

The book cover features a complex, layered design. It is composed of several vertical stripes of varying widths and colors, including shades of brown, gold, and dark green. Overlaid on these stripes are various religious and artistic motifs. On the left, there is a depiction of a figure, possibly a saint or Christ, with a halo and a dark, spiky crown. In the center, a large, detailed eye is visible, looking directly forward. To the right, another figure with a halo and a crown is partially shown. The overall aesthetic is reminiscent of medieval or Byzantine art, with a focus on symbolic and spiritual themes. The text is integrated into the design, with the author's name at the top and the title in large, stylized letters at the bottom.

Ален
БЕЗАНСОН

ЗАПРЪТНИ
ОБРАЗ

*Ce livre est édité avec le concours
de Fondation «Goodbooks», Guernesey.*

ALAIN BESANÇON

L'IMAGE INTERDITE

UNE HISTOIRE INTELLECTUELLE
DE L'ICONOCLASME



FAYARD

*Это издание осуществлено при поддержке
Фонда «Goodbooks», Guernsey.*

АЛЕН БЕЗАНСОН

ЗАПРЕТНЫЙ ОБРАЗ

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ
ИКОНОБОРЧЕСТВА



Издательство «МИК»
Москва 1999

УДК 7.046.3:246
ББК 85.1+86.37
Б 40

Безансон Ален

Б 40 **Запретный образ: Интеллектуальная история иконоборчества / Перевод с французского М. Розанова. — М.: Издательство «МИК», 1999. — 424 с.**
ISBN 5-87902-040-1

Автор представляет читателям лишь одну из сторон истории пластических искусств, живописи и скульптуры, но, возможно, самую главную: попытки представить божественное и периодически возникающие стремления отказаться, даже запретить такие представления. Книга нелегкая, но рекомендуем ее прочесть.

ISBN 5-87902-040-1

© Ален Безансон
© Librairie Arthème Fayard, 1994
© Издательство «МИК», 1999
© Перевод с французского М. Розанова, 1999
© Оформление Д. Манахина, 1999

*Мысль давно уже перестала приписывать искусству
задачу чувственного представления божественного.*

Гегель

ПРЕДИСЛОВИЕ

Поскольку это исследование разрослось шире, нежели предполагалось изначально, я счел необходимым привести тому основания и изложить главные тезисы работы.

Мой замысел состоял в изложении истории изображения божественного. Я ограничивался исследованием нашей европейской цивилизации и не затрагивал эстетической стороны изображений, являющейся, скорее, предметом истории искусств. Я же хотел представить лишь историю идей и доктрин, повлиявших на представление об изображении божественного, а точнее, запрещавших его или разрешавших.

Последовательность этой истории мне представлялась следующим образом.

В Греции вначале этой проблемы еще не существовало. Античная Греция, как прежде Египет и Месопотамия, давала своим богам воплощение. Однако как раз в то время, когда религиозное греческое искусство крепнет, развивается и стремится к совершенству, другая, также религиозная ветвь эллинизма, философия, задумывается над этим представлением, взвешивает свое согласие или несогласие с общественным пониманием божественного и существующими формами его выражения. С философии начинается тот цикл, который назовут «иконоборческим». У досократовских философов была своя концепция божественного, не совпадавшая с мифологией, даже пересмотренной Гомером. Платон придал этой теме такое значение и такую глубину, что отголоски еще слышатся и поныне. Его последователи установили два противоречивых требования, два принципиально несовместимых постулата: а) взгляд должен быть обращен к божественному, лишь оно одно достойно созерцания; б) представления божественного тщетны, святотатственны и неприемлемы.

Столь мощная мысль могла привести к уничтожению изображений. Однако этого не случилось. Философия, движение элитарное, не властвовало над жизнью общества, где множилось количество изображений, хотя первоначальный пыл, который в течение золотого века привел к возникно-

вению и изменению их форм, и охладел довольно быстро. К тому же и философия не была единой. Аристотель включал труд художника в структуру космоса, где он содействовал прославлению божественного. Стоики, отнюдь не стремившиеся порвать с духовными принципами всего общества, принимали нравственное толкование изображений, так что их идеи не противоречили ни гражданской религии, ни ее пластическому проявлению. Духовность, смешанная с магией, и менее отделившаяся от народных концепций примитивного платонизма, тоже приходила к соглашению с образом. Наконец, имперский культ предписывал на основании живого божественного образа — образа императора — его обязательную культовую вездесущность во всей ойкумене. Философская мысль и гражданская религия вместе и в обязательном порядке призывались к подножию алтаря, где возвышалось изображение имперского политического бога.

Здесь следует остановиться и обратиться в сторону Израиля. Две противоречивые темы развиваются в контрапункте с Ветхим заветом: полное запрещение изображений и утверждение, что образы Бога существуют. Я рассматриваю главные библейские тексты и сравниваю еврейскую и мусульманскую интерпретацию. Хотя они и совпадают в вопросе осуждения изображений, основания для этого осуждения в исламе и в иудаизме кажутся мне противоположными. В первом случае это непреодолимое расстояние, отделяющее людей от Бога, во втором — тесная семейная взаимосвязь с ним. В обоих случаях невозможно создать образ, достойный своего объекта.

Два мира встретились благодаря явлению Мессии в Израиле и завоеванию империи, а затем и римского государства христианской религией. Последняя наследует библейские утверждения, касающиеся невидимости божественной природы. Но наследует она и утверждение о том, что человек был создан по образу и подобию Божию. Последнее становится главным, поскольку Христос, Бог по своей сути, вполне видимый человек, сказал: *«Кто видел меня, тот видел Отца»*. Отсюда *in pise*, но навсегда намечены главные точки отсчета, где между эллинскими идеями, проникающими с греческим лексиконом Септуагинты, с эллинизированным иудаизмом последних библейских книг, с Евангелием от Иоанна, с Посланиями апостола Павла начинает разрабатываться богословие образа.

Именно богословие: еще не идет речи об искусстве. Но у истоков любого образа, который еще предстоит создать, учение Отцов церкви намечает условия возможности или невозможности божественного изображения, его материализации, или лишь того влияния, которое оно окажет на созерцающую душу. Из всей патристики я избрал только четырех авторов: двух, относящихся к раннему периоду, Иринея и Оригена, и двух

«классиков» — Григория Нисского и Блаженного Августина. Между собой они не согласуются. Одни выдвигают аргументы в пользу будущего иконоборчества, другие закладывают основы не только будущего поклонения иконам, но целой метафизики священного и мирского искусства.

Тем временем в стороне от этих размышлений и на более низком уровне постепенно развивается и само христианское искусство. Пройдя стадию граффити и благодаря государственной религиозной реформе Константина, христианские изображения множатся в постоянном взаимодействии с имперскими изображениями. Действительно, Константин согласился отвергнуть все языческие изображения, кроме одного, в результате соглашения с церковью сохранились лишь изображения императора.

Однако христианское искусство питалось и собственными религиозными «соками»: мистика «открытых небес» и острое ощущение *persona*, несгибаемой личности, позволило ему придать новый смысл и новый подъем римскому портрету, фаумским погребальным изображениям, предтечам тех столь плотских и индивидуализированных икон, от которых после иконоборческого кризиса осталось так мало экземпляров.

При этом кризисе впервые божественные образы были действительно уничтожены. Я описываю его богословские аспекты: догматы, аргументы иконоборцев, в частности приводимые Константином Копронимом, столь сильные и точные, что для их опровержения потребовалось два поколения богословов; наконец, триумф иконопочтения. Я считаю, что триумф этот был двойственным, он привел к неустойчивому компромиссу, к постоянному риску впасть в одну из противоположностей: иконоборчество и иконопочитание. Богословского решения проблемы путем подтверждения Воплощения недостаточно, чтобы гарантировать то, что образ выражает и осуществляет в самом деле эту претензию на воплощение. Аргументы иконоборцев опирались одновременно и на библейский запрет, и на греческую философию. Их было достаточно для того, чтобы даже среди поклонявшихся иконам статус образа страдал на практике определенной неустойчивостью. Так заканчивается, не в 843 году, на празднике победы иконы, а скорее с постепенным расширением иконописного искусства, первый цикл иконоборчества и первая часть этого исследования.

Второй цикл начинается на заре Нового времени. Отметим попутно этот парадокс: искусству потребовалось много времени, чтобы это заметить. Античное иконоборчество оформилось в теорию, когда греческое искусство порождало самые прекрасные и самые убедительные божественные изображения. Современное иконоборчество зародилось в наиболее блистательную эпоху истории искусства, и наибольшее коли-

чество божественных образов было создано, когда уже были выдвинуты все основания для того, чтобы их презирать. Так что принцип иконоборчества стал реально активным лишь с учетом существенного «эффекта опоздания».

Тем не менее в латинской и католической Европе существовал длительный период, когда эти изображения воспроизводились с полной беззаботностью и без серьезных возражений. Этот период совпал со Средневековьем и местами продолжается в мире, живущем по установлениям Тридентского собора, и даже за его пределами. Причины этого рассматриваются в краткой второй части. Эта невинная непосредственность священных изображений, равная языческим изображениям иных эпох и иных мест, проливает свет на причины прежнего, а главное, нового иконоборчества. Основная моя мысль заключается в том, что этот мир покоился на том, что латинская церковь отказалась рассматривать изображения под тем же метафизическим углом, что и греческая церковь, и перенесла их на почву риторики. В результате богословские аспекты изображения божественного в значительной мере теряли свое значение. Но церковь (в первую очередь папы) усматривала в них существенные пасторские аспекты, те возможности преподавания религиозных основ и воспитания благочестия, которые предоставляет изображение. Кроме того, опора на античную мифологию, как ей казалось, добавляло что-то к *католичности* Церкви. Однако строгий взгляд мог заподозрить здесь козни, забвение божественного величия, языческий уклон в изображениях, идолопоклоннические происки.

После некоторых признаков-предвестников с громогласного выступления Кальвина начался второй иконоборческий цикл. С этим великим автором мы еще остаемся на классической почве христианского иконоборчества, в котором он и черпает свои аргументы. Но после него современный цикл идет по другому пути и не воспроизводит более античного цикла. Он не замыкается более в богословской тематике, но в полной мере соучаствует в создании нового климата, принесенного наукой, закатом риторики, новым видением мира, пересмотром старой философии, новым обществом, иной религией. В конце концов эта история становится столь сложной, что ее последовательное изложение становится невозможным. Приходится выбирать и высвечивать отдельные моменты, многие события и многие вопросы оставляя в тени.

Можно выстроить в ряд трех авторов, частично перекрывающих друг друга. Однако их различия отражают разрыв их мировоззрений, их времени, их среды. Явно и уверенно иконоборческие главы *«Наставления в христианской вере»* не представляют трудностей для анализа. Но уже у

Кальвина чистое богословие сочетается с современным ему ужасом перед средневековым и темным «хламом», питательной почвой для образов и суеверий. В этом вопросе янсенисты выступают с протестантами единым фронтом. Паскаль добавляет к этому несколько ярких штрихов, заставляющих подумать о Канте. «Критика способности суждения» содержит враждебную изображениям духовность. Но она содержит и новую эстетику, из которой происходит и наш век, живущий под тяжким гнетом двух роковых императивов: *возвышенного и гения*.

После этих твердых и решительных иконоборцев невозможно, по-моему, было обойти Гегеля. Во-первых, потому что он подытоживает с несравненной пронизательностью всю историю изображения божественного от ее истоков, потому что он помещает ее в центр всех размышлений об истории искусств и философской эстетике, короче, потому что он высказал раньше меня и гораздо лучше главное из моих умозаключений. Во-вторых, потому что он со смущающей прозорливостью предсказал, что, собственно, произойдет после него в сфере изображения божественного и в искусстве. Наконец, поскольку его приговор о конце искусства и его возможной замене философией, может быть и гегелевской, также равнозначен некоему скорбному иконоборчеству.

Представлялось, что в дальнейшем задача состоит в том, чтобы проследить в современном искусстве и в судьбе священного образа *работу* новой эстетики. Однако меня ждали сюрпризы. Во-первых, Франция оказалась исключением. По многим причинам, из которых самая ранняя — это, возможно, Французская революция, закрепившая эстетический пейзаж и изолировавшая его на многие решающие годы от воздействия европейского романтизма. Французская живопись оказалась странным образом верной классической эстетике. Недавнее понятие «авангарда» было ретроспективно применено ко всей французской живописи XIX века. Сообразно неизбежному для меня выводу, это неправильно. Слава этой школы не имеет ничего общего с каким-либо эстетическим «наступлением», разве что в качестве его антитезы. Это касается как Делакруа, Давида, Мане и Дега, так и Курбе и Коро. Это касается также Бодлера, которого я охотно помещаю рядом с Дидро, если не рядом с Буало. Еще легче это продемонстрировать, когда речь идет о Матиссе или Пикассо, создателях эстетической «линии Мажино», продержавшейся вплоть до войны и рухнувшей одновременно с той, что шла вдоль франко-германской границы.

Хотя французская школа очень мало интересовалась религиозными вопросами и вовсе не занималась проблемой божественного образа, ее произведения тем не менее вполне «правоверны» в строго определенном

смысле. По меньшей мере мирские картины, поскольку с этой точки зрения священные изображения менее показательны. В самом деле, именно в религиозном искусстве XIX века и можно наблюдать проявление новых тенденций. Очень слабо оно выражено во Франции. Гораздо яснее в Англии и Германии. В том, что касается последней, я сосредоточился на Фридрихе, великом художнике-«кантианце». После довольно быстрого распада братства прерафаэлитов английское благочестие наполняется в живописи вполне сознательным, а порой и хуже того, бессознательным эротизмом, который и привел его много раньше Франции (но не Германии) к порогу символизма.

Мы подходим к девяностым годам прошлого столетия, то есть к кануну той эпохи, когда иконоборчество одержало свои первые победы. Ритм событий ускоряется, их следствия перемешиваются. Самым существенным было «религиозное возрождение», окружавшее символизм, «второй романтизм», который вытесняет позитивизм, реализм, сциентизм, господствовавшие в середине века. Новостью было то, что эта религиозность не была более христианской, хотя порой и утверждала о себе как о таковой в своем синкретическом стремлении, которое было одной из ее составляющих. Но как определить столь смутное чувство и столь перепутанные идеи, претендующие, однако, на самостоятельное выражение в художественном творчестве?

Редко случается так, что в глубине не обнаружилось бы прямое или не прямое влияние Шопенгауэра. Он повсюду — в музыке, литературе, живописи — и его ницшеанские или фрейдистские перевоплощения еще продолжают и расширяют эту *pervasiveness*. Он искушает художника в его двойственной роли соглядатая и приобщенного. Он направляет его в сторону священного (сексуального, сатанинского, нигилистического), постоянно враждебного миру, что и является знаком его собственной религиозности.

Эзотеризм конца века придал форму символистской религиозности. Хорошо известно, что создатели абстрактной живописи — Мондриан, Кандинский, Малевич — прониклись ею. Я приложил немалые усилия и погрузился в тягостную литературу, чтобы узнать, что было общего у Штейнера, госпожи Блаватской, Эдуара Шурэ, Пеладана, Успенского и так далее. Действительно, существует некое единство идей довольно вульгарного гностического толка, но достаточно яркого, чтобы принести свои плоды, которые легко сопоставить с теорией герметиков поздней античности, на связи с которым эзотеризм впрочем и настаивал.

Тем не менее декаданс бледно-фиолетовых изгибов, мистического *ар нуво* и грубого «примитивизма» совпадают во времени. На самом деле в негритянской маске или в полинезийском тотеме надеются найти ту же

религиозную энергию, что «секретные» доктрины обещали с другой стороны. Гегель это предвидел.

Так что «абстрактное искусство» разрабатывается в рамках религиозных, а точнее, мистических движений. В том, что символистская религиозность через абстрактное искусство встала на путь иконоборчества, нет никакой фатальной предопределенности. Требовались только соответствующие обстоятельства. Первым оказалась встреча новой общеевропейской эстетики с французским искусством. Исключительность последнего стерлась где-то около 1890 года. Можно счесть Гогена поворотным пунктом. Моя мысль заключается в том, что европейская эстетика воспользовалась стилистическими изобретениями французской школы, разработанными в рамках совсем иной эстетики, чтобы использовать ее в своих целях, для своего *Gefuhl*, для своего *Kunstwollen*. В германском и славянском мире Гоген, Сезанн, Ван Гог воспринимаются как носители приемлемых для новой чувственности форм, как живописные векторы увлекавшего их религиозного порыва. Говоря словами Шпенглера, это замечательный случай «псевдоморфозы».

В каком тигле лучше наблюдать таинственную алхимию, за короткие годы приведшую от символизма, примитивизма, кубизма, футуризма к абстракции? Я избрал русский, поскольку лучше его знаю, задержавшись, к сожалению, лишь ненадолго на примере Мондриана, который кажется мне не слишком удаленным от примера Кандинского и Малевича. Россия, самый отдаленный пригород Запада, довольно поздно попала под влияние нагромождения экспериментов. Работа многих поколений оказалась сжата и сведена к стремительному калейдоскопу картин, и русская публика должна была быстро улавливать эти новые впечатления, прибывавшие почти одновременно. Кандинский, начав с символизма, развивает свою систему в Германии. Малевич развивает свою в России, в том революционном контексте, который и предшествовал 1917 году, и продолжился после него. Они оставили после себя обширную литературу теоретического характера. Мне пришлось довольно тщательно ее проанализировать. Это было непросто, настолько она сжата и запутана. Ничего не поделаешь, это было необходимо, поскольку именно в живописном и литературном наследии содержатся доказательства религиозного характера их иконоборчества. Иконоборчества нового, если учесть, что отказ от ссылок на «объекты» и природу происходят не из страха перед божественным, а из мистического притязания наконец-то найти для него достойное изображение.

Такова общая схема этой истории. Я не придумал ее заранее, она возникла сама по ходу моего исследования. Как и многие другие схемы, ее

ценность в окружающих ее деталях. Поэтому мне не хотелось сокращать цитаты и урезать описания, которые могут показаться излишне длинными отступлениями от темы. Эта история кажется мне состоящей из великолепных жемчужин философии и богословия, как будто вопрос божественного образа притягивает их к себе и ведет читателя от вершины к вершине по проложенной по горному хребту тропе. Мне хотелось бы, чтобы читатель был столь же очарован открывающимся перед ним пейзажем. Вслед за Монтескье можно сказать, что *«я был влекомо величием избранной мною темы»*.

Многие обстоятельства подтолкнули меня к этой работе. Семинар в Высшей школе социальных наук оставил у меня смутное ощущение, что Малевич и Кандинский, отказавшись от предмета как неспособного охватить абсолютное, сами того не зная, нашли классический аргумент иконоборчества.

Посещение Музея византийского искусства в Афинах стало для меня знаком. Известно, что постулат иконопоклонения покоится на реальности Воплощения. Вместе с тем древние греки (в соседнем музее Акрополя), не бывшие свидетелями Воплощения, были, безусловно, его лучшими толкователями, нежели иконописцы, несмотря на все богословие последних. Где лучше передано божественное вселение во плоть — в аттических погребальных стеллах или в таких грубых и блестящих образах, как колеоптры коптского искусства?

Другим знаком — на этот раз скорее скверным — стало посещение в Музее Ватикана современного отдела, следующего за античным и коллекциями живописи, собранными Папами. Перед этими крохами вас охватывает ужас отнюдь не эстетический. Ни в одном другом месте отчаяние современного христианства не предстает в таком безжалостном, почти больничном освещении. Среди этих ничтожных и агрессивных произведений (опускаются до Бернара Бюффе!) бесполезно искать даже слабый отблеск того величия, которое Рафаэль (в совсем близко расположенных Лоджиях) передавал от божественного к божественному.

И наконец, испытание, через которое прошли все. Это было на парижском Биеннале. Залы, прихотливо заполненные обломками, кучками песка, урчащими машинами. На стенах — обуглившиеся предметы, мрачные остатки какого-то лагеря смерти, какие-то родовспомогательные приспособления, от которых начинает тошнить, или еще неоновая лампа в углу. Здесь я мог бы запеть заубойную молитву по искусству, присоединиться к суровому сторожу, понуро сидящему у двери. Не будем торопиться. Тема упадка искусства столь же стара, как и само искусство. Уже Платон

скорбел по этому поводу, и эти вздохи и стенания из века в век докатились и до наших дней. Может быть, теперь дело действительно так и обстоит. Я не отважусь этого сказать, хотя, как всем на свете, мне случается так думать¹.

В конце концов, художники Биеннале брались за основополагающие темы: смерть, пол, пустота, страх, брались с большой серьезностью и острой тоской художников XX века. И, сохраняя за собой право на стенания, мы можем постараться их понять. Впечатления, о которых я напомнил, в Афинах, Риме, Париже складываются и перекрывают друг друга, у них общие корни, они принадлежат к явлениям одного порядка. Я предпринял это исследование, чтобы выявить их, объяснить их причины, по крайней мере религиозные.

Хотя мне и пришлось, как того требовал сюжет этого исследования и к моему вящему удовольствию, прочесть множество работ по философии и богословию, эта работа по своему характеру историческая. Но она не относится к истории искусств, у которой свои цели и свои дисциплины, и к ним я обращался лишь для получения дополнительной помощи. Я все время старался не высказывать по поводу произведений искусства суждений, предопределенных моими личными вкусами. Я оставался в рамках исторического жанра, отдел истории цивилизаций, подотдел религиозной истории.

Не следует переоценивать уровень эрудиции, подкрепляющей главы этой работы. Каждая из них требовала от меня прочтения целых библиотек, а содержание того или иного абзаца занимало порой всю жизнь целого поколения ученых. По правде сказать, с каждой главой открывались бесконечные перспективы, и трудность заключалась в том, чтобы не потерять курс, не упустить путеводной нити. Я выдвигаю ряд положений и надеюсь, что они верны, или, по крайней мере, заслуживают доверия. На этом уровне обобщений стоит искать защиты в поговорке *Verum index sui*.

Тем не менее следует признать, что от некоторых книг я зависел больше, чем от других, и если бы их не существовало или если бы они мне не попались, мое исследование быстро закончилось бы. Без Ягера, Пёша, Гольдшмидта, Жильсона, Шёнборна, Де Брюина, Фукара, Меноцци, Сезнека и стольких других я не справился бы с ним. Наконец, следует поблагодарить всех тех, на ком я проверял свой текст в ходе семинаров или конференций, кто выслушал меня внимательно и высказал свои замечания, из которых я взял то, что смог понять².

Я особенно признателен Пьеру Манену, помогавшему мне от начала до конца работы, отцу Франсуа Руло, S. J., Филиппу Рейно и Антуану Шнапперу, первым читателям моей рукописи.

Примечания

¹ Многие недавние книги отражают ту же обеспокоенность и стремятся прояснить то же недоумение. Я назову некоторые из них, принадлежащие к самым различным жанрам: *Jean Clair. Considerations sur l'état des beaux-arts.* Paris, Gallimard, 1983; *Antoine Compagnon. Les cinq Paradoxes de la modernité.* Paris, Seuil, 1990; *Luc Ferry. Homo aetheticus.* Paris, Grasset, 1990; *Jean-Marie Schaeffer. L'âge de l'art moderne.* Paris, Gallimard, 1992; размышления Жана-Люка Марнона; февральский номер «*Esprit*» за 1992 год о «кризисе в современном искусстве» и т. д. Хотелось бы упомянуть также умершего друга Бориса Вейдле и его прекрасную книгу «*Les Abeilles d'Aristee*», Paris, Gallimard, 1954. Этот европеец видел исчезновение его родного города Петербурга, Вены, Берлина. Он видел, как сгущаются сумерки над Лондоном и Парижем. Но как бы ни были глубоки его суждения, они несут на себе печать его эпохи, предвоенного времени, они «смещены» развитием критики. Поэтому мне хочется избежать опасности *laudatio acti temporis*, и не менее опасного осуждения современности.

² Обширность темы не позволяет мне привести исчерпывающую библиографию. Выборочная библиография оказалась бы произвольной, оставаясь по-прежнему чрезмерной. Мне пришлось прочесть больше книг, нежели я цитирую здесь. В тексте я называю лишь те из них, на которые я мог бы специально сослаться.

Часть I. ИКОНОБОРЧЕСТВО: АНТИЧНЫЙ ЦИКЛ

Глава 1

ФИЛОСОФСКАЯ КРИТИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ

1. Предварительные замечания: «светское богословие»

Пластическое представление богов зависит от той концепции, которую создает себе о них мир. Это богословие было зафиксировано Гомером и Гесиодом, которые приписали богам определенные свойства, разделили между ними достоинства и полномочия, кое-что сказали об их внешности. По мнению Костаса Папаиоанну, Гомер был великим религиозным реформатором Греции¹. Он вымел из греческого мира аморфных, зооморфных и чудовищных богов, населил его «божественными» людьми и похожими на людей богами.

Не Бог создал мир. Это мир породил богов. Гесиод писал: «Из Хаоса родились Мрак и Темная ночь, и из Ночи родились Свет и День, дети, зачатые в любовной связи с Тьмой»². Боги рождаются, зачинают, размнжаются и из поколения в поколение образуют генеалогическое древо Природы: Зевс, Посейдон, Геракл, а также Убийство, Голод и другие дети Эриды, тридцать тысяч нимф, Горгоны, Аврора, Солнце, Физис, Мойра, характера безличного и неразличимого, выше богов. Они дают богам бытие, облик, власть.

Перед всеми сущими у богов есть преимущество: они «живут без усилий». Они живые по сути, они не имеют отношения к смерти. Пиндар определяет сходство и различие между богами и людьми:

*«Есть племя людей,
Есть племя богов.
Дыхание в нас — от единой матери,
Но сила нам отпущена разная.
Человек — ничто, А медное небо — незыблемая обитель
Во веки веков.
Но нечто есть
Возносящее и нас до небожителей, —
Будь то мощный дух,
Будь то сила естества, —
Хоть и неведом нам, до какой.....»*

*Начертан путь наш дневной и ночной
Роком»³*

(Перевод М. Л. Гаспарова)

Близость и различие допускают молитву. Одиссей молится беспрестанно, и молитвы его скорее ходатайства, нежели восхваления. Его молитва была услышана, поскольку Афина сохранила его невредимым среди гибельных опасностей. Есть плохие и хорошие боги, и не всегда они между собой согласны. Но у самых худших есть то достоинство, что они включены в мировой порядок, который хорош. Боги счастливы; от случая к случаю к ним обращаются с просьбой о вмешательстве для восстановления справедливости среди смертных, но по своей природе они не обязаны этого делать. Их природа побуждает их, и более, нежели людей, лишь к созерцанию космического совершенства, его зримой реальности.

Мирские боги более деятельны, они ближе к заботам людей, более склонны вмешиваться в дела человеческие. Но делают они это «без усилий» по причине неизменности своей бессмертной природы. С людьми они образуют семью, или, вернее, общее селение. Они направляют людей в их стремлении к созерцанию. В самом деле, по Аристотелю, человек не должен ограничивать свою мысль делами людскими, он должен *«стремиться к тому, что бессмертно»*. Подражая божественному поведению, то есть созерцанию, он сможет принять участие в празднике богов⁴.

Цели у мира нет. Бытия ему достаточно, он бесконечно выше людей. Тем не менее Бытие, которое к тому же и Добро, существует в нашем подлунном мире в положении неустойчивом, как отблеск, откуда явления низшего порядка извлекают то, что в них есть реального и хорошего. Человеку остается *«созерцать, чтобы уподобиться предмету своего созерцания»*, *«соответствовать космическому и божественному в той мере, которую допускает его человеческая природа»*⁵.

Здесь мы оказываемся на перекрестке. Таким образом определенное философией созерцание может обойтись без изображения и в конечном счете от него отказаться. И при этом идея *теории*, ценности созерцания принадлежит отнюдь не только философам, но и поэтам, художникам, всем свидетелям греческой цивилизации. Она — основная часть ее наследия.

Несомненно то, что бог греков был представлен, и представлен более, чем все другие боги, так что его даже трудно отличить от его представления. Медитация бога, созерцающего космос, одно и то же, что и медитация представления, в которой находится художник, созерцающий бога. Поэтому Гегель видел в художнике подлинного богослова греческой религии.

Искусство носит общественный характер и выставляется публично. Государство и заказывает, и располагает произведениями искусства во

славу полиса, поскольку больших частных помещений почти нет. Художники и общество договаривались о канонах и жанрах. Художнику не приходило в голову их нарушать или создавать. У него было лишь право их усовершенствовать, изменять, поскольку традиция существует для того, чтобы обогащаться по мере накопления опыта и новыми решениями. Отношение даже самого знаменитого, самого «божественного» художника к своему искусству было *«подобно отношению жреца к священным обрядам»*. И тот и другой служат божественную литургию, и своих чувств к ней не примешивают. *«Сами жанры искусства были священными формами священной традиции»*, поэтому они и просуществовали вплоть до конца античной эпохи и долгое время после гибели полиса⁶.

Согласно более поздним авторам, «прогресс» этого искусства следовал за прогрессом точности. Правило *mimesis*, подобия — искусство должно подражать природе и воспроизводить природу — толковалось как совершенствования техники иллюзии. По словам Плиния, художник Полигнот первым изобразил фигуры с открытым ртом, с видимыми зубами, скульптор Пифагор первым наметил линии мускулов и вен, художник Никий первым уловил контуры тени и света⁷. С этим техническим прогрессом в художественную критику проник и историзм, первые «уже» и первые «еще не...» Пифагор уже изображает коней, но еще не так хорошо, как Лисипп. Так теряется из виду та прямая вневременная связь с вечным космосом, которую постулировала *theoria*. Художественная техника, оцененная как таковая, предоставила критерий, позволивший и позволяющий на протяжении веков, вплоть до наших дней, подразделять греческое искусство на «древнее» и «классическое».

Однако эти соображения не должны скрывать от нас другую периодизацию, принцип которой не стилистический, а духовный. Жизнь религиозная и жизнь общественная совместно сделали возможным с VI по начало IV века до н. э. (к Пелопонесской войне) изображение живых богов, которых граждане хотели восхвалять и благодарить. После Саламина и Платеи Фемистокл заявил: *«Не мы совершили это, а боги и герои»*⁸. В Дельфах, в Олимпии, на Акрополе боги получали свое вознаграждение. Во времена Плиния и римских коллекционеров те же боги были уже лишь каноническими темами произведений искусства. И стилистическая эволюция обрела смысл: она позволяет ориентироваться в эстетическом пространстве. Но речь идет уже не о представлении собственно бога. Может быть, он и присутствует символически в статуе — поэтому римляне и постоянно копируют классические модели Афродиты — но в той же мере, что и к богине, восторги коллекционера обращены к Праксителю, Скопасу и Лисиппу.

Осуществленная Гомером реформа пантеона оставила в живых нескольких чудовищ. Одиссей платит дань божественной Сцилле и божественной Харибде. Греки признавали долю тьмы. Но эти темные боги вот-вот будут побеждены. На фронто́не храма Артемиды на острове Корфу молодой безбородый Зевс борется с титанами, а в центре Горгона появляется в последний раз: позднее она будет отброшена на акротерии с отрубленной головой. Лапифы побеждают кентавров. С конца VII века до Р. Х. утверждается классический «антропоморфизм». В VI веке вся Греция воздвигает статую куросов и кор. Нет разницы четкой границы между изображением атлета, воина, человека и бога. Все одарены улыбкой. Все одинаково молоды, все наделены совершенством.

Совершенство распространяется на все существа⁹. Господствующей чертой является сосредоточение на человеческой фигуре, предпочтительно мужской. Единственное достойное представление бога — человеческое тело. И когда тело — героя или атлета — достигает совершенной красоты, божественная энергия входит в него. В чем божественная составляющая великого бронзового бога из Остии, Зевса или Посейдона? Сама его нагота более божественна, нежели, например, нагота эфеба скульптора Крития (480) или *Дорифора* (около 450). Правда, ничто в анатомии не поддерживает этого впечатления. Канон один и тот же: торс атлетически элегантен, сочленение бедер подчеркнуто выступами мускулов на боках и в паху, мужской орган маленький и украшен, и у бога, и у *Дорифора*, вьющимися волосами.

Взглянем на голову: может быть, именно скульптурная трактовка волос и бороды и составляет разницу в ранге. Эта борода двухслойная, два ряда волнистых кудрей, хорошо расчесанных, иногда взъерошенных и с вьющимися концами. Под нижней губой — два «естественно», а не геометрически симметричных завитка. Шевелюра же схвачена тонкой косой, дважды окаймляющей голову. Над косой волосы опускаются низко на лоб, но оставляют открытыми уши, локоны похожи на бороду и также расчесаны и отделены друг от друга. Бог действительно бог. Но живет он вместе с людьми в том же космосе, и его совершенство общее с совершенством людей. Соблазнительно сопоставить слова Пиндара — *«Нечто есть, возносящее и нас до небожителей, — Будь то мощный дух, Будь то сила естества»* — со словами псалмопевца: *«Не много Ты умалил его (человека) перед ангелами»* (Псалом 8, 6). Но библейское «ты» обращено к Богу, который вне космоса. Херувимы и серафимы обрели свое достоинство и свои особенности от незримого Бога и того послания, которое они приносят: они далеки от людей, хотя и говорят с ними. А великие божественные фигуры греческого искусства несут в самих себе свое сверх-

человеческое и однако человеческое величие. Им не нужно говорить, и никакого послания они нам не несут. Их достоинство молчаливо и очевидно. Сколько бы их ни калечили, лишали лиц и голов, как великих богинь Парфенона, благородство одних лишь их коленей бросается в глаза.

Божественное воплощение, или, скорее, вселение в человеческую форму — уникальное достижение греческого искусства. Когда изображали человека, он был богоподобен, когда изображали бога — человекоподобен. Поэтому Шиллер и смог написать: *«Когда боги еще были человеческие, люди были божественнее»*¹⁰. Вселение предполагает, что художник является посредником, как священник и богослов, что творчество — таинство этого посредничества, что люди делят с богами тот же космос и что художник — орудие мира. При соединении всех этих условий изображенный бог сосредоточивает в себе макрокосм и в полной мере соответствует микрокосмосу города или тому микрокосмосу, который представляет собой тело гражданина.

Это время совершенства, о котором все века испытывают ностальгию, длился недолго. Уже в IV веке до н. э. искусство Парфенона угасает. Хотя его постоянно повторяют и копируют на всем пространстве эллинистического и римского мира, живительные соки пробиваются лишь в порядке исключения. Конечно, это связано с кризисом полиса, но также и с духовным кризисом, затрагивающим идею тела.

Тело человеческое подвержено смерти, старению, усталости, сну. Это бренное тело — не настоящее. Вот боги из расы бессмертных обладают телом законченным, цельным, определенным. Если оно кровоточит, то жизнь не уходит из него с кровью. Если оно приступает к трапезе, то для удовольствия, если насыщается, то амброзией. *«Человеческое тело, — писал Вернан, — отсылает нас к божественному образцу как к неиссякаемому источнику жизненной энергии, мгновенная вспышка которой бросает свет на смертное творение, освещает его как зыбкий отблеск частицей того великолепия, в которое облачено тело богов»*. Боги не человекоподобны, это людям порой случается бывать богоподобными¹¹.

Когда герой умирает или стареет, природа оставляет его. От него остается имя и слава, возданная ему полисом. А вот тело богов обладает по природе своей устойчивой субстанцией красоты и славы, а также именем и формой. Это тело обладает свойствами, которые отделяют его от расы людей, а порой и существует на грани того, что подразумевается под словом тело. Оно и больше, и сильнее. Оно может стать невидимым в глазах людей, превратиться в облако или в чисто человеческое и тем не менее обманчивое тело. Прячась от глаз смертных, оно их защищает, поскольку для греков, как и в Библии, узреть бога может стать смертельным. Акте-

он превращен в оленя и растерзан своими собаками за то, что увидел купающуюся Артемиду. Тиресий ослеплен за то, что увидел Афины. Божественное великолепие ослепляет. У этих тел есть жилище (море у Посейдона, ад для Аида, лес для Артемиды), но они могут появиться повсюду, и их перемещение столь же стремительно, как и мысль.

Зачем же тогда привязывать божественное к телесной форме? Причина, по мнению Вернана, следующая: боги образуют организованное общество, со своей иерархией. Им нужны имена и тела, то есть узнаваемые черты, которыми они различаются. Поэтому правоверная «Теогония» Гесиода предоставляет богословское основание для телесной природы богов. Если они возникли во всей своей полноте, совершенстве, нетленности, то потому, что они сопровождали возникновение устойчивого и организованного космоса, где у каждого существа, в частности божественного, есть четко зафиксированная индивидуальность.

Это-то и оспаривалось маргинальными сектами и философами: источником зла в мире является индивидуализация множества существ. Совершенство принадлежит лишь Единому объединенному существу. Богам следует отказаться от своих обособленных форм и присоединиться к божественному Единому космосу.

Вопрос божественного изображения рассматривался от Анаксимандра до Плотина в связи с божественной природой, с космосом, человеческой душой, статусом материи, искусства. Невинность непосредственного изображения, каким его представляло искусство полисов, утрачена. Размышление, еще расширяющее славу и величие божественного, за редким исключением не находит более доступного пути к образу, в котором могло бы достойно существовать божественное, либо к образу, который мог бы достойно поддерживать божественное.

2. Ранняя философия

До Платона

Согласно Варрону, блаженный Августин различал три вида богословия, этой *«рациональной науки о богах»*: «мифологическое» богословие, встречающееся в основном у поэтов; «гражданское» богословие народов; «естественное» богословие философов¹². Опять же согласно Варрону, первое богословие *«содержит много вымысла, противоречащего достоинству и природе бессмертных»*. То встретится бог, рожденный из головы, то ворующие или прелюбодействующие боги. Второе богословие *«жители городов и особенно священники должны знать и применять»*.

Какого бога кто должен официально славить, какими жертвами и какими обрядами».

Первое богословие уместно в театре, второе в городе. Однако, замечает Августин, театр — городское заведение. Таким образом гражданское богословие отождествляется с мифологическим, и делит с ним его непристойность. Так что существуют лишь два богословия: с одной стороны, гражданское и мифологическое, нечистое и недостойное Бога; с другой — естественное, или философское, богословие. Божественные изображения, предлагаемые искусством, относятся целиком к первому виду богословия. Какой образ несет нам второе?

Первое богословие, по Августину, совершенно искусственно, оно представляет собой некую условность, вытекающую из человеческого воображения. Второе, напротив, стремится проникнуть прямо в самую природу вещей. Естественное богословие действует с помощью отвлеченных понятий. А последние не благоприятствуют изображению.

Согласно Блаженному Августину — Вернер Ягер следует ему в этом вопросе — философское богословие началось не с Платона, а уходит своими корнями к самому истоку философии, к досократовскому периоду¹³. Философы «натуры», «физики» были согласны со священниками и поэтами по вопросу об основополагающем статусе божественного: оно помещено внутри мира. В согласии с Гесиодом они считают, что боги порождены — или произошли — от неба и земли, самых благородных и всеобъемлющих частей космоса. Боги зачаты родоначальной силой, частью мировой структуры — Эросом и подчинены таким образом природному закону; задача физики — его открыть. Не следует смешивать эту физику с современной, по природе своей позитивистской и игнорирующей религию. Эта же физика религиозна, как о том свидетельствует афоризм Фалеса, самого древнего из философов: «*Все насыщено богами*»¹⁴.

У Анаксимандра мы находим первую систему мира, охватывающую всю реальность и основанную на естественном умозаключении, способном объяснить все явления. В этой системе нет места для древних богов, даже если их имена и культ сохранились. В основе мира лежит принцип, *arkhe*, который не следует смешивать ни с какой ограниченной реальностью этого мира — например, с войной, как предлагал Фалес, — но который способен не менее породить все сущее. Его свойство — отсутствие границ. Анаксимандр называет его *apeiron*. Это бесконечный и неисчерпаемый резервуар, которым питается все сущее. Но сам *apeiron* неопределен, и у него нет очертаний. Анаксимандр был первым, использовавшим прилагательное «божественный»¹⁵. Он приближается к божественной субстанции в том самом движении, которое делает божественное непредставимым.

Ксенофан сам был аргистом и сам декламировал свои собственные поэмы. Но его богословие побудило его ополчиться на Гомера, обусловившего религиозное воспитание Греции и преподавшего ей антропоморфизм. Бог Ксенофана «совсем иной». *«Один Бог, самый великий среди богов и людей, никак не походит на смертных ни своей походкой (своей фигурой), ни своим мышлением»*¹⁶. Это первая формула негативного богословия, преподнесенная нам историей. Она означает, что человеческая форма (и форма человеческого духа) неспособна воспринять и вместить в себя полностью тот принцип, который философия признает изначальным для всего сущего. Ксенофан не отрицает, что у Бога есть форма, что грекам трудно было бы себе представить. Он не сводит Бога к форме мира. Но он положительно отказывает ему в какой-либо человеческой форме.

В то же время этот высший и единый Бог — не единственный бог: он «среди богов и людей». Рядом с ним находится место и для людей, и для других богов. Он наделен — согласно Ягеру — сознанием и индивидуальностью, что отличает его от безличного «божественного» Анаксимандра¹⁷. Он ни с кем не смешивается, не снисходит к людям. *«Без усилий и одной только силой духа он приводит в движение все»*¹⁸. *«Неподвижный, он всегда находится в одном и том же месте; ему негоже быть то тут, то там»*¹⁹.

Критика антропоморфизма проходит через утверждение универсальности Бога. Только Бог, не имеющий отношения к роду человеческому, к той или иной расе, тому или иному народу, достоин быть Богом. Для доказательства Ксенофан идет от абсурдного: *«...если бы у быков, лошадей и львов были также и руки, и с их помощью они могли бы рисовать и лепить произведения с тем же искусством, что и люди, лошади создали бы конских богов, быки придали бы им бычью форму: каждый нарисовал бы для своего бога обличье, поведение и тело, похожие на свои собственные»*²⁰. То же и каждый народ: *«Черная кожа и приплюснутый нос — такими представляют себе эфиопы своих богов, в то время как фракийцы наделяют своих голубыми глазами и огненными волосами»*²¹.

Этот Бог, который выше всякой фигуры, которую люди могут себе представить, и даже выше самой прекрасной, своей собственной, должен обладать нравственным достоинством, которого Гомер и Гесиод вовсе не уважали: *«Гомер и Гесиод обвинили богов во всем том, что у нас постыдно и предосудительно: они крадут, блудодействуют, лгут и обманывают друг друга»*²². Это несовместимо с моральным величием божественного. Так Ксенофан вводит понятие условности, значение которого вплоть до наших дней неизмеримо. Все, что идет от человека, внешность, форма, одежда, но также и страсти, нравы, не подходит божественной

природе. Еврипид, Платон, Цицерон тоже задавались вопросом том, что подходит, а что не походит Богу. Богословский принцип того, «*что соответствует божественной природе*», (*theopreres*), перешел затем к Отцам Церкви, которые сделали из него опору христианского богословия. Иконоборчество основывается на том факте, что всякая фигура, особенно человеческая, и фигура, изготовленная человеческими руками, неприлична и святотатственна. Это чувство еще более усиливается, если богословие со своей стороны заявляет о своей неспособности положительно определить Бога и систематически прикрывается негативными определениями. И как мы отметили, в греческом мире Ксенофан был первым, кто предложил такую формулировку.

«Философия, — писал Ягер, — это смерть античным богам; и однако она сама является религией»²³. Потому-то смерть античных богов и длилась так долго. С IV века душа начинает их покидать. Но другая душа вошла в их тела, остававшиеся подвижными вплоть до победы, никогда не окончательной, христианства. Эту душу вдохнула в них философская религия. Две религии сосуществуют и до известной степени сливаются. Философскую душу уравновесила не гражданская религия, а та, что призвала, как мы увидим, к некоей внедренной форме народной религии, к культу таинства, к религии приобщения.

Способность греков создавать новые теогонии и космогонии в орфическом движении подверглась изменению. Со времен Гесиода рядом с популярными богами появляются персонифицированные нравственные категории: Дике, Эвномия, Ирена, Ферекид Сиросский (VI век) осуществил общее переосмысление богов. Он создал аллегорические божества, представляющие определенные космические силы, и установил соответствие между именами античных богов и природными силами новой космологии. Этот процесс преобразовал божественные персонажи народной религии в божественные силы и пришел к божественной природе, которой и занимаются философы и богословы. Из этого следует, что изображения Зевса или Геры, воспринимавшиеся как относящиеся к личности самих этих богов, как их портреты, становятся условным представлением, просто освященным привычкой, тех сил, которые, конечно, обличьем не обладают.

