

Виктор Васиљевич Бичков

## РЕЛИГИЈСКО-ЕСТЕТИЧКА СВЕСТ У РУСИЈИ XIX И XX ВЕКА

Проблем сложене интеракције религијске и естетичке свести желео бих да данас размотрим на примеру руске религијозне естетике друге половине XIX и XX века - раздобља у коме религијски поглед на свет у Русији, као, уосталом, и данас, није био доминантан, али у коме су многи културни делатници и религијозни мислиоци трагали за сферама узајамних допицаја између религијске свести, с једне, те уметности и естетике, с друге стране.

Од доба Петра Великог доминантна позиција у Русији припадала је секуларној прозападној култури, па, сходно томе, и одговарајућој естетици. Религијозна естетичка свест бива скрајнута на маргине званичне културе, тако да се у свом традиционалном виду чува још једино међу староверцима, у манастирима, као и у душама појединих мислилаца, уметника и књижевника.

Међу њима ваља пре свега поменути име Николаја Васиљевича Гогоља, који је на основу искуства у властитом стваралаштву, стваралаштву високих уметничких домета, спознао принципијелну неостваривост у његово доба популарне тенденције ка „естетичком хуманизму” - уношења моралности у друштво уз помоћ секуларизоване уметности. Могућност премошћавања трагичног јаза између естетичког и моралног начела Гогољ сагледава искључиво у сфери религијског, те након столетне доминације секуларизоване уметности, чији је један од најистакнутијих представника и сам био, поставља питање о вези културе са Црквом, о хришћанском преображају световне културе, и можда први пут у историји руске мисли, свесно износи идеју „православне културе”. Пошто је кроз лично искуство доживео духовно „преображење”, Гогољ снажно осећа да његовим стваралаштвом руководи сам Бог, и задатке уметности сагледава у буђењу људских душа ради сусрета са Богом, у њиховом моралном очишћењу, у теургијском искуству остваривања божанске праведности („правде Божје”) на земљи. Живот истинског (одн. религијозног) уметника, по мишљењу великог писца, близак је монашком подвигу, који се одвија у изузетно тешким условима - у свету; делатност његова блиска је молитви, а награда за сав тај напор - божанствена красота која се открива верноме у тајни Свете Литургије.

Другу маркантну појаву у руској духовној култури XIX века представљало је славјанофилство, а у његовом оквиру делатност А. С. Хомјакова и И.В. Кирјејевског. Њихова естетика базирана је на својеврсном конгломерату идеја немачких романтичара и православне естетике. Хомјаков први у православној култури формулише појам саборности као мистичног „богочовечанског јединства”, као становитог идеалног духа народа, просветљеног хришћанском вером. Уметност он осмишљава као израз тога духа на основу божанске љубави; као творачко „самопознање живота” уз уметничково посредовање.

Значајна фигура религиозне културе XIX века је и А.М. Бухарев (потоњи архимандрит Теодор; 1824-1871), који настоји да превазиђе ускоцрквени ригоризам и да осмисли читаву културу и уметност свога доба (укључујући и изванцрквено стваралаштво) као прожете „светлошћу Христовом” и загрејане „скривеном топлином” Цркве. Самим тим он тежи да превазиђе, по његовом мишљењу извештачену идеју секуларности културе. Свака стваралачка делатност, сматра Бухарев, представља дејство Божје благодати, чак и у случајевима када својом спољашњом формом ни у чему непосредно не указује на црквеност или религиозност. Тако је његова концепција отклањала трагизам ситуације у којој се нашао позни Гогољ, уништивши други том „Мртвих душа” као дело - по ауторовом схватању - ближе секуларној него православној култури.

Бухаревљеве идеје, непосредно примењене на уметност, у извесној мери наставља Ф.М. Достојевски. Главни садржај било које уметности, по Достојевском, јесте лепота. Естетичко начело он држи за најважнију, премда и трагично противуречну, вредност, без које човеку нема живота. Лепота је од Бога, сматра он; она је израз Самог Духа Светога; у највишој својој појави то је Сам Исус Христос. И управо та Лепота ће на крају крајева „спасти свет”. Па ипак, лепота у људском животу и у уметности „страшна је и ужасна ствар”, где „саживују све противречности”, где „ђаво са Богом ратује, а бојно поље им је срце човеково”. Естетичко начело, по правилу, супротстављено је моралном начелу, и отуда многе драме и трагедије људског бивствовања, којима је Достојевски и посветио своје стваралаштво.

