**Христианство и искусство**

Е.Г.Яковлев

В глубоких сумерках собора

Прочитан мною свиток твой:

Твой голос — только стон из хора,

Стон протяженный и глухой.

(Александр Блок)

Распятый Иисус, ужасный полутруп,

С застывшей скорбью глаз, кровавой

пеной губ...

(Эмиль Верхарн)

Художественная культура «христианского» мира обладает такими универсальными признаками, которые придают ей эстетическое своеобразие и неповторимость. Это своеобразие художественной культуры определяется, как говорилось выше, исторически сложившейся системой искусств, в которой ведущее искусство определяет ту качественную универсальность, которая свойственна этой культуре на протяжении всей истории ее существования. И хотя на первый взгляд кажется, что здесь «spiritus flat ubi vult», что в художественно-эстетической жизни «христианских» народов нет никакой иной доминанты, кроме религиозной, — это не так.

В силу исторически сложившейся культурной традиции, идущей от первобытной материальной и духовной культуры, от греческой и римской античности, в «христианском» мире ведущими стали пластически-изобразительные искусства — скульптура и живопись, т. е. такие искусства, в которых телесность, материальность выражались наиболее ярко и зримо. Именно это четко определило границы и возможности религиозного влияния на искусства в целом.

Природный материал, в котором существуют скульптура и живопись, будь то скульптурный образ античного бога или православная икона, кроме иллюзорной или мистической идеи, заключенной в этом образе-символе, несет на себе груз того материала, в котором этот образ живет. Причем пластически-изобразительный характер этих произведений искусства неизбежно переносит акцент образности с ирреально-мистического на материально-духовный уровень. Здесь с особенной ясностью выступает диалектическое противоборство земной природы искусства с христианским пониманием гносиса, выраженного в христианской теологии в принципе «неподобного подобия».

Христианская теология с момента своего возникновения стремилась разрешить эту антиномию в пользу иллюзорного, чисто духовного понимания и воспроизведения божественного начала.

В раннесредневековой христианской схоластической теологии разрешение этой антиномии на уровне умозрительной спекуляции, казалось, было достигнуто. Особенно убедительно это было продемонстрировано Тертулианом в тезисе 5-м его трактата «О теле Христовом»: «И умер сын божий, что вполне достойно веры, так как невероятно. И погребен он, и воскрес, что верно, так как невозможно». Однако в искусстве разрешение этой антиномии на уровне умозрительной спекуляции было невозможно, потому что пластические и изобразительные искусства могли оставаться таковыми только тогда, когда они не отрывались от реальной природы и человека.

Именно поэтому раннехристианские теологи, как на Западе, так и на Востоке, чувствовали, подчас лишь интуитивно и смутно, эту внутреннюю несовместимость искусства и христианской веры. Тот же Тертулиан резко выступал против искусства, считая его наследием языческой античности — языческой ересью. «Искусство, — восклицал он, — ...находится под покровительством двух дьяволов — страсти и вожделения — Бахуса и Венеры».

Ранневизантийский неоплатоник Псевдо-Дионисий Ареопагит, хотя и расходился с Тертулианом в оценке античного философского наследия, стремясь в своих сочинениях (в особенности в трактате «О иерархии ангелов и церкви») соединить его с христианством, — в оценке искусства единодушен со своим западным «братом». Он в трактате «Об именах бога» утверждает, что искусство есть проявление божественной красоты и видит совершенную красоту только в боге, она есть только одно из божественных имен.

Августин Блаженный, продолжая традиции Плотина, в своей «Исповеди» говорит о том, что искусство приводит его к греховным чувствам и желаниям, он называет его «похотью очес», подчеркивая то, что именно зрение, обращенное к изобразительным и пластическим образам, порождает наиболее глубокие земные, реальные чувства и желания. Именно поэтому он стремится преодолеть разорванность своего «я» между земным и небесным, полностью отдать себя богу, отказавшись от искусства, ибо бог — это «единственная в своем роде и неподдельная красота».

Наконец, «великий схоласт» Византии Прокл в своих «Первоосновах теологии» (разд. II «Числа и боги», § 153 и др.) также отдает предпочтение божественно-совершенному, а следовательно, и совершенно-прекрасному: «Все совершенное в богах есть причина божественного совершенства, — пишет он, — ...Поэтому одно совершенство — у богов, а другое — у обожествленного. Однако первично совершенное в богах...».

