

Владимир Б. Кошаев

Онтология религиозного искусства в постсоветский период

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 511-521

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 Польша – Россия: Искусство и История
 Том II

Владимир Б. Кошаев

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Онтология религиозного искусства в постсоветский период

„... мы получили от Бога способность различать, и знаем – что может быть изображимо и что не может быть выражено посредством изображения. ... Мы не изображаем пороки людей, не делаем изображений во славу демонов; мы делаем изображения во славу Божию и Его святых и для «соревнования в добродетелях», избежания порока и спасения души».

(Иоанн Дамаскин)

1. Проблема. Религиозное искусство основано на святоотеческом предании о священном образе как следствии Боговоплощения – на нем основывается, и потому он природа самой сущности и христианства, и культуры России. Литургия воспроизводит жертвенный подвиг Христа, чему соподчинена вся художественная среда Древнерусского искусства. В Новое время академическое искусство усложняет сюжетную драматургию Подвига сложностью изобразительных средств. Когда икона и скульптура в конце XX века выходят в выставочные залы и пространство городов, и возникают фотографические опусы, „инсталляции” на „тему”, а евангельские сюжеты становятся римейками, возникает проблема морфологии. Ее реше-

ние лежит в плоскости онтологии: связи произведения с литургией и канонем. Онтология позволяет охватывать проблемы иных, сакральных в основе явлений, например народного искусства, но не только. В более широком аспекте онтология может быть применима к искусству Нового времени, где христианское „милости хочу а не жертвы” кодирует причинность и показывает масштаб идеи жертвы в отношении искусства вообще. Идеей онтологии могут быть проверены произведения „выходящие” за границы формы (поведение как акт, инсталляция), когда появилась мода вместо хорошо сделанных вещей рассматривать „идею идеи”, в реализации протестного состояния доходящей до абсурда. Оправдают такую подмену высказыванием Дж. Кошута: „физическая оболочка должна быть разрушена, ибо искусство – это сила идеи, а не материала”.¹ Форма и физическая оболочка не могут быть разрушены, поскольку они „орга-

¹ Признание существующих в уме общих понятий, *концептов*, как особой формы познания действительности, существовало еще в Средневековье, и общий смысл звучал так – познание проявляется вместе с опытом, но не исходит из опыта. Во фразе Дж. Кошута из статьи „Искусство после философии” (1969) нельзя не отметить очевидную подмену смыслов.

нопроекция” (термин от П. Флоренского), предикат человека, и отменить антропный принцип искусства невозможно. Разрушить можно самую жизнь и человека, когда воинствующее сознание рождает акты, сопровождающиеся деструкцией рассудка, культурным вандализмом, унижением достоинства, anomией – забвением человеком своей истории и предназначения. Тогда и возникает потребность в философии искусства, для российской науки предмета не нового, но малоупотребляемого, характер которого понятийно имеет вид нечеткого множества. И именно искусствоведение обязано предложить свой потенциал философии, без чего решить проблемы мировоззрения в прямом обращении к искусству невозможно. Но для этого необходимо понять „культурологическую” природу онтологии.

2. В понимании онтологии или отношений *сущности и бытия* от внимания исследователей ускользает ее центральное ядро, которым во все времена выступает жертва.² По сути, жертва и есть выражение онтологии. Без жертвы нет плана онтологии, а построения науки о бытии умозрительны. Философия бытия существует в античности. Наиболее резко ее выразил Платон (соотношение вещи и мира истинного бытия). Аристотель признает нематериальную форму всех форм (Бога), что продолжено неоплатониками. Христианство развивает античное представление о тождестве бытия и совершенства (блага истины, красоты) и средневековая христианская философия в традициях аристотелизма различает действительное бытие (акт) и возможное бытие (потенция), сущность и существование. Жертвенный план сущности и бытия в христианстве – его неотъемлемая часть, вне которой не могло возникнуть самого христианства. Но аспект жертвенной идеи шире, он – основа культуры, которая в семиотической формуле „функция имени культ” (засвидетельствована жертвой), и в значении денотата вбирает в себя все многообразие определений культуры – десигнагов-синонимов. *Языческим культурам* присуща кровная жертва. Этот план не требует сюжета, и тип пластической системы носит вид декоративных, орнаментальных космоцентрических „текстов” – в сакральных