До оваквог уверења, али у ригорозној форми, долази поткрај живота још један руски писац из прошлога столећа, К.Н. Леонтјев. У почетку заговорник чистог естетизма у уметности и нарочито у животу, овај мислилац након снажног унутарњег духовно-религиозног потреса долази до практично потпуне негације естетичког начела у секуларизованој култури као „префињеној аморалности”, супротстављајући му „поезију вере православне са целокупном њеном обредношћу и свеукупним „корективом” њеног духа”. Драматичност оваквог поимања утолико је израженија, уколико се има у виду да Леонтјевљев „естетизам” никада није био површан. Као један од ретких мислилаца у историји културе уопште он је веома добро схватио да лепо, естетско у свету и у уметности уопште није пука видљивост, већ „видљиви, спољашњи израз унутарњег, најскривенијег живота духа”, да је управо естетика, а не морал и чак не ни религија, „најбоље мерило историје и живота”, као што је и естетски критеријум (естетско је у његовој интерпретацији идентично лепотом) најуниверзалнија карактеристика бића. Високо вреднујући естетичку суштину уметности, Леонтјев „естетику живота” (обликовање живота по законима

естетике - мотив теургије, традиционалан за руску религиозну естетику тога доба) поставља изнад „естетике уметности”, будући ипак, потпуно свестан да се она најчешће налази у антагонизму са моралом и религиозношћу. Раздвајање естетског и религијског доводи га до песимистичког закључка да „успешнија или мање успешна свеопшта проповед хришћанства” може довести до „гашења естетике живота на земљи, односно до гашења самога живота”. Свој животни став Леонтјев свесно везује за православно хришћанство, тако да пред крај живота прима монашки постриг и тиме у својој свести потписује пресуду и земаљском животу човечанства, и самоме себи, природно.

У сложеној дијалектици етичког и естетичког залутао је и Л.Н. Толстој. У позном раздобљу свога стваралаштва, обративши се учењу првих Отаца Цркве, он раскида и са секуларном културом, којој је служио више деценија властитим стваралаштвом, и са званичном Црквом, и са естетиком као таквом. У њему настаје унутарњи трагични расцеп услед сукоба личног духовно-мистичког искуства и споља прихваћеног рационализма. Као резултат тога, код Толстоја се и у програмском раду „Шта је то уметност?”, али и у другим радовима из области уметности запажа круг дикатат панморализма. Лепота, у поимању знаменитог писца, нема ничег заједничког са добром. Отуда је уметност заснована на естетичким начелима тек пука забава која човека удаљава од добра. „Естетичко уживање јесте уживање нижега реда”. Толстој негира скоро сва велика имена уметности (Еурипида, Дантеа, Шекспира, Рафаела, Микеланђела, Бетовена), признајући једино ону уметност која износи „истину” у народу приступачном, поједностављено религиозном облику.

Нова етапа у религиозној естетици отпочиње од философа Владимира Соловјова и достиже свој врхунац у доба „руске религиозне ренесансе” - пре свега код његових следбеника Николаја Берђајева, теоретичара неоправославља о. Павла Флоренског, о. Сергија Булгакова и код низа других мислилаца из прве половине XX века. Уопште, ваља нагласити да је за руску естетику и нарочито за поимање уметности прва половина овога столећа била изузетно плодотворан период. Тада су, наиме, откривене, јасно и прецизно формулисане многе суштинске законитости уметничког стваралаштва и уметности, а уметничка пракса тога доба изванредно је поткрепила теоријске спознаје конкретним остварењима која су заузела достојно место у историји светске уметности.

Естетика самога Соловјова, који се ослањао и на неоплатонизам и на класичну немачку естетику (у првом реду на Шелинга), и на многе идеје руске естетике XIX века, занто је шира од религијске у ужем смислу, и утолико пре од православне естетике. Философска теорија свејединства у Соловјовљевој разради, поимање уметности у духу мистичке „слободне теургије” која преображава свет на путевима ка његовом духовном савршенству, када неће само религијска идеја владати уметником, већ ће и он сам владати њоме, „свесно управљајући њеним земаљским оваплоћењима”, концепција симбола и мистичко виђење Софије као космичког уметничког стваралачког начела (Соловјовљева софиологија) нашли су се у основи естетичких трагања почетка XX века; те идеје, нагласићемо, суштински утицај оствариће на теоретичаре руског символизма и на неоправославну естетику.

Добро су позната духовно-религиозна трагања Андреја Белог и других симболиста. Вјачеслав Иванов, рецимо, сматрао је да се симболизам налази у непосредној интеракцији са религиозном стваралаштвом, будући да је циљ симболичке уметности теургичан. Назначење те уметности није тек у означавању нечега, већ у „прозирању и благовештењу скривене воље суштине“. Уметник је, наимае, дужан да својим истанчаним духом открије суштину неке ствари или појаве и да јој помогне да се пробије кроз кору вештаства. У том случају он постаје „носилац божанског откривења“. У својој естетици Иванов развија идеје хришћанског платонизма, изложивши их на најсажетији и најпоследњи начин у једном од својих последњих радова, у чланку „Форма форманс е форма формата“ (1947). Под форма форманс („обликујућом формом“) он подразумева суштину или идеју ствари, „делатни прволик творења у мисли Творца“, изврстан „канон или ефирни модел“ будућег дела, које Иванов овде именује термином форма формата „(обликована форма)“. Форма форманс јесте становита енергија која продире кроз све границе и делује, између осталог, и у уметнику као творачка енергија. Што је форма формата ближа форми форманс, то је савршеније уметничко дело, и то је већа способност његова да уздигне реципијента до суштинских његових првооснова.

