

А. М. Копировский

Особенности изучения и преподавания церковного искусства в Западной Европе и России в XIX–XX вв.

В статье описывается и анализируется сложный процесс изучения и преподавания церковного искусства. В Европе и в России он проходил во многом сходно: история искусства выделилась из конфессиональной науки в самостоятельную дисциплину, был сформирован полисемантический подход к ее изучению, усилилось внимание к богословскому содержанию произведений искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: история искусства, церковная археология, художественная форма, богословие, преподавание.

От художественной формы к истории и археологии

Во второй половине XIX столетия наука об искусстве под влиянием гегелевской философии постепенно находила себе место среди других наук. Но происходило это не в контексте философии или богословия, а через описание конкретных фактов, их анализ и систематизацию. Например, труды Я. Буркхардта включали в себя попытку обоснования истории искусства именно как науки об искусстве со своей методологией. Появился культурно-исторический метод И. Тэна. Р. Циммерман и К. Фидлер обратили особое внимание на художественные формы произведений искусства вплоть до утверждения, что содержание произведения искусства находится именно в форме. А. Ригль пытался обосновать положение о том, что решающий источник развития искусства заключается во внутреннем духовном стремлении («художественной воле») [*Методологические проблемы*, 105, 106, 110, 112].

Идеи А. Ригля нашли свое развитие в трудах Г. Вельфлина (1864–1945), классика искусствознания, окончательно утвердившего искусствознание «как объективное исследование художественного предмета, как самостоятельную и самоценную

научную дисциплину» [Вельфлин, VIII]. Г. Вельфлин предложил рассматривать развитие стиля в пяти парах понятий:

1. от линейного к живописному («обесценивание линии»);
2. от плоскостного к глубинному (не улучшение изображения пространственной глубины, а полное овладение перспективным сокращением и впечатлением пространства);
3. от замкнутой к открытой форме (принципиальное смягчение тектонической строгости);
4. от множественности к единству (через гармонию свободных частей, или отнесением элементов к одному мотиву, или подчинение второстепенных элементов безусловно руководящему);
5. от абсолютной к относительной ясности предметной сферы (композиция, свет и краска перестают служить исключительно для прояснения формы, они живут своей собственной жизнью, что, по мнению Вельфлина, «знаменует собой не прогресс и не упадок, но другое отношение к миру») [Вельфлин, 23–26].

Эти положения Вельфлина по отношению к художественной форме не всеобъемлющи (они относятся только к искусству Ренессанса и барокко). Но главное очевидно: интерес к глубинным проблемам искусства в его связи с человеческим бытием, развитием человека, соответствующим, по Гегелю, саморазвитию Абсолютного Духа [Гегель, 14], сменился интересом исключительно к проблемам развития художественной формы. Сам Вельфлин хотел и дальнейшего продвижения по этому пути: он мечтал о такой истории искусств, «которая не только повествовала бы об отдельных художниках, но в систематической последовательности показывала бы как из линейного стиля возник живописный, из тектонического — атектоничный и т. д.» [Вельфлин, IX]. Это означало, что сюжет, литературный источник, его интерпретация в подходе Вельфлина вообще перестали иметь принципиальное значение, поскольку он оценивал не столько содержание образа, сколько его выразительность, актуальность не для глубин сознания, а прежде всего для зрительного восприятия.

Углубляющаяся дифференциация научного знания и плюрализм разрозненных теорий в Западной Европе постепенно привели к утрате общего системного подхода к искусству [Методологические проблемы, 120] начиная с церковной археологии, ранее традиционно связанной с проблемами искусства. Например, Э. Россен (*E. Reusens*) писал: «Памятники, изучаемые археологией, бывают, как правило, произведениями искусства. Итак, следует, чтобы археолог, уяснив сюжеты и идею, которую автор про-

изведения хотел передать, попытался также оценить его стиль и художественную ценность» [*Reusens*, 4]. Однако уже с середины XIX века в ней наметилось осязаемое движение от изучения произведений искусства отдельно к включению их в общий контекст истории и археологии.

