуры. «Многие символисты нашего поколения и поколения предшествующего мечтали о возвращении искусству значения литургического и сакрального» [1, с. 4]. Они стремились к синтезу искусств — архитектуры, музыки и живописи. При этом человек выступал творцом, демиургом, создающим новый мир.

Аналитическое направление (футуризм, кубизм и др.), по мнению Бердяева, оказалось несостоятельным, поскольку вся его энергия ушла на борьбу со старыми формами, тогда как нового значимого искусства не случилось. Более того, в нем ярче всего проявился кризис искусства, характеризуемый «дематериализацией, развоплощением живописи (разрядка автора. — О. С.). В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. Все уже как будто изжито в сфере воплощенной, материально-кристаллизованной живописи. В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность. Живопись погружается в глубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности» [1, с. 9].

Таким образом, по мнению философа, если возвращение к органическому, т. е. сакральному, теургическому искусству было возможно при синтетическом направлении, то аналитическое — такую возможность исключало. Более того, развитие искусства в этом направлении способствовало еще большему распаду единства не только мира как такового, но и материи: «...кубизм и футуризм во всех его многочисленных оттенках являются выражениями этих аналитических стремлений, разлагающих всякую органичность» [1, с. 8].

Но так ли на самом деле различны данные направления? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, какой смысл Н. Бердяев вкладывает в понятие «литургическое и сакральное искусство». Можно ли, объясняя религиозный смысл искусства, ограничиться только тем, что «искусства — продукт дифференциации. Они — храмового, культового происхождения, они развились из некоторого органического единства, в котором все части были подчинены религиозному центру»? [1, с. 4]. Органичность, синтез и, наконец, религиозный центр — все это не дает нам объяснения религиозного смысла искусства. Попробуем взглянуть на проблему иначе.

Современные исследователи определяют религию двумя ключевыми понятиями: *священное (сакральное)* и *трансцендентное*. В каждой религии присутствует деление мира на сакральное (священное) и профанное. Священное — антипод обыденному, профанному, его онтологическая основа. Сакральное или священное наделено особой силой и обладает необыкновенными качествами. Одни религии видят священное рядом с человеком, не выводя его действие в запредельный мир, другие — придают сакральному трансцендентный характер.

Есть еще один термин, требующий уточнения, — «развоплощение», именно он играет основную роль в лекции Бердяева о кризисе искусства. Обращаясь к христианской догматике, напомним, что термин «воплощение» является производным от одного из ее ключевых догматов — «Боговоплощение». В христианском

искусстве смысл и назначение иконописи заключается в подтверждении этого догмата. Согласно канону икона являет собою образ воплощенного слова: «...Православная Церковь утверждает и учит, что священный образ есть следствие Боговоплощения, на нем основывается и потому присущ самой сущности христианства, от которого он неотделим» [8, с. 7]. С точки зрения христианского учения икона стала своеобразным завершением поисков священного.

Рассмотрим исторический путь религиозного искусства через одну из главных составляющих его основ — поиски Бога, священного трансцендентного высшего начала. Человек так устроен, что на протяжении веков он постоянно находится в поиске Бесконечного и Абсолютного. «Это искание есть самое основное и глубокое в нас, есть тот неистощимый и неистребимый источник вечной жизни» [3, с. 53]. С момента появления на земле человек ощущал неудовлетворенность и дисгармонию своего бытия: между тем, что есть, и тем, что могло бы быть или было когда-то. Человечество преследовала смутная догадка о трагедии, создавшей пропасть между человеком и Богом. Тайна жизни и смерти волновала человека, он ощущал свое противоестественное состояние в этом мире, ибо «упавший с высоты может помнить о падении, даже если он забыл высоту... Все мы иногда, на секунду: вспоминаем, что о чем-то забыли; и самые темные из людей, взглянув на землю, могут вспомнить, что забыли о небе» [9, с. 147]. Кто мы и что с нами случилось? Осознать драматизм человеческого бытия — значит понять самого человека. Разгадать великую тайну падения и найти путь к спасению — вот задача, которая стояла перед человеком. История религий свидетельствует о том, что почти все народы по-своему решали ее. В зависимости от конкретной религии поиски священного (сакрального) в религиозном искусстве воплощались по-разному, но всегда присутствовала одна мысль, одна догадка о какой-то трагедии, создавшей преграду между человеком и Богом или какой-то Высшей реальностью и обрекшей людей на умирание. Именно поэтому красной нитью через религию и ее зеркальное отражение — религиозное искусство — проходят две идеи: о существовании идеального прошлого и необходимости вернуться к утерянному Священному Отечеству.