Однако у Прокла отношение к красоте, а следовательно, и к искусству, более сложно и неоднозначно, ибо его боги — это боги античной культуры, это пластические образы, в которых запечатлены природные и человеческие силы. «Тогда делается понятным, — пишет в комментариях к Проклу А. Ф. Лосев, — почему числа ... объявлены тут богами. Это суть самые настоящие языческие греко-римские боги, т. е. все эти Зевсы, Аполлоны, Афины Паллады... Ведь языческие боги являются ничем иным, как обожествленными силами природы и общества. Это и есть их подлинное содержание, столь противоположное надмировому содержанию общественных монотеистических религий».

Здесь Прокл приближается к пластически мыслящему греку, стремится освободиться от однозначного подхода к искусству в христианской схоластике. Однако грандиозные спекулятивные построения «великого схоласта» оставляют очень мало места искусству в мировоззрении и духовной жизни христианина.

Это активное неприятие христианской теологией земной природы искусства вступало в противоречие с практикой духовной жизни христианских церквей, которые все же не могли обойтись без его способности глубоко влиять на духовный мир человека, на его самые сокровенные желания и порывы. И именно образы пластического и изобразительного искусства позволяли это сделать с наибольшей силой и эмоциональной убедительностью. Однако это имело и свои оборотные стороны — человек, через объем и изображение, приобщался к миру живой, социально-природной реальности, и это грозило иллюзорному мироощущению христианства определенными потерями и в конечном счете возможным поражением. Вот почему исторически, в процессе объективно развертывающейся духовной жизни средневековья, складываются определенные каноны и ограничения, которые должны максимально притупить телесно-предметные, реальные элементы живописи и скульптуры. Причем эти методологические основания средневекового профессионального искусства интерпретировались теологами как высшие эстетические достижения художественной культуры, проникшей в глубины человеческого бытия, в глубины человеческого духа. Искусство же других времен рассматривается как поверхностное и незначительное, так как оно отражает жизнь, которая, «удаляясь от глубинных истоков своих, течет мелкими водами легкого эпикуреизма, в атмосфере легковесной буржуазности греческих человечков...» и потому оно лишено признаков истинной духовности и эстетичности.

Безусловно, официальное искусство христианского средневековья очень внимательно относилось к фольклорной художественной традиции, чувствовало и понимало пластически-изобразительную природу народного художественного мышления, уходящего своими истоками к мифологии, т. е., так же как буддизм и ислам, пыталось схватить и закрепить в своей системе, в системе социально-актуального слоя, слой народно-мифологический.

Это выразилось в том, что в канонах церковного искусства четко учитывался характер народных образных представлений, характер «наивного» народного художественного мышления, для которого характерно не визуальное, не буквальное представление о пространственно-временном существовании человеческого и предметного мира. Достаточно взглянуть на лубочные картинки любого «христианского» народа, чтобы убедиться в условности изображения, убедиться в универсальности необъемного принципа изображения, в особом значении величины изображаемых фигур (например, значительные фигурки — большие, незначительные - меньшие, значительные — в центре композиции, незначительные — на втором плане и т. д.). «...В сфере древнего искусства, в условиях малой глубины, — пишет Л Ф. Жегин, — вся, или почти вся, система пространства умещается в пролете рамы — отсюда совершенная устойчивость формы... То, что показывает здесь композиция, — это как бы в сильнейшем сокращении вся пространственная система в целом».

В народном художественном сознании стихийно отразились универсальные принципы художественного мышления вообще, выраженные в образной интерпретации существования мира в пространстве и времени.

В философско-эстетическом аспекте это глубоко было схвачено И. Кантом, который считал, что для художественного мышления существуют только «две части формы чувственного созерцания как принципы априорного знания, а именно пространство и время...»

Для И. Канта «пространство есть не что иное, как только форма всех явлений внешних чувств, т. е. субъективное условие чувственности, при котором единственно и возможны для нас внешние созерцания», вместе с тем и «время есть необходимое представление, лежащее в основе всех созерцаний. Когда мы имеем дело с явлениями вообще, мы не можем устранить само время...»

Для И. Канта пространство и время — априорные формы чувственности, и это, конечно, неверно; но верно то, что пространство и время есть такие сущности объективного мира, которые позволяют художественному сознанию, человеческой субъективности универсально отразить мир в структуре художественного образа.