и инициационных функциях, и формах, и их признаках: *типизации* и *морфемы* – схематизации идей, первомифов и их производных. *Христианское сознание* – воплощает принципиально иную пластическую систему, в основе которой лежит бескровная жертва (*освященными дарами*). Кристалл Спасения воссоздается в литургии и открывает в образе антропа его божественную реалистическую изъявленность, что предопределило изображения, канон и сюжеты центральных событий. Но онтологическая ось единобожия реально существует за полторы тысячи лет до подвига Иисуса. „... Бог сказал Моисею: Я есмь Сущий [Я есть Тот, кто ЕСТЬ]”. (Исход 3:13,14). Воплощение онтологии в авраамической традиции – в трех производных от нее формах: иудаизме, христианстве, исламе имеет специфические черты, по-разному интерпретирующие единый источник бытия.³ В *Новое время* значение Иисусовой жертвы сохраняется, но преобразуется также и в *общественное служение*, образной множественностью раскрывающее мир человека и отечественной истории. В XX веке работают все варианты предыдущих архетипов, но обновленной онтологической реальностью стал авангард, наметивший гуманистические приоритеты времени.⁴ Его развитие формирует новое качество онтологии – *идею концептов*.

3. Живописное обновление религиозной трансцендентности. Для молитвенного сосредоточения образы Веры играют роль *тематических матриц* – сложившихся в Богословии сюжетных мотивов предания. 90-е годы XX века – время „производства” религиозных артефактов, которые тиражируются ручным и машинным способом. Но тираж снижает творческое напряжение в искусстве. Восстановление иконы в традиционных иконописных центрах и возвра-

³ В иудаизме – это символы, участвующие в самом творении. В ортодоксальном христианстве – исторический образ Иисуса и архетип Троицы как образная и пластическая доминанта канона. В исламе – красота коранического слова, как слова Бога, а символика Эдема пролилась на всю пространственную среду исламского мира.

⁴ „Интуитивная форма должна выйти из ничего” – так Казимир Малевич определил символ новой реальности в *Черном квадрате* – потребность в новых понятиях разума, право художника формировать смыслы, ценности, поступки из самого себя, как родового начала: – это возвращает искусству библейское творение Мира „из ничего” и определяют человека не как центр картины мира, а как сам мир.

² Вопросы онтологии искусства мы рассматривали в Вестнике МГХПА, 1 (2010) (народное искусство); 4 (2010) (искусство православия); 1 (2012) (связь онтологии искусства Древнерусского и Нового времени).

шение к опыту прошлого оказывается трудным. Здесь нужна совместная кропотливая работа художника и искусствоведа. Иконы пишутся и во многих монастырях, число которых за двадцать лет стало за восемьсот, а вместе с подворьями и скитами более тысячи. Отраслью храмового творчества заняты художники и педагоги образовательной системы, артели ряда ремесленных центров. Эту тему мы не рассматриваем из-за стихийности ее развития и отсутствия пока основы обобщения. На этом фоне обращает на себя внимание профессиональный художник, который, вдохновляясь идеями религиозного искусства, ищет современные пластические решения. Проблема здесь та же, о которой писал В. Васнецов через несколько лет после росписи главного купола Владимирского собора в Киеве (1885–1886 годы) – „художественная академическая система уступает средневековой в силе воздействия”.⁵ Мощь иконного архетипа как метаобъекта обусловлена молитвенным назначением. Поэтому храмовый образ может быть художественным произведением на выставке, но для человека в храме – он звено, делающее участника свидетелем прошлых и будущих событий человечества. Ни Икона, ни Библия, ни Крест не могут быть осмыслены как философская или эстетическая задача. Молитвенная стезя, тексты богослужбных чинопоследований, литургия, гимнография, иконология, собственно онтология, гомилетика сообщают иконе и храмовым образам литургический, догматический и воспитательный смысл соединением личного и надличного начал. Да эпоха Нового Времени расширяет тематическую природу богословского образа. Но проработка нового сюжета требует гигантской работы (вспомним *Явление Христа народу* А. Иванова), талантливой „режиссуры”, а также общественного обсуждения и согласия. Но и талантливого зрителя, восприятия, а значит научения азбуке искусства и основам истории с ее событиями неотрывными от рели-

гии. Вне этого конфликт пластических систем – иконной и сюжетно-исторической „укрепляется” зрительской непросвещенностью. Две особенности языка религиозного искусства нашего времени отличают художественный процесс: „идеалреалистический” характер произведения⁶ и подвижность, динамическое состояние композиционной формы.