С тем же движением связано новое представление о душе. Гомер различал душу как жизненное начало (*psukhe*), покидающее тело после смерти, но не думающее и не чувствующее, и душу сознательную (*thymos*), полностью связанную с телесными органами. В новой концепции душа становится духовным и нравственным Я, отделимым от тела и насколько возможно бестелесным. Таким образом, люди становятся ответ-

ственными за будущую судьбу своей души во внеземном мире. Пришедшая из сфер более возвышенных и более божественных, душа — лишь временный гость в телесной оболочке. Орфическая теория души прямо декларирует взгляды Платона на божественную природу души: лишенная отныне каких-либо материальных черт, душа внутренним опытом, минуя изображения, постигает божественное. Сократ призывает позаботиться о своей душе как о самом главном в человеке. Исходя из этого, он уже не довольствуется искусством, не принимающим души в расчет. Он говорит скульптору: *«Твои атлеты, гимнасты и борцы прекрасны, Клейтон, но это подобие жизни, чарующее зрителя, как ты его достигаешь? Не следовало ли бы показать угрозу в глазах сражающихся и радость на лицах победителей? — Конечно (...) — Тогда, — продолжает Сократ, — скульптору следует облечь в форму движение души»²⁴.*

Поскольку подлинная сущность человека заключена в его нематериальной душе, на художника возлагается новая задача: облечь в форму то, что ею не обладает, найти формальное соответствие неформальному. От мира отделился мир потусторонний, и его-то и нужно изобразить.

В пророческих словах Парменид предлагает «путь», который «ведет невредимым познавшего человека». Это путь спасения, и спасения через знание, которое само является даром божественного происхождения, гнозисом. Ионийцы приняли за точку отсчета не традицию и воображение, а те вещи, которые даются кам опытным путем, *ta onta*. Но Бытие Парменида не может быть множественным, оно едино — *to on*. В самом деле, разум, логос нам указывают, что бытие никогда не сущее, точно так же, как и чувства указывают на его множественность и постоянную подвижность. Таким образом есть с одной стороны видимость, а с другой — истина, с одной стороны — физис, а с другой — метафизика. Однако Парменид не представляет, как это сделал позднее Аристотель, бытие и образец одного мира, представленного в одном плане. Для него становление — чистая видимость, а мир бытия — сама истина. Он поднимает бытие над царством непосредственного чувственного опыта. Он выделяет «тайну Бытия»²⁵. Это Бытие он не отождествляет, однако, с Богом. Но религиозный опыт этой тайны в том, каким образом человек был ею охвачен и какое решающее направление он принял в выборе между истиной и видимостью.

Единственная фигура, которую Парменид соглашается предоставить Бытию — это шар. «Он со всех сторон ограничен и завершен, и надут подобие круглого мяча, и от центра к краям находится в совершенном равновесии»²⁶. Соответствующая и совершенная форма — наиболее взаимозаменяемая и самая безличная.

Эта устойчивая сфера противоположна Богу Гераклита. Единая реальность, утверждающаяся однако в борьбе и изменениях, соединяет противоречия и обретает все время новое обличье, у этого Бога неизобразимое обличье парадокса и войны. Он загадка: *«Невидимая гармония превосходит видимую»*. Разнообразные символы не скрывают и не определяют его, они на него «указывают»²⁷, как будто чтобы направить глубокую интуицию, но он остается по-прежнему невыразимым. По сути, Гераклит находит единство мира в его постоянном изменении. Идея единства не воплощается в принцип, а является лишь объектом мистического понимания. Поэтому он и не посягает и не защищает народную религию. Она не имеет значения: *«Только Единый, который есть мудрость, отказывается и соглашается именоваться Зевсом»*²⁸. Конечно, любое изображение Зевса бесконечно неадекватно: *«Человек рассматривается Богом как младенец, точно так же, как взрослый человек смотрит на младенца»*²⁹. *«...Рядом с Богом самый прекрасный человек похож на обезьяну»*³⁰. Тем не менее этот апофатический, совершенно отличный от любой человеческой фигуры Зевс носит имя, и это имя приемлемо, поскольку находится в русле его интуиции. Так что это имя и только имя занимает место образа, невыразимого в реальности.

Что касается Эмпедокла, то уместно привести в первую очередь следующие два отрывка:

*Для нас невозможно приблизиться к божеству, уловить его взглядом или прикоснуться рукой, что является лучшим способом для того, чтобы убежденность достигла человеческого сердца»*³¹.

*У Бога нет тела с человеческой головой; нет у него и спины, из которой, как две ветви вырастают руки; и нет у него ни ног, ни гибких колен, ни прикрытого волосами мужского органа. Он только величественный дух невыразимой силы, чья стремительная мысль охватывает весь мир»*³².

Вначале частицы и элементы мира росли в любви, чтобы из всех них возникла единая всеобщая гармония, Сфера: *«Сфера в форме шара радуется царящему вокруг нее одиночеству»*. Везде равная самой себе, безграничная, Сфера везде, *«круглая радостная и неподвижная»*³³. Но этот покой продолжается лишь во время определенной космической фазы. Ненависть, набравшись сил, действует как разделительный принцип, разрушает Сферу, порождая изменения. Точно также и у человеческой души есть история. Эмпедокл приписывает ей предшествующую жизнь, продолжающуюся от зона к зоне. Она помнит о своей горней родине, об начальном золотом веке, и страдает от того, что временно оторгнута и брошена в темноту земного мира. И в конце концов добро и совершенств-

во торжествуют над беспорядком и восстанавливают устойчивое и окончательное состояние космических сил.

Так проблема формы божественного получает свое решение. Она не едина, а многообразна, в трех аспектах: сначала простые и устойчивые формы телесного существования, затем меняющийся мир, приводимый в движение любовью и ненавистью, наконец, окончательное состояние. Все это заключено внутри человека, в его душе, как *daimon*, который в нем и показывает ему, что жизнь души направляется теми же божественными и вечными силами, которым подчиняются природа, любовь, беспорядок и закон. И для человекоподобной иконографии этого божественного нет места.

Остается рассмотреть афинскую среду. В эти годы, когда родилось и расцветало классическое искусство, Анаксагор отодвигает концепцию божественного в сторону еще большей отвлеченности. Божественное *nois* — организующая сила. Она — разум, в бурном мире правящий отдельными процессами, смешением, разделением, обособлением. Он упорядочивает все согласно всеобщему установленному и предвидимому плану. Этот дух подобен самому себе, велик он или мал. У богов и у человека он одной природы, одной субстанции: наш дух составляет божественное в нас, и с помощью разума нам открывается непосредственный доступ к тому божественному, которое есть разум.

Что же касается софистов, то их оригинальность состоит в том, что они задались вопросом о самом религиозном феномене, о факте всеобщей веры в Бога. Их решение сводилось к тому, что религия — порождение человеческой природы, и является таким образом естественным явлением. Бог греков всегда был природным явлением, теперь он стал явлением именно человеческой природы. В рассказе, который Платон приписывает Протагору, боги поручают Эпиметею наделить всех людей и животных необходимыми для выживания достоинствами и особенностями: одних быстротой, других силой, закрепив за каждым видом соответствующую ему пищу. Когда дошел черед до рода человеческого, Эпиметей не смог решить, что ему требуется. Тогда Прометей, увидев, что человек наг и беззащитен, нашел в божественной мастерской Гефеста и Афины их искусства, чтобы человеку было чем жить. *«Отныне человек участвует в жизни богов, <...> потому, что благодаря этому божественному родству он один понял, что существуют боги, и принялся воздвигать в их честь статуи и алтари»*³⁴.

Таким образом, только человеку ведома религия и почести, воздаваемые богам. Это утверждение Ксенофонт вкладывает в уста Сократа, в его речь о провидении, приводимой в *«Воспоминаниях»*: *«У какого другого*

*животного есть душа, способная познать существование богов? (...) Какой еще вид, кроме человека, воздает почет богам?»*³⁵. Это идеи более или менее врожденные и освященные традицией. Но как пришли они к людям? Согласно Цицерону³⁶, Демокрит считал, что пришли они в форме картин (*eidola*), как во сне: *«Порой он считал, что мир заключает в себе изображения божественного характера, порой — что сами принципы разума являются богами, правящими миром, а порой — что у оживших изображений есть обычай то помогать, то вредить нам; иногда же — что это гигантские, охватывающие весь мир картины»*³⁷. Здесь мы оказываемся у истоков психологического объяснения религии: изначальное божественное изображение представляется как видение, проникающее в сознание людей по воле богов.

Однако в вопросе о сущности богов, если допустить их существование, Протагор признается в таком агностицизме, что, по словам Евсевия, он был обвинен в атеизме³⁸. Его трактат *О богах* начинается так: *«Что касается богов, я не в состоянии узнать ни о том, существуют ли они, ни о том, как они выглядят. Слишком многое мешает нам это узнать: их невидимость и краткость человеческого существования»*. Существование богов относится скорее к области *notos* («человеческого соглашения»), нежели к области природных явлений. И их форма, если они существуют, неведома. Для греческого сознания созерцать Бога или созерцать природу — это одно и то же. Боги являют собой славу космоса, а космос являет в созерцании свою божественную природу. Божественное столь очевидно, что нет никакой нужды приводить доказательство существования Бога.

Тем не менее философская религия предпочла созерцать космос в объединяющем свете разума. Приписываемое божественным персонажам совершенство, принесенное традицией, Гомером и Гесиодом, культом полиса оказалось обобщено и приписано изначальному принципу, могуществу, превосходящему любое существование, и лишь оно одно достойно именоваться божеством и придать ему телесную форму. Идея Всего (*holon, pan*) затемняет лик божества, поскольку никакая определенная и ограниченная форма не может быть признана божественной.

Однако борьба философской религии с религией государственной народной — отнюдь не борьба одной догмы с другой. Каждая из них обрастает многочисленными мифами, и религии заимствуют их друг у друга. Поэтому Зевс статуи и картин путем метемпсихоза может обрести философскую душу. Как раз так отвечали философы христианам, обвинявшим их в идолопоклонстве. Однако философия отнюдь не отказывается заимствовать у искусства его изображения и метафоры. Обратимся вновь к Ге-

раклиту: божественное *«отказывается и соглашается называться именем Зевса»*. На самом деле философы в поисках объединительного принципа, *арейгон'а, nous*, встретились с отцом и хозяином богов; они признали в нем наиболее похожую на их концепцию божественного фигуру, только вознесенную на более высокую ступень, на более высокий уровень. Так и приходят от Зевса к Зевсу, что и позволяет возвращение изображений. Так что эти изображения внешне более не меняются, хотя и становятся к концу античной эпохи все более и более символическими. Носители одних и тех же символов, они воскресают на западе Европы с каждым Возрождением. Они даже могут, в начале христианского искусства, в виде Гермеса или Геркулеса представлять воплощенное Слово.

Платон

Поскольку тема моей работы — изображение божественного, в первую очередь будет рассмотрено платоновское понятие божественного. Затем, разделив проблему на части, я попытаюсь показать, каков смысл изображения, искусства и наконец изображения божественного.

А. БОЖЕСТВЕННОЕ

*«Бог есть мера всех вещей»*³⁹. Но сам он измерения не имеет.

Платон не помещает Бога ни в один из Диалогов. Однако все в них осмысливается через *Формы*, *Формы* осмысливаются через Бога, который сам вне *Формы*. За пленниками темницы есть свет, *«исходящий от огня, который горит сзади них, вверху и вдали»*⁴⁰. Но взглянуть на этот свет нельзя, он слепит: если один из пленников *«вынужден внезапно взглянуть в сторону света (...), ошеломленный, он не сможет более смотреть на предметы»*. *«...Духовные очи большинства не в силах выдержать созерцание божественного»*⁴¹.

Многое у Платона заслуживает эпитета божественного: Благо, *Формы*, Демиург, душа душ, Вселенная, звездные тела, герои, боги⁴². Но, по существу, божественное — это Благо, до такой степени, что, возможно, его следует отождествлять с Богом. Если не считать *Законов*, Платон вообще легче говорит о «божественном» нежели о «Бог»⁴³. Боги зависят от божественного.

Материальный мир — «обширное вместилище», где рождаются, существуют и стираются темные образы, посылаемые *Формами*. Если перед портретом мы восклицаем «Это Петр!», мы понимаем под этим, что полотно с его красками и тенями изображает Петра, и сказать мы это можем только потому, что заранее знаем, кто Петр. Мы приписываем имя, имя образца, его копии. Копия не может быть совершенной. Форма — не

суть и не обобщение чувственного предмета. Он-то как раз и силится — никогда не достигая — воспроизвести Форму во всем ее блеске. Форма вечна, а копия — пучок чувственно воспринимаемых особенностей, легко распадающийся под воздействием времени⁴⁴.

В видимом мире Формы образуют организованную совокупность. На ее вершине находится Идея Блага. Она придает всем Формам сущность и существование. Сама же она *«за пределами существования, превосходя его достоинством и силой»*⁴⁵. Добро выше всех определений, всех формальных представлений. На него можно лишь указать метафорой: *«Могучий и бессмертный Атлас, поддерживающий все сущее», «самая яркая часть бытия», «совершенное Бытие»*⁴⁶.

Все происходит от Блага, включая и познание Блага. Диалектика в процессе познания проделывает весь путь вневременного движения. Однако диалектическое исследование отделено от молитв и торжественных воззваний, поскольку в моменты колебаний божественная помощь оказывается необходимой. Диалектика подготавливает интуицию, видение. Она необходима для каждой Формы. Каждая Форма должна стать объектом чистого стремления, видения, затем размышления и, наконец, подражания. Для высшей Идеи, идеи Блага видение приходит не скоро, и достигается с трудом. *«Область, охватываемая зрением, подобна тюремному жилищу, а свет от огня уподобляется в ней мощи Солнца. Восхождение и созерцание вещей, находящихся в вышине, — это подъем души в область умопостигаемого... в том, что познаваемо, идея блага — это предел, и она с трудом различима, но стоит только ее там различить, как отсюда напрашивается вывод, что только она сама — причина всего правильного и прекрасного. В области видимого она порождает свет и его зладыку, а в области умопостигаемого она сама — владычица, от которой зависят истина и разрушение, и на нее должен взирать тот, кто хочет сознательно действовать как в частной, так и в общественной жизни»*⁴⁷.

В действительности она недостижима в условиях жизни смертных. Платон настаивает на определении Формы Блага и отказывается от нее. Попыток не содержится ни в одном из Диалогов. Диалектика стремится, в свете Блага, определить ту или иную частную форму, но на пороге самого Блага она останавливается. Каждый из Диалогов возобновляется с нуля и в своем исследовании поднимается к Благу. Ни один из них не останавливается на Благе, чтобы вывести из него догматически или схоластически систему Форм.

«Совершенное приобщение», о котором говорит Диотима, отнесено к будущему. Только отделенная от тела душа может увидеть Формы.

«...У нас есть неоспоримое доказательство, что достигнуть чистого знания чего бы то ни было мы не можем иначе, как отрешившись от тела и созерцая вещи сами по себе самую по себе душою. Тогда, конечно, у нас будет то, к чему мы стремимся с пылом влюбленных, а именно разум, но только после смерти, как обнаруживает наше рассуждение, при жизни же — никоим образом»⁴⁸. Чтобы увидеть «то, что не смешено», следует быть чистым, освобожденным о «безрассудства тела»⁴⁹. Так что видение Бога недостижимо для человека. Бог также не является объектом веры: он в начале поиска, как в начале преобразования, которая в малой степени учитывает чувственную реальность. Он принимается изначально как отправная точка для людей доброй воли и добрых по природе. Очевидность божественного понятна как для Платона, так и для человека самого скромного, но хорошего, соучаствующего в греческой цивилизации.

Говоря словами Аристотеля, Формы — это формальные причины. Столяр, который делает кровать, обращается к Форме кровати, «запечатлевает» эту форму в материи. Он хитрит с препятствиями, которые ставит материя, но не хитрит ни с Формой, ни с процессом подражания, который она ему диктует, но крайней мере покуда он решил оставаться верным и послушным Форме. Сократ остается в тюрьме, потому что он увидел Благо и не может познать Блага, не подражая ему, даже если это Благо состоит в том, чтобы оставаться в тюрьме.

Материя вторична по отношению к Форме. Подражание Форме предписано материи, и она подчиняется, покуда она в ней. Видимый мир в своем изначальном состоянии — абсолютный беспорядок: он пользуется наведением порядка, который ему постепенно навязывают Формы. Но отдающий приказы не всесилен, поскольку бытие недостаточно сильно, чтобы полностью поглотить небытие неорганизованной материи. Материя оказывает упорное и непреодолимое сопротивление, устанавливает границу упорядочивающей деятельности Форм.

Душа, или творец, или ремесленник выбирает между Добром и материей. Нужна была душа Сократа, чтобы Добро было познано, и столяр, чтобы Форма кровати оказалась навязана дереву. Душа на стороне Форм и преданно их поддерживает. Душа была для древних «принципом движения» своего собственного или движения тел. Но это движение определяется известным предметом. Обращаясь к Формам, разумная душа склоняется к материи доброту Форм, и распространяет Благо. Так наш чувственный мир обретает ценность. Зло — не деятельная сила, скверная душа. Нельзя и отождествлять его с материей. Материя не плоха, она лишь беспорядок, отсутствие Бога, незнание Блага. Ошибка может быть

и в человеке: если он возвращается в невежество, если он забывает Формы. У Платона ошибка — это забвение.

Б. ИЗОБРАЖЕНИЕ

В традиции Академии и Портики идея образа богаче того, что мы подразумеваем под этим словом. Она подразумевает помимо сходства еще и родственность. Связь с образцом является религиозным и почти мистическим действием. Здесь мы оказываемся близки к пифагорейским спекуляциям и к религиям таинств.

Платон пользуется словом *eikon*. Оно связано с теорией Форм (Идей), поскольку чувственно воспринимаемый предмет является изображением этих вечных образцов. В конце *Тимея* говорится, что сам чувственный мир и есть изображение зримого Бога, то есть области Идей: «Теперь мы скажем, что наше рассуждение пришло к концу. Ибо, восприняв в себя смертные и бессмертные живые существа и наполнившись ими, наш космос стал видимым живым существом, объемлющем все видимое, чувственное богом, образом бога умопостигаемого, величайшим и наилучшим, прекраснейшим и совершеннейшим, однородным небом»⁵⁰.

Изображение указывает на участие образца, но ограниченное, поскольку сопротивление материи не может быть окончательно преодолено, изображение не равно образцу. Оно не создано образцом, но происходит от него свечением Формы, пронзающей и организующей материю. *Eikon* всегда воспринимаем чувственно. Платон нигде не говорит, что духовная реальность может быть изображением другой духовной реальности. *Eikon* по отношению к парадигме есть то же, что чувственное по отношению к познаваемому. Душа нигде не названа «образом Бога» в отличие от того, что будет утверждать позднейший платонизм.

Отношение изображения обогащено идеей родственности: *oikeiosis* либо *suggeneia*, родственности, объединяющей с миром божественного. Эта родственность вытекает из основополагающего принципа теории познания — только подобному известно подобное — принцип, которому оставались верны все языческие или христианские последователи Платона. Душа способна к познанию и ощущению, поскольку она родственна и миру, познаваемому разумом, и миру чувственного. Это родство вытекает и из астральной религии. Между невидимым миром идей и чувственно воспринимаемым космосом находится небесный мир божественных светил, которые живут в созерцании Форм и подражают их движению. Созданная творцом бессмертная душа человека того же характера, что и звездные души. До того, как она вселилась в тело, она соединялась, была соединена с божественным светилом и его видением Форм.

Упав в мир чувственный, человеческая душа хранит тоску по горнему. Действительно, стремиться установить связь с образцом — естественное свойство изображения. Оно стремится вернуться к звезде и в ее близости восстановить созерцание Идей. Тогда она и достигнет своей цели: *homoiosis Theoi*, «подобие Богу», восстановление своего богоподобия. Для этого душе нужно освободиться от тела и от всех связей с материальным миром. Подобие Богу названо Платоном бегством вдаль от этого несовершенного мира. Следует также во всем подражать разумному и размеренному движению звезд, что достигается справедливыми и добродетельными действиями. *«Бегство — это посильное уподобление Богу, а уподобиться Богу — значит стать разумно справедливым и разумно благочестивым»*⁵¹.

Воспринимаемое чувственно изображение, созданное человеческой рукой, по природе своей ограничено и не может достичь полноты подобия. В противном случае оно перестанет быть изображением. В «Кратиле» Сократ обосновывал это следующим образом: *«Если на картине все соответствующие краски и формы, то изображение или картина хороша»*. Однако в изображении неуместно воспроизводить *«все черты изображаемого объекта»*. *«Возникнут ли два объекта, к примеру, Кратил и изображение Кратила, если какое-либо божество, не довольствуясь подражанием твоей форме и цвету, как живописцы, воспроизведет также и все твое нутро, какое оно есть, придав ему ту же теплоту и то же благородство, придав ему движение, одаренность и мысль, какие они у тебя есть, одним словом, поместив рядом с тобой твоего двойника со всеми твоими свойствами и особенностями? Что же в таком случае будет — Кратил и изображение Кратила, или два Кратила?»*⁵².

Число 10, — объясняет Сократ, — это точно число 10; стоит добавить или отнять что бы то ни было, и оно тут же станет числом другим. Но в изображении следует искать «иной вид точности» и не стремиться всеми силами, чтобы изображение перестало быть таковым, если добавить или отнять какую-либо деталь. Так что изображение осуждено на некоторую поверхностность. Оно не может быть тем, что оно представляет. Оно означает, что возможно некоторое отклонение, которое и предоставляет художнику свободу «добавить или отрезать», чтобы изображение стало более точным, по-прежнему сохраняя необходимый разрыв с представляемым предметом.

В. Искусство

Сократ, а точнее, Платон с почтением относится к художнику. Более всех он почитает Гомера. И тем не менее он его осуждает⁵³.

У Платона артистические вкусы⁵⁴. Как можно было легко предположить, они у него откровенно консервативны. Ему не нравится эволюция современного искусства в сторону иллюзии и обмана зрения. Живопись его времени заимствовала приемы у театральных декораций. Аполлодор-скиаграф открыл некоторые законы перспективы. На плоскости он воспроизводил внешний мир, создавая иллюзию кулисообразно уходящего вдаль пространства. Платону это не нравится: *«...издали, для слабого зрения, такое скопление будет казаться единым, но вблизи, для острого ума, каждое единство окажется количественно беспредельным, коль скоро оно лишено единого, которого не существует»*⁵⁵. По части вкуса Платон отстает от своего времени. Ему понравилось бы искусство кор, величественная строгость дорического стиля. А ведь ему были известны и Фидий, и Зевксис.

Ему не нравятся перемены ни в искусстве, ни в политике⁵⁶. В хорошо управляемом городе искусство под надзором, и правитель заботится о том, чтобы не допускать новшеств. Искусство сильно воздействует на наши страсти, поэтому оно — дело слишком серьезное, чтобы предоставить его художникам. С этой точки зрения образцом является Египет, Платон восхищался неизменностью египетского искусства. Саисское искусство, почти современные образцы которого были у него перед глазами, вполне сознательно подражало искусству Древнего царства, которое было старше на доброе тысячелетие.

*«...Никому — ни живописцам, ни другому кому-то, кто создает всевозможные изображения, ни вообще тем, кто занят мусическими искусствами, — не дозволено было вводить новшества или измышлять что-либо иное, не отечественное. Не допускается этого и теперь. Так что если ты обратишь внимание, то увидишь, что произведения живописи или ваияния, сделанные там десять тысяч лет назад (и это не для красного словца — десять тысяч лет, а действительно так), ничем не прекраснее и не безобразнее нынешних творений, потому что и те и другие исполнены «при помощи одного и того же искусства»*⁵⁷.

В хорошо управляемом городе искусство, конечно, существует, но не всякое. Есть хорошая музыка, хорошие гимны, прекрасные статуи. Прежние изображения сохраняются, за них стоит древность. Впрочем, Платон не всегда сурово возражает против нововведений. Он не считает нужным, чтобы правитель диктовал художнику его законы: искусство должно «руководствоваться искусством». *«Ясно, что все без исключения искусства у нас погибли бы, и поскольку закон запрещает исследование, никогда не возродилось бы вновь. И таким образом, жизнь, трудная и сейчас, стала бы к тому времени вовсе невыносимой»*⁵⁸. Так что и государственное искусство *a la sovietique* он тоже сурово осуждает.

И вместе с тем этот великий художник, как позднее Толстой (и исходя из тех же оснований, хотя и более тонко выраженных, нежели у последнего), осуждает искусство по причинам фундаментальным. Ему случается пользоваться утилитаристской критикой толстовского типа: «...очень хорошо говорят — и будут повторять — что полезное прекрасно, а вредное — постыдно»⁵⁹ (по поводу женщин, обнажившихся в идеальном городе, поскольку их добродетель служила им одеждой). «...А сами удовольствуемся, по собраниям пользы, более суровым, хотя бы и менее приятным, поэтом и творцом сказаний, который подражал бы у нас способу выражения человека порядочного и то, о чем он говорит, излагал бы согласно образцам, установленным нами вначале, когда мы занимались воспитанием наших воинов»⁶⁰. Если искусство действительно воздействует на людей, и если в намерение входит воспитание честных людей то только строго определенный тип искусства может быть допущен в город и доверен «благороднорожденным» художникам.

Эти соображения относятся к низшему, практическому уровню. Главное же в «теоретических» соображениях. Искусство измеряется критерием подлинности, и Платон считает этот критерий ущербным. Два самых важных текста по этому поводу содержатся в *Софисте*, и в *Государстве*, последний можно считать решающим.

В *Софисте* предлагается анализ по методу дихотомии⁶¹. Искусство подражания — часть искусства созидания. Это искусство созидания должно быть разделено на две части: божественную и человеческую. Божественно создание естественных предметов, животных, растений, семян. Человечно творчество — создание рукотворных вещей. Но можно первую часть разделить иначе, используя одновременно и божественное и человеческое созидание: создание реальностей и создание подобий (*eidolon*). Боги создают подобия: это наши мечты, наши видения, тени, отбрасывающие обманчивые отблески. Люди тоже создают подобия. Дом, нарисованный художником, по отношению к дому, построенному архитектором, «как сон о человеческом создании по отношению к бодрствующим людям». Еще две дихотомии, и Платон приходит к определению самозванца, который подражает мудрецам, будучи неучем, и создает ложные драгоценности: софист. Рассуждая так, художник оказывается очень близок софисту и тирану: его произведения обладают ложной красотой, о которой нельзя даже сказать, существует ли она. Эта красота — объект не науки, а впечатления.

Десятая и последняя книга *Государства* определяет статус правды искусства ссылкой на совокупность платоновской метафизики⁶². Ремесленник создает предмет, например кровать, руководствуясь Идеей, поскольку

«никто из мастеровых не создает саму идею». Но представим себе ремесленника, способного не только изготавливать разнообразную мебель, но и вообще все, что существует на земле, всех живых существ, небо, богов, Аид. Достаточно взять зеркало и показать их со всех сторон, и быстро и безо всяких хлопот «сделать» солнце, небо, землю и самого себя.

Художника можно сравнить с этим ремесленником и с зеркалом. Если он рисует сделанную столяром кровать, он в известном смысле и создает, и не создает ее. *«Он не создает реального предмета, а лишь предмет, который на него походит, не будучи реальностью»*. Так что существует три типа кроватей: одна — в природе вещей, и создал ее Бог; другую смастерил столяр; третью нарисовал художник. Бог создал единственную кровать, Столяр ее смастерил, а Художник «подражал» первым двум. Так что художник *«отстоит от природы на три ступени»*.

Это подражание иллюзорно. Оно далеко от подлинности. Оно рисует лишь видимость, то есть лишь незначительную часть предмета, тень предмета. Это подражание обманывает детей и людей, лишенных разума. Оно способно представить все, но эта всеобщая способность — только шарлатанство, которое действует только на тех, кто не способен различать знание, невежество и подражание⁶³. Художник — обманщик. Но он и невежда. Мастер, изготавливающий флейты, имеет дело с флейтистами. Он знает свой инструмент и его использование, его совершенство и несовершенство, поскольку имеет дело со знающими людьми, с теми, кто играет на флейте и умеет ею пользоваться. А имитатор не подвергается этому испытанию на правду. Ему не нужно никакое реальное знание того, чему он подражает. Его искусство — только «несерьезная детская игра». Сама техника живописца выдает его подлинную природу: одни и те же предметы кажутся то вогнутыми, то выпуклыми в зависимости от зрительного эффекта, производимого красками. «Объемная, светотеневая живопись пользуется всеми средствами магии, как и искусство шарлатана».

Гомер доставляет нам наслаждение. Но наслаждение — неприемлемое основание для связанного со вкусом суждения. Удовольствие субъективно: ребенок предпочитает кукольный спектакль, подросток — комедию, женщина — трагедию. *«Мерило любого подражания ни в малой мере не относится к области удовольствия или к области лишенного достоверности мнения»*. Существенно только отношение к истине. Если художник хочет добиться признания, нужно три условия: он должен знать реальность, которой подражает; знать, в какой манере это подражание будет правильным (правильные пропорции, подходящие цвета); и, наконец, знать, что делает предмет хорошим и полезным⁶⁴.

Если удовольствие — критерий искусства, если правит «Муза наслаждений», тогда Гомер — самый великий из поэтов и «воспитатель Эллады». Но *«...в этом государстве воцарятся у тебя удовольствие и страдание вместо обычая и разума, которое, по общему мнению, всегда признавалось наилучшим»*⁶⁵. Подлинная польза, подлинная доброта — это знание истины. И Гомер — не слишком надежный проводник в этой области. Искусство подражания очаровывает. Однако — таково заключение — *«предавать то, что признаешь истинным, нечестиво»*⁶⁶.

Г. ИЗОБРАЖЕНИЕ БОГА

Мы подошли к поставленному нами вопросу, пройдя три заранее намеченных этапа: божественное, изображение, искусство. Следовало бы бросить взгляд на различные положения Платона, прежде, чем приступить к той концепции, которая объединяет эти этапы.

Наиболее существенные тексты содержатся в самых знаменитых диалогах, в наибольшей степени способствовавших созданию представления о Платоне: миф о Демиурге в *Тимее*, о путешествии души в *Федоне* и *Федре*, речь Диотимы в *Пире*. Эти тексты, не имеющие прямого отношения к пластическому изображению божественного, выражают тем не менее дух платонизма относительно всего вопроса в целом, на них основывались последователи Платона.

Возвав к богам и богиням и испросив у них вдохновения для правильного выражения своих мыслей, Тимей осмеливается говорить о происхождении мира⁶⁷. У этого мира было начало: он был не то чтобы создан, но организован. Его «рождение» есть приведение хаоса — в порядок, и этот порядок и составляет его красоту. *«Если космос прекрасен, а его демиург благ, ясно, что он взирал на вечное»*, Этот мир — *«прекраснейшее из возникших вещей, а его демиург — наилучшая из причин. Возникши таким, космос был создан по тождественному и неизменному (образу), постижимому с помощью рассудка и разума»*.

Творец «чужд зависти». Он хотел, чтобы все, насколько это возможно, было подобно ему. *«Невозможно ныне и было невозможно издревле, чтобы тот, кто есть высшее благо, произвел нечто, что не было бы прекраснейшим (...) Руководствуясь этим рассуждением, он устроил ум в душе, а душу в теле и таким образом построил Вселенную, имея в виду создать творение прекраснейшее и по природе своей наилучшее»*.

Какова ни была бы участь искусства, Платон заложил основополагающий богословский принцип, на котором искусство покоится: мир прекрасен. И неважно, создан он или не создан, но доброта мира является принципом его красоты. Такова же и позиция Библии.

С одной стороны, Платон отвергает художника, поскольку тот не способен достичь подлинности и, следовательно, не может выразить ни подлинной красоты, ни подлинного Добра, а с другой стороны, вынужденный прибегать к изображению для представления непознаваемого Бога, он поддерживает художника, создателя изображений, подражающих извечному образцу. Скульптор использует Идеи как формы для отливки. Мир — это произведение искусства, он создан разумной и организующей субстанцией. Этот Бог делает все тщательно, как добросовестный мастеровой, даже любые мелочи⁶⁸. Он старательно отделяет детали, придает каждой вещи свою форму, земле — форму мяча, сшитого из двенадцати кусков кожи, звездным богам — округлую форму, созданную из материи, почти полностью состоящей из огня⁶⁹.

Демиург — настоящий художник, художник в высшей степени. Но подражать ему художник-человек, пленник чувственного мира, не может. Красота, создаваемая Творцом, в конечном счете — не от мира чувственного. Она — разумного характера. Она является как уловленная разумом подлинная мера, гармония. Ценность подобий (*eidolon*), воспроизводимых искусством, ограничивается тем, что вызывает у зрителя желание уловить красоту, которая не чувственна, а мыслима. И на этом пути чувственные формы стираются. Это то, что описывает путешествие души в *Федоне* и *Федре*.

Мы считаем, что с земли мы видим небо. Но мы — как рыбы, живущие в море и принимающие поверхность воды за небо. Мы принимаем воздух за небо. Наша слабость и медлительность мешают нам подняться до границы воздуха: *«Если бы кто-либо мог подняться или взлететь до границы воздуха, он уподобился бы рыбе, высунувшей голову из воды и увидевшей наш мир. Он мог бы, подняв голову, увидеть картину высшего мира, и если бы природа позволила ему выдержать это созерцание, он признал бы, что именно там истинное небо, истинный свет и истинная Земля»*⁷⁰.

Но душа может узреть эту картину, совершенно отличную ото всех ее представлений и воображений, лишь в обмен на очищение и освобождение от телесной оболочки.

Миф *Федра* уточняет видение «подлинного света»⁷¹. Божественные души поднимаются «без усилий», поскольку их колесница всегда в равновесии и легко направляема. Человеческие души поднимаются с трудом, поскольку одна из лошадей, тянущих их повозку, неуклюжа, плохо выдрессирована и непослушна.

Что созерцают боги? Пространство выше небес и выше всех описаний. *«Оно еще никогда не было воспето никем из здешних поэтов и ни-*

когда не будет воспето достойным образом». Оно неопишимо, поскольку его действительно реальная сущность — «без цвета, без формы, нечто неощутимое и воспринимаемое только под руководством души, разума». Душа же созерцает справедливость в себе, мудрость в себе, науку. «Занебесную область не воспел никто из здешних поэтов, да никогда и не воспоем по достоинству... эту область занимает бесцветная, без очертаний, неосязаемая сущность, подлинно существующая, зримая лишь кормчему души — уму»⁷². Всё это не поддается художественному воплощению. Очищение разума позволяет ему оторваться от чувственного, чтобы стать в меру сил способным созерцать чистые Формы, узреть которые невозможно. Искусство прекрасного — не совокупность искусств, а диалектика, которая не пытается воспроизвести прекрасные, доставляющие наслаждение вещи, а стремится очистить удовольствие и заменить его разумным уловлением Сущностей. Высшее искусство, диалектика, отворачивается от живописи и скульптуры. Искусства вынуждают пребывать в том чувственном мире, который они воспроизводят. Они препятствуют поискам прекрасного.

Но последнее слово сказано в «Пире», и в «Пире» оно предоставлено Диотиме⁷³. Во-первых, устанавливается подлинная природа Эроса (любви). Это не прекрасное и доброе божество как таковое. Оно — неудовлетворенное желание. «То, чего у нас нет, то, чем мы не являемся, то, чего нам не хватает, — вот предметы желания и любви». Но не все способны желать того, что действительно желанно, Добра, и наименования влюбленных заслуживают только те, кто на это способен. Тех, кто стремится к делам, спортивным достижениям и даже к философии влюбленными не назовешь. Любовь не стремится и к тому, что прекрасно в своем совершенстве. Прекрасное сопровождает поиск и толкает к нему. Оно — та Среда, где совершается плодотворный поиск. Подлинное свершение — это бессмертие, которое в условиях человеческой жизни достигается созиданием и особенно духовным зачатием. Так что любовь — это желание подражать Богу, соучаствовать в природе божественного, в его главной сущности — бессмертии. Желание разумное, поскольку остается в рамках человеческой природы и в той части бессмертия, которую обеспечивает плотское порождение, а надежнее — порождение духовное.

Этот поиск идет по пути приобщения, ступени которого отмечены последовательными видениями прекрасного. Во-первых, любовная страсть к отдельному прекрасному телу. Потом, оставив эту чувственную страсть к одному, видение расширяется до общей красоты всех тел, наделенных красотой. Потом оно улавливает красоту душ, красоту действий, законов, наук: теперь приобщенный оборачивается к океану красоты. Из этого

плодотворного созерцания рождается бездна прекрасных речей и мудрых мыслей, вплоть до того, что возросший и укрепленный дух приходит к порогу познания абсолютно прекрасного. Внезапно у него возникает видение красоты «изумительно прекрасной», красоты вечной, чуждой возникновению и разрушению, росту и сокращению, красоты абсолютной, красоты простой и вечной, порождающей все другие прекрасные вещи, так что их рождение или смерть не увеличивают, не уменьшают и не портят ее никоим образом.

Платон осуждает искусство в той мере, в которой оно не способно постичь истину, и, что еще важнее, отвращает от истины. Если хочешь прийти к истинному изображению божественного, следовать нужно не этим путем, а путем телесной, умственной и душевной аскезы.

В то же время божественное — это «красота в себе», красота абсолютная, и она неудержимо привлекает к себе человеческую любовь⁷⁴. Эрос неизбежно толкает людей на путь красоты, и они встречают ее в своей телесной оболочке, во всей своей нечистоте на всем протяжении восходящей лестницы. Эрос может внезапно обратиться к человеческому телу, это временно оправдывает изображения, особенно обнаженных тел, тел богов или героев. «Политические» соображения требуют, чтобы эти изображения почитались согласно традиции. На этой стадии предосудительны только ложные изображения, использующие эстетику обмана зрения, или неуместную патетику, вдвойне поверхностное искусство, поскольку оно искусственно усиливает свою изначальную поверхностность. Изображение — всегда только изображение, и ничем другим быть не может, или же оно становится двойником изображаемого предмета. Постараемся хотя бы сделать его насколько возможно верным. Для этого требуется, чтобы художник-артист знал свое дело досконально, и чтобы дух его был благороден — чтобы сам он был «благороднорожденным».

Эрос толкает человека ввысь, где тот воспринимает красоту наук, законов, доблестных поступков, структур мира, чувственным эквивалентом которых являются геометрические формы (икосаэдр, куб и т. д.). Наконец, любовь оставляет человека перед лицом великолепной, неопишуемой красоты. Она — самое божественное, что душа созерцала когда-то, до своей земной жизни, и о чем она хранит смутное воспоминание⁷⁵.

Таким образом, природа божественного делает невозможным изображение божественного. Искусство ограничено земным уровнем, где оно выполняет назидательные, воспитательные и гражданские функции. Оно само готовит свое собственное исчезновение. Влюбленный в красоту на первых шагах опирается на искусство, затем оставляет его. В этом смысле можно сказать, что Платон был отцом иконоборчества. Все враги изо-

бражений рано или поздно прибегают к аргументам Платона. Гегель, который иконоборцем не был, также следует за Платоном, когда предписывает философии задачу представления божественного после того, как она выскользнула из рук искусства.

Но Платон вместе с тем и отец иконопочитателей, поскольку он полностью оправдывает желание человека созерцать божественную красоту. В религиозном восхождении, которое ведет человека к божественному, поиск красоты и благодати неразделимы ни практически, ни теоретически. Неописуемый экстаз, исходящий из всякого определения или описания, словесного или пластического, неизбежно является и эстетическим экстазом, питающимся поэзией и восторгом. Так, Платон придает если не художнику, то искусству, самое высокое достоинство. Он прославляет его вдохновение. В самом деле, самые скромные все-таки направлены к высшему и всегда способны к бесконечному возвышению. В платоновой системе у эротического динамизма, толкающего человека к изображению божественного, в основе лежит то же божественное и в такой степени, что динамика искусства оказывается полностью им освящена.

Согласно Канту, философские идеи иллюзорны, но необходимы. *«И самый мудрый из людей не мог бы от них освободиться»*. Задача критики — помешать иллюзии обманывать нас, но заставить ее исчезнуть критика не может. То же можно сказать о представлении божественного у Платона. Вне философии, вне диалектики, которые определяют и его условия, и границы, оно — ошибка. Поэтому Платон помещает художника рядом с софистом. Но в природе человека заложено желание представлять божественное. Побуждаемый эросом, человек не может этого не хотеть, раз что намеренно отворачиваясь от Добра. В этом смысле его усилие не сходно с потугами софиста. Что бы ему ни удалось представить, хотел он представить божественное, и это намерение не кощунственно.

Аристотель

По всей видимости, у Аристотеля мы найдем немного рассуждений об изображении божественного. Он ничего не написал об изобразительном искусстве. Его определение прекрасного (основанное на порядке, мере, пропорциях) представляется близким определению Платона и вообще греческой мысли, вплоть до Плотина⁷⁶. На первый взгляд, его богословие исключает изображение Бога. Неподвижный Перводвигатель, который, побуждаемый любовью и желанием, приводит в движение материальный и духовный мир — чистая мысль, прямая, интуитивная по своей сути. Он сам по себе объект его собственных размышлений, и сомнительно, чтобы

он знал что-либо, кроме себя. Он — имманентный телеологический принцип, цель, неосознанно преследуемая природой. Но преследуемая человеком сознательно.

Действительно, усилия лучшей части человека, его разума, должны быть направлены на лучшие из предметов, на вечные и неизменные⁷⁷. Свойственная достойному разуму деятельность — это созерцание. Она приносит постоянное независимое счастье, в отличие от нравственной доблести, которой для осуществления требуются привходящие обстоятельства.

Чисто созерцательная жизнь — удел богов. Человек, наделенный телом и неразумной душой, может участвовать в созерцательной жизни, данной ему божественной его частью, разумом. Но участие в меру своих возможностей является его обязанностью. В этом вопросе Аристотель не отступает от Платона:

Если ум в сравнении с человеком божественен, то и жизнь, подчиненная уму, божественна в сравнении с человеческой жизнью.

Нет, не нужно следовать увещаниям «человеку разуметь человеческое» и «смертному — смертное»; напротив, насколько возможно, надо возвышаться до бессмертия и делать все ради жизни, соответствующей наивысшему в самом себе; право, если по объему это малая часть, то по сути и ценности она все далеко превосходит»⁷⁸.

Тот, кто живет духовной жизнью, — «самый счастливый» человек. Счастье, которое приносит духовная практика, приходит позднее и предназначено главным образом для подготовки теоретического счастья созерцания. Но в чем состоит эта созерцательная жизнь? Вряд ли это эстетическое созерцание. В *Поэтике*, где Аристотель рассматривает особую форму эстетического опыта, трагедию, он находит ее ценность в целебном воздействии⁷⁹. Созерцание — это созерцание истины в двух или трех областях: математика, может быть, физика и особенно богословие — чисто интеллектуальная религиозная жизнь, жизнь идеальная — это «культ и созерцание Бога»⁸⁰.

Человек должен быть обращен к Богу, это наизидание столь же сильно у Аристотеля, как и у Платона. Но у Платона есть надежда на видение. По Аристотелю, эта надежда должна быть оставлена. Созерцание сводится к абстрактной, чисто концептуальной мистике, поскольку для зрения Перродвижитель — это что-то вроде черной дыры.

Вместе с тем по сравнению с платонизмом Аристотель вводит два новшества, приоткрывающие поле искусства для изображения божественного, хотя сам он на это поле и не ступил. Эти новшества зависят от самой основы его философии. Однако принести эстетические плоды и

философски оправдать изображение божественного они смогли уже не в античном мире. Поле деятельности для них открылось с Воплощением и христианством, и свои плоды новшества Аристотеля принесли на средневековом Западе.

1. Аристотель установил порядок среди вещей чувственных и материальных. Мир состоит из неких субстанций, объединяющих свои особенности вокруг того субстрата, который философы именуют материей. Мир — иерархия субстанций, наиболее возвышенные из которых нематериальны, в то время как все остальные действительно существующие вещи — сложные сущности, в которых форма заключена между слоев различной материи, либо сущности, в которых материя представляется как отливка все более и более сложных форм.