У својим естетичким погледима, проистеклим из његове персоналистичке философије, Николај Берђајев држи се мистичко-романтичарске оријентације. Једна од главних (ако не и најважнија) тема његове философије постаје концепција стваралаштва, у којој он фактички доводи до логичке уобличености идеје теургије, присутне у руској естетици још од Гогоља. Смисао људског живота Берђајев види у стваралаштву, будући да се само у њему човек може истински уподобити Богу, Богу-Творцу, највишем Уметнику, и уз Његову помоћ остварити пробој из земаљског „наказног“ живота у највиши космички „живот у красоти“. Све до данас стваралаштво се најпотпуније реализовало у уметности. Међутим, трагизам стваралаштва састоји се у томе што оно није успело да оствари свој главни, теургијски задатак, што се заглавило у земаљској реалности уместо да изађе на ниво космичког.

Берђајев разликује паганску и хришћанску уметност. Паганска уметност (има се у виду уметност античке Грчке и Рима) достигла је класичну завршеност форми у овом земаљском, иманентном свету. Она не зна ни за какав други, виши свет, и не тежи таквоме свету. Насупрот томе, хришћанска уметност јесте уметност „трансцендентне чежње“ за другим светом, „трансцендентног пробоја“ у тај свет. Стога је она принципијелно незавршена у оном највишем смислу, будући да тај свет не достиже реално, већ само указје на њега у својим симболима. Она је симболична у својој основи. Та уметност „може да буде искупљење греха“, у њој се „понавља Голготска жртва“, али у њој и кроз њу „стваралачки чин задржава се у свету искупљења и стога постаје трагичан“, односно не достиже ниво космичке теургије.

Огромни креативни потенцијал, по Берђајеву, поседовала је култура Ренесансе, али она није успела да тај потенцијал и реализује. Њен се трагизам састоји у томе што је покушала да споји неспојиво - класичну антику и мистичко хришћанство; уметност која се потпуно и идеално реализовала на земљи и уметност управљену ка небу, уметност која чезне за небом, али која није нашла адекватан излаз на космички ниво. „Тајна Ренесансе“, констатује

Берђајев, „је у томе што она није успела”, није успела ни обнова антике, ни обнова црквене хришћанске уметности. Уопште, уверен је Берђајев, у уметности није могућан никакав повратак назад, на већ пређене етапе у стваралаштву.

Берђајев разликује два основна типа уметничког стваралаштва - реализам и символизам. У реализму он види екстремну форму прилагођавања уметности „овоме свету”, наказном у својој основи. Стога је реализам „најмање креативна форма уметности”, а његов екстремни облик - натурализам - потпуно је изван граница стваралачког, каогод и академизам, кој умртвљује некада живе класичне форме уметности. Истинској креативној уметности увек је својствен символизам. Уметност је увек у овој или оној мери симболична. Посебно се то односи на хришћанску уметност (у најширем смислу - уметност хришћанског ареала у целини), пошто она ствара симболе другог света. Стога највиши ниво уметност достиже у символизму као правцу који се развио у другој половини XIX - почетком XX века. Међутим, овде она долази до граница властитих могућности, до кризе. Символизам, по Берђајеву, нарочито снажно открива трагизам уметничког стваралаштва. Символ јесте „мост пребачен од творачког чина до скривене, последње реалности”. Међутим, на путевима уметничког стваралаштва не може се доспети до те највише реалности. У символизму то стваралаштво превазилази, надраста себе и одлази изван граница уметности у традиционалном смислу. Стваралаштво напушта сферу културе и прелива се у само биће, оно постаје теургија која ствара ново биће. Најзад, Берђајев нуди и прецизно одређење теургије, коме је естетичка свест православног света тежила практично током читаве њене историје. „Теургија не ствара културу, него ново биће, теургија је наткултурна. Теургија јесте уметност што твори други свет, друго биће, други живот, лепоту као бивствујуће. Теургија превазилази трагедију стваралаштва, усмерава стваралачку енергију ка новом животу... Теургија јесте делање човека у заједници са Богом, - богодејство, вогочовечно твораштво”. При томе проблем уметности као теургије Берђајев сматра превасходно руским проблемом и управо са теургијом повезује будуће „славјано-руско обновљење”.

Најдоследније и најдубље руску религиозну естетику разрадили су у првој трећини овога века главни представници неоправославља о. Павле Флоренски и о. Сергије Булгаков.

П.А. Флоренски, 1 који се у својим радовима ослања на достигнућа духовног и уметничког искуства пређашње културе човечанства, посвећивао је нарочиту и проницљиву пажњу естетици и уметности. За њега „Бог и јесте Највиша Лепота, и кроз удеоначарење у Њој све постаје лепо”. Естетичко пак, по његовом одређењу, не представља некакава локални део бића или свести, већ је то снага или енергија што прожима све слојеве бића. Лепота и светлост (духовна, божанствена) у његовом систему представљају значајне онтолошке и гносеолошке чиниоце. Управо у њима и њиховим посредством човек у мистичним чиновима богослужења, монашког подвига или созерцавања иконе „познаје” троипостасну истину, преизобилино се при томе испуњујући неописивом духовном радошћу. Главни естетички субјекти, по схватањима Флоренског, јесу духовни старци, подвижници који су посветили свој живот созерцавању духовне светлости, а аскетика је у непосредном и потпуном смислу те речи естетика и уметност. Сами Оци-подвижници, како

наглашава о. Павле, своју су делатност називали „уметношћу над уметности-ма”, док су циљ те делатности, „созерцатељно знање”, називали „филокали-јом” (пхилокалиа - љубав према лепоти), за разлику од рационалне „филосо-фије”.