Творчество Юрия Гусева (1929–2011 годы) – выпускника 1948 года училища памяти 1905 года по профилю роспись тканей – формировалось в цехах театрального и фильмографического производства в Театре оперетты в Хабаровске, и с 1954 по 1984 годы на Мосфильме.⁷ Не покидает ощущение, что практически все его работы подспудно религиозны. В мучительном поиске художественной правды, в состоянии идеологически утрамбованного, глубинного, глухого, но не убитого запроса на духовное искусство, проявлялось искреннее стремление понять его этическую природу. Напряженный интерес к моральным проблемам проявляется в обострении композиционных решений в серии *Третья мировая уничтожит все*. В *Знаках зодиака* художника волнуют образы метафизического пространства. Сюжеты листов *Мастера и Маргариты* М. Булгакова выдают жгучий интерес и поворот сознания к неатеистической России. Созерцательно отстраненная *Маргарита* (1973), в авангардной стилистической манере, поразительна и даже фантастична пожалуй цветоносностью изображения. Борьба оранжево-синих отношений засилуэтных планов и желто-зеленых оттенков фигуры оттеняют щемяще грустный взгляд музы Мастера. Она с красивым легким наклоном головы всматривается в нас из глубины булгаковско-гусевского мира. Изыскан лик, утонченно заострены линии носа, губ, подбородка. Цветность усиливается фиолетовыми и красными акцентами. Особая роль синего заключена в напряженном энергетическом „ударе”. Приятие неизбежностей жизни здесь человечески прочувствованно.

⁵ Он писал: „Я сам думал, что я проник в дух русской иконы и что я выразил внутренний мир живописца того времени, что я постиг – это уже от гордости – технику этого старого времени. Оказалось, что я заблуждался. Дух древней русской иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой или Нестерова, и нам далеко до их техники, до их живописного эффекта”. Кондратьева, Кошасва, Кошасва (2009: 30).

⁶ Идеалреальное в трактовке Н. О. Лосского трактуется как реальное бытие, существующее на основе идеального. Лосский (1995). У С. Франка и идеальное, и реальное производны от „абсолютного бытия”. Франк (1990).

⁷ Его фильмографические работы: *Ночь без милосердия*, *Война и мир* (ткани и знамена), *Илья Муромец* (ткани и костюмы), *Анна Павлова* (витражи), *Щит и меч*, *Дядюшкин сон*, *Андрей Рублев* (фрески).



Илл. 1. Ю. Гусев, *Не минует чаша сия. Поцелуй Иуды*, 1997, холст, масло

Ключ к разгадке удивительной притягательности ветхозаветных и новоевангелических тем Ю. Гусева: холстов-откровений, произведений-метафор, изображений-„проявленного мира” – в освоении трансцендентальной глубины и напряжения, улавливании движения. Ощущение протяженности времени как свойства изображений достигается динамическим колебанием формы, интуитивно срежиссированными движениями масс, разворачиванием изобразительных образных множеств. Освоение евангелических тем проходило почти 40 лет. Удивительны эксперименты по соединению реалистических и ирреалистических приемов в *Мятеже*, *Троице*, *Поцелуе Иуды*, *Ангеле со свечей*, *Моисее*, *Святом Георгии*, *Евангелисте*, *Богоматери в снегах*, *Бегстве в Египет*. В ранних композициях происходит активная трансформация объектов до их экзальтации в плоскостях, имеющих цветовые и линейные коды. Постепенно начинает проявляться колористический дар художника. Стихает земное напряжение, нарастает духовная энергия ... *Поцелуй Иуды* – сложнотеосовская тема (илл. 1). Самому Христу ведом и необходим поступок Иуды, так как предначертанное должно исполниться. Противоречия бременем лежат на Христе. И эта про-

