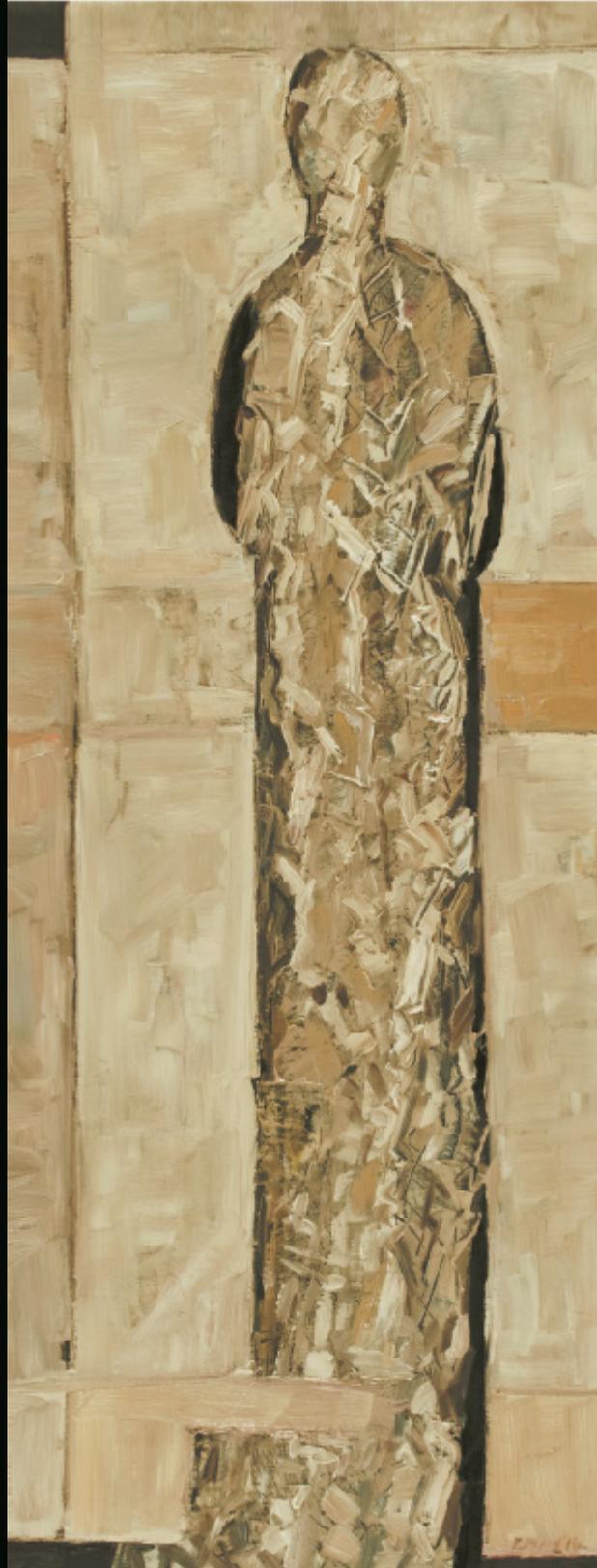


Художник должен с самого начала примириться с идеей возможного «неуспеха» или «провала» у публики; он должен быть готов к тому, что он не встретит понимания и справедливой оценки, что творчество его не даст ему ни радости признания, ни прокормления, ни дохода; и приготовившись к такому исходу, он должен спокойно, без робости идти своей дорогой. Искусство не есть промысел, приспособляющийся к внешним условиям, к спросу и заказу; оно есть служение, ориентирующееся по внутренним требованиям, по духовным звездам. И художник, мало зарабатывающий, непонятый и «отвергнутый» современниками – должен спокойно и достойно идти своей дорогой.

И. Ильин



9 785947 898682



Духовность в живописи

Надежда Цикулина (Курига), Александр Цикулин

Надежда Цикулина (Курига)
Александр Цикулин

ДУХОВНОСТЬ В ЖИВОПИСИ



**Надежда Цикулина (Курига)
Александр Цикулин**

**Духовность
в живописи**

**Москва
2018**

УДК 75.01
ББК 85.143
Ц59

Ц59 Цикулина (Курига) Н.Л., Цикулин А.Е. Духовность в живописи. –
Тверь: ООО «Издательство «Триада», 2018. – 208 с.: ил.
ISBN 978-5-94789-868-2

Консультант: народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ, действительный член Российской академии художеств **Е.Н. Максимов**

В книге в научно-популярной форме изложено видение авторов проблемы духовности в живописи в ее историческом развитии и особенно в век научно-технической революции. Исходя из концепции сознательного и бессознательного в художественном творчестве, авторы высказывают мнение о кризисе в современной живописи. Подробно рассматривается развитие русской иконописи и ее проблемы в настоящее время.

Книга рассчитана на научных работников, философов, художников, искусствоведов, любителей искусства и может быть использована как в научных, так и учебных целях.

ББК 85.143

На 1-й странице обложки: Н. Цикулина. Спас. 2007 г.
На 4-й странице обложки: Н. Цикулина. Судьба. 2009 г.

ISBN 978-5-94789-868-2

© Н.Л. Цикулина (Курига), А.Е. Цикулин, 2018
© Оформление ООО «Издательство «Триада», 2018

Благодарности

Авторы книги выражают особую признательность и благодарность:

консультанту книги **Максимову Евгению Николаевичу** – народному художнику РФ, заслуженному деятелю искусств РФ, действительному члену, академику-секретарю отделения живописи и вице-президенту Российской академии художеств, профессору, заведующему кафедрой Московского художественного института им. В. Сурикова, выдающемуся художнику-монументалисту, восстанавливающему росписи в православных церквях России и за рубежом;

Государственной Третьяковской галерее, предоставившей право на издание основных произведений, используемых в книге;

коллективу **ООО «Издательство «Триада»**, г. Тверь, за помощь при издании книги.

Предисловие

Развитие нашей цивилизации характеризуется беспрецедентными в истории темпами научно-технического прогресса. Рациональность мышления и поведения современного человека стремительно вытесняет из повседневной жизни понятие и проявление духовности.

Духовность не рассматривается больше как смысл жизни человека на пути его к Божественным истинам. Сухой прагматизм проявляется во всем – в стремлении создать семью, в карьере, достижении жизненных благ. С каждым годом увеличивается разрыв между пониманием человеком своего места в жизни и своего предназначения.

Искусство является индикатором уже начавшегося кризиса морали и нравственных норм в обществе. Люди превращаются в бездушных «роботов», с узким кругозором, бесчувственные «машины».

Разрыв между научно-техническим прогрессом и возможностями человека осознать его развитие и последствия постоянно возрастает и почти достиг критического значения.

В представленной авторами книге сделана попытка выявить основные причины постепенного исчезновения духовности в обществе и определить возможные пути спасения личностью своего духовного предназначения.

Глава 1. Духовность (Н. Цикулина)

Религиозное и светское понимание духовности

Осознание проблемы духовности обусловлено пониманием, что научно-технический прогресс не принесет человечеству подлинного счастья без развития духовных сил человека. Существуют два подхода к изучению духовности – религиозный и научный (философский, психологический и др.).

Категория «духовность» прежде всего имеет религиозные корни. В науке духовность понимается неоднозначно. С одной стороны, как феномен культуры, а с другой – как сущностная характеристика человека. Последнее предполагает, что духовность присуща всем людям, как свойство человека врожденно-го характера. Она может не проявляться в поведении человека, но тем не менее присутствует в нем всегда.

На соотношении морали и нравственности существуют различные точки зрения – от отождествления этих категорий до их полного разделения. Можно в целом согласиться, что эти философские категории весьма близки по смыслу, что подтверждается на практике. Аргументом считается, что нравственность – это свод норм поведения, принятых в конкретном обществе или цивилизации. Мораль наряду с нормами поведения включает в себя и определение мотивов и объяснение причин, согласно которым эти поведенческие особенности являются обязательными. Трудно определить понятия духовности и нравственности у военнослужащих. Это связано с наличием в сознании принципов христианской морали и общественных нравственных ценностей в виде защиты Родины (уничтожения врагов).

Таким образом, нравственность – это больше индивидуальные особенности человека, проявляющиеся в его поведении. Мораль – это больше общественные, идеальные правила, предписания, рекомендации к поведению человека в обществе.

Категорию «духовность», считает И.Е. Виноградова (2006), невозможно раскрыть с помощью научных методов. Ее можно лишь почувствовать или описать. Нужно отметить, что в трансцендентной области (материальная и нематериальная действительность, в которой законы логики и теории познания не действуют), нужно полагаться прежде всего на чувственный опыт.

Жизненный опыт подсказывает, что категория «духовность» связана с такими понятиями, как Добро и Зло. То, что служит злу, не может быть духовным, хотя значение понятий Добра и Зла со временем и при определенных условиях может изменяться.

Является ли следование Заповедям предпосылкой духовности на пути от рождения к смерти и смыслом развития человека на пути к его единству с Богом? Если да, то могут ли грешники или атеисты быть духовными?

Не нужно путать смысл духовности с отдельными свойствами и знаниями человека. Это может быть предпосылкой для развития духовности, но не ее сущностью, так как понятие духовности шире. Духовность – это нематериальное и материальное проявление жизни человека. Нематериальный аспект представляет собой совокупность психологических свойств (в широком смысле), идей и представлений о своем месте в человеческом обществе с позиций, усиливающих общество в плане выживания и развития. Материальный аспект – это поведение человека в соответствии с личными и общественными представлениями о грехе, сущности жизни и др.

В реальной жизни нематериальное и материальное проявление духовности может не совпадать или сочетаться в разных формах. Так, человек, поступающий нравственно, может быть подвержен осуждению обществом. Напротив, другой, «тихий

грешник», может не вызывать негативных реакций со стороны окружающих. В зависимости от особенностей цивилизации понимание духовности меняется, как и представления о смысле жизни и пр. Здесь возникает вопрос о приоритете общечеловеческих и религиозных ценностей в обществе.

Основная проблема, на наш взгляд, состоит в нечеткости понятий, через которые ученые пытаются определить сущность духовности. Нечеткость обусловлена как иррациональностью ее сущности, так и расплывчатостью определений и терминов, через которые духовность выражается. Это изначально обуславливает «неопределенную зону», в которой правила логических рассуждений приводят иногда к спорным, а порой и противоречивым выводам.

Мы исходим из того, что духовность несомненно существует, о чем свидетельствует личный опыт каждого человека. Она ощущается опосредованно или явно. Но ухватить «ее сущность» весьма проблематично, если вообще возможно. Духовность в идеальном плане определяется прежде всего религией. Но для неверующих она возникает в другом обличье. Тем не менее можно отметить, что это основная сила, сохраняющая и развивающая человечество. В этом ее основное предназначение.

Духовным может быть и необразованный человек, ощущающий равноценность и неразрывную связь мира собственного «Я» и всего остального мира, свои отношения с которым он строит на основе любви, сочувствия и сострадания.

Весьма спорно связывать духовность с разумом, культурой, мышлением, уровнем и качеством знаний человека. Главное не обретение знаний, а понимание их смысла. Знания не определяют, а помогают человеку стать духовным, когда они становятся средством постижения смысла внутреннего и внешнего мира человека (доброта, красота и др.). Духовность – это способность почувствовать и переживать смысл этих ценностей, готовность действовать для их осуществления.

Духовность общества – это совокупность нравственных и моральных норм для каждого индивида. После рождения ребенка его воспитание направлено в русле этой духовности. Духовность, с точки зрения науки, не может даже в нематериальном виде существовать вне общества. Согласно религии – может, так как духовность – это Божественность, существующая вне человека и в нем самом.

Духовное обычно связывается с выходом за пределы эгоистических интересов, личной выгоды. Духовность предполагает, что высшие интересы личности лежат вне ее – в обществе. К экзистенциальным константам относятся добро, истина и красота. Нравственность является ядром духовности. Это поддерживает всю систему высших надличностных гуманистических ценностей, определяющих смысл и сущность общественного бытия. Духовность позволяет осознать смысл человеческой жизни. Сущностью человеческого духовного образа считается признание священными рождения, материнства и отцовства, болезни и смерти.

Духовность проявляется в поведении человека, которое оценивается обществом с позиций блага или добра. Таким образом, духовность – это способ существования человека и общества. Духовность можно определить как совокупность психических процессов (отражение мира и переработка информации о мире), которые социально приемлемым образом определяют поведение человека, соответствующее нормам, принятым в обществе. Духовность – это способность человека руководствоваться в своем поведении высшими ценностями социальной общественной жизни. Общество показывает индивиду, что является важным и пути достижения этих ценностей. К ним можно отнести получение образования, приобщение к искусству и др.

Духовность – это идеальная потребность познания человеком сущности своего предназначения, в которой выражается стремление личности преодолеть конечность своего бытия, а

также необходимость строить взаимоотношения с окружающим миром на основе единства свободы, любви, творчества, красоты, добра и истины. Духовность – это развитие зрелой личности к непреходящим ценностям, ориентирование на благо окружающим, стремление человека к Богу.

В процессе воспитания, накопления опыта постоянно изменяются (совершенствуются или наоборот) его психофизиологические свойства – ум, сострадание, любовь и др. Представления о духовности в обществе могут в значительной мере определяться правящей элитой. Вспомним нацизм в Германии, где духовностью считалось служение злу, а нравственность сводилась к наушничеству и предательству.

В православии духовность – это прежде всего духовное приближение человека к Богу. Церковь считает, что помимо внутреннего духовного мира человека существует трансцендентный духовный мир, который так же реален, как и мир материальный. Этот мир представлен силами добра и зла, божественного и бесовского.

Для более ясного понимания понятия «духовность» обратимся к лекции профессора А.И. Осипова (Московская духовная семинария). Он обосновывает отличие понятий «духовность» и «нравственность», исходя из конкретных практических примеров. Профессор спрашивает студентов о том, кто первый вошел в рай, и отвечает: разбойник. За какие нравственные заслуги? Их у него просто не было: он убивал, грабил, насильничал. Христос взял его за раскаяние, за приобретение духовности. Исполнение заповедей является средством приобретения правильного духа, истинного духа. Таким образом, нравственность не всегда предполагает духовность, хотя и почти всегда сопутствует ей.

Духовность воспитывается в семье и обществе и считается необходимым условием для его сохранения. Заповеди Божьи являются наиболее важным ориентиром в представлении о духовности. Можно не верить в Бога, но нельзя не согласиться-

ся, что в Заповедях существует некая мудрость, появление которой трудно объяснить человеческим фактором. В мифологии и сказках постоянно решаются духовные проблемы. Иллюстрация жизненных ситуаций и особенностей поведения в них – это лучший пример для воспитания духовности. Совесть постоянно оценивает наши мысли и поступки в соответствии с идеальными духовными нормами. По И. Ильину (2007), наличие духовного начала является смыслом существования человека. Среди истоков духовности он называл чувство стыда, долга, совести, любовь, сострадание. Вечные духовные основы – вера и любовь.

Все религиозные философы считали, что духовность проявляется в понимании Бога. Они рассматривали духовность как божественную сущность в человеке и как обогащение разума научными ценностями, идеями добра и красоты. Религия играет важную роль в осознании единства мира, помогает установить подлинно гуманные отношения с миром. У религиозной и светской духовность общая задача – помочь человеку стать «человеком», осознать свое единство с другими людьми и разделить ответственность за их и свою судьбу.

Представления о духовности и ее изучение тесно связаны с особенностями устройства общества и духом времени. Нужно подчеркнуть, что философские учения применительно к другой культуре, например классическая немецкая философия, были трудно понимаемы в условиях России XVIII–XIX века. Стиль мышления, а также нравственные и духовные основы западной и православной цивилизации существенно различались. Поэтому изыскания Канта, Гегеля, Шеллинга и др. – это не более чем упражнения в анализе духа времени западного общества, который к православной цивилизации имеет лишь косвенное отношение, но интересен с академических позиций. Законы, предложенные великими философами, обычно не универсальны и применительны к конкретной среде, где они были сформулированы. Безусловно, мы можем выбороч-

но использовать их богатый опыт, но не как абсолют, а как модель применительно к нашим условиям. Поэтому термин «Русская Духовность» следует рассматривать как фундаментальную категорию (Виноградова И.Е., 2006) православной цивилизации.

Представления о сущности духовности изменялись со временем. В период античности под духовностью понимали проявление и поиск смысла жизни, усилия по определению и совершенствованию себя, реализацию своей сущности, внутренний опыт, способ организации Бытия, путь к добродетели, усилия по самоопределению, восхождение к Богу. В средние века духовность рассматривалась как стремление к познанию и реализации заложенных в человеке проявлений высокоактивного и самосовершенствующегося существа. Она предполагала поиск смысла жизни через самопознание, достижение нравственных и общественных идеалов, реализацию особой сущности человека, как стремление к постижению Бога. Неоклассическая философия XIX–XX веков рассматривала духовность как цель и смысл человеческой жизни, ответственность, уровень самосознания, сопричастность к бытию других, как способ самосозидания, моральные и эстетические ценности, позволяющие возвыситься над собственным бытием. В христианстве духовность понималась как стремление к совершенству, путь к Богу, познание истины и любви, как содержание духа, обусловленное пониманием конечной и высшей цели жизни. Духовность рассматривалась как божественный дар, как соблюдение заповедей (Ильичева И.М., 2003).

Таким образом, духовность в светском понимании – это качество субъекта, для которого бытие всегда осмысленно и включает в себя нахождение различных жизненных смыслов, выработку четких отношений к себе и другим людям, к различным жизненным ситуациям, в совершенствовании любых форм своей деятельности, в самопознании и самовоспитании. Главные критерии духовности: приоритетный интерес к осно-

вам человеческого бытия, стремление познать и реализовать свой жизненный потенциал, рефлексия и др.

В светском понимании духовности используются хорошо известные в религии представления о добре и зле. Это абсолютные ценности, к которым можно добавить «красоту». Индивидуальные ценности – это осознанные и принятые человеком общие смыслы его жизни.

Нравственность распространяется на жизнь, духовность – это размышление о жизни как о высшем качестве. Духовность задает смыслы, нравственность – правила и способы действия в обществе. Инструментом для самооценки и саморегуляции выступает совесть. Совесть – это рациональное осознание нравственного значения совершаемых действий или вид эмоциональных переживаний.

В.В. Бычков (2018) на основании идей Ф. Шеллинга и Г. Гегеля считает, что сегодня категория духовности в искусстве может быть осмыслена как свойство произведения искусства приводить реципиента (зрителя) в созерцательно-медитативное состояние гармонии с Универсумом, как своего рода сущностное предназначение искусства, способность произведения возводить зрителя к духовной плероме (*полноте*. – Ред.) бытия. Дух зрителя выходит в плоскость сверхсознания, когда устанавливается прямой контакт с метафизической реальностью, Универсумом в целом, его духовными основаниями. Оно сопровождается катарсисом, то есть может быть понято как состояние эстетического переживания полноты бытия и гармонии с Универсумом.

Мы частично разделяем такой подход, но считаем, что в основе духовности произведения является написанный на холсте образ, вызывающий у зрителя особое состояние резонанса с произведением, обусловленное извлечением из подсознания и сознания опыта прошлого и эмоциональное переживание этого опыта на основе возникших ассоциаций с произведением искусства. В этом плане наше представление о духовности базируется в большей степени на научном, чем религиозном подходе.

Понимание духовности в искусстве в основном доминировало как стремление художника к выражению на холсте высших смыслов, истины, прекрасного. Считалось, что абсолютная красота воплощена уже в природе и задача художника извлечь ее и отобразить на холсте. Все вещи и природа изначально обладают духовной сущностью, полученной от Создателя. Древние философы отмечали, что художник в произведениях искусства не только отображает форму предметов, но и показывает их место в природе, их смысл в бытии, их духовную сущность, которая понималась как приближение к Божественному замыслу – роли и месту предмета или явления при сотворении мира Богом.

Ф. Шеллинг считал, что Бог создал Универсум как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте. Задача искусства отразить красоту Универсума в изображении. Г. Гегель понимал под искусством одну из важных форм раскрытия абсолютного духа в акте творчества художника. Основным предназначением художника он считал выражение истины, прекрасного. Гегель отмечал, что в искусстве предметы пленяют нас не потому, что они так естественны, а потому, что во время создания художник наполнил их более глубоким содержанием, чем то, которое мы воспринимаем при созерцании этих предметов или явлений в действительности.

Художник и творческий процесс

Художник – это человек с повышенными способностями к творчеству. Воображение и фантазия играют главенствующую роль. Художниками рождаются. Любой человек изначально несет в себе комплекс свойств и склонностей к творческой де-

тельности, однако не все люди становятся художниками. Если имеются способности и возможности учиться рисованию и живописи, то человек, как правило, реализует свое предназначение.

Художник – это название профессии, связанной с различными видами искусства. Творец – более общее понятие эффективной, социально значимой деятельности человека, который создал нечто необычное, способное изменить наше представление о мире. Эта деятельность может касаться любого вида труда. Когда мы говорим о художнике, чаще всего подразумеваем человека, занимающегося изобразительным искусством, но и писателя, музыканта также можно назвать творческими личностями.

Художник отличается от окружающих людей тем, что он несколько иначе воспринимает жизнь. У него есть потребность выражать увиденное в различных формах и материалах. Если рассматривать слово «художник» как профессию, то им может стать любой человек, но с большой оговоркой, потому что для этого нужны способности. Научить ремеслу человека без таланта можно, однако это будет плохой художник, даже если обучение продолжается достаточно долго. Человек, не имеющий особых данных, не сможет стать мастером. Нужно не только необычным образом видеть мир, но и уметь отображать его в красках и формах. Художник должен обладать определенными психофизиологическими особенностями. Возьмем, например, двух разных людей. Одного, который может изображать окружающий мир в каких-то необычных красках, пусть в реализме, и второго человека, который просто от природы не способен отображать мир в элементарных формах. При обучении мастерству рисовальщика и художника потребуется примерно 10 лет. При этом первый разовьется в прекрасного профессионала, выражающего свои мысли на основе высокого мастерства, в то же время второй человек, несмотря на учебу, будет все равно рисовать окружающий мир на уровне десятилетнего ребенка.

Меня часто спрашивают, воспринимаю ли я мир каким-то особым образом. Ответить на этот вопрос довольно сложно, потому что мы видим примерно одинаково в силу нашей физиологии. Однако так называемое «видение мира» в процессе развития и обучения человека в качестве художника несколько меняется, обогащается и становится специфическим. Опыт показывает: чем больше человек знает, тем он больше видит. Соответственно художник, когда он развивается в профессионала-творца, начинает несколько иначе воспринимать мир. Через знание того, как строится перспектива, как идет построение каждого предмета, его внутреннего каркаса и внешней оболочки через пропорции, объем, влияние света и цвета, рефлексов окружающей среды, происходит претворение идеи. Это все откладывается во время обучения в длительной памяти и, таким образом, изменяется видение. Когда я смотрю на предмет, то воспринимаю его не как простой человек, который не знает основ ремесла художника, а подхожу к анализу как профессионал и замечаю многие тонкости, чтобы перенести этот предмет на бумагу, холст. В воображении я рисую очертания увиденного, заштриховываю тени, леплю или уплощаю форму по своему усмотрению.

Несколько слов о личности художника. Часто в фильмах, литературе этих людей изображают как «богемных». Я могу лишь частично согласиться с таким подходом, так как знаю много коммерчески одаренных, успешных художников, хорошо продающих свои работы. И в то же время существуют яркие, талантливые художники, много работающие и еле сводящие в финансовом отношении концы с концами. Художник в повседневной жизни – это чаще всего обыкновенный человек, а все люди разные – с различными способностями и возможностями. Есть художники, обладающими деловыми качествами и стремительно сделавшие карьеру, а есть и бессребреники. Пример успешного и талатливого художника – Рубенс, при жизни заработавший огромное состояние.

Противоположность ему – Ван Гог, живший и умерший в бедности, но также вошедший в историю своими гениальными произведениями.

Я не вполне согласна с широко распространенным мнением о том, что в художнике живут две личности – один простой человек, другой – творец. При этом второй подчиняет творчеству всю жизнь первого, обрекая его на нищенское существование во имя искусства. На мой взгляд, художник, как любой нормальный человек, живет обыкновенной жизнью. Просто есть разные художники. Есть такие, которые полностью отдают себя своему творчеству, у которых нет времени на семью, на детей и на что-либо мелкое, материальное, и они работают целыми днями, охваченные стремлением воплощения идеи. Другие творят периодами, когда на них находит вдохновение, желание работать. Потом они снова возвращаются к житейским, бытовым делам и какое-то время могут не писать, занимаясь текущими проблемами. Вся жизнь художника полностью отражается в его творчестве. Если талантливый художник является карьеристом и создает картины в угоду заказчику, он способен зарабатывать большие деньги, но его искусство будет носить характер так называемой «салонности». Об этом знают и художники и искусствоведы. У художника-бессребреника, погруженного в свою работу, произведения чаще всего будут тонкие, изысканные, глубокие, искренние и правдивые – без налета «салона» и желания угодить зрителю. А основная его задача – чтобы работа нравилась ему самому и коллегам.

Художники, как и все люди, разные. Они могут быть добродетельными и злобными – все зависит от человека. Другой вопрос: может ли аморальный человек, бомж, алкоголик создать выдающиеся произведения? Жизнь показывает – может. И аморально ведущие себя художники способны создавать интересные произведения. Дело в том, что нет абсолютно плохих или хороших людей. Так же и художник, выражая свой мир, свое видение, одновременно неосознанно и непонятно какими

путями отражает архетипы и идеи общества, которые в любом человеке могут пробуждать доброе начало. Художника нужно оценивать по работам, которые он создал.

Многие люди вне художественной среды считают, что художники действительно ведут себя несколько иначе и являются «психически особенными». Мне очень трудно посмотреть на себя со стороны, так как я по-другому все воспринимаю, будучи в этой сфере. Мое мнение – художники, как и все, являются совершенно обычными, нормальными людьми, а психически нездоровые есть в любой профессии. Поведение художника может несколько отличаться от жизни людей каких-то бытовых профессий. Но это чисто внешнее впечатление не говорит о каких-либо психических заболеваниях – неврологических или истерических. Некоторые психиатры, к примеру, К. Юнг, рассматривали создание произведения как «кратковременный невроз». Я с ним категорически не согласна. Я считаю, что творческая деятельность и кратковременное заболевание «души» – вещи несовместные. Зарождение идеи, ее развитие и осуществление я не стала бы относить к болезненному процессу. К состоянию, близкому к стрессу, возбуждению, мобилизации всех духовных сил – да, но не к кратковременной болезни.

Конечно, может возникнуть депрессия, если художника преследуют творческие неудачи, и дело даже не в том, принимает ли его произведения публика или нет. Мнение искусствоведов и товарищей по цеху играет существенную, но не решающую роль. Именно отсутствие гармонии между художником и его произведением может вызывать депрессивные реакции. Художник должен делать только то, что считает нужным, не смотря ни на что. Но необходимо все же признать, что критика публики и особенно профессионалов может стимулировать или замедлить, но не остановить творческий процесс. Конечно, в какой-то степени мнение зрителя влияет на художника и, возможно, он что-то учитывает в своих работах.

Если картины вызывают широкий интерес в профессиональной среде и сопровождаются критикой, то есть оказываются замеченными, у меня это всегда вызывает положительные эмоции. Утверждение, что художник творит для людей, является относительным. Конечно, он делает работы в первую очередь для себя в том смысле, что он хочет выразить свою идею или посмотреть, как будет работа касаться именно его. Но когда она завершена, безусловно, наибольшее удовлетворение художник получает, если работы кому-то нужны и приобретаются или дарятся. Он очень доволен, что эти произведения могут жить дальше, то есть созерцаться другими людьми.

Несколько слов о художнике и окружающих его близких людях. Художник нуждается в поддержке, и к нему нужно, в отличие от других людей, безусловно, относиться иначе: желательна особое внимание окружающих. В отличие от других профессий, которым человек каждый день уделяет определенное количество времени, художник в любой сфере искусства (балет, театр и т. д.) занят постоянно. У него непрерывно происходит обдумывание, осмысление, зарождение и продвижение своей идеи. Этот процесс, безусловно, бесконечен, он идет и днем и ночью, утром и вечером и не имеет ни начала, ни конца. Поэтому человек находится постоянно в своих мыслях и переключаться ему очень трудно – как плыть против течения. Борьба за осмысление своей идеи и в то же время вести домашние дела, делать какие-то закупки, думать о детях, близких – это все отвлекает, нервирует и может раздражать человека и травмировать его психически. Творческое начало в период интенсивной работы иногда даже вытесняет семейное на второй план, но это бывает не так часто. У художников по-разному складывается их личная жизнь. Некоторые живут спокойно и счастливо, имеют нормальные семейные отношения, другие проходят свой путь в одиночестве. Художник, в отличие от простого человека, более чувствителен, воспринимает все обостренно и потом переносит это на свое творчество. Он,

отражая свой мир, свое видение, одновременно неосознанно и непонятно какими путями выражает архетипы и идеи общества, «носящиеся в воздухе» в данный момент.

Художник может лишь относительно регулировать творческий процесс – это зависит от степени его способностей, таланта и профессиональной подготовки, но бывают и неожиданные проявления подсознания. Приведу пример из собственного опыта. При написании картины «Георгий Победоносец» (2010) мной была проведена большая предварительная работа и ее продумывание в деталях. Однако по завершении произведения в картине проявился скрытый от меня смысл, который был не виден в процессе ее создания – внутренняя активность при внешней пассивности. Помимо моей воли и сознания в ней явился сложный, как бы двойственный образ Георгия Победоносца в его борьбе против зла. В данном случае мое подсознание внесло в произведение главную психоэмоциональную и идейную составляющую.

Несколько слов о взаимоотношении произведения с создавшим его автором. Картина – это часть художника и в то же время это определенный этап его жизни. Законченное произведение живет потом самостоятельно, независимо от того, что заложил в него творец, и поэтому спустя несколько лет можно увидеть в картине нечто иное. Даже сам художник может найти в произведении то, о чем он не думал и не стремился выразить – картина все равно несет то, что в нее заложено духом. Просто здесь идет процесс сознательный и бессознательный. Результат «работы подсознания» в картине может потом прочитываться другими поколениями несколько иначе.

Творец и слава – это сложная тема для обсуждения. С одной стороны, каждому художнику хочется иметь славу и признание, с другой стороны, слава и признание мешают раскрытию собственного «Я» в работе, потому что подводится какой-то итог и не стимулируется развитие. Но, безусловно, понимание, интерес окружающих нужен художнику. Если человек не

имеет признания, он постоянно сомневается: а правильно то, что он делает.

Любой художник стремится быть признанным, говорит он об этом или нет. По крайней мере он желает получить оценку и похвалу своему творчеству. Он страдает от того, что его картины не нравятся или подвергаются критике – об этом нужно сказать честно. Но каждый из художников надеется, что когда-нибудь его поймут и оценят, пусть не сейчас, а позже, может быть, не при жизни. Не всем дано быть признанным, а если и дано, то встает вопрос: кто признал его – публика, коллеги, коллекционеры, искусствоведы? Никто из перечисленных не сможет дать точный ответ, станет ли ли художник явлением в искусстве. На это вопрос ответит только время. Последнее – это не только протяженность, но и дух всего человечества. Произведение, соответствующее духу времени, становится бессмертным. Великий философ И. Ильин указывал, что художник не должен думать об успехе и славе, потому что *«успех» есть почти всегда успех у толпы, а у толпы мало духа и еще меньше вкуса... А «слава» прельщает только тех, кто никогда не заглядывал за ее кулисы и не догадался еще, что она составляет нередко монополию профессиональных «славоделателей»... «Славу» свою он должен встречать с тревогою, – ибо незаслуженная слава есть ложь, а заслуженная слава должна быть проверена смертью прославившегося... Ибо человеческий приговор – суетен, а Божий приговор произносится лишь по смерти... Надо принять во внимание, что сила суждения и компетентность, необходимые для истинного «признания», присущи лишь очень немногим людям; что на свете есть слепое и бестолковое признание, легкомысленное и безответственное восхваление... продажная критика и оплаченный успех. Надо понять, что в современном обществе есть множество тайных союзов – религиозных и национальных, политических партий, полуполитических клубов... члены которых при всяких обстоятельствах поддерживают друг*

друга; восхваляют и выдвигают «своих» и замалчивают или поносят «чужих» (Ильин И.).

Художник должен с самого начала примириться с идеей возможного «неуспеха» или «провала» у публики; он должен быть готов к тому, что он не встретит понимания и справедливой оценки, что творчество его не даст ему ни радости признания, ни прокормления, ни дохода... он должен спокойно, без робости идти своей дорогой. Искусство не есть промысел..., оно есть служение, ориентирующееся по внутренним требованиям, по духовным звездам. И художник, мало зарабатывающий, непонятый и «отвергнутый» современниками – должен спокойно и достойно идти своей дорогой (Ильин И., 2007).

Творчество – это процесс духовного самовыражения в оригинальных произведениях, еще никем не сделанных. Основной задачей творчества является выражение субъективных представлений об общечеловеческих морально-чувственных ценностях. Конечная цель творчества – создание духовного продукта индивидуального и в то же время общественно значимого, который поднимает нас к миру высшего совершенства, не имеющего пространства и времени.

Творчество – деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. Творчество специфично для человека, то есть всегда предполагает творца – субъекта данной деятельности. Это работа, психологический процесс, результатом которого является создание новых материальных и духовных ценностей. Творчество – одно из самых активных проявлений человеческой свободы.

Когда можно сказать, что произведение получилось? Во-первых, это мнение самого художника и его удовлетворенность созданной картиной, во-вторых, профессиональная оценка коллег и искусствоведов, а также признание работы у зрителя, публики, журналистов. Какая из этих оценок творческого успеха более значима для самого художника? В чем

критерий этих оценок? Где разница между личным вкладом и новым опытом?

Практически во всех словарях «творчество» трактуется как описание жизнедеятельности человека, работу которого общество признало социально-желательной. Неоднозначность характеристики творчества – суть его природы. Большинство определений рассматривает этот процесс как деятельность, а при использовании термина «творчество» подразумевается продукт. То есть духовная деятельность понимается как процесс создания произведения, которое требует признания. Однако, как показывает практика, творчество – это всегда выход художника за рамки системы и существующих представлений.

В результате творческого процесса возникает произведение. Оно живет своей собственной жизнью в виде сгустка энергии и направлено на духовное потребление другими людьми. Если произведение по какой-то причине не находит признания у зрителей, его энергия уходит туда, откуда она пришла – в непознаваемое.

По моему мнению, анализ творчества является весьма трудной и вряд ли разрешимой когда-либо задачей. Рассмотрение этого процесса при всей сложности проблемы может быть все же полезным, так как дает приблизительные ориентиры к последующим исследованиям.

Художник стоит в центре творческого процесса, а продуктом его деятельности становится картина или другое произведение в широком понимании. В творческом процессе отправная точка – это идея, которая может возникнуть из внутреннего мира или из внешнего впечатления. Идеи приходят по-разному. Иногда спонтанно, но несут в себе совокупность переживаний, размышлений на определенную тему. Рождение идеи может явиться и постепенно при обдумывании какого-то проекта. Спонтанные идеи чаще всего бывают наиболее интересными, потому что они вызываются цепочкой разных впечатлений. Например, однажды я увидела собаку, больную, пораненную,

которая бежала в плохую погоду по грязной дороге. Возникли ассоциации с Россией А.К. Саврасова и В.Г. Перова. Почему? Потому что в нас есть тяга к разрушению и равнодушие к чужой беде. И как дополнительные усилители впечатления были плохая погода, грязь, мокрый снег, все в серых тонах, что дало в совокупности общее впечатление безысходности и страдания. Это было как выход идеи, таившейся глубоко в недрах подсознания, а изображение ее идет уже сложными этапами позже.

Замысел необходимо быстро запомнить, зафиксировать, особенно в отношении чувства, поэтому используется носитель – «мятая форма» (Цикулина Н., 2012). С ее помощью можно на сознательном и подсознательном уровне «сфотографировать» эти ощущения. В последующем «с натуры» образно пишется картина. При этом сознательная работа сочетается с бессознательным преобразованием формы. Следует отметить, что этюды обычно бывают лучше картины, так как в них в большей степени выражается бессознательная игра и гармония чувств. Происходит выплеск эмоций, которые в большой картине повторить невозможно.

Нельзя заранее знать, что получится, но представить себе приблизительно можно. Чаще всего это происходит, когда я «отталкиваюсь» от реального мира, например, просто от поставленного натюрморта. Я могу предположить его воплощение, более или менее прогнозировать результат работы, но на сто процентов невозможно никогда, так как процесс сложный и не вполне просматриваемый до завершения.

Если художник пытается осмыслить постановку задачи в картине и обдумать все перед ее написанием, то творческий процесс может не сложиться, и конечная цель останется недостигнутой. Произведение получится органично и мастерски сделанным, но бездуховным – от него не будет идти энергетика и эмоции художника не лягут на холст. Даже продуманная идея должна в какой-то момент дать волю бессознательному творческому порыву. Иногда художники после серии эскизов

не находят решение, так как работа «не живет». И в какой-то момент невидимая сила, овладев мастером, заставляет его вдохнуть силу жизни в произведение. Как указывал К. Юнг – в глубине подсознания таившийся в недрах его «автономный комплекс» помимо воли художника мобилизует творческие возможности и, преодолевая все на своем пути, приводит в движение все силы мастера, прорываясь наружу, и реализует себя в произведении. Художник передает на холсте свои мысли, переживания в виде образов, увиденных ранее, эмоций из своего бессознательного.

В.В. Бычков (2018) считает, что художник, создавая произведение искусства, воспринимает реальность с учетом своего опыта. Образ в его полноте и целостности – это динамический феномен, сложный духовный процесс освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях, как бы фокусирование его в конкретный момент бытия в определенной точке художественно-эстетического пространства. Он предполагает наличие объективной или субъективной *реальности*, не всегда фиксируемой сознанием художника, но давшей толчок художественного *отображения*. Она (*реальность*. – Ред.) более или менее существенно субъективно трансформируется в творческом акте в некую иную реальность чувственно воспринимаемого произведения. Затем в акте восприятия этого произведения происходит еще один процесс трансформации черт, формы, смысла, даже сущности исходной реальности (*прообраза*. – Ред.) и первообраза, возникающего в сознании художника во время творчества. В последующем возникает конечный образ, принципиально не поддающийся вербализации, как правило, достаточно далекий от первых двух (*прообраза и первообраза*. – Ред.), но сохраняющий тем не менее нечто, присущее им и объединяющее их в единой системе *образного* выражения, или художественного отображения. Именно третий образ, возникающий на основе первых двух и как бы втянувший, вобравший их в себя, и является в прямом смысле

слова *полновесным художественным образом данного произведения искусства* и в процессе его разворачивания (становления) и может существовать реальный контакт (собственно окончательный этап *эстетического акта* восприятия произведения искусства) субъекта с Универсумом в уникальном, присущем только данному художественному образу модусе.

Художественный образ переводит реципиента с уровня повседневного языкового мышления на более высокий уровень неконцептуального эстетического сознания, эстетического видения, которому доступно *целостное узрение* каких-то глубинных сущностных основ и изображаемой предметности, выражаемой реальности, и бытия в целом, как правило, не поддающихся дискурсивной вербализации и рассудочному осмыслению.

Анализ произведения в значительной мере определяется «актуальным состоянием художника» – нравится работа или не нравится. Но очень часто картина, которая сегодня устраивает автора, спустя недели воспринимается им как неудача, что приводит к многочисленным переписываниям, переработываниям в поисках гармонии.

Леонардо да Винчи в своих рукописях гениально провел анализ создания произведений искусства и процесса их творения. Он превосходно описал основные принципы построения композиции в создании картин. Безусловно, не все возможно выразить словами – часть информации, так называемые приемы, можно не столько описать, сколько показать ученикам. Это не поддается рациональному осмыслению.

Работа удалась, когда в ней присутствует совокупность переданного впечатления и ощущения от внешнего мира плюс выражение идеи, заложенной в картине. В первую очередь я оцениваю ее для себя, не ориентируясь на зрителя. Потому что зритель может иметь совершенно другие представления о жизни и впечатлениях от нее, чем я. Поэтому необходимо опираться на свое мнение и только во вторую очередь – уже на

реакцию зрителей. Решающей является авторская оценка, так как я ставлю задачу, ее реализую и вижу итог ее выполнения. Насколько удачная или неудачная работа – это зависит от того, как сильно поражает меня то, что я рисую. Чем сильнее что-то меня затрагивает, тем глубже и острее я сопереживаю. Возникновение идеи идет в основном от реального мира, и чем я больше восхищаюсь каким-то моментом, тем более удачной получается работа. Это четко взаимосвязано.

Копию картины лучше оригинала сделать очень трудно – почти никогда не удастся. Не только потому, что художник держится в определенных рамках – нужно написать работу, похожую на оригинал. Творчество – это духовный человеческий процесс, и он бывает в разной степени выражен даже в копировании картин. Человек в отличие от фотоаппарата все равно переносит свое впечатление на носитель, например холст, бумагу, используя различные материалы и приемы. При выполнении заказа, напротив, возможно изображать что-либо творчески, отражая окружающий мир и впечатления о нем, в произведении искусства.