Вначале известный церковный археолог падре Марки (1795–1860) пытался вводить научные принципы систематизации произведений церковного искусства [*Беляев*, 77]. Затем их развил его ученик и продолжатель его дела, выдающийся ученый Д. Б. де Росси (1822–1894), который увидел в катакомбах огромный материал не только по искусству, но, прежде всего, по культуре раннего христианства в целом. Непредвзятый подход к научным фактам («критический подход» — называл его сам де Росси, католик, которого за это единоверцы именовали «союзником протестантов»), прекрасное знание письменных источников и детальный анализ самих памятников позволили ему соединить основные положения церковно-археологических исследований, касающихся раннехристианского периода жизни церкви, в целостную самостоятельную науку [*Хрушкова*, 195].

«Церковная археология становится наукой в современном смысле с момента включения механизма исторического восприятия литургии и церковного прошлого» [*Беляев*, *Чернецов*, 18]. Это означало, в частности, что материальные памятники церковного происхождения, в том числе произведения церковного искусства, переставали восприниматься как исключительно церковные и постепенно входили в общий круг исторических источников. Так, один из современников де Росси профессор Берлинского университета протестант Ф. Пайпер в своем курсе христианской археологии представил церковные древности прежде всего в качестве иллюстраций богословских доктрин. Сам курс Ф. Пайпер назвал «Введением в монументальное богословие» [*Piper*], а под «монументальным богословием» он понимал «не только памятники искусства, но и вещественные памятники древности... с которыми связана память» [*Piper*, 1].

В том же направлении работал один из учеников де Росси, профессор церковной истории Фрайбургского университета Ф.-К. Краус. В своем учебном курсе он предложил на основании единства обрабатываемого материала расширить предмет церковной археологии и включить в него следующие направления:

1. древности церковного управления и права;
2. древности культа;

3. древности частной жизни;
4. древности искусства;
5. древности литературы и догматики.

Эта наука во многом еще была связана с пониманием церковной археологии как части богословия, но историческая ориентация ее становилась все более очевидной. Ф. Краус, как и де Росси, считал, что «нельзя ставить христианскую археологию на службу католическим предрассудкам» [Kraus, 12]. Он осознавал связь христианской науки о древностях с искусством, но имел в виду только произведения античного (греческого и римского) искусства. Да и они изучались им лишь как своего рода иллюстрации жизни первых христиан. Заниматься произведениями искусства, по Краусу, должна была другая наука — история христианского искусства [Kraus, 9].

От истории стилей к «истории духа»

Рассмотрим теперь в общих чертах, как изучалась и преподавалась в это время история христианского искусства. В западноевропейском искусствоведении уже в работах ученых, современных основателю формально-стилистического метода Г. Вельфлину, а тем более в последующие периоды, наметилась иная по отношению к его методу тенденция. Она была выражена в 1920 г. в лозунге одного из крупнейших искусствоведов начала XX в. Макса Дворжака: «История искусства как *история духа*». Историю духа М. Дворжак понимал как историю «взаимоотношения человеческой души с Богом» [Зедльмайр, 132].

В полноте эту тенденцию реализовал в середине XX в. выдающийся австрийский ученый Ханс Зедльмайр (1896–1984). Он утверждал, что «невозможно... считать единственной задачей науки об искусстве изучение художественного *процесса*» [Зедльмайр, 87], т. е. то, что предлагал делать Г. Вельфлин. Главным в методе Зедльмайра был переход к изучению отдельного произведения, которое он мыслил «как покоящийся в себе *малый мир* особого рода» [Зедльмайр, 90]. В его трактовке это значило, что стоящий перед произведением искусства человек — уже не пассивный зритель, могущий лишь наслаждаться или критиковать и противопоставленный в этом смысле художнику-творцу, поскольку он прозревает в изображении следы его предыстории и зародыши будущих преобразований [Зедльмайр, 106]. Зрителю предлагался подход, который позволял соединить конкретные представления