блема решается художником в широком обобщающем движении подвижных масс. Сюжетная кульминация, подготовленная движением складок одежды, направлением фигур, ритмов в их прописях, изысканно напряженном контрасте коричневых и серебристых оттенков, в движении лиц, сливающихся в одно пятно, но не могущих слиться. Недоведенные до устойчивой точки жесты стопорят, но не могут остановить событие. Если Н. Ге в *Распятии* реалистически напряженной живописью создает абсолютное осязательное психофизиологическое ощущение заступа за пределы возможностей человека, то Ю. Гусев сохраняет отношение к священному образу как надмирному явлению, где превратности жизни растворяются предопределенностью будущего и покоем творения. Торжество горнего мира при сравнительно небольших размерах холстов раскрыто симфонически широко в работах *Евангелист* и *Бегство в Египет* (илл. 2–3). Подкупает сочетание холодной и теплой серебристости пространства, чистота форм, тонкая и пронзительная вибрация драгоценной вещественности холста.

Валерий Чеботкин (1960 г.р.), живописец, график, педагог устремлен к отечественной тематике. Выпускник Йошкар-Олинского художественного училища, ЛИЖСА им. И. Е. Репина, аспирантуры Академии художеств России в г. Казани, он исповедует русскую классическую традицию. В холстах *Декабристы*, *Женам декабристов посвящается*, *Восхождение*, *Любовь и власть*, *Актриса Ирина Алферова*, *Портрет отца, балетмейстера А. А. Чеботкина*, *Во глубине сибирских руд...* он стремится уловить духовный импульс времени. Поиск первооснов культуры не мог не привести к темам Веры. Полотно *Стояние патриарха Гермогена за веру и Отечество* (2004–2007 годы, илл. 4) одна из его примечательных работ. В 2012 году исполняется 400 лет со дня мученической кончины Ермогена (Гермогена). Столпник преодоления смутного времени и сохранения единства России был умерщвлен то ли голодом, то ли физически в Чудовом монастыре в подzemелье в 1612 году. Еще в сане священника и в имени Ермолай, Ермоген в 1579 году был участником обретения иконы Казанской Богоматери. Принявший монашество в 1587, в 1589 году он становится первым митрополитом Казанским и Астраханским. Патриархом Московским избирается в правление



Илл. 2.
Ю. Гусев, *Евангелист*, 1992,
холст, масло



Илл. 3.
Ю. Гусев, *Бегство в Египет*,
2005, холст, масло

Василия Шуйского по благословию Патриарха Иова. 1606–1612 годы – тяжелейший период для Руси. Отсутствие единства политических сил внутри страны сделало Гермогена духовным оплотом. Ему и другим Ф. Глинка причел: „не изменить отечеству ни под ножами убийц, ни в продолжительном страдании в узах”. Подвиг Христовой жертвы обнажился в выборе Гермогена. Острием Духа замкнулся на человеке узел истории. Стоянию в Вере, в совести, в народе, нации и посвящены поиски пластической идеи.

Изобразительная кульминация сюжета – фигура святителя в белых одеждах. Несмотря на небольшие пропорции, он неизбежно доминирует в холсте на фоне портала Успенского Собора Московского Кремля. Ермоген естественен, внутренне неспешен и кажется отрешен от происходящего. Высветленная фигура создает контраст хрупкости человека и стояния перед лицом неизбежного. Скользящий по стенам храма холодноватый свет плоскоотно неспокоен и выявляет пластическую мощь фасада. В этом



Илл. 4. В. Чеботкин, *Стояние патриарха Гермогена за веру и Отечество*, 2004–2007, холст, масло

символически уловлена несокрушимость образа России. Поиски общего эффекта и работа над отдельными планами, объемами и плоскостями составляют среду, на фоне которой строится утихание ритмов окружения на подступе к Гермогену: ног коней, поз всадников. Остановленные невидимой силой, они не могут преодолеть оставшееся до патриарха расстояние. Простота позы усиливает величие рубежного стояния, а сдержанная колористика и тон, структура мазков, слегка удлинённых, дают необходимое для глаза волнение.