Та се делатност, уверен је Флоренски, није ограничавала само на созер-цавање, већ је као свој идеални крајњи циљ поставила чак и рално прео-бражавање плоти подвижникове у још духовнију и светлоноснију, и то за његова живота, односно реално превазилажење границе између матери-јалног и духовног света. На космогонијском нивоу на тој се граници налази Софија Премудрост Божја - извесна умом несазнајна Личност и творачко начело Божје, Божја творачка енергија, духовни темељ тварнога света и човека, који их чини лепима: то је суштинска основа лепоте у свету и у умет-ности, сама „суштствена Лепота у васцелој твари”. Отуда је сфера естетичког, сфера лепог у његовим најистанчанијим облицима заправо погранична сфера између вишњег и нижњег света. Међутим, у чистом виду највише Лепота открива се само ретким подвижницима; зато су њени реал-ни преносници у свету симболи у културном чину и у уметности (а у најчистијем виду - у икони).

При томе Флоренски не поима символ само као јединицу семиотике, већ и као онтолошку суштину. Символ не само што означава нешто друго, већ то и реално пројављује, поседује његову енергију, једном речју, символ је „живо узајамно прожимање двају бића”. Овде је о. Павле проширио на символ у целини византијску концепцију литургијског символа, коју су позни византијски Оци Цркве примењивали само на култне симболе. Код Флоренског у такве симболе уврштена је пре свега икона, коју он сматра највишим достигнућем ликовне уметности уопште.

Разматрајући подробно све компоненте уметничког језика иконе, укљу-чујући њену каноничност, „обратну перспективу”, специфичне начине орга-низације простора, симболику боје и упоређујући се то са језиком новије европске ликовне уметности (у његовој терминологији - „ренесансне”, рус. „возрожденској”), он долази до закључка да управо од „великих” мајстора Ренесансе, који су се одрекли средњовековног уметничког језика, отпочиње декаденција ликовне уметности. Наиме, суштина уметности, како верује о. Павле, не састоји се у дочаравању видљивих форми материјалног света или психичких стања човекових, већ у симболичком изражавању и усхођњу уз помоћ условних уметничких слика ка невидљивим духовним прасликама (прволиковима), ка непролазном духовном свету, на крају - ка Богу. Велику пажњу Флоренски поклања и питањима синтезе уметности у богослужбе-ном чину, философији и естетици култа, проблемима канона и организаци-је артистичког просторно-временског континуума у уметности.

На естетичке идеје Павла Флоренског многа ће се надовезати о. Сер-гије Булгаков. У средишту његовог богословља налази се софиологија - у начелу антиномијско учење о Софији, коју аутор поима као „немогућну” за разум, као алогичног личносног посредника између Бога и света, као „округли квадрат”, „корен из минус један” и, истовремено, као првобитну укупност свих идеја творења (неоправославно преосмишљење платоновско-неоплатонске концепције предвечних идеја) и као творачко начело биће и

уметности. На тај начин његова софиологија фактички представља неоправославну естетику. У њеном средишту, као и код Флорнског, налази се учење о икони, у којој Булгаков сагледава начелно антиномични феномен. „Та видљивост невидљивог, изобразивост неизобразивог и јесте икона”. При томе, термин икона он користи у два смисла - ужем, култном, и ширем, естетичком.

У сфери уметничког стваралаштва, настављајући идеје неоплатонско-патристичке естетике, Булгаков види три „инстанце” бића: идеални прволик, ствари, саму материјалну ствар и „икону ствари”, односно уметничку слику која тежи најтачнијем могућном изражавању самог прволика, „други облик битка идеје, који као да се одвојио од своје реалности”. Најпотпуније се тај задатак у историји културе реализовао у икони као елементу црквеног култа, а посебно у православној икони. У њој се на несазнајан начин откривао оно знање о Богу и духовном свету које се не преноси ни на који други начин - знање о ономе што је начелно недоступно другим начинима познања, пошто се „у основи иконе налази способност умног виђења”. Развијајући идеје Флоренског, о. Сергије сматра да је тако висок ниво духовног проницања икона достигла благодарећи својој каноничности. Оно што се у богословљу означава као „црквено предање”, које чува духовно искуство Цркве, у црквеној уметности назива се „каноном иконе” и осмишљава као „ризница живог сећања Цркве” о духовним „виђењима и визијама” (рус. „виденијах и виденијах”, као „њено саборно надахнуће”. Канон није спољашњи закон или збир правила којих је дужан да се придржава иконописац, већ „унутарња норма”, органски својствена његовом духовном свету, чувар иконописног симболизма. Отуда овај руски богослов икону поима као „вишу од уметности”; икона је „Боговиђење и Богопознање” које пружа уметничко сведочанство о себи”, док се иконописац, у идеалној перспективи, поима не само као уметник већ и као „религиозни созерцатељ - богослов”. Булгаков сматра да у случајевима где долази до остварења оваквог јединства „достигнућа и откривења иконописа превазилазе по својој снази и спекулативно богословље и ванрелигијску уметност”. Икона је, по Булгакову, идеално оваплоћење софијности створеног.