о сюжете произведения, его рациональном содержании, формах, стиле и т. п. с прозрением в нем изначальных смыслов, не проявленных в самом произведении до конца, и, что еще важнее, — с выявлением в душе воспринимающего нескольких вероятных вариантов его развития. Разумеется, речь не идет о сугубо субъективных фантазиях, для которых конкретное художественное произведение — лишь формальный повод, с ними, по сути, не связанный. Предполагается, что зритель станет в прямом смысле со-творцом произведения, участником «послетворения», не просто видящим изображение, но, как пишет один из исследователей творчества Зедльмайра, «видящим правильно», вырабатывающим верную установку, постигающим через нее сущностные связи, отношения и качества [Ванеян, 335]. Под словом «правильно» здесь понимается отнюдь не единственно возможное понимание произведения. Более того — сам подход, предполагающий такое понимание, в принципе исключается, поскольку по представлению Зедльмайра любому художественному творению присуща смысловая многослойность.

Чтобы эта многослойность не стала поводом для произвольных толкований, Зедльмайр возродил 4-частную схему толкования произведения, основанную на библейской экзегетической традиции, а именно — предложил последовательно применять следующие методы: исторический, аллегорический, тропологический и анагогический. Зедльмайр предлагал начинать восприятие образа с его первичного, формально-предметного, буквального слоя. Например, картину П. Брейгеля «Слепые» он рассматривал как обычную жанровую сцену. Затем переходил к аллегорическому ее толкованию, рассматривая изображение как «перевернутый мир», в котором полностью утрачен смысл существования, и в то же время видел в образе слепцов на картине заблудившихся еретиков. Тропологически же для него «слепые» — это мы, каждый (!) смотрящий на картину зритель. Наконец, он переходил к анагогическому, т. е. «возвышающему» зрителя (и требующему, в свою очередь, от него духовного возвышения) ее истолкованию. Оно предполагало уже не разглядывание, а созерцание образа, когда падение слепых в яму становится предвосхищением всеобщего Страшного Суда [Зедльмайр, 214]. Известно, что эта схема упоминалась еще в V в. у св. Иоанна Кассиана в отношении к истолкованию Священного писания (например: Иерусалим исторически — город, аллегорически — образ Церкви Христовой, тропологически — душа человека, анагогически — небесный град) [Иоанн Кассиан, 518–520].

Данте предлагал использовать такой подход для понимания его «Божественной комедии»¹. Но, в конце концов, схема стала схоластическим инструментом и в XVI в. была отброшена.

Зедльмайр не предлагал воскресить ее в прежнем значении. Он применял ее лишь для того, чтобы открывать все новые и новые смыслы художественных произведений любого времени, стремясь не завершить постижение, но увидеть в них бесконечное содержание. В пределе при таком подходе никакой вывод не становится последним, поскольку он делает возможным новые и новые интерпретации в русле единой традиции. Это попытка выйти за пределы времени вообще, «дотронуться» до вечности.

Не случайно отмечается, что она предполагает выход и за пределы искусства как такового («...наступает “конец искусства”» [Ванеян, 345]) — как совокупности объектов для восприятия извне, что предполагает в итоге достижение свободного и полного приобщения к искусству.

Содержание произведений церковного искусства и церковная археология

Поддерживая тезис М. Дворжака о замене истории искусства как истории стилей (А. Ригль, Г. Вельфлин) на историю искусства как историю искусства, а затем и как историю духа (см. выше), Зедльмайр при анализе формы художественного произведения раскрывает неразрывно с ним и его духовное содержание. При этом он не считал обязательным соотносить искусство какого-либо художника с религиозными течениями эпохи, чтобы ощутить дух его творчества [Зедльмайр, 116–117]. Однако именно он, развивая высказанную еще в середине XIX в. мысль Ф. фон Баадера о том, что отход от истинного культа или безразличие к нему есть лишь промежуточная стадия между ним и бесовским культом, назвал исходным пунктом генетического объяснения искусства отношение к Богу. Он писал:

Там, где отношение к Богу понимается серьезно, оно выражается в культе; подобно этому и с исторической точки зрения преобладающее число всех

1. В письме XIII (к Кан Гранде делла Скала) Данте писал: «Чтобы понять излагаемое ниже, необходимо знать, что смысл этого произведения (“Божественной Комедии”. — А. К.) не прост: более того, оно может быть названо многосмысленным, то

есть имеющим несколько смыслов... Первый называется буквальным, второй — аллегорическим, или моральным. <...> [Третий —] анагогический...» [Данте, 387].