На ранней стадии человеческой истории мы видим сакрализацию природных явлений, животных и космоса в целом. Первобытный художник рисует величественных животных, относится к ним с благоговением и священным трепетом. Современные исследователи первобытных верований различают магию и религию. Магическое сознание стремится «овладеть духовным миром» [4, с. 173], тогда как религиозное «желает само, избавившись от своеволия, подчинить себя воле своего Создателя-Бога» [4, с. 174]. Искусство эпохи палеолита свидетельствует не о магических обрядах, связанных с охотничьим культом, целью которого была удачная охота. Это, скорее всего, «вечно длящееся жертвоприношение — посвящение животных Богу и через это посвящение и вкушение действительных жертв и соединение с Богом человека-жертвователя» [4, с. 172]. Живопись палеолита подтверждает, как глубоко человек воспринимал красоту природы, создавая священное пространство в профанном мире. Но поклонение священному было

только предчувствием Всевышнего, но не встречей с Ним. Человечество пыталось обрести утраченное единение Земли и Неба. Но языческий мир терпит неудачу, ибо познать Высшее начало, не выходя за пределы человеческой природы, невозможно, тем более если сама природа человека искажена. Чтобы это понять, потребовалось много времени, пока, наконец, трагедия человека была осознана в иудаизме на принципиально новом, сравнительно с другими верованиями, уровне. Измененное состояние человеческой природы в иудаизме объяснялось отпадением человека от Бога. Желание владеть всем миром обернулось искажением, болезнью человеческой природы, которая «становится неестественной, противоестественной. Внезапно опрокинутый ум человека вместо того, чтобы отражать вечность, отображает в себе бесформенную материю: первозданная иерархия в человеке... перевернута. Дух должен был жить Богом, душа духом, тело душой. Но дух начинает паразитировать на душе, питаясь ценностями не Божественными... Душа... становится паразитом тела — поднимаются страсти. И, наконец, тело становится паразитом земной вселенной, убивает, чтобы питаться, и там обретает смерть» [6, с. 253]. Произошла не моральная, а онтологическая трагедия. Природа человека не в состоянии объективно вернуться к Богу, и, потеряв небесный рай, человек начинает искать его на земле. Поиски рая и желание вернуться в Небесное Отечество станут главными темами религиозного искусства. Человек ищет потерянного им и уже *неведомого* для него Бога. *Неведение* человека объясняется его *перевернутой иерархией*, *плотское зрение* не позволяет увидеть истину, но и не останавливает поиски. Человечество ищет, не ведая, что «религия настолько от Бога, неистребимой в человеке жажды и искания Его, настолько — и от князя мира сего, оторвавшего человека от Бога и погрузившего его в страшную тьму неведения» [8, с. 448]. О двойственном характере духовности говорит православное богословие, согласно которому необходимо различать «раздвоение в духе, противоборство движения к Богу и движения от Него, противоборство смирения и напряженного самоутверждения...» [3, с. 81].

«Плотское зрение», ориентированное на поиски Бога, способствовало появлению искусства, которое родилось и рождается одновременно из знания, что Абсолютное есть, и из незнания, какое Оно. Язычник пытался найти Истину, не меняя своего зрения, поэтому он или отвергает плоть, или воспевает ее, он видит мир через чувственное восприятие и выше сам подняться не может. Для язычника все стало Богом, кроме самого Бога, и это определило разнообразие художественного творчества в религиозном искусстве. Если в религии сакральное не выходит за пределы мира, тогда человек обожествляет космос и подчиняется ему. Всеобщую одушевленность он выражает в форме идола, обожествляет животных и поклоняется им, создавая священное пространство.

Богопознание и искусство человека античной культуры основаны на аналогии с тварным миром, поэтому божество превращается в тень человека. Древний грек воспекает плоть, выражая свое понимание божественной красоты, где гармония тела означает гармонию души. Не изменив своей «перевернутой иерархии», грек воспекает природу падшего человека — «тленную плоть».