Под софијношћу он подразумева израженост у материјалном свету његове иконске идеалности. Основни критеријум и показатељ нивоа софијности неке ствари или уметничког дела јесте лепота, која представља „откривење Светог Духа” у материји, „безгрешну, свету осећајност, опипљивост идеје”, „духовну, свету телесност”. О. Сергије нарочиту пажњу задржава на категорији телесности у њеном идеалном поимању, односно духотелесности, која се налази у основи уметности. Уметник „прозире лепоту као остварену свету телесност” и настоји да је изрази у своме стваралаштву. Најпотпуније је то пошло за руком, по његовом мишљењу, старим Грцима у њиховим идеализованим обнаженим фигурама, као и средњевековним православним ументницима у икони. Уметничко дело Булгаков одређује као „еротски сусрет материје и форме, њихово заљубљено стапање, доживљену идеју која је постала лепо. То је сјај софијне луче у нашем свету”. При томе Булгаков не прави начелну разлику између лепог у уметности и у природи. Ову потоњу лепоту он поима као „великог и чудесног уметника”, док уметност, као и у читавој православној

традицији, он узима у проширеном смислу. Главно уметничко дело јесте човек у својој „духотелесности“. „Уметност, не као укупност технички виртуозних поступака, већ као живот у лепоти, несравњено је шира од наше људске уметности; читав свет јесте уметничко дело које се непрекидно реализује, достижући своју завршеност у човеку услед његовог средишњег положаја у свету; наиме, тек се у човеку као цару твари завршава космос“. Па ипак, живети у лепоти човеку је тешко и саблажњиво, јер је ту, подсетиће Булгаков на Достојевског, бојно поље ђавола са Богом. „Земаљска лепота загонетна је и злокобна, као смех Ђоконде... Чежња за лепотом, мучење лепотом јесте вапај читавог универзума“. Превазилажење те трагичности лепоте у свету је могућно (и та је мисао карактеристична за читаву неоправославну естетику) уз помоћ теургијске функције уметности, која већ излази из оквира самих својих дела и која реално преображава свет и човека на путу есхатолошког софијно-естетичког преображења, узношења тварног света ка његовој пред-вечној Лепоти - Софији. Снажно осећајући велики значај феномена лепоте у хришћанском поимању света и, истовремено, његову начелну противречност, Булгаков покушава да је превазиђе тако што лепоту уврштава у систем семантички блиских појмова: совјијност - телесност - лепота - уметност, који, премда не будући синонимима, образују извесно довољно једнородно семантичко поље, унутар кога се и налази смисаоно језгро софиологије.

Госине 1936. је на француском, а 1937. на руском језику у Паризу објављена књига познатог руског теоретичара уметности Владимира Вејдлеа (1895-1979, од 1922. у емиграцији) „Умирање уметности“, у којој је формулисан став православног мислиоца, који је професионално познавао и волео уметност, али који се у целини негативно односио према естетици и естетском. За Вејдлеа естетичко јесте „недопустиво површина“ релација, док је естетика наука која је своје име добила зарад „овековечења смрти последњег стила“ у уметности, наука која не познаје никакве законитости. Професионалном естетичару тешко је да докучи корене једне овакве заблуде код човека који је снажно доживљавао уметност; али у овом раду није реч о томе. У контексту нашег истраживања Вејдле је занимљив управо по томе како је продро у бит уметности и уметничког стваралаштва са позиција православно оријентисаног научника из прве половине XX столећа.

У суштини се концепција његове књиге, изложена, иначе, и у низу других радова, своди на то да је аутор (као и бројни другимислиоци с почетка века) осетио дубоку кризу (чак не ни просто кризу, већ умирање!) уметности, која је доживљавала процват најмање почев од грчке антике. Почетак те кризе он сагледава још крајем XVIII - почетком XIX века, и то пре свега код романтичара, а њен финални стадијум - у уметности и књижевности прве трећине XX века, у бројним авангардним правцима и код већине великих писаца типа Џојса, Пруста, Кафке и др. Суштина кризе своди се на то да су од доба Просвећенства у култури почеле да јачају научно-техничке, разумско-рационалистичке тенденције, постепено потискујући веру и религијску свест из културе и људских душа, а у складу са тим и из уметности. Отпочео је постепено разарање саме сржи уметничког стваралаштва - „раздеоба смисла и форме, душе и тела у уметности, раздеоба између личности талента у животу, у судбини уметника“. Уметност, почев од романтизма, губи стил - своју суштину и основу у Вејдлеовом поимању.