4. Искусство религиозной скульптуры и особенности инсталляции. Обращение скульпторов к темам христианства в последние два десятилетия – удивительное явление. Кажется, что скульптура опережает живопись в пластических новациях. Одной из замечательных черт ее является вынесение литургического объекта в среду

города, природы. Скульптурный план инициирует проблему связи внутреннего состояния образов и внешнего пространства. Соединение личного и общественного, исторического и повседневного, сжатие средствами пластики формы до метафоры – это свойство скульптуры. Религиозные пластические коды вначале вызывают дискуссии. Пример – ярославская *Троица* 1995, авторы Н. Мухин, И. Трейвус. Одним из удивительных феноменов современности является религиозная скульптура Александра Рукавишникова (1950 г.р.). Художник до своей первой религиозной темы работает в широком жанровом спектре. Академическая школа легко ложится на образы спортсменов, писателей, героев литературных произведений. Они могут быть полнокровными и радостными, с рвущейся наружу изнутри одежд телесностью... Могут быть ироничными, строгими, интеллектуально означенными. Пространство между зрителем и произведением сокращено, но при этом хорошо продумана установка произведений. Идею персонификации мира и определения человека как главной составной выразил когда-то Василий Великий: „Сущность не имеет самостоятельного бытия, но усматривается в личностях” (IV в.). Эти слова суть прозрение природы человека. Так интонируются не пафос силы, мощь техники, экономики, или телесное превосходство, не вещество, не внешняя Воля, а духовное усилие над собой, реальностью. Кажется, что этот аспект и предопределил в судьбе А. Рукавишникова темы религиозного искусства и выбор человеком духовного пути. Религиозная подоплека у автора раскрывается уже в темах древнерусской истории: *Корни России – Сергей Радонежский, Дмитрий Донской, Пересвет, Феофан Грек*. Характерная для художника острота стилизации здесь утихает. Превалирует более мягкая пластическая трактовка, отвечающая иконной чистоте ликов и утонченности жестов. Первой религиозной темой стал памятник святым равноапостольным Кириллу и Мефодию (2004). Полнокровность большой формы создается кольханием драпировок, положением рук, постановкой корпуса. Ощущение покоя и величия подчеркивается колебаниями складок, недоведенностью жестов, невесомостью Библии, „парением” Креста в руке. У стен Борисоглебского монастыря установлен памятник первым русским святым благоверным князьям

Борису и Глебу (2006). В рамках Дней российской духовной культуры в местечке Кавкаба под Дамаском в Сирии было открыто скульптурное изображение Первоверховного апостола Павла (2005) на месте чудесного обращения Савла, рядом с храмом, устроенным в 1960-е годы стараниями Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия I.

Особое значение имеет *Спас в силах* (илл. 5), одна из важнейших эсхатологических тем, замыкающая ось жизни. Трехметровое скульптурное изображение Христа Спасителя установлено в 2008 году на территории женского монастыря святой равноапостольной Феклы в сирийском городе Маалюля. История Сирийской Антиохии, колыбели христианской проповеди, невероятно масштабна для христианского мира. Здесь обрелись богословы – святитель Иоанн Златоуст, преподобные Иоанн Дамаскин, Исаак и Ефрем Сирины. Здесь сохранился арамейский язык, на котором говорил Иисус Христос и Его ученики. В сердце Савла (Павла) проник духовный призыв Иисуса. В Хомсе хранится пояс Пресвятой Богородицы, чудесным образом переданный св. апостолу Фоме. С Россией антиохийская церковь связана духовными и историческими корнями.⁸ *Спас в силах* А. Рукавишников – одно из блестящих событий современности, отвечающих глубине темы. Бронза достигает здесь удивительного состояния. Цвет вещества оттеняется золотом нимба и креста, огненными кольцами-вихрями. Преобразование бронзы гранями складок в фактуре поверхности, в бронзу „хрустальную” создает ощущение чистоты и драгоценности материала, и вместе с тем целомудренности жизненного предопределения.