Двойственный характер духовности и утрата истинного представления о Боге породили другую крайность — отвержение плоти как источника зла или несуществующего в реальности объекта. При этом искусство становится иллюзорным, напоминающим фантастический мир, где обитают призраки и тени, но нет живого человека. Такой подход характерен для тех религий (даосизм, дзен-буддизм и др.), где мир реальный представлен как иллюзия, а «махаянская философия отрицает реальное бытие индивидов, взятых в отдельности, и утверждает, что все они содержатся в единой трансцендентной реальности, а индивид — лишь частичное и весьма иллюзорное ее проявление» [2, с. 322].

Возвращаясь к выступлению Н. Бердяева, мы задаем вопрос: в чем же философ видит причину кризиса искусства? Расчеловечивание культуры, ее дегуманизация, связанная с отсутствием творчества, — все это, по его мнению, способствует разрушению старых основ культуры и не выводит человека на новый уровень религиозного сознания: «Сознание футуристов остается на поверхности и никогда не проникает оно вглубь космических изменений. Они видят лишь поверхность совершающихся изменений и бурных мировых движений... Они находятся во власти процесса машинизации и творчество их полно этой машинной предметности» [1, с. 15]. И далее: «Машина клещами вырывает дух из власти у материи, разрушает старую скрепку духа и материи. В этом — метафизический смысл явления машины в мир. Этого не понимают футуристы. Они находятся более в погибающей материи, чем в освобождающемся духе. Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным» [1, с. 22]. С этим можно согласиться. И в самом деле, человек вытесняется из изобразительного пространства, его место занимает машина, аналогичный процесс произошел ранее: так некогда был вытеснен Бог, а его место занял человек. Подобная смена центров в социуме отображает изменение ценностных ориентиров, которое происходит в результате трансформации мировоззренческих парадигм [5, с. 21]. В данном случае мы наблюдаем исторические изменения в искусстве, которые лежат на поверхности.

Однако, на наш взгляд, есть другая причина, вернее, другое объяснение подобной картины художественной деятельности человека. Все то, что описывает философ и к чему он призывает (а призывает он к созданию новой религиозности), принципиально новым не является. И хотя исторические формы и стили религиозного искусства, конечно, будут отличаться, но по смыслу, по существу все они проецируют прежние идеи поисков Абсолюта: «Каждая эпоха выбирает себе в прошлом, иногда осознанно, иногда стихийно, традиции, близкие ей по духу, служащие коррелятом ее опыта» [2, с. 11]. Обратимся к творчеству Каземира Малевича, одного из самых значимых представителей нового направления в искусстве в начале XX в.

Малевич заявляет о новых системах в искусстве, создавая так называемую философию супрематизма, символом которой стал «Черный квадрат» на белом фоне. Что же он символизирует и какая связь с прежними религиозными смыслами здесь может быть найдена? Для Малевича важно «говорить на своем

собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических изменений жизни» [7, с. 27]. Необходимо освободить искусство от эстетических измерений, преодолев трех-четырёхмерное пространство. Устраняя символику старого, традиционного искусства, художник вводит понятие «супремусы», которые отображают *новую реальность*. «Черный квадрат» — символ *другой реальности*, так как «художник может быть творцом тогда, когда формы его картин не имеют ничего общего с натурой» [7, с. 40]. «Черный квадрат» — это антибытие, изображение Абсолюта, если использовать данное понятие в трактовке религиозного сознания в даосизме или дзен-буддизме. Малевич пишет новый/старый вариант «священного» пространства, создавая новое направление в искусстве, но его новизна касается только формы изображения, тогда как смысл остается прежним. Художник пишет: «...я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к Супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству» [7, с. 53]. И далее: «...формы Супрематизма, нового живописного реализма, есть доказательство уже постройки форм из ничего, найденных Интуитивным Разумом» [Там же]. Для сравнения приведем пример того, как формулирует принципы дзен-буддизма (чань) Е.В. Завадская: «Приверженцы чань, воспринимая мир, словно выворачивают его наизнанку. Мир чаньской философии и искусства — это своеобразный антимир: в нем действуют антилогика, антимотивы. Очевидные вещи в системе чань предстают полными абсурда и бессмыслицы. Но в этой бессмыслице есть своя железная система и стройность, она противостоит скуке здравого смысла» [2, с. 13]. В работе «Культура Востока в современном западном мире» Завадская отмечает значительное влияние чань на эстетику французской живописи XIX в., которое проявилось в творчестве Ван Гога и Анри Матисса. Интересно, что и Малевич ссылается на авторитет одного из них: «Из всех направлений современности я ставлю законным искусством Сезанна и Ван Гога как исходную точку» [7, с. 212]. Есть много общего между принципами художественного творчества этих мастеров и эстетикой чань: использование черного и белого цветов, ничего лишнего, исключение дополнительных художественных деталей, не имеющих какой-либо смысловой нагрузки, простота жанра и образа.