Как соотносится вдохновение и творчество? Считается, что чтобы работа получилась удачной, художника должно посетить вдохновение. Я считаю, что вдохновение – это красивое название эмоционального состояния. Есть много художников и людей искусства, которые отрицают его как таковое и считают это выдумкой. Периоды вдохновения я переживала еще в художественной школе. В процессе длительной работы – трех-четырёх часов непрерывного труда – меня охватывало эйфорическое состояние, ощущение того, что все удачно получается. Это помогало рисовать дальше, но к сожалению, не значило, что картина получалась действительно удачной. По прошествии какого-то времени оказывалось, что она не настолько хороша, как мне казалось раньше. Вдохновение – это иллюзорное, приятное возвышенное состояние, которое сопровождает творчество.

В творческом процессе главное место, вне всякого сомнения, принадлежит личности художника, которая безусловно влияет на его произведение и присутствует в картине обязательно, потому что художник посредством своих рук воспроизводит идею, родившуюся в нем, и, соответственно, произведение в итоге несет его энергию. Яркий пример – «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. В нее была вложена колоссальная энергия художника, и эта картина живет своей жизнью и отдает сгусток энергии зрителю уже много столетий. Духовная область деятельности человека, называемая творчеством, очень сложная и никогда не будет до конца разгадана. Произведение обязательно несет психологические особенности художника, а также энергетику так называемого невидимого – подсознательного. И непознанные сегодня в произведении символы будут прочитаны в картине спустя многие годы. Творческий процесс – это способ передачи информации последующим поколениям.

Завершенная картина живет самостоятельной жизнью. Художник вкладывает в работу свои мысли, чувства, энергию духа, и они переходят к зрителю. Есть произведения искусства, которые погибают в пожарах или разрушаются на чердаках – их никогда не видел зритель, но внесенная художником энергия не может никуда исчезнуть. Она, безусловно, уходит туда, откуда пришла, и художник является для нее лишь проводником.

Искусство существует как продукт человеческого духовного труда, и в то же время оно отражает вечное и временное, оно двухфункционально. В творце заложены общечеловеческие качества, которые проявляются в его произведении. Одновременно с этим идет индивидуальное перерабатывание художником внешних впечатлений о духе современного мира. Причем часто совершенно независимо от его воли. Поэтому в разных местах земли люди могут создавать очень похожие произведения искусства как по идее, так и по исполнению. Они перекликаются, выражая эпоху и время, и удивляют зрителя через

столетия. По картине, отражающей дух времени, искусствоведы могут определить, когда было написано произведение.

В процессе создания картины я иногда ловлю себя на мысли, что выходящее из-под моей кисти произведение способно влиять на меня и ход творческого процесса. При этом иногда получаются довольно странные результаты, возможно, это проявление подсознания. Иногда, когда я хочу сделать доброе лицо – оно неожиданно получается злобным. Если я вижу, что в моем произведении начинает просвечивать зло, я убираю его и переделываю работу. Когда картина начинает действовать на меня в нежелательных эмоциях, я начинаю с ней своеобразную борьбу и изменяю ее. Иногда я это вижу и чувствую сама, иногда это замечают другие и говорят мне, что в картине проявилось то или иное.

Бывает, что перелом в творческом процессе можно вызвать непосредственно усилием воли. Например, если работа получается не совсем как предполагалось, в некоторых случаях удается переломить этот сложный процесс и перевести его в русло удачи. Бывает и так, что задуманное не нашло воплощения и откладывается. Позже, когда осознается объект идеи, произведение перерабатывается и создается лучший вариант. И так может быть от двух, трех и более раз, пока не получится сбалансированная работа. Таким образом, идет постепенное движение к удачному решению. Профессионалу легче реализовать свою идею. Чем выше квалификация художника, тем проще происходит воплощение идеи непосредственно в произведении. У меня имеется полное слияние с тем, что я делаю. То, что я в себе чувствую и переношу на холст – это единое целое. Когда я работаю и часто бываю недовольна сделанным, тогда нарушается единство между мной и произведением, что нередко ведет к так называемым «творческим мукам».

Существует ли связь между художником и его творением? На этот, казалось бы, простой вопрос нет убедительного ответа. После создания произведение уже не зависит от творца и

начинает существовать самостоятельно. В картине художник отражает свой внутренний мир – сознательный и бессознательный. Картина, как родившийся ребенок, похожа на создателей, но живет обособленно. Процесс творчества не всегда оканчивается после написания произведения. Как родители, воспитывающие ребенка, художник может частично внести ясность в свое творение и уже после его окончания, если найдет мысли к описанию идеи и будет переписывать картину. Между художником и произведением существует тесная зависимость не только в момент создания. Причем она обоюдная – картина может влиять на творца, вызывая у него внезапные идеи и новые мысли и затем последующую переработку произведения.

Внутренняя неудовлетворенность художника – это незавершенность творческого процесса. Нет резонанса между картиной и душой – «произведение не греет». Но даже спустя месяцы художник, взглянув на работу по-другому, начинает ее переделывать, так как за это время что-то произошло в его душе. Процесс творчества не всегда может быть завершен, хотя картина, казалось бы, создана, он как бы растянут во времени, и весьма значительно.

Любое произведение несет информацию для потомков по крайней мере двух типов. Сведения об обществе и среде, окружающей творца, и главное – о личности художника, его чувствах, взглядах на человеческие ценности. Впечатления об окружающем мире, отраженном в картине, более-менее доступны зрителю. Заслуживают внимания традиции, быт, одежда и др., изображенные на холсте. Однако информация о личности художника является предметом для спекуляций психоаналитиков. Иногда она настолько противоречива, что только люди, хорошо знавшие художника, могут пролить какой-то свет в своих воспоминаниях о творце, который делился с ними мыслями в процессе создания картины.

Сложность анализа творческого процесса состоит в том, что можно выделить отдельные проявления, но невозможно

охватить весь процесс в целом. Даже отдельные стороны можно трактовать неоднозначно. Психология, как и психиатрия, лишь с большим допущением является наукой. До сих пор отсутствуют надежные методы оценки как сознательной, так и подсознательной деятельности человека. Поэтому концепции, посвященные психологии творчества, в известной мере являются лишь субъективным мнением исследователя.

Процесс творчества – это черный ящик. То, что там происходит, – загадка. Этот ящик можно потрогать, послушать, услышать там шорохи и интерпретировать их по-своему. Мы имеем возможность общаться с художником, попытаться составить его психологический портрет и услышать его мнение о творчестве. Но это не дает ответа на вопрос, почему он так творит. Даже личность художника не всегда улавливается в его картинах. Например, если автор является представителем широко распространенного направления в живописи или относится к группе художников, работающих в одной технике. Иногда работы напоминают произведения больного человека, но это не означает, что в действительности имеются психические нарушения. В определенных границах мы можем судить о характере художника, его состоянии. Но это не открывает завесу – как и почему он создал свое произведение именно так.

Жизнь в обществе в конкретное время безусловно накладывает отпечаток на творчество художника. Трудно представить себе «Кубизм» в эпоху Возрождения. Способность творить ярко, то есть работать не как все, является генетической особенностью, проявляющейся в определенном складе подсознания и сознания, необычном видении мира и в меньшей степени стечением обстоятельств.

Творчество – сложный процесс, так как художник старается достигнуть совершенства, что в принципе невозможно. Поэтому некоторая неудовлетворенность у него должна быть, даже в произведениях, которые считаются удачными и нравятся критикам. Весьма сложный вопрос – в какой степени и

каким образом художник управляет творческим процессом. Вероятно, важную роль здесь все же играет план произведения в подсознании. Иногда у меня складывается впечатление, что творческий процесс не всегда находится под моим контролем. Но я все же не вполне придерживаюсь мнения К. Юнга, что «автономный комплекс» или идея произведения на подсознательном уровне полностью контролирует процесс творчества и управляет мной.

Законы творческого процесса одинаковы независимо от того, в какой технике и стиле работает художник. Например, если автор рисует в «реализме», то картина может получиться удачной, но быть бездуховной, пустой, как любая фотография, просто копированием природы. Если художник не чувствует то, что он рисует, и делает это с большим равнодушием, то создается довольно скучное произведение. Бывают реалистические картины, в которые художник, очень остро сопереживая виденное, вкладывает массу чувств, эмоций. Пример – художники А.К. Саврасов, И.И. Левитан и другие, потрясающие своим реализмом. При этом невозможно оторваться от картин – до того много в них заложено острых и эмоциональных переживаний. Таким образом, существует громадная разница между различными произведениями одного направления. Если авторское равнодушие отражается на полотне, то это обычно приводит к безразличию зрителя. Часто художник проделывает большую предварительную работу, незаметную для окружающих, и человеку кажется, что творец взял и что-то быстро перерисовал. На самом деле, художник искал такой момент, например, в пейзаже – «кусочек природы», чтобы наиболее ярко выразить свою идею. Например, у А.К. Саврасова – маленький гнилой домик в русской деревне. Чтобы показать заброшенность, художник изображает домик одиноким, и вокруг нет других жилищ. Для усиления безысходности подчеркивается состояние природы – пасмурный день, впечатление усиливает громадная лужа и отражение в ней этого домика. Еще большая

безысходность и обострение чувств достигается показом того, что домик зарос травой, так как здесь никто давно не ходил. И эта цепочка выстраивается в общую духовную симфонию, выражающую часть русской жизни абсолютно реалистической живописью. При этом художником была проделана значительная предварительная работа – мыслительная и чувственная.

Можно провести приблизительный анализ произведения, но полную гармонию и мозаику чувств художника в работе рассказать невозможно. Природа творческой деятельности практически не изучена и вряд ли когда-либо будет раскрыта, так как уловить природу чувства для разума невозможно (Юнг К.). Искусство является предметом деятельности человека, и мы можем видеть процесс создания произведения, если наблюдать за художником непрерывно, например, во время написания натюрморта или пейзажа. Часто творческая деятельность сопряжена с недоступным для нас подсознанием, в котором находится буря чувств, страстей, знаний, зарождаются идеи. Образ будущего произведения возникает помимо воли художника, долго «живет» в подсознании, обрастает значимыми эмоциями, чувствами и медленно начинает подниматься в направлении сознания, дополняясь новыми переживаниями, пока художник не почувствует смутно – время настало или что-то извне не подскажет ему идею и не подтолкнет к действию, а в сознании возникнет прообраз предстоящей работы. Художник будет охвачен и даже принужден внутренним желанием творить. Идея переходит из сознания в подсознание и наоборот, во время работы мобилизует опыт, знания, технические приемы художника и, в конечном итоге, выплеснется на холст и не отпустит художника до тех пор, пока он не закончит произведение. Начало работы, как правило, непрерывно вносит коррективы как в саму идею, так и способы ее реализации. На каком-то этапе творец видит, что не все идет, как было прочувствовано, задумано, и он не может переложить идею на холст, сделать переход из полуреального субъективного мира

в мир реальный. Этот процесс можно сравнить с рождением ребенка – он болезненный и мучительный. Иногда переписывание работы происходит десятки раз и через год, и через два, пока художник наконец почувствует, что работа «греет» или, признав свое поражение, не запишет холст.

Для анализа творческого процесса мы нередко призываем на помощь образное мышление, чтобы на понятном уровне представить трудно описуемые явления. Создание картины можно представить в виде произрастания растения. Например, зерно, упавшее на почву, превращается по своим законам в растение, дарящее нам плоды (Юнг К.). Идея рождения произведения проходит этап «автономного комплекса» в подсознании, заставляя художника творить. Она развивается по своим законам. Художнику отводится пассивная роль почвы, он принимает эту идею и создает произведение. При этом написание картины практически не зависит от воли творца и, более того, может идти вопреки воле художника. Я считаю приведенное выше утверждение спорным, хотя, безусловно, рациональная мысль в нем заложена.

Идея создания произведения приходит в сознание из подсознания. Готов ли художник к принятию этой благодати, зависит от стечения многих факторов. Если «почва» подготовлена и внешние условия благоприятны (возможность творить), то можно ожидать хорошего урожая. Творческая личность отличается от других людей способностью создать произведение, позволяющее направить и изменить нашу духовную жизнь к лучшему. В зависимости от этого творческий процесс имеет разную степень глубины.

Художник творит, исходя из внутренней необходимости. Идея, которая на бессознательном уровне у него возникла, начинает движение в область сознания, обрастая подробностями и способами выражения, и становится, наконец, внутренним его убеждением. Почему он так задумал работу, художник часто объяснить не может и нередко говорит: «Я так вижу и чув-

ствую». Существуют художники другого типа, которые четко знают, что хотят написать, например, при заказной работе. Но если он сам ставит перед собой конкретную задачу, еще недостаточно осознанную, не прошедшую цензуру и «продумывание» на подсознательном уровне, то это означает, что художник взвалил на себя, возможно, непосильную ношу. Он может работать над картиной месяцами и даже годами, переписывая ее много раз, пока, наконец, вдохновение и его муза не сойдут к нему и не подскажут правильный путь. Часто это происходит, когда творец уже опустил руки, признав свое поражение. Необъяснимое чувство вдруг охватывает его и буквально в течение часа-двух он создает творение, над которым бился так долго. Не случайно художники могут месяцами ничего не писать, приходиться в мастерскую – думать, просматривать книги по искусству, делать короткие карандашные наброски и ждать, пока придет вдохновение – весточка, что он уже созрел для большой работы.

Обладая творческой свободой, художник должен осознать, что ему не все позволено. У него должна быть внутренняя цензура, которая обязывает его постоянно проверять, что можно изображать, а что нет. Это добровольное ограничение, исходящее из моральных принципов и норм. Я считаю непозволительным изображать пороки общества и грехи в виде «прекрасных форм», радующих глаз, без их идейного осуждения. Недопустимо в картинах оскорблять чувства верующих любой конфессии, издеваться над нравственностью и моралью. Непозволительно использовать порнографические сюжеты, попирающие моральные нормы, принятые в обществе. Духовное право и художественная необходимость являются базой для настоящего искусства. Тезис И. Ильина, что художник не все смеет, ему не все позволено, является актуальным и сегодня. Если художник экспериментирует и его художественная задача выходит за рамки моральных норм, он должен многократно обдумать, а имеет ли он право на столь серьезный шаг, соответствует ли он духу времени и художественной совести.

Главное в произведении – это идея. Она приходит внезапно или долго обдумывается. Необходимо отметить, что идея должна быть выстрадана, понята, прочувствована художником, поскольку она составляет суть, часть жизни, его видение и мысли о мире, которые он хочет высказать на холсте. Идея может быть понятной и непонятной для широкой публики, все зависит от того, каким образом она выражается. Далекому от искусства зрителю иногда бывает странно видеть способ воплощения идеи – композиционное решение, выбор сюжета, чувственные образы, символы в работе – то есть то, что составляет основу картины. Важный момент: реализация идеи на холсте и степень выразительности произведения определяются индивидуальным талантом творца, владением художником своей профессией – способностью видеть и управлять цветом, формой, знанием перспективы, законов световоздушной среды и др.

Следует отметить, что произведение «живет», если идея и форма ее выражения гармонично связаны друг с другом. Эта гармоничность определяется соответствием приема создания произведения его идее. С другой стороны, способ выражения идеи должен быть адекватным моральным нормам, принятым в обществе.

Художник должен творить независимо от внешних условий и пожеланий заказчика и публики. Ему нужно писать, исходя из внутренней необходимости и потребности. Никто не вправе вмешиваться в его творческий процесс. Но при этом художник обязан четко отдавать себе отчет, что он может представить на суд публики, а что является табу. Художник не должен браться за работу, если не чувствует пути к верному суждению. Он может осторожно экспериментировать, не пытаясь поднимать тему, где он недостаточно компетентен или не уверен в своих силах.

Чтобы создать произведение, художник обязан быть свободен внутренне и иметь достаточно времени для обдумывания творческой задачи. Он должен почувствовать, когда внутренний голос подскажет ему: пора воплотить выношенное внутри

в произведении. Художнику нужно следовать своему чувству и призванию и четко знать, что он может, а что нет. Иначе произведения будут «сырыми» и вряд ли им уготована долгая жизнь. К сожалению, нередко нуждающийся художник ради заработка пишет «стандарный пейзаж или натюрморт». Осуждать его или нет – вопрос, но понять нужно и можно. Призвание художника – выразить свое отношение к миру, он не должен в своих произведениях навязывать свое мнение и идеи или «шокировать» публику. Выражение мыслей на холсте – это предназначение художника, если мнение художника совпадает с духом времени, произведение становится бессмертным.

Творчество является видом духовной деятельности человека. «Творить» – это создавать что-то новое. Работы профессионала и «любителя» существенным образом отличаются друг от друга. Профессионал несет в себе знания своего ремесла, тончайшее владение техникой рисунка, композиции, способом воплощения идеи, а также знание истории развития своей профессии и практику – годами отточенное мастерство. Это позволяет воплотить свои идеи в произведение с максимальной точностью, вкладывая в него сознательное и подсознательное, рациональное и иррациональное. Знания не только преумножают страдания, но и расширяют возможности. Ни в одной сфере деятельности нельзя сделать ничего нового, не опираясь на старое. Ибо одно порождает другое. Обдумывая и сопоставляя, открываешь что-то новое, которое не видели другие, но оно существовало постоянно. Мы живем в определенном мире, времени и пространстве, но благодаря искусству имеем возможность делать многочисленные путешествия в прошлое и будущее, несясь в общем потоке только в одну сторону, то, что мы называем «вперед». В нашем беге по жизни мы обогащаем друг друга знаниями, опытом, открытием. Опыт «генетический» и визуальный развивает фантазию, которая позволяет перейти границы обычного, привычного. Внутреннее созревание приводит к саморазвитию.

Сила чувства, вложенного в картину, отражается на зрителя. Выразить свои чувства в изображении очень трудно. Надо изменить ровную белую плоскость, создав на двухмерном пространстве трехмерное. Дать движение, хотя бы минимальное, в глубину и на зрителя. Это делается путем обработки формы светотенью и цветом. Если светотень передает объем, то цвет в свою очередь дает жизнь объему. Живопись строится на сочетании теплых и холодных цветов, которые дополняют и усиливают друг друга. Если предмет написан теплым цветом, то фон надо сделать холодным. Тогда появится «игра», усиление эффекта. И предмет и фон, в свою очередь, должны состоять из теплых и холодных оттенков, которые образуются от влияния среды, освещения, рефлексов. Каждый предмет имеет основные рефлексии: сверху синий – холодный (влияние неба), снизу – теплый (влияние земли). При холодном освещении тени теплые, при теплом – тени холодные.

Живопись может быть мягкая с влиянием воздушной среды (сфумато) и жесткая, декоративная, задающая ритм композиции. Можно усиливать цвет или гасить, делать живопись почти монохромной, практически доводя ее до гризайли. Перед каждым художником стоит выбор, каким путем идти для выражения своей идеи. А идея в искусстве – главное, все должно работать на нее, остальное вторично. Основные вопросы: для чего ты это делаешь и что ты хочешь выразить – требуют отражения в картине. В природе все осмысленно, также нуждается в обдумывании и картина, отражающая мир.

Живопись – энергия Духа. Художник вкладывает в произведение свое ощущение мира – страдание, радость, наслаждение и стремления, и оно отдает энергию на зрителя. Различные произведения имеют разную силу излучения. Причем не обязательно должно быть цветовое и световое воздействие, но возможно также излучение, заложенное в движении форм.

Энергия, вложенная человеком при сжатии формы, вырывается назад на зрителя в виде обратного выпрямления. Это

ощущение идет из картины наружу, давая нужный эффект. Обогащение произведений осуществляется за счет реальности, переведенной в необычные формы, которые изображаются на холсте в зависимости от задачи, а также в синтезе разных видов изобразительного искусства – от бумажных скульптур и барельефов до коллажей, имитации мозаики и фрески. Нередко я применяю синтез разных видов искусства для наиболее выразительного воплощения духовно-философской идеи. Как через бумагу и фольгу можно передать гамму чувств и переживаний? Брошенная, ненужная бумага, как сломленная, погубленная судьба, дышит трагедией. Нежная фольга дает ощущение хрупкой красоты, моменты свечения счастья. «Мятая упаковка», показывая в своих складках лик Мадонны, выражает ощущение надежды. Основная идея – раскрыть свое видение на холсте в красках, продлить жизнь прекрасного, но хрупкого мгновения.

Все, что не исходит из внутренней потребности художника, ничего не приносит ни самому художнику, ни зрителю, идет против его натуры, мучает его. И лишь внутренняя потребность вносит ту легкость исполнения, внезапное ощущение взлета в процессе работы, называемое вдохновением.

Мы, как маленькие звездочки, приходим из Вселенной и уходим в нее. Короткий блеск – чудо жизни. Как бы ни прошла жизнь, это счастье – передать часть себя другим, раскрыть свой мир. Показать красоту мира через внешние впечатления бесполезно, это неподвластно человеку. Чем ближе цель, тем больше она отдаляется. Это жестоко, но это факт. Чудо надо искать не вне, а внутри человека, предмета. Там бездонный мир, там Вселенная.

Искусство должно быть гуманным. Это стремление к добру, которое было всегда, во все периоды развития человечества. На основе анализа истории получаются страшные, парадоксальные выводы. Демократия разваливает, разлагает мораль, делая практически все дозволенным. А деспотические жесткие режимы дают толчок для развития и стремления к высшим

ценностям через попытки вырваться из оков зажатости. Почему человечество стремится к саморазрушению? Почему зло яростно вытесняет добро? Страшный человеческий парадокс. Когда нет вокруг того ужаса, что был раньше: сожжение на кострах, трупы висящие по улицам для устрашения, инквизиция, чума, четвертование, гильотины – человек, не ведая страха перед смертью, поражается гниением изнутри и экспериментирует со злом, считая себя вечным. Исчез лозунг, который был в прежние времена: торопись делать хорошее, так как можешь умереть в любую минуту и гореть вечно в аду. Гуманизм не просто слово, это способ выживания человека как вида.

Красота – это шаг в вечность. То, что вызывает у нас положительные эмоции, нам хочется продлить, наслаждаться «вечно». Отрицательные эмоции – боль, страх, отчаяние – мы стремимся избежать и надеемся, что несчастье пройдет как можно скорее. Растворение в Вечности создается красотой и гармонией или, по крайней мере, стремлением к ним.

Живопись существует на парадоксах. Нельзя писать то, что видишь, так как получается скучно. И в то же время, если изображать трансформированный, придуманный только ради эксперимента мир, опять же будет неинтересно, и это не даст отклика в душе, потому что мы не получим информации о богатстве и разнообразии природы. Можно открыть свой мир в живописи, только отталкиваясь от реальности, созданной Творцом, от того богатства, которое нам никогда не придумать и не достичь. Мы, как веточки дерева, существование которых обусловлено стволом и корнями самой природы.

В основе творчества лежит трансформация видимого мира в связи с замыслом художника. Создавать, преобразовывая, а не копировать. Задача художников – революционеров, таких как К. Малевич, разрушить старое и создать абсолютно новое – остается лозунгом. Ничего нового нет в нашем старом мире. Особое чудо есть – рисовать то, что делали художники сто и тысячи лет назад, но по-своему. Каждый человек видит мир как

остальные и все же не совсем так. Мы все разные. Есть яркие индивидуальности и тихие незаметные поэты. Яркие индивидуальности – это люди, особо остро чувствующие мир, и большие страдальцы: кому много дано, от того и много забирается.

Живопись, в отличие от дизайна, не обязана быть украшением интерьера: своим влиянием она обогащает внутренний мир человека, расширяет его знания о предметном пространстве посредством духовной информации. Главное в живописи – это то, что она является окном в другое пространство – мир художника. На любую картину нужно смотреть долго, тогда она расскажет о себе все или ничего, если художнику нечего было сказать. Живопись, как и другие виды изобразительного искусства, требует знающего человека. Этот вид искусства элитарный. Человек должен учиться понимать живопись. Нельзя требовать от художника рисовать «понятно». Художник пишет не то, что видит, а то, что думает. Чем больше знает человек, тем глубже может он осознавать и анализировать виденное. Искусство передает сложную гамму чувств и мыслей, особенно живопись, которая сложна и иррациональна. Она с трудом поддается анализу, а та, которая легко воспринимается – скучна. Художник подобно Создателю преобразовывает окружающий мир. Творец, создавший все, дал нам, людям, возможность тоже творить, в отличие от всех животных. Музыка, архитектура, литература, живопись – это источники счастья и наслаждения.

Живопись ассоциативна. При взгляде на картину получаешь какой-то эмоциональный заряд, и как после глотка хорошего вина во рту «расцветает» вкусовой букет, так и после этого эмоционального толчка возникает целая ассоциативная цепь, которая дает ощущение счастья, горя, наслаждения. Например, «Московский дворик» В.Д. Поленова. Я помню такие дворики с детства, они мне близки и знакомы. И вот, глядя на этот пейзаж, я остро переживаю все заново: небо, птичий звон, звуки, запахи летнего дня. И чтобы это почувствовать снова, я смотрю, не отрываясь, и продлеваю ощущение счастья. Сила интенсив-

ности переживания художником передается окружающим. Но если зрителю непонятен сюжет, да еще и манера исполнения, то между ним и художником возникает стена непонимания.

Живопись – постоянное соревнование с природой: сделать лучше, интереснее, и – вечные поражения. В этом и заключаются так называемые творческие муки. Художники видят несколько иначе, чем другие люди. Когда я рассматриваю интересную картину, мои глаза как бы всасывают в себя ее всю, чтобы сохранить во внутреннем хранилище и потом подсознательно где-то какую-то часть виденного применить.

Когда я вижу что-то интересное рядом со мной, я глазами рисую. Невидимый карандаш очерчивает изгибы фигуры, выделяя главное, затеняя глубины. Материальный мир вокруг живой и наполнен смыслом. Нужно уделять в картине внимание всему, не разделяя на основное и второстепенное. Все важно, все нужно. Нет ничего случайного в жизни, значит, ничего лишнего не должно быть и в картине. Для меня главное – внутренняя жизнь вещей, предметов, людей и напряженная обстановка окружения. Все вокруг нас хрупко, ранимо и преходяще. Ничто не вечно в предметном мире. Вечное внутри нас и предметов, это не видно, но ощутимо только внутренним зрением. Очень важно чувствовать себя частью развития мирового искусства. Анализируя развитие и назначение искусства на Земле, можно определиться, какое ты имеешь значение. Зачем и почему ты творишь именно так, а не иначе. Чтобы прийти к интересным результатам, надо много размышлять, страдать, идти своим собственным путем, развиваясь как независимая личность. Абсолютно не обязательно быть «современным» или «несовременным» художником, примкнувшим к какому-то течению или развивающим идеи другого творца. Главное – быть личностью, имеющей собственное мнение по любым вопросам. Несмотря на то, что идеи в картине имеют ведущее значение и их многообразие отражает разнообразие мира, это не освобождает профессиональное искусство от обязательств классического жанра.

Выразительность приходит за счет ясности и минимальности. Поэтому надо удалить все лишнее, мешающее в портрете, натюрморте, символической композиции. Не обязательно рисовать все, что видишь вокруг, а осознанно выбирать только то, что поражает, ранит, заставляет любить и страдать.

В картине присутствует обязательно сознательное (рациональное) и подсознательное (иррациональное, бессознательное). Рациональное суммирует наши знания о мире, истории искусств и имеет необычайную глубину. Чем больше накоплено знаний, тем больше глубина. Рациональное – это знание и опыт человека, приобретенные в течение жизни, и способность на основании этого к преобразованию мира. Подсознательное – абсолютно необъясимый феномен. «Я так хочу» исходит из внутренней потребности, которая сродни предвидению.

В своих картинах художник использует как рациональное, так и иррациональное в различных пропорциях. Создавая произведение, он сознательно формирует сюжет, композицию. Но движение кисти по холсту чаще происходит спонтанно, характеризуя стиль творца, задавая неповторимые цветовые нюансы и очертания.

Соотношение рационального и иррационального в картинах художников реалистической школы, лишь воспроизводящих натуру, смещено в сторону «сознательного», не позволяя им вложить в произведения все богатство мыслей и чувств. В то же время другая крайность – абстракционизм – не в состоянии выразить рациональное (сознательное) в полном объеме, а иррациональное выступает нередко в непонятной для зрителя и даже коллег форме.

Осознанное проявляется в работе через профессионализм, а подсознательное дает необъяснимость и неповторимость картине – ту «изюминку», которая нас, зрителей, потрясает и приносит неизъяснимое наслаждение. Иррациональное – сумма знаний о мире на подсознательном уровне и «божья

искра». Почему это есть у одних и не дается другим? Это загадка, которую невозможно разгадать.

Подсознательное – это неосознанный опыт и знания, способность человека к принятию решения без анализа, как нечто данное и обычное. Иррациональное формируется на генетическом уровне и представляет собой опыт и знания в чистом виде, полученные при рождении, и пополняет свой запас всю жизнь человека. Накопленный опыт и знания, не востребованные в данный момент, находятся в подсознании, а также совокупность эмоций и чувств, не имеющих рационального логического объяснения. Всем известен неосознанный страх людей перед пауками, змеями, то есть закодировано их поведение и выживание в окружающей среде. В подсознательном находятся основные эмоции человека, а также стремление к продолжению жизни. Иррациональное – это дверь в невидимый параллельный мир, который существует вокруг нас. Во время сна, транса, медитации, гипноза человек может войти в него, где существует Судьба, Жизнь и Смерть, Счастье и Горе. Параллельный мир – это мир перехода из одного состояния в другое: рождение–жизнь–смерть–рождение. Это мир добра и зла. Чтобы почувствовать его, требуется особое психологическое состояние художника, своеобразный транс, в котором возможно ощутить энергетику этого мира и передать ее на холст.

О зрителе и процессе восприятия картины

Восприятие художественного произведения находится в тесной связи с образованностью и культурой человека. У малограмотного зрителя, который получил отрывочные знания об искусстве в школе и посетил раз в жизни картинную галерею,

рею, имеется примитивное представление о живописи: картина должна напоминать фотографию и быть как можно ближе к натуре. Информация в работе обязана присутствовать для них в явном виде – в сюжете, в способах выражения эмоций. Отклонение от формы в сторону усиления идеи картины или характера персонажа обычно не понимается.

Люди более образованные, читающие и посещающие с интересом выставки, имеющие неформальные контакты с художниками, обладают более сложным восприятием художественного произведения и широким кругозором. Они замечают игру света, движение линий, а сюжет картины может вызывать ассоциации с их прошлым опытом. Картина будоражит их душу, приносит эстетическое удовлетворение. Зрители более высокого уровня, как правило, искусствоведы, коллекционеры, сами художники мыслят по-другому. Так, художник-профессионал, рассматривая картину коллеги, видит гораздо больше. Он оценивает сюжет, идею работы, а также технические приемы и цветовую гамму для ее выражения. Обладая специальными знаниями и техническими приемами, он более критичен к произведению, особенно, если сам может сделать лучше. Но основной критерий – нравится работа или нет – приходит из его подсознания, которое принимает или не принимает произведение, если последнее не входит в резонанс с его духовным опытом. Чем больше эмоций художника присутствует в работе, тем уже круг его почитателей, так как наличие бессознательного в картине диктует свой стиль и способ – код выражения идеи. Эти способы и формы выражения не всегда понятны широкой публике.

Нужно подчеркнуть, что *«настоящий художник... не призван развлекать публику, увеселять ее или угождать ей. Он призван созерцать «внутреннее»... Он должен находить то «пространство», где живут духовные содержания, вступать в него и почерпнуть в нем предметные медитации... Для этого ему нужна вся та внутренняя и внешняя свобода, которая вообще доступна человеку... Никакая цензура не может дей-*

ти до источников его творчества... Художник должен быть свободным и блюсти свободу в созерцании... суждении, выборе, оформлении... в линиях, красках... Он должен быть субъективно свободен, чтобы уловить и выразить объективную необходимость... Если художник постигнет ее из глубины и осуществит ее целостно, то произведение получит... убеждающую силу... и зрелую законченность» (Ильин И., 2007).

Художников-профессионалов различают по степени одаренности. Одаренность – это способность видеть мир со стороны, из другого измерения и выражать основные духовные ценности и пороки человека в цвете красок и движении линий. Именно нахождение в другом измерении приводит к созданию вневременных шедевров. Духовность, заложенная в работе, позволяет произведению жить вечно. Эти картины отражают общественное сознание, а главное – общественное бессознательное. Они влияют и формируют поведение человечества.

Восприятие картины зависит также от традиций общества и его ценностей. Русский пейзаж на фоне полуразрушенной деревни, разбитая дорога, пасмурная погода – все это вряд ли найдет отклик в душе европейца. Высокое искусство отличается от ширпотреба так же, как и высшая математика от арифметики, где всем известно, что дважды два – четыре. Решить трудное уравнение могут только профессионалы, тогда как простые формулы доступны всем.

В настоящее время общество использует высочайший уровень научно-технического прогресса и в то же время подвержено изошренной атаке «темных сил», несущих искушение и разрушение его устоев – нравственности и морали. Уже становится правилом позитивно воспринимать успех независимо от способа его достижения. Двойная мораль стала привычным явлением. Даже церковь, особенно на Западе, не в состоянии достаточно противодействовать этому процессу.

Профанация достигла небывалой распространенности и силы. Толпы людей, считающих себя творцами, лжеискусст-

ведеды и питающая их среда – крупный бизнес и информационные институты – извращают духовные ценности, разрушают мораль, ведут обывателя и даже интеллектуалов к пропасти, зомбируя их личность. Эти институты обладают огромным разрушительным потенциалом, угрожают существованию всего человечества. Речь идет прежде всего об «актуальном искусстве». Удачно подобранное название вызывает замешательство у обывателя. Идейные вдохновители его считают, что можно сделать капитал или известность на низменном и безыдейном искусстве, и добились здесь значительных успехов, так как они спекулируют на пороке, возводя его в ранг добродетели. Демократия, как ни парадоксально, способствует разрушению морали. Нередко произведения «актуального искусства» шокируют зрителя, когда выставленный в солидной галерее унитаз обсуждается как великое произведение искусства, причем людьми, имеющими профессиональное образование.

Художественное произведение можно подвергнуть анализу, который зависит как от психологических особенностей зрителя, так и от его сферы деятельности. Люди различных специальностей, по-другому воспринимающие мир вокруг, выскажут свои суждения, совокупность которых, возможно, будет весьма полезной. Например, психолог увидит в работе больше личность художника, философ – его место в историческом процессе, а искусствовед может отметить новое, внесенное художником, по сравнению с предшественниками.

Художник и красота

Несмотря на очевидность понятия «красота», определение ее встречает заметные трудности. С религиозной точки зрения, красота дана нам при божественном сотворении мира

как абсолютная истина. Человек лишь открывает для себя красоту в окружающем мире для того, чтобы познать ее. Порядок вещей, сложившийся миллиардами лет, подтверждает эту точку зрения. Все в природе целесообразно. Но все ли целесообразное красиво? Существует ли красота вне сознания человека как истина, как идея развития мира? Красив ли мир Вселенной сам по себе? Или красота – это нечто субъективное, условное, плод воображения человека: все, что приносит нам наслаждение через органы чувств? Если да, то нужно ли персональное восприятие окружающего нас мира соотносить с мнением других людей? Является ли красота индивидуальным актом созерцания или это устойчивое мнение большой группы людей конкретного исторического периода? Каковы критерии красоты?

Великий философ Ф. Шеллинг в книге «Философия искусства» (1966) высказал мысль, что функцией искусства является гармоничное соединение в человеческой душе истины, добра и красоты. Художник призван, по его мнению, раскрыть Абсолютную идею (создания и красоты мира) с позиций **закона тождества** (*единства и борьбы противоположностей*. – Ред.), предполагающего совпадение формы и содержания в произведении. Если в произведении искусства нет отражения абсолютного добра, то оно не может обладать и абсолютной красотой. Благодаря божественному началу нравственность и душа борется со злом. Весь Универсум, по Ф. Шеллингу, представлен как произведение искусства, созданное по законам вечной абсолютной красоты. Искусство должно отображать не природу, а абсолютно прекрасное в конкретных формах.

Выдающийся русский философ В. Соловьев считал, что *дерево, растущее в природе, так же прекрасно, как и написанное на полотне, производит такое же впечатление и подлежит одинаковой оценке. Однако для чего это удвоение красоты, спрашивает он. Не детская ли забава повторять*

на картине то, что уже имеет прекрасное существование в природе?

Я думаю, что художник не только копирует природу, ее красоту, в большей степени он выражает свое индивидуальное отношение к тому, что он видит и чувствует. Он создает на холсте свое представление о мире, то есть в первую очередь он реализует в живописи свою идею восприятия природы, показывает свое отношение к миру. На мой взгляд, это достаточно сложный, более глубокий процесс, свести который лишь к подчеркиванию красоты явлений природы вряд ли оправданно. Безусловно, идея восприятия и отражения окружающего нас мира должна строиться на основе гуманизма и доброты. Художнику не нужно стремиться к повторению, а также к «продолжению того художественного дела, которое начато природой». Во-первых, нам неизвестно, что задумала природа, а во-вторых, эстетическая задача, которая ставится автором произведения, всегда индивидуальна, в зависимости от идеи картины.

Я, опираясь на свой опыт художника, могу подчеркнуть, что в процессе творчества восприятие, осмысление и изображение объекта взаимосвязаны. В частности, художник может изначально поставить задачу написания лирического пейзажа хорошо знакомого ему места, где он работает постоянно. Но процесс осмысления изображаемой природы будет происходить во время создания нового произведения каждый раз по-другому. При этом отдельные черты пейзажа не только усиливаются, но в них вкладывается наряду с эстетическим и философский смысл. Красота сама в себе уже имеет эстетическую идею.

В произведении важно показать место природной красоты в мире в связи с другими явлениями и предметами. Таким путем ее можно осознать и понять. Считается ли красивым то, что целесообразно? Если придерживаться этой точки зрения, то критерием красоты будут целесообразность и полезность,

позволяющие природному миру (микро- и макрокосмосу) существовать и развиваться. В этом случае красота присутствует как нечто независимое от воли и деятельности человека. Оправданно ли считать прекрасные формы животных, обеспечивающие их выживание, потенциально красивыми? Если встать на эту позицию, то всевозможные безобразные, на наш взгляд, формы, цвета и запахи в природе также должны быть прекрасными. Однако человек не всегда соглашается с этим и, принимая во внимание целесообразность разнообразия в природе, не рассматривает приспособительные реакции как эстетические проявления. Таким образом, человеку не безразлично, как окружающий мир воздействует на него и сопровождается ли это влияние психоэмоциональным удовлетворением, позитивными эмоциями.

Опыт и интуиция подсказывают – без присутствия человека критерии красоты определить нельзя. Человек сам решает, что нравится ему, а что нет. Все, что целесообразно в природе, не всегда является красивым с точки зрения человека. Возможно, порядок вещей нужно рассматривать как абсолютную красоту, которую человеку предстоит еще только понять в процессе познания, используя свои возможности осмысления мира.

Красота внешняя и внутренняя недолговечна – она уходит вместе с разрушением и смертью. Но ее можно оставить на холсте, продлить ее существование. Все, что приводит к равновесию в природе, поддерживает и красоту. Природа часто скрывает от нас свое внутреннее богатство. Художник способствует раскрытию его. Человек познает и углубляет красоту. Художник одухотворяет красоту окружающего мира на холсте.

Если человек сам определяет, что красиво, а что нет, то возникает вопрос: чувство красоты – это индивидуальный акт или под красотой понимается устойчивое мнение многих лиц при восприятии ими конкретных природных явлений и предметов человеческой деятельности и живущих в определенном историческом времени и месте? На практике мы часто

наблюдаем полярные мнения людей, например, по отношению к художественным произведениям, находящимся в крупных музеях. Безусловно есть произведения, которые нравятся большинству людей: работы Рафаэля, Леонардо да Винчи, Рембрандта. В то же время картины П. Пикассо, К. Малевича до сих пор вызывают споры и различное восприятие – от полного отрицания до восхищения. Приведенные примеры скорее свидетельствуют о том, что искусство необязательно должно отражать то, что красиво, скорее, оно должно рефлексировать «Дух времени». Мне кажется, что чувство психоэмоционального удовлетворения возникает в результате воздействия артефакта на наши органы чувств (зрение, слух, обоняние и др.), в высшей степени индивидуально, поэтому и восприятие красоты есть сугубо индивидуальный акт. Однако человек живет в обществе, в котором формируется устойчивое представление большинства его членов о красоте, целесообразности ее в природе. В этой среде инакомыслящие становятся «белыми воронами» или «маргинальной группой», и им трудно и не всегда возможно убедить других людей в своей правоте.

Что же такое красота? Под красотой я понимаю свойства любого предмета, явления или действия, созданного природой или человеком, которые вызывают эстетическое и психоэмоциональное удовлетворение у людей, служащие гуманизму и отвечающие моральным нормам, принятым в обществе. То, что служит злу, не может быть красивым.

Нужно отметить, что постижение «совершенной красоты» должно анализировать не только мир видимый. Существует также мир, невидимый глазу. Художник изображает не только мир, который он созерцает, но и тот, который он представляет в своем воображении. Это в первую очередь относится к символической живописи. В ней «реалистические компоненты» окружающего мира могут присутствовать и быть прописаны в разной степени (гиперреализм, импрессионизм и др.), но символизм придает им другое значение и смысл.