⁸ Первым Митрополитом на Руси был сириец по происхождению константинопольский священник Михаил Сирий. В Херсонесе он венчал русского князя Владимира и византийскую принцессу Анну, а затем помогал Владимиру в установлении православной веры в Киеве. Он же проводил и внешнюю политику княжеского двора. При поддержке Антиохийского Патриарха Русская Православная Церковь в 1589 году получила статус самостоятельной, с правом избрания Патриарха Московского и всея Руси. В дни празднования 300-летия Дома Романовых, Патриарх Антиохийский Григорий IV рукоположил в Епископы будущего Патриарха Московского и всея Руси АЛЕКСИЯ I. От Антиохийской церкви Русская Православная церковь приняла устав, каноны и одеяния священнослужителей. Родными русскими святыми давно уже стали св. Фекла, св. Даниил и Симеон Столпники, свт. Иоанн Златоуст, св. Иоанн Дамаскин, совершавшие свой духовный подвиг на сирийской земле.



Илл. 5. А. Рукавишников, *Спас в силах*, женский монастырь святой равноапостольной Феклы в сирийском городе Маалюля, 2008, бронза

В полной мере произведение – литургический символ – он обладает канонической основой. Вещественностью и плотностью металла, реалистической трактовки фигуры материализован образ божественной сущности посредника и хранителя земного и небесного миров. Канонически сдержанный, благородный по силуэту образ вызывает к духовному восхищению. Монументальная реалистическая пластика академической вещественностью формы утверждает присутствие образа в нашем мире. И вместе с тем открывает глубины в сообщении с надличностью Бога-Сына как новую задачу искусства. Установка скульптуры в монастыре св. Феклы – это первый этап. Предполагалось установить в 20 км от Дамаска в христианском городе Сейд-найя, на высоте 2 тыс. м., где находится женский монастырь в честь Пресвятой Богородицы, величественную статую Иисуса Христа, его 32-метровое скульптурное изображение.



Илл. 6. Л. Баранов, *Дионисий, восхищенный и пораженный красотой божьего мира*, 2011, гипс

Опыт динамического изыскания превосходит у Леонида Баранова (1943 г.р.), выпускника МГХИ им. В. И. Сурикова, известного скульптора. Его определяют как мастера индивидуальных, образно-эмоциональных решений, создавшего циклы, посвященные Шекспиру, царю Петру, русским писателям, композиторам, полководцам. План трансценденции работ художника выражен активной балансировкой композиции. Это можно видеть в работе *Дионисий восхищенный и пораженный красотой божьего мира* (илл. 6). Академическая материальная убедительность благородного образа – изысканного в кистях, стопах, постановке головы, выдает глубочайшее уважение к средневековому иконописцу и звучит как дружеский привет. Удивительна трансценденция эксперимента с подсветкой лика Иисуса в обратном рельефе (илл. 7). Прочной и незыблемой формой иконоческого канона Иоанна Крестителя, в рельефе в полный рост и головой на подносе фиксирует в одном моменте – до и после усекновения главы – представление о пространственно-временной непоследовательности жизни и смерти. Это тем интереснее, что сегодня зрителя интересует включенность его в процесс понимания метафизических состояний жизни.