В завершение отметим, что кризис искусства был и в самом деле касался дегуманизации и дематериализации культуры. Но была ли в нем новизна? Только по части создания новых изобразительных форм, а по сути, по смыслу это был ретроспективный взгляд талантливых и творческих людей, сумевших отобразить старую болезнь в новой реальности. В религиозном контексте это звучит так: поиски Бога закончились ничем просто потому, что некоторые искатели забыли, что Он уже был найден.

### *Литература*

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Издание Г.А. Лемана и С.А. Сахарова, 1918. 28 с.

2. *Завадская Е.В.* Культура Востока в современном западном мире. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. 168 с.
3. *Зеньковский В.В.* Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. М.: Школа-Пресс, 1996. 276 с.
4. *Зубов А.Б.* Доисторические и внеисторические религии. М.: РИПОЛ классик, 2017. 560 с.
5. *Королёва Л.В.* Демократическая идея: с древнейших времен и до наших дней: учеб. пособие. М.: МГПУ, 2013. 100 с.
6. *Лосский В.В.* Очерк мистического богословия восточной церкви. Догматическое богословие. М.: Центр «СЭИ», 1991. 288 с.
7. *Малевич К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995. 396 с.
8. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Переславль: Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656 с.
9. *Честертон Г.К.* Вечный человек. М.: Эксмо, СПб.: Мидгард, 2004. 704 с.

### *Literatura*

1. *Berdyayev N.A.* Krizis iskusstva. M.: Izdanie G.A. Lemana i S.A. Saxarova, 1918. 28 s.
2. *Zavadskaya E.V.* Kul'tura Vostoka v sovremennom zapadnom mire. M.: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury' izd-va «Nauka», 1977. 168 s.
3. *Zen'kovskij V.V.* Problemy' vospitaniya v svete xristianskoj antropologii. M.: Shkola-Press, 1996. 276 s.
4. *Zubov A.B.* Doistoricheskie i vneistoricheskie religii. M.: RIPOL klassik, 2017. 560 s.
5. *Korolyova L.V.* Demokraticeskaya ideya: s drevnejshix vremen i do nashix dnejj: ucheb. posobie. M.: MGPU, 2013. 100 s.
6. *Losskij V.V.* Oчерk misticheskogo bogosloviya vostochnoj cerkvi. Dogmaticeskoe bogoslovie. M.: Centr «SE'I», 1991. 288 s.
7. *Malevich K.* Sobr. soch.: v 5 t. T. 1: Stat'i, manifesty', teoreticheskie sochineniya i drugie raboty'. 1913–1929. M.: Gileya, 1995. 396 s.
8. *Uspenskij L.A.* Bogoslovie ikony' Pravoslavnoj Cerkvi. Pereslavl': Izd-vo bratstva vo imya svyatogo knyazya Aleksandra Nevskogo, 1997. 656 s.
9. *Chesterton G.K.* Vechny'j chelovek. M.: E'ksmo, SPb.: Midgard, 2004. 704 s.

***O.A. Sukhorukova***

### **Religious Sense of Art**

The article discusses the historical features of the formation of the principles of religious art. Using the article «The Crisis of Art» by N. Berdyayev, the author draws attention to two new directions that have developed in the art of the turn of the XIX–XX centuries: synthetic and analytical. The analytic trend, according to the philosopher, expresses the main problem of the art of a given time — incarnation or dematerialization. Using these terms in the context of Christian culture and dogma, the author compares their aesthetic principles in the art of Zen Buddhism.

*Keywords:* sacramental; transcendental; incarnation; suprematism; aesthetics of Zen Buddhism.