Изначальная материя нигде не существует в обособленном виде. Она присутствует в природе всех отдельных конкретных объектов наряду с формой. Есть простые тела, как, например, земля или вода, тела сложные, например органы тела. Живые тела еще сложнее, они образуют единства более «осведомленные». Затем уже у человека появляется дополнительная форма, деятельный разум. Наконец, существуют чистые субстанции, приводящие в движение планетные сферы, и самая высшая, которая и есть Бог.

Материя не является чем-то противостоящим всей полноте реальности, которая была бы трансцендентной идеей, материя отнюдь не страдает недостатком реальности. Она — необходимая составляющая, которая вместе с имманентной формой побуждает каждую вещь к бытию и обеспечивает ей индивидуальность. Сущность или форма, принцип нематериальной структуры, преобразует материю в определенную вещь. Материальные вещи столь же реальны, что и нематериальные, воспринимаемые чувственно столь же реальны, что и познаваемые.

Точно так же материя не является злом. Каждая вещь проходит стадию становления, «становится», то есть из возможности превращается в сущность под действием чего-то сущего (в этом главная аристотелева теорема: действие предшествует возможности). Человек порождает человека: человек как возможность в семени своем производится человеком в действии. Чем выше мы поднимаемся в иерархии сущностей, тем более они очищены от возможностей. Бог всегда и во все времена то, чем он является, у него нет ни одной частицы нереализуемых возможностей. Он чистое бытие. Форма также совершенно бытийна. То, что вечно бытийно, не может содержать того инертного противоречия, каковым является зло. У Аристотеля отсутствует принцип зла⁸¹.

Тем не менее зло может возникнуть из того, что находится в состоянии возможности. Действительно, возможность содержит противоречия,

и может произойти раздвоение, мешающее существующему как возможности прийти к своему достижимому совершенству. Материя или необходимость могут воспрепятствовать стремлению отдельных вещей приблизиться, насколько это для них возможно, к божественной жизни, «чтобы стать бессмертными, насколько они это могут»⁸². Однако материя и необходимость не являются плохими принципами, даже если они приводят к несчастным случаям в космическом процессе. В «Физике» Аристотель приписывает материи спонтанное стремление к форме, то есть к добру: «...ни форма не может домогаться самой себя, ибо она (ни в чем) не нуждается, ни (ее) противоположность (ибо противоположности уничтожают друг друга). Но домогающейся оказывается материя, так же как женское начало домогается мужского и безобразное — прекрасного — с той разницей, что (домогается) не безобразное само по себе, но по совпадению и женское так же по совпадению»⁸³.

2. Аристотель устанавливает соподчиненность подражательного искусства и художника, вовлеченного в подражание. Для Платона искусство и есть подражание, но подражание той реальности, которая на несколько ступеней отстоит от подлинной реальности, трансцендентной Идеи. Оно подражание подражанию. Для Аристотеля, напротив, художник подражает вполне конкретной реальности, материи, проникнутой формой, которая и превращает ее в реальность. Он руководствуется этой формой в становлении, этой исходной структурой, действующей как конечная цель, которая содержится у художника в уме и к которой он стремится как к своей достижимой цели. Так что к реальности и к вещам он относится так же, как Демиург из *Тимея*. Поэтому Аристотель ставит на одну доску процесс естественный и процесс аргистический, когда дело касается воспроизведения вещей. Эти процессы различны, но по отношению к реальности находятся в одном плане.

Тем не менее, Аристотель вовсе не утверждает, что творения рук человеческих равны в своем достоинстве произведениям природы. Напротив, творения человеческие обретают форму, познаваемость и ценность только в той мере, в которой они вписываются в организующую деятельность природы и являют присущую ей телеологию⁸⁴. Мы еще очень далеки от современного артифициализма и даже от артифициализма софистов, где человеческие произведения не обладают опорой в космосе, а связаны лишь между собой или с художником.

Вернемся к параллели между искусством и природой. «Из того, что возникает, одно возникает естественным путем, другое — через искусство (*tekhnē*), третье самопроизвольно»⁸⁵. Природой созданы, например, животные. Искусством — дома, статуи. Случайностью — здоровье.

В первом случае творит природа сообразно природной же методе. В искусственных созданиях *«форма находится в душе создателя»*⁸⁶. Так что принципом действия является не творец, а само искусство. *«Дом возникает из дома». «Первопричина, побудительный принцип — это форма, которая содержится в душе»*⁸⁷. Иначе говоря, работа, происходящая в голове строителя, не так уж существенна: если бы искусство могло обойтись без нее, оно действовало бы без рассуждений, как сама природа. Можно сказать иначе: причина творения не столько ум, сколько познаваемое, а творческий процесс — лишь частный случай причинности. Логос лежит в основе всякого созидания. В природных созданиях он отождествляется с природой. У произведений искусства он в создателе, в его сознании: *«Если бы дом был из числа природных предметов, он возникал бы так же, как теперь (создается) искусством; а если бы природные (тела) возникали не только благодаря природе, но и с помощью искусства, они возникали бы так, как им присуще быть по природе»*⁸⁸.

Таким образом, параллель «искусство—природа» безупречна. Природа действует как космический строитель, который создает, делает наброски, гармонично располагает. Можно сопоставить первое со вторым и наоборот. Так симметрия объясняет удвоение органов, симметрия — это одновременно и принцип искусства, и принцип природы. В воспроизводстве живого *«семя порождает (живое) так же, как умение — изделия; оно порождает в себе форму и возможности, и то, от чего семя в некотором отношении одноименно (с тем, что возникает)»*⁸⁹.

Соответственно и искусство действует, подражая природе, и делает оно это в два этапа: сначала мыслительный этап (*noesis*), а затем этап осуществления (*poiesis*), проходящий под руководством первого. Различие естественных созданий и искусственных в том, что последние не обладают внутренней динамикой. В них нет *«никакого врожденного стремления к изменению»*, поскольку в них самих не заложен принцип движения⁹⁰. Если кровать меняется, то не потому, что она кровать, а потому что она из дерева, а дерево живет жизнью естественного создания. Деятельный принцип по отношению к искусственным созданиям внешний: *«Всякое искусство имеет дело с возникновением, и быть искусным — значит разуметь (theorein), как возникает нечто из вещей, могущих быть и не быть и чье начало в творце, а не в творимом»*⁹¹. В этом смысле художник — не только деятель, но, как утверждает Аристотель, и творец. Творение не надо понимать в христианском смысле. Оно означает только внешний результат, а действие рассматривается в основном с субъективной точки зрения. Тем не менее, небезынтересно отметить, что у Аристотеля проскользнуло это слово «творение»: *«Всякое искусство сопровождается разумом и обращено к творению»*⁹².

Все это применимо к искусству в широком смысле слова *tekhne*. Искусство как художественное творчество (специального слова для его обозначения не было) — разновидность *tekhne*. Его цель — сделать приятное, доставить удовольствие (*edone*), снять усталость (*diatribe*), обеспечить отдых или воспитание (*paideia*). Его принцип также и имитация. Искусства различаются между собой лишь способом имитации: «...различаются же они между собой трояко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами»⁹³.

Искусство стремится к прекрасному, то есть к гармонии, что, по Аристотелю, приводит к «идеализации». Он советует авторам трагедий поступать, как «хорошие портретисты», которые, «изображая индивидуальные черты, делают (людей) похожими и в то же время красивее»⁹⁴. Можно сказать, что художник возмещает упущения природы, не обязательно воплотившейся в совершенную форму. Поэтому артистическое подражание — источник удовольствия и восхищения. «Таково подражание в живописи, скульптуре, поэзии, да и вообще всякое хорошее подражание, даже если оригинал и не так уж приятен сам по себе. Ведь нравится не оригинал. Но делается вывод: это есть то, и в результате узнают что-то новое»⁹⁵. А узнавать приятно.

Сходный пассаж *Поэтики* добавляет еще одну деталь: «если нам нравится созерцание, например, изображения гнуснейших животных или трупов, то не только потому, что человек, самый подражательный из животных, любит подражания, но и потому, что он восхищается мастерством художника: «...Удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и плому подобных причин»⁹⁶. В каком-то смысле восхищение произведением переходит на его творца.

Нигде Аристотель не дает почувствовать так сильно это достоинство человека, художника, «соратника» природы, как в своих размышлениях по поводу человеческой руки. Анаксагор считал, что из-за своих рук человек — умнейший из животных. «Разумнее было бы сказать, — пишет Аристотель, — что у него есть руки, потому что он самый умный. Рука — это инструмент (и инструмент универсальный, добавляет Аристотель); а природа, как это сделал бы и мудрец, наделяет соответствующим органом того, кто способен им пользоваться»⁹⁷. Артистичная природа сочла уместным сотворить человека художником. Поскольку он способен и к логосу, он способен воплощать и форму.

Платон ставил в упрек искусству его подражательность. Аристотель оправдывал его именно как таковое. Платон догадался, что подлинное стремление искусства — в представлении божественного с помощью

изображения. Но этому изображению не хватает реалистичности. Аристотель, напротив, ставит изображение в один ряд со всеми существующими реальностями этого мира, поскольку они созданы в главном тем же способом. Поскольку изображения покоятся на логосе, поскольку они соответствуют космическому порядку, поскольку они находятся под воздействием Перводвижителя. Художник, а не художник, так произведение искусства, подражают не божественному, а божественному деянию. Своих языческих и христианских наследников Платон оставил перед тупиком изображения божественного: искусительного, неизбежного и неосуществимого. Аристотель оставил свои высшее достоинство изображения и изобразителя, действующего, как божественная природа, но не в силах, однако, подняться в иерархии выше, чем он есть: а выше природа продолжает творить вещи, абсолютно его превосходящие. В *Афинской школе* Рафаэль нашел для обоих философов характерный жест, который подытоживает, обобщает и символизирует. Оба они в равной степени величественные, равно божественные и земные. Но Платон указывает пальцем на небеса, а Аристотель протягивает руку к земле; напротив же, примиряя с богах, разворачивается действие Диспуты.

Понятно, что среди последователей обоих основоположников равновесие поддерживалось не всегда, и нарушение его было неизбежным. Те, кто приходил в отчаяние от искусства, видел в Платоне своего учителя. Те, кто ограничивался представлением предметов, избегая непосредственно сталкиваться с божественным, довольствуются мастерством художника, хорошим вкусом, могут, хотя и с натяжкой, сослаться на Аристотеля. Когда речь заходит о возвышенном, можно опереться на Платона. Если же речь идет о художнике-«творце», подобном богам, можно вспомнить об Аристотеле, хотя он и отверг бы, наверное, такое бессмысленное смешение.

3. Поздняя философия

Цицерон

Цицерон нечасто обращался к вопросам изображения божественного. В своем трактате *De natura deorum* («О природе богов») он предоставляет слово стоику Бальбу, излагающему доктрину своей секты, вдохновляясь Панэтием, Посидонием, а порой Зеноном и Клеанфом. *«Свойство искусства — создавать и порождать, и то, что делает человеческая рука в творениях нашего искусства, природа производит с еще большим мастерством. Природа — совершенный артист-художник, и в силу этого*

она артистична в том смысле, что она следует по определенному пути сообразно определенным принципам». Природа не только мастерски творит, «она и следит за полезностью своих творений». Природа, или душа мира, — художник, и, следя за добром и порядком, она в то же время и провидение⁹⁸. Искусство природы безусловно выше человеческого искусства: в самом деле, выше людей творит «множество богов, чья деятельность никогда не прекращается и которые не склоняются над своими трудами, сморенные усталостью и скукой, ибо они не состоят ведь из жил, кровеносных сосудов и костей». «Но те наши боги, наделенные прекраснейшей формой, помещенные в чистейшей области неба, так движутся и так направляют свой путь, что кажется, они согласились сохранить все и обо всем заботиться»⁹⁹.

Согласно Диогену Лаэртскому, Зенон утверждал, что «совершенное добро именуется прекрасным, поскольку вбирает в себя все, чего природа захотела, и оно совершенно пропорционально». С точки зрения стоиков божественная космическая сила создает произведения благодаря творческому пламени или все преобразующему огненному принципу. Человек не может с ними сравняться, но, стремясь к этому, он пресбразует себя самого, *artifex sui*. Художник становится артистом сам, преобразуя себя сообразно божественной структуре мира. Это прекрасный пример фундаментальных предписаний Портики: жить согласно природе. Божественное изображение — это изображение не бога, а всего божественного, рассеянного в природе. В рамках такой концепции нет нужды осуждать изображения, одобренные обществом. Напротив, стоицизм приветствует народное богословие и считает его существование правомочным. Просто он интерпретирует эти изображения, придавая им очищенный смысл. Самые «грязные» басни, вроде басни о Сатурне, изувечившем своего отца, Казлуса, заключают в себе «физическую», то есть духовную теорию, согласно которой небесная природа, сотканная из эфира и всепорождающего огня, для зачатия не нуждается ни в каком телесном органе¹⁰⁰. Обычное поклонение богам приемлемо, но лучше поклоняться им чистой душой и искренними словами. Религию всегда можно было отличить — и всегда отличалась — от суеверия. В искусстве и в природе действует один и тот же принцип. Если Посидоний и Архимед были способны построить планетарий, представляющий движение звездных тел, то как усомниться в том, что единый разум руководит и небом и планетарием? Ошибкой было бы только приравнивать первое ко второму¹⁰¹.

Планетарий может сойти за изображение божественного. И точно так же и любая статуя на форуме: ее ценность заключается в соответствии моральному благу, которое и есть наивысшее воплощение прекрасного.

В представлении божественного следует, таким образом, руководствоваться вкусом, тактом, условностью, *quod decet*, что и устанавливает нужные пропорции. Потому и неуместно прислушиваться к Гомеру, рассказывающему историю Ганимеда: чем приписывать богам человеческие черты, «я предпочел бы, чтобы людей наделяли божественными чертами». «Прекрасное — это цветок добра». «*Decorum* — это форма *honestum*»¹⁰².

Стоицизм — отнюдь не иконоборческое учение. Бог везде и нигде. К изображениям философ относится уважительно, сдержанно, с почтительным скептицизмом. Ренан неожиданно открыл это умонастроение: он приемлет проявления народной набожности, поскольку в них выражено то лучшее, что есть в человеческой душе. Но не может быть и речи о том, чтобы воспринимать их буквально: это несовершенные и символические изображения высшей реальности, уловить и выразить которую может только философ. Они бесконечно далеки от Бога, но вместе с тем и хороши, поскольку облагораживают и тех, кто их изготавливает, и тех, кто их созерцает с душою чистой, искренней и наивной. Они благоприятствуют нравственному равновесию.

Цицерон не всегда склонялся к Портике и охотно считал себя связанным с Академией. В этом ключе он и написал текст, которому Панофский придает большое значение, и тщательно его объяснил¹⁰³. Этот текст содержится в «*Ораторе*».

По-моему, нигде на свете не существует такой прекрасной копии, оригинал которой не был бы еще прекраснее, как, например, лицо портретируемого по отношению к его портрету. Но этот новый предмет мы не можем уловить ни зрением, ни слухом, ни каким-либо другим чувством, лишь в наших мыслях и в нашей душе мы его знаем. Поэтому через скульптуры Фидия, представляющие собой в своем роде самое прекрасное из того, что нам дано узреть, через картины, о которых я уже упоминал (произведения Протогена, Апеллеса, Фидия и Поликлета), мы можем представить себе самые прекрасные. И когда этот художник работает над своим Зевсом и своей Афиной, он не вглядывается в какого-то реально существующего человека, которому он мог бы подражать: представление о высшей красоте существует в его душе, в нее он вглядывается, в нее погружается и в своем искусстве руководствуется ею как моделью. И также, как пластические искусства предлагают что-то совершенное и превосходящее (*exelens*), с чьей чисто духовной формой через воспроизведение, представленное нам искусством, связаны объекты, как таковые недоступные для чувственного восприятия (то есть подлежащие изображению божественные существа), так же и совершенную форму красноре-

чия мы созерцаем только в душе, а слухом стремимся уловить только ее копию. Учитель и наставник Платон, соединявший в себе силу мысли с силой ее выражения, обозначал эти формы вещей словом идеи. Он отрицал, что они бrenны, утверждал их вечное существование, заключенное в разуме и мыслях. Что же касается всех остальных вещей, то они возникают и исчезают, проходят и тают, короче, в одном и том же состоянии существуют недолго¹⁰⁴.

Схема представляется следующим образом: природа творит лучше художника и артиста, но в них существует высший по отношению к написанной картине, да и по отношению к любой другой, образец; это форма — чистая мысль, полученная не из рассмотрения воспринимаемых чувственно форм; это форма духовная, это платоновская Идея, вечная, неизгладимая, внятная. Так платоновская Идея оборачивается против платоновского осуждения искусства. Художник не пошлый и бессильный подражатель, скованный реальностью, он тот, в чьем духе заключен образ красоты, к которому он может обратить свой внутренний взор и действовать как подлинный творец.

Такой оборот частично объясняется ростом значения художника в греко-римском мире. Большой художник или скульптор считались высшими существами, отмеченными богами. Сенека не решается еще возвести живопись и скульптуру в ранг высоких искусств¹⁰⁵, но Плиний их туда уже принимает¹⁰⁶. Римские аристократы были страстными коллекционерами. Когда люди готовы дорого платить за произведение искусства, художника почитают более, и статус произведения искусства повышается. Коллекционируя же, становятся знатоками. Произведения живописи обрели независимость и от подобию, и от несовершенства реальности. Филострат утверждает: *«Кто не любит живописи, тот оскорбляет знание»*¹⁰⁷. Конечно, никто не сомневается в том, что произведения природы выше произведений искусства. Но наряду и в противовес этому известно, что произведение искусства «исправляет» природу, стирая недостатки изображаемых естественных предметов и создавая картину более совершенную, чем та, которую предоставляет природа. Отсюда и многократно повторенный анекдот о Зевксисе, который, рисуя Елену Прекрасную, созвал пять самых красивых девушек Кротона для того, чтобы перенести на картину совершенства каждой из них¹⁰⁸.

Однако Цицеронова перемена привела также и к сильному проникновению взглядов Аристотеля в академизм, или, точнее, к поискам компромисса между позициями Платона и Аристотеля, компромисса, снимавшего дисквалификацию искусства. Статус платоновской Идеи как метафизической сущности сближался со статусом простого понятия. Она

оставляет надзвездный мир и поселяется в уме художника, поскольку, по Аристотелю, единственное отличие между произведениями природы и искусства связано с тем, что в последнем случае Форма, прежде чем проникнуть в материю, существует в человеческой душе. Идея, существующая в уме Фидия, пока он создает своего *Зевса*, «некая помесь «внутренней формы» Аристотеля, чью имманентность для сознания представлением она разделяет, с платоновской Идеей, чьим абсолютным совершенством, свойством всего того, что одновременно *perfectum et excellens*, она обладает»¹⁰⁹.

Так, художник, приниженный Платоном и восстановленный в своем достоинстве Аристотелем — наряду с любым другим мастеровым, — но вознесенный значительно выше обыкновенных людей, поскольку ни сапожник, ни плотник никак не несут в себе «Идей мысли», которые возводят в ранг божественных героев Лидия и Зевксиса. Об этом возвышении не забудут ни в эпоху Возрождения, ни во времена романтизма, ни в наши дни.

Однако, если говорить об образе божественного, то теперь понятно, где нужно в первую очередь его искать: в уме художника, в Идее его мысли. Произведение же искусства — лишь ее нечеткий отблеск либо символическое истолкование. Это-то и имел в виду циник и стоик имперской эпохи, ритор и проповедник Дион Христом¹¹⁰.

В своей «Олимпийской речи» Дион задается вопросом, каким образом сформировалось и развивалось представление о божественном. У этих представлений четыре источника: картины природы, произведения поэтов, законы правителей и, наконец, изображения, созданные великими художниками, и речи философов. Дальнейшее Дион вкладывает в уста Фидия. Не Фидий придумал Идею Юпитера, это Идея врожденная, необходимая сознанию. Причина ее возникновения — родство человека с природой божественного. В этом Дион следует теории стоиков о врожденных «предпонятиях», имманентно содержащихся в сознании и предшествующих опыту (что уже является субъективизацией платоновской Идеи). Идея существует прежде художника, он — лишь ее толкователь. Однако Идея невидима: ничто не может представить ее в осязаемом виде. Способ, найденный Фидием — использовать тело, как символ, с которым невидимое становится видимым, а духовное — материальным: *«Мы пользуемся телом, которым мы со всей уверенностью представляем присутствие духа. Мы помещаем божественное сознание в человеческую форму как во вместительнице сознания и разума. В отсутствие образца мы стремимся видимой и осязаемой материей выразить неуловимое и невидимое»*.

Не Дионом эти формулировки были разработаны, и последствия их пришли не скоро. Но каждое их слово подходит к последующим эстетическим воззрениям. ЗаклЮчить дух в человеческую форму станет задачей иконы. Вызвать невидимое в видимом станет целью романтиков.

Плотин

Является ли внутренний образ, о котором говорил Цицерон, лишь Идеей мысли? Является ли подлинным то совершенство, в которое она облачена в глазах художника? Плотин отвечает, что только она и совершенна и что она обладает метафизическим правом заслужить ранг «Совершенного и высшего образца».

Космос Плотина можно сравнить со светящейся сферой, прозрачной, однородной, но обладающей центром.

«Вообразите... как бы прозрачный, стоящий перед вашим взором шар, в котором сразу можно видеть все, в нем заключающееся: и солнце, и звезды, и землю, и моря, и все живые существа. Представив мысленно такой прозрачный шар, заключающий в себя вещи, которые или движутся, или покоятся или попеременно то движутся, то покоятся, вы затем, сохраняя без изменения вид этого шара, уничтожьте его массу, удалите из него протяженность и вообще всю материальность, не уменьшая при этом его величины, — и тогда призовите Бога, создавшего этот мир, образец которого вы теперь имеете перед своим мысленным взором, призовите, да снизойдет Он сюда — и Он, единый, но содержащий в себе всех и вся, снидет и украсит этот мир всеми телами божественными, которые всегда в нем, и из коих каждое содержит в себе другие, которые представляют множественность только по своим разнообразным силам, а на самом деле составляют одно целостное Божество по той причине, что их многообразные силы объемлются единством или что единый Бог имеет в себе совокупность всех божеств; Бог, который несколько не умаляется от этого, но все прочее от Него происходит именно потому, что все и всегда в Нем же и находятся.

Все они существуют вместе, и хотя каждое от них отличается от каждого другого, но это отличие не соединяется у них ни с особым местом в мире, ни с особой чувственной формой, так как в противном случае одно находилось бы здесь, другое — там, и тогда не могло бы быть и речи об универсальности, о вездесущности Божества»¹¹¹.

«Мир истинно сущего представляет собой как бы длинную цепь жизни, в которой каждая предыдущая форма производит последующую, каждая последующая производится предыдущей, но так, что предыдущая не истощается в последующей и ее не поглощает, и все они отлича-

ются друг от друга, хотя и составляют одно непрерывное целое»¹¹². Он сравним и с солнечным светом, с вечным излучением неразделимого света. С силой руки, которая протягивается ко всем без различия телам, которые она может держать и двигать¹¹³. Этот однородный мир тем не менее структурирован. В центре находится Первоединый, первый принцип, затем следуют разум и душа, поскольку сверхизобилие Единого излучает, подобно внезапному, постоянному и вечному сиянию, по мере угасания расцветающего во множестве, как растекающаяся вода; множество, соединенное и скрепленное в разуме, затем освобожденное в душе и замирающее рядом с материей. Эта иерархия протяженна, это одна и та же динамичная реальность, воспринимаемая на разных уровнях¹¹⁴.

Первоединый в принципе — вне бытия, вне сущности. Он всему дает бытие, но сам он таковым не является. Он более чем бог, более, чем сознание. Он — высшая степень самодостаточности. «...Субстанция нуждается в нем, чтобы быть таковой, но сам он в себе не нуждается, поскольку он — лишь он сам»¹¹⁵. Его называют Благом, но он не является свойством чего-то, он добро в себе и не занимает его места. В нем нет ни мысли, ни движения, поскольку сн прежде мысли и движения. «...Никакое им.: ему не подходит, но поскольку все-таки приходится его называть, уместно называть его Единый вообще, но никак не в том смысле, что Он сперва есть нечто другое, а потом уже единый»¹¹⁶. Он «не имеет нужды даже в красоте и стоит выше красоты»¹¹⁷.

Как и его современники гностики и христиане, Плотин предлагает спасение. Как у гностиков, спасение возможно, поскольку человек выше своей участи из-за способности осознать самого себя и свою отверженность. Это отпадение от высот своей изначальной отчизны вместе с тем является ключом к приобщению и возвращению в трансцендентный мир. Плотин предлагает и путеводитель для души, мифологической моделью которого служит странствие Одиссея на пути к его родине, внутренний анабазис¹¹⁸. Однако это путешествие отвергает гностический путь, подразумевающий отрыв от мира скверны, трактуемого с помощью истории падения, борьбы и финального искупления, свершаемых во времени. Для Плотина же мир прекрасен, даже совершенен. Более того, он вечен и «время уязвить его не может». Спасение достижимо в мире, какой он есть и в любое время¹¹⁹.

«Так случалось много раз: как бы восходя из собственного тела в самого себя, сосредоточившись и отбросившись от всего внешнего, я созерцал чудесную красоту, превосходящую все, что когда-либо было явлено в нашем мире, становясь причастным истинной жизни, обретая единство с божественным, в этом дивном своем состоянии я духовно до-

стигал верховных сфер. Но, увы, наступал момент, когда дух нисходил в область рассудка и, вспоминая о своем пребывании в сверхчувственном мире, я задавался вопросом, в чем причина моего падения, как душа вошла в мое тело и каким образом она, уже находясь в теле, все равно остается высшей сущностью»¹²⁰.

Теперь понятно, где находится спасение. Оно не в сверхкосмическом Благе, от которого нас отделяет звездное пространство, как считали гностики, но и не в возвращении к утраченному состоянию, к которому, по мнению христиан, только божественное прощение может нас вернуть. Спасение в нас самих: оно в глубине нашего Я. Нам достаточно вернуться в самих себя.

Из-за непрерывности мира, протянувшегося от первой до последней ипостаси и вплоть до материи, где бы наша душа ни находилась, одной своей частицей она принадлежит божественной мысли. Она «способна к Единому». Необходимо и достаточно переключить внимание: *«Пусть тот, кто может, идет и проникает внутрь, оставив снаружи телесное зрение и не обращаясь назад к прекрасному блеску и красоте тел»¹²¹*. Достичь этого можно только, если душа очищена. Во времена Плотина жизнь философов с ее ритмом духовных упражнений при постоянных аскетических усилиях походила на жизнь религиозного сообщества.

Согласно Порфирию, Плотин *«стыдился того, что у него есть тело»*. Созерцание возможно лишь тогда, когда «внутреннее зеркало» отполировано и спокойно, так что разум и Единый могут в нем отразиться. Страдаем мы не из-за наличия тела — как таковое оно — часть прекрасного космоса, — а из-за чрезмерной заботы о нем. *«Хорошо отвлекаться от людских забот. Следовательно, нужно также отвлекаться от воспоминаний об этих воспоминаниях»¹²²*. Постепенно разоблачаясь, отвергнув чувственность, отвергнув диалектические споры, науку и интуицию, оставив даже созерцание прекрасного, душа становится единой с Единым. *«Теперь же, когда некоторая часть нашего существа заключена в тело, мы напоминаем человека, стоящего по пояс в воде: непогруженную в тело частью нашей души мы возвышаем над уровнем всего чувственного и вместе с этим как бы центром нашего существа впадаем в общий центр всех существ, наподобие того, как центры больших кругов совпадают с центром окружающей их сферы»¹²³*.

Между красотой Единого и чувственно воспринимаемыми красотами соотношение иное: последние — лишь очень расплывчатый отблеск и не могут служить нам посредником для его достижения. На них ни в коем случае нельзя задерживаться. Душа, возлюбившая Благо, *«не обращает внимания на здешние красоты»*. *«Видя все красоты этого чувственного*

мира, она относится к ним с подозрением, как к сомнительным, ибо видит, что тут они соединены с телами, облечены в телесные формы, загрязнены своим помещением в материи, разделены, разбросаны в пространстве»¹²⁴. Единственное изображение божественного — это то, что творит в самой себе очищенная душа, становясь совершенным зеркалом с гладкой и спокойной поверхностью. Но нужно еще уточнить, что она не является изображением. Действительно, созерцание — нечто иное, отражение излучения. Движимая желанием, душа дарит себя Богу, Бог же дарит себя душе. «В этом созерцании созерцающий Бога увидит в Нем и самого себя простым и чистым. Хотя в таком созерцании есть налицо созерцающий и созерцаемое, две стороны, а не одна, однако, как ни смело это покажется, но можно сказать, что созерцатель тут, собственно, не созерцает, что сам становится тем, что есть созерцаемое.

Он не усматривает, не различает никакого двойства, став совсем иным, перестав быть тем, чем был, ничего не сохранив от прежнего себя. Поглощенный созерцаемым, он становится едино с ним, наподобие того, как центр совпадает с одной точкой с другим центром, ибо такие два центра составляют одно, насколько совпадают в одной точке и в то же время представляют двойство, насколько они суть центра двух различных кругов»¹²⁵.

• В экстазе душа не есть изображение Бога: Бог весь в ней и она вся в Боге. Для Плотина зрение состоит в контакте внутреннего света глаз с внешним светом. В этом Плотин соглашается с Платоном и сходится с Аристотелем, считавшим, что глаз пассивен, его природа принадлежит миру воды, а не миру огня. Однако Плотин заключает из этого, что, когда зрение становится духовным, различия между внутренним и внешним светом более не существует. «Зрение есть свет и свет есть зрение. Существует самосозерцание света, он становится прозрачен для самого себя»¹²⁶.

Таков путь спасения для Плотина: самоопределяющееся созерцание. Душа, «отрешившись от всего окружающего и укрепившись средствами, известными посвященным, станет возможно более подобной ему»¹²⁷, ожидает бога в состоянии полной пассивности. Тогда она может его принять. Это экстаз, чувственное, «теопатическое» присутствие божественного, мгновенное обнажение вечной данности, которое Плотину довелось вкусить в своей жизни четыре раза.

Оторваться от материального мира и чувственных красот душе удастся в поисках своего спасения. Мир — иллюзия по отношению к душе и ее предназначению. Это совсем не значит, что мир как таковой плох или безобразен. Он плох лишь поскольку может запереть душу в стойлах Цирцеи. Его красота — результат трудов души, организующей эту чистую без-

дну, которой является материя, придавая ей подобие формы. Он плох лишь как искушение: есть опасность, что он поймает душу, которая, повернувшись к нему, отвернется от «Того», кто ее ждет. И думая, что обогащается, душа обеднеет. Но душа приобщенная и на пути к Единому может не бояться мира и не презирать его. Очистившись от удерживавшей ее материи, душа взирает на него свысока, но без отвращения. Следует принять мир чувственный, поскольку он являет собой мир Форм. *«Воззрения гностиков побуждают нас бежать плоти и ненавидеть ее. Но представьте себе двух людей, живущих в красивом доме. Один критикует постройку, однако продолжает в ней жить. Другой не критикует, он даже говорит, что построил его искусный архитектор. И ждет, когда придет время покинуть этот дом и идти далее, в этом доме уже не нуждаясь»*¹²⁸. В упорядоченном и единообразном мире для всего есть место: *«Не стоит оскорблять какие-то существа на том основании, что они ниже других. Следует с мягкостью принимать природу всех существ»*.

Смотреть на вещи — значит продолжать зрение глаза зрением духа. Поэтому Плотин приглашает смотреть на мир *«как бы прозрачный, стоящий перед вашим взором шар, в котором сразу можно видеть все, в нем заключающееся: и солнце, и звезды, и землю, и моря, и все живые существа»*¹²⁹. Он называл это «методом Линцеи», когда *«можно видеть даже то, что внутри земли»*. Видеть, как последовательно смещаются планы, от первого впечатления до бездонной глубины, по крайней мере в современную эпоху — сам идеал артистического видения.

Каким в таком случае станет положение искусства? Между душой, спасающейся, отрываясь от подобий, от материи, и этой материей, смутно оведомленной, насколько возможно, разумом и душой, искусство может показаться побочным способом спасения для материи либо дополнительным способом спасения для человека.

Платон приглашал философов идти прямо — диалектически — впереди реальности. Искусство — лишь деградировавшее подобие вещей. Плотин же полностью отвергает эту точку зрения. Критерий произведения искусства не в спорной теоретической правде, а в том приближении, в котором она оказывается по отношению к той точке, где истина находится в метафизическом единстве с красотой. В обширной духовной циркуляции платоновского мира, в поступательном движении и в реинтеграции, *exitus* и *reditus*, искусство находится в той точке, где вещи проходят обратный путь, вновь направляются к Единому и начинают движение реинтеграции.

Но в первую очередь это движение происходит в душе художника. Материя следует, как может, за внутренней идеей. Возьмем, говорит Пло-

тин, две глыбы мрамора. Одна необработанная. Другая художественно отделанная скульптором и превращенная в статую или какой-нибудь богине, или даже человека, но такого, в образе которого собраны и соединены самые красивые черты самых красивых лиц. Этот камень стал прекрасен благодаря форме, которую дало ему искусство. *«Ясно также, что эта форма вовсе не была присуща самой материи, ставшей статуей, но, прежде чем перейти на мрамор, имела место в замысле художника, да и в голове художника она оказалась вовсе не потому, что у него есть глаза и руки, а потому, что ему присуще искусство»*¹³⁰. Плотин формально опровергает Платона:

«Тем же, кто пытается унижить искусства указанием на то, что сци подражают природе, мы можем ответить, что все вещи, которым искусства подражают, сами суть образы высших первообразных сущностей — эйдосов, далее, что они, воспроизводя вещи, не останавливаются на одной, только видимой их стороне, но восходят и к тем принципам, на которых основывается их природа; наконец, что они иногда и в собственном смысле творят новое, когда, например, прибавляют то, чего недостает для совершенства предмета, и это потому, что обладают в самих себе чувством красоты. Фидий, например, создал фигуру Зевса, отнюдь не имея перед глазами чего-либо чувственного, но изобразил Зевса таким, каким он и нам бы явился, если бы мог быть видимым».

Фидий предлагает неискаженное изображение Зевса, его суть у мастера в уме, и это посещение Зевса. У Плотина сознание само порождает идеи, тогда как платоновский Демиург руководствуется им в своих творениях. Красота вещей состоит в сиянии идеи сквозь материю в той мере, в какой материя способна быть преобразована идеей. Между здешней и нездешней красотой есть общее то, что обе причастны к идее. Точно так же и художник способен вложить идею в материю и стремится оживить ее¹³¹.

Плотин отвергает Платона, восстанавливая аристотелеву точку зрения: художник, как и природа, придает материи форму. Но Аристотель останавливается на созданном предмете как на достаточной реальности, обосновывает статику произведения и воздерживается от осуждения материи, всегда способной обрести форму и даже вызывающую к форме. Плотин, напротив, рассматривает материю как зло, как абсолютное отсутствие бытия. Идея художника вырывает материю из ее небытия и ведет ее, куда она передвигается, по пути Единого.

Поэтому Плотин категорически отвергает позицию стоиков, видевших красоту в симметрии, мере и гармоническом сочетании частей и красок. В самом деле, красота — это не совокупность частей. Каждая часть освещена всепроникающим объединяющим принципом соучастия в

Идее¹³². Этим отвергается весь греко-римский классицизм, основанный на гармонии частей по отношению к целому.

В известной статье Андрэ Грабарь показал, до какой степени дух Плотина (непосредственное влияние обосновать труднее) повлиял на искусство Поздней империи. Материя обрабатывается так, чтобы передать нам *poies*, единственную реальность и «единственное обоснование права на существование произведения искусства»¹³³. Из этого он выводит многие методы и характеристики стиля, развивавшегося в византийском искусстве.

Тот же дух возрождается в эстетике Гегеля и Шеллинга. Понятно, что представление о прекрасном постоянно зачаровывало современное искусство. Религия Плотина лишена обрядов, культа, отношений с обществом, и художник наравне с философом — одинокий жрец этой религии. Он тоже «освободился от низменного, чувствует себя неуютно в здешнем мире и бежит один к одинокому»¹³⁴. Он пробивает путь современному художнику, асоциальному бунтарю. Но этот художник несчастен, так как не в силах, как ему хотелось, вытянуть материю «наверх». Замысел художника всегда выше свершения по причине сопротивления, а в конечном счете и самого существования материи: «Поскольку присутствующая искусству красота сама не проникает в камень, а остается неподвижной в самой себе; в камень проникает лишь низшая красота, производная от первой, которая не хранит в себе чистоты, какую хотел бы придать ей художник, но она проявляет себя во вне, в той мере, в которой камень подчиняется искусству»¹³⁵.

Чем более красота проникает в камень, тем более она утрачивает себя по отношению к Красоте в себе. Замысел увязает и истощается. Как писал Панофский, мысли Рафаэля, лишённые его рук, ценнее живописи Рафаэля на полотне и стенах¹³⁶. Плотин приемлет доблесть бессильного художника.

Всякое произведение искусства проводит божественное в изображение: в еще большей степени, нежели Платон, Плотин восхваляет иконопочитание, даже опьяняется им. Но тут же и останавливается, поскольку намерения тщетны. Они тем более абсурдны, если речь идет о создании иконы божественного: в еще большей мере, чем Платон, Плотин может быть причислен к иконоборцам. Его эстетика лишена «произведений». Намерение не только бессмысленно по причине неспособности материи, в случае изображения божественного к этому прибавляется неспособность самой формы. Чем выше идея художника, чем более она причастна Единому, тем выше она поднимется туда, где сами формы не в счет. Подлинная красота состоит в единстве, пронизывающем совокупность частей формой чего-то, что превосходит форму.

«Итак, то верховное начало, к которому стремится всякая душа, не имеет никакой формы, никакого вида, и, несмотря на это, а скорее даже именно поэтому, оно есть самое привлекательное для нас и самое возделенное, внушающее ей такую к себе любовь, которой нет меры...» «Будучи началом Красоты, он делает прекрасным все то, чего Он есть начало, сам не являясь в форме и сообщая от себя нечто свободное от формы, или, пожалуй, и форму только в ином смысле, ибо форма в обыкновенном смысле есть форма чего-то другого, между тем, как то, что есть форма не чего-то другого, а сама от себя и для себя, то не имеет формы в том первом, относительном смысле. Это значит, что только все, участвующее в красоте, получает от нее и имеет форму, как бы ее отличительное, но сама красота свободна от формы»¹³⁷.

Пиеш прекрасно подытожил это, констатировав, что видение Плотина, где «любовник» устремляется в погоню за «невидимым изображением», в конечном счете «эстетика бесформенного». Современное абстрактное искусство может считать себя вполне платоновским по духу¹³⁸.

Поэтому из презрения к телу, подверженному развитию и разрушению, Плотин отказывался считать произведением искусства любое иконологическое воспроизведение конкретного существа, «идола другого идола», и не захотел, чтобы был написан его портрет. Что подумал бы он о безумном предприятии христиан представить само Божественное Слово, подражая стилю фаюмских погребальных портретов или римских *personae*?

4. Языческое изображение

Философская критика порождала трансцендентную концепцию божественного, становившегося на этом основании не подлежащим изображению. Такая критика могла породить иконоборческое движение. Однако ничего подобного не произошло. Эта критика, как и возникшая позднее в христианской среде, была ученой и соответственно элитарной. Слишком ученой и слишком элитарной, чтобы обладать той связью с социальной средой, которая могла бы привести к уничтожению изображений.

Изготовление изображений продолжалось. Канонические образцы копировались беспрестанно. Возможно, что их религиозная ценность уменьшалась, но это совсем не обязательно. В античном мире любое изображение, даже вовсе не претендующее на представление бога, тем не менее обладало чем-то божественным. На виллах в Тунисе и Аквитании мозаика могла представлять рыб, лозу, знаки зодиака: все эти картины возвышают душу, приближают ее к священному, по крайней мере в религиозной атмосфере. Прочная нить связывает корзину с фруктами, трито-

нов и великих богов под небом, вливающим в них божественное, поскольку оно божественно само. По мере того, как икона становится невозможной в том, что касается Бога как такового, она занимается божественным, представляя земные предметы. Не следует забывать и об этой традиции. Она составляет, как мы увидим, один из секретов западного искусства.

Если государственные боги постепенно утрачивают свой «религиозный накал», то их место начинают занимать новые формы религии, и по мере приближения христианской мутации религиозность становится интенсивнее, взывает к новым изображениям, а прежние оправдываются новой теологией.

Космический бог

В Послезаконии предлагается: «...законодателю для уподобления не зазорно будет установить нечто более прекрасное и достойное богов, нежели сказанное о них ранее»¹³⁹. Достаточно поднять к небу глаза, чтобы увидеть сотканный из огня, живой и зримый божественный род звезд. Они либо видимые боги, либо их изображения; «либо кто с полным правом прославляет небесные тела как богов, либо допустить, что они стали образами богов, изваяниями, созданными самими богами... Ведь никогда не найдется более прекрасных и более общих для всего человечества изваяний, воздвигнутых в столь великолепных местах»¹⁴⁰. Если звезды — это изображения, а не сами боги, что возможно, они — естественные нерукотворные иконы. Но они увенчивают строй прежних, подчиненных им богов, обволакивают их и придают им достоинство. Любое действие, и особенно создание изображения, вдохновенное такой набожностью, способствует возвышению души и благословляет его.

Поэт Манилий (первый век до Р. Х.) в начале своей поэмы *Астрономика* не только обращается к Геликону, чтобы воззвать к музам, он идет в «Храм Мира». Он жрец в этом храме, и вокруг него — гремящий и необъятный космический хоровод (*immenso vatem circumstrepit orbe*)¹⁴¹. То, что мир — храм, становится общим местом. Дион Хрисостом уверяет, что он раздает причастие, не обязывающее запираяться в тесной часовне, где обычно справлялись мистерии¹⁴². Плутарх писал: «Этот мир — святой храм, и величия божественного»¹⁴³.

Это чувство пронизывает весь стоицизм. Не то чтобы самого Бога можно изобразить, но любое изображение, на том же основании, что и акт мысли или доблести — естественная носительница божественного, лишь бы душа была обращена к возвышенному, лишь бы она чувствовала свою близость с верховными космическими фигурами. Какую бы дис-

танцию ни устанавливал мудрец между Богом, его изображениями, сделанными божественной рукой (звездами) и несовершенными творениями рук человеческих, последние все равно почтенны. И в возможных для них рамках достигают поставленной цели. Не почитать его — бесчестие.

Быть с Богом лицом к лицу — это желание каждого. Св. Иустин-Философ искал истинного Бога. Он обращался к философам, поскольку, по его словам, «исследовать божественное — свойство философии». От стоика он приходит к перипатетику, потом к пифагорейцу, но все его разочаровывают. Наконец он следует за приверженцем Платона, поскольку «цель платоновской философии» — видеть Бога лицом к лицу. Оставив людей, он удаляется на берег моря, чтобы спокойно поразмышлять. Там он встречает доброго человека, который и отводит его к Христу¹⁴⁴.

Одно из самых важных свидетельств этого религиозного поиска — *Corpus hermeticum*. Оно отражает общую космогонию Цицерона, Сенеки, Филона, Эпиктета и касается как народной религии, так и гностической теософии. Как узреть Бога? Трактат V отвечает: Бог зрим в совершенстве организации мира и в человеке, во всем, что было создано с прекрасной и доброй целью, макрокосмом и микрокосмом. «Если ты хочешь узреть Бога, смотри на Солнце, смотри на Луну, на согласованное движение планет (...), смотри, как человек создан в материнском чреве (...), и научись узнавать того, кто создает эту божественную картину, которая есть человек»¹⁴⁵. Трактат XI повторяет тот же урок: «Нет ничего невидимого, даже среди вещей бестелесных. Разум становится видимым в работе мысли, Бог в созидании»¹⁴⁶.