значительных художественных созданий мировой истории представляет собой культовые сооружения и культовые образы, даже если они принадлежат секуляризованным или неявным культурам [*Зедльмайр, 121*].

Эта мысль выдающегося западноевропейского искусствоведа подтверждается все возрастающим интересом к христианскому искусству в обществе, у специалистов-искусствоведов и деятелей искусства. Известны капитальные многократно переиздаваемые труды Р. Краутхаймера, К. Манго, Т. Мэтью, М. Хадзидакиса, Х. Белтинга и др. по церковному искусству, в которых широко и без искажений используются богословские материалы. Культура христианства (прежде всего, конечно, храмовая культура) интересна современному человеку не только высокими художественными качествами ее памятников, но своей целостностью, духовной и эстетической насыщенностью. Поэтому она становится для западного зрителя и читателя все более привлекательной.

Приведем в качестве примера современное отношение европейцев к храмовой архитектуре.

Религиозная западная архитектура последних десятилетий XX в., — пишет отечественная исследовательница этой проблемы, — отмечена углубленным пониманием духовной сути сакрального пространства. <...> В конце XX в. тема культовых сооружений занимает все более важное место в творчестве западных архитекторов и во многом определяет общий характер архитектуры нашего времени [*Художественные модели, 227*].

Однако в первой половине XX в. церковная и христианская археология в Западной Европе, раньше включавшая в себя и изучение произведений раннехристианского искусства, развивалась скорее в обратном направлении. В определении науки христианской археологии слово «христианская» бледнело и превращалось в лучшем случае в хронологическую вежу. Первоначальное намерение исследователей внутри христианской археологии «исследовать во всей полноте возможные подходы к материальному миру» вызвало в итоге риторический вопрос: «Нужно ли отделять христианскую археологию от всего остального? И другой вопрос (столь же риторический. — А. К.): возможно ли это?» [*Хрушкова, 197*].

Тенденция к отделению науки о христианских древностях от конфессиональной принадлежности на Западе действительно явно выражена. В своем докладе на XIII конгрессе по христианской археологии ректор Понтификального института христианской

археологии священник Патрик Сен-Рок напомнил, что нельзя, подобно апологетам и полемистам XVII–XVIII вв., всякую фреску, изображающую женщину с младенцем, интерпретировать как образ Богоматери. Он призывал не путать христианскую археологию с конфессиональной и категорически отказывался от отождествления христианской и церковной археологии [Сен-Рок, 203, 206]. Как пишет об этом же современный нидерландский исследователь Х. Стопкер: «...церковная археология становится несколько старомодной». А отвечая на вопрос: «Это конец церковной археологии или ее будущее?», он, хотя и не «хоронит» церковную археологию совсем, видит ее в будущем лишь в качестве сугубо прикладной науки, поскольку «для обоснования исторических или искусствоведческих гипотез необходимы результаты раскопок» [Stoepker, 199–200, 216].

Но если задача церковной археологии как науки сводится к производству раскопок на местах древних храмов или около существующих церковных зданий, это означает, что термин «церковная археология» радикально изменил свое значение. Такая наука на раскрытие смысла найденных в раскопках вещей не влияет. От непосредственного изучения памятников церковного искусства современные западные церковные археологи окончательно отказываются: «То, что (в археологии. — А. К.) относится к искусству, все больше теряет интерес» [Seeliger, 167–187], или: «...дни эстетическо-искусствоведческого взгляда на археологию сочтены» [Seeliger, 181].

Таким образом, церковная археология в этот период окончательно превращается на Западе во внеконфессиональную вспомогательную историческую дисциплину. В учебный процесс входит лишь христианская археология, ограничивающая свой материал VII–VIII вв. и не связанная с его художественной стороной. Она изучается теперь не только в церковных (так называемых понтификальных, т. е. папских) университетах [Сен-Рок, 203–204], но и на гуманитарных, архитектурных и культурно-антропологических факультетах светских университетов [Беляев, 398, 403].