Каковы соотношения между красотой и способом ее отражения или «документирования»? Является ли этот процесс исключительно прерогативой искусства? Конечно, нет. С помощью фотоаппарата мы имеем возможность запечатлеть красивый пейзаж, пусть с потерей многих деталей, природной энергетики. Полученный снимок может оказывать весьма сильное влияние на человека, быть понятным и нравиться многим людям. Таким образом, в ряде случаев удачно схватывается момент жизни и с помощью техники фиксируется красота. С другой стороны, красивый объект не всегда является предметом искусства. Задача искусства более широкая – творческое осмысление мира с его достоинствами и недостатками. Но справедливости ради все же следует признать, что в абсолютном большинстве случаев лишь искусство является подлинным способом отражения красоты.

Нужно отметить, что только благодаря красоте мира появились различные виды искусства. По мере развития мастерства художников задача копирования природы, прежде всего информационно-эстетическая, постепенно дополнилась идейным содержанием. Идея в произведении присутствовала в явном и неявном виде. Идея – это результат внутренней работы художника – его сознания и подсознания, – который не только копирует мир, но и показывает свое отношение к нему.

Духовность в живописи

Духовность – это сложно объяснимая часть человеческого существования. Понятие «духовность» многогранно, как многогранен бриллиант, ее невозможно определить одним словом или предложением. Духовность – это совокупность нравствен-

но-психологических, интеллектуальных качеств, социальных, религиозных убеждений человека, дающих ему возможность развиваться и побеждать свою конечность. Это стремление души человека к внутреннему совершенству, преобладание нравственных интересов над материальными. Нравственно-психологическая грань духовности дает свет таким качествам, как добродетель, правдивость, любовь, сострадание и др. В социальной грани можно отметить гуманизм, выражающийся в бережном отношении к семье, к другим людям, соблюдении моральных ценностей в обществе, в заботе об окружающей среде. Религиозная грань является самой яркой и предполагает жизнь души человека в полном соответствии с заповедями и волей Бога, в стремлении к абсолютной Истине, Свету и Блаженству. Грани духовности в человеке сверкают лучами неповторимым индивидуальным свечением, указывая путь к Истине. Способами передачи духовности является непосредственное общение людей, а также искусство – музыка, живопись и др. Художник, вкладывая в картины свои знания, опыт, переживания, может оказывать на душу человека позитивное влияние или, наоборот, негативное воздействие.

Спиритуализм (от лат. *Spiritualis* – духовный) предполагает использование в живописи определенных приемов выражения Духа, потому что он присутствует в искусстве постоянно и пронизывает всю деятельность человека. В настоящее время, к сожалению, искусство теряет свою нравственную содержательность, свое предназначение. Мы знаем, что оно развивается сейчас не в лучшую сторону, утрачивая свои профессиональные основы. Данный процесс имеет глобальный характер. В связи с этим у меня возникло ощущение острой необходимости развивать духовность в произведениях, способствовать поддержанию добра в мире и преобладанию его над злом.

Если сравнить искусство Европы и России в целом, то можно отметить взаимовлияние стран, учитывая их открытость. В России идет процесс болезненной трансформации

искусства, которое показывает так называемую «ложную духовность». Картины пишутся с целью прежде всего их хорошо продать. Это «салонное искусство», несущее псевдодуховность, заменяет подлинную. С другой стороны, русское искусство безусловно не потеряло еще профессиональные и духовные традиции, и в этом его преимущество перед западным, которое в значительной степени утратило «школу». Слабое художественное образование в Европе не позволяет художникам вложить в картину в полной мере духовное начало.

В процессе развития человечества критерии понятия «духовность» значительно не изменились. В каких-то мелочах – да, в своей основе – нет. Несмотря на то, что на заре цивилизации люди были менее образованными и имели другие представления о выживаемости в мире, основы для существования все равно были одни и те же, потому что человек всегда стремился к добру, так как оно продлевает жизнь общества, а зло убивает его. Таким образом, духовный базис в целом практически не изменился.

Сейчас наблюдается падение духовности в рамках общечеловеческого поведения. Пример этому – благополучный Запад, где большинство людей недостаточно образованны, но «организованно воспитаны» в рамках законопослушания. Свобода выбора в жизни приводит здесь к конфликтам с так называемыми маргинальными слоями общества, якобы борющимися за свои права.

Россия, в отличие от Запада, весьма противоречивая страна, где у людей веками формировалась неустойчивая психика и как следствие этого – разрушительное поведение. Практически вся история России – это эксперимент власти над народом, с одной стороны, непредсказуемость поведения и чувств русского человека, с другой. Двадцатый век с двумя революциями и мировыми войнами, истребление собственного народа и высылка его из страны, «перестройка и дикий капитализм» надломил и изменил людей. По сути своей русский человек

так противоречив, что в нем гармонично уживаются любовь и ненависть, зависть и бескорыстие, щедрость и жадность, подлость и потребность делать добро. Эпоха «дикого капитализма» (конец XX века) настолько деформировала нравственность русских людей, что отсутствие потрясений в стране было обусловлено лишь активной позицией Церкви. Во все времена Церковь цементировала русское общество вокруг нравственных идеалов. Российское государство сильно традициями, поэтому в стране пока сохраняется высококвалифицированное искусство.

Казалось бы интеллект человека постоянно возрастает и вместе с ним должна как-то меняться духовность, но духовность в своей основе не меняется. Высшая нематериальная деятельность человека, стремление к лучшему, к добру – это и есть духовность. Это божий дар, который вне зависимости от развития человека остается неизменным. Просто сам человек может деформировать свою душу.

Духовность в искусстве проявилась достаточно рано – уже в наскальной живописи. Когда мы смотрим на эти произведения, то видим стремление человека к красоте. Таким образом, люди выражали всегда осознанно и неосознанно восхищение окружающим миром. Наиболее сильные стороны наскальной живописи – удивительная пластика изображения. И это подтверждает мое внутреннее глубокое убеждение, что человек по своей природе всегда был таким, какой он есть сейчас, и его способности безусловно были на очень высоком уровне, поэтому нас потрясает пластика и красота изображения, сделанного 20–30 тысяч лет назад. Искусство лежит вне времени и пространства. Конечное существование человека выражается в искусстве и благодаря ему уходит в бесконечность. Наряду с добротой древнее искусство отражало также страдание от зла, которое присутствует в нашем мире. Одной из целей древнего искусства была передача информации о мире из поколения в поколение.

В настоящее время искусство в целом становится более приземленным. Оно нередко принимает трансформированные, болезненные формы. При этом относительно примитивные, но простые истины добра и красоты подменяются потребностью человека выражать болезненные, извращенные формы жизни. В мире зло распространяется все быстрее, несмотря на то что материально люди становятся более богатыми, сытыми, и их достаток растет, но нравственность не улучшается. Вероятно, мы находимся в определенной фазе цикличности развития общества, обусловленной прежде всего стремительным развитием науки и техники. Когда человек был полностью зависим от природы, он интуитивно доверял высшим духовным силам. С началом научно-технического прогресса человек слишком вознесся, решил, что ему все дозволено. Это основное обоснование деформации духовности в нашем мире.

Духовность и мораль взаимосвязаны, и они неотделимы друг от друга, потому что мораль определяет возможность существования людей, иначе человечество погибнет. А духовность – это то, что наполняет всю жизнь человека божественной энергией.

Современное искусство неоднородно. Я думаю, что всегда были художники, которые выражали лучшие, прекрасные стороны жизни в разных формах в виде абстракционизма, формализма или реализма. Существуют такие художники и сейчас. Их, к сожалению, немного, но они есть и в русском, и в зарубежном искусстве.

Отдельный предмет разговора – искусство в храмах. То, что сейчас создается в церковном искусстве, например росписи, иконы – не всегда представляет художественную ценность. Возможно, художники, работающие в церкви, искренне верят в Бога. Но «салонность» – болезнь нашего времени – постоянно чувствуется в живописи. Это, частично, и отсутствие школы, но больше преобладает потребность нравиться заказчику. Несмотря на существующие каноны, художники пытаются

делать только внешнюю красоту, что, на мой взгляд, недопустимо в иконах. Если обратиться к Рублеву, то мы увидим, что икона была в своей основе очень духовной, и это выражалось как раз в символизме – в совершенно другом пространстве (обратная перспектива), в чистых цветах, в отсутствии теней. В Божественном не может быть теней – это мы знаем. Мне кажется странным применение традиционного реализма для изображения совершенно «иной реальности» духовного мира иконы и церковной росписи.

Некоторые люди могут проповедовать мораль, равенство между людьми, любовь к ближнему, но в то же время быть порочными и лицемерными. В процессе общения с ними мы можем совершенно точно сказать, что этот человек беспринципен, и он, прикрываясь красивыми словами о морали и высших ценностях человека, может делать совершенно обратное. В людях постоянно существует добро и зло. Когда зло в человеке начинает преобладать, он обычно прикрывается, маскируется «красивыми мыслями» и разговорами о доброте. Что касается людей искусства, то несмотря на специфику их деятельности и недостатки, присущие творческим профессиям, они в большинстве своем порядочные люди. Я знаю художников, являющихся алкоголиками, бомжами. Среди них есть очень хорошие люди. Большинство гениальных художников были мучениками. Например, Ван Гог, Рембрандт много перенесли в жизни страданий и, несмотря ни на что, оставались добрыми людьми.

Духовность построена на десяти Заповедях, это как бы основа нашего существования, потому что постоянно идет борьба добра и зла. Человек часто не знает, как себя вести, но эти моральные нормы при условии их выполнения обеспечивают выживание человечества в настоящее время и в дальнейшем.

В средние века Церковь имела очень сильное влияние на людей и на искусство. Например, в портретах выражалась внутренняя сущность человека, и были приемы, подчеркива-

ющие духовность. Это проявлялось в позе, в общем композиционном решении, в выражении лица человека. В средние века преобладала религиозная тема, поэтому многие художники рисовали портреты святых и картины на различные библейские и евангельские темы, но даже светские портреты заказчиков изображались в молитвенных позах со сложенными руками и опущенными глазами или же взгляд уходил в пространство. Использовался поворот головы и благостное выражение лица или, наоборот, сосредоточенное задумчивое, углубление человека внутрь себя. За счет изменения мимики лица художники изображали характер человека – злой он или добрый, умный или глупый.

Для выражения духовности в картинах я применяю технику «мятых форм» (Цикулина Н., 2012). Таким образом я переношу свои ощущения на какой-то материал, чтобы отойти от видимой действительности в другое измерение и пространство, которое не существует в реальности. Я как бы дистанцирую реальность от себя. Дело в том, что когда я вижу окружающий мир и пытаюсь просто изобразить его, например, в портрете, предметах натюрморта и интерьера или в пейзаже, то в основном перерисовываю внешнюю сторону, то есть оболочку жизни. Если я беру мятую бумагу и наполняю ее философским смыслом, то она являет собой конструкцию, выражающую мой внутренний мир. При этом активно работает мое подсознание, используется неосознанный опыт, материализующийся в формах.

В своих работах я отказываюсь от передачи только внешнего облика человека и стараюсь изобразить его внутренний мир. Для глубины раскрытия я создаю конструкцию формы, которая отражается в складках, линиях лица: я их заостряю и показываю индивидуальный мир и характер человека. Во-первых, я использую форму как носитель для выражения своей идеи и передачи ее в живописи. Во-вторых, мое отличие от других художников в том, что я вижу мир иначе. Все мы немножко разные – в характере, в жизненном пути, своих

способностях и возможностях выразить окружающий мир. Я стараюсь создавать добрые произведения. Насколько они у меня получаются, сказать трудно, об этом судить зрителю, потому что в человеке существуют и белое и черное, доброе и злое. Но, безусловно, я всегда стремлюсь в своих картинах к добру и гармонии.

Добро и зло и их отражение в живописи

Под добром мы понимаем бескорыстное и искреннее стремление человека к осуществлению блага – помощи ближнему, а также в широком смысле – заботу об окружающей нас среде – животном и растительном мире. На бытовом уровне добро – это все, что получает у общества положительную оценку и приносит счастье, радость, любовь. Обычно добро выражается в светлых, белых тонах, ассоциируется со светом.

Зло – это противоположность добру. Следует отметить, что понятие добра и зла имеют нравственную оценку и критерии. Если кто-то намеренно, сознательно причиняет другому ущерб – физический или моральный – или страдания, то это считается злом. В обществе эти деяния получают негативную оценку. Добро и зло тесно связаны. Поступки человека обусловлены его свободой выбора.

Следует отметить, что негативное последствие может быть результатом случайности или следствием злой воли. В первом случае это называется ущербом, неудачным стечением обстоятельств и не является злом. Во втором случае – негативные явления, за которыми стоит чья-то воля, считаются злом.

Существование добра и зла – это очевидные факты, каждый человек неоднократно пережил и прочувствовал их послед-

ствия. Главный вопрос, на который до сих пор нет однозначного ответа, почему Бог допустил существование зла. Я думаю, что мы не в состоянии это понять, поскольку это нам не дано, так же как мы не можем представить бесконечность и создание бытия из ничего. Поскольку зло (Люцифер) возникло в окружении Бога и присутствовало уже в Раю в виде змея-искусителя, можно допустить, что это было задумано изначально. Невозможность, на мой взгляд, познания зла и его объяснения является причиной бесполезной дискуссии в философии. При этом одни философы отрицают существование зла, в то время как другие оправдывают его появление. Рассмотрение его возникновения должно подтвердить смысл зла. Объяснить смысл зла – это значит признать и оправдать его существование (Франк С., 2007). Но мы не можем принять это. Мы в бессилии стоим перед осмыслением этой проблемы, как и многие философы и богословы всех времен. Мы знаем, что есть зло, но его место в нашем бытии объяснить не можем, из-за того что не в силах понять назначение зла. Кто-то из философов робко вытаскивает зло из бытия, указывая, что это реальность, которой нет места в нашем мире, другие считают зло задумкой Бога, третьи – что зло – это лишь дефицит добра.

Можно только констатировать, что зло есть, это подтверждает опыт, но почему и зачем – вопрос без ответа. Тем не менее мы, люди, постоянно стоим перед нравственным выбором между Богом и дьяволом, долгом и искушением, светом и тьмой.

Проблема отображения добра и зла в искусстве встречает определенные трудности. В средние века изображение добра и зла в картинах было основано на сюжетах из мифологии – сценах, которые можно было однозначно и ясно интерпретировать. Для усиления впечатления художники часто использовали символический подход. Злое начало изображалось или в виде поступка, или в виде облика сатаны, его постоянных спутников или ему принадлежащих предметов и др.

Одним из ярчайших представителей изображения пороков общества в символах является И. Босх. Его картины, написанные с минимальным использованием перспективы, светотени, поражают удивительным равновесием композиции, а главное, глубоким философским содержанием. Можно только спорить, что явилось толчком для великого мастера в изображении добра и зла как в фантастических полуреальных формах, с присущей только ему символикой, так и в общепринятых в то время символах грехопадения и зла. Складывается впечатление, что Босх обладал способностью воспринимать невидимое в нашем реальном мире, материализовывать чувства и мысли своих современников. Его картины разительным образом выделяются на фоне гениев того времени – Леонардо да Винчи, Рафаэля и др. Следует подчеркнуть, что Босх был глубоко верующим человеком, и тем не менее поражает его свобода в выражении греха и зла в мире. Для этого он использовал классические мини-сцены, например в картине «Семь смертных грехов» (1475), а также благодаря безудержной фантазии он смог представить силы зла в наиболее отвратительном их виде. В картинах дьявол принимает самые невероятные облики – в виде чертей с рогами, полуживотных-полулюдей, существ с деформированными частями тела. Демоны часто изображаются в образе существ, имеющих своеобразные измененные лица – с носами в виде флейты или трубы. Возможно, художник ставил перед собой задачу показать абсурдность порочной жизни, открыть невидимые злые силы, окружающие нас, соблазняющие всех без исключения людей – от простого крестьянина до высоких служителей церкви. Безусловно, не все можно уловить в символике Босха, но главную идею – ужасы зла, которое иногда прикидывается добродетелью и стремится овладеть нашими душами, понимали все его современники.

Наиболее значимой работой, символизирующей добро и зло, я считаю «Черный квадрат» (1915) К. Малевича. Сущест-

вует немало интерпретаций и спекуляций о смысле этого полотна. На мой взгляд, в картине автор удачно показал соотношение добра и зла в мире. Сравнительно большой квадрат зла в центре привлекает к себе, пытается увести зрителя в себя, за собой, как бы втягивает в небытие. В то же время доброе начало в виде белого ранта, охватывающего со всех сторон, ограничивает распространение зла, как бы контролирует его, дает надежду, что добро восторжествует. Единство добра и зла в виде переплетения белого и черного с взаимопроникновением друг в друга представлено в китайской символике янь и инь в форме круга. В китайской философии добро и зло неразрывно связаны, не могут существовать друг без друга и находятся в бесконечном противоборстве. Этот символ несет больше пластики и доброжелательности, где белое и черное не вступают в беспощадную конфронтацию между собой. «Черный квадрат» К. Малевича выглядит совершенно иначе. Во-первых, он агрессивен по своей природе, его размеры по отношению к белому обрамлению достаточно велики, во-вторых, он имеет очень жесткую форму с «агрессивными углами».

Следует отметить, что из живописи эти сюжеты постепенно ушли в прошлое, и на рубеже XX века философские проблемы добра и зла приобрели новое отражение, к сожалению, в сторону преобладания зла. Современные художники практически возвели зло на пьедестал. Их работы часто посвящены не только порокам общества, но и злу. В явном виде это было представлено на выставке препарированных трупов (Германия). На мой взгляд, это антигуманная и антисоциальная акция, которая, однако, имела шумный успех в Европе. Можно лишь косвенно судить о степени деформации нравственности и морали людей, которые побывали на выставке.

Доброе начало, безусловно, доминирует в человеке и развивается с детства с помощью любви и заботы родителей и родственников. Эти чувства, идущие от близких, сначала не осознаются ребенком, но откладываются в виде положитель-

ных эмоций в подсознании. В последующем, когда маленький человек начинает осознавать себя как личность, чтение сказок, воспитание с любовью формируют в нем доброе начало уже не только на подсознательном, но и на сознательном уровне. Одновременно ребенок начинает наблюдать и негативное в окружающем мире, хотя со злом он сталкивается с самого рождения – болезни, побои – все это накладывает отрицательные воздействия на подсознание.

Посредством живописи я пытаюсь передавать зрителю добро. На этапе работы над формой я представляю идею предстоящей работы и создаю образ из бумаги и фольги для последующего перенесения на холст. Как было указано выше, то, что я делаю, хорошо известно в психологии: если человеку предложить быстро нарисовать что-либо – первое пришедшее в голову – начинает работать прежде всего его подсознание, откуда на поверхность извлекаются эмоции и скрытые мысли.

К теме зла я стараюсь не обращаться или касаться лишь отчасти. Это воздействует отрицательно на психику, и процесс выхода из этого состояния достаточно болезненный. Поэтому я предпочитаю темы, где доминируют доброта, любовь и оптимизм. Я изображаю их в виде ликов мадонны, ангелов или в тематических полотнах. В процессе создания картины «Рождение» (2008) я использовала желто-коричневые тона, активное направление складок как у разворачивающегося цветка, несущего в себе добрую, позитивную энергетику. Ритм цветковых пятен передает радость и утверждение основополагающих принципов – продолжение человеческого рода. Доброе начало я обычно связываю с ангелами. Это символы любви, защиты нас от зла. В картине «Золотой ангел» (2007) я показала его, вступившим в бескомпромиссную борьбу со злом на грани своих возможностей. В образе чувствуется огромное напряжение сил, но все же он раздвигает тьму.

В одной из работ «Мятая форма» (2007) я попыталась выразить отдельные проявления зла в ограниченном виде. Я изоб-

разила мятую форму состоящей из черной и серой плоскостей, резко отграниченных друг от друга. Задача фона была показать элементы печали и горя. Движение от черного цвета к серому, слева-направо, с отдельными просветлениями в сером колорите дает надежду, что за пределами холста будет, наконец, свет и доброта. В центре картины на границе двух плоскостей находится черно-серебряная форма с жесткими складками, острыми углами. В форме читается образ человека с распростертыми руками в виде распятия. Девиз работы – к свету через страдание.

Зло активно и разнообразно. Оно запоминается человеком надолго и, вероятно, является «лучшим учителем» в жизни. Один раз столкнувшись со злом, нормальный человек станет избегать его как негативный опыт. Добро в высшем своем проявлении – в любви – обладает мощным жизнеподдерживающим потенциалом. Но, к сожалению, помощь быстро забывается и мало ценится людьми. Почему? Очень трудный вопрос. Добрые дела в настоящее время совершаются редко. В лучшем случае люди ведут себя по отношению друг к другу безразлично. В то же время зло приобретает более тонкие, изощренные формы воздействия и даже пытается встроиться в принятые законы и моральные нормы. Можно с определенностью констатировать, что только любовь способна изменить мир к лучшему, если каждый из нас станет хоть немного добрее.

Глава 2. Иконопись

Духовные корни, возникновение и развитие иконописи

Возникновение иконописи можно связать прежде всего с апостолом Лукой, которые первым начал изображать образ Христа и Девы Марии. Несколько столетий спустя по мере распространения христианства в Римской империи появились настенные изображения Христа и Богородицы. В последующем в Византии образ Спасителя и Богоматери стал основным символом Христианства. Техника иконописи постоянно совершенствовалась, икона выдержала период иконоборчества и после Седьмого Вселенского Собора были определены канонические принципы изображения святых и евангельских сюжетов. После крещения Руси (988 год) византийские мастера заложили основы православной иконописи.

Процесс становления иконописи, исходящий от византийских традиций, со временем получил исключительно русский национальный характер. Несмотря на существующие каноны, русские иконописцы сумели в рамках предписанных ограничений развить иконопись как в духовном, содержательном, так и в художественном направлении.

Изучению иконописи с позиций искусствоведческого, историко-художественного, культурологического, богословского, семантического и других подходов посвящены сотни, если не тысячи публикаций. Не претендуя на подробный анализ литературы, мы попытались выразить свое отношение лишь к наиболее важным работам, посвященным русской иконо-

писи. Мы ставим перед собой скромные цели: изложение собственного понимания иконы как особого вида живописи, как по технике исполнения, так и по ее философской, нравственно-объединяющей роли в жизни прошлой и настоящей России.

В.Н. Лазарев (2000) рассматривает иконы XV–XVI веков как прекрасные произведения станковой живописи. Однако нередко в научных исследованиях отрывалась форма от содержания, преувеличивалась сюжетная сторона иконы или терялась идейная, духовная сторона иконописи. Складывается впечатление, что до сих пор не выработано стройной системы понимания иконописи. Рассматриваются отдельные стороны «целого», но нет понимания иконописи как явления, философски общего и фундаментального для истории и развития Церкви, с одной стороны, и русского государства – с другой.

Во времена царской России и значительной роли Церкви как источника морали и основы православной цивилизации изучение иконописи практически не велось. В то же время при большевистском режиме исследование и сохранение иконописи находилось в своем расцвете, несмотря на разрушение церквей и репрессии против духовенства. Появлялись музеи, реставрационные мастерские. Первоклассные искусствоведы, конечно, в определенных рамках, но могли проводить глубокий анализ иконописных работ. Несмотря на последующее забвение, достигнутые результаты в конечном итоге послужили возрождению Церкви в России ее развитию и подъему в конце XX и начале XXI века.

На территории Руси иконопись с конца X века стала быстро распространяться. При этом традиции византийской иконописи начали медленно меняться в соответствии с национальными особенностями Руси. Этот процесс носил неравномерный характер, что было обусловлено различным укладом жизни центра и периферии, а также татаро-монгольским нашествием.

ем. В Пскове и Новгороде икона развивалась более независимо. Существенно позже – в XV веке в Москве, благодаря Феофану Греку, Андрею Рублеву, Дионисию был выработан свой особый иконописный стиль. На юге Руси влияние на иконопись византийских традиций даже после татаро-монгольского нашествия сохранилось больше, чем на севере. Поэтому на Руси возникали различные школы, несущие в себе местные традиции.

Анализируя иконопись XIII–XV веков, М.В. Алпатов (1978) замечает, что древнерусским мастерам перешла от византийских живописцев с чуть приглушенными тусклыми тонами, выражающими покаянное настроение. В XIV веке Феофан выступает как мастер сдержанно-насыщенных тонов: вишнево-красного, темно-синего, темно-зеленого и коричневого. Он в совершенстве владел искусством переливающихся дополнительных тонов и высветлений. Свет падает у него на пребывающие во мраке тела, как небесная благодать на грешную землю. Древнерусские мастера противились этому пониманию цвета... В старинных текстах перечисляются излюбленные краски наших иконописцев – вохра, киноварь, бакан, багор и др. Но в действительности гамма красок более обширна. Наряду с чистыми, открытыми цветами есть множество промежуточных, различной светосилы и насыщенности. Среди них некоторые оттенки красного или лилового и др. В иконах XIII–XIV веков пробивается любовь к чистым и ярким цветам, не замутненным пробелами, не перебиваемым золотым ассистом. В этих ранних иконах побеждает киноварь как выражение радости, праздничности. Благодаря этим открытым краскам, иконы получают способность воздействовать и в полутемных интерьерах храмов. Нередко чистые цвета сопоставляются друг с другом по контрасту: красное – синее, белое – черное. Они плотны, вещественны, почти весомы и осязаемы, что ограничивает их светозарность, но сообщают им большую силу выражения.

Разные иконописные школы использовали несколько отличные цвета. Так, новгородская иконопись предпочитала яркие, звонкие краски. Псковская школа использовала землистые тона, зеленые, иногда приглушенные, что позволяет избегать пестроты. В отдельных школах не было строгой регламентации цвета, и у художников была значительная свобода. «Но одна задача всегда занимала их: независимо от сюжета краски должны были составлять нечто целое. Колорит должен был превратить каждую икону в подобие мира, выразить мировую гармонию на языке красок. В творчестве Дионисия краски обладают одним драгоценным свойством: они теряют долю своей насыщенности и яркости, но приобретают светозарность. Свет не накладывается поверх цвета, цветные пробелы не перекрывают его. Краски становятся прозрачными. Сквозь них просвечивает белый левкас... Решена труднейшая задача: белила преращаются в цветное пятно. Все это исчезает в иконописи XVI–XVII веков. Побеждают темные тона, сначала насыщенные, звучные, благородные, потом все более тусклые, землянистые, с изрядной примесью черноты. В иконах преобладают темные зеленые фоны» (Алпатов М.В., 1978).

В.Н. Лазарев в этой связи замечает, что святые нередко почитались на Руси в разрыве с канонами, особенно в Новгороде и Пскове. В нарушение всех правил в Деисус вводились святые, где они «заступали место Богоматери и Иоанна Крестителя». Желание заказчика иконы обеспечить себе помощь святого в насущных делах было столь велико, что художник принужден был идти на разрыв с канонами. Но несмотря на эти отдельные случаи, иконописцы в целом придерживались древних образцов до XVI века. Как правило, иконописцы весьма осторожно относились к веяниям Запада и проникновению в икону реалистических элементов, так как для них икона должна быть возвышенной над чувственной действительностью.

В последующем, особенно во времена Петра I, икона, впитав в себя западные традиции, утратила свою ясность выражения и высокую одухотворенность. Безусловно, в любой исторический период были шедевры и посредственные работы.

В русской иконописи XV века, являющегося эпохой ее наивысшего расцвета, фигуры святых изображаются всегда бесплотными. Они облечены в широкие, неопределенного покроя одеяния, скрывающего пластику их тела, у них округлые лица, в которых нет ничего портретного... Фигуры объединяются пейзажем, который сводится к простейшим формам, подвергнутым настолько большой стилизации, что они целиком утрачивают свой земной характер. Русская иконопись XV века является искусством светлым и радостным. Ее сияющие краски сильные и яркие, ее ритмичные силуэты певучие и мягкие, ее просветленные лики ласковые и поэтические, ее эпическое настроение спокойное и сосредоточенное – все это вызывает у зрителя ощущение какой-то внутренней легкости, когда все противоборствующие страсти приведены в согласие и когда возникает особое чувство гармонии... (Лазарев В.Н., 2000).

Понимание линии древнерусским иконописцем было иное, чем на Западе, где линию трактовали как выражение объема. Отличительной особенностью иконописи XV века от века XVII–XVIII является немногосложность и ясность в композиции. В иконе все гармонично и просто и нет ничего лишнего. В клеймах доступно и незамысловато описываются те или иные эпизоды из жизни святых. В иконах нет сложных аллегорий. В иконе XV века присутствует образность, пластичность и ясность, правильные соотношения в изображении свободных форм, обыгрывание пространственных интервалов (расстояние между фигурами и др.).

Образы, или прориси, до XVI–XVII века были относительно свободными. В XVII веке, когда церковь и государство ввели контроль над иконописью, работа мастера свелась просто к

механическому копированию. Несмотря на канон, иконописец в малом мог проявить свою индивидуальность, работая порой на интуиции, изменяя и уточняя пропорции фигур и цветовое решение.

Любой процесс в обществе переживает периоды становления, расцвета, упадка и возрождения. В иконописи в XVI–XVII веках наметился отчетливый спад. При сравнении икон провинциальных и столичных мастеров это проявляется достаточно явно. На периферии Руси в иконе больше народного духа и традиций иконописного стиля, подражания старым образцам. Теперь, пишет М.В. Алпатов (1978), иконы «не столько создаются художниками, сколько производятся ремесленниками. Техника их порой виртуозна, но формы окостеневают, поэтические вольности древних мастеров уступают место педантичной точности и бездушной исполнительности. Верность натуре в деталях сопровождается утратой органичности целого. Рисунок в большинстве случаев сухой, жесткий, краски тусклые, форма дряблая, не гибкая, нередко утрачивается изящество и появляется грубость».

В XVII веке в иконопись на Руси стало проникать светское начало. Художники вводят в большей степени реалистические традиции живописи. Новые эстетические идеалы поддерживались иконописцами Симоном Ушаковым и Иосифом Владимировым. Они указывали, что условная форма иконописи не может передать все богатство окружающего мира, и вносили в икону элементы реалистической живописи. Это происходило при поддержке властей и отсутствии явного сопротивления Церкви. С. Ушаков ввел в традиционную иконопись приемы светотени, чтобы придать ликам объемность и подчеркнуть их индивидуальные черты. В иконах стала утрачиваться ясность богословской мысли. Об упадке свидетельствует изображение в иконе второстепенных деталей. Она не воспринимается уже как эквивалент слова. На полях икон можно видеть тексты, поясняющие изображение, как будто иконописец не доверяет

образу. Икона приближается к картине. Из сакрального образа икона превращается в реалистичную живопись. Дело дошло до того, что иконописцы стали подписывать свои работы. Иконы стали предметом индивидуального творчества художников. Наступает время разрыва с канонами (<http://acathist.ru/bogoslovie/russkaya-tserkov/item/krizis>).

XX век внес существенные потрясения во все сферы жизни России: революция, две мировые войны и советский тоталитарный режим способствовали серьезным потерям Русской православной церкви (РПЦ). Это все нанесло тяжелый удар по вере, но не уничтожило ее. Отделение, а фактически изоляция, РПЦ от государства должно было привести к ее упадку. Но стараниями многих деятелей РПЦ, ученых и музеев удалось спасти значительную часть достояния. Тем не менее создание икон художниками не приветствовалось и даже могло классифицироваться как уголовное преступление. Школы иконописцев сохранились лишь в монастырях. Официально можно было в рамках истории искусства получить специальные знания об иконописи, а сами произведения увидеть в музеях, например, Третьяковской галерее.

В начале XX века меняется отношение к иконе. О возросшем авторитете церковного искусства свидетельствует привлечение к росписям в храмах ведущих художников – В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, М.А. Врубеля, Н.К. Рериха, П.Д. Корина и др. При всем различии и яркой индивидуальности этих мастеров роднило то, что все они были охвачены пафосом возрождения церковного искусства. Свою задачу они видели в создании «новой иконописи», в которой древний канон соединялся со стилем светской живописи (Языкова И.К., 2005).

К юбилею 1000-летия Крещения Руси (1988) произошли коренные изменения в отношении к религии. Возрождаются храмы и монастыри, появляются публикации, посвященные религиозному искусству и, в частности, иконописи. Возвраща-

щаются многие забытые имена: М.Н. Соколова, В.О. Кириков, В.А. Комаровский, Л.А. Успенский, П.Н. Евдокимов, В.Н. Лосский и др.

В период перестройки в обществе растет интерес к религии. Христианская тема становится все более популярной. В это время противостояние государства и церкви закончилось. Проблемы церковного искусства обсуждаются на конференциях, но они не всегда становятся достоянием гласности. Первая выставка современных иконописцев прошла в 1989 году. А статья, в которой она обсуждалась, была опубликована в журнале «Храм» в 1991 году.

Является непростым вопрос о месте в жизни Церкви современной иконы. Современная икона отражает дух времени и, соответственно, духовное состояние художника и общества. Икона выжила в условиях гонений, но сегодня подвержена порой деструктивному влиянию массовой культуры.

Конец XX и начало XXI века характеризуется возникновением различных по составу и качеству иконописных мастерских, в которых в причудливой форме переплетаются как отсутствие художественного вкуса, так и коммерческие интересы. Это вносит определенный скепсис в отношении к иконописи.

Основные подходы к изучению духовности иконописного (культового) искусства

Искусствоведческий подход рассматривает икону в системе древнерусского искусства с помощью дескриптивного или описательного метода. Он заключается в установлении особенностей иконописного письма, присущих той или иной

эпохе. **Историко-художественный** подход в целом относится к искусствоведческому, от которого он отличается большей связью с историческими событиями, оказавшими влияние на иконопись. Объединение указанных подходов в один **универсальный искусствоведческий** обусловлено их неразрывной связью друг с другом. Действительно, невозможно в целом оценить значимость для искусства иконописи, не рассматривая ее в динамике развития, не сопоставляя с особенностями эпохи и духа времени. Наиболее полно искусствоведческий подход в изучении иконописи раскрыт в трудах М.В. Алпатова, В.Н. Лазарева, Е.Н. Трубецкого и др. ученых.

Следует отметить, что по своим признакам иконопись так непохожа на привычную современному человеку живопись, как религиозную, так и светскую, что легко возникают предположения об особом виде иконописной живописи, имеющей совершенно иное предназначение, а также свои специфические методы и принципы изображения.

М.В. Алпатов считает, что икона – это не картина, в иконе воспроизводится не то, что художник имеет перед глазами, а некий прототип (первообраз), которому он должен следовать. Почитание иконы непосредственно вытекает из почитания прототипа (первообраза). Иконопись в известной степени это **ритуальное** (*культовое*. – Ред.) искусство. По мнению М.В. Алпатова (1978), иконы, лишённые художественных достоинств, могут представлять интерес для истории культуры, но не для искусства.

Иконография, принятая на Руси, несмотря на канон, была все же плодом коллективного творчества многих поколений художников. Канонизация иконографических типов в виде «подлинников» появилась на Руси сравнительно поздно как признак окостенения традиции, оскуднения иконографического творчества.

В качестве примера вышеизложенного М.В. Алпатов приводит анализ иконы «Успение Богоматери». На протяжении

столетий произошла коренная переработка образа. В XII веке на новгородской иконе апостолы и святые, стоящие вокруг ложа умирающей Марии, выглядят осиротевшими, каждая фигура погружена в глубокую печаль и остается одна со своим горем. В Феофановском «Успении» более страстно выражено отчаяние, но над ложем умирающей высится огромная фигура Христа. В русских «Успениях» XV века сцена приобретает новый смысл. Над печалью и горем отдельных персонажей доминирует всеобщее одушевление, радость единения людей, собравшихся к ложу Марии и поющих ей славу. Русское «Успение» – это, в сущности, многоустная похвала Богородице, ожидание ее вознесения на небо. В этом они принципиально отличаются от византийских икон на данную тему.

Как ни сильно и плодотворно было влияние византийской на древнерусскую иконопись, это не исключало между ними расхождений. В частности, иконная «Богородица Владимирская», вывезенная из Царьграда, при всей ее одухотворенности скорбного лика – это живая плоть. У Богородицы в иконе «Богородица Великая Панагия» в большей степени видится иконописный лик, более отрешенный, возвышенный и идеальный, замечает М.В. Алпатов.

Русская иконопись – это историческое явление, и первая задача – поставить его в связь с историей страны и народа. Расцвет ее приходится на конец XIV и середину XVI века. Это период, когда народ уже прошел через тяжелые испытания татаро-монгольского нашествия и нашел силы в борьбе за независимость. Дух этого времени выражается в стремлении к новым общественным, нравственным и религиозным идеалам. Поэтому в иконах этого времени много утопического возвышенно-идеального, несбыточно-прекрасного.

Невозможно не заметить, что между жестокостью феодальных нравов Руси и возвышенностью икон этого времени прослеживается явное несоответствие. **Исторический подход к**

изучению иконы, на наш взгляд, не всегда однозначно позволяет соединить загадочное искусство иконописи с событиями, происходящими на Руси. Такие шедевры, как «Троица» Рублева, имеют более глубокий смысл, который в них вкладывали люди того времени. Это по сути «вневременное искусство», то есть заложенные в нем истины актуальны всегда.

Древнерусская иконопись в историческом плане отвечает социальной структуре Руси – это наличие в ней слоя «господского» и «крестьянского». Среди икон встречаются роскошные, порой утонченные работы мастеров из княжеских центров наряду с произведениями посадских крестьянских ремесленников, которые более бедны по материалам и по краскам и незамысловаты по исполнению, несмотря на общие принципы иконографии.

При этом «господская икона» – более зрелое, совершенное искусство, в нем в большей степени проявляется философское осмысление темы умиления, виртуозное владение формой. В иконе «народного» искусства контуры угловаты, исчезает объем, но больше теплоты и искренности выражения, что позволяет искупить все эти недостатки.

Иконы «северной школы» менее искусны по рисунку, чем ярославские иконы конца XVII века. Но в народных иконах больше поэзии красок, чем в сухой графической манере ярославских мастеров. Изучение исторического развития древнерусской иконописи помогает понять ее сущность. Она имела свое начало, расцвет и упадок.

В XI–XII веках на Руси преобладала икона византийского характера, преимущественно большого размера, похожая на фреску. Изображались величественные и спокойные фигуры с устремленным на зрителя взглядом. В XII веке в лицах больше драматизма. В XIII–XIV веках сохраняется еще «домонгольская» традиция. Новое явление этого времени – возникновение русского примитива. Работы художников наивны и даже неуклюжи, но в них, особенно в житейских клеймах,

подкупает непосредственность выражения, яркость красок, простодушие. В конце XIV века поднимается новая волна византийских влияний. Самым крупным их проводником был Феофан Грек. Его искусство, по мнению М.В. Алпатова, страстно-драматическое, мудрое, суровое, порою трагически напряженное, нередко возвышенно-прекрасное, произвело сильнейшее впечатление на русских мастеров. Иконопись Рублева и его современников – это явление высочайшего подъема московской школы начала XV века. Рублев преодолевает драматизм и суровость Феофана в облике, в выражении лиц, в характере форм и красок. Его творчество – одна из вершин русской иконописи.

В конце XV века в Москве появляется гениальный мастер Дионисий. В иконах Дионисия прослеживается зрелое, сдержанное выражение чувств, возвышенное, содержательное, изысканное, благородное и глубоко человеческое. Дионисий был тончайшим колористом, его краски, нежные, прозрачные, складываются, по выражению М.В. Алпатова, в благозвучные аккорды. Все пронизано у него светлой и возвышенной праздничностью. Дионисий оказал на современников едва ли не большее влияние, чем в свою эпоху Рублев.

Фрески В.М. Васнецова «Радость праведных о Господе» в киевском соборе Св. Владимира (этюды к фреске хранятся в Третьяковской галерее) созданы великим мастером и производят сильное впечатление. Но это впечатление, по словам Е.Н. Трубецкого (2012), ослабевает, когда он увидел эту же тему во фреске Андрея Рублева в Успенском соборе во Владимире на Клязьме. У Васнецова полет праведных в рай имеет слишком естественный характер физического движения: праведники устремляются в рай не только мыслями, но и всем туловищем. Это слишком реалистическое для храма изображение ослабляет впечатление. В рублевской фреске мы видим, что сосредоточенная надежда праведников передается исключительно движением глаз, устремленных вперед. Крестообраз-

но сложенные руки праведных совершенно неподвижны, как и остальные части тела. В этой физической неподвижности передается необычайное напряжение и мощь духовного подъема, движение духа. Выражается символически необычайная власть духа над телом.

К великим произведениям искусства нужно относиться как к одушевленным предметам. Икона – это больше, чем искусство. И нужно долго ждать, чтобы она заговорила с нами сама. Важно духовно приблизиться к ней, тогда она «установит» связь между нами и Богом. Только икона несет в себе духовный смысл в мире искусства. Икона выражает смысл существования России. Происходит открытие иконы вновь. Из глубины веков во время реставрации появляются образы, несущие непреходящие ценности.

Золотая или серебряная риза, закрывающая икону, оказалась поздним изобретением в XVI веке. Эта риза – плод безвкусия, которое свидетельствует об утрате религиозного и духовного смысла, пишет Е.Н. Трубецкой. В сущности имеется как бы бессознательное иконоборчество, ибо заковывать икону в ризу – значит отрицать ее живопись. А между тем в ее линиях и красках мы имеем красоту по преимуществу смысловую, духовное содержание.

В последующем в иконописи появляются тенденции, свидетельствующие об угасании духа. В результате изменения формы и красок, использования богатых окладов религиозная живопись начинает нести элементы роскоши и цениться не только как откровение религиозного опыта. Поэтому в XVII веке икона, плод, рожденный в молитве и слезах, закрывается богатой чеканной одеждой, произведением благочестивого безвкусия. Это, по выражению Е.Н. Трубецкого, скрытое отрицание религиозной живописи, в сущности это бессознательное иконоборчество. Церковь испытала на себе тлетворное влияние мирского величия и попала в плен светской власти.