В народном художественном мышлении чувство пространственно-временного существования предметного мира было схвачено в формах условных, в формах художественного символа. Универсальность символа оказалась наиболее точным аналогом универсальности мира, и именно поэтому в народном творчестве, особенно в изобразительном, пространство приобретало символический смысл — оно не было визуально-поверхностным, не соответствовало натуралистическому восприятию мира. Уже в русских народных лубках можно обнаружить принципы так называемой обратной перспективы (например, в лубках «Как мыши кота хоронили», «Славный объедало и веселый подпевало»), когда главный предмет изображения находится в центре композиции и наиболее удален от зрителя.

Близость народного художественного мышления, выраженного в этом принципе, теоретическим размышлениям И. Канта верно заметил П. Флоренский, когда писал: «Мы не втягиваемся в это пространство (пространство фрески, построенной по принципу обратной перспективы. — Е. Я.); мало того, оно нас выталкивает на себя, как выталкивало бы наше тело ртутное море. Хотя и видимое, оно трансцендентно нам, мыслящим по Канту и Эвклиду».

Этот принцип был умело использован в построении композиции иконы и особенно основательно был близок ее функционально-литургической природе. «Обратная перспектива, — пишет В. Н. Лазарев, — ...выполняла ...функцию вовлечения в икону верующего; в целях ее полного оптического охвата последний принужден был все более и более погружаться в глубь композиционного построения... Это погружение в икону лишено было всякой напряженности, всякой порывистости».

Таким образом, христианство сумело глубоко проникнуть в народно-мифологический слой, интерпретировать его в духе актуально-социального слоя и, более того, практически и теоретически стремилось утвердить как единственно верный способ художественного видения мира. В качестве аргументов привлекались не только аксиологические и социальные аспекты, но даже психофизиологические уровни человеческой личности.

Так, например, утверждалось, что «обратная перспектива» и плоскостное художественное мышление наиболее адекватно психофизиологии зрительного восприятия человека, чистота и естественность которого наиболее ярко проявляется в детстве. Именно поэтому дети художественно видят мир отнюдь не в «схемах» линейной перспективы и натуралистической визуальности, а в предельно условных, символических образах нелинейной перспективы. И поэтому «если обратиться к данным психофизиологическим, то с необходимостью должно признать, что художники не только не имеют основания, но и не смеют изображать мир в схеме перспективной, коль скоро задачею их признается верность восприятию».

Эти размышления очень близки к идеям современной американской так называемой «гуманистической психологии», сторонники которой считают, что творческие способности и глубина отношения к миру наиболее ярко проявляются у детей и «что по мере социализации человек постепенно теряет свою творческую способность. Потребность и способность творить сохраняется до конца жизни лишь у немногих «творческих» личностей».

Таким образом, сохранение детского видения мира, в частности в искусстве, якобы способствует сохранению творческих потенций человека, сохранению его способностей проникновения в глубины пространственно-временного континуума. Хотя это может быть и верно относительно онтогенеза отдельного человека, но относительно филогенеза человеческой культуры это едва ли правомерно, так как ее развитие с неизбежностью снимает предшествующие формы художественного мышления (осваивая все лучшее в нем) и создает новые устойчивые принципы этого мышления. И как ни прекрасно детство человечества — античная пластика, которая является для нас примером и в определенном смысле недосягаемым образцом, современное художественное мышление не может быть адекватно ему. И как ни своеобразно и неповторимо искусство христианского средневековья, оно также не может претендовать на универсальность и всеобщность, на абсолютное и последнее слово в искусстве, тем более, что именно в искусстве «христианских» народов были поставлены зримые пределы и определены границы мистически-религиозному сознанию, пределы и границы влияния христианского миросозерцания на духовный мир и эстетические потребности человека. Эти границы были поставлены принципами пластическн-изобразительного художественного мышления этих народов, они пронизали и христианское действо и светский театр, духовное пение и симфоническую полифонию, пасторскую проповедь и лирическую поэзию.

Все это создавало ту неповторимую художественно-эстетическую атмосферу, которая и поставила пределы религиозному и иллюзорному сознанию, сформировала те предпосылки, которые привели к мощному взлету гуманистической культуры Возрождения.