Достаточно туманная концепция герметизма не позволяет разобраться в многочисленных религиозных позициях. Похоже, что первая созвучна с самым древним язычеством, всеобщим анимизмом, священным хаосом Гомера и Гесиода. Однако она уже заражена философской религией, стремящейся поставить священное над миром. Трактат XI представляет Бога как бестелесную форму, нечто «неотесанное», содержащее существа лишь как мысли, и ему можно уподобиться лишь придав своей мысли ту же широту, что и у него¹⁴⁷. Как отметил Фестужьер, здесь мы видим слияние двух течений, идеалистического с верой в трансцендентного Бога, чистый и «аморфный» интеллект, постигнуть который можно только через «*noûs*», и пантеистического с верой в Бога имманентного, то есть идентичного миру, который и постигается через созерцание мира¹⁴⁸. Если эти две позиции совместимы с изображениями, то третья, гностическая, влияние которой обнаруживается в *corpus hermetique*, — нет. В русле гностической мысли мир скверен, не Бог его создал, Бог бесконечно далек. Созерцание мира не приводит к Богу. Бог *agnostos*, непознаваем, и

узнать его мы можем лишь проникнув в глубь самих себя, в свою душу, затерянную в низменном мире искру божью. Благодаря исключительной милости, молитвой и аскезой можно добиться автоптического видения¹⁴⁹.

Богоискательство и магия

В герметическом учении можно найти и иное отношение, а именно магию. На этот раз речь идет о том, чтобы привести в изготовленную фигурку бога энергию того божества, изображением которого она является. В этом вновь смешиваются религия народная и религия философов.

К народной религии могут быть отнесены рецепты, найденные в магических греческих папирусах, датированных от IV века до Р. Х. по VII век после Р. Х., но большинство которых относится к II, III и IV векам нашей эры¹⁵⁰. Асклепий философски замечает: «Так же как Отец наш Господь, или, называя его высшим титулом Бог, создал небесных богов, так и человек создал богов в храмах, довольствующихся соседством с человеком». Или еще: «Ты, Трисмигист, говоришь о статуях?» Тот отвечает: «Конечно о них, Асклепий! (...) Но о статуях, наделенных душой, полных жизненной энергии и разума, которые творят такие великие и прекрасные вещи»¹⁵¹.

Блаженному Августину, цитировавшему Асклепия в латинском переводе, такая практика знакома. Он говорит, что для Гермеса «видимые и осязаемые идолы — с каком-то смысле тела богов. И некоторые духи, приглашенные в них поселиться, завладели ими и обладают определенной властью. (...) Для Гермеса «делать богов» — это обладать способностью соединять невидимых духов с видимыми материальными предметами, чтобы превратить их как оживленные тела в идолов, посвященных и подчиненных этим духам»; люди получили эту странную и великую способность создавать богов»¹⁵².

Гностицизм, замечает Франс Ят, нуждается в магии¹⁵³. Пессимистическому гнозису нужны формулы, с помощью которых душа по мере своего движения в верхние сферы сможет отринуть злую власть материи. Оптимистический пантеистический гнозис стремится привлечь в предметы всемирную власть, с его точки зрения благую. Поэтому сама философия, не смущаясь, сравнивает магические действия с делом богостроительства. Жамблик пишет: «Совершенно бестелесные боги соединены с богами осязаемыми, у которых есть тела (...), и боги познаваемые благодаря своему единству с бесконечностью включают в себя этих зримых богов, и они держатся вместе и образуют единое сообщество»¹⁵⁴. Тем не менее Жамблик, верный платоновской иерархии, осторожен и не счи-

тает, что создатель изображений обладает искусством Демиурга: *«Изготовление изображений уступает искусству творца подлинных реальностей: оно не может быть уподоблено божественному созиданию»*. *«Если душа смотрит на эти изображения как на богов, ни терпеть это, ни выразить негодование словами невозможно. Никогда на подобную душу не прольется божественный свет»*¹⁵⁵.

Прокл занимался богоискательством. Он хотел быть «иерофантом всего мира»¹⁵⁶. Он не пренебрегал ни одним богом, ни старым, ни новым, всех называл и ко всем взывал. Они посещали его во снах, стало быть, он их видел. Таким образом, божественные изображения возможны, ничто не мешает посещенному воспроизвести облик посетителя, точно так же, как известная статуя Богоматери была воспроизведена на основании указаний Бернадетты Лурдской. Однако Прокл, чья наполненная чудесами жизнь несколько не мешала ему быть мыслителем весьма абстрактным, обладал теорией, учитывающей видимость и невидимость богов. Боги бестелесны, а значит невидимы. Их видимость приходит от нас, от нашего тела. Освещающее общение между нашими душами, должным образом очищенными аскезой и богостроительством, и нашими земными телами вписывает душу в космос. Души обретают в себе то, что получают от богов, и создают в самих себе те фигуры, благодаря которым они рисуют себе невидимые силы. Это придание облика есть создание воображения (*fantasia*).

Fantasia — это чувствительность к внутреннему миру, деятельно разрабатывающему схемы и фигуры, и эта чувствительность отличается от чувствительности к внешнему миру, пассивной и разделенной сообразно органам чувств. Со всей определенностью Прокл подытоживает свою позицию: *«Все боги бестелесны. Их тело не в них, но исходит от них, поскольку зрячий неспособен видеть фигуры тех, кто их не имеет (amorphoton), но видит их сквозь фигуры (morphotikos), соответствующие природе зрящего»*. Говоря словами Канта, мы не видим «бога в себе», мы придаем феномену обличье сообразно нашему представлению¹⁵⁷.

В конце античной эпохи можно заметить многочисленные попытки восстановить связь с божественным. Непосредственная близость государственных богов в классическом искусстве, живших рядом с людьми, была утрачена уже давно, и труды философов этому удалению способствовали немало. Восстановить связь пытались по-всякому, от сомнительных колдовских действий в народной религии до философских спекуляций неоплатоников. К тому же стремилось и то не слишком надежное промежуточное учение, о котором свидетельствует *Corpus hermeticum*. Согласно отцам Церкви, это было частью *preparatio evangelica* языческо-

го мира. Искусство, являющее Митру, Атгиса, Изиду, Артемиду Эфесскую и иерофантов во всем смирении, тому свидетельство. В обращенных на зрителя взглядах сверкает отблеск тайны и приобщающих видений, позы говорят о погруженности в созерцание.

Слияние космического бога и западного искусства произойдет в начале эпохи Возрождения, когда эта литература и это искусство были вновь открыты. Но добрые магически направляемые природные силы будут уловлены не философом и богословом (хотя Фичино и Пикоделла Мирандола и практиковали в тайне природную магию), а художником, Изображения богов, сохраненные в огрубленной форме в течение средневековья, опять будут наделены новым могуществом. Герцог Борсо д'Эстэ во дворце Скифаноя велел украсить внутреннюю сторону стен оживленными сценами придворной жизни Феррары, но выше них и осеняя их — 36 аллегорических фигур, олицетворяющих деканы, расположенных соответственно знакам зодиака: в прекрасных современных одеждах эти крупные и странные фигуры — боги герметиков, в которых Блаженный Августин признал демонов. По мнению Франса Ята, *«подлинными магами Возрождения были художники, такие, как Донателло и Микеланджело, которые благодаря своему искусству вложили в статуи божественную жизнь»*¹⁵⁸.

Государственный бог

В честь Деметрия Полиоркета в 290 году до Р. Х. афиняне пели следующую гимн:

*«Другие боги либо далеко, либо глухи, либо их нет, а может, они и не обращают внимания на наши беды, но тебя, Деметрий, мы видим здесь, не в дереве и камне, а с нами во плоти»*¹⁵⁹.

На закате Римской империи в каждом ее городе была икона, безусловно и официально воплощавшая бога — это была статуя императора. Фигура его не была символической, воспроизводились личные черты этого бога, представлялась персона, облаченная властью. Точно так же, как при Наполеоне префект был представителем государства, как в литургии священник представляет Христа, статуя императора, его законная заместительница, принимала положенные ему божественные почести. Божественный Август присутствует в статуе, перед которой подданный Империи приносит жертвы.

В Египте тысячелетиями фараон считался самим богом, а в Дворце — его жрецом. В Греции культ царя устанавливается еще до Александра Великого. Клеарх превратил Гераклею Понтийскую в греко-варварскую тиранию. Он объявил себя сыном Зевса, окружил себя соответствующими

щими почестями, требовал от своих подданных коленопреклонения. Филипп II повелел нести свою статую во время процессии вслед за статуями двенадцати других богов. Основателем культа был Александр. От Сивахского оракула он получил заверения в том, что является сыном Аммона, свой триумфальный поход в Азию Александр уподоблял шествию Диониса. Он установил почти религиозный церемониал Ахеменидов и предписал обряд коленопреклонения перед владыкой своим сподвижникам.

Упадок богословия в Греции мог использоваться по усмотрению правителя: например, идея *diamon'a, tukhe* («удачи») божественного дыхания, вдохновляющего и защищающего каждого, культ умерших, изображения предков, культ героев, свершавших великие подвиги и после смерти принятых в сонм богов, и особенно культ героев-основателей, создавших новое человеческое объединение и новый город.

В эллинистических монархиях подчиненное положение негреческого населения предоставляло свои возможности. В Египте представитель династии Птоломеев считался наследником фараона, и его культу следовали сообразно традиционным местным ритуалам. Но для всех подданных, включая греков, добавлялись новые культы, отправляемые по-гречески под надзором администрации. Птоломей II Филадельф создал в Александрии культ Александра. К нему добавился культ его отца Сотера (Спасителя), а потом его супруги-сестры Арсинои. После смерти Арсинои ее обожествили. В ее честь воздвигли храм в Крокодилополе, для которого, как для покровителя растительности, разводили его любимые цветы.

Властители добавляли к своему имени другие — Сотер, Эвержет, Епифаний, Теос. Когда Клеопатра приехала к Антонию в Тарс, считалось, что это Афродита приехала на празднество к Дионису. Триумvir взял себе имя Нового Диониса и вступил в Александрию, украшенный плющом и с тирсом в руках. Накануне его поражения среди ночи в небе пронеслась вакханалия с пением Эвое, топотом сатиров и звуками разнообразных музыкальных инструментов. Потом все стихло. *«Раздумывавшие об этом предзнаменовании заключили, — рассказывал Плутарх, — что бог, которому Антоний пытался уподобиться и приблизиться всю свою жизнь, оставил его»*¹⁶⁰.

Селевкиды на крайне разнообразные доэллинистические верования наложили культ единого государства, с предписаниями, списанными с инструкций чиновникам, и со специальным клиром.

В Риме начинателем был Август. Наученный опытом Цезаря и особенно Антония, он действовал с осторожностью. Как священник, *pontifex maximus*, император являлся наставником духовной жизни, посредни-

ком между государством и богами. Его имя — Август — заимствованное из устаревшего религиозного словаря, гарантировало его благочестие, обеспечивавшее римскому народу доброжелательность богов. Победитель и судьбой уготовленный к победе, он обожествляет ее как *Victoria Augusti*, и ее слава наследуется от одного императора другому. Доблести императора становятся областью религиозного почитания: *pius, justus, clemens, conservator* (государства), *pater patricius, felix*. «Когда лик твой, пишет Гораций Августу, — осветит подобно весне весь народ, дни станут светлее и солнце ярче».

Август щадил присущее римлянам чувство собственного достоинства. В то время как на Востоке почести императору воздавались непосредственно как богу, в западных провинциях проводилось различие между физической личностью правителя и его «гением», и набожность подданных была направлена на последний. Постепенно это различие стерлось. Калигула настаивал на своем прижизненном обожествлении, Домициан требовал, чтобы его называли *dominus et deus*; Аврелий — *deus et dominus natus* — что подразумевает почитание императора как живого бога. Эта тенденция усиливалась вплоть до поздней империи.

Одновременно создается имперское богословие: император — заместитель Верховного Бога, точнее, земной отблеск Солнца, которое надо всеми светилами и с их помощью правит материальным миром. На монетах Нерон изображался в лучистой короне, чем свидетельствовалось его подобие Солнцу. Также поступали Адриан и Коммод. Вся власть в руках у императора. Он *nomos empsukhos*, «живой закон». Все, его касающееся, — *sacer*, его дворец, его спальня, его одежда. На картинах его голова окружена нимбом. Около него совершается *adoratio*. В руке у него держава как символ Земли, космического могущества. Все это при минимальных изменениях перешло и к христианским императорам. Однако Константин оставался избранником Бога, его заместителем, которому дарованы и его откровения, и его сила. Он носит титул *divus* и до, и после приобщения к христианской вере.

Имперский культ серьезно изменил мир прежней религии. В разнообразный и свободный мир он ввел, во-первых, объединяющий и обязательный элемент. Отныне в государстве одна религия. Затем он изменил религиозные представления, и те, на которых он строился, и на основании которых обладал законностью, сообразно новому плану. Божественный мир уподобляется имперской монархии. Царь — посредник между богами и людьми. Император — второй Бог, которым Бог трансцендентный пользуется для управления миром. По мнению панегиристов, он — платоновский демиург, распространяющий на мир законы, которые он созер-

цал в божественном образце. Язычество систематизируется под влиянием имперской идеологии: Трансцендентный, выше всех богов, затем Бог — организатор, наконец, божественное могущество, вплоть до деталей обеспечивающее продолжение божественного и связывающее воедино всех посредников. Монархическая логика питает логику монотеистическую. Она созвучна богословию Плотина: Единый, Бог вездесущий, Мысль, Бог-посредник, наконец, Душа, распространяющая все божественное на все уровни реальности. Эта же логика созвучна христианскому богословию Оригена и Евсевия: Бог-Отец, вездесущий, и Логос, создающий мир и правящий им с помощью Духа.

Христианство, утверждающее приход на Землю царя-Мессии, неизбежно должно было столкнуться с имперским культом. Оно попеременно считало римских императоров то представителями Бога на земле, то воплощениями Сатаны и Антихриста. Первые христиане, с одной стороны, молились за императора, поскольку всякая власть от Бога, а император — будь он хоть Нероном или Калигулой, — хранитель общества, а с другой — отказывались приносить жертвы перед его изображением, что было неприемлемым и возмутительным. Как отмечал Цельс, христиане хотя и заверяют, что они не от мира сего, живут в нем и пользуются благами его общественного и политического порядка, и им положено платить за это, воздавая должные почести императорам, следящим за этим порядком. *«Чтобы освободиться от всех связей с жизнью, христианам надлежит выполнять все налагаемые ею обязательства; в противном случае они представляются крайне неблагодарными по отношению к этим высшим существам, поскольку несправедливо пользоваться предоставляемыми ими благами и не воздавать им взамен никаких почестей»*¹⁶¹.

Статуя императора, властно сосредоточивавшая и народную, и философскую религию вокруг земного бога, воплощала мировой порядок стоиков, платоновского демиурга или *poius*, и невозможно было в ней усомниться, не покушаясь на те античные нормы, на которых покоился мир, без подрыва «подлинного логоса», подлинной традиции, как добавляет тот же Цельс.

Это побуждает христиан подчеркивать их отчужденность от мира сего. От имперского ритуала, в глазах язычников чисто гражданского, они отказываются, видя в нем стремление императора захватить сферу, принадлежащую лишь Христу, единственному Господу созидания¹⁶². Поэтому христианская апокалиптика и делает из императора Антимессию *par excellence*. В этом она легко соединяется с иудаистской апокалиптикой, с той только разницей, что в последней противопоставляется нынешний

враг Ягве и грядущего Мессии, а в христианской — между уже пришедшим Мессией и ложным дьявольским мессией, стремящимся занять его место.

Действительно, два персонажа носят одно и то же имя: Господин, Господь, Спаситель. Так что богословию следует уточнить, что от этого мира, а что от иного, установить разницу между земной *soteria*, в которой искуситель совращает в своих интересах земное устройство, и *soteria* Христа, подлинного Спасителя, единственного Господа. Хотя апологеты на основе солидных доводов и пытались показать, что христиане — добропорядочные граждане, христианская апокалиптика вслед за иудейской относит императора к князьям этого мира. Земной бог, поскольку он является видимым врагом Мессии и венчает языческий пантеон, император полностью помещен на стороне демонов.

Однако в начале IV века император стал христианином. От своего крещения Константин ждал политических выгод. Он надеялся сплавить духовное единство Империи в религии, энергия которой казалась несокрушимой. Он подражал в этом своему главному сопернику, императору Сасанидов, сделавшему маздеизм национальной религией. Уступать какую-то часть своей власти он не намеревался. Он оставался *divus*: он просто менял божественное покровительство. Он сохранил придворный церемониал, унаследованный от Диоклетиана и подправил имперскую идеологию. Он стал двойником торжествующего Мессии. Христос воспринимался как вездесущий император, окруженный небесным двором, посредник между Богом и людьми, а император — как другой Христос, воплощение Логоса. Иерархия и иератизм неоплатоников в стиле Прокла пронизывал политическое богословие христиан и возрождался у Ареопагита. Новая имперская религия — приемница и теории, и принудительной практики прежнего имперского культа: император обязан предписывать религию. Он был ответствен за земное спасение своих подданных, и стал ответственным и за их духовное спасение. Его придворные богословы даже приписали ему подобие епископской власти, распространяемой на всю империю. Он созывает конклавы, ставит перед ними на рассмотрение богословские вопросы, помогает восстановить единство, высказывается как богослов. Церковь не считает недопустимым сохранение по отношению к нему (формул) имперского культа¹⁶³.

Неожиданное подчинение Антихриста Христу, возведение императора в ранг апостолов (*isapostolos*) представляло наряду с провиденциальной победой опасность, о которой она вскоре отдала себе отчет, но на ее преодоление ушли века. Когда Церковь разрушит все прежние изображения богов на всей территории империи (в том числе и античную статую

Победы в сенате), ей придется сосуществовать с гигантской статуей императора, единственным уцелевшим от античного язычества изображением. Это изображение двусмысленно: оно никогда не было полностью очищено от языческих чар и смущающим образом напоминало Христа. Это изображение «индивидуализированное», «прозопическое», «ипостатическое» (личностное) в большей мере, нежели любое другое божественное изображение. Оно ближе к своему прототипу, нежели изображения Христа, чей физический прототип был утрачен. И император в своем притязании быть заместителем Христа, сам становится его живым изображением, ближе к подлиннику, нежели любой другой портрет, и повторяя слова афинского гимна, *«здесь, не в дереве и в камне, а с нами во плоти»*. И вспыхнувший конфликт оказался смертельным. И тогда изображение императора вновь раздвоилось, и Антихрист, зверь Вавилонский, проступил за заместителем Христа.

При христианском правлении судьба различных форм выживания языческих изображений божественного — пантеистических, магических, государственных — оказалась различной. Государственный бог стирался по мере отмирания имперской идеи. Для восхваления князя в эпоху барокко заимствуют императорское изображение, но воспринимают его не буквально: метафора, намек, различие самой природы признаются таковыми. Богоискательство и магия вновь расцвели в эпоху Высокого Возрождения, но уже прирученные игрой, намеком для знатоков, сведением к их ценности произведений искусства. Они возродятся и с большей серьезностью, в современную эпоху в символизме, сюрреализме и других школах. Они воспользуются забвением и христианской дисциплины, и христианской догматики. Представление о Боге, видимом повсюду, поскольку он везде, напротив, перешло неизменным в христианскую эпоху. Осуществлено это было в обмен на весьма сложные богословские транспозиции, которые мне и надлежит теперь описать. Эта идея устанавливает преемственность между языческим священным искусством и христианским, а также со светским искусством, так что в глазах западного мира искусство оказалось единым.

Примечания

¹ *Kostas Papaioannou. L'Art grec. Paris, Mazenod, 1972. P. 48.*

² *Гесиод. Теогония. Стих 121.*

³ *Пиндар. Немейские песни. VI. Стих 1–13, цитируется у: K. Papaioannou. L'Art grec, op. cit. P. 57.*

⁴ *Аристотель. Никомахова этика. 1177b.*

- ⁵ Платон. Тимей. 90d. Республика. VI. 500 с.-d.
- ⁶ См.: К. *Papaioannou*. L'Art grec, op. cit. P. 114.
- ⁷ См.: *Lionello Venturi*. Histoire de la critique d'art. Paris, Flammarion, 1969. P. 42.
- ⁸ См.: *M. P. Nilsson*. Les Croyances religieuses de la Grece antique. Paris, Payot, 1955. P. 79. Можно сравнить с «Non nobis Domine», («Не нам, Господи...») провозглашенном Генрихом V после победы при Азенкуре (Шекспир).
- ⁹ Как отметил К. Папаиоанну, налицо «демократия существ», поскольку кони, быки, собаки представлены как совершенные, архетипальные формы.
- ¹⁰ См.: Гегель.. Классическое искусство // Эстетика. Глава III. II, б.
- ¹¹ См.: *Jean-Pierre Vernant*. Mortels et immortels: le corps divin // L'Individu, la Mort, l'Amour. Paris, Gallimard, 1989. P. 7-39.
- ¹² Августин. О граде божьем. VI. V-VI.
- ¹³ См.: *Werner Jaeger*. La Naissance de la theologie, Essai sur les presocratiques. Paris, Ed. du Cerf, 1966. Я в значительной мере опираюсь на эту работу.
- ¹⁴ Фалес. А XXII. Повторено Платоном, «Законы», 899 б.
- ¹⁵ См.: *W. Jaeger*. La Naissance de la theologie, op. cit. P. 38.
- ¹⁶ Ксенофан. В XXII.
- ¹⁷ См.: *W. Jaeger*. La Naissance de la theologie, op. cit. P. 51.
- ¹⁸ Ксенофан. В XXV.
- ¹⁹ Id. В XXVI.
- ²⁰ Id. В XV.
- ²¹ Id. В XVI.
- ²² Id. В XI.
- ²³ *W. Jaeger*. La Naissance de la theologie, op. cit. P. 79.
- ²⁴ Ксенофонт. Воспоминания. III. X. 6-8.
- ²⁵ *W. Jaeger*. La Naissance de la theologie, op. cit. P. 116.
- ²⁶ Парменид. В VIII. Отметим, что Бытие обладает границами и контурами, в отличие от бесформенного *apeiron*. Ссора из-за изображений основывается на том, может ли Бог быть вписан в икону. См. ниже.
- ²⁷ Гераклит. В XCIII.
- ²⁸ Id. В XXXII.
- ²⁹ Id. В LXXXIX.
- ³⁰ Id. В LXXXIII.
- ³¹ Эмпедокл. В CXXXIII.
- ³² Id. В CXXXIV.
- ³³ Id. В XXVIII.
- ³⁴ Платон. Протагор. 321 а.
- ³⁵ Ксенофонт. Воспоминания. I. IV. 13.
- ³⁶ См.: Цицерон. О природе богов. I. XII.
- ³⁷ Демокрит. А LXXIV.
- ³⁸ См.: Евсевий Кесарийский. Приготовление к Евангелию. XIV. III. 7.
- ³⁹ Платон. Законы. IV. 716 с.
- ⁴⁰ Платон. Государство. VII. 514 б.
- ⁴¹ Платон. Софист. 254 а.-б.
- ⁴² См.: *Auguste Dier*. Autour de Platon. Paris, Les Belles Lettres, 1972. P. 555.
- ⁴³ См., однако: Платон. Федр. 249 с.
- ⁴⁴ См.: *Victor Goldschmidt*. Platonisme et pensee contemporaine. Paris, Aubier-Montagne, 1970. P. 37 б.

- ⁴⁵ Платон. Государство. VI. 509 b. См.: *V. Goldschmidt. Platonisme et pensee contemporaine*, op. cit. P. 39.
- ⁴⁶ Платон. Государство. VII. 518 c; Софист. 248 e.
- ⁴⁷ Платон. Государство. 517 b-c.
- ⁴⁸ Платон. Федон. 66 c.
- ⁴⁹ Ibid. 67 a.
- ⁵⁰ Платон. Тимей. 92 c.
- ⁵¹ Платон. Тезтет. 176 b.
- ⁵² Платон. Кратил. 431-432.
- ⁵³ Платон. Государство. X. 595 b.
- ⁵⁴ См.: *Pierre-Maxime Schuhl. Platon et l'art de son temps. Paris, Alcan. 1933.*
- ⁵⁵ Платон. Парменид. 165 c-d.
- ⁵⁶ См.: Платон. Законы. VII. 797 d-e.
- ⁵⁷ Ibid. 656e-657a.
- ⁵⁸ Платон. Политик. 299 d.
- ⁵⁹ Платон. Государство. V. 457 b.
- ⁶⁰ Ibid. 398 a-b.
- ⁶¹ См.: Платон. Софист. 265-268.
- ⁶² См.: Платон. Республика. X. 595-596.
- ⁶³ См.: Платон. Софист. 234d: человек, способный воспроизвести все, создает лишь «омонимы» реальности. «Подобие» осуждено.
- ⁶⁴ См.: Платон. Законы. II. 667e-669b.
- ⁶⁵ Платон. Государство. 607.
- ⁶⁶ Ibid. . . .
- ⁶⁷ См.: Платон. Тимей. 27-29.
- ⁶⁸ См.: Платон. Законы. X. 902e-903a.
- ⁶⁹ См.: Платон. Федон. 110.
- ⁷⁰ Ibid. 109 c-d.
- ⁷¹ Платон. Федр. 247.
- ⁷² Ibid. 247 c.
- ⁷³ См.: Платон. Пир. 201-211.
- ⁷⁴ Ibid 211 d.
- ⁷⁵ См.: Платон. Федр. 248-249.
- ⁷⁶ У соотношении прекрасного и меры см.: *Аристотель. Поэтика, 1450b; Политик I, 1326 a-b.*
- ⁷⁷ См.: *Аристотель. Никомахова этика. 1178 b.*
- ⁷⁸ Ibid. 1177-1178 a.
- ⁷⁹ См.: *Аристотель. Поэтика. 1449b.*
- ⁸⁰ *Аристотель. Эвдемова этика. 1249 b.*
- ⁸¹ См.: *Аристотель. Метафизика. 1051 a.*
- ⁸² *Аристотель. Поучения Никомаху. 1026 a.*
- ⁸³ *Аристотель. Физика. 192 a.*
- ⁸⁴ См.: *K. Pavaioannou. L'Art grec, op. cit. P. 104.*
- ⁸⁵ *Аристотель. Метафизика. 1032 a.*
- ⁸⁶ Ibid. 1032 b.
- ⁸⁷ Ibid.
- ⁸⁸ *Аристотель. Физика. 199a.*
- ⁸⁹ *Аристотель. Метафизика. 1034 b.*

- ⁹⁰ См.: *Аристотель*. Физика. 192 в.
- ⁹¹ *Аристотель*. Никомахова этика. 1140 а.
- ⁹² *Ibid.*
- ⁹³ *Аристотель*. Поэтика. 1447 а.
- ⁹⁴ *Ibid.* 1454 в.
- ⁹⁵ *Аристотель*. Риторика. Е 1371 в.
- ⁹⁶ *Аристотель*. Поэтика. 1448 в. Фома Аквинский воспользовался этим пассажем, чтобы превратить его в краеугольный камень своей эстетики. См. далее.
- ⁹⁷ *Аристотель*. О частях животных. 687 а.
- ⁹⁸ См.: *Цицерон*. О природе богов. II. XXII.
- ⁹⁹ *Ibid.* II. XXIII.
- ¹⁰⁰ См.: *ibid.* II. XXIV.
- ¹⁰¹ См.: *ibid.* II. XXXII–XXXV.
- ¹⁰² *Цицерон*. Les Tusculanes (Тускуланские беседы). I. 26.
- ¹⁰³ См.: *Ervin Panofsky*. Idea. Paris, Gallimard, 1983; *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов.
- ¹⁰⁴ *Цицерон*. Оратор. II. 7.
- ¹⁰⁵ См.: *Сенека*. Письма к Луцилию. LXXXVIII. 18.
- ¹⁰⁶ См.: *Плиний*. Естественная история. XXXV. 17.
- ¹⁰⁷ *Филострат*. Картины, Пролог.
- ¹⁰⁸ См.: *Плиний*. Естественная история. XXXV. 64; см. также: *Цицерон*. О нахождении материала. II. I. 1.
- ¹⁰⁹ *E. Panofsky*. Idea, op. cit. P. 36.
- ¹¹⁰ См.: *Дион Хрисостом*. Олимпийская речь.
- ¹¹¹ *Плотин*. Эннеады. V. 8. 9.
- ¹¹² *Ibid.* V. 2. 2.
- ¹¹³ См.: *ibid.* VI. 4,7.
- ¹¹⁴ См.: *Henri-Charles Puech*. Position spirituelle et signification de Plotin // Enquete de la gnose. Paris, Gallimard, 1978. T. I. P. 68.
- ¹¹⁵ *Плотин*. Эннеады. VI. 9. 6.
- ¹¹⁶ *Ibid.* VI. 9. 5.
- ¹¹⁷ *Ibid.* V. 8. 8.
- ¹¹⁸ *Ibid.* I. 6. 8.
- ¹¹⁹ См.: *H.-Ch. Puech*. En que de la gnose, op. cit. T. I. P. 65.
- ¹²⁰ *Плотин*. Эннеады. IV. 8. 1.
- ¹²¹ *Ibid.* I. 6. 8.
- ¹²² *Ibid.* I. 4. 10.
- ¹²³ *Ibid.* VI. 9. 8.
- ¹²⁴ *Ibid.* VI. 7. 31.
- ¹²⁵ *Ibid.* VI. 9. 10.
- ¹²⁶ *Pierre Hadot*. La fin du paganisme // *Henri-Charles Puech* (dir.). Histoire des religion. Paris., «Encyclopedie de la Pleiade», 1972. T. II. P. 82
- ¹²⁷ *Плотин*. Эннеады. VI. 7. 34.
- ¹²⁸ *Ibid.* II. 9. 18.
- ¹²⁹ *Ibid.* V. 8. 9.
- ¹³⁰ *Ibid.* V. 8. 1.
- ¹³¹ *Ibid.* I. 6. 2; V. 8. 1.
- ¹³² *Ibid.* I. 6. 1. См.: *E. Panofsky*. Idea, op. cit. P. 44 и 191.

- ¹³³ *Andre Grabar. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. Paris, Macula, 1992. P. 33.* Грабарь связывает некоторые черты византийской живописи с неоплатонизмом: вытянутость фигур, в некоторых случаях увеличение их полноты, эротизм поз и т.д.
- ¹³⁴ *Плотин. Эннеады. VI. 9. 10.*
- ¹³⁵ *Плотин. Эннеады. См.: E. Panofsky. Idea, op. cit. P. 46.*
- ¹³⁶ *См.: E. Panofsky. Idea, op. cit. P. 46.*
- ¹³⁷ *Плотин. Эннеады. VI. 7. 32.*
- ¹³⁸ *См.: H.-Ch. Puech. En quête de la gnose, op. cit. T. I. P. 79. См. также: Плотин. Эннеады. VI. 7. 33.*
- ¹³⁹ *Послезаконие. 980 а. Принадлежность Платону этого отрывка из «Законов» оспаривается. В нем излагается то, во что верило в Академии первое поколение его последователей. Фестужьер считает его «евангелием новой религии», поскольку в нем предлагаются новые боги.*
- ¹⁴⁰ *Ibid. 984 а.*
- ¹⁴¹ *Цитируется у A.-J. Festugiere. La Revelation d'Hermès Trismégiste. Paris, Les Belles Lettres, 1950–1953. T. II. P. 233.*
- ¹⁴² *См.: ibid. P. 234.*
- ¹⁴³ *Плутарх. О спокойствии души. 20.*
- ¹⁴⁴ *См.: Иустин. Диалог с Трифоном. III. Цитируется у A.-J. Festugiere. La Revelation, op. cit. T. I.*
- ¹⁴⁵ *Гермес Трисмегист. Трактат XII.*
- ¹⁴⁶ *Трактат XI. 22.*
- ¹⁴⁷ *См.: Трактат XI. 19.*
- ¹⁴⁸ *F.-J. Festugiere. La Revelation, op. cit. T. II. P. 63.*
- ¹⁴⁹ *См.: Гермес Трисмегист. Трактат XII.*
- ¹⁵⁰ *См.: A.-J. Festugiere. La Revelation, op. cit. T. I. P. 283 и следующие.*
- ¹⁵¹ *Гермес Трисмегист. Асклепий. 23–24.*
- ¹⁵² *Августин. О граде Божием. VIII. XXIII.*
- ¹⁵³ *См.: France Yates. Giordano Bruno. Paris, Dervy-Livres, 1988. P. 65.*
- ¹⁵⁴ *Жамблик. Тайны Египта. I. 19–20.*
- ¹⁵⁵ *Ibid. III. 28–29.*
- ¹⁵⁶ *Жизнь Прокла. Цитируется у Jean Trouillard. La Mystagogie de Proclus. Paris, Les Belles Lettres, 1982. P. 34.*
- ¹⁵⁷ *См.: Прокл. In rem publicam. I. 40. 1–4; цитируется: J. Trouillard. La mystagogie, op. cit. P. 42.*
- ¹⁵⁸ *Fr. Yates. Giordano Bruno, op. cit. P. 132.*
- ¹⁵⁹ *Цитируется Pierre Leveque. Le Monde hellénistique. Paris, Armand Colin, 1969. P. 169.*
- ¹⁶⁰ *Плутарх. Жизнь Антония. LXXV.*
- ¹⁶¹ *Цельс. Против христиан. 66.*
- ¹⁶² *См.: R. Minnerath. Les Chrétiens et le Monde. Paris, Gabalda, 1973. P. 204.*
- ¹⁶³ *См.: Henri-Irène Marrou. Nouvelle Histoire de l'Église. Paris, Ed. du Seuil, 1963. T. I. P. 104.*

Глава 2

БИБЛЕЙСКИЙ ЗАПРЕТ

1. Запрет торы

Тексты

В Ветхом Завете переплетаются две темы: категорический запрет на изображения и утверждение, что существуют изображения Бога. Утверждение гоаявляется в тексте (в первой главе Книги Бытия) даже раньше запрета Книги Исхода и Второзакония.

Начнем с запрета и процитируем самый торжественный: *«Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. 5. Не поклоняйся им и не служи им; ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель, наказывающий детей за вину отцов до третьего и четвертого рода, ненавидящих Меня, 6. И творящий милость до тысячи родов любящим меня и соблюдающим заповеди Мои».* (Исход, XX, 4–6.)

Такова вторая из «десяти заповедей» Завета, предложенного Израилю. Оно толкуется следующим образом: Бог есть Бог ревнитель, который не терпит, чтобы у его народа были *«другие боги перед лицом Моим»*, запрещает их изображение и поклонение им. Следовательно, он запрещает любое представление, будь то на небесах, или на земле. Даже случайное изображение неприемлемо: *«Если же будешь мне делать жертвенник из камней, то не сооружай его из тесаных. Ибо, как скоро наложишь на них тесло твое, то осквернишь их»* (Исход, XX, 25)¹.

Но едва Завет был заключен, как народ его нарушил, и как раз в этом пункте. Народ обратился к Аарону со следующей просьбой: *«Встань, и сделай нам бога, который бы шел перед нами».* Тогда Аарон *«взял их (золотые серьги) из рук их, и сделал из них литого тельца, и обделал его резцом. И сказали они: вот бог твой, Израиль, который вывел тебя из земли Египетской!»*². Очевидно, народ в прямом смысле не отрекся от Бога и не изменил ему. Он хотел обладать изображением, которое делает этого Бога видимым и осязаемым. Однако Бог счел то овладение им, которым является изготовление изображения, отречением, и был готов унич-

тожить свой народ и избрать другой. Но все же принял ходатайство Моисея и согласился восстановить Завет, не без того, однако, что существенная часть народа — три тысячи за один день — погибли под мечом³.

В Книге Левит, перечисляя условия благословения, которое он распространит на Израиль, Бог в первую очередь указывает: *«Не делайте себе кумиров и изваяний, ни столбов не ставьте у себя, и камней с изображениями не кладите на земле вашей, чтобы кланяться перед ними; ибо Я Господь, Бог ваш»*⁴.

Второзаконие, устами Моисея, уточняет: *«Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на Хориве из Среды огня, 16. Дабы вы не развратились и не сделали себѣ изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющего мужчину или женщину, 17. Изображения какого-либо скота, который на земле, изображение какой-либо птицы крылатой, которая летает под небесами, 18. Изображение какого-либо гада, ползающего по земле, изображения какой-либо рыбы, которая в водах ниже земли»*⁵. Предостережение против идолопоклонства распространяется не только на изготовленные изображения, но включает и изображения естественные. Греки считали поклонение звездам более чистым, поскольку они либо божественны, либо близки к божественному. Однако Моисей настаивает: *«19. И дабы ты, взглянув на небо и увидев солнце, луну и звезды и все воинство небесное, не прельстился и не поклонился им и не служил им, так как Господь, Бог твой, уделил их всем народам под всем небом. 20. А вас взял Господь и вывел из печи железной, из Египта, дабы вы были народом Его удела, как это ныне в и д н о»*⁶.

О заповеди еще раз раз напоминает во Второзаконии, V, 8, в память о ее нарушениях в IX, 12. Незадолго до смерти Моисей дает предводителям племен следующие наставления: когда пересекут они Иордан и войдут в Землю обетованную, Закон должен быть начертан на больших камнях на горе Гевал. Затем на той же горе Рувим, Гад, Асир, Завулон, Дан и Неффалим должны будут произносить проклятия. Первое, произнесенное громким голосом всем Израильтянам, должно звучать так: *«Проклят, кто сделает изваянный или литой кумир, мерзость перед Господом, произведение рук художника, и поставит его в тайном месте!»* Весь народ возгласит и скажет: *«Аминь»*⁷.

Запрещение распространяется на изображения тех народов, земли которых евреи захватят: *«То не поклоняйся богам их и не служи им, и не подражай делам их; но сокруши их и разрушь столбы их»*⁸. *«Смотри, не вступай в союз с жителями той земли, в которую войдешь, дабы они не сделали сетью среди вас. 13. Жертвенники их разрушьте, столбы их*

сокрушите, вырубите священные роци их. 14. Ибо ты не должен поклоняться богу иному, кроме Господа; потому что имя Его — «ревнитель»; Он — Бог ревнитель»⁹.

Концепция идолопоклонства

Цель всех этих положений Закона — защитить богоизбранный народ от идолопоклонства. Это слово требует некоторых разъяснений, которые могут пригодиться в дальнейшем, поскольку в греко-римской традиции оно лишено какого-либо смысла. *Eidolon latreia*: культ идолов. Что понимать под словом культ и что под словом идол? Под словом культ (*Latreia*) и светские авторы, от Платона до Лукиана, и Писания, и отцы церкви понимали богослужение. Культовые почести, воздаваемые идолам как достойное и безусловное поклонение предназначенное только подлинному Богу, также обозначается словом «Latrie». Однако сложное слово идолопоклонство, «*idolatrie*», появляется только в Новом Завете¹⁰.

Менее ясно слово «идол», (*eidolon*). Этим греческим словом (*des Septante*) переводится тридцать слов иврита. Их буквальный смысл проясняет то понятие, которое евреи вкладывали в это явление. *с ven* — суета, бездна, ложь, уникальность; *gillulim* — либо ствол дерева, либо круглый камень, а по толкованиям некоторых раввинов, и мерзость, кал; *hevel* — дыхание, тщета; *kezavim* — ложь; *to evah* — ужасное. Другая серия слов указывает не столько на нравственный аспект, сколько на материальное описание идола: *terafim* — нателный амулет (запрещенный Законом); *tevnit* — изображения живых существ (в равной мере запрещенные); *semel* — статуя, лепное изображение; *massekah* — отливка из металла.

Библия не приписывает ни одному из этих предметов божественной природы, и Исайя подчеркивает, что боги народов — вовсе не боги, а «изделия рук человеческих, дерево и камень»¹¹. Тем не менее в результате использования слово «идол» обрело устойчивый и точный смысл: изображение, статуя или символ ложного божества. Особо следует подчеркнуть прилагательное «ложный», поскольку в противном случае слово утрачивает свою особенность и означает просто изображение, становясь синонимом слов *eikon*, *omoiota*, *semeion*, *imago*, *species*. В своем подлинном смысле идол подразумевает представление ложного божества, которому воздаются почести, предназначенные подлинному Богу. Так во всяком случае считали отцы церкви. Для Григория Назианзина (Григория Богослова) это «воздаяние созданию почестей, достойных лишь Создателя», Ориген высказывается еще точнее. Он различает «изображение», (*eikon*), подлинное изображение существующей вещи, и «идола» (*eidolon*) — ложное изображение несуществующего¹².

Библейские тексты направлены непосредственно против народного идолопоклонства, смешивающего Бога и идола. Изображения приносились на поле битвы и делили с армией ее участь. Павсаний сообщает о случаях прикованных изображений, для того, чтобы удержать бога, либо об унижениях изображений, когда следовало его наказать¹³. Однако богословы язычества воздерживаются от подобных смешений — идол есть лишь изображение, представление божества. Культ и почести направлены не на изображение, а на божество, которое это изображение представляет (этот аргумент будет позднее использован христианами иконопочитателям. Тем не менее они допускали, что дух (*пнеума*) богов может обитать в статуях, и это вселение делает статуи почитаемыми и полезными. Плутин пишет, например:

«Мне представляется, что мудрецы древности, стремившиеся привлечь богов, строя им храмы и возводя статуи, правильно уловили природу мироздания; они поняли, что приманить мировую душу всегда легко, но гораздо полезнее удерживать ее, соорудив предмет, предназначенный для восприятия ее влияния и соучастия. А изображение вещи всегда склонно испытывать на себе влияние образа, как зеркало способно уловить его подобие»¹⁴.

Природные картины связаны с высшим разумом так же как и картины, созданные людьми.

Христиане ответили на это утверждение языческих богословов. Фома Аквинский, следующий в этом вопросе за «Божьим Градом», подытоживает свои размышления цитатой из Елаженного Августина: «Суеверие (то есть идолопоклонство) все то, что создано людьми для изготовления или поклонения идолам, либо с намерением почитать как Бога творение или какую-то часть творения»¹⁵. Далее он уточняет: «У язычников существовал обычай использовать изображения в почестях, которые они воздавали своим идолам. Поэтому название идолопоклонства стало обозначать любой культ какого-либо создания, даже если он не включал в себя изображений»¹⁶. Христиане, даже если они присоединяются к тем различиям, которые Варрон провел между богословием и мифологией, естественной и гражданской, приписывают идолопоклонству утонченные и символические черты языческого культа. Тем самым они почитают и Тору, не принимающую этих различий. Идолопоклонство — любой культ, предназначенный не единому Богу, Богу ревнителю.

Идолопоклонство в Израиле

Со времени запрета идолопоклонства вся история Израиля отмечена нарушениями этого запрета. Через несколько недель после заключения

Завета на горе Синай — золотой телец. По выходе из пустыни через сорок лет народ опять отрекается. Израиль, побуждаемый дочерьми Моава, «кланялся богам их», «прилепился Израиль к Ваал-Фегору». «И сказал Господь Моисею: возьми всех начальников народа и повесь их Господу перед солнцем, и отворотится от Израиля ярость гнева господня». Священник Финеес убил израильтянина и мадианитянку, «прилепившихся к Ваал Фегору», и тем самым отвратил ярость Господню. Но тем временем 24 тысячи уже были убиты¹⁷.

Во времена Судей — новые преклонения перед Ваалом и Астаром и новые наказания. Соломон, подобно женам его, поклонялся Астарте, богине сидонян, и Молоху, идолу Аммонитов. В наказание за эти преступления Бог решает разделить царство. В Иудее идолопоклонство, терпимое, а то и насаждаемое царями, постоянно возрождается. То же и в царстве Израилевом: оно расцветает при нечистом Ахаве, позволившем установить официальный культ Ваала, пророков которого Илия в конце концов утопил в реке Киссон. Дети не раз приносились в жертву Молоху. Но на самом деле нельзя говорить о формальном отречении от культа подлинного Бога, а лишь о его смешении с идолопоклонством. Ягве был по-прежнему законным Богом Израиля, просто по привычке или из корысти к нему добавляли других богов. Среди теофорных еврейских имен нет упоминаний о чужих божествах, даже нечистый Ахав называет своих сыновей именами, в состав которых входит имя Ягве.

Пленение, по-видимому, окончательно очистило Израиль. Ни Ездра, ни Неемия, ни Аггей, ни Малахия не произносят имен идолов. Запрет соблюдается со всей строгостью: сурово проклято не только изображение всего живого, но и простой декоративный орнамент. Склоняться перед языческой статуей запрещено даже чтобы выпить, подобрать оброненное, вытащить из ступни колючку.

После завоеваний Александра Великого искушение возникает вновь, на этот раз в привлекательности эллинской цивилизации. Язон, купивший у Антиоха Епифана должность первосвященника, сделал все, чтобы эллинизировать свой народ. Это были времена, когда евреи занимались в палестре нагишом. В 145 году до Рождества Христова в самом Храме был воздвигнут языческий алтарь, посвященный Юпитеру Олимпийскому. Тут вспыхнуло восстание Маккавеев. Но и у воинов Иуды Маккавея, павших в бою у Одолама, под одеждой были найдены запретные терафимы, посвященные идолам Ямнии. Всем разумным людям было ясно, почему они погибли¹⁸.

