**Христианский канон и художественный стиль**

Е.Г.Яковлев

Взаимодействие религиозного христианского канона и искусства происходило в процессе длительного и сложного развития средневековой европейской культуры. В процессе этого взаимодействия художественное мышление, преодолевая ограниченные возможности канона, двигалось по пути формирования и развития стилевых принципов построения художественного образа.

В христианстве формирование канона пошло двумя путями: 1) от византийского христианства к православию и 2) от раннего христианства Западной Европы к католицизму.

В византийско-православном варианте канон превратился в канон-символ, для которого была существенна не только внешняя форма, но и выражение внутреннего, глубинного смысла религиозного догмата. Поэтому для византийско-православного канона был важен в первую очередь принцип духовности в образном воспроизведении божественного, в создании «неподобного подобия». Этому была подчинена и обратная перспектива, и плоскостное построение образа, и условная композиция в иконописи, и живописное построение мозаики, в которой блеск смальты должен был символизировать блеск божественности красоты, и церковное песнопение, прошедшее в своем развитии от ипофонного пения ранних христиан к осьмогласию и знаменному распеву русской православной церкви.

Таким образом, в византийско-православном искусстве все время происходит столкновение внутри образа-канона, когда образ (изобразительный в иконописи, объемный в архитектуре, интонационный в песнопениях), отражающий нечто реальное, совмещается с ирреальной религиозной идеей. Это создает своеобразие и восприятия такого образа, когда у воспринимающего возникает внутренне антиномическое состояние борьбы между восприятием реального образа и ирреальной идеи.

Здесь, как говорилось выше, канонизированный образ выступает не столько как источник информации, сколько как ее возбудитель, как организатор субъективного, личностно проецируемого на общее — религиозный канон.

Все же и в этом искусстве материальное, реальное превалирует, доминирует над иллюзорным, иначе оно перестало бы быть искусством. На это указывает Л. Ф. Жегин, когда говорит о том, что утверждение об имматериальности средневекового изобразительного искусства неверно. В этом искусстве материальность особого порядка. «...О материальности свидетельствует энергичный обобщенный контур... и сильный, контрастирующий цвет... Формы как бы сливаются с изобразительной плоскостью, воспринимаются с нею как нечто единое, а потому ощутимо материальны. В древнем искусстве превалирует материя над пространством».

Вместе с тем в иконах обнаруживается и стремление «материализовать» время, передать временные состояния. Так, например, в иконах «Богоматери троеручицы» третья рука передает движение богоматери, ловящей падающего младенца; а непараллельно поставленные глаза в древней иконе «Спас — Ярое Око» должны передать движение головы. Существует огромное количество древних икон (особенно новгородских и псковских), изображающих усекновение головы Иоанна Предтечи, когда в одном изображении запечатлены два временных момента; голова Иоанна изображена в одной композиции не отсеченной и уже отсеченной. Эти приемы свидетельствуют не столько о наивности живописного иконографического канона, сколько о стремлении наиболее реально, зримо передать временное бытие мира.

В современной живописи этим приемом блестяще воспользовался Пабло Пикассо, особенно в своих графических рисунках на античные темы. Наверно, именно поэтому он говорил: «Я хочу равновесия, которое возникает на лету... но не того равновесия, которое устойчиво и инертно».

Таким образом, в византийском и православном искусстве ирреальность религиозной идеи преодолевается реальностью художественной интерпретации канона, поеодолением религиозного символа через количественное многообразие, через вариантное моделирование образа художественного произведения.

В искусстве западного христианства, в особенности в католицизме, канон не превратился в содержательно-символический догмат, он скорее сформировался здесь как формально-устойчивая система воспроизведения религиозного сюжета. Поэтому для художника в этой системе возникали возможности более наглядно, непосредственно в изображении или повествовании выразить свою индивидуальность. На это указывают и богословы в своих работах. Так, Эрнст Бенц, подчеркивая принципиальное различие православной иконы и западного церковного искусства, писал: «Православная икона безлична, в ней нет западного индивидуума», и поэтому иконописец не искажает первообраз «привнесением элементов своей фантазии...»

В этих рассуждениях есть доля истины, так как действительно фантазия и индивидуальность западного художника могли более свободно выразиться в структуре формального религиозного сюжета.