Стил у уметности Вејдле ће осмислити као становити спољашњи израз дубинске суштине уметничког стваралаштва, његове душе. Стил је надличан, али је иманентно својствен унутарњем свету свакога уметника независно од епохе. То је дубинско „предодређење” његовог стваралаштва. „Стил је оно опште којим појединачно и лично никада не бива умањено. Њега не ствара појединац, али он није ни резултат, макар и многобројних, напора усмерених ка једном циљу; стил је само спољашње откривање унутарње симфоније душа, њиховог надразумног јединства; то је у уметности оваплоћена саборност стваралаштва. Када јењава саборност, гаси се стил, и немогућно га је изнова разгорети било каквом чежњом, било каквим заветом”. У руској религиозној естетици (а Вејдле је један од њених најмаркантнијих представника, без обзира на његов негативан став према самом термину) саборност је непосредно у вези са религијском свешћу, вером, и она представља једну од суштинских одлика хришћанске религије, а с њом, истовремено, и хришћанске уметности. Вејдле управо у том смислу користипојам саборности.

Да, уверен је Вејдле, губљење стила у уметности, њена нарастајућа криза и њено умирање повезани су у доба научно-техничког прогреса, доминације рационализма, механицизма, раскида човека са природом (све ово Вејдле означава термином цивилизација, супротстаљајући га култури) са губитком, у крајњој инстанци, религијског поимања и осећања света. „Разум уништава уметност, потискујући највише ум, од давнина својствен уметнику”. Истинска пуновредна уметност, по ауторовом дубоком убеђењу, изнутра је увек тесно повезана са религијом и религиозна у својој основи, „пошто је уметничко искуство у својој најдубљој бити заправо религиозно искуство, јер ниједан стваралачки чин не може а да не садржи изражавање вере, будући да је свет, у коме уметност живи, до краја видљив једино религији”. - Чак се и основни појмови неопходни за дубинску интерпретацију уметности, уверен је руски теоретичар уметности, корене у религиозној мисли. Међу њима на првом месту Вејдле наводи преображење, оваплоћење, тајну, антиномијску целовитост, чудо. Феномени који се датим терминима описују својствени су како религији, тако и уметности, према, по правилу, они нису истоветни. Уметност и религија „саприродне” су у својој основи, „логика уметности јесте логика религије”, али у култури оне не замењују једна другу, већ се узајамно допуњују и поткрепљују. У Ново доба многи генијални уметници нису били религиозни у ускоцрквеном смислу, али су још увек стварали у свету прожетом „тајном религијом”, „истински људском, управљаном савешћу”. „Уметник, макар и не веровао, у своме је стваралаштву ипак савршио тајну, чије је последње оправдање религијско. Савршењу тајне помагало је осећање стила, осећање повезаности са светом и са људима. Тајна се може савршити и грешним рукама; савремена уметност не распада се због тога што је уметник грешан, већ због тога што, свесно или несвесно, он „одбија да саврши тајну”. Отуда рационализам, отуда одустајање од уметничке имагинације, замењивање животности механицизмом, губљење осећања чуда у процесу стваралаштва, губљење дара да се ствари и појаве виде у њиховој првобитној целовитости, у њиховој дубинској тајанствености, отуда формализам у савременој уметности - све ово православни научник сагледава као главне одлике умирања уметности.

Природно је што су многи уметници још у XIX веку осетили симптоме овога процеса, погубно по уметност и културу, и што су отпочели борбу са њим, већ прма својим моћима. Међутим, изгубивши највиши ниво религиозности, на коме се несумњиво налази хришћанство, многи међу њима покушавали су и до данас покушавају да спасоносно по уметност религијско искуство изнађу у древним примитивним веровањима и религијама, у примитивизму народног живота и уметности која се још није отцепила од истинске културе, најзад, у дечјем виђењу света. Вејдле позитивно оцењује овакве покушаје, али не разуме због чега је потребно спуштати се са вишег и савршенијег духовног искуства, које је човечанству понудило хришћанство, ка његовим првобитним и примитивним формама. Спасење уметности, уколико је оно могућно, по Вејдлеу није иза нас, већ пред нама. Савремена „уметност није болесник који ишчекује лекара већ мртац што жуди за васкрсењем. Она ће или устати из гроба у сажижућој светлости религиозног прозрења, или ћемо, одслуживши јој тужно опело, бити принуђени да њен прах предамо земљи”.

На тај начин, у поимању суштине уметности В. В. Вејдле, по свему судећи, не будући свестан тога, долази фактички до истог закључка који је извео столеће пре њега А. М. Бухарев. Додуше, Бухарев није ни наслућивао никакву глобалну кризу, а немоли умирање уметности. Проблем смрти уметности од средине XX века постаје популаран у дискусијама вођеним у науци о уметности и естетици на највишем нивоу. Па ипак, концепције православних истраживача истраживача у њима не налазе никаквог одраза. Њима блиске идеје исказивали су, можда, само мислиоци неотомистичке оријентације.