Поддержанный римлянами царь Ирод возвел в еврейских городах храмы, посвященные императору. Он великолепно обновил и Храм.

Моммзен писал, что *«верующие упрекали его не столько за то, что многих он убил, сколько за то, что добавил к украшениям Храма золотого орла; орел пал жертвой народного восстания, но тем, кто его содрал, это стоило жизни»*¹⁹.

Полемика

На протяжении всей этой истории пророки бичевали идолопоклонство. Я приведу лишь последнее библейское свидетельство (признанное каноническим только католиками) Книгу Мудрости. Она особенно интересна тем, что ее автор, эллинизированный еврей, живший в Александрии где-то в середине I века до Рождества Христова, был сведущ и в философии, и в недавней эволюции античной религии. Писал он по-гречески. Тексты об идолопоклонстве включены в пространные рассуждения о судьбах, уготованных Богом Израилю и Египту. Египтяне, по существу идолопоклонники, поклонялись *«неразумным гадам и ничтожным насекомым»* — крокодилам и жукам. Бог наслал на них других неразумных животных, саранчу и лягушек, *«чтобы они знали, что в чем грешны, тем и наказаны»*.

Люди *«были неспособны узнать Вседержителя и не узнали Творца в творениях»*. Тут звучит греческая нота — до сей поры Библия прославляла величие и могущество Бога в его творении — но не красоту творения, сочтенного произведением искусства. *«На звездный свод, бурные волны и пламенеющие небеса смотрели они как на богов — властителей мира! Очарованные их красотой, они сочли их богами, так пусть узнают они, насколько творец их выше, он, создатель этой красоты!»* Так были осуждены астральные культы и космический бог. Их почитатели остановились на творениях, неспособны созерцать их создателя. Осмеяны также рукотворные изсбражения. Дровосек создает бесполезную щепку, раскрашивает ее и привязывает к стене своего дома, чтобы та не упала: *«она ведь лишь изображение и нуждается в поддержке»*. Не краснея, он обращается к этому безжизненному предмету, *«моля о здравьи слабость, о жизни моля смерть, о помощи он взывает к самому бессилию»*.

Напрасен и имперский культ: *«Тех, кого не могли почитать лично... представили в виде статуи, сделав из почитаемого царя видимое изображение»*. Изобретение идолов стало источником разврата (в смысле религиозной неверности) их открытие развратило жизнь. И результатом стали убийства, измена, ложь, детоубийство, свальные грех, прелюбодеяния, осквернения, мужеложство. Только Израиль защищен своей верой: *«Нет, человеческие творения развратного искусства, немощные раскрашенные фигурки, пробуждающие чувственность в невежах, не совершили нас»*.

Но разве не идол изображение медного змея, воздвигнутое Моисеем в пустыне и исцеляющее от змеиных укусов? Нет, оно лишь *«знак спасения, напоминающая им заповеди твоего Закона, и обращающийся к ней спасен не тем, что он созерцал, а тобой, Предвечный Спаситель»*.

Смысл

Как ни бегло наше прочтение библейских текстов, мы не можем обойти вопрос смысла столь настоятельных божественных назиданий, предназначенных еврейскому народу. Их можно попрекнуть законами чистоты. Библейская история — история богоизбранного народа среди других наций. Между ними встает ненависть Торы. Она запрещает смешение. И точно так же как законом чистоты тщательно разделены чистые и нечистые, отвергнуты помеси и особи сомнительного происхождения, запрещено варить козленка в молоке его матери, точно так же смешение культа Ягве с чуждыми культурами рассматривается как полное осквернение и приводит к осуждению того, что было предназначено для спасения.

Этого достаточно для объяснения полного запрета изображений, с которыми Израиль мог встретиться среди других народов, но не для объяснения запрета на изображение собственного Бога. Однако первым и самым серьезным нарушением запрета считалось не преклонение перед каким-нибудь местным Ваалом, а создание изображений, олицетворяющих именно этого Бога Закона, то есть запрещалось двигаться вместе с народом и во главе его. Так что нужно обратиться к соображениям иного характера, касающемуся природы и бытия самого этого Бога.

Тот факт, что божественная трансцендентность — причина запрета, не представляется достаточным объяснением. То, что этот Бог — создатель «из ничего» и неба и земли, действительно философски трансцендентно, но чтобы установить это, нужны философские построения, а составители Закона о том не позаботились. Даже принятое, это построение не влечет за собой невозможности изображений. Не менее трансцендентен и Бог философии, Добро, Сверхъестественный, Единый, чистое Действие. Но, отправляясь от этого недостижимого принципа, можно было представить себе последовательное соподчинение, заканчивающееся внизу представительными изображениями, коль скоро они занимают место в этой иерархии. Мир космического и государственного Бога, признававший Бога трансцендентного, видел всюду его частичное изображение, вплоть до последних и самых незначительных элементов реальности. Библейская иконофобия — не философская. Ничто не мешало измерять соответствие или несоответствие изображения его высшему прототипу. Книга мудрости, исходя из того, что небо и мироздание открывают такой

путь к Создателю, предоставляла таким образом пример подобного изображения. Что мешает человеку в свой черед представить и запечатлеть что-то подобное и в не меньшей мере соответствующее?

Как мы видели, сам Бог дал такое предписание, ставшее в Завете положением, если так можно выразиться, уставным. Не по причине своей природы Бог не может быть изображен, а по причине тех отношений, которые он намеревается установить с избранным им народом. Не из-за безличностного характера божественного, а как раз напротив, по причине очень личных отношений Бога с этим народом.

Существуют божественные знамения. Завет порождает «эпифании»: радуга для союза с Ноем, огонек, проскальзывающий между двумя частями разрезанного животного для Авраама, огненный куст, молнии и гроза на Синае, облачный и огненный столбы, ведущие народ через пустыню. Эти явления — знаки присутствия, но не само Присутствие. И Авраам и Моисей знают, что Предвечный здесь, прячут лицо и внимают. Знамения разнообразны и неожиданны. Они не повторяются. Илия по дороге к горе Хорив был предупрежден, что Ягве явится ему. Был страшный ветер, но Ягве был не в нем. Дрогнула земля, но Ягве был не в землетрясении. Потом огонь. Наконец легкий ветерок. «Услышал сие Илия и закрыл лицо милостью своею»²⁰. Божественные знамения оказались противоположны тем, что были представлены Моисею, но жест закрывания лица был один и тот же, «потому что боялся воззреть на Бога»²¹.

Все эти теофании вполне изобразимы, ими питалась христианская иконография. В библейской среде они не почитаются и их изображения не воспроизводятся. Однако у библейского Бога есть жилище, которое описано с избытком деталей. Но самая священная часть Храма Господня, его *naos* — совершенный куб, в который заключен ковчег; когда ковчег был утрачен, наос в храмах соломоновых и иродовых остается абсолютно пустым. *Vere, tu es Deus absconditus, «Истинно, Ты — Бог сокровенный, Бог Израилев, Спаситель»*²².

В скульптурном убранстве христианских соборов расположенная напротив статуи Церкви (с открытыми глазами) Синагога изображается с повязкой на глазах. Это означает, что она не узнала Мессию. Но также и то — и тут похвала уравнивает упрек — что она отказалась бросить взгляд на идолов. В этом же и знак того, что ее общение с Богом происходит не посредством зрения, а через слух: *Fides ex auditu*.

«Слушай, Израиль!» Между ужасающим в своей неопределенности величием божественных знамений и недвусмысленной фамильярностью слова существует резкий контраст. Зримые знаки ярки: обычно они предвещают или предвещают слово. Узрев их, пророк внемлет Богу. Диалога-

ми с Богом наполнена жизнь Авраама, Моисея, пророков. Бога вопрошают, и каждый раз он отвечает. Это слово укрепляется в Законе, представленном как письменный документ. Во все времена для евреев существовало только два «воплощения» Предвечного: во-первых, Завет, бесконечно изучаемый и читаемый, поскольку он — не только правило жизни, но и обстоятельное описание божественного бытия, единственное изображение, которое можно законным образом себе представить; во-вторых, народ, «носитель» Завета, усердно над ним размышляющий, «шепчущий его днем и ночью» и Законом наученный. Разумеется, это изучение ни в коем случае не может быть прервано, поскольку достигло цели: «Тот, кто есть» столь же недоступен знанию, что и Единый философии. Он остается «иным», и герменевтика неизбежно наталкивается на преграду, установленную Исайей: *«Мои мысли — не ваши мысли...»*²³

Значит ли это, что признанная философами связь между божественным и прекрасным забыта? Нисколько, но она ограничена сферой слова и письма. Многие библейские книги облачены в поэтическую форму, да и другие не лишены красоты. В «Трактате о возвышенном» Лонгин цитирует Книгу Моисееву и пишет: *«Законодатель евреев, человек безусловно своеобразный, прекрасно понял величие и могущество Бога и выразил его должным образом в начале своих Законов словами: «И сказал Бог: Да будет свет. И стал свет»*²⁴. Библейская стилистика изобилует метафорами, сравнениями и всеми выразительными средствами риторики. Божественная красота допускает существование своего отблеска в литературе.

Эта ограниченность слухом, письмом, чтением, вдумчивым изучением вопреки или благодаря тому, что доставляет большее ощущение близости с божеством, нежели мог осмелиться себе представить любой из языческих философов, не утоляет жажды «зреть Бога». А чтобы представить себе силу этого желанья, достаточно проследить в Писаниях тему лица. Об Адаме и Еве после грехопадения написано: *«7. И открылись глаза у них, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания. 8. И услышали они голос Господа Бога, ходящего в саду во время пролады дня; и скрылся Адам и жена его от лица Господа Бога между деревьями рая»*²⁵.

В этом пассаже сопоставлены открытие глаз Адама (в первую очередь на свою человеческую наготу), прислушивание к божественному голосу и бегство от встречи с Богом лицом к лицу. Обретенное человеком новое знание, по всей вероятности, препятствует видению лицом к лицу.

У брода через Иавок Иаков всю ночь борется с кем-то, кто может быть ангел, а может быть и сам Бог. *«И нарек Иаков имя месту тому: Пенуэл; ибо, говорил он, я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя»*²⁶.

«И говорил Господь с Моисеем лицом к лицу, как бы говорил кто с другом своим»²⁷. Это осталось знаковой привилегией Моисея, и тем не менее, когда через несколько верст пути «Моисей сказал: покажи мне славу Твою. 19. И сказал Господь: Я проведу перед тобою всю славу Мою, и провозглашу имя Иеговы пред тобою; И. кого помиловать, помилую, кого пожалеть, пожалю. 20. И потом сказал Он: лица моего не можно тебе видеть; потому что человек не может видеть Меня и остаться в живых. 21. И сказал Господь; вот место у Меня: стань на этой скале; 22. Когда же будет проходить слава Моя, Я поставлю тебя в расщелине скалы и покрою тебя рукою Моею, доколе не пройду. 23. И когда сниму руку Мою, ты увидишь меня сзади, а лицо Мое не будет видно»²⁸.

Это обычно трактуется как указание на то, что сама сущность Бога непознаваема, откуда человек жив, но можно видеть Бога со спины, после того, как он прошел, то есть заметить воздействие его «славы» в истории и в творениях. Перед Богом человек либо падает ниц, либо закрывает свое лицо.

Псалмопевец молится, чтобы Бог не отворачивал от него своего лица, а напротив, «воссиял». Тоской по лицу исполнена мольба: *«Сердце мое говорит от Тебя: «ищите лица Моего»; и я буду искать лица Твоего, Господи. На скрой от меня лица Твоего»²⁹.*

Тем не менее взгляд лицом к лицу возможен только для того, кто со смертью переходит в новый зон, или в крайнем случае в пророческих видениях, когда отверзаются небеса. Так, например, после того как Завет и Закон были приняты, по приказу Бога Моисей с Аароном, Надавом, Авидом и семьюдесятью старейшинами Израилевыми поднялся на Синай, то *«видели Бога Израилева; и под ногами его нечто подобное работе из чистого сапфира и, как самое небо, ясное. 11. И Он простер руки Своей на избранных из сынов Израилевых. Они видели Бога, и ели, и пили»³⁰.* Это единственное видение в порядке исключения не стало смертоносным. Точно так же и Иезекииль во время своего пребывания вне земного бытия был удостоен видеть колесницу, что с тех пор не перестает питать как еврейскую и христианскую мистику, так и эзотерические толкования. «Слава», по-видимому, расположена на *«подобии престола по виду как бы из камня сапфира, а над подобием престола как бы подобие человека сверху на нем»³¹.*

Все это возвращает нас к книге Бытия, где Бог создал человека *«по образу и подобию своему»*, как будто на вершине мистического видения это таинственным образом подтверждается своей противоположностью, то есть Богом как бы подобием человека. Мы увидим, как это было использовано в христианских толкованиях.

2. Еврейское толкование и мусульманское толкование

Еврейское толкование

Можно было бы предположить, что после безусловных запретов и категорических проклятий Торы еврейский мир лишится каких-либо живописных изображений. Но это совсем не так. Сам текст Писания содержит многочисленные исключения. Почти непосредственно за XX главой Исхода, провозглашающей вторую из десяти заповедей, следует глава XXV (18–20) с описанием культовых принадлежностей: *«И сделай из золота двух херувимов; чеканной работы сделай их на обоих концах крышки. 19. Сделай одного херувима с одного края, а другого херувима с другого края: выдавшимися из крышки сделайте херувимов на обоих краях ее. 20. И будут херувимы с распростертыми вверх крыльями, покрывая крыльями своими крышку, а лицами своими будут друг к другу; к крышке будут лица херувимов»*.

Так что изображения оказываются расположенными на ковчеге Завета, сверху свитка заповедей, запрещающих их. Эти изображения отнюдь не образ Бога: они ограничивают пустое пространство, и это пространство и является местом Присутствия. Херувимы — сторожа этого невидимого присутствия.

Когда в пустыне Бог в наказание наслал на народ ядовитых: змей, а Моисей взмолился о нем, Господь сам его наставил: *«И сказал Господь Моисею: сделай себе змея и выставь его на знамя, и ужаленный, взглянув на него, останется жив»*³². Что и было сделано. Змея на ветке вряд ли сильно отличалась от змеи Эскулапа и Меркурия. Но это изображение было специально потребовано Богом, и, как толкует Книга мудрости, это он излечивает, а не змея. Тем не менее евреи поклонялись змее (Нехуштан), за что Езекия и велел ее уничтожить³³.

Для постройки Храма Соломон нанял иностранных зодчих. Облик херувимов не описан, зато описаны их размеры: размах их крыльев 20 локтей (10 метров), они достают предела Святая святых, украшенного золотыми листьями. Капители высоких колонн украшены переплетением гранатов и лилий. Медное море украшено колокинтами (декоративными растениями) и покоится на двенадцати волах³⁴. Соломон, которого позднее осуждали по многим причинам, и в первую очередь за поклонение ложным богам, не вызвал нареканий за этот орнамент Храма, в том числе и со стороны раввинистической традиции. Для упреков пришлось дожидаться Иосифа Флавия³⁵.

Отвлекаясь от Писания и обращаясь к археологическим и историческим свидетельствам, можно заметить определенную непоследовательность. В те периоды, когда евреи активно включались в жизнь окружаю-

щих их цивилизаций, они следовали и общему направлению, хотя и на некотором расстоянии. В эпохи отделения, изоляции или обострения религиозных страстей преобладала строгость и буквальное исполнение второй заповеди. Например, после изгнания или в эпоху войн с римлянами нет ни картин, ни скульптур. Тацит отмечает: «*Нет никаких изображений в их городах, ни тем более в храмах*»³⁶.

В другие эпохи изображения существовали, что требовало определенной казуистики, различавшей разрешенное искусство и полностью отвергаемое идолопоклонство. Последнее уже не вызывает опасений, и идолы уже становятся предметом насмешки. Евреям даже разрешается изготавливать идолов для продажи богатым людям. Рабби Акива сам разрешал это при условии, что сам изготовитель-еврей не поклонялся им³⁷. Говорят, у него самого была чаша, украшенная изображением Фортуны: священного характера ее лишила попавшая в нее вода. Другие знатоки даже допускали изображение человеческого лица и ангелов, кроме высших. Напротив, императорский культ был по-прежнему запрещен³⁸.

Иерусалим во времена Ирода — вполне заурядный эллинистический город. Гигантский фронтон Храма, подчиняющийся в целом греко-римским архитектурным канонам, украшен золотой виноградной лозой, с которой свешиваются гроздья размером с человеческую фигуру. Еврейская иконография достигает апогея в первые века христианской эры в синагогах. Эти учебные заведения не отказывали себе в дидактическом использовании изображений. Орнамент, изображающий живые фигуры, появляется с IV века. Мозаика синагоги Бет Альфа представляет собой двойной круг, разделенный на двенадцать знаков Зодиака; в центре изображен Гелиос на своей квадриге, в одной руке у него держава, другую он поднял в императорском приветствии. В нишах фигуры женщин несут символы времен года. На другом панно Ковчег окружен семью свечниками и животными. На заднем плане Авраам с ножом в руках держит Исаака перед алтарем, где горит огонь.

На спорной границе между Римской империей и империей Сасанидов в 1921 году было обнаружено самое крупное собрание библейской иконографии: синагога Доуро Эвропос. Она относится к III веку. Все помещение для молитвы разукрашено. Значительная часть картин иллюстрирует сцены из библейской истории: жертвоприношение Авраама; некто во фригийском колпаке играет на флейте в окружении животных — можно подумать, что это Орфей, но надпись указывает, что это Давид; Моисей в короткой римской тоге отвергает воду в колодцах, ручьями растекающуюся к двенадцати племенам. Безбородый Илия в прекрасной античной одежде с божественной помощью, представленной рукой, воскрешает ре-

бенка вдовы, одетой, как римская матрона. Весь ансамбль соответствует точной богословской программе, основанной на литургии³⁹.

Это иконографическое попустительство постепенно иссякает, начиная с конца V века под давлением иконофобии не только внутри иудаизма, но и в связи с началом христианской иконофобии, а вскоре и с триумфом мусульманской иконофобии. В мусульманских странах еврейское искусство, чьи достижения весьма скромны, не заигрывает более, если не считать нескольких книжных миниатюр, со второй заповедью. В христианских странах евреи, окруженные изображениями, позволяют себе украшение некоторых рукописей. На вопросы по этому поводу раввин Меер Ротенбургский (умерший в 1293 году) ответил: *«Я считаю, что нужды нет вводить такой орнамент в книгу молитв, поскольку вид их отвлекает от сосредоточенности на Отце нашем на небесах. Но они не подпадают под запрет второй заповеди, поскольку это лишь цвета, в которых нет ничего материального. Даже евреи могут рисовать такие фигуры»*⁴⁰.

В этой сентенции смешивается полное презрение к материальным идолам с четким различием между назидательными, и при этом художественными изображениями, в целом терпимыми и полностью осуждаемыми культовыми изображениями.

Мы рассмотрели позитивную форму заповеди в ее юридической и казуистической разработке. Но еврейская мысль разрабатывала ее и философски. Филон Александрийский повторял призывы Платона к сдержанности. Шолем заметил, что имя, которым Бог назвал сам себя, постепенно ускользает из человеческого голоса. Первосвященник произносит его раз в году на празднике Киппур. После разрушения Храма оно стало непроизносимым⁴¹. Для Маимонида невозможно никакое рассуждение о Боге. Божественные наименования, которые мы используем, говоря о нем, никак его не характеризуют и не добавляют ничего, поскольку он их все уже содержит: *«Он сущ, но не существованием, он жив, но не жизнью, он может, но не могуществом, он знает, но не знанием, точно так же как он един, но не единством»*⁴².

«Всякое подобие между Богом и нами неприемлемо» — так гласит название главы LVI первой части «Наставника колеблющихся», и под подобием следует понимать любое соотношение. Даже слово «сущий», если оно применяется к Богу или его окружению, приобретает характер омонима. Маймонид ссылается на плазмопевца: *«Для тебя молчание восхваление»*⁴³.

Фома Аквинский отвергает негативное богословие «Рабби Мойсея», предложенную традицией неоплатоников, но допускает позитивный путь. Но этот путь отвергнут Маймонидом для человеческого слова и даже для человеческой мысли, и уж тем более для материального,

антропоморфного изображения, от которого еще и отдает идолопоклонством!

Еврейских художников было больше, чем еврейской живописи. Художники, явившиеся в наши дни вследствие «эмансипации», либо, как Шагал, заимствовали свои темы в христианской иконографии, либо, как Ротко, шли по пути абстракции. Однако иудаизм, изначально разделив в меру терпимое искусство и нетерпимое изображение божественного, допустил, чтобы его искусство венчало имманентный мир. Это означало навязывание искусству границ, если согласиться с Платоном, что, хотя изображение божественного и недостижимо, к нему-то художник и стремится, и оно же и поднимает его ввысь. Это стремление проявляется и в мистической литературе иудаизма. Но его живопись была изначально придавлена мистическим протестом, поскольку к нему с первых дней примешивалось религиозное предостережение и авторитет позитивной заповеди Закона.

Правда, ничто не мешает еврейскому художнику исходить из того, что слова «*Для тебя молчание восхваление*» применимы как раз к тому молчаливому восхвалению, которым является произведение искусства, облеченное в такм случае частицей Божественного присутствия. Но сделать этот шаг легче в рамках иного богословия.

Н.В. Существует, тем не менее, иудаистская традиция, вплотную подходящая к антропоморфизму. В «Зогар», начиная с неопределенного и абсолютно трансцендентного Эн-Софа, «непознаваемой бесконечности», Бог начинает процесс внешнего проявления, где он воплощается в десяти сефиротах. Но поскольку человеческая форма — форма совершенная, макрокосм, первое точное проявление Бога — космический Адам, Адам хакадмон⁴⁴. Сефироты помещаются в каждом из его членов. Так, человеческая фигура уподобляется всему сефиротическому миру так же, как все сефироты составляют всего «верховного» человека, Адама хакадмона. Шолем мог написать: «*Бог, раскрывающийся в мире сефиротов представляет именно человека в его самом чистом виде, изначального человека, Адама хакадмона. Бог, к которому человек стремится представляется именно как изначальный человек. Великое имя Бога в его творческом развитии и есть Адам, как и говорят каббалисты, опираясь на возмутительную гематрию*»⁴⁵. (Гематрия — приемы перестановки букв для постижения тайного смысла Библии. Четыре буквы тетраграммы обладают численным значением 45, как и слово «Адам»).

Ислам

Еврейских художников больше, чем еврейской живописи. Можно сказать, что напротив, мусульманского искусства больше, чем мусульман-

ских художников. Это впечатляющее искусство от Индии до Марокко представлено самыми разнообразными формами, и на всем этом пространстве несет на себе ощутимую печать ислама. В северных княжествах Индии в XVIII веке процветали самые разные школы миниатюр. И с первого взгляда можно отличить те, что находились под влиянием индуизма, и те, что относятся к исламу. Среди последних заметна очищенность, свободное пространство, властная геометрия, связывающая их с тем миром живописи, который освобождается от всякой предметности при приближении к странам Магриба, но от Ганги до Атлантики подчиняющийся единству стиля. У всех этих мест общим является только Бог ислама.

Тора умножает самые недвусмысленные запреты на изображения. Коран по этому поводу почти безмолвствует:

«О вы, которые уверовали! Вино, майсир, жертвенники, стрелы — мерзость из деяния сатаны. Сторонитесь же этого, — может быть, вы окажетесь счастливыми!»⁴⁶

Речь идет о каменных плитах, установленных в доисламской Аравии, безусловно идолах, но не являвшихся изображением чего-то. Не изображение как таковое преследуется. Его отделяют от идолопоклонства, осужденного безоговорочно. Заметим, что каменные плиты поставлены в один ряд с вином, азартными играми, гаданием с помощью метания стрел, все они осуждаются, но природа их самая разная, и к идолопоклонству они имеют разное отношение. Другая сура (LIX, 24) долгое время служила опорой иконофобии:

«Он — Аллах, творец, создатель, образователь. У Него самые прекрасные имена. Хвалит его то, что в небесах и на земле. Он — великий, мудрый!»

Наименования Бога — «Вездесущий», «Всемогущий», общим числом 99, ими люди пытаются привлечь его к себе. Чтобы выявить в этом стихе запрет на изображение, нужно богословское толкование. Существование Бога может быть установлено разумом, если таковой согласится размышлять непосредственно о «знаках вселенной». Так, размышлением можно прийти к существованию большинства из 99 определений, приведенных в Именах. Однако непостижимость божественной природы сохраняется⁴⁷, она может быть познана только через его Слово, Имена и действия, в которых она себя проявляет. Из-за этого Бог Корана и представляется более отдаленным в сравнении с Богом иудеев, который сосуществует со своим народом, общается с ним через пророков и модифицирует свои замыслы в соответствии с его мыслями. Коран же не сотворён, Магомет лишь служил для него послушным посредником, чем-то вроде ангела. Иудаизм, напротив, всегда на грани Воплощения, и поэтому еврейский

народ нуждается в заповедях своего Бога, чтобы противостоять искушению создать его изображение собственными силами. В исламе изображение невозможно из-за метафизического характера понятия Бога. Достаточно совершить акт подчинения (*ислам*) этому Бггу, и тут же присоединение к Богу (*shirk*) любого внешнего по отношению к его сути понятия, любой личности и уж тем более материального предмета воспринимается с ужасом как посягательство на единство, как возврат к многобожию. Сама идея Бога отвергает его изображение и в исповедании веры, содержащемся в суре СХІІ:

«Очищение (веры).

В имя Аллаха милостивого, милосердного!

Скажи: «Он — Аллах — един,

Аллах, вечный,

не родил и не был рожден,

и не был Ему равным ни один!»

«Непроницаемый» означает, среди прочего, отсутствие выемок и вмятин, отрицание возможности любого смешения или разделения на части, «плотность» и твердость, подобную твердости скалы без единой трещины. Бог для мусульманина — то же, что сам ислам для неверующего — крепость без ворот, дверей или окон⁴⁸. И нет нужды в заповедях: подчинение Богу отбивает всякую охоту воспроизвести движением руки его обжигающую трансцендентность.

Тем не менее есть некоторое количество древних исламских текстов, конкретно указывающих на нежелательность изображений; правда, эти тексты и не обладают непререкаемым авторитетом Корана. Хадит вкладывает в уста Пророка такие слова: *«Ангелы не входят в дом, где есть изображение»*. *Sed contra* самая древняя хроника Аль Азраки рассказывает, как вернувшийся с победой в Мекку Пророк обнаружил Каабу, всю покрытую фресками, и велел их стереть, сделав исключение лишь для одной, изображавшей Деву Марию и Иисуса⁴⁹.

Как бы то ни было, археологи установили, что сирийские дворцы первых халифов-омейядов были обильно украшены скульптурой, фресками и мозаикой самого что ни на есть предметного содержания. Изображены даже женщины с обнаженной грудью и примененная к халифам имперская иконография. Предметное искусство во всех его формах: фресках, миниатюрах, бронзовых скульптурах процветало семь веков как в иранском, так и в арабском мире. В последнем оно несколько угасло к концу XIV века, зато расцвело в Иране, в Оттоманской империи и в мусульманских княжествах Индии. Но о божественном изображении нигде, естественно, речи не шло⁵⁰.

Тем не менее точно так же, как мечети и молитвы обращены к Мекке, как паломничеством мусульманин предваряет то возвращение к Богу, которое ждет его после смерти, так и все искусство, даже орнамент простого коврика, обращено к непостижимой трансцендентности и предназначено привлечь к ней внимание. Суфий заявляет: «За всем, что я видел, я видел Бога». Другой вторит: «Я не видел ничего, кроме Бога»⁵¹. Создается впечатление, что невидимость Бога влечет за собой невидимость вполне земных предметов, если только не смотреть на них с позиций божественной незримости. Византийское постиконоборческое искусство становится целиком священным, а мирское становится невоплотимым. В мусульманском искусстве священное прячется за мирским, которое на самом деле лишается своей мирской сути: два противоположных, но втайне равнозначных подхода. В одном случае мирское изгнано, в другом оно превращено в форму созерцания божественного.

Любой графический знак, любое произведение искусства отсылает к Богу, обращено к нему без надежды его постигнуть. Однако существуют и более прямые и конкретные его знаки. На первый из них указывает стих 35 суры XXIV:

«Аллах — свет небес и земли. Его свет — точно ниша; в ней светильник; светильник в стекле; стекло — точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины, ни восточной, ни западной. Масло ее готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. Свет на свете! Ведет Аллах к Своему свету, кого пожелает, и приводит Аллах притчи для людей. Аллах сведущ во всякой вещи!».

Этот свет может быть понят лишь по аналогии. Под аркой *михраба*, то есть в обращенной к Мекке нише мечети, часто вылеплен барельеф лампы. Как подчеркивал Меликян, этот «стеклянный светильник» не должен рассматриваться как божественное изображение, а как «представление о том сравнении, которое предлагается людям как метафора идеи Бога». Тот же автор уточняет, что речь идет об иконографии метафоры, а не о представленной ею духовной реальности⁵².

Однако более всех других мусульманских искусств именно архитектура мечети призывает верующего обратиться к Богу. Строго говоря, она антиконна. Но своей грандиозной пустотой она символизирует сущность коранического послания. Примерно с X века само это послание начинает записываться на стенах. Написанное, вылепленное или выгравированное на камне слово подчеркивает главные черты самого помещения. В XIII и XIV веках особенно в Иране куфические письма, геометричное, выложенное кирпичом в стене, провозглашает имя Бога и

его посланника. На барабане бирюзового купола, символа космоса, можно прочесть стих 255 из суры II:

«Аллах — нет божества, кроме него...

Ему принадлежит то, что в небесах и на земле».

Слово, точнее, письмо, вынесено в архитектурное пространство (чего евреи никогда не позволяли себе делать с Торой), и само это пространство становится иконой без лика, разрешенной теми двумя ступенями, которые отделяют ее от божественного и от прекрасного «вне всякого разумения»⁵³.

В иудаизме искусство занимает скромное место, поскольку Израиль находится в ожидании, и ощущение столкновения «лицом к лицу», которое достигается искусством, является иллюзией, а иначе говоря, идолопоклонством. Иное дело в исламе. Тут нет ожидания, а есть постоянное присутствие в слепящем свете Откровения.

Что-то подобное можно найти в теории единственно действенного разума⁵⁴. Конечно, ее источником является греческая философия, но эта теория согласуется и с духом ислама. Согласно Аль-Фараби, пророческое Откровение разумно объясняется не свободным божественным вмешательством, а озарением отдельного разума, обязательно происходящим при встрече человеческих умов, по природе своей способных его воспринять. Точно так же и для Авиценны человеческое знание — это озарение индивидуального разума отдельным деятельным разумом. Человеческий разум не соединяется с единственным разумом, как то считал еще Аль-Фараби: он место, сосуд, а в своем очищенном виде — зеркало, в котором отражается свет.

В этой исламской версии платонизма человек отнюдь не занят поиском Добра и Истины. Он только должен быть терпеливо открыт истине и добру, либо философским и разумным путем встречи с единственным деятельным разумом, либо религиозным путем подчинения (*ислама*) откровению Пророка. Потому-то св. Фома Аквинский и будет бороться против Аверроэса, чтобы обосновать индивидуальное присутствие в каждом человеке деятельного интеллекта, который делает из этого человека автономный центр познания и мысли, активно участвующий аналогичным способом в озаряющем могуществе Бога.

Это рассуждение можно перенести в эстетическую плоскость: художник-мусульманин не обуздывает себя, как художник-еврей, не соучаствует активно в изначальном могуществе созидания, как художник-христианин. Он открывается навстречу трансцендентальной красоте, прекрасной «вне всякого разумения», и старается создать форму — купол, *михраб* или *iwan* — где божественная красота будет уловлена метафорически, с помощью многих медитаций, и молчаливо отразится в душе.

Еврейское иконоборчество — следствие Завета. В договоре, заключенном с избранным народом, Бог прямо запретил ему ставить перед собой изображения, потому что он — Бог-ревнитель. Мусульманское иконоборчество, напротив, результат отсутствия союза с Богом. Поэтому Коран и не позаботился о формальном запрещении изображений. Само понятие Бога и его формы в исламе и в Коране достаточно трансцендентны, чтобы сделать ее представление безнадежным. В иудаизме Бог сохраняет за собой право предлагать свои собственные изображения: антропоморфные фигуры его самого (например, ангел Господень, или видение Иезекииля. Для христиан Христос стал завершением этих последовательных божественных начинаний. Короче, ни одно рукотворное изображение не годится ни для Бога евреев, поскольку он слишком близок, ни для Бога мусульман, поскольку он слишком далек.

3. К образу и подобию

Возникновение христианства реорганизует большую часть данных, которые мы до сих пор анализировали. В самом деле:

1. Христианская религия наследует утверждения Ветхого Завета, касающиеся божественной природы и ее незримости. Святой Иоанн: *«Никто никогда не видел Бога»*. Апостол Павел: *«Никто из людей его не видел и не может видеть»*. Блаженный Августин комментирует: *«Узреть божество человеческим взглядом совершенно невозможно, его можно видеть только сверхчеловеческими глазами (ultra homines), а не глазами людей»*⁵⁵.

2. Однако вместе с тем написано, что человек сотворен *«по образу Божию»*⁵⁶.

3. Христос — Бог, но также и вполне зримый человек. *«Филипп сказал ему: Господи! Покажи нам Отца, и довольно для нас. Иисус сказал ему: ...видевший Меня видел Отца»*⁵⁷.

Из этих трех столь плохо согласующихся между собой утверждений возникает бесконечное множество вопросов. Христианская религия задавалась ими на протяжении всей своей истории, и порой это приводило к кризисам, сотрясавшим все здание Церкви. Прежде всего следует уточнить слово «образ» из выражения *«образ Бога, который в человеке»* во всех основополагающих текстах. Главный из них — Книга Бытия, глава I, стих 26–27: *«И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему; и да владычествует он над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле. 27. И сотворил Бог человека по образу своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их»*.

В иврите для «образа» использовано слово «*saalem*», а для подобия — слово «*demut*». По заверениям филологов, смысл слова «*saalem*» вполне конкретен, оно означает пластическое изображение. «*Demut*» тоже, но смысл его более смягченный и расплывчатый, и использовано оно, без сомнения, для избежания опасной уступки антропоморфизму⁵⁸.

Филон

В еврейской Библии, более занятой подчеркиванием абсолютной трансцендентности Бога, этот текст не породил большого количества откликов. Однако Псалом VIII не забывает о достоинстве человека, приданном ему этим подобием: «*Не много умалил ты его перед Элоимом*». В Септуагинте и в Вульгате эта фраза переведена как «*Не много Ты умалил его перед ангелами*».

Отцы Церкви читали Библию в версии Септуагинты, язык которой связывает священный текст с эллинизмом. *Salem v demut* переведены как *eikon*, *homoiosis* и *id'la*, то есть словами, обладающими в истории философии смыслом, к Библии отношения не имеющим. Более того, предлог «го» в выражении «по образу» и «по подобию» (в иврите В е и К с) переведены как *kata*. А *kata* для искушенного в греческой философии слуха указывает на промежуточный образ, изображение, существующее вне Бога, в нем или рядом с ним, но им самим не являющееся. И с ним человек и сопоставляется, являясь по сути изображением этого образа. Греческая Книга Мудрости предлагает персонификацию божественной мудрости, указывающую на существование этого промежуточного изображения, похожего на вторую ипостась неоплатоников.

Раввины редко исследовали тему образа, тогда как эллинизирующее направление иудаизма часто обращалось к ней. Соединяет бога эллинского и Бога библейского Бог Филон. Между ним и миром вырисовываются ипостатические посредники: мудрость, Логос, Дух, ангелы, стихии. Логос разлит в мире как семя, создающее космическое единство: это концепция стоиков. Он же поддерживает в мире обособленность и противоположности: это Логос-разделитель (*tomeus*) Гераклита. Он же и бог Идей в стиле Платона. Он и Слово библейского Бога. Наконец, он же и посредник между Богом и миром, путь, которым человек идет к Богу.

Логосом называют образ Бога, что подразумевает существование некой ступени между Богом и его несовершенным изображением. В *De opificio mundi* («О творении мира») Логос, или мир сознанаемый, назван *Theia eikon*, а мир чувственный именуется *mimtma Theias eikonos*⁵⁹. Он — та печать, которая придает форму каждому существу, младший сын Бога.

Человек, конечно, образ Бога, но через Логос. Так что он — образ изображения, и тут Филон упоминает *kata* Септуагинты.

«На свете не появилось ничего, более напоминающее Бога, нежели человек. Но это сходство не следует приписывать чертам телесным: у Бога нет фигуры, и человеческое тело не сходно с формой Бога. Изображение применимо к разуму, проводнику души. По образу этого единственного и всеобщего разума, как по мерке, был создан разум каждого отдельного человека»⁶⁰.

Так что для Филона образ существует только в душе. (Заметим, что эта концепция перейдет к последующим платоникам). Это ведёт к противопоставлению «первородного» человека Книги Бытия (глава I, стих 26–27) человеку, созданному из праха земного той же книги (глава II, стих 7): *«тот, что был сотворен, осязаем, различен, у него есть тело и душа, он мужчина или женщина и по природе своей смертен. Другой же, сотворенный по образу Божию, — он идея, род, печать; он неосязаем, бестелесен, без пола и по природе своей нетленный»⁶¹.* Телу отказано в образе: оно лишь вместилище образа и будет покинуто, когда образ приблизится к своему совершенству.

Не вся душа — образ Бога, а только возвышенная ее часть, *nous*. Наконец, Филон утверждает, что хотя человек наделен образом при рождении, этот образ отнюдь не так совершенен, как полученный первочеловеком. Так что нужно его совершенствовать. Хотя образ и дан изначально, он в первую очередь цель человеческой жизни. Нужно стремиться к *homoiosis*. Это эллинская сторона воззрений Филона. Вместе с тем он утверждает, что своими силами человек не может подняться до Бога, нужно еще проявление Божией милости — в этом сказывается уже не греческая, а иудаистская сторона.

Не исключено, что тут мы приближаемся к такой возможности божественного изображения, о которой Филон как греческий и еврейский философ еще и не помышлял. Как знать, может быть незримый, трансцендентный и непостижимый Бог соизволит предоставить человеку возможность себя лицезреть и протянет для этого доступное человеку зеркало. Такую идею и стала развивать христианская среда.

Апостол Павел

В наследии апостола Павла собраны почти все тексты Нового Завета, касающиеся образа. Среди них следует различать те, что применимы к Христу, и те, что применимы к человеку.

1. Здесь следует привести два гимна, определяющих всю христологию, то есть Послание к филиппийцам, глава II, стих 6–7, и Послание к колоссянам, глава I, стих 15–20.

«Он, будучи образом Божиим, не почитал хищением быть равным Богу; 7. Но уничтожил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; 8. Смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной. 9. Посему и Бог превознес Его и дал Ему имя выше всякого имени, 10. Дабы пред именем Иисуса преклонилось всякое колено небесных, земных и преисподних, 11. И всякий язык исповедал, что Господь Иисус Христос в славу Бога Отца».

«Который есть образ Бога невидимого, рожденный прежде всякой твари; 16. Ибо им создано все и что на земле, видимое и невидимое: престолы ли, господства ли, начальства ли, — все Им и для Него создано; 17. И Он есть прежде всего, и все Им стоит. 18. И Он есть глава тела Церкви; Он — начаток, первенец из мертвых, дабы иметь ему во всем первенство: 19. Ибо благоугодно было Отцу, чтобы в Нем обитала всякая полнота, 20. И чтобы посредством его примирить с Собою все, умиротворив чрез Него, Кровию креста Его, и земное и небесное».

Стержневая мысль заключается в том, что Христос — единственный образ Божий, бесконечно превосходящий и ангелов, и всех других посредников между Богом и человеком. «*Morphe theou*», «форма Бога» означает, согласно толкованию, «божественное достоинство»; использование слов «*to einai isa theo*» подтверждает равенство в чести и обращении, предполагающее и равенство в сути.

Здесь возникает разрыв и с Логосом Филона, и со второй ипостасью платоников. Христос — не уменьшенная копия Бога. Он «образ Бога невидимого», звание, связанное с его первородством. Это утверждение повторено в начале Послания к евреям: «*Сей, будучи сияние славы и образ ипостаси его и держа все словом силы Своей*». Сияние (*apragasma*) заимствовано из Книги Мудрости. «*Образ ипостаси его*»: *kharakter tes hypostaseos auton*. *Kharakter* означает отпечаток, дающий для предмета его точное воспроизведение. Ипостась в данном случае — субстанция или суть, скрывающаяся за видимостью, и не обладает, таким образом, тем смыслом, который оно обрело после кризиса ариев⁶².

2. В применении к человеку в образе следует различать то, что дано природой, и то, что составляет конечную цель отождествления. Только один текст приписывает человеку образ как дар природы. В первом Послании к коринфянам (XI, 7) сказано, что при молитве... *муж не должен покрывать голову, потому что он есть образ и слава Божия; а жена есть слава мужа*. В намерения апостола входило, видимо, укрепление авторитета мужа над супругой.

В других текстах образ касается более второго сотворения, нежели первого: облачения, или формирования в себе образа Божия или Христо-

ва. В Послании к римлянам (глава VIII, стих 29) говорится: *«Ибо, кого он предузнал, тем и предупредил (быть) подобным образу Сына Своего, дабы Он был первородным между многими братьями»*, а в первом Послании к коринфянам (глава XV, стих 49) сказано: *«И как мы носим образ перстного, будем носить и образ небесного»*. Речь идет о двух Адамах: первый Адам земной, образец нашего сегодняшнего плотского существования; второй, то есть Христос, — это *тип* нашего будущего существования по воскресении. Здесь можно заметить, как вырисовывается обновление, совершенное Христом в творении. Впервые открывается новый путь для духовного вознесения: не переход от мира чувственного к миру познаваемому, не расставание с телесным и материальным миром, а искупление творения, такое, как новое творение будет в таком же отношении к старому, в каком Христос, воскресший небесный Адам, находится к Адаму земному и нам самим. Для искусства такой подход открывает новую перспективу, признанную позднее: в принципе существует подобие между земным образом и образом небесным, и временное соотношение между теперь и завтра, соотношение, определяемое верой и надеждой. Художник может представить себе, что его творчество составляет залог будущего Воскресения, в котором все будет исправлено и поставлено на свое место, и он посвящает свои полотна, как и свою плоть, этой надежде на будущее славное воскресенье.

В самом деле, в концепции Павла не обнаруживается ни греческой, ни филоновской одухотворенности. Эллинскому различению души и тела апостол чаще всего предпочитает различие тела, осененного Духом, и плоти, как двух полюсов, как постулатов, предлагаемых свободному человеку (с Божией милостью или без нее). Переход от плоти к телу осуществляется в воплощении Христа: *«Не говорите лжи друг другу, совлекиши ветхого человека с делами его 10. И облечись в нового, который обновляется в познании по образу Создавшего его...»* (Послание к колоссянам, глава III, стих 9–10. И образ Христа, которому человек должен уподобиться, не только в его божественном состоянии: он и в его славной человечности Воскресения одновременно и души, и тела.

Последний пассаж зависит от толкования, которое дается слову *«katoptrizomenoi»* во втором Послании к коринфянам, глава III, стих 18. Можно понять этот текст следующим образом: *«Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа»*. В этом случае мы возвращаемся к эллинской теме преобразующего видения. Но если учитывать, что контекст отсылает нас к покрывалу Моисея (стих 13–16), то отрывок обретает иной смысл. Моисей снимал покрывало перед Богом, и

слава Господня озаряла его. Он вновь возлагал покрывало на лицо свое, спускаясь к евреям, так как последние не могли вынести сияния, исходящего от его лица. Это как раз то покрывало, которое рвется, когда мы обращаемся к Христу, и тогда мы с непокрытым лицом, как Моисей, озаряемся славой Господней. В этом случае следует читать, используя слово в страдательном залоге: *«Мы же все, открытым лицом отражаем как в зеркале славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа»*. Этот обожествляющий отблеск достигается не философским усилием, но милостью, ниспосланной от Сына, примиряющего на Кресте Бога с человеком, а попутно и с его творениями и со всей вселенной. Бессилие искусства, установленное философией, может быть таким образом снято Божьим даром и милостью.