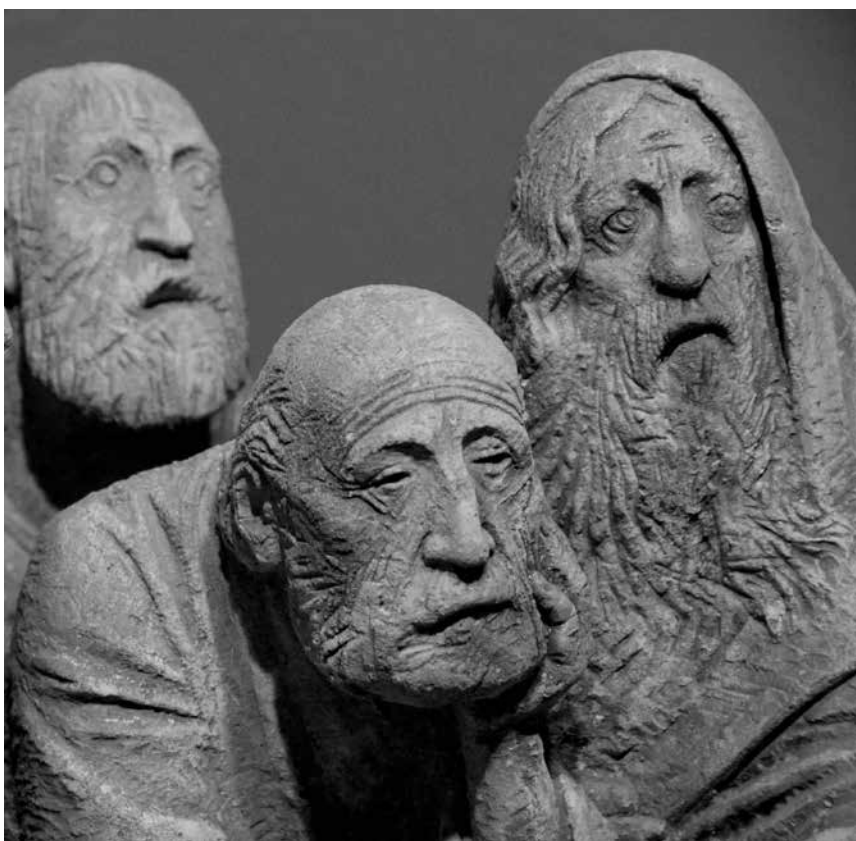
Очень интересны крепко сделанные работы Сергея Миальченко (1962 г.р.). Сергей окончил Московскую среднюю художественную школу и Харьковский художественно-промышленный институт. Емкая крашенная пластика ранних ра-

бот с цельными объемами, характерными для народного искусства, содержит эстетический подтекст изящной классической трансформы образа. Утонченность в завершении элементов, неожиданность движений и поворотов фигур, динамика и красота естественных слегка стилизованных телесных состояний – стихия автора. *Время XII* – включает в себя две части – это *Тайная Вечеря* – сюжет в камне как прообраз Литургии (илл. 8а, б) и пространственную композицию из 12-ти же персонажей как метафору безразличия нашего времени. Первая часть удивительна полнотой „жизни” камня со следами резца, высвобождающего грубоватость голов, поз, жестов рыбаков, земледельцев, отцов, в которых уже начата работа Духа, и в которых продолжается „узнавание” учениками – будущими Апостолами – своего учителя. Достоверность выражения лиц и нрава достигаются размерностью и напряжением лобных и височных долей, степенью сжатости скул, уловлением сиюминутной реакции на слова Спасителя о предназначении события и его участников. Переносы негрубы, а в натруженных кистях ощутима та пластическая живость, которая сообщает нам о внутреннем волнении. Фигуры плотно сдвинуты и даже стиснуты, и меж ними нет просвета. Композиция как символ до предела затянутой пружины откровения – Нового Завета, в котором одновременно и близкая трагедия, и будущее ликование тех, кто: „Они не от мира и Я не от мира” (Ин. 17:16). Вторая часть *XII* это 12 манекенов в полный рост не замечающих Христа – „вещь-сожаление” для христианской традиции тема не характерная и если она важна для самого художника, то намеренное игнорирование пластической эстетики и нарочитая небрежность выводят их в другие координаты. В определенной степени разногласия снимает крепко сделанная, надежная и органичная по трактовке деревянная скульптура Иисуса, напоминающая о традициях деревянной храмовой пластики прикамской, вятской, смоленской, что не оставляет сомнения в таланте художника и масштабности решения темы (илл. 9).