В западном позднем средневековом искусстве и искусстве Возрождения мы видим огромное количество вариантов на один и тот же религиозный канонический сюжет. В «Воскресении» мастера Тршебоньского алтаря (XIV в.) евангельский сюжет приобретает индивидуально-неповторимую живописную и композиционную интерпретацию; еще большей индивидуальной выразительности в «Несении креста» и «Воскресении» достигает Коножвари Томаш (XV в.), Гертген Тот Синт Яне (XV в.) в своем знаменитом «Иоанне Крестителе в пустыне», пожалуй, впервые в европейском искусстве раскрывает гармоническое единство человека и природы, тем самым снимая суровое традиционное средневековое представление об образе Иоанна Крестителя. У Иеронима Босха (XV—XVI вв.) это фантасмагории, «сюрреалистические» видения, образы, рожденные потрясающей фантазией мастера, у Грюневальда (XV — XVI вв.) в его многих «Распятиях» или «Поругании Христа» — это напряженный «мистический» колорит и смелая моделировка тела, и в особенности рук человека. Совершенства в выражении своей индивидуальности и фантазии он достигает в «Воскресении» Изенгеймского алтаря. Питер Брейгель Старший (XVI в.) через евангельские сюжеты («Проповедь Иоанна Крестителя», «Перепись в Вифлееме») достигает такой жизненной достоверности, которая была под силу только реалистически трезво мыслящему художнику, способному создать в искусстве новую картину мира.

Католическая церковь глубоко чувствовала достоинства и опасность такой интерпретации религиозных сюжетов. Поэтому зримой, наглядной картине мира, создаваемой живописью и скульптурой, она противопоставляла «абсолютную» духовность церковной музыки. Хоралы, мессы, реквиемы, звучащие под сводами католических храмов, создавали атмосферу ирреальности, противоборствовали с реальностью образов изобразительных искусств. Мощные потоки органной музыки должны были смыть с души верующего все мелкое, незначительное, земное, пробудить и укрепить в нем чувство любви и обожания божественного, потустороннего мира.

Однако эта внутренняя антиномичность функционирования системы искусств в структуре католической церкви, хотя и медленно, все же приводила к тому, что реальное, земное побеждало в художественном видении мира. Именно поэтому возможен был на Западе такой взлет реалистического художественного мышления и творчества, каким стало высокое Возрождение.

Соглашаясь с М. В. Алпатовым в том, что «можно без преувеличения утверждать, что «Сикстинская мадонна» — самый возвышенный и поэтический образ мадонны в искусстве Возрождения, как «Владимирская богоматерь» — самый возвышенный, самый человечный и жизнеправдивый образ в искусстве средневековом», следует все же отметить, что в русском средневековом искусстве подобные художественные открытия были, как правило, единичны, в то время как Возрождение — это целый поток гуманистического художественного мироощущения.

Даже разработка в западном искусстве средневековья и Возрождения формальных структур художественного произведения: линейной перспективы, иллюзии объема в живописном изображении и реального объема в скульптуре, бытового жанра и морализирующих новелл в литературе (Ганс Сакс, Боккаччо) приводила к разрушению канона западного христианства. Поэтому художественно-религиозный канон есть историческая стадия развития почти всех культур в эпоху средневековья, которая преодолевается дальнейшим духовным развитием общества.

И едва ли можно согласиться с мыслью о том, что «целые культуры могут осмыслять себя как ориентированные на канон», так как это осмысление не является вневременным, константным; оно трансформируется и переосмысляется в дальнейшем развитии, перерастая в исторически подвижную систему художественного стиля, в котором религиозный элемент становится чисто внешним, функциональным, связан только с утилитарным назначением художественного объекта.

Например, культовые сооружения, выполненные в стиле барокко или классицизма, только функционально остаются культовыми; художественно-эстетическое же значение становится в них определяющим. Это новое состояние искусства было глубоко осмыслено исследователями искусства нового времени.

Так, уже у Генриха Вельфлина искусство предстает как стилевая целостность, в которой растворяется индивидуальность художника; общая форма художественного видения становится универсальным признаком искусства, и «эволюция видения является началом и обусловливающим и обусловленным в ходе истории».

Вместе с тем Г. Вельфлин пытался обнаружить более глубокие корни стилевого своеобразия искусства. В других работах, в особенности в книге «Искусство итальянского Ренессанса и немецкое чувство формы» (у нас она издана под названием «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса»), он пишет о том, что «искусство... неотделимо от условий, которые ему диктует общество, но... корни... лежат глубже, чем это может быть вскрыто социологическим или религиозно-историческим рассмотрением».

Но Г. Вельфлин ограничился лишь тем, что настаивал на том, что, «пока мы не уясним себе самого главного: основных понятий формы и представлений известной народности», мы не сможем понять сущности искусства. В результате глава венской школы приходит к формалистическому решению проблемы.

Следующая попытка обнаружить универсальные принципы художественного стиля (находящиеся вне религиозного сознания) была сделана Кон-Винером, который определял особенности стиля через три основных функциональных качества: тектонический, декоративный и орнаментальный.