4. Образ бога: четыре патриарха

Перед скалой патристики, перед четырьмя сотнями томов, опирающихся на колонны греческой и латинской патрологии Миня робость берет. Тем более, что за пятнадцать веков каждый из авторов породил целые библиотеки ученых комментариев.

Но у меня нет выбора. У каких Отцов справляться? Я не стану задаваться вопросом, что думали о божественном образе Мелитон Сардский, Мефодий Олимпийский или Ефрем Низибийский. Я ограничусь двумя Отцами ранней эпохи (II и III век), Иринеем и Оригеном, и двумя Отцами «золотого века», Григорием Нисским и Блаженным Августином. Не угадывается ли уже здесь легкая трещинка, которая много лет спустя, неминуемо расширившись, разделит Восток и Запад?

Иринеи: телесный образ

Главный враг Иринея (130–200 г.) — «гнозис с лживым именем», а его главный противник — Валентин. Валентин ввел в свою систему греческий антиматериализм, доведя его до антикосмизма. Это приводило Плотина в ужас. Для него мир чувственный — часть мира познаваемого, и в силу этого обладающий определенным достоинством: «Он хранит в себе образ познаваемого»⁶³. Валентин же этот мир разрушил. Для него чувственный мир создан демиургом и оторван от горнего мира, принадлежащего иному творению и иному творцу. Валентин противопоставляет подобие образу. Подобие — результат оплодотворения, оно порождено парой зонов (zuzugia), происходящих от бога высшего и отдельного, Плеромы. Образ же создан по модели искусственного происхождения. Демиург под влиянием неведомого ему высшего существа (Матери, Мудрости, Ашамот) во сне бессознательно воспроизводит образы зонов.

Так что человек — не подобие и не образ Бога. Более того, он утрачивает цельность, поскольку является результатом коллективного творчества: демиург вылепил из праха человека предметного — по своему образу. Он вдохнул в него человека психического, созданного по его подобию. Но Ашамот без его ведома подмешала в его дыхание свои собственные семена, порожденные ею при созерцании ангелов, сопровождающих Спасителя, зон, с которым она должна соединиться; эти семена и порождают человека духовного, частицу божества.

Из этого следует, что человек лишен свободы воли. Он — игрушка внешних сил, делающих его предметным, психическим или духовным, и только в последнем случае он заслуживает спасения. Лишь приобщенный к гнозису, член секты, духовен, и это не благодаря его свободному выбору, а благодаря созреванию заложенных в него духовных принципов.

Валентин втиснул эту мифологическую схему в рамки христианства. Демиург — Бог Ветхого завета, Бог евреев, создатель предметных образов, отвергнутый Плеромой. Иисус же порожден Плеромой, высшим христианским Богом, и как это свершилось, могут знать только гностики.

Ириней отвергает эту концепцию, не соответствующую ни Библии, ни философии. Она противоречит первому же догмату, провозглашенному и повторяемому на каждом этапе творения с первой же глав Книги Бытия: *«И увидел Бог, что это хорошо»*. Валентин же, напротив, констатирует, что это плохо. Его концепция противопоставляет себя истории, конкретному обозначению последовательных и обособленных событий, замененной вневременной схемой, в которой события — лишь аллегорические знаки той же схемы. В ней нет и добродетели, поскольку люди — пленники внешних сил и лишены свободы воли.

Для понимания мысли Иринея важным представляется следующий отрывок:

«Да как можешь ты быть богом, если ты и человеком-то еще не стал? Как можешь ты быть совершенным, если ты едва создан?.. Как можешь ты быть бессмертным, если, смертный по природе своей, ты ослушался своего Создателя? Сначала надо блюсти свое человеческое достоинство, и только потом делить божественную славу, потому что не ты создал Бога, а Бог создал тебя. И если ты — божье творение, то жди же терпеливо Руки твоего Творца, все делающего вовремя, повторяю, вовремя для тебя, созданного им. Предстань перед ним с мягким и послушным сердцем, храня данное тебе Богом обличье и ту влагу, которая в тебе от него и без которой, окаменев, ты перестанешь подчиняться его пальцам. И храня это соответствие, ты приблизишься к совершенству, поскольку божественным искусством будет скрыт прах,

который в тебе. Его Рука создала твою сущность, она же облачит тебя чистым золотом снаружи и внутри так, что сам царь восхитится твоей красотой. Но если, окаменев, ты отвергнешь его искусство и будешь недоволен тем, что он создал тебя человеком, своей неблагодарностью перед Богом ты отвергаешь и его творение и жизнь, потому что творить свойственно божьей воле, а быть сотворенным — человеческой природе. И потому, если ты вверишь ему то, что есть в тебе, то есть веру в него и покорность, то получишь благословение его искусства и станешь совершенным творением Божиим. Если же, напротив, воспротивишься, бежишь его Рук, несовершенство пребудет в тебе, непослушном, а не в нем, призвавшем тебя»⁶⁴.

Здесь в сжатом виде представлено все учение Ириней. Есть только один Бог, *ipius et idem*, это повторяется неоднократно. Сопротивляться Создателю и Спасителю, Демиургу и Плероме — святотатственно. Бог-творец — тот же, что и Бог-Спаситель. Поэтому он и создал прекрасное творение, и создал его для человека⁶⁵. Чтобы творить, ему не нужны ни ангелы, ни эоны гностиков: он создал мир непосредственно, «с помощью того, что одновременно и его порождение, и его Руки, Сын и Дух, Слово и Мудрость, под началом и которых находятся Ангелы». Много раз Ириней обращается к этой метафоре, к рукам Отца, Сыну и Духу, творящим мир. Бог, безусловно, художник.

Ириней опровергает и второе святотатство гностиков, то есть презрительное отношение к природе, и в первую очередь к природе человеческой. Он восстанавливает в их правах тело и плоть, неустанно отыскивает в Библии пассажи, подтверждающие достоинство человека вполне плотского, и ожидающее его спасение. Гностики слирались на слова Апостола: «Плоть и кровь не могут быть от царствия Божия». Это так, отвечает Ириней в пространном рассуждении, но когда плоть и кровь преобразуются под воздействием Духа, они становятся от царства Божьего⁶⁶.

И, наконец, Ириней опровергает и третье гностическое святотатство, их претензии на их собственную принадлежность по полному праву к миру божественного, не только свободно проникающего сквозь мир материи и плоти, но на самом деле вовсе не имеющий к нему отношения; их претензии на спасение на том только основании, что благодаря гностическому озарению они обрели свое подлинное самосознание, свое духовное Я, не связанное с вещественным и психическим Я, и которым они всегда принадлежали божественному миру. Правовереие же, напротив, представляет спасение как результат трудного сражения, подчинения божественной заповеди, соответствия образцу, предназначенному обеспечить торжество Духа и подготовить тело к тому, чтобы «разделить славу Господню».

Это реабилитирует историю. Спасение не в отрыве от времени для приобщения к вечности или к вневременному, представленному озарением. Спасение осуществляется в истории, в священной истории, итог которой — Христос. В самом деле, нет человеческого опыта, опыта физического, морального или исторического, который Христос не подытожил бы и как бы воплотил в себе, и именно это воплощение и является средством спасения. Точно так же и каждый человек, осознав свое несовершенство, просит у времени срок, нужный для своего совершенствования согласно благожелательному замыслу Господа-творца и Спасителя одновременно. Этот венчающий труд — совместная работа Бога и человека: она состоит в том, чтобы сделать человека образом Бога. Только Бог, а не нижестоящие ангелы, может создать образ Бога. Для этого он пользуется двумя руками, Сыном и Духом.

Бог-Сын является, таким образом, и сотрудником, и образцом. И не только в своей ипостаси извечного Логоса, а как воплощенное Слово: *«Образ Бога это Сын, по подобию которого был создан человек. Сын и явился в конце времен для того, чтобы показать, что его образ ему подобен»*⁶⁷. Действительно, Слово явилось, тогда он воплотился в человеке, уподобился человеку и сделало человека себе подобным, чтобы этим подобием Сыну человек стал дорог Богу-Отцу:

*«В прошлые века говорили, что человек был создан по образу Бога, но не изображали его, поскольку Слово, тот, по образу кого человек и был создан, было еще не видимо. Так что подобие было быстро утрачено. Но когда Слово Божье стало плотью, оно восстановило и образ, и подобие, поскольку явило образ во всей его истинности, само став тем, что было по его образу, то есть став человеком, и запечатлело подобие, сделав человека подобным, через видимое Слово, невидимому Богу-Отцу»*⁶⁸.

Образ Бога в человеке похож на фотопленку, экспонированную, но не проявленную, ее «проявит» воплощенное Слово, так как, подчеркивал Ириней, Христос — видимая часть Бога-Отца, а Бог-Отец — невидимая часть Христа.

И немедленно явится образ, но не подобие. Образ естествен, он и есть человеческая природа, он не может быть утрачен. А подобие утрачено очень давно. И подобие, и образ представлены во Христе, но разрыв между ними может быть заполнен только Святым Духом. Именно присутствие Святого Духа, его вселение в человека и придает Христу подобие. Тело и душа, или плотское и психическое — это образ; дух, или духовное — обитель подобия.

Вселение Духа возвращает человеку его подлинную суть. Это длительный процесс, на этой земле он завершиться не может. Уподобиться Богу или, что то же самое, взглянуть ему в лицо, обретя славу, несокру-

шимость, бессмертие — такое может свершиться только в мире воскресших. Тогда человек будет завершен, станет совершенным, подобным Отцу молитвою Сына.

И из этого соответствия Богу тело не может быть исключено:

«...под Руками Отца, то есть Сыном и Духом, весь человек, а не только его часть, становится по образу и подобию Бога. Душа и дух — безусловно часть человека, а не весь человек: совершенный человек — это смесь и союз души, получившей Дух от Отца, и плоти, вылепленной по образу Бога (...). Одна только вылепленная плоть — отнюдь не совершенный человек, это лишь его тело, что есть часть человека. Одна только душа — тоже не весь человек, а только его часть. Дух тоже не человек, потому его и называют Духом, а не человеком. Совершенный человек — это смесь и союз всех трех частей»⁶⁹.

Столкнувшись с гностицизмом, этим испорченным эллинизмом, испортившимся еще более, став христианским, Иринея смог опереться разве что на размышления о Писаниях. Другие Отцы церкви предпримут попытку философского синтеза, но в той опасной ситуации, в которой он находился, лионский епископ смог противопоставить *sed contra* только подходящую цитату.

Казалось бы, Иринея очень далек от эстетики. Но мы можем представить себе, какое место могла бы занять эстетика в системе его взглядов, или, точнее, каким образом художник может эволюционировать в среде, соответствующей воззрениям Иринея. Мир Иринея — конкретный и милосердный. Плазма находит в нем достойное место. Создатель, хотя и сохраняет все признаки трансцендентности — вполне близкий, можно сказать, семейный. К миру он относится, как Ной к своему ковчегу: охраняет его, следит за ним, оберегает для замыслов, ему известных. Этот Бог по-отечески доброжелателен. Он создал человека, чтобы было на кого изливать свои дары, и особенно дар Духа, который делает человека похожим на Сына и поднимает его до причастности к Отцу. В Иринее чувствуется та близость Богу, которая свойственна разве что Священному писанию. Бог Иринея — это Бог Авраама, Самуила, Давида, Бог псалмов.

В таком мире художник может жить спокойно, может доверять миру, какой он есть, поскольку он *«являет собой Бога»*⁷⁰. Без сожаления он может забросить *«пустых идолов, которых он принимал за богов»* и учиться почитать *«подлинного Бога, создавшего род человеческий, а сотворенным им миром поддерживаает этот род, питает его, преумножает и укрепляет»*⁷¹. Художнику нужно только терпение. Он может позволить божественным рукам лепить себя. Он примет условия своего человеческого существования, подобные условиям детства, и будет готов, чтобы

его питали и обучали Творец и Творение. Его труд будет восхвалением. в нем не будет безнадежности, поскольку вершина искусства, божественный образ — достижим. И мир — образ, и человек — образ. Достаточно благодати, чтобы достичь подобия, и нет оснований считать, что в милости будет отказано. Изображай вещи достоверно, а божественное всегда близко, оно осенит творчество художника. Художник позволяет вещам выражать себя и доверяет им, чтобы передать свое впечатление и выражение. У мира под рукой есть средство собственного преображения.

Но одновременно Ириней предоставляет нам возможность представить себе и иной тип художника, художника-гностика. Этот восстанет против зримого мира и сочтет себя гражданином иной отчизны. Творение как таковое подавляет его и возмущает. Он жаждет озарения, которое вернет ему его сверхчеловеческую сущность, не имеющую отношения к другим людям, и которую он позднее назовет своей «артистической натурой». Он попытается установить связь с Плеромой, этим уединенным как и он сам Гогом. Он сочтет себя духовным и по праву спасенным благодаря созреванию в нем ростков божественного начала, открывающего ему тщету этого мира и его личную обособленность, его принадлежность идеальному. Он приобщен к тайне, которую и являет, и скрывает его искусство. Но труд его находится под постоянной угрозой оказаться бесплодным. Плерома невыразим, а художнику отнюдь не гарантирована принадлежность к узкому кругу избранных. Он будет разрываться между своим высшим прозрением и ограниченностью выразительных средств, с помощью которых он может приобщить к нему обычных людей. Впрочем, стоят ли они того, чтобы ради них стараться? Может быть, молчание как знак в конечном счете предпочтительнее слова, которое так или иначе будет утрачено? Как экспрессионист он будет заставлять вещи выражать то, что он хочет сказать, показать или дать почувствовать. Чтобы выявить скрытый мир, он разорвет полотно мира сущего.

Нет оснований считать такого художника менее одаренным, чем иной. Но они оба образуют пару, примеры которой предоставляет нам вся история искусств. Не пытаясь судить, о чем думал и во что верил каждый из них, можно противопоставить Мемлинга — Альтдорферу, Беллини — Кривелли, Сурбарана — Эль Греко, Коро — Фридриху, Монэ — Редону, Матисса — Малевичу. Но это был бы очень общий взгляд. Если же вглядываться в детали, то противопоставление рассыпается, может случиться даже, что художник, отнесенный к одной категории, какой-то стороной своего творчества более принадлежит другой. Но если говорить о двух типах художников и будет преувеличением, то можно говорить о двух типах отношения к миру или, по меньшей мере, о двух взглядах на него.

Ориген — невидимый образ

Толковать Оригена сложно. Во-первых, из-за противоречивости самой личности, столь непохожей на уравновешенного лионского епископа. Он и сверходаренное дитя, и энтузиаст, и педант, и мистик. Во-вторых, из-за его философского образования, сложность которого по сей день порождает споры среди знатоков: здесь и Филон, и Платон, и платоники (средние) и стоицизм, и таинственный Аммониус Саккас, его учитель. Под влиянием последнего (а о нем спорят, был ли он или остался ли он христианином) Ориген стал, возможно, последователем Плотина (хотя возможно, что речь идет о каком-то другом Оригене).

И наконец, наследие Оригена дошло до нас в плохом состоянии. Значительная его часть была утрачена, а сохранившаяся известна нам в порою неточных, а порою тенденциозных переводах Руфина.

Через три века после смерти Оригена его богословие было осуждено. Правда, известный специалист Анри Крузель считает, что историческое значение этого осуждения *«было ничтожно в том, что касается Оригена, поскольку на самом деле оно было направлено против его последователей того времени, «изохристов»*⁷². Если одни исследователи, например Фэн и Кох, готовы отлучить его от христианской мысли вообще, то другие (тот же Анри Крузель) возвращают его в ее лоно. Впрочем, не нам судить.

Платон: *«Зло естественным образом сосредоточивается вокруг смертной природы и бренного мира. Чтобы избежать зла, следует стать по возможности подобным божеству. А это значит стать в меру разумения справедливым и богопослушным»*⁷³. Этот знаменитый отрывок из *Тэ-тета* показывает, что уже для греков целью человеческой жизни было *homoiosis*, богоподобие. От Филона и целого ряда отцов Церкви Ориген наследует эту традицию, совпадающую, по его мнению, с точкой зрения апостола Павла, для которого Христос — *«образ невидимого Бога»*⁷⁴. Но если один Христос в прямом смысле и совершенный образ Бога, то таковым он является только своей божественностью. Так что Христос — невидимый образ невидимого Бога, поскольку Бог, бесплотный, может обладать лишь бесплотным образом. Человек же создан «по образу Бога» то есть Слова, одновременно и сручья при создании человека. Таким образом, по мнению Оригена, нельзя сказать, что человек — образ Бога (это привилегия сына), а лишь по образу, или *«согласно образу образа»*⁷⁵. Так что человечность Христа не включается Оригеном в божественный образ, она — лишь образ образа, как у всех людей. Она играет почетную роль промежуточного образа (после Слова) и непосредственной модели нашего подобия. Она же — тень «Господа нашего Иисуса Христа», в которой мы живем.

«По образу» не подразумевает тела, поскольку в таком случае следовало бы допустить, что Бог телесен. Образ касается души, а точнее — главной ее части, разума, логоса. «По образу» приобщает к Богу-отцу, к «сущему», по словам, услышанным Моисеем из пылающего куста. Разумные существа получают от Сына частицу божественного и развиваются вплоть до того, что становятся совершенным подобием. В самом деле, образ естественно стремится присоединиться к образцу и воспроизвести его. «По образу» это и приобщение к Богу-Сыну, сообразно тому, что Ориген называет его *epinoiai*, что соответствует тем особенностям, которыми наделен Бог-Сын по сравнению с нами: он — приемный сын Бога-Отца (Oint), Мудрость, Истина, Жизнь, Свет. Как Логос Бог-Сын делает нас «логичными». Но если, подобно демонам, мы отворачиваемся от Бога, то становимся «aloga», лишенными разума животными, зверями. «По образу» определяет нас как таковых, это основа нашей природы, наша главная субстанция. И «по образу» позволяет нам самим в глубине себя найти Бога, поскольку, согласно принципу греческой философии, «только подобное знает подобного»⁷⁶.

Грех не может разрушить «по образу». Оно под дьявольским или звериным обличьем остается чистым, как вода в источнике Авраама, который филистимляне забросали нечистотами. Нарисованное Сыном, оно «несмыслаемо». И тот же воплощенный Бог-Сын, как Исаак, очистит колодец души от нечистот и найдет живую чистую воду.

«Художник этого образа — Сын Божий, и картина его так могла бы: прекрасна, что если ее образ и может быть затемнен по небрежности, то никак не может быть злонамеренно разрушен. Образ Бога всегда в тебе, даже если ты и отгораживаешься от него образом земного. И эта картина нарисована тобой. Тебя гложет сладострастие? Это ты взял земные краски. Алчность тебя снедает? Это тоже подмешан земной цвет. (...) Каждый своим отдельным лукавством и всей совокупностью разных красок ты сам рисуешь этот образ земного (imaginem terreni). Человек рисует свой образ палитрой своих грехов»⁷⁷.

В конце развития «по образу» в итоге оказывается — но уже не в этом мире — подобие. Homoiosis совпадает с познанием Бога лицом к лицу, как «по образу» совпадает с началом познания. Так та цель, что Платон наметил для человеческой жизни, достигнута искуплением Христа.

Ориген произвел взрыв в богословии, и волны от этого взрыва распространяются во все стороны и поныне. В частности, он стоит у истоков того направления мысли, которое можно назвать оригенизмом, оно

подтолкнет вопрос о божественном образе на путь, который в конце концов приведет к иконоборчеству. Система Оригена и космология Оригена сделают проблематичным пластическое изображение божественного. Решающим в этой космологии оказываются два пункта. Первый — христология. *«Господа называют «подлинным», писал Ориген, противопоставляя его тени, фигуре и образу. Таково Слово в ясном небе. На земле он не таков, как в небесах, поскольку, облачившись в плоть, он выражает себя в тенях, фигурах и образах. И толпа якобы верующих приобщается к тени Слова, а не к подлинному Слову Божьему, которое «в ясном небе»⁷⁸.*

Так Ориген, казалось бы, враждебный гностикам, начинает набрасывать противопоставление экзотеризма, веры простаков и невежд, ограниченной человечностью Христа, эзотеризму, или по крайней мере некому высшему знанию, позволяющему созерцать Слово «в ясном небе». Воплощение рассматривается как воспитательная адаптация, к помощи которой Бог приспособляется к человеческим способностям. Оно указывает путь, по которому человек в слабости своей может следовать и далее этого Воплощения, вплоть до познания Слова в себе. События жизни Христа, включая и страсти Господни, — лишь первые шаги приобщения. Воплощение представляется временным этапом, поскольку после Воскресения Слово возвращается в свое первоначальное состояние. Цель познания — созерцать «обнаженный Логос», лишенный его телесной одежды. Тело Христово — это «нижний» образ «верхней» реальности⁷⁹. Так что существует разрыв между Словом и Иисусом-человеком. Последний — инструмент, проявление Слова, сам по себе он — не то, что представлено. И в этой перспективе изображение Христа может быть только образом образа Образа.

Второй пункт, на самом деле определяющий первый, — это антропология Оригена. Как добрый и справедливый Бог, говорили гностики, мог создать мир столь неравный, где на верхней ступени — ангелы, а на нижней — люди? Как мог он породить человека у евреев с их божественным заветом и у греков с их мудростью, а потом — у негров-людоедов или у скифов-отцеубийц?

Отстаивая справедливость Бога и свободу перед пессимизмом и фатализмом гностиков, Ориген создал теорию предсуществования. Первоначально духи были созданы равными, похожими и свободными. Свобода подразумевает изменчивость: «Свобода побуждала каждого либо развиваться, подражая Богу, либо деградировать из небрежения им»⁸⁰. Постоянно обращенный к Богу дух от него же и получает. Он является тем, что он есть, из милости. Таким образом, сам статус природы у Оригена проблематичен. Как только дух отворачивается от Бога, останавливается в

изнеможении или из боязни усилий, он становится физисом природы строго определенной. Ориген называл их духами «охлажденными». Однако все духи, кроме ранее существовавшей души Христа, пали. В зависимости от глубины своего падения они и стали иерархией ангелов, звездными телами или человеческими расами. Каждый получает сообразно своему проступку. Некоторые души согрешили недостаточно, чтобы попасть в разряд демонов, но все же отягощены настолько, что среди ангелов оставаться не могут. Для них Бог создал сущий мир и привязал их к телам, чтобы наказать. Так объясняется космическая иерархия *coelestia* (ангелы и звезды), *terrestia* и демонов.

Между этими тремя классами нет непроницаемых перегородок. Божья любовь и свобода воли не утрачены. Следовательно, склоняясь к добру или злу, каждый может либо подняться, либо пасть еще ниже.

Каков же статус падших *logika* в этом мире? Тело не является естественной частью ни одного существа, поскольку естества нет, они все в полной зависимости от Бога и его милостивых даров. Все духи изначально бестелесны, но в своем падении облекаются телами. Можно ли в этом случае утверждать, как это делали платоники и гностики, что тело есть зло? Оно не зло как таковое, поскольку создано Богом. Но оно — наказание, а наказание, по Оригену, это и средство спасения. Апокатастаз, всеобщее перевоплощение — это возврат к чистой духовности. Воскресение тел не отрицалось, но становилось лишь ступенью, этапом возвращения: тело в славе своей — это промежуточная ступень между телом земным, животным, и состоянием чистого духа.

Из этого следует, что человек — это его душа. Он телесен лишь случайно, и его телесность на самом деле не является частью созидательного замысла Бога. Поэтому Ориген противопоставляет мертвым образам язычников подлинные образы Бога: христиане несут в себе красоту божественного. И поскольку только душа — образ образа Божьего («образ, нарисованный Сыном Божьим»⁸¹), то единственно уместное поклонение — то, что совершается в христианских душах, и единственные статуи и картины, которые следует создавать, — это картины добродетелей, меняющих души по образу Божьему. «Мы убеждены в том, что именно такими картинами следует прославлять прототип всех образов, образ Бога невидимого, Бога Сына едиnorodного»⁸².

Слишком телесному выражению «видеть» Ориген предпочитает более интеллектуальное «созерцать» (*theorein*). С Оригеном и Иринеем в истоках христианства намечается раздвоение. Со стороны Иринея — доверие к материи и телу, чей исходный статус обеспечивается вовлеченностью в Божественный замысел. Если же существует оригеново искусство,

то оно обращено к духовному, внутреннему, невидимому, к душе. На стороне Ирины — живопись, не боящаяся ни обнаженной натуры, ни фамильярности с божественным, Веронезе, Рубенс. На стороне Оригена — не непосредственное искусство, а приближение исподволь, намек на божественное, символисты и во всяком случае все музыканты.

Григорий Нисский — тающий образ

В отличие от Оригена Григорий Нисский не придает образу смысла приниженной в чувственном воспринимаемом мире аналогии мира познаваемого. Однако вслед за Филоном он считает его обозначающим соучастие, естественное сообщество. Когда речь идет о божественном Логосе, образе Бога, равенство их природы полное. Когда речь заходит о человеке, подобие, каким бы неравным оно ни было, непосредственно. Филон помещал космос в разряд промежуточных образов. Григорий сохраняет эту привилегию только за человеком: *«Небо не было сделано как образ (икона) Бога, и ни Луна, ни Солнце и ничто, что было создано при творении»*⁸³. Сходство должно быть полным. *«Тот, кто был создан по образу божью, обладает полным сходством со своим архетипом. Как и он, он духовен, и бесплотен как и он»*. Образ означает сверхъестественное соучастие в божественной святости. Поэтому Григорий сравнивает Бога с *«художником, который расцвечивает свой образ, преображает его в свою естественную красоту и являет в ней свое собственное превосходство»*⁸⁴. Образ касается жизни интеллектуальной (*noûs*) и жизни духовной (*пнеума*), вместе составляющие природу (*physis*) человека в том состоянии, в котором он был создан. Жизнь животная, физическая или соматическая, добавочный несчастный случай. Заметим попутно, что в западном богословии природа включает в себя жизнь животную и жизнь интеллектуальную, а добавлена как раз духовная и сверхъестественная.

Человеческая природа в том виде, в котором она была создана — бессмертна и бесполо. Создание «мужчины и женщины» — второй этап творения, осуществленный в предвидении неудачи первого: Бог, подозревая, что свобода человека не обратится к добру и стремясь обеспечить ему шанс на возвращение, лишил людей ангельского способа воспроизводства и наделил иным, животного характера. Так что разделение по полам — результат разочарования; оно же стало источником иных разочарований, из-за страстей, которые в нем гнездятся.

В западном богословии к существующей человеческой природе добавлена благодать, совершенствующая подобие. Для Григория же исходной является божественная жизнь человека согласно образу, а естественный человек вторичен. Жизнь на земле неустойчива и нереальна, подлин-

ное место человека — рай. Благодать принадлежала человеку изначально. Она и есть та Среда, в которой человек, приспособленный к ней, живет без страстей, без пола, нестареющий. Христос и есть тот, кто «восстанавливает в своей исходной благодати изгнанного из Рая и погруженного в поток земной жизни»⁸⁵.

Но где же он, человек, соответствующий своей природе? Видеть его невозможно, поскольку он облачен в «одежду из кожи», то есть в биологическое существование и соучастие в животной жизни. *«Добавлениями к нашей подлинной природе является соитие тел, зачатие, беременность, кормление грудью, питание, желания, юность, зрелость, старость, болезнь, смерть»*⁸⁶.

Все это, обесцененное Григорием, в гностицизме становится откровенно скверным. Правоверие Иринея относилось к следствиям грехопадения и считало несовместимым с человеческой природой только болезнь и смерть. Соитие, зачатие, питание включалось в благословенное.

«Одежда из кожи» представляет всю совокупность животной жизни, все, что есть общего у людей и зверей. Тем не менее тело может познать и более возвышенные стадии. Вместо «одежды из кожи» человек может облечься в то, что в «Жизни Моисея» Григорий называет «одеждой первосвященника»⁸⁷. Для Филона она была космическим символом небесно-голубого цвета. Для Григория она представляет небесный характер жизни очищенной. Это легкая, воздушная одежда, соответствующая духовному телу. В общем, аскезой освободившись от «одежды из кожи», человек находит тело, соответствующее его природе. Он не включен в божественный образ, поскольку в нем принимает участие только душа. Но существует излучаемое на тело достоинство души. Тело прикреплено к душе, как душа прикреплена к Богу. Оно — зеркало зеркала, образ образа. Так что и тело *«вещает Славу Божию»*, точно так же, как, по словам псалмопевца, это делает весь космос. В самом деле, вслед за стойками и *«Сном Сципиона»*, Григорий видит в теле микрокосм⁸⁸. *«Если весь мир представляет собой сочиненную и исполняемую Богом музыкальную гармонию, если человек — это мир в миниатюре и в то же время копия его создателя, то естественно, что разум видит в этом малом космосе то же, что обнаруживает в большом. В самом деле, природа части та же, что и природа целого»*⁸⁹. Тело — по образу мира, а душа, и только душа — образ Бога.

«Одежда из кожи», то есть тела в своей плотской, половой и смертной ипостаси — одновременно и бремя, и целительное средство. Они даны людям для того, чтобы зло не скрепило их выбора, о котором Бог подозревал, что он будет ошибочным, и который навсегда привязал бы чело-

века к злу, будь он лишь чистым духом. Став на путь очищения аскезой, человек вырывается из своей кожаной одежды и постепенно возвращается в рай, к своему изначальному состоянию благодати. Отрываясь от страстей и даже от брака, «он выходит из одежды, из кожи». В конце времен включенность в животное состояние прекратится, и человечество, достигнув плеромы, восстановится в своем исходном ангельском существовании⁹⁰.

Таков низший, неустойчивый и преходящий, статус тела в его современных условиях, Божественное воплощение его не слишком изменило. В этом вопросе Григорий наследует спиритуализму и во всяком случае антихилизму и антисоматизму Платона, Филона, Плотина и Оригена. И если где-то образ Божий и отражается, так это в добродетельной, очищенной, апатично замершей душе.

«Если праведной жизнью ты отмоешь грязь, которой обросло твое сердце, богоподобная красота вновь воссияет в тебе. То, что подобно добру — добро; взирая на себя, оно видит то, что ищет; тот, кто чист сердцем, заслуживает наименование блаженного, поскольку, созерцая собственную красоту, он видит в ней образец. Точно так же и созерцающий солнце в зеркале, даже не глядя на само небо, видит солнце; также и вы, даже если ваши глаза не могут уловить свет, в себе самих вы обладаете тем, чего жаждите; если возвращаетесь вы к благодати образа (*kharis tes eikonos*), заложенной в вас в начале начал»⁹¹.

Здесь мы близки к точке зрения Федона, где чистое соединяется с чистым; к доктрине Платона, где очищение сравнивается с созданием статуи из глыбы мрамора. Но есть и отличие. Действительно, душа вновь становится зеркалом, отражающим божественную красоту, не одним только усилием очищения. Уж скорее божественное присутствие, божественная святость приводят к очищению. Присутствие и чистота становятся подобны, и нет ничего удивительного в том, что душа, созерцая свою чистоту, видит Бога, поскольку Бог в ней, поскольку она растворяется в Боге. Бог не пронизывает души, как то считал Плотин, душа свободна и может обратиться к Богу, и тот наделит ее своей жизнью. «Лучи истины и божественной добродетели, отраженные в жизни, очищенной *apatheia*, делают видимым невидимое и постижимым непостижимое, рисуя солнце в нашем зеркале»⁹².

Так что в себе находят Бога лишь потому, что он туда вошел, душа не обладает божественной природой, созерцание которой можно было бы приравнять к созерцанию Бога. Она божественна только милостью внешнего богопроникновения. Но возможно ли в действительности созерцание божественного образа? Григорий предлагает для этого путь, который

должен быть пройден поэтапно. Возвращение в рай, к догреховному состоянию человека достигается очищением и крещением. Затем следует борьба со страстями до полного отделения *apatheia*. Затем — интеллектуальное созерцание, *theoria*. Последнее ведет к экстазу, в котором видение исчезает. Божественный образ растворяется в мистическом мраке, объясняемом негативной теологией.

Чтобы понять это движение, обратимся к последней работе Григория, «Жизнь Моисея». Каждому эпизоду жизни пророка автор придает аллегорический смысл. Например, эпизод с восхождением Моисея на гору Синай Григорий трактует следующим образом: *«Текст учит нас, что религиозное знание (gnosis) — это в первую очередь свет для получающих его (...) Но затем дух в своем устремлении (...) приближается к созерцанию, и чем он ближе, тем яснее ему, что божественная природа невидима. (...) И в этом и состоит подлинное знание того, кого он ищет, и его подлинное видение — в том, чтобы не видеть»*⁹³. Так что «любой концепции, созданной исходя из намерения попытаться постигнуть и обрисовать божественную природу, удастся лишь вылепить идола (*eidolon*) Бога, а не представить его сам⁹⁴».

Моисей хочет видеть Бога лицом к лицу. Бог уступает его просьбе, но в то же время объясняет ему: то, «что он ищет, превосходит человеческие способности». Он приводит Моисея, по словам Григория, к отчаянию⁹⁵. Моисей должен понять, что глас Божий «дарует то, что запрошено, как раз самим отказом». Лицезрение Бога ограничено стремлением его узреть, более того, это стремление и есть видение: «подлинное лицезрение Бога как раз и состоит в том, что тот, кто поднимет глаза к Богу, никогда не перестает к нему стремиться»⁹⁶.

Так что следует отчаяться постичь устойчивый образ (икону) божественного, поскольку «желание Прекрасного, ведущее к этому восхождению, никогда не перестает расширяться по мере продвижения к Прекрасному»⁹⁷. И человек обретает устойчивость только в этом неопределенном и бесконечном движении. Его устойчивость — «как крыло, которое помогает ему воспарить»⁹⁸. Икона растворяется по мере приближения к ней — и единственной настоящей иконой и является само это растворение.

У Григория Нисского смешаны идеи Библии, Платона, Филона, Оригена. Можно видеть в нем, как это делали Даниэлу и Лей, склонность к православию, либо, как Урс фон Балтазар, к созданию собственной философии. Я воздержусь от спора с этими учеными, которым работы Григория известны много лучше, чем мне. Однако если взглянуть на судьбу христианского искусства Востока, будь то взрывы иконоборчества или

иератизма, указывающего на границы возможностей иконы, то Григорий безусловно относится к тем, кто у самых его истоков указал на то направление, которое это искусство и избрало. Изначальная ущербность тела, которое в более зрелом виде тела астрального возродится у эзотериков, недоверие к сексуальности как таковой, что нас в нем удивляет, поскольку Григорий относится к тем немногим отцам церкви, которые были женаты (впрочем, это может быть и одной из причин такого недоверия) — все это образует одну из сторон его мировоззрения. Другая сторона — это стремление к Богу, «неутолимое», ведомое «отчаянием», бесконечная диалектика *epectase*'а, погоня за божественным образом, погружающемся во мрак по мере приближения к нему, сведение удовлетворения желания к одному лишь желанию лицезрения во мраке. Если бы не было Григория Нисского (и Оригена) и не было бы христианского искусства, то отсутствие последнего можно было бы объяснить отсутствием Григория и Оригена.

У Григория Нисского есть своя собственная эстетика. Но она в еще большей мере, нежели эстетика Плотина, отвергает произведения искусства и представления божественного, отвергает до такой степени, что те произведения, которым, несмотря ни на что, удалось родиться под этими небесами, сами кажутся созданы своим собственным отрицанием.

Ориген и Григорий одновременно и влюблены в красоту, и отчаялись обладать ею. В *«Сотворении человека»* можно прочесть следующее:

«Поскольку божественное — это наивысшая красота и наивысшее из всех благ, и к нему стремится все, стремящееся к красоте, мы утверждаем, что дух (pous), созданный по образу верховной красоты, сам пребывает в красоте, покуда в меру своих сил участвует в подобии архетипу, но лишь только он покидает эту область, как красоты он лишается (...) Покуда одно привязано к другому, причастие к подлинной красоте распространяется на все уровни, и высший сообщает свою красоту низшему. Но стоит возникнуть трещине, как, нарушая порядок, высшее последует за низшим. Тогда и выявляется бесформенность материи, оставленной природой (сама по себе материя бесформенна и безыскусна)). И эта бесформенность в то же время разрушает красоту природы, которая получила свою красоту от духа. Тогда мерзость материи через природу проникает и в сам дух, разрушая в нем образ Бога»⁹⁹.

Если художник примет этот текст на свой счет, он может сделать вывод, что существенно не творить, поскольку это означает известное приобщение к материи, а обратиться к источнику красоты. Подлинное творчество — это *внутреннее отношение художника*, чистая воля к искусству, олицетворенная самой его личностью. Чтобы сообщить о новом

состоянии своей души — этом единственном произведении искусства — он произведет тому свидетельства, которые могут быть актами ненависти или разрушения, или пародии на то, что не является этим внутренним отношением, то есть на то, что вульгарно, «хилически» рассматривается как произведения искусства. Освободиться от произведения искусства, чтобы лучше вылепить внутреннюю статую, разрушить для этого любую внешнюю статую, все прошлые и настоящие произведения искусства, презирать искусство для превознесения художника — таково одно из направлений искусства со времен дадаизма и Дюшана. Жечь, кромсать полотно, изгадить его, относиться к живописи с самым яростным садизмом, чтобы затем окружить полученные таким образом ошметки самой трогательной заботой и ревниво следить за их презентациями на международных выставках. Этот забавлявшее Роберта Клейна противоречие легко объяснимо¹⁰⁰. То, что художник сначала создает, а затем защищает — это видимое свидетельство и установленная подлинность внутренней невидимой позиции, являющейся вдохновением или привязанностью к божественному источнику красота.

Блаженный Августин — вдохновение поэта

При чтении Августина у европейца возникает ощущение, что он у себя дома. Не только потому, что Августинство вплетено в ткань наших традиций, и так плотно, что в большинстве наших произведений оно так или иначе присутствует. Но не был ли Блаженный Августин одним из строителей нашего дома? И хотя дом построен из материала более древнего, нежели сам строитель, тем не менее мы воспринимаем его как уютную обитель, приглашающую нас поселиться. Его богословие кажется мрачным и суровым, но оно нам совсем не чуждое. Мы чувствуем себя репатриированными. Темы Григория Нисского или Оригена у Августина рассмотрены со сходных позиций. Однако именно различия и существенны.

Августинское понимание образа сходно с оригеновым, поскольку он помещает образ Бога не в тело человека, а в его Душу, особенно в его «mens». На это указывает и господство над животными, поскольку души животных не обладают «ratio» или «mens», вместилищем образа.

Душа является образом благодаря своей способности познать Бога. Бог создал ее в два онтологических этапа. На первом душа еще неопределенна и бесформенна. Это стадия *materia spiritualis* или стадия *informitas*. Как дух, способный к познанию, душа в своем движении к Богу уплотняется и получает от Бога форму и доступ к познанию и Бога, и самое себя. Это стадия *formatio*. Становление созданного духа (будь то ангела или человека) «совпадает с интеллектуальным озарением, которым

этот дух познает Слово Божье, самого себя и свою обособленность». (Жильсон). «Этот первый свет был создан так, что в нем происходит познание Слова Божья, которым он был создан, и это познание позволяет ему, отталкиваясь от своей бесформенности, обратиться к Богу, создавшему и сформировавшему его»¹⁰¹. Это приобщение, сплавляющее познание Бога и себя не следует за созданием духа, оно — его условие. Но приобщение это осуществляется свободно, и возникшее призвано подтвердить свое приобщение свободным жестом, с которым следует обратиться к Богу. Здесь и появляется, для ангела и для человека, возможность согрешить.

Главное в человеческой душе — это познание Бога: *Principial mentis humanae quod novit Deum ver potest nosse*¹⁰². Познание становится совершенным лишь в конце, когда оно узрит Бога, какой он есть, и преодолет помрачение греха. Природа человека в отличие от ангельской, чей выбор непосредственен и окончателен, допускает растяжимость выбора во времени, поскольку и человек живет во времени, и свобода его ему нужна все время. Даже в грехе образ не утрачивается: «Образ может быть истерт и почти незаметен, он может быть затемнен и искажен, он может быть светел и прекрасен, но он не может исчезнуть (*semper est*)»¹⁰³.

Здесь чувствуется влияние Плотина. Последний тоже различал движение от Единого, рассеяние, и к Единому, в результате которого множественность становится бытием и разумом. Но Августин привносит личностный элемент в отношение Бога и его творения, делает их поступки свободными и помещает это *exitus reditus* и в личное историческое, и в космическое время.

Если же обратиться к его концепции тела, то можно заметить, что тут Августин гораздо менее расплывчат, нежели его собратия-платоники. В сотворении «мужчины и женщины» он видит их равное достоинство (женщина тоже обладает *mens*) и отвергает идею создания андрогина, исходя из *fecit eos et benedixit eos*¹⁰⁴.

В вопросе о том, было ли тело первочеловека телом животным или телом духовным, Августин, в отличие от Григория Нисского, приходит к следующему выводу: раз первочеловек был земным, тело его могло быть только животным¹⁰⁵. И опять же в противовес Григорию он уточняет: нет сколько-нибудь серьезных доводов сомневаться в том, что со времен жизни в раю воспроизводство рода человеческого осуществляется половым путем. Разве что вожделение может быть и не играло сначала особой роли в соитии, для которого *solo piae caritatis affectu* вполне достаточно. Августин попрекает либидо только в том, что в греховных условиях поло-

вой жизни оно ускользает от *arbitrium* воли: «Ослушавшись Бога, человек ощутил и непослушание своих собственных членов». Как таковое разделение по полам не является утратой, человеческое тело есть благо, а для каждого человека в отдельности — великое благо. Ведь телом пользуется душа¹⁰⁶.

Однако оригинальность Блаженного Августина не в тех изменениях, которые он внес в богословское и философское наследие христианских платоников, а в том совершенно личном характере, который он придает своему созерцанию. Вспоенный Плотиним, он читал в глубинах его мысли, узнавал Отца предвечного в Едином, Слово в Разуме и Творении. Но тексты Плотина сопротивляются подобному присвоению¹⁰⁷. Отношение к божественному и мирскому не может быть одним и тем же, если в одном случае отношение Бога к миру — порождение и излучение, а в другом — творение. У Плотина это порождение и излучение. От Единого до самых дальних окраин мира сохраняется полная преемственность: божественно все, хотя на периферии и в меньшей степени. У христианина Августина между Создателем и творением — глубочайший онтологический разрыв. В мировоззрении Плотина можно значительно отделиться от первоначального принципа, оставаясь в рамках божественного. В божественном царстве познаваемого душа у себя дом. В себе самой она находит свет, поскольку им является. Чтобы вернуться к своей «отчизне», человеку достаточно осознать свою собственную природу.

Для Августина подобное невозможно. Августиновская душа не может полагаться на самое себя для получения божественного озарения, коим изначально она не обладает. Она должна получить его от Бога, и свет этот сотворен, как сотворена и сама душа. Озарение предполагает творение, оно проходит через него. «Между «возвращением на место» платиновской души, возвращением к своему свету и принципу, и постепенным повышением августиновской мысли к трансцендентному источнику истины существует разница, и это разница не только в степени, но и в самой природе»¹⁰⁸.

Из этого следует, что августиновское созерцание не может просто бежать к внутреннему, порвав свои связи с внешним миром. Ему нужно посредничество. Неспособное постичь Бога в себе (если не считать особых случаев экстаза), оно должно прозревать его в творениях, то есть в телесном мире, частью которого человек и является, а затем в душе, самом ясном его образе. «Созерцать — это обращать на все предметы упорное внимание, содержащее вопрос, ответ на который представляют собой сами предметы»¹⁰⁹. Итог этой диалектики подведен в знаменитой фразе: «Люди могут называть вещи знаками, то есть словами, но единствен-

ный подлинный Учитель — это сама несокрушимая Истина, учитель сокровенный, ставший (воплощением Христа) и учителем внешним, чтобы воззвать нас извне в мир внутренний»¹¹⁰.

Сообразно этой концепции, трое обретают сущность: Слово поучающее; Мир, содержащий «*raisons causales*» и «*raisons seminales*», которыми он был создан и которые заложены в него Словом; ученик, вычитывающий их в себе самом и вокруг себя возвышающийся в озарении учителя к Творцу. Августин обретает здесь ту древнюю интуицию, которая позволяла создавать творения под демоническим вдохновением богов, поскольку творения — часть нашего присутствия в мире, с чем сверхспиритуализм Оригена и Григория не смирялся.