Не один только потусторонний мир божественной славы нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны, потусторонний вечный покой, с другой стороны, страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование – мир ищущий, но еще не нашедший Бога. И соответственно этим двум мирам в иконе отражаются и противоплагаются друг другу две России – прошлая и сегодняшняя. Иконописные краски служат для отделения мира потустороннего и здешнего. Каждый цветовой оттенок имеет в своем месте особое смысловое значение и оправдание. Смысловая гамма иконописных красок необозрима, как и передаваемая ею природная гамма небесных цветов. Иконописец знает великое многообразие оттенков голубого в их символическом значении. Золотые краски – солнечная мистика в высшем духовном значении этого слова. Из всех цветов только золотой, солнечный обозначает центр божественной жизни, а все прочие – ее окружение. Этот божественный цвет в иконописи носит название «ассиста». Ассист никогда не имеет вида сплошного, массивного золота, это как бы паутинка тонких золотых лучей, исходящих от Божества и блистанием своим озаряющих все окружающее. Ассист применяется обычно для разграничения двух миров – божественного и человеческого.

Анализ иконописи с **исторических** позиций показывает, что в ней не наблюдалось постепенного восхождения и прямолинейности. Вершины были в каждую эпоху, и в каждой из них были и падения и застои.

М.В. Алпатов задается вопросом, можно ли говорить о сущности иконописи, если она так разнообразна и неоднородна? И отвечает следующим образом. Ее сущность, конечно, нельзя сводить к одному признаку: к культовому назначению иконы, к характеру стиля, к проявившемуся в

иконе мировоззрению или к технике исполнения, которая сохранялась и тогда, когда иконопись отмирала. Идейные, поэтические, этические особенности древнерусской иконописи находили себе выражение в формальных признаках, прежде всего в красках. Порою невозможно решить, что зависело от чего. Формы и краски иконы заключают в себе большую духовную силу. С другой стороны, религиозно-философские идеи иконописи невозможно было бы выразить иначе, чем в иконописном стиле. Всем этим определяется структурная особенность иконописи, отличающая ее от станковой живописи нового времени. Иными словами, М.В. Алпатов признает иконопись как живопись, но другого характера, имеющую свое предназначение, средства и способы воплощения религиозной идеи.

Пытаясь осознать смысл «догматов», которых церковь придерживается в отношении иконописи, мы трактуем их, исходя из уровня текущих знаний. Незыблемость Заповедей у нас сомнений не вызывает. Значимость догматов состоит в отстаивании общечеловеческих ценностей и нравственных норм. Церковь – это прежде всего люди. Как известно, каждый из нас имеет собственное представление о жизни и опыт. Консерватизм – это способ связи и преемственности между поколениями. Но со временем меняются представления о традициях, которые с веками становятся более явными. Поэтому Церковь сегодня – это совершенно иной «институт», который активно использует достижения научно-технического прогресса – средства коммуникации, передвижения и др. Это не может не отразиться и на духовной жизни, в частности, на иконописи. Многие из художников пережили советский период истории, и они совершенно иные по психологическим характеристикам, чем даже иконописцы дореволюционного времени.

Древнерусская икона настолько непохожа на живопись, что современный человек готов поверить тому, что икона –

это «богословие в красках». Он начинает воспринимать **эстетический** (Ред.) подход как нечто чужеродное иконе и даже враждебное иконографическому глубокомыслию иконы. При этом забывается, что икона наиболее доступна нам как произведение искусства, а не как предмет культа. Икона – это не ритуальная маска, не первобытный фетиш, это порождение высокой духовной культуры. Художественное творчество хотя и сохраняло связь с образом, с религией, но все же было достаточно развито и самостоятельно. Здесь уместно расценить взгляды М.В. Алпатова на иконопись как на искусство двойного характера, как «дуализм». Икона – это живопись, но не в традиционном понимании, она служит главным образом культовым целям, но бесспорно обладает мощным эстетическим потенциалом.

Наиболее четко и конкретно сущность **богословского подхода** в изучении иконописи изложил митрополит Волоколамский Иларион (Алфеев Г.В.) в своей лекции, прочитанной в 2011 году в Свято-Владимирской духовной семинарии (США). Ниже приводятся отдельные выдержки из лекции.

Богословская значимость иконы обусловлена тем, что она живописным языком говорит о тех догматических истинах, которые открыты людям в Священном Писании и церковном Предании. Византийская икона являет не просто человека Иисуса Христа, но именно Бога воплотившегося. Именно поэтому Православная Церковь в своих иконах никогда не показывает Христа как обычного человека, страдающего физически и психически, подобно тому, как это делается в западной религиозной живописи. Икона неразрывно связана с догматами и немислима вне догматического контекста.

По своему содержанию каждая икона **антропологична**. Нет ни одной иконы, на которой не был бы изображен человек, будь то Богочеловек Иисус Христос, Пресвятая Богородица или кто-нибудь из святых. Икона – не портрет, и она не претендует на точную передачу внешнего облика того или

иною святого. Мы не знаем, как выглядели древние святые. Но в нашем распоряжении имеется множество фотографий людей, которых Православная Церковь в новейшее время причислила к лику святых. Сравнение фотографий святого с его иконой наглядно демонстрирует стремление иконописца сохранить лишь самые общие характерные особенности внешнего облика святого. На иконе он узнаваем, однако он иной, его черты облагорожены, им придан иконный облик. Икона являет человека в преображенном состоянии. Поэтому плоть его изображается существенно иной, чем обычная тленная плоть человека.

Согласно библейскому откровению, человек был создан по образу и подобию Божию. В иконе иконописец сознательно делает руки и ноги человека более тонкими, черты лица более удлинненными. Все эти и многие другие художественные приемы призваны передать то духовное изменение, которое претерпевает человеческая плоть благодаря аскетическому подвигу святого и преображающему воздействию на нее Святого Духа. Плоть человека здесь разительно отличается от плоти, изображаемой на живописных полотнах.

Икона святого показывает не столько процесс, сколько результат, не столько движение к цели, сколько саму цель. На иконе предстает человек, не борющийся со страстями, а уже победивший страсти. Не взыскающий Царства Небесного, но уже достигший его. Поэтому икона не динамична, а статична. Святой никогда не изображается в движении, он стоит или сидит. Исключения составляют житейские клейма.

Святой никогда не пишется в профиль, но почти всегда в фас, редко в полупрофиль. В профиль изображаются только лица, которым не воздается поклонение, либо второстепенные или отрицательные персонажи (Иуда). Животные на иконах тоже пишутся в профиль.

Икона не должна изображать какие-либо недостатки материального тела – увечья и другие телесные повреждения.

Икона избегает натуралистического изображения боли, страданий, она не ставит целью эмоционально воздействовать на зрителя. Иконе вообще чужда всякая эмоциональность, всякий надрыв. Именно поэтому на византийской и русской иконе распятия, в отличие от ее западного аналога, Христос изображается умершим, а не страждущим. Икона показывает то, что свершилось, итог, а не то что этому предшествовало. Боль, страдание, агония Христа страждущего – то, что привлекало в образе Бога западных живописцев, – все это в иконе остается «за кадром».

Главным содержательным элементом иконы является ее лик. Остальные элементы – одежда, фон и др. – играют второстепенную роль. Духовным центром иконного лика являются глаза, которые редко смотрят в глаза зрителя, а смотрят как бы поверх зрителя – не столько ему в глаза, сколько в душу.

Если главным персонажем иконы является человек, то ее фоном нередко становится образ преображенного космоса. В этом смысле икона **космична**, так как являет природу в ее эсхатологическом, измененном состоянии (*Эсхатология – система религиозных взглядов и представлений о конце света, искуплении и загробной жизни, о судьбе Вселенной и ее переходе в качественно новое состояние.* – Ред.). Природа, космос, все земное мироздание является отображением божественной красоты, и именно это призвана явить икона.

Икона по своему назначению **литургична**, она является неотъемлемой частью литургического пространства храма. В музее же иконе не место, здесь она не живет, а только существует «как засушенный цветок в гербарии». Икона есть Евангелие в красках и является объектом не только лицезрения, но и молитвенного поклонения – честь, воздаваемая образу, переходит на первообраз.

Икона **мистична**. Известны случаи явления иконного лика человеку во время молитвы. Известны чудотворные иконы.

Речь идет о мироточении икон. Это является свидетельством реального присутствия в церкви того, кто на ней изображен, она свидетельствует о близости к нам Бога, Его Пречистой Матери и святых.

Семиотический подход (Успенский Б.А., 1995) предполагает рассмотрение иконы как некоторого текста. Основная задача исследователя или верующего заключается в понимании языка иконы. Язык иконы в семиотической форме – это система передачи изображения, имеющую специфику, характерную только для иконописи, например, обратная перспектива и др. Основным признаком, отличающим язык иконы от светской картины, является суммирование зрительного впечатления с разных точек зрения, что имеет своим следствием деформацию форм изображения. Художник помещает себя внутрь произведения, наносит изображение как бы на одной стороне плоскости, а зритель видит его как бы просвечивающимся с другой стороны. Отсюда и обоснование **обратной перспективы** (Ред.) – изображение удаляется от «внутренней точки» иконы, где художник пишет изображение в сторону зрителя, который видит линии изображения расширяющимися.

Зритель должен быть заранее готов к тому, что в живописном изображении имеются какие-либо искажения по сравнению с тем, что мы реально видим. Выбор тех или иных искажений условен, но обсуждается не их наличие, а их целесообразность и правомерность.

В системе обратной перспективы несущественными кажутся, например, всевозможные разломы форм, их искажение по сравнению с тем, что мы видели бы из одной точки зрения. Но особенно важным представляется передать то впечатление от предмета, которое мы реально получаем, осматривая его со всех сторон.

В системе прямой перспективы зритель неподвижен, а движение в картине показано определенными приемами. При

этом изменение положения зрителя – приближение или отдаление – может вызывать искажение изображения. В иконе (система обратной перспективы) изображение строится так, чтобы оно не выглядело искаженным, с какой бы точки зритель не глядел на него.

Б.А. Успенский считает, что икона наиболее подходит к анализу древнего искусства, поскольку она предполагает каноничность и строгую ограниченность сюжетов и композиций, их иконографическую определенность, наличие образцов («подлинники» – изображения и описания), по которым из века в век писались те или иные сюжеты. Иконописец стремился не допустить новшеств в трактовке содержания. В динамике – на протяжении веков – можно было судить и об изменении приемов (канона) изображения, то есть о приближении иконы к изменившимся условиям восприятия.

Семиотический подход к анализу иконы признается церковью. Даже неграмотные люди читают в иконе то, что не могут прочесть или не способны понять в книге.

Иконопись и икона – это особый вид культуры и послания миру. Это совершенно не светское искусство. Икона – это изображение, не оторванное от своего первообраза, но позволяющее первообразу, его энергетике реально влиять и устанавливать связь с верующим.

У исихастов слово, обозначающее священное явление, так же священно, как и само явление. Надписи (титлы) на иконах выступают в качестве необходимого компонента иконописного изображения. Надпись выражает первообраз в не меньшей, если в не большей степени, чем изображение. Без идентифицирующей надписи вообще не может быть иконы, так же как не может быть иконы без изображения.

В иконе существует достаточно строгая регламентация изображения святого, в частности одежда характеризует не его индивидуальность, а чин, к которому он относится (мученик, преподобный и др.). Форма бороды обычно строго регламен-

тируется для различных ликов, но является уже индивидуальным признаком, служащим для опознания того или иного святого. По своим знаковым функциям одежды аналогичны нимбам или идентифицирующим титлам, сопровождающим изображение. С другой стороны, некоторые индивидуальные признаки, такие как цвет кожи, изможденность форм, строгость выражения лица (при изображении даже младенца) представляют собой атрибут святости, то есть по существу это такой же признак святости, как нимб.

В иконе присутствует явное несоответствие между младенческим возрастом Иисуса и лицом умудренного опытом человека. Это не единственное противоречие между величиной и возрастом изображения Святого и значимостью образа. Согласно закомерностям языка иконы, меньший размер изображения соответствует семантически менее важной фигуре.

Идеографические (*Идеография – вид письменности, знаки которой обозначают некоторую идею.* – Ред.) приемы изображения в иконе, и особенно в миниатюре, могут доходить до крайней формализации. Например, множественность той или иной фигуры или предмета может выражаться путем повторения какой-то характерной детали на заднем плане. Так, войско передается в виде одной или двух воинских фигур, за которыми изображается целая совокупность шлемов, город – в виде изображения храма, за которым представлено много церквей, и др.

Изображение в средневековой живописи есть не столько копия какого-то отдельного реального объекта, сколько символическое указание на его место в окружающем мире. Иными словами, задача иконописи – прежде всего выразить мир, хотя в частности он может отличаться от того, что реально дано взору. И, соответственно, каждое изображение в отдельности может быть и не подобно изображаемому предметам. Позицию зрителя, находящегося перед иконой, назы-

вают внешней, а «наблюдателя», как бы помещенного внутрь изображаемого на иконе мира и смотрящего на нас, называют внутренней позицией. Позиция художника может в принципе совпадать как с той, так и с другой, т. е. он может при построении изображения либо принимать точку зрения создателя, причастного к изображаемому миру, либо внешнюю точку зрения зрителя, отчужденную от мира, представленного в иконе.

В иконописи правая часть изображения считается «левой» и, напротив, левая – «правой». Отсчет производится не с нашей позиции зрителя. Показательно, что в иконе источник света находится как бы внутри нее и переходит в затемнение на периферийном плане иконы. Этот характер освещения соответствует внутренней позиции наблюдателя.

При этом **суммируется взгляд** зрителя изнутри и снаружи. Синтез зрительного впечатления представляет собой основной момент в построении древнего изображения.

Суммирование во **времени** отличается от приведенного выше суммирования в пространстве. Временные соотношения обычно изображены в клеймах, в которых во времени одно изображение переходит в другое. Иногда используется для отражения времени наложения одного изображения на другое. Направление времени с позиции зрителя изображается в иконе слева (прошлое) направо (будущее).

Семантический уровень позволяет раскрыть смысловое значение изображения на иконе. Так, зависимость величины изображения фигуры (пусть несколько перспективно искаженной) может рассматриваться как ее значимость (в символическом пространстве). Наиболее важные фигуры меньше подвержены перспективной деформации. В то же время деформация фона наиболее выражена и происходит почти автоматически. Семантически более значимые фигуры подчиняются закономерностям и также в достаточной мере условны. Например, лики в иконах, как правило, повернуты к зрителю, независимо

от их положения в пространстве, которое образовано семантически несущественными предметами. Богоматерь с младенцем Иисусом всегда смотрит на зрителя, хотя положение фигуры ее в пространстве, а также предметы, например стул с характерным разломом («Поклонение волхвов»), повернут в сторону лиц, к ней приближающихся.

В «Благовещении» архангел Гавриил всегда обращен к Марии – на это указывает его положение тела, но взор устремлен к зрителю. Мария также смотрит на зрителя, хотя поворот ее тела и окружающие предметы подчеркивают, что она обращена в сторону архангела.

В иконе Рублева «Троица» три ангела изображаются обращенными друг к другу (их тела, мебель в пространстве свидетельствуют об этом). Однако их лица смотрят на зрителя с незначительным поворотом головы.

Фигура более важная обычно неподвижна, другие – менее значимые – могут находиться в движении, что обычно выражается в положении их тел. Окружающие предметы, подчеркивающие пространство или движение, могут быть сильно деформированы. Более важные фигуры не заслоняются другими, расположены фронтально, большего размера. В правом поле (от зрителя слева) находятся более значимые фигуры. Динамика главной фигуры – это неподвижность.

Правила семантического синтаксиса иконы могут приводить к изображению фигур прямо противоположным тому, которое имеет место в действительности. Например, в иконах «Вознесение» и др. Христос смотрит на зрителя, так же как и люди, изображенные вокруг него, хотя в действительности они должны быть обращены к Иисусу.

Таким образом, перспективные искажения указывают на реальное положение фигур в мире иконы и их отношения друг к другу. Среди элементов фона можно выделить условное изображение природы – в виде деформированных «иконных горок», зданий и др.

При написании иконы требуется в одном лице объединение художника и глубоко верующего человека. Написать икону – это донести слово Божье до людей. Это призвание дается немногим. В своем творчестве иконописец выражает божественное послание, оформленное в церковных догматах. При этом художник должен войти в «измененное состояние сознания», вступить в духовный контакт с божественным миром. Внутренним зрением он видит этот мир и переносит его в виде изображения совершенно иного, чем то, что окружает нас. Складывается впечатление, что на бессознательном уровне иконописцу открываются тайны Бытия и пути к совершенству – к Богу. Иконописец исходит не из законов живописи, он исходит из веры в Бога. В молитвенном состоянии иконописец получает от Бога информацию в доступных человеку образах.

Символизм в иконописи

Главным символом христианства независимо от исторически сложившегося разделения церкви на разные ветви (православие, католицизм, евангелизм) является крест. Несмотря на значительную вариабельность изображения креста, например, у православных и католиков, он является символом воскресения, спасения, олицетворением сути всей христианской веры. Каждая христианская конфессия в рамках своей культуры имеет несколько отличий в начертании креста, несущих смысловое значение. Крест как символ христианства появился в самом начале его становления. В то время как символичность других знаков, упомянутых В.М. Никольским (2013), «рыба», «виноградная гроздь» – для обозначения присутствия Иисуса в условиях гонений на христианство – нуждается в уточнении.

На VII Вселенском соборе (787 г.) были сформулированы основные канонические принципы иконописания. Икону с образом Христа нужно было надписывать с использованием следующих символов IC XC, допускались и другие надписи, ставшие символами.

Обращает на себя внимание, что на иконах встречаются достаточно длинные тексты (даже с сокращениями слов), которые разъясняют значение образа, если содержание иконы можно истолковывать двойственно. Мы не можем согласиться с мнением В.М. Никольского, что текст несет некоторую символическую нагрузку. Символ должен основываться на логике изображения, а не на пояснениях к нему. Символом святости вне всякого сомнения является нимб над Ликом. Неслучайно нимбы писались с использованием золота.

Таким образом, **крест, надписи на нимбах, нимб и мандорла являются бесспорными символами в иконописи.** Другие элементы иконы – изображение, цветовые, иконографические решения – могут стать символами при определенных условиях. В частности, крест в руках святого в зависимости от цвета позволяет различать мучеников и великомучеников (соответственно белый и красный цвет креста). В то же время некоторые технические приемы – количество мазков на складках одежды, отсутствие высветлений на хитоне монахов и др. – трудно назвать символами, поскольку они не являются общими и универсальными. В «социальных сетях» (интернет) приводятся многочисленные толкования расположения фигур, частей тела святых, наличия в иконе животных. Это скорее носит умозрительный, мифологический характер, но не вполне вписывается в концепцию знака и символа в иконописи.

Основная характеристика символа – это его сложившееся исторически и духовно принятое в конкретной религиозно-культурной среде значение, которое прочитывается однозначно. Знаковые элементы иконы могут существовать в иконопи-

си, но не всегда приобретают символическое значение. Тем не менее роль и значение знака в иконе весьма велико, когда она описывается системой многоуровневого семантико-семиотического языка, присущей только ей. Значение и неизменность главных церковных символов для христианской цивилизации настолько огромно, что это наводит на мысли об их «внечеловеческом» происхождении.

Символика цвета в иконописи, как и в любом живописном произведении, играет ведущую роль в выражении смыслового и эстетического замысла художника. Цвет играет важную изобразительную и формообразующую функцию и оказывает мощное психологическое воздействие.

В иконах символика цвета изучена мало или о ней представлены достаточно противоречивые сведения. Это связано с трудностями анализа первоисточников, с одной стороны, или отсутствием четкой канонической регламентации применения цветовой гаммы, с другой. Справедливо утверждение Е.Ю. Бралгина (2001), что икона вне текста Библии немислима. Икона – это сакральный текст Писания в изобразительном варианте, как Библия для «неграмотных». Поэтому лишь опора на текст Библии позволяет раскрыть в иконе изначальный смысл. Цвет получает свою сущностную конкретизацию с помощью смысла, вкладываемого в него сначала в Библии, а затем в иконе.

Нужно заметить, что Е.Ю. Бралгин поставил достаточно сложную задачу, которую он пытается решать на основании допущения глубокой качественной связи между символикой библейских сюжетных мотивов и условной трактовкой цветового изображения в иконе. Неслучайно в описании предмета исследования диссертации он использует термины «Гипотеза исследования строится...». «Если предположить, что определенная символика формирует...». Поэтому насколько методы исследования соответствуют целям работы – найти способы соотношения изобразительного и условного в иконописании,

установить значения, закрепленные за определенными цветами, согласно библейской символике и др. – судить достаточно сложно, ибо надежных методов исследования в этом направлении не существует и используется в основном «творческий» подход. Даже сравнение одних иконописных сюжетов с другими больше носит эмпирический характер, то есть оно весьма субъективно.

Автор выделяет значения цвета, характерные для ветхозаветной символики. Белый цвет – женщина, рождающее начало, плодородие; черный цвет – мужчина, хаос, разрушающее начало; красный цвет – главенствующее значение жертвенной крови, в которое вплавляется значение огня и воды и благодаря которому красный цвет выполняет роль вершителя цикла умирания-возрождения, ада и рая. Бело-красное сочетание – сочетание света и огня – есть символика рая; черное-красное сочетание – сочетание воды и крови (кровавого моря, ад). Черно-белое сочетание следует определять в значении сокращенного цикла умирания-возрождения в общем контексте символики плодородия. Черно-красное-белое сочетание – полный цикл умирания-возрождения, полноправно включающий в себя значение человеческого (красное в значении культовой жертвы). Красно-синее сочетание символизирует соединение огня и воды, характерное в первую очередь для ветхозаветного Бога (отсюда оформление жертвенников в красно-синих тонах); синий цвет в Ветхом Завете выступает как амбивалентный принцип «блюстителя» человечества, как напоминание о моисеевых заповедях.

Е.Ю. Бралгин считает, что в Новом Завете произошла некоторая стабилизация значений, представленных цветом, но цвет перестал нести функцию символического выразителя плодородного цикла, умирания-возрождения. Основным цветом, характеризующим Христа, остается красный цвет (Христос – «огонь разделяющий»), а белый цвет прочитывается в значении Истины и Слова... В случае изображения

чаши красный цвет определяет цвет евхарической крови Христа.

Цвет вне всякого сомнения играет роль символа, на это указывают исследования по психосемантике цвета. Но символа «недостаточно четкого и стабильного». Нужно лишь упомянуть, что в различных культурах один и тот же цвет имеет иногда противоположное значение. Таким образом, цвет «относительно гибкий символ», который больше подходит к определению «как знак», инструмент для создания символа. Поэтому утверждение Е.Ю. Бралгина (2001), что символ (красный цвет) превращается в условный изобразительный элемент системы иконы, в частности, красный фон иконы, вполне имеет право на существование, но с определенными оговорками, как изобразительный прием. Одновременно красный цвет – это единственный цвет, символика которого в иконописи сохранила свое значение, как и в Библии.

Процесс перевода Библии и Евангелия в плоскость изобразительного понимания весьма сложен и неоднозначен. Субъективность трактовок отдельных, но схожих сцен, описанных в Евангелии, устранялась путем коллегиального принятия решения, то есть установлением канона Отцами Церкви на основании богословских дискуссий. Правильность канонов и созданных на их основе ликов святых прошла серьезную проверку временем, а это наиболее весомый аргумент в обосновании позиции или суждения.

Определенный интерес вызывают работы Е.М. Бычковой (2007), которая использовала богословский и искусствоведческий подход, к анализу света и цвета в сакральном искусстве. Цвет становится такой метафорой, без которой внутренняя и органичная связь отдельных образов в иконе была бы невозможна. Сложность цветовых трактовок в иконописи состоит в том, что здесь мы имеем дело не с локальным цветом, а с комбинацией (созвучием) цветов. Изменение оттенка в колорите сообщают различные интерпретации образов. Важен

контекст, внутри которого один и тот же элемент – будь то цвет, форма, пространство, время, жест, лик – может иметь довольно широкий диапазон толкования вплоть до антиномичности.

Все цвета условно можно разделить на «небесные и земные», отсутствие цвета связано с силами зла. Наиболее важными являются золотой и желтый цвет, которые понимаются как застывшее сияние света и символизируют божественность. Белый цвет – самая яркая метафора света – занимает самое возвышенное и почитаемое место в цветовой иерархии. Белый цвет принадлежит самому Богу и всему ему сопричастному – ангелам, святым и праведникам, это свет вне пространства и времени.

Красный цвет, по своей светоносности, следует сразу за белым. Если в белом цвете проводится параллель с Богом в троичном лице, то здесь на первый план выступает мысль о Боге Отце. Красный цвет является многоплановым символом и допускает и отрицательную коннотацию (сопутствующее значение). Он нередко противопоставляется белому (как символу праведности и чистоты) и сопровождает образы греха и позора, используется в изображении сил ада и зла.

Синий и голубой, как цвета неба вещественного, есть отображение Неба Духовного. Отсюда и чувственность этого цвета, и сильная его духовная устремленность. Голубой цвет, по мнению Е.М. Бычковой, связывает с третьей божественной ипостасью Святого Духа. В этом случае он символизирует высокую энергию.

Зеленый цвет занимает в природе место исключительное как по количеству, так и по качеству. Это цвет растительный, дающий питание всему существу. Имея сложную природу, зеленый цвет амбивалентен. Несмотря на преимущество положительных моментов, вкладываемых к его символическое значение, он также является и принадлежностью образов демонического начала.

Фиолетовый цвет выделяется из всех спектральных цветов своей сложностью, он балансирует между огнем и прохладой, между материальным и духовным, и последнее в нем имеет явное преимущество, сообщая этому цвету неземное значение особой одухотворенности.

Черный цвет выделяется из общего цветового строя. Можно определить черный цвет как отсутствие света. Если свет – источник всякого блага жизни, то тьма – символ зла, смерти.

Необходимо заметить, что научные исследования символики цвета в иконописи оставляют больше вопросов, чем ответов. На наш взгляд, наиболее правильным является прагматический подход, основанный на изучении церковной жизни в практической плоскости. Представители Церкви веками выработали нормы поведения и богослужения. При этом неизменным атрибутом являлось цветовое решение, которое выражалось как в цвете одежд священнослужителей, так и в праздничных и повседневных оформлениях храмов.

Позволим себе кратко остановиться на соотношениях праздников и цветового их оформления. Так, господские праздники выделены белым цветом. Праздникам пророков, апостолов соответствует золотой или желтый цвет. Группа праздников и дней памяти Пресвятой Богородицы отмечена голубым цветом. Праздники и дни памяти о Кресте Господнем имеют темно-красный цвет. Нужно отметить, что деятельность Церкви в практической плоскости является наиболее важным аргументом в интерпретации символики цвета. В данном случае нужно изучать символику цвета, исходя из практики, поскольку интерпретация текстов зависит не только от качества множественных переводов, существенную роль здесь играет и сам процесс анализа, и личность исследователя. По нашему мнению, порядок, сложившийся в Церкви, является самым убедительным основанием для интерпретации символики цвета.

Обычные краски не обладают подобно золоту светоносностью. Лучезарность в живописи достигается иллюзорным совмещением света и тени, контрастностью красок (например белой и черной). В иконе светоносность, помимо использования золота, при отсутствии светотени подчеркивается соотношением цвета одежды фигур, а также их пластики.

Значение цвета в духовной жизни человека весьма значительно. Иконопись является по большому счету «живописным производением». Однако восприятие иконы верующим отличается от такового у иконописца. Поэтому нужно более четко представить значение цвета в иконе как наивысшего проявления духовности. Выражение, что иконопись – это «богословие в красках», весьма условно и не конкретизировано в плане значения цвета как символа в иконе. Цвет вне всякого сомнения связан с формой. Последняя играет в иконописи весьма важную роль, о чем могут свидетельствовать черно-белые фотографии, по которым восстанавливались утраченные иконы или фрески.

Согласно нашему человеческому опыту, пространство и время неразрывно связаны и не могут существовать друг без друга. О времени мы судим по перемещению тел в пространстве или изменению их структуры и функции. Для нас время течет в одном направлении – от рождения к смерти. Пространство также претерпевает при этом определенные изменения от микро- до макроскопических (космических) масштабов.

С точки зрения человека, наиболее понятное представление о пространстве и времени в иконе возникает при анализе клейма, где последовательно, то есть во времени и пространстве, показана жизнь святого. Это «фотографии» его существования. В иконе сущность пространства и времени совершенно иная. Это другие категории, не связанные с аналогичными в материальном мире. Возможно, наш мир – это частное проявление многомерного пространства и времени – некая его

проекция и подобие. Вероятно, это пространство и время Духа, который проявляется в материальном виде в нашем трехмерном пространстве и одномерном «пространстве» времени. Пространство и время в иконе – это другая сущность. Митрополит Иларион в своей лекции (2011) считает, что в иконе, даже вне клейма, одновременно существует прошлое, настоящее и будущее, то есть иконное пространство лежит вне нашего времени, иными словами, все существует одновременно, что для «простого человека» необычно, но по сути верно. Время в иконе остановлено, пространство статично, в нем нет движения. Икона выражает итог духовной жизни святого. Сюжеты, посвященные концу света, «когда воскреснут мертвые и время пойдет вспять», согласуются с научными гипотезами о рождении и смерти Вселенной. Икона подсказывает нам направление развития цивилизации. В иконе «персонажи» живут одновременно по всей временной оси и «видят свое прошлое и будущее».

Для выражения категорий пространства и времени иного духовного мира иконописцы используют особые приемы, позволяющие увидеть невидимое, которое неосвязаемо и часто проявляется опосредованно через взаимодействие с материальным миром. Поэтому этот невидимый мир «чувствуется» нами. Люди рождаются с искрой Божией, которая проявляется в бессознательных установках, поведении и мышлении. Человек изначально придерживается архетипов, на которые указывал К. Юнг, в нас заложено и добро, и зло – следствие первородного греха. Суть всей нашей жизни в его искуплении, следовании Заповедям Божьим.

Для выражения категорий иного мира – **пространства и времени** – иконописец использует следующие приемы, которые не только даны человеку-художнику, но и доступны пониманию других людей.

Иконописец рассматривает и изображает лики и предметы на двухмерной плоскости с помощью приемов **обрат-**

ной перспективы, в которой они деформируются необычным для нашего повседневного восприятия образом. Так, можно (кстати, как это делал П. Пикассо) увидеть предмет с разных зрительных позиций, как бы обходя его в плоскости иконы. При этом плоскость иконы «расширяется» на зрителя и тем самым показывается, что наш реальный мир также может «расширяться» (увеличивается многомерность). Икона – это окно в пространство Духа. Это окно формально находится перед нами и показывает динамику из плоскости иконы, захватывая нас, и уносит вглубь иконы – в точку возникновения мира (когда не было ни времени, ни пространства), либо вовне – в другое измерения, как бы отталкивая, не пуская нас в себя. Это порождает вопросы и выражает антиномию. Обратная перспектива показывает «как бы зарождение Вселенной по замыслу Божию, а с другой стороны, Лик Бога, смотрящего на человека, устремлен поверх и «дальше» над ним, возможно, указывая на направление движения нашего развития или, напротив, расширения и материального растворения, превращения в ничто. Вероятно, обратная перспектива подчеркивает наш несовершенный мир и дорогу вглубь иконы к истине Божьей – статике и покою.

Сущность иного времени символизируется через приемы изображения Бога. В Богородичных иконах Иисусу свойственны различные характеристики, присущие как ребенку, так и зрелому человеку и старцу. Деформации тела играют уже иную роль. Так, пропорции тела Христа в облике ребенка сходны с пропорциями тела взрослого человека, а выражение лица – совершенно не соответствует детскому лику. Оно характерно для мудрого и опытного человека. Иоанн Креститель (Иоанно-Предтеченский женский монастырь в Москве) изображается держащим «отрубленную свою голову», что символизирует одновременность всего происходящего на иконе (прошлого, настоящего и будущего). На иконе часто

показаны события (не в клеймах), происходившие в разное время бытия святого, они находятся в одной плоскости без указания их последовательности. В образе Богородицы, за редким исключением, сквозит печаль – мать Божья знает будущее своего сына – Христа.

Вневременность духовных ценностей, которую несет в себе икона, находится в единстве и в противопоставлении времени в понимании человека. Все события, изображенные на иконе, имеют определенную дату, согласно Евангелию. Однако «войдя в икону», человеческое понимание времени исчезает. Духовные ценности и идеалы переходят в плоскость вневременности, вечности.

О современной иконописи

В современной иконописной школе можно отметить и позитивные, и негативные тенденции. Многие мастера находятся в плену прошлого, и следование традициям воспринимается ими как повторение образцов, копирование, воспроизведение исторических стилей и форм. Однако образ, не пережитый внутренне художником, не становится откровением для зрителя.

В настоящее время существуют и развиваются иконописные школы и в других городах: Петербурге, Пскове, Новгороде, Ярославле и др. Возврат к артельному способу работы неизбежен, так как выполнение больших заказов, например росписи, создание иконостаса, – достаточно трудоемкий и длительный процесс. К сожалению, можно заметить, что спрос на подобные заказы выше предложения, поэтому работ высокого качества относительно немного.

Мы согласны с мнением И.К. Языковой (2005), что икона – это искусство традиционное, которому свойственна консервативность. В XX веке неоднократно иконописание было поставлено под угрозу вымирания. В борьбе за существование Церковь определяла свою деятельность в сохранении и даже консервации традиций. В иконописи передача традиций обеспечивается канонами, а появление новых иконографий как новых звеньев традиционной цепочки является показателем стабильности и жизнеспособности традиции.

Новые иконографии – это не просто новые сюжеты и образы, которых ранее не было. Икона является частью церковного предания и призвания отражать, прежде всего, духовные ценности и вероучительные истины. Но Церковь неотделима от общества, даже если общество ее игнорирует. Сегодня, когда стремление к интеграции православия в жизнь общества возрастает, социальная природа Церкви и ее влияние на общество становятся все более очевидными. При этом традиционные христианские ценности также неизбежно подвергаются воздействию со стороны общества. Все это отражается на иконописной традиции, которая сегодня уже не является маргинальной, но живет в контексте социальной и культурной жизни общества. Неизбежно происходит столкновение традиций. Икона изображает прежде всего вневременные идеальные образы. Она по определению есть «окно в невидимый мир», но будучи художественным произведением, она отражает духовное состояние художника и общества, в котором он живет.

Появление новых иконографий – явление закономерное для иконописи, они появлялись даже в советские годы, когда иконописная традиция едва теплилась. Вопреки расхожему мнению, иконопись не ограничивалась повторением существующих веками сюжетов и форм. Иконописцы всегда стремились создавать нечто новое. Такова природа любого искусства. Икона, конечно, специфический вид искусства, в

основе которого лежит канон; он же и определяет границы изменений и неизменности образа. Однако **канон не есть жесткие рамки**, но вполне гибкая система (Языкова И.К., 2005).

Аналогичного мнения придерживается И.Л. Бусева-Давыдова (2006). Изображения святых создавались не с натуры, а по письменным источникам. Однако об определенных иконах нет никаких письменных свидетельств, а есть предания. Согласно евангелистам, описания казни и воскрешения Христа несколько отличаются друг от друга. Поэтому изображение этого события не может быть исторически совершенно точным. И.Л. Бусева-Давыдова замечает, что никто и никогда не диктовал иконописцам, текст какого именно Евангелия следует выбрать для фрески или иконы. Тем более не существовало и диктата в передаче подробностей. Истина здесь относится не к изображению, а к событию. Это позволяло иконописцу более свободно трактовать события. Доля иконографической свободы в византийском искусстве была значительно выше, чем в древнерусском.

Наиболее сложной темой является **иконография новомучеников** (Ред.). В XX–XXI веках Церковь признала более тысячи мучеников. «Образы новомучеников – самый обширный пласт новой иконографии. По традиции, каждому святому перед канонизацией пишется икона. Сегодня в распоряжении иконописца появляются и новые источники информации (прижизненные фотографии, кинохроника и др.), точно фиксирующие облик человека. Это обилие визуальной информации дезориентирует художника, и в стремлении достичь узнаваемости он оказывается в плену иллюзорности и частностей и не может избежать грубого натурализма. При этом художник должен не нарушать веками складывающиеся традиции, в котором отражен опыт Церкви. В то же время он должен обладать смелостью идти дальше своих предшественников, мыслить самостоятельно и даже

неожиданно. Это, к сожалению, не всегда учитывают современные мастера. Одни из них из-за боязни нарушить канон ограничиваются уровнем добросовестного ремесла. Другие же, напротив, считают иконописание зоной свободного творчества, в котором художнику никто не указ. Поэтому некоторые из новых образцов рождают недоумение, споры и даже отторжение. Часто новонаписанные иконы выглядят как бы не совсем иконно, лицо не переходит в лик, образ не является небесной прославленной ипостаси святого, не показывает его преображенного состояния» (Языкова И.К., 2005).

Иконописец должен фиксировать кистью то, что обретоно в опыте Церкви, причем не только в ее высшем слое, на уровне богословов и знатоков, но и простого церковного народа. К сожалению, сегодня эти уровни церковной жизни в силу множества причин ощутимо расходятся: интеллектуальная элита и массовое сознание порой противостоят друг другу. И этот нездоровый разлом сказывается на церковном искусстве. Иконописец, ориентирующийся на высокую традицию, рискует быть непонятым простым народом. Напротив, работая на потребу массового вкуса, художник практически неизбежно впадает в китч, что губительно для любого искусства. Поэтому влияние массовой культуры все чаще осознается как болезненная проблема современного иконописания. Важно отметить полистилистический характер современного иконописания. В церковном искусстве, так же как и в светском, сегодня нет единого стиля или хотя бы доминирующего стилистического направления. Восстановление традиции находится в стадии **ученического** (Ред.) отношения к ней, художники ориентируются на определенные ее пласты, не понимая ее как нечто целое, и это ведет к стилизации, которая является серьезным препятствием на пути выработки языка современной иконы. Пока этот язык невнятен и часто лишен органичности.

Традиция церковного искусства создается пока спонтанно и хаотично. Смещение всевозможных стилей, жанров, техник, мало гармонирующих между собой, можно видеть в большинстве нынешних храмов. Этот феномен можно охарактеризовать как своего рода церковный постмодернизм.

Избежать этого можно только в том случае, если иконописец глубоко осознает свою задачу не только как художник, но и в первую очередь как богослов. Ведь икона прежде всего богословское произведение, а уж затем – художественное (Ред.). Эстетический идеал – знамение времени. Идеал духовный – знамение вечности. Проблемы современной иконописи кроются отнюдь не в недостатке профессионализма художников, а в их недостаточном понимании иконного образа. Канон не понимается глубоко (Языкова И.К., 2005).

Архимандрит Зинов (Теодор В.М.) высказался так: «Сегодня трудно еще говорить о каком-нибудь новом слове в церковном искусстве, для этого нужно все-таки довольно много времени. А 20–30 – лет это слишком мало. Мы оказались оторванными от традиции, требуется время, большое напряжение сил. Если мы будем развиваться так же, как сейчас, со временем появится то, что называется школой, и мы сможем отличать икону конца XX или начала XXI века, как мы можем отличать икону XVI от иконы XVII века. Здесь недостаточно усвоить только ремесло, нужно проникнуться церковным духом».

Иконопись, на наш взгляд, это своеобразный, другой вид живописи, который имеет совершенно иное – культовое предназначение. Общим для иконописи и современной живописи наряду с техническими приемами является человеческий фактор – труд художника, имеющего специальное образование. В этой связи особый интерес представляет мнение людей, посвятивших свою жизнь служению Богу и иконописи.

Монахиня Иулиания (Соколова М.Н.) подчеркивает особое место иконы в русской культуре. *«Икона – это прежде всего священный предмет. Изображаемый на ней лик получает, по правилу Церкви, имя через надписание. Этим икона усваивается тому, кто на ней изображен, восходит к своему первообразу и становится причастной его благодати, так что при недостойном, небрежном отношении к иконе оскорбляется не живопись, а тот, чье имя она получила, ее первообраз.»*

По мнению монахини, в иконе не нужно искать внешнюю красоту, так как церковное творчество отличается иным пониманием красоты. Красота духовная выше телесной. Церковь установила некий мост от мира вещественного к миру духовному в виде иконы.

Сущность канона заключается в сохранении общецерковной истины в чистоте. Поэтому иконописец не должен вносить в икону каких-либо новшеств, свое ее понимание. Но на практике дело обстоит несколько иначе.

Интересно суждение монахини о светском искусстве и трудностях, какие испытывает художник, даже профессионал. *«Тот, кто хорошо знает светское искусство, природу и анатомию, долго не может привыкнуть к особенностям рисунка иконы, невольно находит множество «неправильностей», «искажения», стремится чуть-чуть тут или там что-то исправить; ему кажется, что «так не может быть». Следовать своим знаниям и чувствам нельзя, так как в иконе важно внутреннее видение, а у художника-ученика имеется лишь внешнее видение.»*

В дальнейшем, когда своеобразие иконописного образа будет внутренне принято, когда в память внедряются приемы художественного раскрытия образа иконы, может возникнуть соблазн проявить свою творческую импровизацию, сделать «по-своему», вначале хотя бы в деталях. Если встать на этот путь, не имея к тому внутренних данных, то постепенно в иконный образ можно привнести много

нелепостей, тогда как в подлинной иконе нет ничего случайного.