Новые подходы к изучению и преподаванию церковного искусства

Итак, развитие западноевропейской науки об искусстве приводит к появлению светского, но с широким использованием богословских текстов, полисемантического подхода к изучению

произведений искусства. Этот подход предполагает открытое, незапрограммированное приобщение к искусству через постижение прежде всего отдельных его произведений. Церковная археология на Западе, когда-то инициировавшая изучение памятников церковного искусства, выполнив свою задачу, становится лишь справочной базой для истории искусства. Однако восприятие произведений искусства именно потому не мыслится абсолютно произвольным, с возможностью взаимоисключающих интерпретаций, что в науку об искусстве органично включена и церковная, каноническая традиция его восприятия.

Во многом сходный процесс переосмысления подходов к изучению церковного искусства, происходивший в России, был рассмотрен нами ранее [*Копировский*, 63–77]. Одним из итогов этого процесса была очевидная необходимость восполнения знаний в области богословия у светских специалистов — за исключением небольшого числа высокопрофессиональных исследователей, имеющих, как правило, не только фундаментальные познания в этой области, но и непосредственное отношение к церковной традиции. Соответственно, и церковным исследователям необходимо научиться использовать достижения светской науки об искусстве, тем более что она все чаще отходит от предубеждения по отношению к церковному содержанию изучаемых произведений. Также им необходимо преодолеть предубеждение по отношению к традиции светских исследований церковных произведений искусства.

Показательны в этом плане противоречивые попытки дальнейшего возрождения церковной археологии, предпринятые в последней трети XX века. Несмотря на призыв патриарха Московского и всея Руси Алексия II (1929–2008) к братскому общению и деловому сотрудничеству всех, кто трудится в ведущих научных и церковных учреждениях России [*Церковная археология*, 1], вновь возникла тема противопоставления, на этот раз, как ни печально, с церковной стороны. Так, на одной из первых конференций по церковной археологии прозвучал тезис о переходе «от истории христианского искусства (ею церковная археология занималась в конце XIX — начале XX в.) к подлинной археологии Церкви» [*Церковная археология*, 15]. Это можно было бы рассматривать как попытку вернуться к исследовательскому методу известного церковного археолога графа А. С. Уварова (1824–1884), в трудах которого можно найти вполне определенное и в целом негативное отношение к включению в церковно-археологическую науку изучения христианского искусства [*Уваров*, 174]. Однако сам

А. С. Уваров, различая археологическую и художественную сторону археологических памятников [Уваров, 176], не противопоставлял их и в отличие от современных апологетов его метода не делил археологию на «подлинную» и «не-подлинную». Возвратом даже не столько к принципам исследования произведений искусства во второй половине XIX века, сколько к советским идеологическим установкам, смотрится и курьезное утверждение, что нужно уберечь церковную археологию «от подмены ее историей искусства» и ставить «функциональность и символизм предметов и памятников христианского культа... прежде художественности» [Церковная археология, 20].

Сейчас перед нашим обществом по отношению к древнему искусству стоят задачи, во многом сходные с задачами начала XX века, которые Н. В. Покровский надеялся разрешить с помощью преподавания церковной археологии. Квалифицированная охрана и реставрация памятников церковного искусства, произведения которого искажались вследствие невежественных перестроек или неправильного режима эксплуатации, требовались тогда и требуются теперь. Советский период добавил к этому лишь их сознательное разрушение или варварскую эксплуатацию не по назначению.

Что же касается изучения этих памятников, то церковно-художественные произведения требуют сегодня особо внимательного изучения вследствие длительной интерпретации их с атеистических позиций.

Поэтому предполагающееся возрождение церковной археологии в нашей стране без включения в него проблематики церковного искусства, в том числе через осмысление его форм и содержания в XX веке в светской науке и культуре, представляется бесперспективным.

Литература

1. *Беляев* = Беляев Л. А. Христианские древности : Введение в сравнительное изучение : Учебное пособие для вузов. М. : Изд-во ин-та христиан. культуры средневековья, 1998. 574 с. ; ил., факс.
2. *Беляев, Чернецов* = Беляев Л. А., Чернецов А. В. Русские церковные древности : Археология христианских древностей средневековой Руси : Учебно-методическое пособие к лекционному курсу. М. : НПБО «Фонд археологии», 1996. 88 с.