Поэтому Августин в своем чисто эстетическом произведении «*De musica*» многое заимствует у Варрона, у Позидониуса, у традиции стоиков. В отличие от Плотина, он восстанавливает единство, гармонию, равенство, число как «*источник красоты*»¹¹¹. Бог не ревнует к недолговечной красоте. Достаточно правильно расположить виды красоты, не пренебречь высшими и не оставаясь в плену у низших. Каждое «число» в своем роде прекрасно и должно быть любимо за свой порядок, будь то порядок земли (прогрессия от 1 до 4, центр, длина, ширина и глубина: тело во всем своем объеме), или порядок воды, или воздуха, неба, наконец, то есть самый чистый и самый совершенный порядок. Но еще выше разумные гармонии душ святых и блаженных, а еще бесконечно выше — Бог, упорядочивающий все. На каждом уровне и следует радоваться соответственно, поскольку «*наслаждение подобно весу души*» и естественным образом предписано ей¹¹².

Путь душ вещей к Богу и обратно вымощен Августином так, что образует целый космос, наполненный божественным образом, и Бога, наполненного космическими образами — его Идеями. Как предполагал Жильсон, в этом и состоит тот тупик, predeterminedный наложением идей Плотина на Библию: «*Проблема взаимоотношений множественности богов, подчиняющихся порядку этой множественности, несопоставима с проблемой отношения множества сущностей, ни одна из которых Богом не является, с одним Единым, который и есть Бог (...) Августин безусловно ввязался в безнадежное предприятие — объяснить творение в терминах соучастия*»¹¹³. Возможно, это и ошибка, но *felix culpa*, поскольку она приводит к самой грандиозной, самой чарующей поэтике.

Бог Августина — это, разумеется, тот же Бог Авраама, Исаака, Иакова, сотворивший небо и землю. Создал ли он что-либо, создав материю? Конечно, да, поскольку акт творения — причина бытия, и Библия обяза-

вает в это верить. Но Августин унаследовал и платоновское понятие материи, порожденной почти как небытие. Его философия сущностна, и он считает, что акт творения распространяется и на материю, и на форму; на материю, то есть на то, чем было сотворено, и на ее объединение с формой, то есть с тем, что было сотворено. Сочетание материи и формы, которое есть создание, является *concreatum* (созидание), причиной полного бытия которого является Бог. Так Августину удастся избежать платоновской партиципации¹¹⁴.

Бог создает бесформенную материю. Но это уже кое-что. Придавая ей форму, *«он свершает и совершенствует»*. Свершая, он приводит к существованию, к единству то, что было грубым бытием, чистой способностью обрести форму. И вместе с тем он совершенствует: Слово Творца запечатляет в материи, тяготеющей к небытию, движение приобщения к себе, в свою очередь подражающее приобщению самого Слова к его Отцу. *«Как Слово — совершенный образ Отца благодаря своей полной причастности к нему, так материя становится несовершенным образом Слова и его Идей, благодаря приобщению к нему; творить — это нераздельно производить бесформенное и привлекать к себе для придания формы»*¹¹⁵.

Из всего этого следует, что мир похож на Бога, и это сходство обосновывает его познаваемость и даже само его существование. Все сущее существует лишь своей причастностью к Идеям Бога. Души чисты своей причастностью к Частоте как таковой, мудры своей причастностью к Мудрости, прекрасны своей причастностью к Красоте. Но они подобны друг другу и Богу лишь причастностью к Подобию как таковому; которое не что иное, как Слово, совершенный образ Отца. Мир состоит из образов, а образы являются таковыми лишь благодаря Идеям, которые они представляют, и потому что существует Образ как таковой (в себе), благодаря которому все сущее может уподобиться Богу.

Чтобы подобие стало образом, нужно, чтобы оно было подобием порожденного породившему. Зеркало, в которое смотрится человек, производит образ, поскольку человек его породил. Слово — образ Бога, потому что Отец породил его по своему подобию. Это отношение Бога с самим собой — источник всех отношений, позволяющих сотворенным прийти к бытию и в нем пребывать.

Подобие — замена совершенного единства, принадлежащего Богу. Быть — это быть единым. Бог таков, поскольку он один абсолютно един. Абсолютная множественность тяготела бы к небытию. Подобие — это промежуточное состояние между абсолютным единством и чистой множественностью. Оно делает возможным существование вещей сотворен-

ных — они, не будучи едиными, благодаря своему подобию достаточно едины для существования. Материальное тело делимо — значит, оно на самом деле не едино. Но подобие придает ему достаточно единства, чтобы быть им к какой-то степени. Вода состоит из частиц воды. Дерево или человек являются таковыми, поскольку относятся к роду или виду своим подобием соответствующим образцам. Душа является таковой лишь поскольку обладает своим *habitas* и подобна себе во времени. Дружба основывается на подобии нравов, и так далее.

Отношение Слова к Отцу, являющееся источником Бытия и Единого, — одновременно и источник прекрасного. Когда образ уравнивается со своим образцом, между ними устанавливается симметрия, равенство, пропорция, то есть красота. Это правильно для тел естественных, красивых в соответствии с тем, что составляющие их части располагаются одинаково либо сопряжены друг с другом так, что своим подобием соотносятся с созидательным единством. Это правильно и применительно к произведениям искусства. Арка становится прекраснее, если напротив нее расположена другая, поскольку вместе они придают зданию симметрию. Но почему эта симметрия, инстинктивно уловленная строителями, приятна? Потому что она реализует единство гармонии, и мы видим его духовным взором!¹¹⁶

Мир Августина — образ, основывающийся не просто на Едином, но на Едином и Трех, то есть на трансцендентных отношениях божественных ликов между собой. Это межбожественные отношения подобия и образа, источник подобия и образа, активно в нем участвующие. Все это составляет мир более динамичный, более патетический и личный, нежели мир плотиновских чередований. Действительно, мир — намеренное творение Бога, чьим побудительным мотивом является любовь: *«И пусть не думают, что у истоков Божьего творения — любовь, рожденная необходимостью, потому что эта любовь родилась в первую очередь из избытка доброжелательности»*¹¹⁷. *Poros* — Нужда — к созиданию не имеет никакого отношения. Это любовью мир становится способен на причастие к Бытию, к Единому, к красоте, к истине, и в этом мире нет ничего, что не нашло бы в Божьей любви достаточных оснований для своего существования. Но если этот мир, образ в конечном счете, объясним лишь Богом, то он же призван осведомить нас о природе своего создателя. Так что нужно найти в природе следы, оставленные Богом, чтобы мы могли приобщиться к нему и причаститься его благодати. Бог есть Троица, и если есть в природе следы Бога, то они должны нести в себе свидетельства его тройственности не в меньшей мере, нежели следы его единства.

Сравнения, приводимые Августином, крайне несовершенны. Ни одно из них не в состоянии выразить единства, не исключая множественности, ни одно не может представить множественности, не разрушив единства. Самые несовершенные касаются природы. Августин предложил целый список: *mensura, numerus, pondus; unitas, species, ordo*, и так далее. Он предпочитает сравнения почерпнутые в области знаний или чувств. В зрении он различает видимый предмет, видение этого предмета, сосредоточенность, удерживающую предмет в поле зрения. Ограничиваясь внутренним миром человека, можно найти лучшие сравнения: воспоминание, внутреннее видение этого воспоминания, волевое усилие объединить их, обращаясь к видению для его повторного созерцания¹¹⁸.

Коль скоро всё хорошее в природе несет в той или иной степени в себе образ тройственного Бога, то и человек является его носителем; в человеке же это его душа, а в душе — мысль (*mens*), являющаяся ее высшей и самой близкой к Богу частью. В этой области Августин и ищет самые точные аналогии. Он предпочитает три нижеследующих: *mens, notitia, amor; memoria sui, intelligentia, voluntas; memoria Dei, intelligentia, amor*. Последняя и является наиболее возвышенной, поскольку она характеризует не только возвышенные отношения в душ, но и отношения души с Богом, чьим образом она является. Так мы оказываемся вблизи — хотя и бесконечно отдаленными — от тройственного согласия. В самом деле, чтобы уловить бесконечное расстояние, отделяющее образ от образца, достаточно созерцать совершенную простоту Бога.

Человеческая душа не является ни одной из этих исходных триад, которые углядел в ней Августин, они находятся в ней. Напротив, Троица не в Боге, она и есть Бог. Здесь человеческий дух, исповедующий единство в трех лицах, должен остановиться: он на пороге тайны, и не может двигаться далее.

Поэтика Августина подводит итог античности и в обновленном виде проецирует ее на последующие века. Августин, как и вся школа платоников, к которой он принадлежит, разделяет осязаемое и познаваемое, но между этими двумя мирами прокладывает и дороги, и мосты. Августин никогда не оставляет Божественного образа, от которого вынужден отказаться философ. Вся земля призывает его к созерцанию, поскольку содержит неисчерпаемые знаки своего творца и поскольку Творец вложил человеческую душу в тело и поселил его на земле. Когда Аристотель приписывает материи стремление к форме, то есть к благу, он оказывается близок к Августину, видящему в создании форм божественное начинание с целью вернуть материальный мир к себе и поделиться с ним своей славой.

Образ Бога не исчез, поскольку он возникает во всем, как только внутренний свет возвращает нам способность видеть вещи такими, какие они есть. Образ темен, но учитель учит нас постепенно узнавать его в обмене между тем, что мы видим вне себя, и тем, что мы видим в нем. Мир множится в этих зеркалах. Это либо приближение от образов к образу под руководством слова, которое есть Образ в себе, — источник радости. Действительно, это путь к истине, к укреплению бытия, или природы, в милости Божьей.

Этот путь — как раз то, что ищет художник. В большей мере нежели теорию искусств, Августин дал нам метафизика художника. Совместное исследование мира и себя под воздействием того, что мы называем вдохновением, — это и есть жизнь художника. В полотнах Пуссена, сюжет которых — поэтическое вдохновение, поэт пишет под диктовку Аполлона, но на Аполлона не смотрит: его глаза обращены к небу, которое определяет и наговоренное Аполлоном, и способность поэта это воспроизвести. С Августином художник находит и свой дом, нашу землю, и время, нынешнее, и свою надежду в лице самого Господа Бога.

Связав созерцание мира с созерцанием Бога, Августин воспроизводит стоящее у истоков изречение Фалеса, *«Все полно богами»*, представив его в единственном числе: *«Все полно Богом»*. В силу этого артистическая жизнь как интуитивное познание *сущего в бытие* (Хайдеггер), или в любой другой формулировке, в полной мере оправдана.

Продолжение августиновских размышлений в виде размышлений о художнике напрашивается само собой. И так настойчиво, что Боссюэ, после того, как в *«Вознесении над таинствами»* рассмотрел аналогии Троицы, следуя вплотную за *«De Trinitate»*, позволил себе вознесение собственного изобретения, которое он озаглавил *«Плодотворность искусства»*. В душе художника за работой он обнаружил самую выразительную из всех аналогий:

«Я художник, скульптор, архитектор (...) У меня есть мое искусство, мои правила, мои принципы. Насколько мне это под силу, я свожу их к первому и единственному, и тем самым я плодотворен. С этим исходным правилом и плодотворным принципом, составляющим мое искусство, я начинаю в себе картину, статую, здание, являющиеся в простоте своей формой, оригиналом, нематериальной моделью того, что я сотворю из камня, из мрамора, из дерева, на полотне, которое я покрою красками. Я люблю этот замысел, эту идею, дитя моего плодотворного духа и моего изобретательного искусства. Все это делает из меня лишь одного только скульптора, художника, архитектора; (...) и все это по сути — это мой дух, и иной субстанции у него нет; все это равно и неразделимо».

Аристотелева теория причинности (формальная причина, материальная, конечная, действенная) восстанавливается Боссюэ в августиновском свете, связывающим их с трансцендентной причиной и приводящим их к единству. *«Искусство, оно подобно отцу, оно не прекрасней идеи, детища духа. И любовь, которая побуждает нас любить это прекрасное творение, прекрасна, как и оно: благодаря их взаимной обусловленности каждое обладает красотой всех трех. И когда придет пора воспроизвести во вне эту картину или это здание, искусство, идея и любовь сотворят его в полном и равном единении»*¹¹⁹.

Примечания

- ¹ Исход. XX. 25.
- ² Исход. XXXII. 1–4.
- ³ См.: Исход. XXXII. 28.
- ⁴ Левит. XXVI. 1.
- ⁵ Второзаконие. IV. 15–18.
- ⁶ Второзаконие. IV. 19–20.
- ⁷ Второзаконие. XXVII. 15.
- ⁸ Исход. XXIII. 24.
- ⁹ Исход. XXXIV. 12–14.
- ¹⁰ См.: Dictionnaire de theologie catholique, s.v. «idolatrie».
- ¹¹ Исая. XXXVII. 19.
- ¹² См.: Ориген. Толкование Книги Исхода. 8.
- ¹³ В большом храме в Тайбее я видел наказанные и повернутые лицом к стене статуи — они не оправдали возложенных на них надежд.
- ¹⁴ Плотин. Эннеады. III. 3. 11.
- ¹⁵ Фома Аквинский. Сумма теологии. Ia, Iae. Q. 94. Art. 1.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ См.: Книга Чисел. XXV. 1–13.
- ¹⁸ II Книга Маккавеев. XII. 40.
- ¹⁹ Theodor Mommsen. Histoire romaine. Paris, Robert Lafont, coll. Bouquin, 1985. Т. II. P. 854.
- ²⁰ Третья книга Царств. XIX. 9–13.
- ²¹ Исход. III. 6.
- ²² Книга пророка Исая. XLV. 15.
- ²³ Книга пророка Исая. LV. 8.
- ²⁴ Longin. Traite du sublime. Chap. VII.
- ²⁵ Бытие. III. 7–8.
- ²⁶ Бытие. XXXII. 30.
- ²⁷ Исход. XXXIII. 11.
- ²⁸ Исход. XXXIII. 18–23.
- ²⁹ Псалтирь. XXVI. 8.
- ³⁰ Исход. XXIV. 9–11.
- ³¹ Иезекииль. I. 26.
- ³² Числа. XXI. 8.

- ³³ См.: Четвертая книга Царств. XVIII.
- ³⁴ См.: Вторая книга Паралипоменон. IV. 2–5.
- ³⁵ См.: *Иосиф Флавий*. Иудейские древности. VIII. VII. 15.
- ³⁶ *Тацит*. История. V. 5.
- ³⁷ См.: Талмуд Иерусалимский. Abodab Zarab. IV. 4; цит.: *Gabrielle Sed-Rajna*. L'argument de l'iconophobie juive // Francois Boespflug et Nicolas Lossky (ed.). Nicee II, Paris, Ed. du Cerf, 1987. P. 85.
- ³⁸ Ibid.
- ³⁹ См.: *Marcel Simon*. La Civilisation de l'Antiquite et le Christianisme. Paris, Arthaud, 1972. P. 366. См., также: *Gabrielle Sed-Rajna*. L'Art juif. Paris, PUF, 1985. P. 31 et 66.
- ⁴⁰ *G. Sed-Rajna*. L'Art juif, op. cit. P.86.
- ⁴¹ См.: *Gershom Scholem*. Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive. Paris, Ed. du Serf, 1983. P. 61.
- ⁴² См.: *Маймонид*. Наставник колеблющихся. I. 57.
- ⁴³ Псалтирь. LXV. 2.
- ⁴⁴ См.: *Roland Goetshell*. La Kabbale. Paris, PUF, 1985. P. 105.
- ⁴⁵ *Gershom Scholem*. La Kabbale et sa symbolique. Paris, Payot, 1966. P. 122. PUF, 1985. P. 105.
- ⁴⁶ Коран. Сура V. 92(90).
- ⁴⁷ См.: *Louis Gardet*. L'Islam. Paris, Desclee de Brouwer, 1970. P. 63.
- ⁴⁸ См.: замечание D. Masson о суре CXII.
- ⁴⁹ См.: *Assadullah Souren Melikian-Chirvani*. L'Islam, le verbe et l'image // Fr. Boespflug et N. Lossky. Nicee II. Op. cit. P. 92.
- ⁵⁰ См.: *Richard Ettinghausen et Oleg Grabar*. The Art and Architecture of Islam // Pelican History of Art, 1987. P. 45 и последующие.
- ⁵¹ Цитируется у: *A. S. Melikian-Chivarni*. L'Islam, le verbe et l'image. Art. cite. P. 114.
- ⁵² Ibid. P. 99 et 109.
- ⁵³ *Фирдоуси*.
- ⁵⁴ См.: *L. Gardet*. L'Islam. Op. cit. P. 219–221.
- ⁵⁵ *Блаженный Августин*. Троица. I. 11.
- ⁵⁶ Книга Бытия. I. 27.
- ⁵⁷ Евангелие от Иоанна. XIV. 8–9.
- ⁵⁸ См.: *Henri Crouzel*. Theologie de l'image de Dieu chez Origene. Paris, Lethielleux, 1956. P. 47.
- ⁵⁹ *Филон*. De orificio mundi («О творении мира»). Параграф 25.
- ⁶⁰ Ibid. Параграф 69.
- ⁶¹ Ibid. Параграф 134.
- ⁶² Апостол Иоанн по-видимому счел слово «образ» недостаточным для выражения общности этих двух Лиц. Христос не только *eikon*, он *theos*.
- ⁶³ *Плотин*. Эннеады. II. 9.
- ⁶⁴ *Иринея*. Против ересей. IV. 39. 2–3.
- ⁶⁵ См.: *ibid.* II. 2. 1; IV. 7. 4.
- ⁶⁶ См.: *ibid.* V. 9. 14.
- ⁶⁷ *Иринея*. Изложение проповеди апостольской. 22.
- ⁶⁸ *Иринея*. Против ересей. V. 16. 2.
- ⁶⁹ Ibid. V. 6. 1.

- 70 Ibid. II. 9. 1.
 71 Ibid. III. 5. 3.
 72 *Henri Crouzel*. Origene. Paris, Lethielleux, 1985. P. 8.
 73 Платон. Тезтет. 176 а-б.
 74 Послание к Колоссянам. 1. 15.
 75 *Ориген*. Трактат о принципах. I. 2. 4.
 76 *Ориген*. Комментарий к Иоанну. XX. 22.
 77 *Ориген*. Восхваление Бытию. XIII. 4.
 78 *Ориген*. Комментарий к Иоанну. II. 16.
 79 Ibid. VI. 34.
 80 *Ориген*. Трактат о принципах. II. 9. 6.
 81 *Ориген*. Против Цельза. VIII. 18.
 82 Ibid. VIII. 17.
 83 Цит.: *Jean Danielou*. Platonisme et Theologie mystique. Paris, Aubieer, 1944.
 P. 49.
 84 *Григорий Нисский*. Сотворение человека. V.
 85 Цит.: *J. Danielou*. Platonisme et Theologie mystique. Op. cit. P. 55.
 86 Ibid.
 87 *Григорий Нисский*. Жизнь Моисея. 189 и далее.
 88 См.: *R. Leys*. L'Image de Dieu chez saint Gregoire de Nisse. Paris et Bruxelles, 1951. P. 50-51.
 89 *Григорий Нисский*. Трактат о Псалмах. XLIV. 441с.
 90 См.: *R. Leys*. L'Image de Dieu. Op. cit. P. 109.
 91 *Григорий Нисский*. Проповедь о четвертом блаженстве // *J. Danielou*. Platonisme et Theologie mystique. Op. cit P. 211
 92 См.: *J. Danielou*. Platonisme et Theologie mystique. Op. cit. P. 222.
 93 *Григорий Нисский*. Жизнь Моисея. 162-163.
 94 Ibid. 166.
 95 Ibid. 220.
 96 Ibid. 233.
 97 Ibid. 238.
 98 Ibid. 244.
 99 *Григорий Нисский*. Сотворение человека. 161 с-164.
 100 См.: *Robert Klein*. La Forme et l'Intelligible. Paris, Gallimard, 1970. «L'eclipse de l'oeuvre d'art». P. 403.
 101 *Блаженный Августин*. Бытие в буквальном смысле. III. 20. 31.
 102 *Блаженный Августин*. Троица. XIV. 8. 11.
 103 Ibid. XIV. 4. 6.
 104 *Блаженный Августин*. Бытие в буквальном смысле. III. 22. 34.
 105 См.: *ibid*. VI. 19. 30.
 106 См.: *Etienne Gilson*. Introduction a l'etude de saint Augustin. Paris, Vrin, 1987.
 P. 219.
 107 См.: *ibid*. P. 261.
 108 Ibid. P. 146.
 109 Ibid. P. 244.
 110 *Блаженный Августин*. Против Послания. 36. 41.
 111 *Блаженный Августин*. О музыке. VI. 17. 56.
 112 См.: *ibid*. VI. 11. 29.

¹¹³ *E. Gilson. Introduction a l'etude de saint Augustin. Op. cit. P. 263.*

¹¹⁴ См.: *Блаженный Августин. Бытие в буквальном смысле. I. 15. 29; см. также: E. Gilson. Introduction a l'etude de saint Augustin. Op. cit. P. 263.*

¹¹⁵ См.: *E. Gilson. Introduction a l'etude de saint Augustin. Op. cit. P.267-268.*

¹¹⁶ *Блаженный Августин. Подлинная религия. XXXIII. 59-60.*

¹¹⁷ *Блаженный Августин. Бытие в буквальном смысле. I. 7. 13,*

¹¹⁸ *Блаженный Августин. Троица. XI. 2. 5 и 4. 7.*

¹¹⁹ *Боссюэ. Вознесение над таинствами. II Неделя. VII Вознесение.*

Глава 3

ССОРА ОБРАЗОВ

1. Изготовление христианских изображений

Я пишу не историю искусств. Однако чтобы мое исследование не утратило связь с живописью, с которой оно началось и к которой должно вернуться, следует напомнить несколько основных положений.

1. В первые века его существования собственно христианское искусство развивается крайне неторопливо и скромно. Своды катакомб изрисованы графитти, набросками, знаками, символами для посвященных. Часто это языческие символы с новым значением. Сад, пальма, павлин обозначают земной рай. Корабль, символ благополучия и счастливого жизненного пути, становится церковью. Эротическая тема Амура и Психеи означает духовную жажду и любовь во Христе. Гермес, символ человечества, превращается в доброго пастыря. Спящий Эдимион становится Ионой под деревом. Много сцен из Ветхого Завета: Даниил во рву, три мужа в печи, Адам и Ева. Только в конце II века появляются чисто христианские символы: умножение хлебов (отсылающее к таинству евхаристии), поклонение волхвам (вхождение язычников в Завет, воскресение Лазаря. Наконец, секретные символы, понятные немногим: виноградник и особенно рыба, i. kh. th. u. s. — акроним Христа. Эти символы без изменения содержания и стиля обнаруживаются от Испании до Ближнего Востока, от Африки до Рейна. Живопись весьма примитивная: несколько штрихов, ограниченный набор цветов. Это не культовые изображения, и церковь не предписывает их содержания. Это скорее памятки, указания на Христа и Богородицу, но не их портреты.

Профессиональные художники не принимают участия в изготовлении этих картин, это еще не искусство. Художники работают для языческого мира и пишут картины, перед которыми предают казни жертвы. Тертуллиан советовал художникам, желающим приобщиться к христианству, сменить профессию. Ипполит заявил: *«А художник или скульптор пусть знает, что не должен он делать идолов, и коли не исправится, да будет изгнан»*¹.

2. С примирением Церкви и крещением Константина начинается собственно искусство, и его основы определяют последующие века. Сильные мира сего требуют искусства возвышенного, на уровне их сол-

noisseurship, и теперь художники без принуждения трудятся во имя экзальтации новой веры.

Существовало имперское языческое искусство. Легкого изменения было достаточно, чтобы превратить его в искусство христианское. Философ становится Христом, апостолом или пророком. Тема императорского апофеоза становится Вознесением Христовым. Подношению даров соответствует поклонение волхвам, *adventus* (триумфальному выступлению императора) соответствует приход Христа в Иерусалим. Придворный церемониал служит арматурой христианского искусства. Как раньше представляли императора и императрицу на троне, окруженными свитой, так теперь представляют Христа и Деву Марию в окружении ангелов и святых. В *Santa Maria Maggiore* Богоматерь представлена как Августа. На одной из первых христианских картин (первая половина VI века, сохранившаяся в *Santa Maria Antiqua*) Дева Мария изображена с имперской диадемой, в платье с драгоценностями, соответствующими титулу царицы.

Постоянно происходит обмен между христианским изображением и имперским, и последнее сообщает первому свое могущество. В имперском мире считается, что изображение императора может быть юридической заменой его собственного присутствия. В суде при портрете императора судья выносит решение самовластно, как сам Цезарь. Эта юридическая и религиозная действительность изображения переносится, естественно, на христианские образы. Это унаследует и икона.

3. Быстро устанавливается и изображение Христа. Сначала упоминаемый монограммами или метафорами (Орфей в аду на кладбище *Saint-Calliste* в Риме, Гермес-Добрый пастырь на кладбище *Присциллы*); со II века он изображается, как безбородый молодой человек с вьющимися волосами, босоногий, в тунике и паллиуме (катакомбы *Saint-Prefeste*) либо как античный оратор.

Начиная с V века, все разнообразие начинает сводиться к двум типам: безбородый юноша, облаченный в гиматий, порождение эллинского искусства (Св. Аполлинарий в Равенне), и бородатая длинноволосая личность с видом величественным и меланхолическим. Этот тип преобладает на Востоке с VI века и развивается вплоть до Вседержителя в византийском искусстве, не столько королевском, сколько императорском, вплоть до подавляющего и свирепого изображения на центральном куполе *Дафни* (XI–XII век). На Западе Христос остается безбородым вплоть до XII века, позднее борода придает ему сходство с восточным типом².

Согласно традиции, такое обличье связывается с изображением, посланным самим Христом царю *Авгарю*, правителю *Эдессы*. Восточная церковь празднует передачу нерукотворного образа 16 августа. Об этом

возвещает стихира восьмого гласа на утрени³. Таково происхождение икон Лица Святого, а на Западе — покрывал Вероники.

Это запечатление божественного образа — основа давнего спора о красоте или безобразии Христа. Юстин, Климентий Александрийский, Тертуллиан, Кирилл Александрийский, Ириней утверждали, согласно пророку Исае, что Христос был некрасив, из-за кеноссы: «...нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к нему»⁴. То же согласно апостолу Павлу: «Но уничижил Самого Себя, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек»⁵. Напротив, Амбруаз, Жером, Григорий Нисский, Иоанн Христом утверждали, что он был красив, ссылаясь на Псалом XLV: «Ты прекраснейший из сыновей человеческих».

Чувствуется, что этот спор не касался непосредственно физического облика Иисуса Христа, скорее речь идет о защите идеи духовной красоты, способной просвечивать сквозь заурядную внешность, либо о том, чтобы настоять на сопоставимости этой красоты с античными представлениями о прекрасном, получающем таким образом дополнительное величие⁶. Поэтому Иоанн Дамаскин, рассказывая об истории с царем Эдессы Авгарем, писал, что специально посланный царем к Христу художник не смог нарисовать его портрет, «потому что лицо Его сверкало нестерпимым блеском; Господь покрыл свое лицо платом, и лицо запечатлелось на платке, который и послал он Авгарю»⁷.

Нерукотворная икона вошла в историю Византии, послужив палладиумом империи в столетней войне с персами. В этой войне, где друг другу противостояли две мировые религии, христианство и зороастризм, ставкой было мировое господство, куда арабы не похитили ее, примирив тем самым всех противников. Так вот, в ходе боевых действий императоры вверяли свою судьбу изображениям Христа и Девы Марии. Нерукотворный образ стал тем, чем двумя веками раньше, во времена Константина, был *Labarum*. Размноженный, он канонизировал определенный тип внешности Христа⁸.

4. Христианские изображения участвовали в формировании общего климата в искусстве. Со II по IV век в нем происходила глубокая переориентировка. Архитектура куполов и сводов утвердила свой священный символизм в противовес спокойной, плоской и приземленной архитектуре греко-римского классицизма. На простоту античного орнамента накладывается избыток украшений, эффекты живописи используются в скульптуре. Древняя антитеза космоса и хаоса, порядка и беспорядка смещается в сторону антитезы света и тьмы, свойственной одновременно и неоплатонизму, и Библии, и зороастризму. Соответственно обогатилось и понятие души.

В самом деле, она уже не замкнута на своих взаимоотношениях с телом, поскольку может открыться божественному влиянию. Человек *обладает* своим телом, он может жить *согласно* требованиям своей души, но и она может *воспринять* Дух, дыхание, дуновение, которые сделают из него «нового человека». Так, во всяком случае, высказывался апостол Павел, отвечая на общую озабоченность философии и мирового религиозного движения⁹.

Греческое искусство намеренно избегает субъективности, смутных чувств, надежды, интимности. Его наилучшие образцы соучаствуют в космической безличности: *«Глаза, как у животных, одновременно и открыты, и закрыты, безразличны к надежде и отчаянию, как биение пульса или движение светил, они решительно отвергают всякое личное выражение»*¹⁰. Но уже вполне индивидуализированные римские портреты, искусство Пальмиры, фаюмское искусство, сосредоточенные не на восхвалении тела, а на напряженности взгляда, подготавливают обращенную вовнутрь духовность икон и византийской мозаики.

Для этой духовности рельефность утяжеляет фигуры и замыкает их в плоть. В византийской мозаике у изображенных на плоскости фигур нет ни объема, ни веса, они не связаны со стенами, парят в духовном пространстве, созданном цветом и пронизанном им. Плотный мрамор и твердый камень эпохи Флавия уступает место стеклянной лепке, глянцам эмали, чей лазурный или золотой блеск уже не от мира сего. *«Благородные эллинистические фигуры, преобразованные, смогут наконец проникнуть внутрь полой прозрачной сферы, о которой мечтал Плотин, и где Византия разместила свои императорские кортежи и свои священные изображения»*¹¹.

5. Это стремление к видению обрело в христианстве совершенно точный смысл: он в том, чтобы видеть «разверзшиеся небеса», как это произошло при крещении Христа, то есть войти в непосредственную близость с божественной тайной¹². Разверзание небес, возвещенное также гласом Господа, с высоты возвещающего о Сыне, определяет и ритм жизни Иисуса: Преображение и Пасха. Жертва, то есть свидетель, может утверждать, поскольку он *видел*: Стефан, первый мученик, воскликнул: *«Я вижу отверзшиеся небеса и Сына человеческого, стоящего одесную Господа»*. Капрус, сожженный заживо во времена Марка Аврелия, улыбался, а на вопросы ответил: *«Я видел Славу Господню и я в радости»*.

И как только христианское искусство вышло из приобщающих аллегорий после эпохи преследований и стало явным, оно поместило таинство в рамки апокалиптического видения, данного мученикам. В катакомбах святых Петра и Марцеллина (катакомбы эти относятся к эпохе, очень близкой ко временам Константина) мученики приветствуют агнца, источающего живую воду; над ним Христос во Славе, рядом с ним святые Петр и Павел.

Узреть небесную Славу могут только мученики и апостолы. Но апокалиптическая иконография идет значительно дальше, когда осмеливается изображать небесный престол с Безымянным, то есть с Отцом незримым, неназываемым и неопикуемым. На пустом троне лежит Крест Славы (*Санта Мария Маджоре*, V век) либо Книга как напоминание о том, что Христос, сорвав ее печати, открыл людям божественную тайну.

В Фунди с V века видение становится тройственным: агнец покоится у подножия пустого престола, над престолом среди облаков возвышается Крест; снижается голубь святого Духа, а надо всем — рука невидимого Отца протягивает венец пасхальной победы.

«Прозревание отвергающихся небес не обретаётся воспитанием взгляда, не дается искусством живописи, оно дается только тем, кто склоняется перед таинством Креста». И поэтому, писал Григорий Нисский, *«Сыну человеческому надлежало не просто умереть, но быть распятым, чтобы Крест стал «богословским» для тех, кто видит сквозь него»*¹³. В толковании греческих отцов церкви «богословский» означает открывающий доступ к Троице

б. В VI и VII веках иконь. и культ икон широко распространились. Переносные христианские изображения существуют практически повсюду. В апокрифическом Житии Святого Иоанна (датированном II веком) упомянут его ученик, хранивший портрет учителя на своем столе между двумя свечами¹⁴. Так почитали вообще-то изображения императоров. Культ императоров породил обычай считать священным не только их изображения, но и все, что с ними физически соприкасалось: дворцы, предметы, записи. Культ реликвий отливался по той же форме. С V века ларцы с реликвиями украшаются религиозными картинками. Соприкосновение с Христом допускает культ нерукотворных икон, соприкосновение с Богородицей — культ так называемых икон Св. Луки. С VI века императоры терпимо относятся к репродуцированию икон и сами пользуются ими. Более того, их собственные изображения появляются на иконах. В конце V века упоминается об иконе Девы Марии, вокруг которой собрались император Лев I, его жена, дочь и наследник-сын. Эта икона находилась в монастыре Влахерна, видном центре поклонения Богородице в Константинополе¹⁵.

В конце VI века императоры уже не только снисходительно относились к поклонению религиозным изображениям, сходным с изображениями царственных особ, но даже разрешили Христу и Деве Марии устроиться на месте их собственных императорских изображений и принимать таким образом почести вполне языческого характера.

Причин для моды на иконы множество. Петер Браун связывает ее со свойственной христианству потребностью в посредничестве (отсутствующей в

мусульманском мире) и со структурой Византийской империи еще представлявшей собой союз городов. Святой посредник играет роль городского и областного покровителя¹⁶. Прибавим к этому постоянный страх, сопутствовавший византийскому средневековью: персидские войны, нападения арабов, нашествия славян, болгар, обрвов. Иконы возвышаются над местами спортивных соревнований, возглавляют армии в сражениях и походах. Гераклий берет с собой в поход нерукотворный образ. Фессалогии не раз бывали спасены от нападений славян чудесным вмешательством святого Деметрия. Во время страшной осады 626 года патриарх Сергий во главе сената пронес вокруг городских укреплений изображение Христа и Девы Марии, и варвары отворачивались, чтобы не видеть непобедимого Theotokos. Иконы можно найти в спальнях, перед лавками, на базарах, на книгах, на одежде, на домашней утвари, на стенах, украшениях, печатях, их брали с собой в дорогу, верили, что они говорят, плачут, кровоточат, пересекают моря и летают по воздуху, являются во снах. Священникам случалось соскрести, хотя это и осуждалось, немного краски с иконы в священные сосуды для евхаристии, чтобы усилить реальность присутствия Христа чудесным присутствием иконы.

В такой обстановке вспыхнул иконоборческий кризис. Причины его столь многообразны и сложны, что это может обескуражить историка. Разумеется, в основе лежат проблемы догматического характера. Но к ним примешиваются и аграрная политика базилиевсов, направленная против крупных монастырей, поставлявших, помимо зерна, еще и иконы, и получавших выгоду от поклонения им, и политика централизации, направленная против областной структуры империи, где каждая область защищалась собственным святым. И религиозная политика, касающаяся отношений церкви и государства, Константинополя и Рима, и внешняя политика, в первую очередь отношения с исламскими странами.

В 721 году халиф Иезид II велел уничтожить все изображения в святилищах и домах захваченных провинций. Положил начало кризису энергичный император Лев III, родом из восточных провинций, где было сильно влияние монофизитства. Он стоял во главе армии, где тоже была сильна тенденция к монофизитству. В 725 году при поддержке нескольких епископов он издал свои первые указы, а в 731 году велел уничтожить весьма почитаемое изображение Христа над Бронзовыми воротами императорского дворца. Результаты были таковы: шедшая с переменным успехом вплоть до 843 года гражданская война; громадные разрушения и бесчисленные жертвы; почти полное уничтожение икон (уцелели главным образом находившиеся на мусульманских землях, разрушительная ярость ислама была не так сильна); наконец, серьезная дискуссия по эстетическим вопросам богословия. К ним и надлежит теперь перейти.

2. Икона и догмат

«Он образ Бога невидимого» — сказал о Христе апостол Павел. И с этого начались бесконечные распри, ереси, исправления, порождающие новые ереси, и, наконец, хрупкое и неустойчивое торжество православия. И нужно пройти этими запутанными тропами, памятуя о том, что для самого утонченного богослова компасом может служить только простота веры, такая, которую можно найти у самого невежественного из верующих народов. В этой области очевиднее, нежели в иных, познание идет от сложного к простому, и в конце тончайших размышлений приходит к нескрушимости божественной простоты.

Я оставляю в стороне многие направления, выявившие множество истин и ошибок, в равной степени глубоких. В этом лабиринте я руководствовался основополагающей работой Кристофа фон Шенборна, сосредоточенной на одной иконе, иконе Христа, оправдывающей существование всех остальных¹⁷.

Иконоборцы утверждали, что писать икону Христа означает пытаться очертить неуловимую его божественность. На это иконопочитатели отвечали, что Слово, став плотью, как раз и ограничило себя видимой и осязаемой формой для наших плотских глаз. Чтобы понять суть этого спора, нужно разобрататься с догматом Троицы, а потом с догматом христологии.

Арий, исповедуя Бога нерожденного и безначального, не допускал и мысли о том, что Сын Божий, рожденный женщиной, мог быть совершенным образом Отца, поскольку он отдален от него на то бесконечное расстояние, которое отделяет сотворенное от несотворенного. Так, Бог Единый коренным образом отдалялся и от Сына и от Мира, поскольку последний был не прямым творением Бога, а порождением промежуточной силы, сотворенного Слова.

На это Афанасий отвечал, что Бог порождает как Бог, а не на человеческий манер. *«Не Бог подражает человеку, как раз наоборот, из-за Бога, который подлинно и всеобъемлюще единственный Отец собственного Сына, люди и были названы отцами своих детей»*¹⁸. Так что если Бог — Бог, и он — Отец, то он таковой извечно, и Сын его извечен как и он. Отношения между Богом и Словом не те же, что между плотинным Единым и его первой эманацией. Так мы оказываемся перед парадоксом тождества без смешения между Отцом и Сыном, так как Сын не просто подобен — он есть Бог. В абсолютно простой природе Бога образ и его образец — одно и то же. Афанасий переворачивает аргумент Ария. Божественная простота не исключает Слова из божественной природы, она его туда вводит. Чтобы подкрепить эту точку зрения, Афанасий пользуется понятной в ту

пору по всей империи метафорой — изображением императора, с привычным юридическим уподоблением этого изображения присутствию императора: «Я (изображение) и император — мы едины». Тот, кто почитает изображение, почитает и самого императора: оно — его форма и облик¹⁹.

Однако в этом случае возникает другой вопрос: как в божественном единстве и совершенстве образа различать, еще и Божественные Лики? Как одно лицо во всем том, что ему свойственно, может быть совершенным образом другого лица? Решение найдено Григорием Нисским, если он действительно является автором знаменитого «38-го письма Св. Василия своему брату Григорию». Первый шаг к решению — различать природу и ипостась. Природа (*ousia*) — это то, что есть общего. Ипостась находится ниже (*Нуро*) и указывает на особенность, существующую помимо того, что есть общего. «Человек» обозначает *ousia*, а конкретный человек со своим именем, отделенный от этой общности, есть ипостась.

Для ипостаси необходимо, чтобы она обозначала контуры (*perigraphie*) той реальности, которую общее понятие субстанции (или природы) оставляет неопределенной (*aperigraphon*). Ипостась отличается от общей природы всем тем, что описание личности должно включать из характерных черт, чтобы не спутать эту личность с какой-либо другой. Характерные здесь заимствовано у идеи печати, гравюры, оттиска.

Но чем же различаются Божественные Лики, что в них особенного в их природном единстве и связующей их близости? Только способом действовать; в Боге он смешивается с его бытием, поскольку он действует, как он *есть*. Особенность Святого Духа в явленных им божественных действиях, в том, что он предшествует Богу-Отцу и познается с Сыном. Особенность Бога-Сына в том, что он порожден Отцом и познается со святым духом. Что же касается Отца, то его ипостась в том, чтобы быть Отцом и обходиться без причин. Так что особенность каждой ипостаси в том, как она соотносится с другими, в том, что каждая являет другую, любая является «выражением» другой.

Как понимать в этом случае то, что Сын есть образ отца? Григорий замечает, что «образ есть не что же самое, что и образец, даже если он и иное». Красота образа та же, что и красота образца, поскольку в противном случае и само понятие образа не сохраняется. Но нет и простого тождества, в нем тоже это понятие утрачивается. Здесь можно вспомнить аргумент Платона: если бы образ был бы тождественен, он был бы образцом. Так, красота Христа есть красота Отца (единственная божественная красота), но в Отце она непорожденная, а в Сыне — порожденная. «Поэтому ипостась Сына становится как форма и обличье совершенного познания Отца, а ипостась Отца полностью познаваема в Сыне, хотя рассматриваемые в них особенности и сохраняются для четкого различия ипостасей»²⁰.

Но что же делать со словами Христа «*Отец больше, чем я*», и со всеми текстами, указывающими на приниженность и послушание Христа? Послушание Сына — не принужденность и подчиненность. Поступки Сына, извечно порожденного без приниженности по отношению к Отцу, точно также божественны. То, что ариане трактовали как принужденность, для православного — образ Отца, поскольку Сын выполняет отцовское повеление так, что сам является этим повелением. Но являет его в своей сыновней манере. Его существование в качестве послушного Сына делает для нас видимой отцовскую доброту. По словам святого Василия, он делает очевидной не фигуру или форму Отца, а «*доброту его пожеланий*». Короче, сыновье послушание в Боге тождественно свободе. «*По отпечатку мы приходим к Славе того, кому принадлежит и отпечаток (Сын и Дух Святой), и сама печать (Бог-Отец)*»²¹.

В Троице, спору нет, Сын — совершенный образ Отца. Однако требуется место, где этот образ Бога незримого перестает быть невидимым. Является ли им Воплощение? В своей приниженности, в своем «*виде рабьем*» остается ли Слово совершенным образом, или же рабский вид маскирует Слово и таким образом самого Бога-Отца? В какой мере портрет воплощенного Христа является портретом Бога, божественным образом?

В христианском окружении Константина Великого, то есть за несколько столетий до того, как вспыхнула ссора образов, на этот вопрос был дан точный и прямой ответ, по сей день составляющий хартию иконоборчества. Он содержится в письме Евсевия Кесарийского сестре императора Константина:

*«Какой образ Христа ищешь ты? Подлинный ли и неизменный, по природе своей обладающий собственными чертами, или тот, который Христос принял для нас, когда облекся в фигуру (scheta) рабского обличья?.. Он ведь обладает двумя формами (morphon), но сам я и подумать не могу, что ты жаждешь образа божественной формы; в самом деле, сам Христос научил тебя, что никто не знает Отца, кроме Сына, и никто не был достоин знать сына, кроме породившего его Отца; так что следует считать, что ты молишь об образе рабской и плотской формы, в которую он облекся для нас. Однако о ней мы знаем, что она была смешана с божественной Славой, и что смертное было поглощено жизнью»*²².

Таким образом, Евсевий не только не приемлет портрета Христа, но и отрицает его возможность. Все согласны с тем, что божественное в Христе невидимо. Но для Эзеба и человеческое, «*вид человеческий*», было поглощено божественной жизнью после Воскресенья и Вознесенья. Как, в таком случае, кто-то смог бы «*нарисовать изображение столь великолепной и непостижимой формы (к тому же нестерпимое для человечес-*

кого взгляда, даже если и приходится называть «формой» божественную и непостижимую сущность»?

Мировоззрение Евсевия явно близко к арианству. Бог-Сын вторичен по отношению к Богу-Отцу, *«Богу, который превыше всего»*, как вторичен «*lous*» Плотина по отношению к Единому. Конечно, он несет в себе образ как первую эманацию; похожую на прототип, но все же низшую. В создании мира Сын — промежуточный Логос, пронизывающий и оживляющий космос, и скорее как Логос стойков нежели как Логос иоанический. Он похож на инструмент, приспособляющий нестерпимое божественное могущество к слабости земных существ. Эти последние, пророки, праведники, философы уже сталкивались с видением Логоса, Воплощение — лишь последняя и наиболее полная из теофаний. Тело Христово — педагогический прием: *«так музыкант являет свою мудрость лирой»*. Короче, тело Христово — инструмент, способный привести человечество к высшему гнозису, где ему уже не нужен будет инструмент («лира»), поскольку он уже постиг реальность. У Эзеба Бог никогда не становится действительно человеком, он является. Человечество не освобождено от смерти, напротив, *«смерть — это то, что освобождает душу, извлекая ее из тела»*, чем и позволяет ей достичь подлинного познания Бога. *«На пути, ведущем к подлинному гнозису, икона смертной плоти Логоса может быть только препятствием»*²³.