Церковь приемлет творчество, но в том случае, если в нем сохранена общецерковная истина, а это возможно тогда, когда художник, овладев техникой, обладает еще и даром не только духовного видения, но и творческого воплощения увиденного».

Нужно заметить, что личность художника всегда присутствует в том, что он создает в любой картине или иконе. Вопрос в другом, насколько эта индивидуальность художника выражена и уместна. Безусловно, в живописи в целом, и в иконописи в частности, выработаны приемы создания образа или изображения. В иконе этот процесс более регулируемый – в рамках традиции иконописи или канона. Создавая живописный образ, художник использует средства выражения (краски и др.) достаточно самостоятельно, исходя из цели создания произведения. При этом бессознательно художник выражает дух времени, эпохи. Более того, художник выражает в произведении и свое «Я», характер и даже отдельные внешние качества.

Иконопись в широком понимании есть часть жизни Церкви. Она выражает церковные догматы, историю и основные духовные ценности. В церковном искусстве сложились особые символические представления о невидимом божественном мире. Для этого используются особый язык изображения, красок, линий и формы. Поэтому понять икону без веры невозможно.

У нас складывается впечатление (понять художника может только художник), что иногда в книге монахиня высказывает спорные положения, вероятно, в силу субъективного понимания ремесла. Это касается приемов создания иконы – использования плоскости доски, линий и красок. Духовность можно выразить различными приемами, даже в рамках отсутствия перспективы. Главное – это вступить в контакт с божествен-

ным на подсознательном уровне. Только скрытые от сознания психологические процессы нашего мозга способны установить эту невидимую связь. Вхождение в состояние «измененного сознания» – ключ к созданию и пониманию иконописного образа.

Духовность в культовом и светском (секулярном) искусстве

Под **духовностью** понимают индивидуальную ценность, некое сверхсознательное, высшее переживание единства с Вселенной, высшее смысловое измерение человека, трансцендентный феномен (*то, что недоступно опытному познанию*. – Ред.), выходящий за пределы интеллекта. Духовность определяется как ценностные содержания сознания, обусловленные целями и приоритетами человеческого общества.

Богословие понимает под духовностью те высшие и последние ценности, которые человек признает над собой.

Светская духовность определяется как секуляризм, то есть отчуждение от церкви, как попытка модификации самой религиозной системы с одновременным отчуждением внутренней религиозной жизни в сферу частного интереса. Светскость означает переориентацию сознания в плоскость эмпирического мира, обращения к человеку. В этом смысле светская духовность есть секулярный гуманизм (Келеберда Н.Г., 2002).

Светское понимание иконы состоит в том, что икона рассматривается вне церковной сферы. Ее изучение ограничено исследованием формально эстетической стороны и историко-

культурного контекста. Художественные формы иконописи органически исходят из духовного опыта иконописца, из догматичности его сознания, что является следствием его включенности во внутреннее многоединство Церкви.

Духовность человека в христианстве невозможна вне религиозных догматов, центральным из которых является догмат о Боговоплощении. Люди, исповедующие разные догматические концепции (другая вера), существенно отличаются друг от друга в духовном и культурном плане. Основное условие христианской духовности – это осознание человеком самого себя как члена Церкви.

Появление светской духовности связано не только с поворотными пунктами истории культуры, экономическим развитием общества, накоплением новых знаний, сколько с переоценкой и переосмыслением и произвольным толкованием христианских ценностей.

Несмотря на значительные различия иконописи и станковой живописи, можно найти точки их соприкосновения и взаимного проникновения. В.И. Тюлькин (2009) утверждает, что каноны не только не ограничивают свободу творчества, но, напротив, помогают создавать иконы, исключительные по красоте, высокой гармоничности, единства и целостности содержания и формы. Богородичные иконы менее всего каноничны. Это позволило иконописцам создать значительное число вариантов написания. Композиция, пластика форм и колорит иконы можно использовать в станковой живописи.

Иконописец – это глубоко верующий художник. В этой связи возникает вопрос, насколько оправдано обращение современных художников к религиозной живописи. Может ли художник свое представление о Боге в относительно свободной форме выражать на холсте?

Вне всякого сомнения, надругательство над верой в любой форме недопустимо: будь то карикатура или икона, исковер-

канная «художниками актуального искусства». С нашей точки зрения, это немыслимо и без всяких оправданий осуждаемо. Но где критерии между ересью и творчеством? Идея Бога не является прерогативой только Церкви, несмотря на то, что это суть веры и существования Церкви. По выражению И. Ильина, художник должен четко представлять то, что ему можно, а что невозможно. Это весьма непростой вопрос, касающийся веры художника и свободы его творчества.

Догматы церкви, как показывает история, порой носили антигуманный характер, прежде всего в Европе. Достаточно вспомнить крестовые походы и обращение в католическую веру, сожжение на костре Джордано Бруно, гонения на Галилео Галилея и др.

Можно ли считать богохульством изображение Бога вне церковного канона и вне рамках реализма? Картины на религиозные сюжеты негласно считаются еретическими, но к ним у современной Церкви развито чувство «понимания и толерантности в хорошем смысле этого слова». Иначе обстоит дело с формальными изображениями, пусть даже если они написаны в «спокойной манере». У верующего они могут вызвать чувство удивления, а в крайних проявлениях – негодование и агрессию, а у специалистов – чувство понимания и даже восхищения.

Древнерусская иконопись была связана множеством нитей с духовной жизнью человека, при этом с жизнью различных слоев общества... Важным для судеб древнерусской иконописи было то, что в ее «золотой век» от нее ожидали только то, что она может дать, и не возлагали на нее надежд, которые она не в силах оправдать. Это означает, что в своих лучших проявлениях древнерусская иконопись – высокое и чистое искусство. Иконопись – это искусство, в котором языком красок сказано лишь то, что может быть выражено в красках... Древнерусский мастер не знал противоречий между замыслом и исполнением, не испытывал мук творчест-

ва. В.М. Алпатов (1978) считает икону не только предметом культа, но и в не меньшей степени произведением высокого искусства. Но к иконе нужно подходить иначе, расшифровка древних икон должна быть структурно иной, чем картин нового времени.

Икону непросто понять даже образованному человеку, а нередко и искусствоведам. Понимание иконы – это весьма сложный процесс, требующий многоплановой подготовки – знания истории развития иконы и, что особенно важно, быть художником, то есть уметь самому «рисовать» на хорошем уровне. Но и последнего недостаточно: икону может понять только верующий в Бога человек, относящийся к иконе не как к произведению искусства (хотя в известной мере это высокое искусство), понимающий духовно-нравственное предназначение образа на иконе. Икона не только часть культуры, икона – это нечто большее. Конечно, речь идет в первую очередь о шедеврах иконописи и так называемых «нерукотворных» иконах. Икона – это краеугольный камень православной цивилизации, источник жизни русского народа.

Духовность в живописи можно выразить лишь в символической форме или в ассоциациях, которые возникают у зрителей с их прошлым духовным опытом. Для этого использование бессознательного опыта с помощью метода «активного воображения» позволяет внести элементы одухотворенности. В реалистической живописи, безусловно, присутствуют элементы одухотворенности, но духовности ли? Духовность – это другой уровень одухотворенности. Это нечто большее и возвышенное, опирающееся на нравственные идеалы, понятия добра и зла. Существует ли духовность вне религии – сложный вопрос. Какие средства в распоряжении художника, чтобы его картина была носителем духовности? Обязательно ли использовать религиозные сюжеты?

Нужно четко определить, что религиозное искусство многогранно и не является какой-либо ересью. Это взгляд на

мир художника, верующего или нет, что, кстати, видно на картине сразу. Главное, по И. Ильину, художник должен не переступать черту нравственности и знать, что он может, а что является табу. Современная церковь, несмотря на наше ее почитание, состоит из людей, вступивших в нее по историческим меркам недавно и еще не всегда со сложившимися убеждениями. Нередко их вера причудливым образом сочетается с советскими убеждениями, выросшими на почве атеизма. Не должно быть «революционного противостояния», а должен быть конструктивный разговор. Да, и художник должен взвесить, способен ли он заниматься культовым и светским искусством одновременно, так как они во многом несовместимы.

Написание Лица святого технически может исполнить только мастер иконописи, прошедший долгую школу иконописного ремесла и имеющий к тому же специальное образование и безусловно веру в Бога. Технические приемы написания Лица сложны и разнообразны и редко встречаются в станковой живописи. Этим приемам нужно специально учиться.

С древних времен икона относилась к живописному искусству. Люди, писавшие светские сюжеты и иконы, объединялись одним термином – художники. В последующем произошло разделение на иконописцев и живописцев. Последние занимались в основном светской живописью. Иконопись выделилась в церковное искусство, особенностью которого были культовое предназначение и относительно строгий канон. В иконе облик святого настолько преображен, что совершенно нет портретного сходства ни в лице, ни в фигуре. Это преображение подчеркивает духовную связь с Богом, отрыв от мира плотского, открывает иной мир, божественный, резко отличающийся от земного.

Современная Церковь четко усматривает разницу между иконой и портретом. *На VII Вселенском соборе постановлено, что честь, воздаваемая иконе, относится к ее первообразу, и*

поклоняющийся иконе поклоняется испостаси изображенного на ней. У светского искусства потенциально существует другая опасная перспектива: «Если картина изображает гнусного человека или демона, то она мерзка и скверна, потому что таков и первообраз» (Кутковой В., 2008).

Если исходить из этой логики, то картины М.А. Врубеля нужно считать ересью. Тогда и многие картины о войне можно легко признать еретическими. С этим, безусловно, можно не согласиться. Здесь явно прослеживается предвзятость относительно свободы творчества. Художник имеет моральное право, если это художественно необходимо, на свое видение мира.

Статус **религиозной** живописи остается недостаточно понятным. Вне всякого сомнения – это не культовая живопись и не предполагает ни почитания, ни поклонения. Однако существуют картины великих художников, глубоко духовные по содержанию и выполненные на высоком профессиональном уровне реалистической школы (Врубель М.А., Васнецов В.М., Нестеров М.В. и др.). Их работы имеют с иконой общую тематику, но разительно отличаются от нее как по манере исполнения, так и по содержанию и области использования – вне церкви. Нам непонятно критическое отношение некоторых священнослужителей к выражению художником своего духовного опыта.

Еще сложнее обстоит дело с религиозной живописью, выполненной не в реализме, а в несколько формальной манере. Мы исходим из положения, что художник творит не то, что видит, а то, что находится в недрах его подсознания. Опыт и врожденные знания, который он получает при рождении, «искру Божью» он развивает всю жизнь и свои мысли и чувства, и представления о мире он переносит на холст. Он вступает в контакт с божественным и передает свой духовный опыт. Понятно, что речь идет не об изображении первообраза, а об отображении идеи и представления о ней

художника. Каждый человек имеет свободу совести, но не все ему позволено. У художника нет запретных тем, но есть нравственные критерии, обязательства перед обществом. Он не должен касаться «чувствительных тем». Не имеет права оскорблять чувство верующих, используя провокационные средства выражения идеи. Не нужно путать творчество и богохульство. Художник не должен «идти в чужой монастырь со своим уставом». Но выразить свое видение Бога, если он чувствует внутренние, нравственные силы, имеет полное право и не должен подвергаться при этом преследованиям. Надругательство над иконами и другие проявления кощунственного отношения к православным ценностям, что нередко составляет основу «актуального искусства», безусловно, заслуживает порицания.

Интересен вопрос о том, какими средствами выражает художник свое видение мира, прежде всего какие технические приемы он использует? Может ли художник использовать формальные приемы из живописи – реализм, кубизм, экспрессионизм и др? Вне всякого сомнения – может. Но каковы критерии ереси, если художник пишет картину, посвященную библейскому сюжету, скажем, в «кубизме»? Последний не всегда понимают даже специалисты, а о простом обывателе или любителе искусства говорить не приходится. Иными словами, насколько техническая сторона исполнения подходит для выражения религиозной идеи.

Даже у гениального П. Пикассо, «ломающего и выворачивающего наизнанку окружающий мир», мы редко видим сюжеты на религиозную тему. В предыдущей книге (Цикулина Н.Л., Цикулин А.Е., 2015) нами в деталях было рассмотрено мировоззрение и психология творчества Пикассо. В его раннем творчестве были богохульские рисунки, но в картинах он редко обращался к религиозной теме. Напротив, великий А. Матисс в последние годы жизни занимался церковной и религиозной живописью. Нам представляется, что западные

художники начала XX века не обращались к религиозным сюжетам, так как Дух этого времени на Западе не оставил места строгим религиозным убеждениям. Следствие этого мы видим сегодня: глубокий кризис Церкви, рост числа неверующих в Бога людей, особенно в Европе. Поэтому интерес к философскому, божественному осмыслению мира там постепенно исчезает.

В. Кутковой (2008) правильно, на наш взгляд, подмечает: стоит ли распространять богословие на все сферы культуры и насколько правомерно применять культовые нормы в светском искусстве? Мы согласны, что это распространяется только на иконопись, а не на живопись вообще. Нам представляется, что нужно четко разделить церковное и секулярное (светское) искусство не по их тематике, а по их предназначению. Икона – это культовое искусство для храма, для литургии. Секулярное искусство не должно стоять совершенно автономно от иконописи. Два мира искусства не существуют обособленно.

В заочной полемике В. Куткового (художник) и Н.К. Гаврюшина (религиозный философ) поднимается вопрос об истинности православного опыта В. Поленова, М. Нестерова и др. и делается заключение, что «сомнения» лежат в вопросе «зрительной доверительности к религиозному творчеству». Нам близка позиция, что вопрос о духовности религиозного творчества довольно сложен. Противопоставление картины и иконы не является конструктивным. Суть не в эстетических особенностях стиля, не в жанрах или видах искусства, а в сути духа художника, на что он ориентирован и кому служит.

Икона – это культовое искусство, и она должна находиться в храме, а не в музее. Выставка икон смотрится странно вне храмового пространства. Икона должна почитаться, а не быть предметом, на который можно «поглазеть».

Проблемы и противостояния обычно создаются людьми независимо от их общественного положения. Православие

не должно вызывать противостояние художников и верующих, оно должно гармонизировать и цементировать общество. Проникновение вечных заповедей и нравственных идеалов, медленное, постепенное, со сменой поколений будет способствовать возвышению православной цивилизации и духовному развитию искусства в целом и живописи во всех ее проявлениях.

Занятие светской и церковной живописью одновременно весьма спорно. Приведенные выше примеры универсального таланта русских художников (Иванов А.А., Ге Н.Н., Васнецов В.М. и др.) – скорее исключение, чем правило. В. Кутковой, работающий в двух испостасях (иконописец и художник-реалист), посвятивший много книг иконописи, явно не находит очевидного ответа. Если взять становление современной иконописи, то можно заметить, что многие художники с профессиональным образованием переходят из светского искусства в церковное, но не порывают связи с реализмом.

Нам кажется, что современный Дух времени настолько сложен в понимании, что потрясения в сознании людей, обусловленные быстрым развитием научно-технического прогресса, изменение нравственных ценностей вносят сумятицу в умы всех социальных групп и служителей Церкви. Взаимоотношения Церкви и государства, свобода и нравственные устои, представления о цели жизни и способах реализации цели и др. не пришли в некоторое стабильное состояние, а находятся в движении. Поэтому появляются взаимоисключающие мнения, своеобразный плюрализм, но пока еще с элементами скрытой враждебности.

Искусство должно служить нравственным идеалам. Но это служение нельзя подчинять жестким требованиям и канонам. Грех искусства начинается там, где оно служит злу. Это правильно, но нужно определить грань между добром и злом. Одно и то же деяние может в одном случае быть праведным, а в другом – преступным.

Вся трудность для художников состоит в том, что помня о Боге, каждый из них должен творчески найти единственно возможную для себя эстетику, которая в своих категориях о земном подразумевала бы небесное. Добиться этого много трудней, чем духовно не напрягаясь, копировать действительность. При этом вместо духовного образа будет получаться лишь фотография.

Иконопись в настоящее время иногда становится для начинающих художников и даже для профессионалов одним из способов заработать. Вызывает тревогу, что иконописное дело поставлено в ряде городов России на коммерческую основу, где дельцы за несколько дней – недель готовы из человека, не имеющего художественного образования, сделать иконописца.

Ожидать при этом возрождения традиций древнерусской иконописи довольно сложно. Пройдет немало времени, сменится несколько поколений, прежде чем иконописное искусство достигнет своего предназначения.

У нас складывается впечатление, что икона – это другая живопись, другое искусство. Иконопись – это канал связи с Богом. Традиционная, мирская живопись имеет к этому лишь косвенное отношение. Можно восхищаться иконами. Но иконы – это не только произведения искусства. Если икону творит человек, то не вызывает сомнения, что он определяет свое понимание Бога, даже в рамках канона. И он вносит в икону часть своей души. Восхищаться иконой никому не возбраняется, но вот назначение иконы совсем другое, оно не художественное. Икона – это мост для общения с Богом. Нельзя современных иконописцев сравнивать с Рублевым – это несуразно. Нам очень трудно повествовать об иконописи современных мастеров, имеющих примитивное художественное образование, и трудно принять «слабую икону», которая после освящения в церкви становится новым явлением, выразителем другого смысла – связи с Богом.

Икона близка к станковой живописи (древней и монументальной). Если художник берет в руки краски и кисти, он уже наполовину не только проводник идей церкви, но и творческий человек. История иконописи свидетельствует, что несмотря на каноны, многие «школы отступали от них чуть-чуть», а позже – в XIX веке и в настоящее время – весьма значительно. Уже в XV веке Рублев силой своего гения сумел внести в икону высокохудожественное живописное начало.

Когда можно считать икону духовной? На первый взгляд, вопрос странный. Но, с другой стороны, художник, зажатый канонами, должен обезличить себя или наоборот внести свое, чтобы это было неким чудом – укладывающимся в канон и в нюансах отходящим от него, выражая духовность автора.

Создание иконы имеет другие законы. Подходить к ней с позиций современной живописи, пусть академической, вряд ли справедливо.

Слово, знак и символ по отношению к иконе берут на себя функцию однозначных и многозначных информативных «посланий», приоткрывающих человеку тесную связь видимого и невидимого миров. Понятие «канон» предполагает творческое взаимодействие человека с аксиоматической системой символов, основанной на внесубъектной подлинности религиозного опыта (Швыдкая Е.В., 2009).

Икона понимается как окно, соединяющее две реальности, посредством которого в нашем материальном мире становится зримым пространство духовное. Иконообраз – это двуединое явление первообраза и образа. Божественного и человеческого, невидимого и видимого. Икона – это образ, восходящий к «Первообразу». Иконообразность неподвластна законам логики (что свойственно и христианскому мышлению в целом).

Икона гораздо сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Икона скрывает в себе огромное богатство смыс-

лов, содержательных взаимосвязей, основанных на причастности высшим духовным истинам. Но в каком облике икона не была бы представлена перед нами – в каждом из своих воплощений она призвана вновь и вновь напоминать нам о том, что существует Мир, не подвластный законам логики, не укладывающийся в рамки рассудка, столь же непохожий на наше земное бытие и тем не менее столь нам необходимый. Мир, к которому икона устремлена, с которым имеет внутреннюю связь и к которому способна нас приблизить.

Наиболее значимым событием конца XX века в церковной и светской жизни России стало восстановление храма Христа Спасителя (1994–1999 гг.). Наряду с решением масштабных организационных вопросов правительством России и г. Москвы, другим участникам этого проекта, в частности Российской академии художеств, предстояло преодолеть невероятно сложные архитектурно-художественные проблемы. Нужно было не только определиться с составом творческого коллектива, но и найти в архивах сведения о храме: фотографии росписей и икон или их описание и др. источники. Сохранилось сравнительно мало документов, по которым можно было точно восстановить прежний облик, внутреннее убранство храма.

Под непосредственным руководством президента РАХ З.К. Церетели была организована и осуществлена огромная работа по архитектурно-художественному восстановлению храма, в которой приняли участие опытные мастера в области архитектуры и живописи: М. Аникушин, М. Посохин, Д. Жилинский, Е. Зверьков, Е. Максимов, В. Псарев, В. Нестеренко, Н. Мухин и многие другие художники. Были представлены и рассмотрены тысячи эскизов росписей, икон, архитектурных деталей, которые нужно было согласовать с представителями церкви, правительства и художниками. Несмотря на сжатые сроки и весьма «непростой» в творческом плане коллектив, работа была завершена к 2000 году. Подобный грандиозный

проект позволил заметно улучшить и поддержать возрождение иконописных традиций, которые были почти утеряны. В академических вузах г. Москвы (художественный институт им. В. Сурикова) и Петербурга (художественный институт им. И. Репина) уже в 90-е годы были созданы профильные мастерские, для подготовки иконописцев, специалистов монументальной живописи, реставраторов храмов и др. Следует особо выделить творческую мастерскую монументальной живописи, возглавляемую Е.Н. Максимовым, профессором и заведующим кафедрой живописи и композиции (МГАХИ им. В. Сурикова), из которой вышли опытные художники – его ученики, которые в настоящее время расписывают храмы как в России, так и за рубежом.

Во время работы по созданию фрески главного купола храма Христа Спасителя Е.Н. Максимов выполнил роспись, впечатляющую как по художественному исполнению, так и по объему работы. Подобную монументальную композицию в XIX веке создавали такие мастера, как И.Н. Крамской, Н.А. Кошелев, Б.Б. Вениг, А.Т. Марков. По черно-белым фотографиям Е. Максимова удалось создать эмоциональное, мощное изображение Господа Саваофа, которое является объединяющим все остальные части росписей храма, выполненные другими опытными мастерами.

Господь Саваоф изображен благославляющим обеими руками, на лоне его Сын Божий в образе младенца, держащий хартию с надписью «Логос», и Дух Святой в виде голубя, окруженного божественными дарами. На наш взгляд, это наиболее важная и безусловно выполненная часть общего ансамбля оформления храма, если заметить, что восстановление осуществлялось по черно-белым фотографиям, а цветовое решение художникам пришлось находить на основе собственного представления и изучения росписей других храмов. Творческим бригадам в отдельных случаях пришлось решать и чисто технические проблемы, появившиеся во время построения

храма, а также, строго следуя методике выполнения фрески, согласно древним традициям, дополнить ее технологиями для укрепления красочного слоя и предохранения ее от повреждений, связанных с влажностью.

Оценивая в целом восстановление храма, можно заметить достаточно хорошую сбалансированность и единство архитектурно-художественного решения. Однако в незначительных деталях все же видятся и различия в техническом исполнении. Это естественно и закономерно, ведь творческий коллектив состоял из видных художников нашего времени, имеющих свой неповторимый «почерк», с одной стороны, а с другой – все участники проекта от членов правительства до строителей и художников находились под давлением сроков выполнения работ, что не могло не сказаться на их качестве. Подобные проблемы возникали и в царской России. После манифеста Александра I о строительстве храма Христа Спасителя в 1812 году до его завершения в 1883 году прошло почти 70 лет.

Сегодня храм Христа Спасителя можно назвать выдающимся архитектурно-художественным ансамблем, главным центром православной жизни России.

Глава 3. Современное искусство

Современное искусство – это все, что творят художники в данный момент времени, включающие различные стили и направления – от реализма до абстракционизма. Актуальное искусство (АИ) – это «передовая» часть современного искусства, подразумевающая изначально новаторство, происходящее здесь и сейчас, не дублирующее готовые, веками отточенные стандарты, обладающее мощным потенциалом культурной критики. Артефакты или продукты АИ отражают социально-культурные процессы и проблемы в обществе.

Под АИ понимают художественные практики, возникшие в 60-е годы XX века и по настоящее время, которые признаны значимыми современными художественными и искусствоведческими институтами. «Продукт» этих художественных практик позиционируются как произведение искусства. При этом кардинально меняются представления о целях и задачах творческого процесса, роли и положении художника, функциях самого искусства и его сущности в жизни общества.

Актуальная художественная практика

В настоящее время АИ нашло широкое распространение в странах Запада. В России, Китае и мусульманских странах эта художественная практика не получила пока повсеместного признания.

Поэтому можно сказать, что «актуальное искусство» в России не является присущим православной цивилизации

художественным институтом, а носит характер некоторого «артефакта», внесенного извне. Нужно отметить и социальные особенности лиц, активно продвигающих АИ в России: эмигранты из СССР 70–90-х годов, «новые русские», либеральная общественность и др. Исходит ли концепция «актуального искусства» из внутренних убеждений художника и объективных критериев развития искусства или существуют некие «центры силы», которые его поддерживают? АИ – это безысходность художника, способ его выживания, жертвенность своими принципами или это объективный процесс развития мирового искусства?

Вспоминая «чудовищные 90-е годы» жизни в России, можно заметить, что художники продавали по низким ценам почти «все», нередко морально и социально деградировали. «Дикий капитализм» развалил не только все основы образования, но и психологически почти уничтожил и обесценил представления о смысле жизни нескольких поколений. Оценить духовные и общеобразовательные потери невозможно – понадобятся десятки лет, чтобы в обществе вновь окреп дух нации, появились нравственные идеалы.

Была ли критика режима и его порождений в СССР? Да, но в ограниченной форме. Существовали «критики», отобранные властью, – сатирики, художники, поэты, музыканты и пр. Произведения художников андеграунда кажутся сейчас «детским лепетом» по сравнению с «артефактами» АИ, а музыканты и певцы – «невинными ангелами» в сравнении со звездами современной эстрады.

Нужно быть слепым, чтобы не увидеть, или глупым, чтобы не понять, как в эпоху перестройки и «дикого капитализма 90-х» Россию захлестнула извне волна западного образа жизни с его ценностями, интеллектуальной деградацией. Это мы поняли лишь спустя десятилетия, проживая в «благополучной» Европе. А в то время, когда у большинства граждан не было работы и заработка, когда разваливались институты, док-

тора наук, профессора буквально побирались, чтобы выжить. Гранты расценивались как «манна небесная», а различные фонды за несколько долларов собирали новые разработки, практически грабили интеллектуальную элиту. Власть воровала и распродала все, что могла «унести». В условиях злобы, социальной нестабильности и всеобщей продажности, появились первые образцы «актуального искусства». Справедливо отражая некоторые социальные явления в России, «актуальное искусство» было протестным. Но мало кто задавал себе вопрос, а какие протесты выражало само «актуальное искусство» на Западе.

Почему «Дерьмо художника» (Автор Пьеро Мандзони, 1961) выставлялось во многих музеях и галереях мира? Почему возник такой интерес к пошлости? На Западе к художникам-актуальщикам относятся довольно равнодушно и спокойно. Если кто-то с «голой попой будет бегать по улице», то вызовут «112» и помогут бедняге попасть в больницу. Музеи современного искусства обычно пусты. Посетители, напротив, давятся, чтобы посмотреть шедевры Рембранда. Лишь иногда, когда «банка фекалий» уходит за десятки тысяч долларов, на страницах газет появляются восторженные статьи, призывающие сделать такой же «дерьмовый бизнес». Это не лишено перспективы, поскольку на Земле совсем скоро возникнет дефицит еды и воды и, мы, как предсказывал В.Н. Войнович, будет ведрами носить «дерьмо» на переработку для последующего питания. Если встать на эту точку зрения, то «дерьмо художника» будет иметь философскую базу, а следовательно, претендовать на место среди экспонатов известных, продвинутых музеев. Если рассмотреть «фекалии в банке» как некий протест против «дерьмовых продуктов питания», то с этой позиции статус «дерьма» резко повышается и уже несет глубокий философский смысл – с одной стороны некачественные продукты питания, а с другой стороны, нужно бороться за

экологию, иначе всем достанется по банке «дерьма», причем как деликатес.

Кто же продвигал «актуальное искусство» на Западе и почему оно срочно перебралось в Россию? Любое явление имеет свои предпосылки, а главное, базу – материальную или духовную. В чем суть Духа времени на Западе и России 90-х. Несмотря на разительные различия, есть много общего.

Можно подумать, что западные «актуальщики» творят от безделья, так как у них все есть. Действительно, большинство стран Европы являются «социальными» государствами, то есть в них реализован социалистический принцип – от каждого по способностям, каждому по труду, но с гарантированным минимумом, позволяющим достойно питаться и жить в неплохих условиях, даже не работая или не желая работать. Но многие «художники» трудятся, но не по специальности, а на стройке, в школе учителем и пр. Художниками они являются как бы по совместительству, в силу «призвания» или неосуществленной детской мечты, или надеясь когда-либо так удивить мир, чтобы проснуться знаменитыми, как Пикассо. Рисование, которому они никогда, быть может, не учились, является просто увлечением, хобби. На Западе считают, что каждый, кто держит в руке карандаш – уже художник. Что-то сделать самому и подарить это знакомому на праздник считается хорошим тоном. Поэтому имеются многочисленные магазины, где можно купить краски, бумагу и другие необходимые для самодеятельности товары. Только единицы на Западе связывают свою жизнь с «искусством», причем совершенно различным способом. Главное, это провоцировать или шокировать окружающих необычным решением или просто дикой выходкой. Тезис «искусство должно провоцировать» – весьма необычный, так как провокация понимается как некая агрессия, протест против чего-либо. Например, акции, в которых участвует художник и зрители, посвященные защите окружающей среды, поеданию животных и др. проблемам.

Но вот вопрос, в чем здесь искусство? Протест не является художественным актом, это акция больше политическая.

К другой крайней точке зрения относится «художественное» осуществление выплеска эмоций на холст. При этом не имеет значения, каким социально-приемлемым образом это делается – разбрызгиванием краски из ведра, отпечатками пальцев или попы. Один художник пытался изобразить «не-что» половым членом, а одна дама виртуозно с небольшой высоты капала краску на холст из своего полового органа.

Наиболее «продвинутые художники», выбившие финансирование от спонсоров, работают уже в другом качественном измерении. Здесь и другие площадки, и более «крутая», но не менее маргинальная публика, журналисты, телевидение. Естественно, что кто-то из «особых поклонников» искусства приобретает работы. Но богатых художников можно встретить чрезвычайно редко. Российские «кондовые» реалисты зарабатывают в Москве в разы больше.

Возникает вопрос, почему этот «призрак искусства» рыскал по Европе, а стал приживаться и у нас, каковы для этого социальные корни? Безусловно, АИ в российском исполнении – это протестное искусство. Художник выступает против несправедливостей нашего российского Бытия. Однако политических акций становится все меньше. Но если зарубежное сообщество подсказывает сюжеты, то воплощение их идей в жизнь России не заставляет себя долго ждать. На полотнах известных российских художников, правда, «по случаю уехавших на Запад», появляются изображение вонючих сортиров, изображение России в виде грязной проститутки, необычайно гипертрофированные пороки российской жизни. Обгадить страну – это почетно, это борьба за демократию и с пороками общества. В целом идея понятная, и трудно что-либо возразить. Но почему-то творцы это редко делают в стенах Родины, которая далека от совершенства, но в которой они выросли и сформировались как художники. Экзотическим, возможно,

«клиническим случаем» является творчество отдельных художников. Один из них – О.Б. Кулик, в голом виде изображал собаку, шныряющую по Берлину, или П.А. Павленский, прибывающий мошонку молотком и огромным гвоздем к брусчатке Красной площади, зашивающий себе рот, символизируя отсутствие свободы слова. Кстати, такой свободы, как в России, мы не видели ни в одной стране Европы. Свобода слова в России, на наш взгляд, так велика, что уже приобрела уродливые формы, когда можно публично вылить грязь на президента страны: на холсте, по радио, телевидению, в интернете или в газете. В спокойной Европе подобные «лихачества» закончились бы либо судом, либо сумасшедшим домом. Один из свободолобцев, выходец из России, решил свой перформанс организовать во Франции, поджег двери банка и был арестован. Когда мы пишем эти строки, он уже несколько месяцев сидит под стражей – французы четко отличают свободу от хулиганства.

Оскорбление православных ценностей – это другой аспект «актуального искусства». Но почему-то в России это приобретает странные и безнаказанные формы. В порядке вещей издеваться над чувствами верующих, особенно православных – поганить иконы, кресты, проводить гнусные акции в храмах. Как-то один из знакомых заметил, что подобная акция в мечети невозможна – это будет означать в лучшем случае конец карьеры художника, так как «поганить уже будет нечем».

Общение с широкими слоями российскими зрителями показало, что они в абсолютном большинстве против такого «актуального искусства». Однако «дыма без огня» не бывает. Кто и зачем это все финансирует и продвигает? Откуда и по каким принципам отбираются художники, кураторы, площадки, а главное, кто платит? Ведь не секрет, что такие акции вызывают напряжение и раскалывают общество. В Европе этим никого не удивишь. В условиях развалившейся морали и свободы личности подобные акции мало привлекают внимание, хотя и

являются одним из направлений воспитания поколения, превращая его, мягко говоря, в «безмозглое, управляемое стадо».

Но так ли плохо современное искусство? В крайних проявлениях – безусловно. Но ведь следует признать, что наука и искусство развиваются, и в целом общество становится более гуманным, хотя и не во всем. Трудно себе представить, чтобы живопись остановилась на уровне эпохи Возрождения, и последователи Леонардо или Рафаэля стали бы натурализм, как венец реализма, развивать дальше. Не в в этом суть творчества. Художник должен творить, экспериментировать, а живопись должна развиваться в новых формах и ставить другие актуальные задачи. Главный вопрос, каковы эти задачи и методы их реализации. Что может позволить себе художник, а что является табу. Расширения или сужение области «табу» весьма опасно, если не обусловлено действительными процессами в обществе. При этом вечные ценности не должны подвергаться опошлению.

Понятие свободы совести и право на личную жизнь является важнейшим принципом жизни на Западе. Но есть вещи, которые, будучи допустимыми в «закрытом пространстве личной жизни», например однополая любовь, не должны в оскорбительной форме навязываться окружающему, а детям пропагандироваться на уроках по сексуальному воспитанию в школах или выноситься в общественное пространство (гей-парады, реклама и др.). Исчезновение понятия греха – это признак больного общества.

Любые темы возможно поднимать в искусстве, но это должно иметь, по крайней мере в настоящее время, осмотрительный, осторожный характер. Нельзя рекламировать или поддерживать грех – это путь к самоуничтожению.

Все, что перечислено выше – это лишь поверхностный взгляд на актуальное искусство как социальное явление. Если эта «практика» существует уже полвека, нужно дать объяснение ее «живучести». Что стоит за «практикой АИ» и для чего оно существует – это ключевые вопросы.

Не подлежит сомнению, что все вокруг развивается (изменяется) – прогрессирует или деградирует или остается прежним. Искусство и его развитие имеет свою логику, и в то же время является отражением Духа времени.

Идеологи АИ считают, что традиционное искусство постепенно теряет свою эстетическую составляющую и не отражает задачи, которые стоят перед человеком сейчас. Действительно, развитие научно-технического прогресса настолько разительное, что даже интеллектуалы не поспевают за ним. Научно-технический прогресс коренным образом изменил психологию обывателя. Люди значительно реже контактируют лично, стали более замкнутыми, эмоционально сдержанными. Информация сейчас более доступна, и люди, владеющие ей, не выходя из квартиры, с помощью телефона решают проблемы своего «мира», изменяя его под себя. Общество раскалывается на малые маргинальные и немаргинальные группы.

Одну из «нестандартных групп общества» составляют художники АИ. Кстати, войти в эту «тусовку» непросто – там и жесткая конкуренция, и свои кураторы. На личные взносы такие сообщества существовать не могут. Чтобы провести крупную выставку «актуального искусства», нужно заплатить несколько сотен тысяч долларов. При этом если ставится стратегическая цель – развал нравственных ценностей молодежи, проект должен быть рассчитан на несколько лет. Это в целом решаемая задача, при условии финансовой поддержки (как это не парадоксально), прежде всего, государством. Прецеденты уже есть в новейшей истории России – министерство образования, введя единый государственный экзамен и другие «новшества», практически разрушило систему советского образования, считавшегося лучшим в мире. Но вот моральный, нравственный ущерб от таких экспериментов придется устранять десятки лет. Художники «актуального искусства» являются «невинными младенцами» по сравнению с «властителями наших дум» и образования, которые в большинстве

своем окончили университеты на Западе. Только вот русскую действительность им понять сложно.

Основная идея АИ – изменить традиционные ценности, снизить уровень образования общества, развалить его культуру. Это получается удачно там, где много либералов. В отдельных регионах России с преимущественно мусульманским образом жизни это пока невозможно или весьма трудно. Однако нужно констатировать, что музеи современного искусства, благодаря титаническим усилиям М. Гельмана и его соратников, были созданы в Москве, Перми и др. городах.

Для обоснования необходимости и прогрессивности АИ организуется «особая система художественных институтов». К ним в первую очередь относятся искусствоведы, культурологи, философы и другие специалисты, которые обладают нередко профессиональным образованием. Многие из них убеждены, что АИ – это закономерный процесс развития искусства в целом. Другие в силу материальных трудностей готовы пойти на компромисс со своими убеждениями, размеры которого точно соответствуют размерам гонорара.

Важную роль играют и меценаты. Это, как правило, люди с недостаточно стойкими нравственными и моральными убеждениями, сколотившие состояние в России в лихие 90-е годы. Стратегическая цель – показать преимущества западного общества и управлять «толпой» в своих интересах.

Трудно спорить с куратором, который является доктором наук, директором крупного музея федерального уровня, который сам открывает выставку АИ, и прессой, которая неделями высказывает восторги по поводу «чего-то сногшибательного, прорыва в искусстве». Нам эта ситуация знакома. Обывателю трудно и стыдно признаться (такова психология россиянина) в том, что ему не все понятно или что-то кажется спорным. Ангажированные критики тут же разнесут ваши сомнения в прах.

Существует немало «художников», которые готовы прибить свои «достоинства», но за определенную плату, и, закатывая

глаза, будут лепетать заученную легенду о том, что им пришла в голову идея дополнить экспонат Пьеро Мандзони «Дерьмо художника» пивной кружкой с мочой и плавающей в ней мухой как воплощение в жизнь известного анекдота. Но этого мало – нужна идеология для АИ. Западное мышление чуждо нам, тем более их образ жизни. И для разработки идеологии ангажируются продвинутые искусствоведы и философы, которые одно и то же явление могут рассмотреть не со всех сторон, а только с двух-трех, но необходимых, и научно великолепно обоснованных. Занимаясь профессионально наукой и искусством, мы можем четко сказать, что объяснить можно все, было бы желание.

Цепочка обоснования АИ и его места «под солнцем» начинается с декларации, что обычное традиционное искусство перестало отражать реальность бытия, то есть оно не соответствует Духу времени. Правильно? Безусловно – время изменилось и общество тоже. Эстетическая сторона искусства не востребована. Можно согласиться, с оговорками, что старшее поколение имеет еще интерес к традиционному искусству. Молодежи по большому счету все равно, их в лучшем случае интересует дизайн и компьютерные технологии, которые позволяют им самим создать любую картину – только вот лень – не нужно им этого.

Для обоснования АИ выдвигается тезис, что вместо эстетической стороны должна быть цель (показать несовершенство мира, неравенство и пр.). Безусловно, цель – это «святое». Однако если в старинном искусстве, за редким исключением, произведение не нуждалось в комментариях, то АИ обоснованию цели отводит основное внимание. Цель определяет средства. Для этого используется не столько произведение и «художник», сколько куратор и пространство вокруг предмета. Это пространство само становится произведением искусства. Но этого мало. Нужно найти кураторов, идеологов, музейщиков. А главное, зрителя, с которым можно выстроить определенный диалог.

Роль зрителя – это войти в пространство объекта искусства вместе с художником. Сказать, что он думает, если вообще есть что сказать, о понимании «ситуации» или выставленном артефакте. Зритель вправе все потрогать, переставить или даже нанести пару мазков на холст. В итоге маленький социум, микроскопическая субкультура создана. Но из маленького вскоре вырастет и большое.

Не нужно забывать рыночные законы «капитализма» – чтобы что-то продать, нужно сначала это показать или что-то сообщить. Если покупатель взял товар в руки – половина задачи выполнена. Далее следует целая наука, как психологически обработать «буратино», чтобы он был счастлив и купил. Задача АИ в принципе такая же, но и другая – нужно, чтобы зритель даже не купил, но составил хотя бы нейтральное, но лучше позитивное впечатление о выставке, а в идеале – положительно отозвался о ней в своем кругу.

Таким образом, система Цель-Пространство-Экспонат-Художник-Куратор-Зритель-Общение-Изменение представления о мире создана. Она доминирует, и новое искусство развивается в сторону других установок и целей, которые будут элегантно достигнуты, а вместе с этим и цель формирования нового человека, новых идей в обществе и нужного направления его развития.

Актуальная художественная практика как следствие кризиса искусства

На разных этапах исторического развития цивилизации под искусством понимались нередко совершенно различные феномены. Искусством считаются культурно обусловленные материальные (произведения и объекты) и нематериальные

(совокупность идей) явления, варьирующие в широком диапазоне. Оно обладает как экстенсивным характером, т. е. может расширяться, вбирая в себя те явления, которые раньше к искусству не имели отношения, так и избирательным (селективным) – ограничивает круг тех явлений, которые раньше относились к искусству. Можно полагать, что произведение искусства – это предмет (явление), который в данной культуре считается художественно значимым. Признание артефакта «произведением искусства» связано не с некоторой его сущностью, а с социокультурным контекстом его бытования и функционирования. В связи с этим понятие «искусство» невозможно определить раз и навсегда – оно меняется вместе с типом культуры, в которой функционирует. Искать сущностные критерии искусства в условиях его постоянной трансформации непродуктивно, что демонстрируют многочисленные неудачи в попытках выработки эссенциальных (объективных) критериев для дефиниции искусства (Вальковский А.В., 2014).