И в заключение хочу показать еще одну работу – композицию художника русского происхождения из Германии Игоря Захарова-Росс. Он родился в 1947 году в Хабаровске, где закончил худграф, работал на факультете, затем уехал в Ленинград. В 1978 Захаров-Росс уезжает



Илл. 7.
Л. Баранов, *Спас нерукотворный*,
прямой и обратный рельефы,
2011, гипс



Илл. 8а, б.
С. Мильчиков, *Проект – Время*
„12”, 2011, известняк



Илл. 9.
С. Мильчиков, *Иисус*, 2011



Илл. 10. И. Захаров-Росс, *Innere Kreuzigung*, 1988

в Мюнхен и работает в разных городах. Среди проектов *TRAUMA NATALIS. 1945–2005 (Родовая травма)* – историческая память о второй Мировой войне, *RIFEGIUM (Убежище)* – экзистенция преодоления страха, рожденного давлением цивилизации. *Дети войны*, *Сапиенс Сапиенс* и др. В любой информации он видит графическую структуру: в строении молекул,

фотографиях военного времени, эмбрионах человека, отпечатках срезов живых тканей и др. Часто непонятно, как сделана вещь, но всегда она поражает таинством заключенной в ней информации. Тема растительного листа – одна из замечательных концепций художника (илл. 10). Специально подготовленный природный материал воспринимается идеей сотворения растительности „в день третий”. В интерпретации художника лист – духовно возвышенная вещь – ответственность, кульминационная точка в остановке внимания и создания контраста образов: элемент образной драматургии. Лист недолговечен и хрупок, но приобретает устойчивость за счет металлизации поверхности. Контраст с изображением под ним возбуждает понятия о связи времен – пратворении и новозаветных отношениях. Объект, на уровне символики и соединения культурных архетипов, вбирает исторический и современный контекст. Прикрытие листом распятия – особая интонация литургического образа – несправедливости времени. Такое сопоставление наполняет пространство понятиями многоплановой репрезентации, а морфологически тяготеет к трехмерной композиции, специфичной пластике. Отчасти можно увидеть здесь традиции намеченные Бойсом.

Так контекст поисков религиозности в искусстве направлен на превозмогание процессов разрушения культуры России и осознание правды Откровения. Этот план темы не исчезал в XX веке. Он крепко сцеплен с культурой России конца XIX – начала XX веков. Поиск его стилистики проходит подспудно в русле пластических

идей второй половины XX века. И находит свое воплощение в конце XX – начале XXI века.

Библиография

- Ванслов 2011 = Ванслов, В[иктор] В.: „Культура и искусство в современном мире”, *Академические тетради*, 14, вып. 2 (2011), <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/14/vanslov.html>
- Кондратьева, Кошаева, Кошаев 2009 = Кондратьева, А[настасия] (ред.), Кошаева, О. (авт. текста), Кошаев, В[ладимир] (консультант): *Виктор Михайлович Васнецов. Великие художники*, альбом, Комсомольская правда, Москва 2009: 30.
- Кошаев 2010 = Кошаев, В[ладимир] Б.: „Онтология искусства в православии”, *Вестник МГХПУ им. С. Г. Строганова*, 4 (2010): 3–17.
- Лосский 1995 = Лосский, Н[иколай] О.: *Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция*, Москва 1995.
- Лосский 1995 = Лосский, Н[иколай] О.: *Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция*, Москва 1995.
- Франк 1990 = Франк, С[емён] Л.: *Сочинения*, Москва 1990.

Vladimir B. Koshaev

Ontology of the post-Soviet religious art

Artistic exegesis is a search for the hidden meaning of values and images, when the religious theme owns a prominent role in society. Its implementation is not only in liturgical purposes but aesthetics, as the refrain of the art ontology. We can point out several artistic directions in contemporary art. The first – direct recovery of confessional art traditions. This type takes place in conditions of faith artifacts reproduction. It provides the basic needs of the spiritual life, but also brings new features and development into the restoration of the traditional and new centers, created around monasteries and temples. Second – Fine-plastic renewal experience of the Russian art school of easel painting and monumental art (works of such painters as: Yu. Gusev – *The Kiss of Judas, Flight into Egypt*, V. Chebotkin – *Standing of Hermogenes Patriarch for Faith and fatherland* and sculptors: A. Rukavishnikov – *Christ in Majesty* in Syria, L. Baranov – *Dionysius delighted and amazed by the beauty of God's world*). Third – examples of contemporary art – a series of installations with associative revelations, aimed at the transformation of existential ontological projection of Christ's deed in works of Sergei Milchenko (Moscow), Russian nonconformist Igor Zakharov-Ross (Cologne, Munich).