3. *Ванеян* = Ванеян С. Между гештальтом и теофанией : Методология искусствознания и метафизика искусства Ханса Зедльмайра : [Послесловие] // Зедльмайр Х. Искусство и истина : О теории и методе истории искусства. М. : Искусствознание, 1999. С. 305–363.
4. *Вельфлин* = Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств : Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб. : Мифрил, 1994. XVIII, 426, [2] с.; ил.
5. *Гегель* = Гегель Г. Ф. В. Эстетика : В 4 т. Т. 1. М. : Искусство, 1968. XVI, 312 с.
6. *Данте* = Данте Алигьери. Малые произведения / Пер., прим. И. Н. Голенищева-Кутузова. М. : Наука, 1968. (Литературные памятники). 651 с.
7. *Зедльмайр* = Зедльмайр Х. Искусство и истина : Теория и метод истории искусства. СПб. : Аxioma, [2000]. 271 с.
8. *Иоанн Кассиан* = Иоанн Кассиан Римлянин. Писания. М. : АСТ; Минск : Харвест, 2000. 799 с.
9. *Копировский* = Копировский А. М. Церковная археология и история средневекового искусства в России : От противостояния к взаимодействию // Церковное искусство, его восприятие и преподавание : Материалы Всероссийской конференции с участием зарубежных специалистов. М. : Свято-Филаретовский институт, 2007. С. 63–77.
10. *Методологические проблемы* = Методологические проблемы современного искусствознания / Отв. ред. А. Я. Зись. М. : Наука, 1986. 350 с.
11. *Сен-Рок* = Сен-Рок П. Современная христианская археология на Западе // Российская археология. 1998. № 2. С. 202–206.
12. *Уваров* = Уваров А. С. Что должна обнимать программа для преподавания Русской Археологии и в каком систематическом порядке должна быть распределена эта программа? // Он же. Сборник мелких трудов. В 3 т. Т. 3. М. : Тов-во тип. А. И. Мамонтова, 1910. С. 173–190.
13. *Хрушкова* = Хрушкова Л. Г. Археология христианская, византийская, церковная : Термины, предмет, современное состояние // Точки — Puncta. 2001. № 3–4 (2). С. 192–211.
14. *Художественные модели* = Художественные модели мироздания : XX век : Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира : Книга вторая. М. : Пассим; НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1999. 363 с.
15. *Церковная археология* = Церковная археология : Выпуск 4 : Материалы Второй Всероссийской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. В. Покровского (1848–1917) : Санкт-Петербург, 1–3 ноября 1998 г. СПб. : б. и., 1998. 381 с.

16. *Kraus* = Kraus F.-X. Über Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie. Freiburg i. Br. : Herder, 1879. 55 S.
17. *Piper* = Piper F. Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha : Verlag von Rud. Besser, 1867. 910 S.
18. *Reusens* = Reusens E. Elements d'archeologie chretienne. Tome Premier. Louvain : Tipographie de Ch. Peeters, 1871. 493 p.
19. *Seeliger* = Seeliger H. R. Christliche Archäologie oder spatantike Kunstgeschichte? Aktuelle Grundlagenfragen aus der Sicht der Kirchengeschichte // *Rivista di Archeologia Cristiana*. 1985. N. 1–2. S. 167–187.
20. *Stoepker* = Stoepker H. Church archaeology in the Netherlands: problems, prospects, proposals // *Medieval Archaeology in the Netherlands*. Assen : Van Gorcum, 1990. P. 199–218.

A. M. Kopyrovsky

Special Aspects of Studying and Teaching Church Art in Western Europe and Russia in the XIX and the XX centuries

The article outlines and analyses the complicated process of studying and teaching church art. Many aspects of the process were similar for Europe and Russia, e. g. the history of art being transformed from a confessional science into an independent subject, the establishment of the polysemantic approach to studying it and more focus on the theological meaning of art works.

KEYWORDS: history of art, church archeology, artistic form, theology, teaching.