Неприятие АИ некоторыми исследователями обусловлено методологическими проблемами. В частности, переносится методология анализа классического искусства на современное и не находится ожидаемых соответствий. АИ требует иного способа восприятия, иных критериев оценки и анализа, поскольку в нем не доминирует понятие эстетики. Главное – это идея и процесс ее реализации или движение к ней. «Движение» не предполагает применение в анализе стандартных, веками выработанных приемов.

Значительная трудность изучения АИ заключается в его разнородности. Для создания артефактов АИ применяются различные подходы воплощения идеи и формируются самые разнообразные приемы вовлечения зрителя в обучение или соучастие в художественном процессе.

Поражает факт отсутствия четких критериев для определения АИ. Складывается впечатление, что любой артефакт можно отнести к АИ. Не менее странным является и то, что

признание предмета в качестве произведения искусства осуществляется совокупностью агентов и художественных институтов. «Если картина находится в музее, – говорит одна из известных искусствоведов, – значит, это искусство». Иными словами, некоторая группа «профессионалов» вправе наделять артефакт художественной ценностью и объявлять его произведением искусства.

Одним из критериев признания артефакта искусством является сопровождающая его художественная теория. Произведения АИ немислимы вне контекста характеризующих его художественно-теоретических текстов, продуцируемых также агентами мира искусства (Вальковский А.В., 2014). Только разработка теоретического обоснования позволяет оценить качество реализации идей художника, а в силу этого и значимость самого произведения. Отсюда следует, что АИ требует подготовленного зрителя, отдающего себе отчет в том, как нужно воспринимать произведение АИ. Иными словами, реципиент должен быть достаточно интеллектуально развитым или кем-то подготовленным.

Таким образом, АИ – это легитимизированное существующей художественной институциональной системой явление, сопровождаемое художественно-теоретическим дискурсом (обоснованием).

В середине XX века происходит распад стилевой парадигмы (совокупность представлений, разделяемых научным сообществом) искусства и нарушение его развития. На смену приходит плюрализм художественных теорий и практик.

Мы полностью разделяем мнение А.В. Вальковского (2014), который считает, что это не означает «конец искусства» как такового, а только исчерпанность наших представлений о логике, динамике и закономерностях его развития. В современных описаниях искусства приходится отказываться от попыток генерализующего знания, от построения моделей рационального и целенаправленного хода развития, всеобщей теории и

истории искусства, повествующей о последовательной эволюции искусства, раскрытия его конечных причин и объяснения его неизменной внутренней сущности.

От проблемы «актуального искусства» сложно дистанцироваться – нравится оно или нет. На уровне обывателя встает вопрос о ценности и эстетическом содержании АИ. Художественные практики вызывают острые дискуссии социально-политического и аксиологического (аксиология – теория ценностей) характера. Эта практика подразумевает то (предмет, идея и др.), что актуально здесь и сейчас. Следует заметить, что кажущаяся на первый взгляд хаотичность АИ не соответствует действительности. Это очень продуманная, организованная и хорошо отлаженная система представления товара (произведения) на рынок. Нужно различать АИ как следствие развития постмодерна, как художественной практики, так и феномена рыночных отношений в Западном обществе. Что является определяющим в возникновении АИ, сказать сложно. Возможно, это следствие исчерпанности рынка классического искусства, когда на аукцион предложить уже нечего и встает задача «создания нечто нового», что позволит арт-бизнесу оставаться «на плаву».

На фоне «тектонических процессов 90-х годов» АИ было активно внедрено в российскую художественную жизнь либерально настроенными художниками. Характеризуя поборников новых художественных практик, нужно заметить, что почти все они относились к элите советского времени. Это позволяло им свободно перемещаться по миру в условиях «железного занавеса», получать стажировки у знаменитых художников Запада и иметь возможность изучить феномен и особенности рынка АИ. Художественная элита быстро оценила объем рынка России и наличие у «новых русских» достаточных средств, а главное, ориентацию на западный образ жизни.

Нужно отметить, что вирус АИ проник в Россию достаточно поздно, поэтому основные теоретические работы, посвя-

щенные этому феномену, пришли из-за рубежа. Российский зритель, научная элита, институты культуры не были готовы к такому радикальному пониманию искусства. Развитие православия и подъем церковного искусства в России, особенно в начале XXI века, активно противодействовали внедрению идей АИ. Нужно отметить также устойчивость и других конфессий, например ислама, к проникновению в их жизнь идеологии АИ. В Китае и Японии АИ нашло также пока лишь ограниченное распространение, вероятно в силу особых, консервативных духовных традиций.

Теоретическое осмысление АИ с учетом социальной среды (России) изучено пока недостаточно, несмотря на осязаемый интерес ученых различных областей к этому феномену. Противоречивое отношение, споры вокруг АИ только подогревают интерес к нему, играя роль своеобразной рекламы.

Возникновение АИ не вытекает из логики развития искусства в целом, а скорее, противоречит ей. Это наводит на размышления о неких «условиях» и «интересах», сопровождающих АИ и определяющих его развитие в индустриальном обществе. Это, прежде всего, идеология и деньги. Для того чтобы зритель принял АИ, нужно проделать огромную работу по изменению его жизненных установок и вкусов. В этом процессе участвует целая система, состоящая из институтов искусства, критиков и, несомненно, капитала. Если что-то не приносит денег или политических выгод (изменение сознания – это тоже политическая цель), в перспективе конвертируемых в деньги – это не вызовет никакого интереса. Вне всякого сомнения, научно-технический прогресс и глобализация явились важнейшими предпосылками для становления АИ. Поэтому попытки философов объяснить феномен АИ, исходя из логики развития искусства, но без причин, стоящих за этой логикой, вызывают иногда удивление. В широком понимании АИ – это продукт Духа времени. АИ ставит перед собой задачу не только «развития» искусства, но и воспитания

нового человека. АИ использует хорошо известные в экономике стратегии продвижения товара на рынок. Если какое-то направление или практика не приносит выгоду – они умирают.

До сих пор не существует логичного объяснения причин появления АИ. Исследователи ограничиваются в основном искусствоведческой и художественной критикой, а не выяснением глубинных закономерностей, лежащих в основе АИ.

Проблема заключается в крайнем «разнообразии АИ» в плане формальных и содержательных поисков и средств выражения. Цели также колеблются от концептуализма и фигуративности до претензий к решению глобальных проблем – экологии, толерантности и др. Встречаются практики без опоры на политический или социальный контекст. Такое разнообразие ставит искусствоведов в тупик, принуждая их перейти к узким рамкам анализа проблематики отдельных выставок и др.

Часто АИ анализируется с позиций основных положений классической философии и эстетики, при этом упускается анализ процессов, происходящих в культуре. Поэтому вопрос о корнях АИ остается до сих пор малоизученным.

Духовность и эстетика в актуальном искусстве

АИ предполагает отсутствие духовности в артефакте. В будущем духовность, вероятно, останется только в иконописи и в меньшей степени – в традиционной живописи. В реалистической живописи духовность выражается за счет художественных приемов, оказывающих влияние на сознание и подсознание, с установлением ассоциаций с положительным или отрицательным опытом человека. Переживая резонанс с

произведением искусства, зритель оценивает его с индивидуальных нравственных позиций.

АИ низвергает различия между высоким и низким в нравственном понимании, прекрасным и безобразным, элитным и массовым. Оно выражает различные протесты, но в безвкусной, агрессивной и безнравственной форме. Отход от духовности проявляется в отказе от эстетики, в преувеличении внимания к демонстрации идеи.

Понятие духовности АИ утрачивает значение для художника, поскольку замысел «проекта» возникает в голове у куратора или руководителя выставочной площадки.

АИ стирает грани между искусством и неискусством. События при этом весьма разнообразны, как, впрочем, и сами художественные практики. В АИ удивительным образом переплетаются новейшие технологии с бесконечными комбинациями художественных приемов из недалекого прошлого. Концептуальное направление либо сочетается, либо полностью отрывается от художественных приемов и средств выражения идеи. Перформанс в сочетании с виртуальными и аудиоэффектами ставит в тупик зрителя, который не понимает, где он присутствует – на митинге протеста против чего-то или на «шабаше» гендерной группы, или в стриптиз-клубе, или в театре. На выставку АИ идут как на концерт поп-звезды, где вместо голоса фонограмма, бездарная музыка, под которую танцуют едва одетые люди, сбежавшие то ли из тюрьмы, то ли из психбольницы. К ним, притопывая и посвистывая, присоединяется весь зал – «соучастники», весьма разнообразные по внешнему виду и психическому состоянию люди.

Для того чтобы все это стало реальностью, необходимо было последовательно и кропотливо ее создавать. Возникает вопрос о процессе развития искусства. Это очередное его падение, с потенциальным взлетом в будущем, как уже не раз бывало, или это спланированная и четко воплощаемая в жизнь стратегия формирования нового человека «цифрового обще-

ства». Превращение материальной реальности в виртуальную, в которой порочные инстинкты и идеи, вытесненные в бессознательное, воскресают вновь и ведут общество в бездуховное пространство потребления. В этом мире нет места духовности, а есть выход инстинктам разрушения.

Дух времени XX века характеризуется глобальными проблемами политического, нравственного, экологического, научно-технического, социокультурного характера, затрагивающего интересы каждого члена общества. Это определило развитие «новой» псевдоэстетики, коренным образом отличающейся от прежней. Мы становимся свидетелями глубокого кризиса искусства.

АИ почти исключило из себя человека, гуманистические настроения общества, которые ранее господствовали в традиционном искусстве. В развитии искусства стирается граница между элитарным и массовым. Этому способствуют художественные приемы, которые определяют как степень соучастия зрителя, так и состав зрительской аудитории. Наличие множества гендерных групп в обществе приводит к сужению зрительской аудитории. Изобразительное искусство направлено не столько на отдельного индивида, сколько на небольшую по численности социальную группу. Тема человека становится менее значима и едва заметна. Антропологизм уступает место абстрактному, концептуальному жанрам искусства.

Беспредметная живопись, являясь выражением нашего бессознательного, позволяет переживать наш опыт детского возраста, вступить в контакт с окружающим миром через эмоциональные ассоциации. Зритель может наслаждаться абстракциями в меньшей степени, чем картинами художников реалистической школы. Пришедшие новые практики трудно идентифицируются с доминированием концептуальной идеи как с сознательных, так и с бессознательных позиций. «Черный квадрат» Малевича несет в себе больше философского, чем эстетического смысла. «Фонтан» Дюшана можно оценить

как артефакт, имеющий целью низвергнуть нравственные приоритеты общества, и дегуманизировать их. При этом даже концептуальное философское объяснение этого экспоната имеет под собой «зыбкий фундамент». Стирается грань между произведением искусства и окружающими нас изделиями – продуктом производственной деятельности человека. Объект искусства перестал быть отражением духовности человека, стал элементом повседневной его жизни. Зритель не может воспринимать произведение искусства как «духовное послание художника». Художник и зритель стали «соучастниками» преступления, называемого развалом нравственных идеалов общества.

АИ создало свое новое представление о произведении искусства, состоящее из пространства, в котором артефакт играет второстепенную роль, тогда как сам зритель, куратор «правят бал». Концепции (идеи), которая живет в пространстве выставочной площадки, принадлежит уже более существенная роль, нежели творцу-художнику.

Существует мнение, что в условиях современности реалистические изображения могут носить лишь характер пародии, уступая в отражении мира фотографии и кинематографу. Реализм является не более чем идеологией (Лиотар Ж.Ф., 1998). Формально фотография достаточно четко фиксирует объект, но в ней отсутствует какой-либо элемент духовности, отношения художника к предмету изображения. В фотографии нет ни чувств, ни жизненного опыта, ни переживаний. Что же касается идеологии, частной формы проявления Духа времени, то она присутствует всегда и во всем.

Великие художники являются великими философами. Их восприятие мира и осмысливание его осуществляется особым языком – красок и линий, они мыслят образами.

АИ – это «хамелеон», это «вирус» – оно постоянно мутирует, изобретает новые формы для заражения сознания масс, внедряется во все, что только можно. Противостоять АИ-носи-

телям – его идеологии, художникам и кураторам невозможно, да и бессмысленно, если у общества нет иммунитета и не сделана «прививка».

В искусствоведческой литературе возникла путаница в том, что считать искусством. Каждый пытается объяснить этот феномен с различных позиций – эстетических, исторических, психологических и пр. Несомненно лишь одно: искусство – это продукт человеческой деятельности, а также функция и цель. Искусство невозможно представить вне человека. Более важно ответить на вопрос, для чего оно нужно. Искусство – это и способ передачи знания, и само знание, запечатленное на «носителе информации» – камне, холсте, бумаге и др. Возникает извечный философский вопрос, что считать искусством. На это вопрос возможны тысячи ответов, обусловленные местом феномена искусства в обществе. В настоящее время искусство превращается в артефакт и даже действие и способ управления массами.

В современной западной философии попытка анализа феномена искусства вызывает многочисленные гипотезы, суждения, как правило, односторонние. Иногда осмысление искусства доходит по крайностей – вплоть до рассматривания повседневной деятельности человека с эстетической точки зрения. Подобные теории ставят существование искусства в современном обществе под сомнение. При этом роль художника сводится к ремеслу, послушному инструменту в руках куратора и представителей капитала, задающих ему концепты, темы и заказы.

Заслуживает внимания мнение В.В. Бычкова, который наделяет современное искусство следующими чертами: маргинальностью, симуляцией, интертекстуальностью, полистиличностью, цитатностью, смещением элементов элитарной и массовой культуры, господством китча, нивелированием ценностных критериев, парадоксальностью (Бычков В.В. и соавт., 2007).

Динамика в современном искусстве происходит параллельно с изменением эстетических идеалов, политических и экономических представлений современной эпохи. Век машин гармонично отразился в дизайне, архитектуре. Эта гармония нарушается, когда искусство претендует на выполнение не свойственных ему функций в виде социальных или политических и других протестов. Возникновение компьютера и программ для построения изображения практически изменило ход развития АИ. Резко выросло «количество художников» и экспериментов. Искусство опустилось до уровня потребителя.

Художник, куратор, зритель и артефакт в выставочном пространстве

Выставки АИ являются полем пересечения разных областей – культуры, искусства, науки и др. Они выходят за рамки традиции, нередко являются новым синтетическим художественным пространством. В АИ в тесном единстве находятся концепция, визуальный образ и выставочная площадка. Формируется система пространство-экспонат-человек (Порчайкина Н.В., 2013). Далее автор в оптимистической манере излагает свое научное видение перспективы развития актуального искусства в Сибирском регионе. Приводим ниже некоторые обобщения, которые, на наш взгляд, носят весьма спорный характер.

Визуальное восприятие во многом определяет оценочные суждения и впечатления. В АИ вводятся новые языки и принципы подачи материала, его структурирования и адаптации для понимания зрителем.

Синтетические художественные объекты используют разные средства и инструменты, формируют явление синестезии при восприятии артефакта зрителем. Выставка АИ преподносится как эстетически-познавательное, социальное и светское событие в культурной жизни общества.

Пространство, созданное с помощью компьютерных технологий, включает в себя не только дизайнерское оформление выставочной площадки, но и другие концептуальные составляющие – мультимедийные, компьютерные, звуковые, световые и пр.

Выставка сочетает различные формы и открывает новые возможности для общения. Определяются основные роли участников экспозиции – художников, кураторов, проектировщиков. Они становятся посредником между новым знанием, идеей, художественной гипотезой и зрителем. Каждый доносит свое сообщение. Пространство и экспонат (артефакт) – единый организм, образующий концепт, где они взаимосвязаны и дополняют друг друга. Они моделируют художественную среду, реальность, комфортную для зрителя. АИ затрагивает вопросы коммуникации со зрителем, «его соучастия», в акции или создании произведения.

Пространство способно генерировать искусство. Выставочная среда играет роль «невидимой рамки» для произведения. Внутри помещения учитывается все – фактура, компоновка экспонатов, их сочетание по масштабу и пропорциям. АИ немислимо вне контекста выставочного пространства. При этом отсутствует дистанция между артефактом и зрителем. Используются различные способы влияния на психику реципиента – музыка, кинетические, тактильные ощущения, делается попытка усилить идентификацию реципиента (зрителя) как носителя своей телесности в пространстве и расширения чувственной его составляющей. Рассмотрим более подробно высказанные Н.В. Порчайкиной положения.

Роль художника

Духовность общества во все времена оказывало определяющее влияние на развитие искусства. В конце XIX века доминирующая роль в создании произведения искусства еще принадлежала самому художнику, особенностям его восприятия мира – эмоциональному или концептуальному.

В эпоху модернизма и постмодернизма возможности творческого самовыражения изменили статус художника. Он был поставлен перед выбором – создавать артефакты, соответствующие потребностям общества потребления или продолжать творческий поиск, следуя внутренним убеждениям, своему видению мира. В традиционной культуре художник выступает как мастер, великолепно владеющий выразительными средствами, полученными в результате специального обучения.

В сфере AI труд художника практически обесценивается или даже отсутствует. Время, которое он затрачивает на овладение мастерством, существенно укорачивается, роль интуиции и таланта значительно изменяется. Зритель становится законным соучастником творческого процесса. От его активности и рефлексии (восприятие, оценка) относительно представленного артефакта зависит экспликация (открытие содержания) предмета искусства.

Справедливости ради нужно отметить, что наиболее активные художники способны регулировать свой собственный творческий процесс. Это может выражаться в случайном подборе и противоречивости и избыточности информации, отобранной художником, что вводит в замешательство зрителя, который пытается интерпретировать и осознать послание художника.

В AI роль художника как выразителя идеи, творческой личности неуклонно падает, но возрастает значение куратора, который начинает указывать творцу, что и как нужно создавать.

Необходимо заметить, что к моменту появления АИ свобода художника была объективно ограничена исчерпанностью принципиальных новых идей. Художник не без помощи куратора обращается к модификации готовых образцов из прошлого. Возможности раскрытия внутреннего мира (духовности) творца находятся во взаимодействии с куратором, определяющим стратегию художественного поиска.

Эстетическая интуиция представляет собой высшую форму самовыражения художника – сознательное и бессознательное понимание жизни. Он изображает действительность так, как подсказывают ему чувства. Особенностью художественного поиска в искусстве XX–XXI века является уход от воспроизведения окружающего мира и создание новой альтернативной реальности. С помощью творческих ассоциаций и анализа версий развертывания событий, возможности их моделирования и фантазии художник создает некий абстрактный мир, что позволяет выйти за рамки общественных стереотипов и культурных догм современного общества. Параллельно этому выстраиваются новые отношения и диалог художника и зрителя, устанавливается взаимосвязь искусства с социальными процессами.

На первый взгляд, это вполне естественно. Художник не должен копировать природу, подражать ей. Он предназначен творить, отражая Дух времени. Это гениально удалось П. Пикассо, который восхитительно точно отразил самые низменные «уголки» человеческой души, разложил мир до безобразия, до «трупа красоты». Но мастеру и в голову не приходила идея собирать толпу и устраивать театрализованное представление вокруг экспонатов. Но главное – его работы не требовали старания зрителя, куратора и специфики музейного пространства. Произведения были самодостаточными. Талант художника проявляется в отражении Духа времени, но так, чтобы это было понятно, не вызывало вопросов, а тем более чувство омерзения.

Художники эпохи модернизма пытались осмыслить мир по-другому, на основании индивидуального понимания и своих идей. Они использовали революционные по меркам того времени приемы выражения идеи, в рамках существующих представлений о живописи как направления в искусстве. Идейная составляющая их творчества имела существенное значение. Несомненно, они изменили язык живописи. Но этот язык, подчиняясь идее, соответствовал предназначению искусства в консервативном понимании, сочетая в себе и революционность, и традиции. Им не нужно было создавать подобие театра, в котором «толпа», возглавляемая куратором, устраивала бы «ритуальные танцы». Их искусство вытекало из логики развития самого искусства. Нужно отметить, что П. Пикассо, К. Малевич, В. Кандинский все же в небольшой степени уже находились под давлением научно-технического прогресса, разнообразных социальных теорий, футурологических идей. Их живопись стала полем для экспериментов, нахождения новых форм выражения бытия. Художники выражали свое необычное, другое видение мира, пытались не только отразить мир, но и показать пути его изменения и понимания. Искусство модерна положило начало отделению живописи от предметного мира, что было особенно выражено в абстракционизме (Кандинский В.). АИ лишило художника и этой возможности. Идеологию и цели художественного творчества определяют другие люди – кураторы, зрители и «сильные мира сего». Художник сегодня – это средство в изменении психологии общества, в формировании «управляемого человека нового типа».

Изыскания В. Кандинского можно понять и объяснить с позиций идей великого З. Фрейда, психологии ассоциаций, бессознательного выражения эмоций и пр. Но вот найти философский смысл в произведении М. Дюшана «Фонтан» уже значительно сложнее. Писсуар, выставленный в качестве экспоната, оценить не проще, чем «Черный квадрат» К. Малевича.

По крайней мере, с позиций супрематизма «Черный квадрат» – это вполне законченное произведение искусства. Несомненно, что артефакт «Фонтан» был провокационной идеей М. Дюшана, но удивительным образом она нашла плодородную почву, которая в последующем была удобрена «испражнениями художника П. Мандзони» и урожаем все же взошел. Нашлись люди, которые не только поддержали подобного рода артефакты, но и обосновали эту «новую технику творчества», внося такие понятия, как оригинальная игра, свобода и рефлексия, развитие эстетики и др. М. Дюшан в итоге пришел к выводу, что все продукты индустрии есть произведения искусства.

В этой связи уместно заметить, что друг П. Пикассо Г. Аполлинер, будучи известным поэтом и критиком, достаточно логично обосновал изыскания кубизма в его аналитическом и синтетическом вариантах. Кубизм имеет глубокую философию, показывая границы материального мира, сложность пространственно-временных соотношений. П. Пикассо сумел оценить представления А. Пуанкаре и А. Эйнштейна о пространстве и времени и гениально выразил это на холсте.

Усилиями художников эпохи модернизма дистанция между произведением искусства и предметами человеческой деятельности была сокращена, а эстетическое начало стало медленно уходить из произведения. Постепенно идея стала доминировать в художественном произведении, появилась неограниченная свобода в способах ее выражения. Это нашло наивысшее отражение в эпохе постмодернизма. Нужно заметить, что художник как личность в искусстве начала XX века был способен влиять на умы публики и искусствоведов. В последующем роль художника изменилась, он превратился из творца в инструмент для реализации замыслов околохудожественных кругов. Постепенно произошла изоляция художника и превращение его из творца в обслуживающий персонал музейного сообщества и кураторов.

О зрителе

«Актуальное искусство» ставит перед собой сверхзадачу объединить науку и искусство, политику, философию и изменить образ жизни и мышление зрителя.

Специфика АИ предполагает изменение всей художественной практики. При этом АИ использует приемы дематериализации произведения искусства. Это предполагает нахождение в них художественных высказываний и идей, то есть нематериальных продуктов деятельности человека. К произведениям АИ может относиться и процессуальность (процесс создания объекта, превращение ситуации в произведение), перформативность. Признание искусством идей связано с глобальными изменениями характера деятельности человека в современном мире. Умственный труд становится основой для нематериального, виртуально-го жизненного уклада человека. Нам весьма импонирует термин «реципиент», который вызывает ассоциации с ситуацией, когда человеку насаждается нечто чужеродное, которому он, может быть, и противится, но должен все-таки его принять.

АИ разрывает и существующую в традиционном искусстве некоторую дистанцию между художником и зрителем. Оно уничтожает эту пространственную, психологическую и эстетическую дистанцию. АИ предполагает широкие варианты возможности участия и активности зрителя (реципиента), требует оценивающего вовлечения и физического присутствия реципиента в экспозиционном пространстве или в самом произведении искусства, его взаимодействия с инсталляцией или арт-объектом.

Активное вовлечение зрителя в АИ свидетельствует о том, что современный реципиент становится интегральной системообразующей частью произведения искусства, его медиумом. Имеются многочисленные возможности вовлечения

зрителя в АИ: интерактивность (взаимодействие человека и артефакта), апроприация (превращение зрителя в артобъект и объект манипуляций), соучастие (Вальковский А.В., 2014). Это существенным образом отличает роль и место зрителя а актуальном и традиционном искусстве.

Впервые в истории искусства была поставлена задача не производства художественных объектов, а моделирования пространства, процессов коммуникации и социального взаимодействия вокруг артефакта. Поэтому успешность той или иной работы определяется самим фактором установления взаимоотношений. Вместо социальных и политических изменений современные художники «учатся обживать мир лучшим способом», вместо поиска утопий будущего они нацелены на установление «микротопий» в настоящем. Микротопия – это альтернативные свободные социальные пространства, никак не связанные с уже существующими социальными институтами и зонами общения, часто определяющими направление и содержание коммуникации, свободные от их контроля и принуждения. Таким образом, АИ переходит к общественному конструированию, пытается создать пространства альтернативных человеческих отношений, дополняющих господствующие в современной культуре формы социальных связей (Вальковский А.В., 2014).

В настоящее время формируются новые формы социальных образований, так называемые «множества». Последние представляют собой некоторые коллективные образования, самоорганизацию. В этом объединении нет принуждения к участию и нет случайности. Это некий микроуровень самоорганизации, группа людей, имеющая общие интересы. На основании микрогрупп формируется культура «соучастия». Искусство быстро отреагировало на эти изменения. Оно переходит к социальному конструированию, стремится создать альтернативные формы и пространства, которые производят и инициируют новую социальность.

В традиционном искусстве художник выносит на суд общества свое произведение. Последнее может прочитываться по-разному в зависимости от личных ассоциаций зрителя и его жизненного опыта. Между художником и зрителем имеется дистанция.

В АИ неоднозначность послания художника, не всегда четко представленная концепция приводит к вариабельности семантического (смыслового) пространства художественного произведения. Характерным является открытость произведения и самого художника для зрителя, который выступает на правах не только наблюдателя, но и соучастника создания артефакта. Он вправе даже завершить или изменить артефакт. Вовлечению зрителя в процесс способствуют дополнительные приемы – насыщение визуальных образов на ограниченном пространстве «театра». При этом поток информации вокруг артефакта приводит к вариабельности восприятия его зрителем, поскольку новые визуальные средства не всегда имеют место в прошлом его опыте. Элиминация эстетических критериев лишает артефакт духовности, впрочем, как и других участников перформанса – куратора и художника.

Традиционные критерии эстетики не охватывают, а то и противоречат произведению АИ. Размывается граница между искусством и неискусством. Предметом АИ может стать все, что угодно – вещь, испражнения, идея, словесное выражение и др. Выступления кураторов и известных художников, а также сотрудников площадки музея являются главным в определении ценности артефакта и принадлежности его к искусству.

Утрата веры в реальность в искусстве постмодернизма имеет в своей основе психологическое настроение эпохи, в которой мир предстает как фикция, симулятор квазиреальности. АИ имеет несколько иные основания – оно так же, как и предшествующий модернизм, не репрезентирует реальность, но визуализирует ее. Процесс создания новой

виртуальной реальности является следствием развития науки и техники, которые предоставляют необходимую свободу творческой реализации художником собственного представления о мире.

В АИ происходит изменение механизмов художественного восприятия. Зритель (реципиент) из наблюдателя превращается в соучастника. Он не только вовлекается в процесс создания и реализации художественного произведения, но и сам определяет итог и завершенность художественного замысла. Произведение искусства становится продуманной разворачивающейся в пространстве и времени ситуацией, обусловленной неповторимым действием, личностным опытом каждого конкретного участника (зритель, художник, куратор и др.). Осуществляется не свойственная ранее искусству коммуникативная функция. Активно делается попытка конструирования новых intersubъективных взаимоотношений между реципиентами, художником и куратором как инициатором подобного рода взаимодействия (Вальковский А.В., 2014).

В современной культуре становится востребованным новый тип социального субъекта (реципиента) пластичного, способного быстро приобретать новые профессиональные, психологические, общекультурные и прочие компетенции, готовые к спонтанной коммуникации, сотворчеству и соучастию. Иными словами, кураторы подыскивают публику, готовую пропагандировать определенные идеи и взгляды.

«Происходит изменение понимания соотношения автономии искусства и жизненной практики: АИ не нарушает свою автономию, не осуществляет инвазию в повседневность, не стремится изменить доминирующие формы социальных отношений, а формирует новую жизненную практику и предлагает включиться в иные формы социальных связей внутри искусства». Этот тезис А.В. Вальковского не подтверждается практикой. Напротив, АИ занимает крайне последовательную и иногда агрессивную позицию в продвижении своих целей и

декларирует псевдогуманистические идеи. Поэтому не нужно выдавать желаемое за действительное.

«Культура соучастия основана на осуществлении совместного и коллективно ответственного поступка, конструирующего и моделирующего жизненные ситуации: понимание того, что многие проблемы можно решить только сообща. Субъект культуры соучастия преодолевает пассивность и социальную апатию, одиночество своего существования, возвращает себе контроль над социально значимыми процессами, веру в то, что солидарные действия способны внести перемены в социальную и политические сферы. Культура соучастия предполагает новую форму интерсубъективных отношений, которая помогает достигать взаимопонимания для более гармоничного сосуществования друг с другом. Наиболее эффективно применение механизма эмпатии, который позволяет встать на место другого, глубже осознать его жизненную ситуацию и мотивацию его поступков. Если в модерне идентичность человека строилась на репутации и стабильных, преемственных и однозначно центрированных элементах, то в современной культуре ситуация в корне изменилась. Личность становится гибкой, подвижной, способной быстро реагировать на высокий темп культурных изменений, быстро приобретать новые и трансформировать старые установки, как профессиональные, так и психологические и мировоззренческие» (Вальковский А.В., 2014). По сути, актуальной художественной практике предназначено выполнять несвойственные искусству социальные функции, которые скорее являются предметом социальной психологии, и коррекции поведения человека в обществе. Подобные рассуждения наводят на ассоциации с устройством некой секты. Возникает уместный вопрос – по какому принципу формируется группа зрителей, как совершается предварительный отбор? Это знакомые или клуб «куратора», который в полном составе перемещается из одной тусовки «актуального искусства» к другой?

Артефакт

Одной из характеристик АИ является его чрезвычайно широкий спектр художественных артефактов. Здесь можно встретить предметы обихода, старые вещи, испражнения, замазанные одной краской полотна, артистические действия, коммуникацию зрителей с художником, всевозможные сочетания медийных приемов и др. Таким образом, артефакт является полистиличным, нестабильным и представляет собой постоянно обновляющийся и противоречивый комплекс. АИ – это совокупность самых разнообразных художественных практик.

В артефакте сняты все ограничения между высоким и низким, прекрасным и безобразным, ушло эстетическое восприятие искусства. При этом наблюдается изменение роли художника как творца и превращение его в «статиста» или соучастника творческого процесса.

Стирается грань между произведением искусства и тем, что таковым не является. Визуальные свойства произведения больше не считаются художественным критерием. Ведущая роль принадлежит концептуальной дематериализованной атмосфере, т. е. объект замещается своей функцией или идеей существования. АИ на первое место ставит идею концепта, а не мастерство и творчество художника.

Полемика о художественном и нехудожественном красной нитью проходит через процесс возникновения эпохи постмодернизма. Главной идеей является то, что произведение искусства может не иметь материального воплощения. Происходит дематериализация искусства и превращение артефакта в «нематериальный» товар. Статус артефакта (искусство, неискусство) зависит не от его художественных, чувственных и физических свойств, а определяется господствующим

щими в обществе искусствоведов и кураторов взглядами на искусство.

Раскрепощенность художников поражает воображение. В 2000 году стараниями Гюнтера фон Хагенса (Gunther von Hagens, BRD) была организована художественная выставка настоящих трупов людей. Являясь специалистом в области медицины (анатомия), он получил прозвище «Доктор смерть». Удивляет и потрясает не только то, что люди представлены в разных позах с содранной кожей и «отпрепарированными», но и то, что в последующие неполные 20 лет подобного рода акции посетило несколько десятков миллионов человек по всему миру. В чем смысл подобной выставки? В развитии толерантности к событиям нацистского прошлого ФРГ или в желании показать, что и смерть также может служить людям?

В 2016 году нас поразила выставка, организованная в Эрмитаже, на которой были представлены чучела умерших или убитых животных «художником» Яном Фабром (Бельгия). При этом «экспонаты» были «органично» встроены в работы фламандских художников. В силу приверженности другим нравственным нормам нам трудно представить логику подобной акции. Если размещение чучел животных в краеведческих, этнографических музеях еще как-то концептуально можно объяснить: задача показать разнообразие животного мира края имеет какие-то познавательные аспекты, то чучела убитых зверей, представленные как художественные произведения в одном из лучших музеев мира, ставят только вопросы.

Первым из наиболее важных стилистических направлений постмодерна стал поп-арт. Реклама и фотография сохранили в большой степени единство содержания и формы. Фотоарт или фотореализм достаточно быстро распространился во всем мире, благодаря новым технологиям и совершенным компьютерным программам. Создавая новую реальность, фо-

тохудожник должен использовать посредника – программиста, дающего возможность появления специальных эффектов. Безусловно, эти новшества существенно упрощают создание современных произведений из фотографии. Но это можно сравнить с «интимным актом» между искусством и художником с использованием предохранительных средств. Зачать новое здесь невозможно. Художник и его искусство остаются бесплодными.

Куратор

В эпоху развитого социалистического общества институт кураторства представить было невозможно. К каждой крупной и даже мелкой выставке привлекались члены местного Союза художников, которые с позиций предписанных свыше догматов и своих собственных представлений об искусстве проводили достаточно жесткий отбор работ художников. Нужно признать, что члены «жюри» имели минимум среднее художественное образование и могли в рамках предложенной тематики определить наиболее значимые работы. Можно констатировать, что несмотря на субъективность и «перегибы», к выставкам допускались достаточно профессиональные работы. Художники представляли произведения, которые сотрудники выставочных залов под патронажем искусствоведов развешивали более или менее приемлемым с точки зрения «общего впечатления» образом. Институт посредничества между художником и покупателем выполнял, как правило, художественный салон или знакомый искусствовед. Нередко художники сами активно продавали работы прямо из мастерской.

После краха СССР на пространствах постсоветских республик возник идеологический хаос, который дополнился нравственным кризисом и активным внедрением в целом «чуждого западного образа жизни». В лихие 90-е годы было не до образования и культуры – все «катилось по инерции». Но Западом была проделана ювелирная работа по изменению общественного сознания, особенно представлений о смысле жизни, у молодого поколения.

Внедрение АИ в культуру России мы расцениваем как один из аспектов нравственного разложения и в последующем уничтожения православной цивилизации. Крах образования и культуры – это невосполнимая ничем частичная потеря национального суверенитета.

Рассматривая проблему АИ в целом, нужно констатировать то, что лежит на поверхности, – это лишь «верхушка айсберга». Его основание скрыто от постороннего взгляда. Но цель его движения ясна – развалить нравственные нормы, навязать чуждые идеи развития не только российскому искусству, но и стране в целом. Поэтому систему АИ нужно рассматривать именно под этим углом зрения.

Понятие «куратор» известно каждому со студенческой скамьи и обозначает наставничество, попечительство. Неожиданно термин куратор в искусствоведческой практике получил иное содержание и статус. Куратором, как правило, является искусствовед, работающий в музее или при выставочном зале, где он устривает акции АИ. Поэтому связь между выставочным пространством и «идеологией» музея или галереи прослеживается достаточно отчетливо. Нужно подчеркнуть, что куратор является ключевой фигурой, которая разрабатывает и отбирает подходящие под его концепцию работы художника. Сам художник в этом процессе не просто «статист», а вообще не нужен. Только художники, имеющие «авторитет и имя», могут претендовать на роль консультанта. Куратор – это по сути автор «нового произведения, концеп-

ции», в которую он включает отдельные фрагменты в виде произведений художника. Куратор создает новое пространство информации и искусства, он автор нематериального произведения искусства. Изменилась понимание природы авторства. **Куратор сам становится художником**, автором художественного проекта. Создается новая форма авторского присутствия в искусстве (Прилашкевич Е.Е., 2009, Демкина Д.В., 2012).

С коммерциализацией искусства, когда художественное произведение воспринимается прежде всего как товар, потребность его в грамотной презентации сомнению не подлежит. Продвижение творчества художника требует ряда целенаправленных действий с ориентацией на взаимодействие с основными художественными институтами – музеями, галереями и пр., а также на организацию внимания публики и коммерческих кругов. Куратор – это не просто менеджер, но и бизнесмен, продвигающий товар на рынок. В его функцию входит не только связь со зрителем и потенциальными покупателями, но и создание современной структуры рынка искусства. Куратор манипулирует художником без всяких правил. Художник может представлять любые работы по своему выбору, но куратор проводит вторичный отбор, исходя из своей концепции и особенностей выставочного пространства и аудитории.

Куратор представляет собой связывающее звено между произведением искусства и зрителем, это тонкий психолог, устанавливающий и регулирующий особенности контакта с реципиентом. Он должен быстро чувствовать настроение аудитории и вносить коррективы в дискуссию и процесс восприятия артефакта. Куратор заранее готовится к различным сценариям развития обсуждения, обладает спектром вопросов и идей для обсуждения в нужном направлении. Необходимо отличать профессионального искусствоведа от куратора. Последний обладает даром продвижения товара на рынок, а

не только декларирования достоинств произведения. Куратор комфортно организует художественное пространство, решая массу организационных и коммерческих вопросов. Он контролирует и помогает зрителю оставаться в «нужном направлении» дискуссии, помогает ему «понять художественный образ». Куратор должен грамотно расшифровать послание художника, где главным является понимание и интерпретация «текста». Он организует и проводит в жизнь свой задуманный проект. Куратор договаривается с руководством выставочной площадки о тематике и последствиях художественного события. Куратор учитывает финансовые интересы всех участников акции АИ.

Куратор, как менеджер, должен чутко чувствовать потребности рынка. Это предполагает неформальное общение как с институтами искусства, представителями власти, так и бизнеса. Организовать проект, под который выделяется сотни тысяч долларов и больше, можно лишь при наличии особых отношений с другими участниками проекта.

Роль куратора как концептуалиста предполагает генерацию новых идей для своих проектов, схватывающих актуальность бытия. Он должен формировать целевую аудиторию и быть гибким, конформистом в вопросах дискуссии, соблюдая при этом поставленную цель и озвучивая свою концепцию.

Куратор – безусловно психолог: он контактирует с реципиентом и помогает ему правильно воспринимать объективную художественную реальность. Он должен учитывать социальные, национальные, религиозные аспекты зрителя. Психология в деятельности куратора весьма важна как в построении художественного пространства, так и в приемах презентации выставки. Без поддержки куратора визуальное представление современного искусства недостаточно эффективно.

Как следует из перечисленного выше, деятельность куратора сводится к нематериальному производству. Он выдвигает идею, отбирает художников, подходящих концептуально, он

психологически обрабатывает зрителя, потенциальных покупателей и др. Необычным является постулирование роли куратора как главного художника, творца всего проекта. Нужно заметить, что в одиночку решить такую задачу невозможно. Определяющим является наличие спонсоров и готовность музейного сообщества и других лиц участвовать в акции. Важное значение имеет реклама в средствах массовой информации. Таким образом складывается впечатление о стоящей за «спиной куратора» некой структуре, заинтересованной в коммерческих результатах. На наш взгляд, наиболее важной задачей АИ является изменение психологии общества, его нравственных ценностей.

Современный мир стал глобальной системой потребления, понятия «бренд» и «имидж» заменили некогда приоритетные параметры качества, мастерства, духовности, традиции и эстетики в искусстве. Музей утратил статус храма искусства. Поэтому неважно, будет ли в нем разворачиваться акция АИ или другие события культурного или коммерческого плана.

Вызывает интерес развитие и перспективы кураторской деятельности. Подготовка квалифицированных кадров в бизнесе и политике – чрезвычайно важная вещь. Поэтому организация семинаров для кураторов, посвященных способам вовлечения зрителя в проект, особенностям подбора художников для продвижения концепции, дискуссии о проблемах кураторства в современном искусстве, анализ выставочного пространства для улучшения взаимодействия со зрителем является весьма важным.

Кураторская деятельность выходит уже за национальные рамки и в поисках новых рынков активно встраивается в глобальную экономику. По всему миру реализуются крупные проекты, фестивали, биеннале и пр. Процессы глобализации ставят перед куратором ряд новых задач, а именно: оптимизация выставочного пространства взаимодействия

глобального и национального, разрешение противоречий, связанных с различием культур (транскультурное курирование), участие в формировании «всеобщего или мирового искусства».

Однако в деятельности куратора не все так гладко. Отчетливо проступают признаки начинающегося кризиса в кураторстве, связанные с уязвимостью положения некоммерческих институтов, которые если и продолжают свое существование, то за счет спонсорской поддержки. Спонсор, чувствуя их незащищенность, начинает диктовать свои условия организаторам и авторам проектов (Демкина Д.В., 2012).

Кураторы как люди, профессионально заглядывающие в будущее, понимают, что научно-технический прогресс открывает невиданные ранее возможности управления художественной активностью и распространения новых культурных ценностей в обществе, которое приучается рассматривать артефакт как некий товар повседневности, лишенный духовного начала.