Романтичарски хришћански став у естетици заузима познати религиозни мислилац И. А. Иљин (1883-1954), који је 1922. био принуђен да напусти Русију, да би до доласка нациста на власт живео у Немачкој, а касније у Швајцарској. Његова културолошко-естетичка концепција умногоме је такође представљала наставак оне линије коју је трасирао А. М. Бухарев. У својим бројним културолошким и естетичким радовима Иљин разрађује општу теорију хришћанске културе, поклањајући нарочиту пажњу месту уметности и уметника у њој. Под културом он подразумева организацију људског постојања на темељу унутарњих, дубинских, органских начела тога постојања, „на путевима живе, тајанствене сврсисходности”, која се спознаје стваралачком душом, погруженом у созерцање. „Култура се ствара изнутра, она је творевина душе и духа”. Иљин њу разликује од цивилизације као чисто спољашње, површинске организације живота на начелима духа лишене науке и технике. „Хришћанска култура” јесте култура заснована на „духу хришћанства”, који Иљин одређује као „дух интериоризације, дух љубави; дух молитвеног созерцавања, дух живог органског садржаја; дух искрене испуњене форме; дух усавршавања и предметног служења делу Божјем на земљи”, као и на „прихватању света”.

Задатак стварања хришћанске културе био је постављен још пре скоро две хиљаде година, али он ни до данас није остварен, и његова реализација стоји пред будућим покољењима хришћана. Културу стварају људи који су од Духа Христовог примили „дух творачке силе”. Уметност у хришћанској култури, као и у култури уопште (Иљин признаје и постојање нехришћанских култура - будистичке, муслиманске и других) заузима једно од истакнутих места, напоредо са „науком, државом и привредом”. У процесу „уметничког

созерцавања”, „уметничке медитације” стваралац продира до најглавнијих тајни бића, познаје „природу Бога, света и људи” и духовно искуство што га је стекао оваплоћава у новој реалности - у своме уметничком делу. Уметник је медијум, посредник између реципијента и дубинских тајни бића, које је стваралац обрео у дубини своје душе. Преко уметника „исказује се Богом саздана суштина света и човека”, „светска тајна”. Стога је уметност - „уметничка мистагогија”. Нарочиту пажњу Иљин поклања категорији артистичности уметности, подразумевајући под њом јединство созерцатељне способности и уметничког талента. Одвојено они не могу да дају истинско уметничко дело. Велику улогу у уметности игра „закон економичности”, чија се суштина своди на то да се медитативно искуство крајње прецизно (Иљин овде користи омиљени Пушкинов термин, сагледавајући у великом песнику, чијем је стваралаштву посветио низ аналитичких студија, уметника у истинском смислу те речи) изражава уметничким средствима.

Истинска „уметност јесте служење и радост”, пошто истински уметник увек осећа да је призван на велико и надахнуто служење и свестан је да (пред)стоји пред Богом и пред великом Тајном. Његово је стваралаштво слободно и управља се искључиво према „уметничкој неопходности”. И када му се душа „настрада” „до победе и озарења”, уметник осети огромну радост стваралаштва. Не можемо, на крају, да у контексту религиозне естетике не поменемо и знаменитог подвижника духа у руској култури Јована, архиепископа Сан Франциска (у свету - кнез Димитрије Алексејевич Шаховски, 1902-1989). Витлан буром револуције, још у раној младости он напушта Русију, да би се на Западу формирао као руски песник, религиозни мислилац, проповедник и несустајући војитељ за обнову руске духовности. У доба совјетске власти владика Јован био је добро познат слушаоцима „Гласа Америке” по емисији „Разговори са руским народом”, коју је водио из недеље у недељу; данас се његова дела публикују и у Русији. Као и сви представници религиозне естетике које смо овде споменули, архиепископ Јован верује у високо назначење уметности, и то пре свега руске; а то се назначење очитује у функцији посредовања између земаљског и небеског света. „Руска свест храни се истином, која лежи у основи устројства универзума. Та истина налази свој одраз у делима чисте уметности и у подвигу чисте вере” - пише он. Под „чистом уметношћу” Владика подразумева уметност која се ствара „чистим умом”, имајући у виду, разумљиво, као што је и сам наглашавао, не Кантов појам, већ „ум што стоји на коленима пред Богом, ум што опева и прославља Творца... Ум што умире у Творцу и васкрсава у Њему, химнолошки или химнички ум, свезан са дубином срца небеским браком, јединством воље и откривања...” Такав „ум” владика Јован види у опусу А.К. Толстоја, Достојевског, Љескова, Хомјакова, Владимира Соловјова, Шмељова. Он не допушта уметности да се ваља у блату плотског живота, већ је узноси ка „реализму духа”, који води ка „освештању плоти света, уништењу „жалца” греха и смрти силом Христовом”. Назначење уметности и његова „пракса” стога јесте „гледање тајне, ослушкивање тајне, преношење дубинског смисла живота онима који тај смисао не виде”. Будући да је и сам био добар песник, владика Јован успева да дође до властитог, веома суптилног виђења руске поезије. За њега је у овој области идеал А. К. Толстој, аутор „Јована Дамаскина”;

целокупну уметност он посматра кроз призму поезије, коју држи за „трагање за највишим животом доступним човеку и његово обретање”, за „тихо чудо”, за „највиши процват човека у цвету”.