Подлинный стиль, по Кон-Винеру, всегда функционален, и поэтому подлинное искусство всегда связано с тектоническим, целесообразным моментом. Это в первую очередь базилика и романский стиль, архитектура и даже византийская мозаика, которая, «уходя от эллинизма, отделявшего украшение от его естественных условий... приближается к тектоническому стилю базилик».

Декоративный момент характерен для готики, которая не является, по Кон-Винеру, истинным искусством, так как в архитектуре готика «совершенно разрушает стену...» и «стена становится хрупкой, точно так же и в формах колонн и орнамента утрачивается прочность структуры».

Именно поэтому «противоположность между романским и готическим храмом не только внешняя — в смысле крепости стены и ее разрушения, линии горизонтальной и вертикальной, но и внутренняя, — противоположность здания, созданного целесообразно, и здания, созданного в расчете на определенное впечатление... Из различия этих двух стилей становится ясным, что только тогда достигается полная гармония между внешним впечатлением и внутренней сущностью ...пока строят целесообразно, что тотчас же получается раздвоенность, как только начинают строить в расчете на настроение». Поэтому стиль, базирующийся на декоративном элементе, слаб и исторически бесперспективен.

Не менее плачевна судьба орнаментального стиля, наиболее ярко проявившегося в римском стиле и рококо. Кон-Винера беспокоит и то бесстилье, которое господствует в буржуазном обществе XX в. «Ясно только одно, — пишет он, — что в эту, лишенную дисциплины эпоху ...стремление стать оригинальным во что бы то ни стало должно было действовать в особенности пагубно... Можно только... впасть в полное отсутствие стиля».

Но он не связывает развитие стилей только с техникой и промышленностью. «Не создает стиля, как это часто утверждали, и развитие техники, — пишет Кон-Винер, — оно идет с ним параллельно, часто даже зависит от него...».

Что же определяет движение стилей в искусстве?

«...Общие движения в народной жизни оказывают на перемену стилей сильное, почти решающее влияние, — утверждает Кон-Винер. — Не духовные движения, возникновение или упадок религий, например, потому что они сами являются продуктом развития, но материальные движения в жизни народа и ее экономике. Тектонический стиль создается всегда самым сильным народом своего времени.

...И может статься, — восклицает он в заключение, — ...для нас будет вызвана красота новой жизни, возникшая всецело из условий современности, такая же необходимая и сильная, какой была красота греков и красота романского средневековья». Однако отрицание Кон-Винером влияния духовной жизни на развитие искусства и его стилей приводит его, как и Г. Вельфлина, к формализму.

Однако и Г. Вельфлин, и Кон-Винер, как глубокие исследователи искусства, подчеркивают определенную независимость развития искусства, развития стилей от религиозного сознания, говорят о недостаточности религиозно-исторического рассмотрения проблемы.

Это, безусловно, продиктовано тем, что в новое время сам объективный процесс стилевого развития искусства все более и более освобождался от религиозных канонов и догм.

Современные исследователи стиля очень четко указывают на то, что «надо отказаться от попыток установить непосредственную зависимость стиля от социально-исторических условий. ...Стиль барокко, например, социально-исторически обусловлен не как таковой, а через посредство идей, образов, художественного метода, характеризующих это направление искусства». И, более того, необходимо исходить «из признания стиля не только эстетической, но и идеологической категорией...», рассматривая его как выражение в искусстве определенной идейно-художественной позиции.

Безусловно, стиль есть содержательно-формальная устойчивая система, в которой эстетическое, художественное начало является определяющим; она синтезирует все те духовные и социально-экономические моменты, которые присущи конкретно-историческому уровню развития общества.

Конечно, и к церковному искусству применительно понятие стиля, но в более узком смысле, так как в нем стилевая организация, например церковного здания, осуществлялась главным образом на функциональном уровне. В романском и готическом стилях, в стилях русской средневековой церковной архитектуры различных земель доминировал функционально-культовый момент, который целостно организовал другие искусства именно в структуре данного религиозного культа. Синтетичность организации художественной, эстетической среды в церковном культе строилась главным образом на уровне идеологическом и ценностном. Более того, церкви готовы были пойти на стилевую эклектику, лишь бы сохранить идеологическое влияние. Примером тому служит католическая пагода Фатзием во Вьетнаме или средневековый христиано-античный храм в Мистре (Греция) (парадоксальные словосочетания!). Стилевое же единство в искусстве нового времени, например в классицизме, барокко, ампире, рококо, есть единство, охватывающее главным образом художественные содержательно-формальные уровни; они пронизывали все виды искусства: и живопись, и декоративное искусство, и музыку, и скульптуру, хотя, конечно, наиболее ярко проявлялись в архитектуре.

Таким образом, эволюция стиля убедительно показывает, как художественное мышление все более и более высвобождалось из-под влияния религиозных канонов и символов.