Интересны рассуждения Е.Е. Прилашкевич (2009) о специфике кураторской деятельности с учетом их профессиональной работы в рамках различных художественных институций: музеев, галерей, биеннале и пр.

Музейного куратора отличает серьезность подхода, заключающегося в глубоком всестороннем анализе художественного материала, и вынесение оценочного суждения на основе качественных характеристик произведения. Итогом такой работы становится формирование значимой музейной коллекции, а также выработка единой тематической и экспозиционной модели художественного проекта, не просто раскрывающей суть выставки, но органично вписывающей ее в исторический процесс развития искусства. Музейный куратор вынужден постоянно работать с прошлым, поскольку каждое отмеченное им явление должно иметь под собой твердую основу, доказать свою состоятельность и необходимость отражения

в истории искусства. На наш взгляд, это идеализированное представление о кураторе выставки АИ в музее. На практике, к сожалению, испытывая дефицит финансирования, даже крупные музеи, например Эрмитаж, Третьяковская галерея и др., нередко допускают в свои стены весьма посредственные выставки, и не только АИ. В залах, где размещены артефакты, можно встретить сравнительно мало реципиентов. Напротив, выставка В. Серова произвела невероятный ажиотаж. Очередь из зрителей, по нашим оценкам, в разы превышала число посетителей, желающих попасть в музей ван Гога (Нидерланды) или даже в Лувр (Франция).

Галерейный куратор оценивает произведение искусства, учитывая не только качественные характеристики, но и его возможную коммерческую стоимость. Он стремится на основании правильно выработанной стратегии – интеллектуальной или шоково-эпатажной – добиться всеобщего признания и внимания к артефакту, не утратив его эстетической составляющей. С последним вряд ли мы можем согласиться, принимая во внимание, что артефакт АИ за редким исключением несет в себе духовное начало.

Куратор биеннале занимается отбором художников для предстоящей выставки, подходит к оценке их артефактов через анализ современного искусства на мировом уровне. Творчество художников для него должно заключать в себе некую «новизну» и быть адекватным проблемам современности не только с эстетических, но и с общечеловеческих позиций. В связи с этим реализуемый им художественный проект должен отличаться масштабностью проблематики и четкой концепцией при объединении разнородных художественных явлений в единое целое. (Прилашкевич Е.Е., 2009). Приведенное выше положение является в большой степени идеалистическим. На практике, а мы многократно посещали художественные мессы в г. Кельн (Германия), все выглядит иначе. На огромной выставочной площадке, разбитой на

многочисленные секции, уживаются все стили и направления искусства модерна и постмодерна. Стоимость участия в биеннале настолько высока, что кураторам из разных стран трудно работать в рамках «устойчивой концепции». Все участники пытаются «отбить» свои затраты.

Таким образом, институт кураторства предполагает самостоятельный вид профессиональной деятельности, которая направлена на оценку художественных явлений, анализ новых художественных практик, социальных и экономических процессов, определение, утверждение и использование ценностных доминант социума. При этом арт-рынок в современной России – в целом недостаточно управляемый процесс коммерциализации искусства с тенденцией к занижению духовных ценностей и подмене эстетических понятий.

По мнению Д.В. Демкиной (2012), нужно отделить понятие «произведение искусства», где бесспорно требуется мастерство и душа, от «арт-объекта», «предмета искусства», «артефакта», который относится к области дизайна и на создание и продвижение которого затрачиваются, скорее, интеллектуальные ресурсы куратора с элементами творчества. Д.В. Демкина ставит под сомнение и известный тезис кураторов, что помещение в пространство музея придает артефакту статус произведения искусства. Созданные объекты следует понимать скорее как «нехудожественную самодеятельность», отражающую нестандартное мышление куратора, представляющую пограничную с искусством область.

Научно-технический прогресс и искусство техногенной цивилизации

Для оценки роли научно-технического прогресса (НТП) в жизни человека и влияния его на искусство кратко остановимся на его сущности. Складывается впечатление, что НТП – это не только совокупность знаний и идей и технологий, а уже какой-то процесс, имеющий элементы «некой структуры», определяющей, частично, собственное развитие. Это некая «сущность», которая создается, с одной стороны, человеком, но и существует самостоятельно и уже навязывает свое «мнение» человечеству, внося коррективы в его поведение, с другой. Это некий «разумный организм», опирающийся на общественное и (индивидуальное) сознательное и бессознательное

Человек сильно изменился психически за последние 100–150 лет. Сформировался другой склад мышления, сместившийся в сторону холодной рациональности. У многих людей сейчас имеется своя виртуальная жизнь, свой полуреальный круг знакомых, общение с которыми без особых эмоций и чувств идет через интернет. Компьютер стал неким наркотиком, с помощью которого ищущий или «воспаленный» ум может найти утешение. При этом разделение и отдаление людей друг от друга позволяет манипулировать их сознанием. Разработчики интеллектуальных программ, казалось бы, из внутренних позитивных побуждений изобретают наиболее продвинутые алгоритмы, но при этом лишают себя и других людей человеческих чувств, моральных норм и уводят людей от основного их предназначения.

Несмотря на кажущиеся преимущества, НТП может явиться предпосылкой для гибели человечества. Он отрывает людей от их «корней» – тысячелетиями сложившихся способов существования в природе. Человек изобрел высокие технологии, не

вполне осознавая их преимущества и ограничения. Эволюция человека как биологического существа не предполагала стремительного приобретения им новых знаний. Да и природа на земле долго находилась в стабильном состоянии. Рост численности населения и неспособность человека обеспечить себя питанием и водой безусловно стимулировало поиски новых способов выживания. Они реализовались через НТП. Человек, оторванный от природы, утративший элементарные знания о жизни в экстремальных условиях, является заложником глобальных катастроф. Человек не может пока далеко прогнозировать результаты своей деятельности. Очевидно, что даже полезные достижения могут иметь пагубные последствия. К сожалению, крупные страны не в состоянии пока договориться по всем ключевым вопросам охраны окружающей среды, планирования роста населения, сосуществования различных культур и др.

Наиболее сложной и спорной проблемой является изменение эволюции самого человека. Известно, что более половины генов в геноме находятся в нерабочем или «спящем состоянии». Непонятно, это замысел Творца или своеобразное «яблоко познания». Изменение генома человека и создание новой расы людей – это путь либо к катастрофе, либо к продолжению жизни «модифицированного человека», способного найти альтернативные возможности для питания и устойчивого к глобальным катаклизмам, который потребляет альтернативные виды энергии, живет вечно и не нуждается в прежнем опыте поколений. Для реализации подобных проектов нужно полностью уничтожить мораль и веру. Надеемся, что мы ошибаемся...

Пока можно только определенно констатировать, что только религия, вера в Бога оберегает нас. Изучение истории, особенно исходных текстов и артефактов из далекого прошлого, возможно, даст нам какой-то намек, в лучшем случае – ответ.

С другой стороны, НТП даст нам шанс на выживание в планетном масштабе, предоставит возможность человечеству выйти за пределы Земли – к новым ресурсам и перспективам.

Таким образом, мы находимся в зоне повышенного риска и одновременно надежд.

Не вызывает сомнения, что развитие технологий привело к появлению самых разнообразных арт-практик. В основе этого процесса было возникновение художественного сознания нового типа (Бычков В.В., Маньковская Н.Б., 2011), которое возникло как следствие тотального переосмысления всех достижений НТП, воплотившихся, в первую очередь, в систему компьютерных технологий и в возможность глобальной коммуникации в реальном времени. За последние 50 лет мир изменился коренным образом, причиной явилось формирование «нового человека», который мыслит и видит будущее в других категориях. Безусловно, это нашло отражение в общественном сознательном и бессознательном и как следствие этих изменений в культуре и искусстве. На смену традиционной живописи периода модернизма пришла эпоха постмодернизма. Постмодерн возник не на пустом месте, ему предшествовали, как нам представляется, прорывные научные идеи начала–середины XX века в сочетании с общей деградацией морали. Появился нигилизм и углубилась тенденция к отрицанию нравственных идеалов. Ускоряющую роль в падении моральных норм общества сыграло невероятно быстрое развитие компьютерных технологий. Следствием явилось наполнение рынка Запада товарами нового поколения. Бесполезно доказывать, что наличие даже обычного телефона удобно и значительно облегчает жизнь. Обладание персональным компьютером, подключенным к интернету, открывает принципиально новые возможности для познания мира. Отсутствие этих благ настолько очевидно ущербно, что не возникает никаких дискуссий, за исключением обсуждения «синдрома зависимости от компьютера» в психиатрии.

НТП затронул все сферы жизни современного человека. Любая творческая деятельность человека всегда неоднородная, и это разнообразие является почвой для развития или ее

упадка. В искусстве эта неоднородность в стиле появилась еще в начале XX века, когда наряду с традиционным реализмом стали популярными и другие направления – импрессионизм, экспрессионизм, кубизм, дадаизм, авангард и др. Середина XX века ознаменовалась появлением всевозможных течений. Каждый художник считал своим долгом объявить о создании индивидуального языка в творчестве. Так искусство постепенно стало утрачивать свои основы. Появились альтернативные представления о духовности, бездуховности, эстетике, предназначении искусства и др.

Искусство выражает Дух времени, поэтому в нем во всем многообразии отражается система миропонимания человека. Соответственно этому меняются как традиционные средства выражения, так и переоценка классических ценностей, традиционных приемов создания произведений искусства (Бычков В.В., Маньковская Н.Б., 2011). Основная проблема, на наш взгляд, заключается в отсутствии или почти отсутствии переходного периода от традиционного к новому стилю восприятия мира. Это вызывает поляризацию в мире искусства – от непонимания и отрицания современных «веяний» до их восторженного приветствия. Художнику, получившему классическое образование и имеющему глубокие познания в истории искусства, почти невозможно увидеть в унитазе некий философский смысл и воспринимать это явление как произведение искусства. Жизненный опыт подсказывает, что этот предмет предназначен лишь для одной цели. Современный художник, освобожденный от эстетической идеи произведения, но имеющий в своем распоряжении богатую фантазию может увидеть в этом предмете «сущность мироздания».

Молодое поколение просто отбросило фундаментальные принципы искусства, как и приверженность морали. Эти принципы мешают им жить, двигаться по карьерной лестнице. Создание нового искусства, в основе которого лежит хаос, диссонанс, дисгармония, абсурд, считается признаком про-

гресса. Проблема в том, насколько «экстравагантным» образом старое будет уступать дорогу новому в искусстве, отказавшемуся от традиционных языков художественного выражения, особенно в сфере визуальных искусств, эстетических канонов, человечности и гуманизма. Нужно признать, что AI прочно вошло в нашу жизнь. Запрещать его бесполезно и нет в этом необходимости, но мы имеем возможность анализировать и соизмерять собственные действия со своими нравственными помыслами и вкусом. Только история, замечают В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская, покажет и выявит истинно культурно-исторический смысл процессов, происходящих сегодня в искусстве. Очевидно одно – они грандиозны по масштабам и трудно постигаемы по характеру радикальных перемен.

К необычным феноменам относится создание так называемого «машинного искусства». Использование компьютера как инструмента для создания «произведения искусства» началось достаточно рано. Программисты в СССР еще в 70-е годы в шутку печатали работы Леонардо, состоящие из цифр и букв. Но более широкое распространение этого опыта наблюдалось в западном мире, где компьютерные технологии появились достаточно рано и широко использовались в повседневной практике, например в издательской деятельности. Стремительно развиваются (80-е годы) такие проекты, как фотопшоп, а в середине 90-х интернет стал обычным средством для коммуникации. Последние создали предпосылки для так называемого «интернет-искусства», представляющего собой «маргинальную художественную практику», в которой автором произведения является случайно образовавшееся сообщество из художников, программистов, искусствоведов (Бычков В.В., Маньковская Н.Б., 2011). Отсутствие элементов эстетики и четкого разграничения между искусством и неискусством является характерной особенностью современного интернет-арта.

В настоящее время разработаны специальные программы, способные создавать «произведения» выдающихся художни-

ков, но совершенно новых, не имеющих аналогов в истории. Нужно заметить, что программы подобного рода являются продуктом коллективного творчества программистов и искусствоведов. При этом «машина достигла потрясающих успехов». Иногда при определении подлинности произведения вводят в заблуждение даже специалистов. В перспективе искусственный интеллект может быть настолько «очеловечен», что ряд областей искусства и познания постепенно исчезнут. Изгнание эстетики из современного искусства – это уже свершившийся факт. Вопрос уже стоит в другой плоскости – в каком направлении могут развиваться инновации современного искусства. Психологическая подготовка человека «будущего» уже началась – созданы сети, в которых существуют эстетические объекты или ситуации нового типа, техногенная опосредованность и интерактивность виртуального эстетического опыта.

Актуальная художественная практика и живопись

Кажется необычным, что актуальная художественная практика (АИ) в небольшой степени затронула своим вниманием основное изобразительное искусство – живопись. Рассмотрение современных художественных практик показывает, что они мало чем отличаются от произведений искусства периода модерна, являясь в основном модификацией уже известных ранее художественных направлений. В ряде случаев они вносят некоторые элементы новизны, в частности, применяются новые материалы и приемы. Достижения НТП допускают в композиции использовать предметы, отсутствовавшие во времена Сезанна, – банки из-под пива, кока-колы, а также акриловые

и флуоресцентные краски, позволяющие «видеть» произведение искусства даже ночью, и пр. В начале XX века мало кому приходило в голову вымещать по З. Фрейду свои переживания в живописи необычным образом – с помощью «попы или полового органа», используемых вместо кисти. Сейчас эти приемы занимают важное место в творчестве современных художников.

Одним из препятствий внедрения актуальных новаций в живопись явилось, на наш взгляд, требование к наличию специального образовательного уровня творца. Если в АИ всю работу продумывает и делает куратор, то в написании картины должна чувствоваться «рука мастера». Разбрызгивание краски по холсту и отпечатка своего тела здесь недостаточно. Уже не хватает и полета фантазии. Пикассо практически исчерпал возможности живописи в создании уродливых форм в рамках идеи «трупя красоты». Даже дополнение фламандских натюрмортов чучелами подвешенных животных в Эрмитаже (2016 год) недостаточно усилило эстетическое впечатление от полотен старых мастеров. Впрочем, как и издевательство над фоторепродукциями «Моны Лизы» Леонардо да Винчи, которой и усы пририсовывали, и пытались «научить курить», и др. Непросто «улучшить» и адаптировать картины гения к современным условиям.

Один из способов АИ обратить на себя внимание – это привлечь известных людей к созданию в благотворительных целях живописных полотен с последующей продажей их на аукционе для помощи нуждающимся социальным группам. Безусловно, художественная ценность этих произведений нулевая, но, как говорится, цель оправдывает средства. Возможно, известный политик добился бы большего гуманитарного эффекта, разработав соответствующие законы. Положительным, однако, является то, что «одиозных кураторов» в эти «тусовки» не пускают с их идеями «провоцировать зрителя».

Политическое искусство представляет собой довольно неоднородную группу художественных практик – от карикатуры до традиционного реализма. Произведения этой группы ха-

рактируются прежде всего следующими особенностями – достаточно высоким профессиональным уровнем авторов, что проявляется как в композиционном, так и цветовом решении замысла, особенно у художников «русского происхождения». Все-таки художественные школы Москвы и Петербурга (Ленинграда) дают о себе знать. Однако основная идея – выразить протест против «чего-либо» – вытесняет из произведения эстетическое начало. Мы понимаем, что любить Родину можно по-разному – и возвышая ее достоинства, и критикуя ее недостатки, но с рациональной точки зрения – показывая путь к ее развитию и процветанию. Поэтому вызывают удивление работы наших соотечественников, бывших и настоящих, изображающих Россию в виде полуголой проститутки, грязных сортиров, валяющихся на улице алкоголиков и др.

Другой разновидностью политического искусства является эксплуатация нашего прошлого в СССР. На полотнах появляются до боли знакомые образы соцарта. Практически все подчинено одной цели – показать крах коммунистической идеологии, ее ошибочность. Эксплуатируются в различных вариантах и сочетания образов Ленина, Сталина, реже – других политических деятелей. Безусловно, интерес вызывает страстный поцелуй Брежнево и Хонеккера (Врубель Д., 1990) который можно интерпретировать в различных аспектах.

Но есть и произведения, отражающие эпоху конца перестройки и начала 90-х, вызывающие истинные чувства сопереживания, душевной боли к страданиям «потерянного поколения». Таких произведений, нужно признать, единицы, они редко представлялись на выставках. Духовное начало в них не исчезло, это боль и страдания художника.

Провокационные художественные практики являются по сути способом существования АИ. За редким исключением (абстракционизм и др.) произведения АИ направлены на создание ситуации провокации. Нужно заметить, что провокация в искусстве имеет многовековую традицию и не является чем-то

новым. Художник, выражая свое отношение и понимание мира, неизбежно сталкивается с различными мнениями и оценками его работы. Поэтому провокацию как явление нужно понимать шире – как «своеобразный протест творца» по отношению к устоявшимся моральным нормам и жизненному укладу эпохи. Если в реалистическом искусстве (Сычев А.А., 2017) этот протест обычно завуалирован, то в XX–XXI веке провокация становится в АИ центральной или единственной его составляющей.

В эпоху Возрождения гениальные фрески Микеланджело («Страшный суд», 1536–1541) ввиду избыточного натурализма были частично скрыты драпировками, которые были сняты лишь в XX веке. В это время провокация в искусстве выражалась в робких попытках «индивидуального восприятия» художником религиозных сюжетов и новой формы сакрализации.

В XIX веке провокационные работы Э. Мане «Завтрак на траве» (1863), «Олимпия» (1863) вызвали ярость публики и серию скандалов. Наряду с отходом от канонов классического искусства автор затронул «непристойную и аморальную тему того времени» – повсеместное распространение проституции. Даже в традиционной живописи этого времени протест художника против морали в обществе происходил обычно завуалированно – в виде намеков на исторические события или обращения к мифу.

Нужно четко различать свободу творчества художника, эксперименты с цветом и формой, которые могут быть не вполне понятными и вызывать дискуссию. Но как только свобода выражения на холсте попирает нравственные нормы, даже приемлемыми живописными средствами, это может вызывать конфликты уже иного порядка и приводить к неприятию и осуждению не только коллег по «цеху», но и широких слоев населения. За редким исключением, идеи «протестного искусства» служат укреплению морали, но в основном – это разрушительная сила.

Современные художники хорошо усвоили, что скандал – это наилучшая реклама в мире избыточной информации. Привлечь к себе внимание непросто, и нужно что-то необычное.

Например, «дикая выходка» в рамках перформанса или продуманное использование средств массовой информации. Одной из возможностей является «план» взаимодействия аукционных домов, арт-дилеров и кураторов, а также покупателей «произведений» искусства. Раскрутка нового имени художника или поддержание высоких цен на картины известных живописцев хорошо продумана. Так, после смерти Пикассо представители культуры и правительства Франции создали каталог творчества художника, приобрели лучшую часть коллекции и договорились с наследниками о замораживании продаж картин мастера в целях поддержания устойчивого спроса и контроля над ценами на его произведения. Вне всякого сомнения, фигура Пикассо как основоположника кубизма доминирует в истории искусства XX века. Однако непонятны критерии определения цены на работы безусловно одаренных художников, таких как Д. Поллок, В. Кунинг, Э. Мунк, М. Ротко и др.

Нам представляется, что наиболее перспективным и продуктивным направлением современного искусства является абстракционизм. Во-первых, это направление лишено всякой политической подоплеки, во-вторых, не претендует на подрыв нравственных и религиозных основ современного общества. В-третьих, что самое важное, это искусство нашего бессознательного, это опыт нашего «младенческого мира» – эмоциональное восприятие «прихода в мир необычного и прекрасного». Ребенок живет иррациональным восприятием мира, в котором доминирует эмоциональная составляющая в чистом виде: радость, печаль, любовь и страх ее потери и другие эмоции. Поэтому, глядя на абстракцию как на сочетание цветowych пятен, иногда, принимающих причудливые формы, зритель, как правило, устанавливает ассоциации со своим бессознательным опытом. На наш субъективный взгляд, произведения мало известного широкой публике С. Полякова (1900–1969), ввиду указанных выше причин, представляются наиболее убедительными.

Глава 4. Кризис современного изобразительного искусства

Искусство – это способ отражения действительности через осмысление посредством высокого мастерства – «искусности» для передачи духовной информации человечеству через века и тысячелетия. Искусство, как и общество, развивается волнообразно – на смену расцвету приходит упадок. Трудно прогнозировать, как долго может длиться тот или иной период, но одно можно сказать наверняка: для развития искусства необходимы два условия – сильная власть в государстве и ее интерес к культуре. В Древнем Египте необычайной высоты искусство достигло в XXV веке до н. э. и сохранялось на этом уровне около 2000 лет до V века до н. э. Портреты Нефертити (XIV век до н. э.) в копиях до сих пор продаются туристам. После V века в до н. э. искусство Египта постепенно пришло в упадок.

В Древней Римской империи искусство совершенствовалось и процветало в течение 1500 лет – с XV века до н. э., и продолжило свое развитие с возникновением христианства в Италии и Греции. Раннее христианское искусство потрясает своей духовной мощью, примеры его – мозаики в г. Равенне (Италия) и позже – иконы Андрея Рублева. Средние века принесли свои чудесные плоды – это Ренессанс в Италии, Германии, Голландии, необыкновенная иконопись в России, неповторимое искусство Японии. После всплеска в начале XX века в виде лихорадочных, конвульсивных поисков новых течений, стилей, приемов начался медленный спад в искусстве. Первая половина XX века дала Европе и России много очень талантливых художников, но это было началом упадка. К. Малевич пророчески сказал: «С моим «Черным квадратом»

кончилось искусство», имея в виду, что он в своей картине выразил полное совершенство.

Анализируя историю искусства, можно прийти к выводу, что оно было всегда тесно связано с верой, с религией, с общедуховными потребностями людей. Постепенный отход искусства от религиозной основы к светской в XIX веке перешел в XX веке, так называемом веке модерна и постмодерна, к ослаблению технической стороны исполнения, а в последующем – к деформации духовной составляющей искусства, характерной для деградации, что мы видим сегодня на примере «актуального искусства».

В отличие от изобразительных искусств, а также музыки, театра и литературы, продолжают развиваться те виды искусства, которые направлены на материальное потребление или связаны непосредственно с ним – дизайн, архитектура и др. Постепенный переход от духовной составляющей – веры и морали – к материально-потребительской приносит горькие плоды разложения. Тем не менее, в России наметились очень хорошие тенденции с возрождением религиозного искусства, так как тысячелетиями церковь и искусство были неразрывно связаны. Пока сохранены профессиональное мастерство и традиции, можно надеяться на постепенное возрождение культуры в России.

Критерии изобразительного искусства

Восприятие художественного произведения настолько субъективно, что большую сложность представляет определение хотя бы приблизительных критериев для его оценки. В реальной жизни эти критерии вырабатываются группой

лиц – специалистов в данной области, экспертов, и во многом они являются предметом соглашения сторон. Вопрос о критериях является ключевым для понимания, что такое искусство.

Восприятие – это всегда субъективный акт. Если от произведения исходит энергия, будоражащая чувства и вызывающая позитивные эмоции, воспоминания, то оно западает в душу. Но понимание, каким образом автор достиг этой цели, может настолько упростить духовное, чувственное в работе, что между анализом и восприятием нередко лежит непреодолимая пропасть. Вопрос, что считать искусством, дискутируется длительное время, и существуют полярные мнения. Одно мнение – любой человек является творцом, художником. Не нужно учиться рисовать, а достаточно взять кисть и мазнуть по холсту, выплеснуть свои эмоции и создать шедевр. Другое мнение – искусство принадлежит только избранным, касте художников, которые с рождения обладают способностью, например к живописи. Только путем длительного обучения и упорного труда из этой касты выходят настоящие мастера своего дела. Природа дает способности, и их дальнейшее развитие зависит от человека. Эти творцы работают исходя из внутренней потребности, и живопись является их способом мысли и существования. Они творят, не обращая внимания на принятые в обществе традиции и законы. Они создают свои произведения и определяют духовность. Судить об их творчестве общество не может, так как художник находится в другом измерении. Критерии, выработанные в обществе к оценке произведения, полностью чужды их творениям. В то же время сам художник не в состоянии дать четкий ответ, почему он создал произведение именно так. Это происходит из неосознанной необходимости – по велению Духа времени.

Извечный вопрос: есть ли критерии в искусстве, может задать только непрофессионал. Напротив, профессионально подготовленный в этой области человек всегда ответит утвердительно: есть. И именно критерии определяют, является

или нет данное творение произведением искусства. Многие считают, что только к науке можно применить логику и методологию исследования, а искусство – вещь духовная и расплывчатая. Это глубокое заблуждение. Основа в искусстве, как в выражении Духа – мораль, которая отражается в христианстве в десяти заповедях.

К основным критериям, позволяющим считать творение произведением искусства, можно отнести: **гуманизм, заложенный в идее произведения; поиски гармонии и внутренней красоты; профессионализм, «искусность» в работе; художественный вкус как знание «меры».**

Каждый из этих критериев может быть проанализирован. Идея – это основная составляющая работы, имеющая для зрителя особое значение, если несет в себе доброе начало. Например, А.К. Саврасов в своих пейзажах через боль и сострадание выражает свою любовь к России. Произведения Рембрандта – бесконечная любовь к людям, ярко выраженная в портретах стариков. В то же время картины, которые написаны ради технического приема, скучны, потому что они безыдейны.

Гармония и внутренняя красота наиболее ярко выражены в иконописи и в ранних христианских мозаиках. Гармония есть синтез созвучия линий, цвета и света. Линии могут отличаться длиной и протяженностью, цвет – интенсивностью или нежностью. Свет распространяется везде или только на определенные точки. Их общее сочетание удивительным образом находит творец, исходя из своего сознательного и бессознательного опыта, и эта гармония красоты и доброты входит в зрителя, поднимая его дух до бесконечных высот. Классический пример – «Троица» А. Рублева.

Профессионализм в работе – необходимое условие «искусности», что возводит произведение в ранг искусства. Лишь один из сотни тысяч людей может создать неповторимые творения. И только гении остаются единственными, дающими своим творениям жизнь вне времени. Как известно, професси-

ональное мастерство является следствием длительного, серьезного обучения. В него входит сначала овладение техническими приемами для использования материала в полном спектре с целью длительной сохранности работы. В последующем обучение мастерству осуществляется на протяжении многих лет по принципу «от простого к сложному». Например, от изображения шара – к рисованию портрета. От карандашного рисунка – к акварели, маслу, фреске. Изучение законов светотени, воздушной перспективы, тональности, гризайльного и цветного изображения, пластической анатомии и др. Значение сочетания цвета для усиления или ослабления «звучности». Законы композиции для выражения идеи через построение движения в глубину из двухмерного пространства в трехмерное с учетом скольжения глаз слева направо. Это привычно для европейского глаза при чтении текста. Так же «прочитывается» и картина. Помимо профессионального теоретического и практического обучения необходимо знание истории искусства, его развития. Это мощный источник, питающий и определяющий путь и личностные задачи художника. Но ко всему сказанному нужно добавить, что всегда существует исключение из правил, как например художник-любитель, гениальный примитивист Анри Руссо.

Художественный вкус – наиболее зримая часть работы. Все знают слово «китч» как определение полного безвкусицы и синонимы его – пошлость, бездуховность. Настоящий художественный вкус проявляется в знании меры. Например, портрет может перейти в карикатуру при усилении каких-то черт человека. Обнаженная модель превращается в порнографическое изображение за счет акцента на половых признаках. Неумеренное увлечение художника только внешними впечатлениями приводит к обесцениванию и одностороннему пониманию и созданию пустых, салонных, приближающихся к китчу работ. Не обремененный знаниями зритель может это не видеть. В качестве примеров гармоничных, с внутренним

содержанием и прекрасным художественным вкусом произведений можно назвать натюрморты Ж. Шардена и Д. Моранди, Д. Краснопевцева, пейзажи И. Левитана, живопись Р. Фалька.

Дух времени и кризис современного искусства

«Актуальная художественная практика» существует не так давно, но распространилась по многим странам благодаря суперактивной пропаганде определенных структур, стоящих около искусства. Двадцатый век был полон бурными событиями: две мировые войны, революция в России, распад Европы на два лагеря, атомные атаки на Японию, усиление нигилизма и атеизма, падение духовности и морали. Эти негативные тенденции усилились в демократической послевоенной Европе. Когда человек получает много свободы на фоне ослабления влияния религии, происходит изменение морали. Отрицание всех общепринятых норм, а также и искусства как чего-то старого и отжившего берет свое начало еще в первой половине XX века. Движение художников «Дада», провозгласив себя антиискусством, выставило в 1917 году как произведение писсуар под названием «Фонтан» Марселя Дюшана. Это псевдоискусство постепенно распространилось, проявляясь в разных формах и ломая в глазах непрофессионалов критерии искусства. Оно влилось и почти растворилось в выставочно-музейной среде настоящего искусства. Наряду с писсуарами в музеях выставлялись одновременно и работы А. Матисса, П. Пикассо, С. Дали, И. Машкова, А. Куприна – представителей новых направлений, что сбивало с толку зрителей. В 60-х годах (эпоха «Постмодернизма») попытка уничтожить

изобразительное искусство продолжилась с новой силой. Немецкий художник Йозеф Бойс объявил, что освобождает искусство от всех критериев, а художников – от профессиональной принадлежности. Отныне каждый человек – это художник, свободный в своей деятельности. Традиционное искусство пытаются заменить перформансом, видеоартом, различными акциями. То, что не является искусством ни по каким критериям, наполнило выставочные залы, галереи и музеи Европы, Америки. С открытием границ это явление под названием «актуальное искусство» заполонило галереи и музеи России. Некоторые русские художники получили мировую известность политическими акциями. Так, в 1992 году был выставлен под названием «Туалет» (Кабаков И.) объект в виде грязного общественного туалета с оборудованным там жилым русским интерьером. Так же вызывает недоумение коллаж «Россия. Конец XX века» (Гороховский Э., 1998), где Россия изображена в виде проститутки на фоне серпа и молота. Целый ряд русских художников пытались получить славу и деньги на политическом искусстве, и теперь их произведения к великому сожалению заполнили российские музеи современного искусства и даже Третьяковскую галерею.

Возникновению «актуального искусства» способствовало постепенное развитие кризиса в реалистическом изобразительном искусстве, которое в конце XIX исчерпало свои внутренние ресурсы для саморазвития. Последнее было связано со стремительным распространением фотографии, а в последующем – в XX веке – киноискусства. При этом живопись утратила монополию на свое главное до этого времени предназначение – передачу изобразительной духовной информации в картине, портрете. Конкуренция с фотографией привела к попыткам использовать другие внутренние резервы живописи – такие как форма и цвет, – что привело к возникновению модернизма. Начало экспериментального пути в живописи, появление импрессионизма, экспрессионизма, кубизма, аван-

гарда было бы невозможно без глобальных потрясений в обществе – мировых войн, революций и кризиса морали.

«Актуальное искусство» – это «дитя постмодернизма» по своей сути – это искусство протеста маргинальных групп, которые не только видят мир иначе, но и следуют «своим» деформированным моральным нормам. Следует отметить, что это не всегда связано со стремлением к обогащению, чаще всего доминирует идейная составляющая. При этом неважно, является ли творец профессионалом – многие из них отрицают необходимость учиться ремеслу художника, так как они уже «родились художниками».

В искусстве всегда были взлеты и падения, связанные с процессами развития человечества. В настоящее время имеются все признаки изменения роли искусства в обществе. Не только утрачивается его доминирующее значение, но и ставится вопрос о необходимости искусства. В истории это уже много раз происходило, но искусство в классических формах могло восстанавливаться, адаптироваться и отражать изменяющийся дух времени.

В настоящее время быстрое развитие науки и техники не соответствует темпам изменения нравственности и морали общества. Художники не всегда понимают происходящее вокруг нас. Появляются группы людей, эксплуатирующих искусство – это «ручные» искусствоведы и кураторы, а также люди «около искусства», играющие на психологии, пороках масс, их низменных чувствах. Они рекламируют пошлость, финансируют и продают ее. «Актуальное искусство» – это лишь следствие наметившегося глобального кризиса морали. В обществе наблюдается непонимание причин изменения мира и путей к поддержанию нравственности. Выставка отпрепарированных трупов как произведений искусства и огромные очереди людей, желающих их посмотреть, свидетельствует о чрезвычайно широком распространении среди современного поколения психопатологии. Мы должны признать, что эти

патологические проявления «актуального» искусства феноменальным образом были отрекламированы средствами массовой информации – газетами, интернетом и др. И нашлись миллионы людей, готовых получить удовлетворение от выставленных экспонатов.

Искусство служит морали и нравственности в обществе. Как бы человек не был высоко интеллектуально развит, соблюдение десяти Заповедей и нравственных ценностей должно отражаться во всем. У человека, если он психически здоров, всегда будет стремление к любви и готовность к созданию семьи, к продолжению себя в детях, заботе о близких, стариках и больных, что совершенно нормально. В искусстве это выражается в виде любви и сострадания. Искусство может иметь абсолютно разные формы, но оно должно иметь отклик у художников, критиков и зрителей. Как наиболее полно отразить проблемы общества и нужно ли это делать художнику? Адекватны ли существующие виды искусства этим проблемам? Оправдано ли появление новых средств выражения общечеловеческих ценностей? Если да, то в какой мере и каковы критерии адекватности? – с этими вопросами современные художники сталкиваются постоянно.

Историческая эпоха характеризуется особенностями представлений людей о бытие, морали, нравственности, религии и др. Это в совокупности определяет неповторимость общественного сознания и общественного бессознательного в конкретный период истории. Глобальный дух времени – это наднациональное понятие. Его можно сравнить с садом, где каждый цветок – это нация. Дух времени – это «аромат сада». Все вместе это неповторимый букет. Дух времени – это понятие динамичное, он постоянно развивается, впитывая в себя дух времени различных наций.

Что же сегодня определяет дух времени, и в чем он сейчас состоит? Как правило, на такой вопрос отвечают историки и философы спустя продолжительное время, так как чело-

век, живущий сегодня, не в состоянии охватить все процессы, происходящие на данный момент в обществе, и не может прогнозировать результат их развития. Более точный ответ мы получим позже, когда ретроспективно можно будет проанализировать все явления в их связи друг с другом. Мы попытаемся обозначить лишь отдельные характеристики духа времени XX–XXI веков в искусстве.

В прошлом культуру большинства наций определяла их религиозная принадлежность. Отсутствие средств коммуникации и дорожного сообщения, религиозная неоднородность цивилизаций выражалась в культуре, которая развивалась на континентах в поразительном многообразии.

Дух нации определяется религиозными, языковыми, культурно-нравственными ценностями и традициями. Определенное влияние оказывает политическая система общества и уровень науки и техники. Дух нации – эта та аура, «воздух», энергетика, которую мы ощущаем сразу же после пересечения границы страны. В эпоху глобализации эти различия между странами медленно стираются, но в настоящее время еще хорошо различимы.

Несмотря на декларируемые преимущества демократического общества, существующий в настоящий исторический момент дух времени оказывает неоднозначное влияние на культуру, внося в нее преимущественно негативное злое начало. Почему? Это предстоит еще обдумать. Но в обществе с достаточно гуманистическими идеалами, поддержкой малоимущих и старых людей, с справедливой судебной системой существует весьма разнообразный и противоречивый спектр мнений. Дух времени в культуре проявляется в разных и не всегда приятных формах. Складывается впечатление о преобладании злого начала, особенно в изобразительном искусстве. В киноискусстве борьба зла и добра достигла особенно агрессивных форм. Является ли это способом вытеснения зла и агрессии общества из его общественного бессознательного в

сознание и попыткой вылечить себя, как это делается обычно психоаналитиками? Или это своеобразное предупреждение обществу о том, как поступать в необычных ситуациях, как сохранить нормальные нравственные и моральные отношения между людьми и др.

Дух времени – это духовное состояние большой массы людей. Можно пока с большой оговоркой рассуждать о духе времени в глобальном масштабе, так как у нас не завершен процесс глобализации и сближений наций и государств, начиная от США и кончая странами Европы и Азии. Развиваются процессы объединения государств с общими экономическими интересами, которые выражаются в обмене технологиями и достижениями науки. В то же время на фоне сближения наций наблюдается интеграция их общественного сознания. За счет глобализации постепенно стираются различия между нациями, происходит интеграция одних наций с другими – слияние или поглощение. Последнее усиливается и ускоряется развитием информационных технологий (телекоммуникации, интернет).

Дух времени – отражает морально-нравственное состояние общества в целом. Это «воздух» – то, чем дышит общество. И если анализировать последние сто лет, то дух времени характеризует разнонаправленные сдвиги в нравственном и моральном состоянии общества. Следует заметить, что отрицательное влияние на культуру любого народа может иметь ослабление не только морали, нравственности, но и роли религии. Даже в демократическом государстве, когда многое позволено, но при этом отсутствует критическая оценка человеком своих действий, происходит падение морали и нравственности.

Дух времени в настоящее время характеризуется ощущением нестабильности жизни человеческого общества и цивилизации в целом. Эта нестабильность, начавшаяся после потрясений XX века, усилилась, как это не парадоксально, стремительным развитием науки и техники, с одной стороны,

и появлением «состояния общественного невроза» – с другой. Что принес с собой прогресс? Прежде всего удобства и удлинение продолжительности жизни. В то же время благодаря ему мир стал очень хрупок и нестабилен. Техногенные катастрофы могут сделать жизнь людей на больших территориях опасной или невозможной. Огромный арсенал атомного, бактериального и химического оружия не приносит стабильность в мире. Ежедневно в газетах, по телевидению, в интернете люди читают сводки о военных действиях, терроризме. Даже отдельные преступления так обыгрываются информационными гигантами, что человек чувствует себя беспомощным и незащищенным. С каждым годом в развитых странах растет число самоубийств и убийств, психических заболеваний. Это все свидетельствует о том, что наше технически высокоразвитое общество серьезно болеет духовно. Мы имеем сейчас «больной» дух времени – следствие быстрого развития науки и техники. Наша цивилизация не готова к таким темпам прогресса. Достижения науки настолько опередили развитие сознания обывателя, что начинают его тревожить. Средства массовой информации стали заменять все – учителя, врача, адвоката. Они пугают и лечат, и вселяют надежду одновременно.

Гениальный ученый К. Юнг заметил, что искусство всегда предвосхищает изменение духа времени и общественно-го сознания. Художники являются «зеркалом», отражающим духовную жизнь общества. С помощью творчества человек пытается вытеснить из своего подсознания проблемы современной жизни, и это выражается на холсте в виде широкого спектра направлений живописи.

На дух времени и общественное сознание большое влияние оказывают люди, которые управляют информационными технологиями и способны пропагандировать определенные идеи и воздействовать на мнение и психологию общества. Относительная стабильность нации поддерживается общественным бессознательным, которое связано с ее историческими корнями.

ми. Если это «размоется», например при глобализации, тогда нация просто утратит свою идентификацию и общество будет со смешанным, но единым духом времени. В XX–XXI веках процесс глобализации начал быстро развиваться. Сейчас он идет чрезвычайно стремительно. Но пока можно четко обозначить культуру «желтой расы» – азиатскую, «белой расы» – европейскую, «черной расы» – африканскую. Как скоро все культуры начнут быстро сближаться, сказать трудно. Вероятно, это будет тесно связано с выравниванием экономик государств и их политического устройства.

Искусство всегда было основным носителем духовности общества, отражало во всех своих проявлениях дух времени эпохи. На основе религиозности, состояния науки и техники выстраиваются духовные отношения в обществе.

В XX веке «сошлись» два процесса – увядание религиозных ценностей и их духовной роли, с одной стороны, и быстрое развитие науки и техники, с другой. Это дополнилось практически неограниченной свободой художника в самовыражении и представлениях о мире.

Изменение духа времени существенно трансформировало значение искусства. Из него стало исчезать духовная составляющая, что деформировало категорию искусства и внесло в него новый смысл. Искусство современности – это прежде всего товар на рынке, наделенный иными свойствами и иной функцией.

Перефразируя известное высказывание В.И. Ленина, можно утверждать, что искусство не исчезло, а изменились его функция, форма и предназначение.

В наше время появление «художественных практик», не всегда понятных зрителю и даже самим художникам, внедрение новых идей и представлений о самом искусстве вновь ставит вопрос о кризисе и конце искусства, сформулированный Гегелем.

С момента высказывания этого тезиса прошло почти 200 лет. Однако мы видим, что искусство «умирает достаточ-

но долго», принимая различные формы. Наконец, появилось нечто неординарное – некая «самодеятельная художественная практика», которую назвали «актуальным искусством» (АИ). Если эту практику выделить из всего современного искусства и попытаться найти в ней резон, то с удивлением можно отметить, что многие положения АИ достаточно хорошо обоснованы трудами современных философов, ведущих искусствоведов крупных музейных центров. Это смешанный коммерческий и идеологический проект, в котором используются хорошо известные принципы продвижения товара на рынок и политических технологий.

Нам представляется, что разговоры о кризисе в искусстве бесспорно имеют под собой основания. Однако ввиду значительной неравномерности и своеобразия развития современных цивилизаций, в первую очередь западной (европейской) и православной (славянской), кризисные процессы выражены отчетливо или едва заметны.

Особенно явно кризис современного искусства можно видеть в странах Запада. Следует лишь заметить, что «движущей силой» этого процесса явилась **эстетизация повседневной жизни** человека и исчезновение из нее духовности.