„Песник „милошћу Божјом” има власт претварати воду љдских речи у вино, а то вино - у крви Речи” - пише владика Јован. „Такво је највише назначење поезије; њен је смисао евархистијски. Поезија јесте човекков повратак ка почетку ствари.

Поезија је химнолошко превазилажење свих изанђалих силогизама и вербалних ознака које су престале да откривају свет... У њој се појављује само биће, вредније од свега што њиме може бити изражено. Она је перископ избачен изнад нивоа овога света, рентген и радар, ласерски зрак, најфинија, оштра стрела духа што пробада све предмете из света, не убијајући их, већ, напротив, оживљујући”.

Религиозна естетика, која се, рекло би се, налазила на периферији културних струјања у Русији XIX-XX века, успела је да прецизно и јасно изрази многе суштинске проблеме духовне културе свога доба, па и културе у целини. Данас би било наивно говорити о непосредном утицају естетичке мисли на уметност или обратно. Природно, те су сфере културе међу собом тешке повезане него неке друге или са неким другим, али и њихове корелације су у довољној мери посредоване и углавном пре бивају одређене глобалним пољем културе свога доба него непосредним утицајима. Па ипак, можемо да приметимо да су проблеми које је уочила и истакла естетичка мисао у трансформисаном виду нашли своје оваплоћење и у руској уметности XIX-XX века.

Уколико бисмо покушали да на неки начин генерализујемо фрагменте руске религиозне естетике што смо их овде изложили у виду концепта, уочићемо неколико најмаркантнијих идеја, присутних у овом или оном виду код многих овде поменутих и непоменутих аутора који су стварали у минулих стотину и педесет година:

1. Осећај или чак јасно поимање дубинске сродности уметности и религије; сагледавање суштине уметности у изражавању (пројављивању) објективно постојећег духовног света и ствараочевог контакта са тим светом у процесу уметничког стваралаштва.

2. Свест о драматичном јазу између естетичког и етичког, између естетичке и религијске свести, и мукотрпни покушаји да се тај јаз превазиђе на теоријском или творачко-практичном нивоу. Карактеристично је да су ово најдубље осећали управо практичари - писци и ликовни уметници (Гогољ, Достојевски, Леонтјев, позни Толстој, Розанов; у ликовној уметности - највише Ге, Врубел, Шагал).

3. Напорна трагања за духовни, преображајним начелом у култури и уметности на теоријском и уметничком (у процесу властитог стваралаштва) плану (Б. Соловјов, Флорнски, Булгаков, Иљин, а у ликовној уметности - Поленов, Левитан, Нестеров, Рерикс, Кандински и др.).

4. Теургија као извођење уметничког стваралаштва изван граница уметности у уском смислу у живот, преображење самога живота у складу са естетичким и духовним законитостима стваралаштва (Гогољ, Берђејев, а у теорији још и симболисти, особито Маљевич).

Са руског Ксенија Кончаровић

## **Напомене:**

1    Детаљније о теорији уметности код Флоренског в. у: V. Bychov. *The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky*. Crestwood, NY, 1993; Бичков В. *Философия искусства Павла Флоренского, Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству*. М., 1996. С. 285-333.

2    Детаљније о погледима Булгакова на уметност в.у: V. Bytchkov: *Künstlerische und aesthetische Aspekte in der Sociologie Vater Serge Bulgakows, Stimme der Orthodoxie*. N. 4. Berlin, 1994.

**Victor Vasyliievich Bichkov**

## **RELIGIOUS - AESTHETIC CONCIIOUSNESS IN XIX AND XX CENTURY RUSSIA**

In developing his theme the author unfolds four standpoints which represent the resume of his research. They are the following:

1.    A feeling or even a clear understanding of a deep affiliation between art and religion; recognition of the essence of articulation of the objectively existing spiritual world and the contact between the creator and the world during the process of artistic creation.

2.    A consciousness of a dramatic chasm between the aesthetic and the ethic, between the aesthetic and ethic consciousness, and of the arduous attempt to bridge this chasm on the theoretical and the creative-practical planes. It is characteristic that this was most profoundly felt by writers and painters (Gogol, Dostoyevwsky, Leontiev, the late Tolstoy, Rozanov; and painters Ge, Vrubbel, Shagal).

3.    Arduous search for spiritual, transforming principle in culture and art on the theoretical and artistic planes (Solovyev, Florensky, Bulgakov, Ilyin; and painters Polenov, Levitan, Nesterov, Kandinsky etc.).

4.    Theurgy as an extraction of artistic creativity beyond the limits of art and into life; transformation of the very life according to aesthetic and spiritual laws of creativity (Gogol, Berdyaev; and intheory especially the symbolists, i.e. Malyevich).