Эстетика в традиционном понимании изучает прекрасное, прежде всего, в искусстве и природе. Со временем произошло существенное и весьма необычное расширение так называемого поля или предмета интереса эстетики. Искусство стало лишь одним из направлений современной эстетики. Фундаментальные понятия красоты, добра, духовности в лексиконе современной эстетики получили совершенно иное толкование, что следует на примере «актуального искусства».

Западной философской мыслью введен термин «эстетизация общества», под которым понимается **процесс** (необязательно позитивный) изменения отношения и установок человека Запада к обществу в целом и к себе и своему развитию, в частности. Таким образом, эпоха модерна и постмодерна не

только оформила себя как эпоху «капитализма с человеческим лицом» или «как социально-ориентированное общество», но и благодаря научно-техническому прогрессу изменила общественное сознание своих граждан.

Нужно отметить, что эстетизация общества не предполагает внесение и воспитание в нем высокой духовности и более возвышенного понимания красоты. Скорее, это процесс урегулирования «неравенства» членов общества за счет предоставления индивидуальной свободы и государственно регулируемой социальной поддержки. Понятие «эстетика» распространилось из искусства в повседневность на вещи, окружающие нас, политические процессы, рекламу и др. Поэтому нет ничего удивительного, что один и тот же предмет, сделанный на фабрике, но выставленный в музее, получает статус искусства и наделен вдобавок эстетическим содержанием.

Россия в силу закрытости долгое время была вдалеке от этого «странного процесса», что позволило православной цивилизации остаться, по крайней мере, еще сегодня в роли наблюдателя и более того, сохранить свою культуру и самобытность, несмотря на беспрецедентные попытки «привить» ей западный образ жизни.

В этом плане интересен вопрос, когда и почему эстетика стала выполнять такие расширенные и не свойственные ей ранее функции? Существенной особенностью искусства всегда являлась его автономность, которая была обусловлена внутренней спецификой искусства и способностью прозвещения вызывать особый тип чувственности и переживаний, который не встречается в других областях жизни. Искусство выполняло важную роль в разделении общества на элиту и обычный контингент, то есть выполняло роль интеллектуального фильтра. В обществе модерна изменилась сфера чувственного восприятия и самосознания индивида. Эстетика в «старом понимании» полностью утратила свое значение. Теперь под

эстетикой подразумевается процесс, а не чувственное восприятие прекрасного.

Дистанция между произведением искусства и зрителем сократилась. Искусство всегда находилось «выше обывателя». Выход в «массы» (в музеи) сопровождался неоднозначным пониманием зрителем ценности произведения, плюрализмом мнений и потерей искусством монополии на оценку, что считать эстетически ценным.

В современном искусстве произошли, как, впрочем, и в культуре в целом, трансформационные процессы. Понимание художественного творчества, предмет и содержание его подверглись на Западе значительному «переосмыслению». Это стало следствием изменений, произошедших в самом предмете и сущности эстетики. Всеобщая эстетизация западного общества обозначает особый стиль отношения к действительности. При этом качество внешней формы оказалось доминирующим фактором оценки, превосходящим оценку внутреннего содержания. Этот процесс значительно изменил сознание и психологические особенности человека в соответствии с новым пониманием эстетики.

Спасение общества от постмодернистского распада заключается в возврате к рациональности и сохранении религиозных ценностей, прежде всего, христианства и ислама. Обе религии сохраняют живую приверженность к целостной и высокой духовности.

Понятие **кризис** предполагает два совершенно противоположных значения. С одной стороны, это ощущение или уже начало этапа трансформации искусства или процессов в обществе, когда старые формы уже очевидным образом начинают разрушаться, а новые еще трудно предугадать. Суждение о кризисе носит нечеткий характер, поскольку современнику очень трудно оценить процессы, развивающиеся прямо сейчас. Необходима историческая отдаленность, чтобы отличать взлеты и падения как процесс естественного развития от кри-

зисных явлений. С другой стороны, кризис может рассматриваться не столько как «разрушение», сколько как отсутствие каких-либо изменений – в виде стагнации.

Постмодернизм в культуре западного общества проявляется, как ни странно, весьма вяло. Первое, что отчетливо можно заметить, – это снижение интереса общества к сфере культуры. Об этом свидетельствует катастрофическое уменьшение количества культурных площадок, числа художественных галерей. В Европе профессия художника как таковая отсутствует, и лишь единицы из творцов живут за счет продажи своих картин. Основная масса художников рассматривают живопись как хобби, работая в совершенно других областях – учителями, врачами и пр. Больше всего нас поражает отсутствие широты мышления и знаний в области культуры среди местной элиты.

При посещении художественных салонов можно отметить не только отсутствие вкуса, но и профессиональную слабость «художников». Складывается впечатление об отчетливой деградации изобразительного искусства. Об этом свидетельствует сокращение художественных изданий – журналов и книг по искусству. Население мало интересуется живописью. В квартирах в лучшем случае находятся «современные» низкопрофессиональные полотна, а в основном – фотографии или репродукции. Общество оживляется, когда идет реклама и организация выставки чего-то необычного, например трупов, или организуется перформанс по вскрытию умершего животного, на котором могут присутствовать и дети.

Объективно можно отметить весьма сильную по качеству рекламу и дизайн. Пожалуй, в этом плане Запад пока существенно превосходит это направление в России. Неслучайно одним из весомых направлений искусства постмодерна является поп-арт. Кстати, арт-стрит, на наш взгляд, может неплохо смотреться в специально отведенных местах, созданных для этих целей (площадках) в парках. Цветовые пятна иногда отлично вписываются в природный ландшафт.

Складывается впечатление, что искусство постмодерна органично растворилось в окружающей среде и превратилось в элементы дизайна. Концептуальное направление – это больше шоу, хорошо отрекламированное и рассчитанное на маргинальные группы, а также психически особенных людей. Мы далеки от мысли называть современное искусство «искусством для сумасшедших», но каждое из направлений постмодернизма находит свою малую маргинальную группу. Искусство, по нашему мнению, изменило свою функцию и перестало быть искусством в традиционном понимании. Это некая человеческая деятельность, хобби, использующее различные приемы для нанесения некоторого изображения на бумагу, картон или холст.

Идея о конце искусства, восходящая к трудам Гегеля, имеет веские основания. Под «концом искусства Гегель понимал изменение социально-культурной роли искусства, то обстоятельство, что искусство перестало быть основным способом выражения мировоззрения общества, и отдельного человека в частности. Оно освободилось, по Гегелю, от религиозного содержания и стало частью повседневной жизни человека, обрело возможность изображать обыденные сцены, не претендуя на высокое звание выразителя высшей истины» (Коренева Н.А., 2013). При этом изобразительное искусство освобождается от принципов обязательного сходства предмета и его изображения и продолжает существовать как абсолютно свободное явление, при котором возможен необычный результат творчества.

Комментируя это положение, можно заметить, что искусство постепенно стало терять свое традиционное предназначение и превратилось в «нечто неопределенное и неоформленное». Поэтому классическая терминология для обозначения феномена «изменения искусства» явно не подходит. Здесь следует избавиться от таких терминов, как художественность, выразительность. Поэтому АИ нужно назвать художественной

самодеятельностью, «квазихудожественной практикой», свободным полетом фантазии, игрой и пр.

Искусство было определено Гегелем как одна из форм (наряду с религией и философией) Абсолютного духа. Под последним Гегель понимал дух, который, наконец, обрел свою сущность в знании духом самого себя или знании Абсолютной идеи (смысла жизни). Искусство – это чувственная составляющая Абсолютного духа. Основная функция искусства – раскрыть абсолютную истину, или, иными словами, показать сущность, предназначение окружающего мира.

Гегель как более низшие формы духа выделяет также Субъективный дух, который познается через антропологию (учение о духе в форме познания человека, природы и др.), феноменологию, занимающуюся проблемами сознания, разума и пр., и психологию. На более высоком уровне находится Объективный дух, включающий в себя учение об обществе, праве, нравственности, морали, так называемый «народный» дух. Высшую ступень в этой иерархии занимает Абсолютный дух.

Классическое искусство Гегель считал «народным духом» и предсказывал его развитие.

В историческом аспекте с точки зрения диалектики – одна форма искусства, обнаруживая на каком-то этапе внутреннее противоречие, переходит в следующую форму. Это бывает, когда содержание или смысл перерастают свою старую форму. Тогда смысл не может быть понят и через чувственное восприятие.

Таким образом, содержание искусства (идеи) развивается до таких пределов, что искусство становится в сущности бесполезным. С помощью искусства нельзя уже познать истину, так как дальнейшее чувственное выражение идеи все меньше способно хоть как-то показать суть духа. Искусство на этом этапе развития может быть абсурдно, фантастично и даже карикатурно.

Каждая форма искусства связана с определенным образом жизни народа, с государственным устройством, нравствен-

ной, религиозной жизнью, наукой. Таким образом, искусство отражает Дух времени. Гегель подчеркивает, что в качестве основного выразителя духовного содержания жизни общества искусство пребывает не всегда, а лишь в тот период, когда оно способно максимально выполнить эту задачу. Искусство развивается не спонтанно, а последовательно, в зависимости от социального и, в особенности, от религиозного преобразования людей. Искусство трактуется как самопознание абсолютного духа в форме созерцания.

В своей эстетике Гегель отводит центральное место не прекрасному в природе, а прекрасному в искусстве. Он пишет, что внешняя явленность в искусстве намного выше и истиннее реальной формы, чем то, что мы называем обычно реальностью. Прекрасное в природе – это лишь отражение Духа (*сознания*. – Ред.), оно не обладает качеством объективности и дается лишь через Дух (сознание), являясь при этом несамостоятельным и несамодостаточным. Прекрасное в искусстве в отличие от прекрасного в природе выступает не как чувственное подражание миру природы, а как некоторое воплощение человеком его представлений о мире в форме чувственно осязаемого произведения искусства.

На наш взгляд, художник безусловно вносит в произведение свое представление и понимание мира, иными словами, вдыхает духовность в творение. Более интересным является воплощение абстрактной идеи на холсте в формах и субъективных представлениях творца. Здесь нет природы или натура существует в сознательном и бессознательном в виде некоторого абстрактного нематериального образа или идеи. Извлечение этой идеи и перенос ее на холст – процесс иного свойства, чем творческая интерпретация природы в известных узнаваемых формах. Но в любом случае художник отражает Дух времени.

Искусство, по Гегелю – это выражение в чувственной форме знаний человека о мире. Произведение искусства не яв-

ляется вечным и бесконечным, подобным Духу, так как оно отчасти материально. Однако идея прекрасного, положенная в основу произведения, позволяет приблизиться к бесконечной истине через конечную форму в работе художника.

Нам представляется, что в этом положении Гегель предвосхищает последующее развитие искусства – эксперименты с формой и цветом, отход от формы, абстрагирование.

Гегель связывает появление идеала классического искусства с техническим прогрессом. По мнению Н.А. Коренева (2013), такое замечание философа говорит о том, что несмотря на большей частью религиозное содержание искусства, оно тем не менее не замыкается на религии. Основная функция искусства заключается в том, чтобы человек познавал абсолютную идею через художественное произведение и был подготовлен к познанию более высоких истин, нежели те, которые способно предоставить нам искусство, но не в том чтобы в своем развитии прийти к наиболее совершенному способу воплощения идеи в материальной форме. Гегель считал, что каким бы ни был образ, содержание всегда глубже, ибо оно духовно. Наступает момент, когда содержание уже не может быть выражено при помощи формы классического искусства: ему тесно в этих идеальных рамках человеческого образа.

Н.А. Коренева (2013) считает, что искусство, по Гегелю, как форма Абсолютного духа утратило свою основную функцию – оно больше не помогает нам познать истины духа. Оно не только не исчезает и не умирает, а возможно, будет в каком-то смысле развиваться. Но оно больше не сможет выступать в качестве основного посредника между человеком и духом. В этой роли оно изжило себя и не сможет предложить человеку ничего нового.

Наоборот, в определенном смысле искусство только начинает «жить» – прежде всего те, кто творят искусство, становятся более свободными в праве выбора сюжета. Искусство больше не является единственным выразителем религиозно-духовного

настроения общества. Освобождение искусства от религиозно-ритуальных функций позволяет ему сосредоточить внимание на темах, которое оно раньше не могло раскрывать в своих произведениях. **Искусство становится ближе к человеку, а не к Богу** (Ред.). Нам представляется актуальным положение Гегеля об утрате изобразительным искусством своего религиозного содержания. Это, вероятно, и явилось основой для кризиса искусства западной цивилизации. Свобода творчества, наблюдаемая в церковном искусстве, в храмовых фресках, в которых широко используются современные технические приемы – прямая перспектива, большая глубина пространства, «очеловечивание» святых – привело к распространению субъективизма, а в последующем – к широкой интерпретации религиозных сюжетов по форме и содержанию и техническому художественному исполнению. В качестве примера можно привести роспись католической церкви города Унна (ФРГ, 1997 г.), где изображения носили не только свободный, но даже «карикатурный характер». Следует упомянуть и об оформлении церкви А. Матиссом также в весьма свободной форме.

Мы считаем, что отход от канона и плюрализм художественного творчества в сакральной области явились предпосылкой для последующего распада художественных традиций, возникновения новых течений, новаций, а в конечном итоге – стирания граней между повседневной жизнью и искусством. Искусство растворилось в окружающих нас предметах обихода.

Современный философ А. Данто пытается применить гегелевские идеи на практике и наделить их реальным смыслом. Он предлагает следующее определение художественного произведения: художественным произведением является идентификация этого объекта в качестве произведения искусства самим художником.

Каким образом можно отличить предметы искусства от не-искусства? Когда мы видим предмет, находящийся в музее, ко-

торый обозначается как искусство, и точно такой же предмет, валяющийся у нас в туалете, возникает ситуация недоумения. Состояние, когда человек не может отличить мир реальных вещей от мира предметов искусства. В XX веке, когда намеренное искажение реальных вещей больше не укладывалось в теорию искусства, потребовалась новая теория, которая не объясняла бы искусство как подражание реальности, а которая провозглашала бы существование особого «реального мира» искусства наравне с реальным миром, в котором мы физически живем.

Нужно отметить, что в искусстве сегодня доминирует его товарная составляющая. Искусство – это предмет прежде всего продажи, а в последующем – выразитель духа (а точнее, бездуховности) нашего времени.

Превращение произведения искусства в товар определяет совершенно иное, чем прежде, его место в обществе, в культуре в целом. Это наглядно проявляется в современных художественных практиках. Наиболее важным критерием значимости произведения, впрочем, как и известности художника, является цена произведения и место его нахождения (музей и пр.). Произведение как товар входит в новую для себя область – систему продвижения товара на рынок, где доминируют совсем иные законы и принципы. Искусство всегда удовлетворяло запросы общества, а точнее, отдельных высокообразованных его членов. Оно было востребовано как источник передачи облика заказчика (портрет) для потомков, реализации вечных духовных идей (в религии) и украшения интерьера (натюрморт и пр.).

Множество стилей в искусстве отражает весьма противоречивый Дух нашего времени. Основное, что бросается в глаза в западном обществе, – отсутствие потребности в искусстве. Снижение интереса к искусству в целом связано с кризисом духовности, с размыванием моральных и нравственных норм и повышением толерантности к греху.

Нужно заметить, что **кризис в искусстве** не обошел и Россию, в которой он лишь начался, но не является пока необратимым явлением. Складывается впечатление о влиянии на православную духовность извне. «Внешнее давление» пытается разложить и уничтожить дух православной цивилизации. Но церковное искусство держится стойко и противостоит «новациям». Если рассмотреть христианство в историческом аспекте и влияние его развития на мораль, то окажется, что «русские ортодоксы, необразованные, консервативные», сохранили идеи Византии и определяют в настоящее время нравственное устройство России. Протестантство, отошедшее от католицизма, выродилось во вседозволенность в плане моральных норм. Нам представляется необычным, когда на глазах у верующих служат епископы-женщины, освящая брак между особями одного пола.

Активно насаждается миф о неполноценности всего русского, отставании России во всех областях жизни – от образования до культуры. Внедряется идея, что спасением является западный образ жизни, его культурные ценности. Распространяется мнение, что не понимать «актуальное искусство» неприлично, что это признак ограниченности и скудности мышления.

Возникает вопрос: кто нам сказал, что АИ есть продолжение искусства, его закономерная стадия развития? Это говорят лишь те, кто продвигает АИ наперекор логике развития искусства в своих коммерческих интересах и подготавливают для этого почву – в виде «обработанного реципиента (зрителя)».

При рассмотрении современного искусства обращает на себя внимание хаос, который возник вокруг понимания сущности искусства и способов его существования, иными словами, предназначения, задач и методов выражения Духа времени. Новое искусство неординарное, предлагает зрителю необычное и спорное восприятие художником мира, которое «ошарашивает» публику.

Параллельно этим процессам идет отчетливое и устойчивое повышение интереса молодежи и взрослого населения к классической живописи. Об этом красноречиво свидетельствуют огромные очереди в Третьяковскую галерею на выставки В. Серова и др. художников. О нарастающем увлечении традиционным искусством свидетельствует значительное увеличение студентов в художественных вузах, например институте им. В.Сурикова, рост интереса к иконописи и расширение сети иконописных мастерских. Огромный интерес и поддержку бизнеса можно видеть в проведении реставрации православных храмов и мусульманских мечетей. Отрадно констатировать и понимание со стороны правительства местного и федерального уровня этих проектов.

Таким образом, можно сказать, что на Западе искусство не исчезло, оно полностью изменило свое содержание – потеряло духовность и превратилось в иную форму – форму эстетизации окружающего пространства, оно выродилось и воплотилось в окружающие повседневные предметы, ушло в дизайн и архитектуру. Искусство постмодерна отличается от модерна окончательной потерей духовности, «эксплуатацией старых идей», смешением стилей и потерей художником своего статуса творца.

Постскриптум

После посещения выставки И. Кабакова и Э. Кабаковой «В будущее возьмут не всех» (2018) и залов современного искусства Третьяковской галереи чувствуешь не только недоумение, но и разочарование, которое усилилось после приобретения книги А. Данто «Что такое искусство?» (2018) в переводе на русский язык. Больше всего удивила скудность философской мысли и положений, изложенных в книге.

Об эстетизации окружающего человека пространства написано много работ. Даже с этих позиций можно допустить, что некоторые окружающие нас предметы, хорошо выполненные в дизайнерском плане, претендуют на роль произведений искусства. Вне всякого сомнения, интересная чашка, созданная индивидуально мастером, может доставлять нам эстетическое наслаждение и «радовать глаз».

С коробкой Э. Уорхола, писсуаром М. Дюшана, на наш взгляд, философские размышления Артура Данто (1924–2013) явно зашли в тупик. Можно согласиться, что произведение искусства имеет внешние – видимые и невидимые атрибуты. Последнее – это чаще всего идея, смысл, который обычно должен словесно раскрыть художник.

Основной вопрос философии А. Данто, когда обычная вещь становится искусством, поражает ответом. Вещь является искусством, если так считает сам художник, а также институты искусства, представленные художниками, искусствоведами, музеями и пр.

Даже «творческая интерпретация» А. Данто «фонтана» М. Дюшана как некоего «полового акта» в скульптурном изображении еще как-то объяснима, если М. Дюшан использовал

писсуар как «аналог скульптуры»), который утратил свою привычную роль для справления нужды.

С коробкой Э. Уорхола немного сложнее. Кстати, «коробка» явилась основой для построения философской концепции: все может стать искусством – нужно вложить в вещь новую мысль. Подобные высказывания ассоциируются у нас с детством, когда кто-то из подручных материалов в песочнице собирает космический корабль, а другой, вскочив на палку, скачет на ней, как на коне. Чем отличается палка, на которой кто-то скачет и придает ей значение коня, от концептуального искусства?

В 1964 году Э. Уорхол обнаружил, что произведение искусства может быть точной копией реальной вещи. Слабым звеном в рассуждениях А. Данто является отсутствие логического перехода, когда и при каких условиях вещь становится искусством. В качестве обоснования своей позиции А. Данто предлагает учитывать мнение художника и мира искусства. Он также указывает на факты исторической деградации искусства в виде утраты понятия красоты (и безобразное может быть искусством), ненужности критерия Альберти и эстетического и социального содержания.

Мы согласны с мнением А. Данто, что искусство, в частности живопись, не должно копировать природу (критерий Альберти), а художник не обязан конкурировать с фотографией или зеркалом. Но не в этом суть искусства. Безусловно, и натурализм, если использует концепцию символизма, может привести к созданию глубоких в философском плане произведений. Развитие живописи, когда идея копирования модели перестала быть актуальной, пошло по пути выражения смысла или идеи за счет отхода от фотографического изображения и использования нового цветового или формального решения. Это в век модернизма способствовало появлению принципиально новой живописи. В последующем художественные приемы, как и множество направлений

в живописи, в некотором роде исчерпали себя. Художники не воспользовались приемами символизма, позволяющими выразить эстетическую идею на сознательном и бессознательном уровне. «Тупик», в который зашла живопись и все искусство, был обойден оригинальным способом – изменением понятия «искусство». Произошло не только расширение понятия, что считать искусством, но и сделана попытка разрушить базовые принципы, на которых держалось и развивалось искусство – отражение добра, красоты, гуманизма, эстетического как чувство вкуса.

Иногда, как бы приходя в себя, А. Данто пишет (с 36): «Но существовало и другое искусство – религиозное, философское: оно было устремлено не столько к тому, чтобы вызвать удовольствие, сколько к максимально возможному расширению границ нашего мышления».

М. Дюшан, по мнению А. Данто, изгонял из искусства все элементы мастерства и ручной работы, а главное, взгляд художника. В конечном счете это было надругательство над красотой. М. Дюшану удалось перечеркнуть (в Америке. – Ред.) всю историю эстетики от Платона до наших дней.

В 1956 году была предпринята попытка заменить категорию «произведение искусства» на категорию «игры» (Вейтц М.). Вскоре философ Д. Дикки предложил так называемую институциональную теорию искусства. **Что есть искусство – устанавливается миром искусства...** Для Д. Дикки мир искусства – это нечто вроде социальной сети, объединяющей кураторов, коллекционеров, критиков, художников, чья жизнь так или иначе связана с искусством. «Предмет» является искусством, если так решил мир искусства...».

Несколько замечаний относительно «коробки» Э. Уорхола. Прежде чем назвать свою «коробку» произведением искусства, Э. Уорхол тщательно обошел авторские права Д. Харви – дизайнера коробки и фирмы Brillo. Это выразилось в материале, из которого изготовлена коробка, и технике ее

создания. М. Дюшан, впрочем, перевернув писсуар, сделал то же самое – изменил его функцию и расположение в пространстве.

Обыденную вещь, по мнению А. Данто, делает произведением искусства заложенный в нее смысл. Это, на первый взгляд, правильное и необходимое, но недостаточное условие. Да, смысл (идея) – это главное, но без других условий воплощение идеи может принимать непонятные, вычурные формы.

Нужно отметить, что «коробка» Д. Харви была произведением искусства при создании ее эскиза и первого экземпляра. После этого она превратилась просто в упаковку. Это подводит нас к мысли, что репродукция не является произведением искусства, в отличие от оригинала. Тем более называть копию с репродукции произведением искусства просто смешно. Это будет всегда копия с копии. Копия (картина, предмет и пр.) не может быть произведением искусства. Даже икона, выполненная строго по образцам, только после освящения становится предметом культа, но не всегда произведением искусства.

К «коробке» Уорхола нужно подходить с позиций выражения Духа времени (или объективного духа в понимании А. Данто). Отражает ли ее создание Дух времени? Да, но в смысле как бездуховности мира искусства, готового на все ради наживы, так и бездуховности потребителей такого вида искусства, которые, получив сертификат, подтверждающий ценность «коробки», готовы инвестировать в нее свои капиталы.

В заключение мы процитируем высказывание А. Данто об эстетическом начале в искусстве. *«Я не хочу отрицать, что может существовать искусство, сутью которого является эстетика, не уверен, что у меня есть под рукой соответствующий пример, но могу сказать, что создаваемое в настоящее время искусство по большей части не имеет цели снабжать*

нас эстетическим опытом... Но если бы художники начали создавать искусство, сутью и целью которого было бы эстетическое переживание, это стало бы крупнейшим преобразованием в художественной практике. По сути, это была бы революция...» (с. 158–159).

Это высказывание теоретика актуального искусства ставит в тупик. А разве нет сегодня в рамках изобразительного искусства православной цивилизации эстетически значимых произведений?

Нас не удивляет возникновение десятков направлений современного искусства, среди которых реализм, формализм «чувствуют» себя вполне уверенно и востребованы зрителями. Изумляет другое, достаточно быстрое построение «мира искусства» и активное продвижение им своих представлений об искусстве. Поэтому складывается ощущение наличия некой организующей и направляющей «силы» для подрыва основ духовности общества, навязывания ему антигуманистических идей с целью создания малообразованного и легко управляемого человека.

Послесловие

Тема духовности в изобразительном искусстве приобретает в настоящее время чрезвычайно актуальное значение. Современное искусство постепенно входит в глубокий кризис. Наша задача заключалась в анализе основных проявлений кризисных явлений, выяснении причин этого процесса.

Рассматривая процесс «трансформации современного искусства», его различных направлений – от реализма до «актуального искусства», мы высказали свое мнение профессионалов, непосредственно занятых в творческом процессе и знающих художественное ремесло «изнутри», о сущности и причинах кризиса в искусстве.

Неравномерность развития современных цивилизаций, в первую очередь западной и православной, позволило установить и различную степень кризисных явлений. Эстетизация западного образа жизни и связанных с ним внешних атрибутов является ключевым звеном в развитии мощного кризиса духовности и вырождения искусства. Русская православная цивилизация, возможно, избежит потери духовности. Этому, несомненно, будут способствовать иная нравственная основа, опирающаяся на христианские ценности, особый вид искусства – иконопись и исторические традиции и миссия Православия как гаранта стабильности мира в целом.

Литература

Алдошина Н. Труд иконописца. Монахиня Иулиания (Мария Николаевна Соколова). – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. – 352 с.

Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. – М.: Искусство, 1978. – 332 с.

Бралгин Е.Ю. Символика цвета как проявление условности древнерусской иконописи. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Бийск: БПГУ, 2001. – 22 с.

Бусева-Давыдова И.Л. Иконография. Относительность «канонов» в иконе. О свободе средневекового искусства: художник и иконографическая традиция. 2006. <https://ru-iconography.livejournal.com/63010.html>

Бычков В.В., Маньковская В.Н., Иванов В.В. Триалог: Разговор первый об эстетике современного искусства и кризисе культуры. – М.: ИФ РАН, 2007. – 239 с.

Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Искусство техногенной цивилизации в зеркале эстетики // Вопросы философии. – 2011. – № 4. – С. 62–72.

Бычков В.В. О духовности в искусстве // Вопросы философии. – 2018. – № 5. – С. 76–87.

Бычкова Е.М. Символика и образы цвета и света в сакральном искусстве Москвы XIV – первой половины XVI вв. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2007. – 29 с.

Вальковский А.В. Актуальное искусство как социокультурный феномен: сущность и социальные функции. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Волгоград, 2014. – 26 с.

Виноградова И.Е. Мораль. Нравственность. Духовность. В поисках смысла // Вестник Костромского государственного университета. – 2006. – № 3 (Т. 12). – С. 149–153.

Данто А. Что такое искусство? – М.: Ад. Маргинем Пресс, 2018. – 168 с.

Демкина Д.В. Кураторство и художественный проект в системе современного искусства. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Барнаул, 2012. – 24 с.

Жевак А.И. Тенденции развития современного изобразительного искусства второй половины XX – начала XXI вв.: культурфилософский анализ. Дис. ... канд. философ. наук. – Волгоград, 2015. – 141 с.

Ильин И. Путь к очевидности. – М.: АСТ; Хранитель, 2007. – 221 с.

Ильичева И.М. Психология духовности. Автореф. дис. ... докт. психол. наук. – СПб., 2003. – 51 с.

Келеберда Н.Г. Икона в контексте духовности. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Ростов н/Д, 2002. – 21 с.

Коренева Н.А. Тезис о «конце искусства» в эстетике Гегеля и его трактовка в современной философии. Дис. канд. ... философ. наук. – М., 2013. – 125 с.

Кутковой В. Культурное, религиозное и светское в изобразительном искусстве. Часть 1 и 2. – 2008. <http://pravoslavie.ru/4519.html>

Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М.: Искусство, 2000. – 395 с.

Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. – СПб.: Алетея, 1998. – 200 с.

Монахиня Иулиания (Соколова) Труд иконописца. – Свято-Троицкая Лавра, 2008. – 352 с.

Митрополит Иларион. Богословие иконы в Православной Церкви. Лекция митрополита Волоколамского Илариона в Свято-Владимирской духовной семинарии. – США, 2011. <http://www.patriarchia.ru/db/text/1403321.html>

Никольский М.В. Культурфилософские особенности знаковой символики в уставной православной иконописи // Социально-экономические явления и процессы. – 2013. <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturfilosofskie-osobennosti-znakovoy-simvoliki-v-ustavnoy-pravoslavnoy-ikonopisi>

Никольский М.В. Символика изобразительных выразительных средств в иконописи // Социально-экономические явления и процессы. – 2012. <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-izobrazitelno-vyrazitelnyh-sredstv-ikonopisi>

Никольский М.В. Символика цвета в уставной православной иконописи // Социально-экономические явления и процессы. – 2013. <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-tsveta-v-ustavnoy-pravoslavnoy-ikonopisi>

Порчайкина Н.В. Выставка современного искусства как система: пространство-экспонат-человек. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Барнаул, 2013. – 26 с.

Прилашкевич Е.Е. Кураторство в современной художественной практике. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2009. – 26 с.

Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.

Сычев А.А. Провокация в истории искусства // «Вестник ПНИПУ». Культура. История. Философия. Право. – 2017. – № 4. – С. 15–27.

Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Этюды о русской иконописи. – Изд. Московской Патриархии, 2012. – 152 с.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 357 с.

Тюлькин В.И. Художественно-композиционный анализ Богородичных икон. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2009. – 29 с.

Франк С. Непостижимое: Онтологическое введение в философию религии. – М.: АСТ; Хранитель, 2007. – 506 с.

Цикулина (Курига) Н. Спиритуализм в живописи. – Гельзенкирхен, 2009. – 46 с.

Цикулина (Курига) Н. Дух времени и искусство. – Тверь: Триада, 2012. – 144 с.

Цикулина (Курига) Н., Цикулин А. Сознательное и бессознательное в живописи. – Тверь: Триада, 2015. – 320 с.: ил.

Швыдкая Е.В. Смысл православной иконы и ее содержание в храмовом континууме. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. – Екатеринбург, 2009. – 24 с.

Швыдкая Е.В. Явление иконы: смысл и содержание // Вестник МГОУ. – 2009. – № 1. – С. 123–128.

Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

Юнг К.Г. Дух в человеке, искусстве и литературе / Пер. с нем. В.А. Поликарпова. – Мн.: Харвест, 2003. – 384 с.

Языкова И.К. Икона в духовной культуре России XX века. Автореф. дис. ... культурология. – М., 2005. – 24 с.

Сведения об авторах

Цикулина Надежда Леонидовна (род. 1950 г.) – художник-живописец, заслуженный художник РФ, действительный член Российской академии художеств. Окончила отделение станковой живописи Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. Награждена высшей наградой РАХ – орденом «За служение искусству». Разработала свое направление в живописи «Спиритуализм» и широко использует метод активного воображения для отражения бессознательного на холсте. Является теоретиком в области изобразительного искусства, автором книг «Спиритуализм в живописи» (2009), «Дух времени и искусство» (2012), «Сознательное и бессознательное в живописи» (2015). Живет и работает в России и Германии.

Цикулин Александр Евгеньевич (род. 1955 г.) – доктор медицинских наук, профессор. Окончил лечебный факультет Калининского медицинского института и факультет прикладной математики Калининского государственного университета. В 1988 г. защитил докторскую диссертацию по специальности «Кардиология» в ВКНЦ АМН СССР. С 1990-го по 1997 г. – профессор и заведующий кафедрой терапии в Тверской государственной медицинской академии. Врач-терапевт высшей категории. Работает в собственном терапевтическом праксисе в ФРГ. Автор более 100 научных статей и 3 монографий, посвященных различным разделам терапии и кардиологии, математическому моделированию в медицине, психологии и психосоматики, бессознательному в искусстве.

**Список художественных произведений
из собраний Всероссийского
музейного объединения
«Государственная Третьяковская галерея»**

Богоматерь Владимирская (фрагмент). Первая треть XII в.
Дерево, левкас, яичная темпера. 78 × 55 см

Рублев Андрей. Архангел Михаил, из Деисусного чина.
Начало XV века. Дерево, яичная темпера. 158 × 108 см

Рублев Андрей. Троица. 1422–1427 годы. Дерево, яичная
темпера. 141,5 × 114 см

Нестеров М.В. Философы. 1917. Холст, масло. 126 × 126 см

Поленов В.Д. Московский дворик. 1878. Холст, масло.
64,5 × 80,1 см

Серов В.А. Портрет Мики Морозова. 1901. Холст, масло.
62,8 × 71 см

Серебрякова З.Е. За туалетом. Автопортрет. 1909. Холст
на картоне, масло. 75,2 × 65,5 см

Нусберг Л.В. Начало отсчета. 1961. Оргалит, нитроэмаль.
112 × 61,5 см

Малевич К.С. Черный квадрат. 1929. Холст, масло.
80 × 80 см

Рогинский М.А. Дверь. 1965. Дерево, металл, масло.
160 × 70 × 10 см

Список авторских художественных произведений

Цикулина Н.Л. Рождение. 2008. Холст, масло. 160 × 200 см

Цикулина Н.Л. Портрет «Конструкция». Картон, масло.
40 × 30 см

Цикулина Н.Л. Спас. 2007. Холст, масло. 200 × 180 см

Цикулина Н.Л. Судьба. 2009. Холст, масло. 113 × 60 см

Содержание

Благодарности	3
Предисловие	5
Глава 1. Духовность (<i>Н. Цикулина</i>)	6
Религиозное и светское понимание духовности.....	6
Художник и творческий процесс.....	14
О зрителе и процессе восприятия картины.....	44
Художник и красота.....	47
Духовность в живописи	52
Добро и зло и их отражение в живописи	59
Глава 2. Иконопись	65
Духовные корни, возникновение и развитие иконописи	65
Основные подходы к изучению духовности иконописного (культового) искусства.....	72
Символизм в иконописи.....	88
О современной иконописи.....	98
Духовность в культовом и светском (секулярном) искусстве	105
Глава 3. Современное искусство	119
Актуальная художественная практика.....	119
Актуальная художественная практика как следствие кризиса искусства.....	129
Духовность и эстетика в актуальном искусстве	134
Художник, куратор, зритель и артефакт в выставочном пространстве	139
Роль художника	141
О зрителе	145
Артефакт.....	150
Куратор	152
Научно-технический прогресс и искусство техногенной цивилизации.....	160
Актуальная художественная практика и живопись	165

Глава 4. Кризис современного изобразительного искусства	170
Критерии изобразительного искусства.....	171
Дух времени и кризис современного искусства	175
Постскриптум.....	195
Послесловие	200
Литература.....	201
Сведения об авторах	204
Список художественных произведений из собраний «Всероссийского музейного объединения Государственная Третьяковская галерея».....	205
Список авторских художественных произведений.....	206

ООО «Издательство «Триада». ИД № 06059 от 16.10.01 г.
170034, г. Тверь, пр. Чайковского, 9, оф. 514, тел./факс: (4822) 42-90-22, 35-41-30
E-mail: triadatver@yandex.ru <http://www.triada.tver.ru>

Подписано к печати 20.12.18. Формат 62×94 1/16, обрезной. Бумага мелованная.
Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная. Усл. печ. л. 13. Тираж 300 экз.

Заказ № 15375

Отпечатано в ООО «Тверская фабрика печати». 170006, г. Тверь, Беляковский пер., 46

Иллюстрации



Божья мать Владимирская (фрагмент)



А. Рублев. Архангел Михаил



А. Рублев. Троица



М. Нестеров. Философы



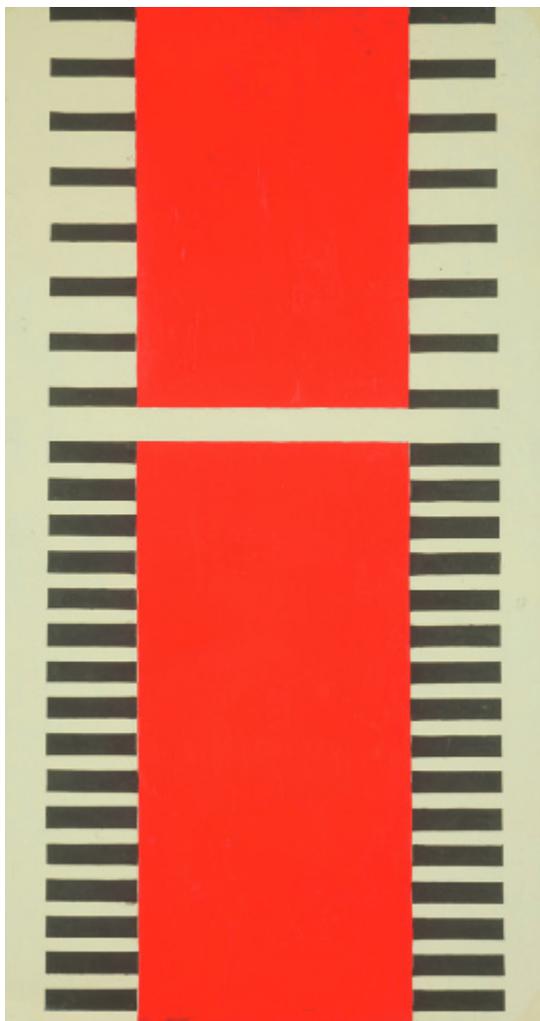
В. Поленов. Московский дворик



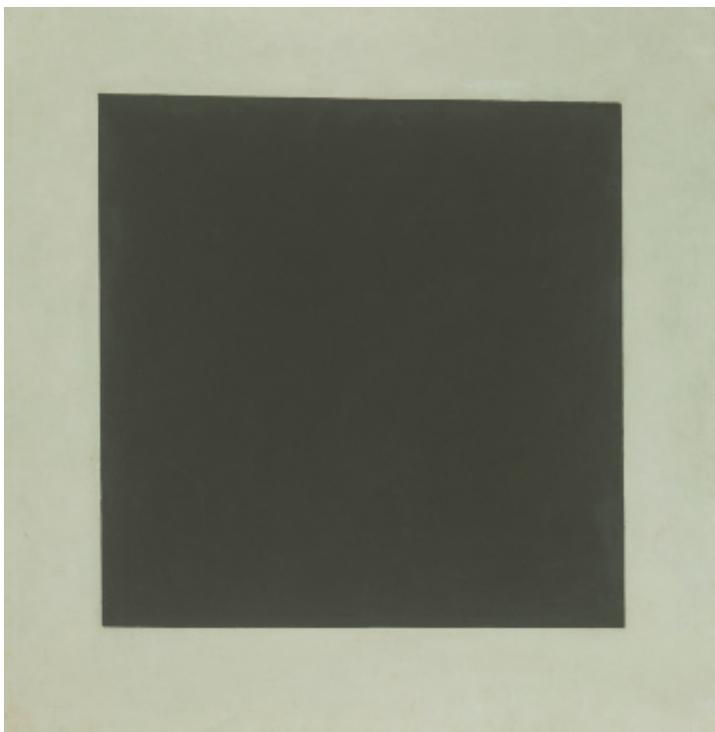
В. Серов. Портрет Мики Морозова



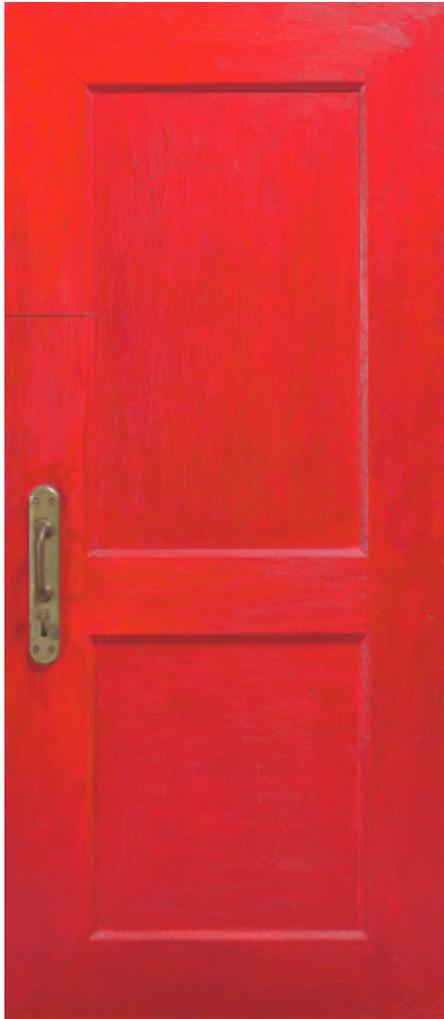
3. Серебрякова. За туалетом. Автопортрет



Л. Нусберг. Начало отсчета



К. Малевич. Черный квадрат



М. Рогинский. Дверь



Н. Цикулина. Рождение



Н. Цикулина. Портрет «Конструкция»



Н. Цикулина. Спас