Согласно Евсевию, в человеке только душа — по образу Бога. Но у нее нет ни формы, ни обличья. Если и ее бессмысленно изображать, то изображать Бога куда как абсурдней. Тело Христово — храм Логоса, тогда как идола — храмы демонов. В этом его единственное достоинство, но если кто-то привязывается к одному только этому телесному образу, то становится идолопоклонником, поскольку склоняется к чувственному. Душа еще может приблизиться к познанию, плоть знает только плоть. Икона — чувственный образ плоти, временно и из воспитательных соображений принятый Логосом, замыкает нас в том, что пришло нас освободить, в темницу плоти.

«Письмо к Констанции» Евсевия стало для иконоборцев ценнейшим и постоянно упоминаемым документом патристики. Оно безусловно в русле традиции Оригена, учителя Евсевия. Как было сказано, уже Ориген рассматривал Воплощение как воспитательную адаптацию божества к способностям человека и считал целью познания созерцание обнаженного, лишенного плотской одежды Логоса.

Однако возникает вопрос: является ли Воплощенное Слово еще образом Бога? Каково должно быть соотношение между двумя естествами Христа, чтобы Воплощение сохранило всю полноту выражения Божий Сын? Антиохийская школа богословия, пришедшая в конце концов к несторианству, все более различало Слово и воплощенного человека либо

человека — Иисуса «приспособленного». Ньюман снисходительно заметил, что «Кирилл Александрийский безусловно не согласился бы с тем, чтобы о его святости судили бы по его поступкам»²⁴. Действительно, этот персонаж ужасает. Но в деле защиты подлинного союза Слова и плоти от христологической ереси он стал тем же, кем был Афанасий, защищавший сущность Сына от ереси тринитарной.

Плоть — не «чуждое облачение», а подлинная плоть Слова. Христос единый и сущий. Логос «не проник в человека, он стал человеком». Вера состоит не только в том, чтобы верить в «нагое» Слово, как того хотел Ориген, а в том, чтобы верить в Иисуса Христа, единого, неразделимо Бога и Человека. Плоть — не покров, она есть плоть Бога и в известном смысле Слово. Слово пришло не вырвать души из темницы тела, а спасти тела, ставшие смертными из-за греха. Только во Христе человеческое естество стало естеством Божьего Сына *естественно*. И мы через эту естественность можем в свой черед стать сыновьями по милости.

«Кто видел меня, видел Отца». Это не значит, что плоть Христа стала образом Бога незримого. Это с.о. личность Бога во плоти предстает перед нами, а не его *природа*, которая, божественная или человеческая, но образом быть не может. Христос — образ Бога незримого *не своей плотью*, а потому, что он стал плотью для нашего спасения, чтобы явить Бога своими делами. Познать сына Божия значит не преодолеть человечность Христа, чтобы увидеть его «нагим», а проникнуть в тайнство его воплощения, чтобы найти там величие Божьей любви.

Утверждая, что Слово соединилось с плотью «по ипостаси», Кирилл показывает, что это ипостась Сына воплотилась, и что плоть стала плотью второй составляющей Троицы. Таким образом он отвергает представления Оригена о теле как о средстве, добавленном к душе из-за греха. Плоть в ее библейском приятии как конкретного и живого сущего, в Христе призвано к божественной несокрушимости. Так что весь человек, душой и телом, «по образу» Божьему. Отделя человека Христа от Слова, несторичанство делает невозможным его икону, а она, согласно Кириллу, приемлема, только если личное тождество человечности Христа с Божьим сыном ясно утверждено.

Построения Кирилла оставили нерешенным важный вопрос, и на этой нерешенности основывались новые ереси. В самом деле, каков же способ соучастия, отношения между плотью и Словом? Если плоть становится местом явления Сына, может ли она сохранить собственную природу или она превращается в Бога? В этом случае не мешает ли плоть возможности действовать живительной божественной энергии? Монофизитство, моноэнергизм, монотеизм (монофелитство) предложили свои

системы толкований. Существует явная тенденция понимать Воплощение как естественное возобладание божественного над человеческим.

Подлинно православную веру исповедовал Максим. Ипостатический союз тела и души в человеке не отменяет свойственной обеим частям природы. А Воплощение — тем более, поскольку в нем этот союз свободен, не подчинен какому-либо естественному закону, человеческая природа спасена, но остается бесконечно отличной от природы божественной. Это формулировка халкидонского догмата: *«неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно»*.

Максим утверждал, что как в Троице Божественные лики не связаны, а свободны во взаимодействии их особенностей, так и в Воплощении Сын добровольно и свободно заключает ипостатический союз с человечеством: *«Приятием плотской оболочки он добровольно стал человеком из человеколюбивого замысла»*. Максим подвел итог формулой краткой и таинственной: *«Христос не что иное, как (естества), от которых, в которых и которые он есть»*. Христос есть и Бог, и человек, и пребывает таковым всегда. Не человек вообще, а этот человек, отличный от других, его икона воспроизводит личные черты; только источником его существования его облика являются не другие лица, а второй из Божественных ликов.

Причиной Воплощения был доброжелательный божественный замысел вернуть его творение к подлинной цели. Милосердие — тот посредник, которым Бог сделал себя видимым в наших глазах и совершенствует наше себе подобие. Христос — икона этого милосердия, образчик того образа Божьего, которым призван стать человек. Поэтому Максим на своем сжатом и темном языке пишет: *«Подобный нам своим видом, он стал образцом и символом самого себя. Он явился в символе самого себя. Он руководил всем творение являя собой свой полностью скрытый облик как незримый»²⁵*.

«Явился» — это о его человеческом облике. *«Скрытый»* — это тот же лик, поскольку никогда не будет иного, кроме Слова, окончательно ставшего плотью, но увиденного на этот раз в ночи, а затем во Славе Пасхи, куда он нас привел и где, по словам апостола Павла, *«Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа»²⁶*.

Для Оригена лик Христа был тем, что следовало превзойти, чтобы постигнуть божественное. Максим утверждает, что этот лик и есть божественное, доступное одному лишь милосердию, неразделимо явленное и сокровенное, от бездны к бездне ведет *«от себя к себе самому»*. Тут Максим вторгается в самые высокие сферы мистики. Там, где творит художник, перестановка возможна. По существу Максим советует видеть трансцендентное в имманентном и утверждает, что нечего искать выше и глубже, чем то, что предла-

гает созерцанию лик Христа, подобный нашему: в нем и есть божественное. Когда художник ищет в вещах те же вещи, но наделенные большей реальностью, нежели в них видят все, и на своей поверхности отражающие всю глубину мира, то он на своем уровне следует методу Максима Исповедника²⁷.

Рядом с этими противоречивыми теориями главное церковное предписание отличается большой сдержанностью. Церковь связывает образ с Воплощением. В Новом Завете изображение разрешено как раз его запретом в Ветхом. Христианское изображение, по крайней мере с правовых позиций, происходит не от языческого идола, а, как отмечал Успенский, от отсутствия прямого и конкретного образа в Ветхом Завете²⁸. Христианский образ — и разрыв, и свершение: *Aufhebung*.

Следует упомянуть о двух официальных вмешательствах церкви, на Пятишестом соборе в 692 году и на втором Никейском соборе 787 года. Пятишестой собор был неким дисциплинарным дополнением пятого и шестого ойкименических соборов, обсуждавших в основном догматические вопросы. Этот собор, проводившийся в императорском дворце, именуется также Трулльским собором. Особое внимание следует уделить трем канонам. Канон 73 касается использования Креста. Запрещено чертить его на земле, поскольку его могут попать прохожие. Канон 82 требует замены символов фигурами:

«На некоторых картинах можно видеть Агнца, на которого указывает перст Предтечи; этот Агнец помещен на них как пример милости, являющий нам заранее, через Завет, подлинного Агнца, Христа, Господя нашего. Почитая древние образцы и тени, преданные Церкви, как знаменья и предначертания Истины, мы выше чтим благодать и истину, как исполнение Закона. Посему, чтобы искусством живописания совершенное было представлено очам всех, постановляем отныне запечатлевать на иконах Христа Бога нашего — в человеческом образе (anthropinon karakter), чтобы через это изображение усматривать высоту смирения Бога — Слова, и приводить себе на память Его житие во плоти, страдания, спасительную смерть и происшедшее отсюда искупление всего мира».

Таким образом, Церковь сочла, что время символов прошло, и приглашала изображать то, что они символизировали. Поскольку Слово стало плотью и жило среди нас, образ должен являть то, что воплотилось во времени и стало доступным зрению.

Наконец, канон 100 исходит из аскетических принципов: *«Мы объявляем, что обманчивые изображения, выставленные на обозрение, развращающие умы тем, что доставляют постыдное наслаждение, будь то картины или что другое, не должны выставляться ни под каким видом, а кто вздумает их изображать, да будет отлучен».*

Церковь морализирует, навязывает приличия — занятие гибельное, поскольку исправление злоупотреблений облегчает злоупотребления в противоположном направлении. Легко можно представить себе — и именно это и произошло, — что любое светское искусство «развращает умы, доставляя постыдное наслаждение».

Орос второго Никейского собора был провозглашен 13 сентября 787 года. Таким образом это определение раздалось в самый разгар иконоборческого кризиса, длившегося уже 50 лет. Вот главные его положения²⁹:

«Господь наш Христос, что одарил нас светом своей мудрости и вырвал нас из безумия идолопоклонства (...) Некоторые, презрев этот дар и подталкиваемые врагом рода человеческого, отошли от правильного суждения и воспротивились традиции католической церкви, осмелившись отвергнуть украшения («eikostie»), подобающие священным храмам Господним.... Они не различают более священного и мирского и одним именем (идола) называют иконы Господа и святых и деревянные статуи сатанинских идолов..

И заключаем, что все традиции церкви, данные нам законом в писаниях и без них, мы храним без нововведений; одна из них — воспроизведение с помощью иконы определенного образца как согласующейся с буквой евангельского предписания и для того, чтобы служила подтверждением Воплощения подлинного, а не призрачного. Слова Божья, дабы служила она нам на пользу, поскольку иконы указывают нам тем, что они являются, на то, что они со всей недвусмысленностью обозначают (...)

(...) Поэтому мы, шествуя как бы царским путем и следуя благоголюющему учению святых отец наших и преданию католической церкви со всяким тщанием и осмотрительностью определяем: — подобно изображению честного и животворящего Креста, полагать на святых Божьих церквях, на священниках, сосудах и одеждах, на стенах и досках, в домах и на путях, честные и святые иконы, написанные красками и сделанные из мозаики и из другого пригодного к сему вещества — иконы Господа Иисуса Христа и непорочной Девы, пресвятой Богородицы, и ангелов, и всех святых и преподобных мужей. И все те, кто лицезрел их на иконе, покуда они созерцают ее, приведены к воспоминанию и к стремлению к их образу;

— иконам подобают и преклонения, и целование: не из подлинного поклонения, сообразно нашей вере оно подобает лишь божественной природе, но согласно обычаю, того же заслуживает и знак Креста животворящего, святые Евангелия и другие священные реликвии;

— подобают им и ладан, и лампы согласно богобоязненному обычаю древних. Ибо честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу, и поклоняющийся иконе, поклоняется ипостаси изображенного на ней»..

Таким образом аргументы ороса 787 года сводятся к следующему:

1. Изготовление и почитание икон традиционно. Иконоборцы утверждают, что возвращаются к подлинной традиции, оскверненной идолопоклонской практикой почитателей икон. На самом же деле «вводят новшества» сами иконоборцы.

2. Только Христос вырвал нас из идолопоклонства, а отнюдь не иконоборцы. Нельзя сравнивать его икону с идолами, которые от лукавого.

3. Цель иконы — исполнение евангельского предназначения: слово и образ уравниваются, поскольку сообщают об одном и том же, о таинстве Христа. Зрение и слух уравниваются.

4. В иконе почитается личность (ипостась) изображенного; в этом, как будет показано далее, заключается ответ на возражения иконоборцев.

5. Икона, наряду с Крестом, Евангелием, священными сосудами относится к священным реликвиям. Собор присоединился, таким образом, к проводимому Иоанном Дамаскиным разделению между почитанием (*latrie*) и *proskynese* (преклонением, восхвалением); внешние почести, воздаваемые иконе, есть преклонение и восхваление, как и в случае священных реликвий, и не более того. Определение Собора минималистское: ничего не сказано о философском статусе образа, о собственной святости иконы, о христологических силлогизмах, сформулированных иконоборцами. Последние требуют, однако, специального рассмотрения.

3. Иконоборчество: за и против

Аргументы иконоборцев

Разрушение так называемого Халкопратийского Христа, иконы-защитницы Константинополя, установленной над Бронзовыми воротами императорского дворца, можно сравнить разве что с тезисами Лютера, прибитыми к дверям Виттенбергской церкви. Смысл их одинаков: Реформация. Иконоборцы ощущали себя очистителями церкви, сторонниками возвращения к почтенной традиции, подорванной иконоластрией. Таково было убеждение императоров, всерьез принимавших свой равноапостольский чин. В оросе иконоборческого синода 754 года утверждалось, что дьявол, «под маской христианства исподволь вернул человечество к идолопоклонству, и тех, кто поднимал к нему свои взоры, он убедил своими софизмами не отворачиваться, а почитать, возлюбить и считать Богом это изделие, именуемое Христом (икону)». Иконоборцам не составляло большого труда обличить злоупотребления народной религии: разве не было разоблачено недавно жульничество с иконой Богоматери, «чудодейственным образом» источавшей молоко?

Еще неприемлемее, нежели существование икон, были воздаваемые им почести. Согласимся, что для народа, привыкшего целовать иконы и падать перед ними ниц, как прежде он делал перед языческими идолами, различие между *dulie* и *latrie* не всегда было очень ясным. «*He сотвори себе кумира*» — библейский запрет абсолютно недвусмысленен, и должно быть стыдно за то, что напоминают о нем евреи и мусульмане. Как всякое ригористское движение, иконоборчество поддерживалось воинственным рвением, и знаменем его было: разрушим идолов, сожжем изображения.

Но только эти изображения. Иконоборчество не запрещает искусств. Разрушенные образы часто заменялись орнаментом из цветов и животных, дворец Омеядов прекрасен тому пример.

Это искусство не способствует развитию какого-либо религиозного культа. В этих условиях светское искусство могло бы развиваться наряду с церковным, но Византии было суждено противопоставить их, и запретить одно, культивируя другое. С самого начала поддерживалась лишь одна категория изображений, изображения императора. Но в нем человеческая фигура восстанавливалась в своих правах. Константин V Копроним (то есть «Сквернослов») велел заменить представленные шести ойкуменическим соборам в константинопольском Миллионе иконами на ипподроме, где почетное место занимал его любимый хряк³⁰. Изображения императоров не только уцелели, сами императоры настаивали на оказании им традиционных почестей. Укрепляя свое владычество за счет елладства Христова, они заменили на монетах обычный крест собственным барельефом, на лицевой и на оборотной стороне³¹. Буквально истолкованный библейский запрет такого не допускает, но иконоборцы использовали более уместные, своевременные и изощренные аргументы.

Место, освобожденное Халкопратийским Христом, недолго оставалось пустым. Лев III велел установить там крест с такой надписью: «*Господь не терпит, чтобы создавались образы Христа безгласные, бездыханные, сотворенные из праха земного, презираемые Писаниями. С новым своим сыном Константином Лев начертал на царских вратах благословенный крест, славу верных*».

Два понятия заслуживают специального комментария: прах земной и образ (*eidos*). Культ праха, мертвого и неподвижного, противопоставляется культу духа и истины. Евангельская тема смешивается с темой эллинистической в том, что касается материального. Кроме того, для иконоборчества образ должен быть точным отражением оригинала. Икона же святого или Христа — отражение материальное и мертвое. Между величием образца и ничтожностью изобразительных средств существует противоречие, которое светская живопись еще может выдержать, но религиозная — никогда.

Константин V писал, что «нужно, чтобы (образ) соответствовал изображаемому прототипу и чтобы все в нем было сохранено, иначе это не образ»³². Но коли образ должен быть таковым, то никакая икона невозможна. Ни один рукотворный образ не может быть «соответствующим» (*homoousios*) Богу, да и никому другому. Эта концепция образа далека от классической греческой концепции, в которой образ рассматривался как некая неполная сопричастность, и утверждалась возможность подобия образцу. Эта концепция сочеталась с распространением изображений императора, со всею юридической силой выражавших *присутствие* власти. Поэтому Константин допускал только один образ Христа, в евхаристии, где его тело присутствует в своей вещественности.

Существует платонизм иконопоклонников. Но существует таковой и у иконоборцев, хотя он и именуется иначе. Они настаивали на том, что расстояние между «скверной и мертвой материей», краской и деревянными досками, с одной стороны, и небесной лучезарностью святых неизмеримо, так что не только присутствие, но и подобие не может быть ими засвидетельствовано. Материальный мир не может отразить славу мира познаваемого. Плотин предостерегал от опасности довольствоваться земной красотой: «Не следует устремляться к земным красотам, они лишь образы, знаки и тени; стремиться следует к той красоте, которую они представляют»³³. Точно также для Евсевия, для Епифания, для Эвагрия изображение — это то, что должно быть превзойдено. Поэтому культу икон иконоборцы противопоставляли культ креста — символа в чистом виде, незапятнанного несоизмеримыми амбициями.

Константин V был столь же ловким теологом, что и военачальником. Его стратегией было объединение епископов и богословов, рисующих иконопоклонников как еретиков, оспаривающих решения Вселенских соборов. Он создал столь крепко сколоченную теологическую конструкцию, что потребовались усилия целого поколения богословов, чтобы ее разрушить. В силлогической форме она выглядит следующим образом: *prospan*, или ипостась Христа неразделимо двойственна. Божественную его природу не нарисовать, она непредставима, так что живописать *prospan* Христа невозможно. Таким образом иконопоклонникам представляется выбор между двумя ересями: либо они признают единство Христа и должны в этом случае признать, что они «ограничили Слово плотью», смешали две природы и впали в монофизитство. Либо они должны согласиться с тем, что рисуют только лишь человеческую природу, обладающую собственным *prospan*'ом, и в этом случае они «делают из Христа просто человеческое создание, отделяют его от Божественного Слова, единого в нем». Тут можно сказать, что они впадают в несто-

рианскую ересь. Константины поддержали без исключения все епископы, собравшиеся обсудить проблему. Они добавили, что тело Христово тем более непредставимо, что оно само было обожествлено.

Где же ошибка? В идее неразделимости двух природ *proson*'а. В этом случае *proson* оказывается равнозначен некой третьей единой природе. Здесь-то Константин, сам того не замечая, и соскальзывает в монофизитство. Нарисованный образ не ограничивает божественной природы, да и вообще говоря человеческой тоже. Он ограничивает сложную ипостась воплощенного Слова. Однако потребовались слезы, кровь и время, чтобы выявить эту ошибку и провозгласить истину.

В основе иконоборческих чувств лежит ощущение того, что божественное слишком высоко и далеко, чтобы его представление хотя бы в малой мере передавало присутствие или даже подобие. Однако настаивая на этом бессилии, иконоборчество в конечном счете отвергает любое представление. Художник, перед непосильной задачей изобразить то, что должно было бы быть идеальным образом, представляющим даже просто человека, и даже животное, вынужден был бы сложить руки. Он может делать украшения, орнаменты. Так, смирившись с невозможностью изображать небо, он вынужден был бы отказаться и от изображения земли.

Ответы православных

Общее убеждение иконопочитателей, как оно было выражено в самом начале кризиса, в 725 году, патриархом Германом, таково: отвергать иконы — это отвергать Воплощение. Они категорически отказывались смешивать с идолами изображение Христа, освободившего людей от идолопоклонства. Запрет Гореба недействителен с того момента, как Бог предстал во плоти, и воспринять его стало возможно не только слухом, но и зрением. Отныне у Бога есть «*видимая природа*», он «*запечатлен*» в материи, в своей плоти.

«*Мансуре, известному своей скверной, мыслящему как сарадины, — Анафема!*» — так провозгласил иконоборческий собор 754 года. Мансур, советник при дворе дамасского халифа — это Иоанн Дамаскин, автор первого обобщающего богословского труда об иконе. Он написал три работы, «*Речи против отвергающих образы*» в 730 году, столкнувшись с иконоборчеством еще примитивным, далеким от тонкостей Копронима³⁴.

В своей третьей речи Дамаскин различает шесть категорий образов, от наиболее до наименее совершенной: 1. Образ вещественный, Сын Божий, икона Отца, и Дух Святой, икона Сына; 2) «*Мысль о Боге, о его творении*», то есть вечный завет — божественные идеи; 3) Человек, «*сотворенный Богом по подобию*»; 4) «*Писания с фигурами и бестелесными*»;

он соединяет видимые предметы, «*образы предметов невидимых, дабы изображая их телесно, мы получили бы о них завуалированное представление*». Действительно, вслед за Псевдо-Денисом Дамаскин считает, что нам требуются плотские предметы как посредники для познания предметов познаваемых. Например, образ Св. Троицы — солнце и его свет, его лучи, или розовый куст, роза и ее запах.

Пятая категория — образы предметов, которые появятся позднее: пылающий куст для Девы Марии, бронзовая змея для Креста. И, наконец, шестая категория, образы прошлого, о которых хотят сохранить воспоминание. Они могут быть двух сортов: записанные словами в книгах и нарисованные на картинах, выставленных на всеобщее обозрение; собственно иконами являются именно последние.

Можно заметить, что для Дамаскина образы соподчинены сообразно большего или меньшего соучастия в них прототипа. Икона располагается в самом низу. Иоанн не проводит различия между естественными образами, сопричастными прототипу, и искусственными, которые связаны с ним лишь фиктивным подобием.

В рамках этой теории образов Дамаскин ищет оправдания иконе, оправдания и ее существования, и поклонения ей. В первом случае он систематически проводит различие между *latrue*, возданной Богу, и *proskiness*, воздаваемым святым реликвиям. Слова Христа «*Бог — божие, а кесарю — кесарево*» он трактует следующим образом: «*Поскольку на монете изображен Кесарь, она кесарева. Когда речь идет об иконе Христа, отдайте ее ему, поскольку она принадлежит Христу*». Он систематически использует изображение императора как метафору. Что же касается существования икон и их изготовления, то Иоанн стремится показать, что материя способна приблизить нас к познаваемым реальностям. Его аргументация сводится к распространению на материя благодати Воплощения: «*Я не почитаю материи, я почитаю Творца материи, который стал для меня материей и плотью, снизошел до вселения во плоть и предоставил мне через плоть спасение. И я не перестану почитать плоть, с которой ко мне пришло спасение*». До этого места плоть, о которой говорит Дамаскин, это тело Христово. Но он расширяет это понятие: «*Я почитаю и плоть, с которой ко мне пришло спасение, как исполненную божественной силы и благодати. Не материя ли древо Христа? Не материя ли чернила и священная книга Евангелия?*» И священные сосуды тоже, и картины, и в первую очередь евхаристия.

Тут есть и нечто настораживающее. Тело Христово — материя и плоть не в том же всеобщем смысле, что и раскрашенная доска. Может показаться, по Дамаскину, что существует некая взаимосвязь святости тела Христо-

ва с другой материей и плотью, точно так же, как облачение императора (опять!), не имеющее самостоятельной ценности, становится заслуживающей почитания потому, что к нему прикоснулся император. Иначе говоря, в иконе передается не столько лик, образ божественной личности, сколько ее энергия, передаваемая через материю иконы как причастие. В богословии Дамаскина ничто не отвергает суеверного и осужденного обычая соскребать краску и добавлять ее в вино для евхаристии. Дамаскин оправдывает икону ее иерургическими и теофорными свойствами. Материя ведет нас к нематериальному Богу, побуждая нас подниматься вверх по реке, по которой вниз струится божественная энергия. Иоанн един с народным благочестием, и православие восхваляет его в первую очередь как защитника икон. Но он становится уязвим для иконоборческой и даже для православной критики, поскольку рискует превратить икону во второе причастие.

Реформация иконоборцев расширилась и углубилась после Дамаскина, писавшего за 25 лет до решающего Собора 754 года. Казалось бы, что в интеллектуальном плане восторжествовало иконоборчество, а сопротивление ему было народным. Оно сосредоточилось вне досягаемости императорских преследований, на землях, занятых арабами, среди палестинских и сирийцев. Они довольствовались повторением прежних аргументов Дамаскина. Начертанный Копроном и парализовавший умы магический круг был прорван лишь 60 лет спустя константинопольским патриархом Никифором и настоятелем Студионского монастыря Феодором около 820 года.

Оригинальность Никифора была в том, что он порвал с очень древней традицией, требовавшей от образа «сопоставимости» с прототипом, или по крайней мере, чтобы образ магически улавливал и силу, и присутствие прототипа³⁵. Основной целью его нападок стала концепция «неописуемости», *aperigraphos*. Со времен Евсевия иконоборцы настаивали на том, что человеческая плоть, «облик раба» была полностью преображена в божественную форму. Плоть Слова стала «неописуемой», и, следовательно, бесполезно пытаться заключить ее в контуры рисунка. *«Ты говоришь, — писал Константин, — что ты описываешь Христа до его страстей и Воскресенья. Но что ты скажешь после воскресенья? Где теперь описуемое? Как позволил бы описать себя тот, кто вошел к своим ученикам через закрытые двери?»* Никифор на наиболее ярком примере задается вопросом: можно ли рисовать бесплотных ангелов? Конечно нет, отвечают иконоборцы, поскольку они неописуемы. Однако Никифор замечает, что *«вопрос не в том, чтобы узнать, рисуют ли ангелов или нет, а в том, чтобы знать, представимы ли их образы»*.

Живописать — не очертить. *«Живопись связана с подобием... Она — изображение архетипа, но отделима от него и существует отдельно...»*

Живопись соотносима с чувственным восприятием, она в прозреваемом, в очертаниях, но главным образом она — в понятийной сфере. Тело может быть очерчено сообразно ему самому, поскольку у него есть содержание. Но рисунок тела его не очерчивает: он рисует то, что познано разумом, знанием и смыслом, исходя из сходства. Икона — не естественный образ прототипа, иначе правы были бы иконоборцы, утверждающие, что она невозможна. Она — образ искусственный, не являющий прототипа, а лишь подражающий прототипу.

В самом деле, в раннеиконоборческой концепции образа как целостного причастия приходилось выбирать между иконоборчеством и иконопоклонство. Иконоборцы не могли представить себе образа, не обладающего *маной*. А поскольку он не может и не должен ею обладать... Со своей стороны Никифор существенно снижает саму ценность образа. С прототипом у него лишь понятийная связь по сходству. Образ не *perigraphe*, просто *graphie*.

Вернемся к Христу. Обладал ли он представимым обликом? Да, отвечает Никифор, божественное тело не перестает быть телом. Тут он порывает и с оригеновой, и с платоновой традицией: тело — и то, что его можно очертить или как-то огрчить, — не следствие греха. Библейская пара сотворенного — несотворенного не накладывается на платонову пару материальное — духовное. Никифор рассуждает по Аристотелю: торжествующее преобразование тела при Воскресении — случайно ли оно? Если случайное, то оно не полное, как то утверждал Евсевий. Если же оно имманентно, то тогда следует считать, что человечность Христа исчезла! Так становятся монофизитами.

В Преображении человеческая природа Христа не изменилась, она была обновлена, но не изменена. Так что следует признать, что тленная и брeнная плоть способна на божественное существование. И тут мы возвращаемся на те твердые основы, которые были заложены Халкидонским собором: союз двух природ Христа без смешения и без разделения. Но что же происходит с божественной природой Христа? Если она непредставима, то Христа ли мы видим на иконе или только его человеческую природу?

Ну, что ж, отвечает Студит, в Христе «*невидимое становится зримым*»³⁶. На иконе мы видим его облик, то есть его ипостась, а не его природу. В этом ключ к проблеме икон.

Что представляет собой икона? Определенную личность. «*Не человека — существо разумное, смертное, наделенное умом, под это определение попадает не только Пётр, но и Павел, и Иван, и все, принадлежащие этому виду. Его рисуют как обладающего, помимо общих черт, еще и личным особенностями, например, он курнос, кудряв, и так далее*». Здесь

Федор отвечает иконоборцам, утверждавшим, что Христос воплотился в безличную форму, в человека вообще. Придерживаясь в этом номиналистской и антиплатоновской позиции, Студит утверждает, что настоящий человек — не идея человек, а сущая индивидуальность. Икона рисует то, что эту индивидуальность определяет. В Воплощении воспроизвелся не изначальный человек, а вполне определенный, родом из Назарета.

В отличие от Никифора Студит подходит к вопросу максималистски. Он рассуждает совершенно, как Константин V, оговаривая лишь, что невоспринимаемое по природе может быть воспринято в рамках таинства в своей ипостаси. Конечно, икона ограничивает Слово Божье, но начал-то сам Бог, поскольку сам ограничил себя, став человеком, более того, став вполне определенной личностью. Он ограничен не только как сотворенная природа, но и как носитель определенных отличительных черт. Эти черты выражают не его природу, у которой нет черт, а личность, ипостась.

Феодор предоставляет иконе все по части ипостаси и отказывает во всем, что касается природы. Если икона не передает нам отличительных черт образца, то ее можно выкинуть. В отличие от Дамаскина, Студит отказывает иконе в способности являть присутствие и силу. Можно вспомнить, что иконоборцы настаивали на том, что существует только одна икона, достойная чести Христа, это Евхаристия. На что иконопочлонники отвечали, что хлеб Евхаристии не может быть образом Христа, поскольку он есть сам Христос. Икона — не таинство.

В том же, что касается ипостаси, Студит доходит до крайностей. Не колеблясь, он утверждает, что ипостась действительно присутствует в образе, что у иконы та же ипостась, что у Христа. Он даже настаивал на том, чтобы на иконах писали не «Образ Христа», а просто Христос: *«Одно дело Христос, а иное — икона Христа, если рассматривать природу каждого из них. Но существует между ними неразделимая тождественность в наименовании. Рассматривая природу иконы, ее не назовешь Христом ни даже образом Христа — это дерево, краски, золото, серебро, что-то вполне вещественное. Но если искать в ней сходство с изображенным архетипом, мы назовем ее «Христос».*

Созерцая икону, созерцают Христа. От Платона к Дионисию через Оригена и Евсевия образ ведет разум от чувственного к познаваемому. Согласно Феодору, созерцание разумом приводит к тому же, что и чувственное созерцание: во всех случаях к тому, что позволяет увидеть икона, к воплощенному Христу. Только видение подлинного воскресшего Христа во Славе его превосходит то видение, которое представляет икона. Подлинного видения ничто превзойти не может, и правоверный узреет славу Господню во славе воскресшего тела. Но на пути познания наши

чувства — поскольку природа наша присуща нам везде — играют роль неотделимую. *«Если одного созерцания разумом (согласно «теории») было бы достаточно, то Слово могло бы приходиться к нам только таким путем».* Однако Слово воплотилось. Корни иконоборчества, христианского или иудейского, в подавляющем ощущении божественной трансцендентности. Путь, предложенный настоятелем Студиона вслед за Максимом, ведет к признанию еще большей, хотя и парадоксальной трансцендентности Бога в кеносисе, Бога, опустошающего себя в свое творение: *«Он стал прахом, то есть плотью, Он, сотворивший мироздание. И ему не стыдно сделать из себя самого то, что он нес, и в такой степени, что его стали и называть так».* Для божества нет стыда принять свое ограничение — в человечестве, в груди Девы Марии, так что нет и стыда в том, чтобы ограничить его иконой: *«Если Христос стал для нас нищим, каким образом могло не быть в нем признаков его бедности, в его теле, коим он для нас себя ограничил?»*

4. Икона

На что претендует икона

Со смертью императора Феофила власть оказалась в руках Феодоры и ее сына Михаила. Во времена преследований Феодора втайне поклонялась иконам. Богословская победа иконопочитания была безусловной. Год ушел на подготовку политической победы (армия и часть клира придерживалась еще иконоборческих воззрений). После этого Феодора низложила патриарха Иоанна, заменив его игуменом Мефодием: *«С губами, изувеченными иконоборцами, вынужденный во время службы поддерживать челюсть белыми повязками, ставшими для его последователей символом его понификата, он сохранил еще достаточно рвения и сил, чтобы провозглашать свои проповеди, по-прежнему устрашавшие врагов образов»*³⁷. Был созван Собор. В первое воскресенье Великого поста 11 марта 843 года первый раз справлялся ставший с той поры ежегодным праздник торжества православия. В стихире на хвалитех на утрене поют: *«День радостный, и веселия исполненный явился днесь: светлость бо догмат истиннейших блистает, и сияет церковь Христова украшена возставленьми икон святых ныне, и изображений сияньми, и единомыслие бывает верных богопочтенное».*

Так закончился век яростной борьбы и большой цикл тринитарных и христологических ересей. Ислам воспользовался распрями вокруг монофизитства и несторианства и оторвал от христианского мира всю Северную Африку и Ближний Восток. Но, захватив позднее Балканы и Россию, добиться, как вначале, массовых приобщений к себе исламу не удалось.

Очищенное от ересей в схватке с иконоборчеством, объединившем их всех, православие осталось твердым в своей вере.

Кризис предоставил возможность пересмотреть и упрочить сложное интеллектуальное равновесие, окружающее тайну Воплощения. На этом богословском вопросе — и в полном небрежении вопросами эстетическими — были сосредоточены споры о ценности, правомочности и достоинстве божественного образа, сотворенного руками человека.

Восстановление иконопочитания обошлось без необходимости выбора среди различных теорий, созданных для его защиты. Если они в чем-то и отличались друг от друга, в главном они сходились. Св. Иоанн Дамаскин во имя Воплощения восхвалял материальность иконы. Св. Никифор сделал менее устрашающим столь тревоживший иконоборцев факт изображения божественного, предоставив образу менее возвышенный статус. Феодор Студит, в отличие от Дамаскина, полностью обесценил дерево и краски, но лишь для того, чтобы даже несколько преувеличенно восславить идентичность «характера» иконы и Лица воплощенного Слова. В практике восстановленного культа разные подходы не столько противостояли друг другу, сколько складывались. Поскольку почти все прежние иконы были уничтожены, новая византийская живопись зацвела при Комнинах, расцвела в эпоху возрождения при Палеологах и блистала вплоть до падения Константинополя. Икона благополучно существовала и под турками в Сербии, Греции, Болгарии. В России она достигла вершины в начале XV века, породив в Москве, Новгороде, Пскове и даже на Севере различные школы, каждая из которых способна была порождать шедевры. Затем в XVI–XVII веках икона угасает в попытках неловко использовать методы, заимствованные у западной живописи. В XIX веке, если не считать маленьких переносных икон из меди и бронзы, в изобилии изготовлявшихся в русских мастерских, этот жанр полностью угас. Это не мешает, однако, иконе оставаться предметом поклонения, они были почти в каждом доме, освященные лампадами, перед ними склонялись, крестились, молились, их почитали в каждой церкви, несли во главе крестного хода, вместе с армиями они отправлялись в поход, и по крайней мере некоторые из них породили удивительные чудеса.

Пробуждение эстетического интереса к иконам связано в России с проникновением в эту страну современной западной живописи. Это новое открытие старого произошло на рубеже XIX и XX веков, и причин для пробуждения интереса к иконам множество. Однако ведущая роль принадлежала национализму. В XIX веке во всех странах национализм опирался на искусство. Лучший тому пример — Германия, но по ее стопам шли и Англия, и Франция. Русские, в частности Третьяков, коллекционировали иконы как свидетельства национального искусства. В то же время это искусство по

причинам чисто эстетическим и техническим интересовало и европейский авангард. Видный коллекционер Щукин пригласил Матисса в Россию, и тот в использовании цветов и в организации пространства иконы нашел много общего с тем, чем был озабочен он сам в своем творчестве, в ней же он обнаружил множество оправданий своему подходу к живописному искусству. Иконы начали извлекать из металлических окладов и торопливо реставрировать. Слишком часто реставрация оказывалась столь полной и столь грубой, что сейчас восстановить подлинный облик многих икон затруднительно. Таково положение с самой известной из них, с Троицей Рублева. Но как бы то ни было, а русское национальное чувство, питавшееся прославленной литературой XIX века и глубоко страдавшее из-за того, что Россия создала лишь провинциальную и второстепенную живопись, обзавелась в начале XX века столь же древней, что и итальянская, живописью, признанную всем художественным миром Запада. Это было несказуемое, божественное изумление.

В самом деле, божественное. Русский национализм с момента своего зарождения искал себе опору в религии. Россия не смогла создать ни общества, ни политической жизни, способных вызвать восхищение. В начале XIX века, когда возникло и окрепло славянофильство, Россия не обладала достижениями цивилизации, заслуживающими высокой оценки. Однако у нее было православие с его претензиями на сохранение подлинной веры, незамутненной католическими и протестантскими наслоениями. И вот почтенные представители Запада склоняются перед иконой подлинно русской и свидетельствующей о той православной вере, которой Россия произвела так мало достойных литературных свидетельств. Это подхлестывало одновременно и национальную, и религиозную гордость, поскольку в России в XIX веке всему национальному постоянно придавалась религиозная ценность, а всему религиозному — ценность национальная³⁸.

В обширной литературе об иконах, созданной русскими от Трубецкого до Вейдле, Бобринского, Мейсндорфа, Успенского, Евдокимова, содержатся глубокие и серьезные рассуждения и оценки. Можно в них найти и мнение о неразлично национальном и религиозном превосходстве икон над западной живописью, их превосходства и как образца религиозного искусства, и просто искусства.

В строгом соответствии с умозрительной схемой, придуманной в первые годы XIX века, аргументы черпаются в той критике, которой Запад подвергает сам себя. Из тысячелетнего беспокойства Европы о судьбе искусства, из неудовлетворенности собой в вопросах установления канонов живописи, и, в частности, церковной живописи, из прогнозов общего кризиса, постоянно возникающих в Европе в литературе, посвященной иконам, делается торжествующий вывод: Икона — спасительница Рос-

сии, защитница страны от всех вышеперечисленных бед и единственное лекарство для того общего кризиса, который православие считает роковым, поскольку только оно одно с помощью той же иконы различает его глубокие и древние причины. Эта славянофильская критика была хорошо встречена в Европе, воспринимавшей ее как эхо собственной самокритики и как ее самостоятельное и объективное подтверждение.

Отсюда и пошла мода на иконы, проникшие сегодня в наши церкви и занявшие там почетное место. Дело дошло до того, что посредственные репродукции сомнительных икон вытесняли из алтарей не только *sainteries sulphiciennes*, но и прекрасные искренние полотна XIX века, а то и шедевры предыдущих веков.

Прежде, чем перейти к рассмотрению претензий этой современной литературы (прежняя этим вопросом не задавалась), стоит бросить объективный взгляд на саму икону, какой она предстает перед нами³⁹.

После соответствующей молитвы иконописец приклеивает к деревянной доске холст, на который наносит грунт из алебаstra или мела (*leukos*, по-русски леквас). В рисунке он руководствуется сборником образцов (по-русски *подлинников*), поскольку он должен строго следовать традициям, хотя некоторая часть и оставлена на его личное усмотрение. Затем он накладывает золото и краски, совершенствует тона и освещенность, наносит штриховку, с особой тщательностью отделяет очертания фигуры и руки, и наконец дает иконе имя, надписывая его. Именно благодаря имени картина становится иконой и ипостатически (или субстанционально, в зависимости от приверженности тому или иному богословию) связывается со своим прототипом. Не говорят — *рисовать* икону, икону *пишут*, и это слово соотносится не только с нанесением наименования, но и со всем тем, чему учит икона, поставленная таким образом в один ряд с Писаниями.

Несмотря на то, что богословие развивалось в прямо противоположном направлении, икона по-прежнему пронизана духом Платона. Она — средство созерцания, с помощью которого душа отрывается от мира чувственного и вступает в мир божественного озарения.

«...Мы не родились для того, чтобы есть и пить, но дабы сиять добродетелями во славу сотворившего нас. Питаемся же по необходимости, чтобы сохранилась наша жизнь для созерцания, на что, собственно, мы и рождены» (Никифор Влеммид)⁴⁰. Первые иконы были не изображения Христа, а стилизованные — расположенных в верхних частях колонн «земных обликов ангелов».

Икона подражает прототипу. Однако историческое происхождение этих прототипов неизвестно. Конечно, апостол Петр изображается иначе, чем апостол Павел, черты их различны, но никто не знает, откуда они взя-

лись. На самом деле пришли они от определяющих их богословских представлений, которые содержатся в литургических книгах и в сборниках для иконописцев. Индивидуальный характер поглощен богословской сущностью, выражающей их бытие.

Тело большого значения не имеет. Исушенное аскезой, его редко изображают обнаженным, как в «Крещении Христа». Обычно же тело скрыто одеждой. В центре же — голова, точнее, лицо, через которое проникает Дух. Телесный розовый цвет эпохи античности заменен охрой, но под этим землистым цветом блещет свет, подчеркнутый тонкой штриховкой, подчеркивающей напряженность. Иоанн Мавропус (около 1555 года) говорил, что настоящий художник должен рисовать не только тело, но и душу. Повторяя тем самым слова Сократа, донесенные до нас Ксенофоном⁴¹. Все внимание сосредоточивают на себе глаза, огромные, обращенные на зрителя, подчеркнутые надбровьями и бровями, и та точка между бровями, в которой сосредоточен Дух. Лоб, вместительное мудрости и разума, высокий и выпуклый. Нос тонкий, длинный, благородный, с чуткими ноздрями. Впалые щеки аскетов и монахов свидетельствуют о постах и бдениях. Тонкий рот всегда закрыт, поскольку мир Славы — это мир молчания и видения. Ангелов, распевających во всю глотку, как на полотнах Фра Анжелико и делла Робиа, не найдется. Бороды с их чегким чередованием прядей величественны.

Пейзаж стилизован, деревья, скалы, дома невесомы и не подчинены единой перспективе, а обладают собственной. Смысл цветов символичен, свет не отбрасывает теней. Как правило линия напряженности проходит через центр иконы к зрителю. Вдоль нее свет истины излучается на того, кто икону созерцает.

Душа иконы — свет. Согласно древним представлениям, и глаз, и предмет, на который он обращен, одинаково источают свет, и видение достигается, когда между ними образуется одинаково освещенная среда. Но, согласно Платону и особенно Плотину, свет придает вещам красоту и доброту. Поэтому прежнее противопоставление порядок — беспорядок заменяется противопоставлением света мраку. Свет отрывает материю от ее мрачной природы. Но свет материальный, естественный или сотворенный, сам становится мраком в сравнении со светом познания и с несотворенным светом, исходящим от непознаваемого Бога. Это превращение сотворенного света во мрак представлено на иконах Преображения. Христос изображен в ореоле трех кругов. И самый яркий — внешний круг. По мере приближения к божественному центру голубой цвет темнеет, становится темно-синим, пронизанным золотым лучом — до белоснежного на одеждах Христа.

Золото — не краска. Оно — сияние, активный свет. В учебниках славянской иконописи его-то и называют светом. В древних иконах золото использовалось очень сдержанно, его использование становится шире лишь после

иконоборческого кризиса. Светом не моделируются контуры и неровности, он предназначен не для создания иллюзии. Он струится от изображения на зрителя. Пространство иконы освещается не из источника, находящегося вне иконы, она сама — источник света. Этот свет отражает вечные идеи, определяющие это пространство. Он передает божественную энергию, которая поддерживает живых и направляет их к божественному. Пример тому — несотворенный свет Фавора. Иконическое восприятие света восходит к Псевдо-Дионисию, исихастам, сторонникам Григория Паламы.

Икона это Писание. Она черпает свои сюжеты в Библии, в апокрифах, в литургии, в деяниях, в проповедях святых отцов, и подчиняется литературным жанрам. Панегирики сводят жития святых к примерным образцам. Эпический и драматический стиль придает иконе своеобразную окраску. По мере приближения к Новым временам богословское просвещение выступает на первый план. Предметом изображения становится не ипостатическое присутствие, а богословское назидание. Икона уже не представляет персонажи, а иллюстрирует черты. Приход трех мужей к Аврааму и оказанное им гостеприимство (*philoxenie*) еще представлены вполне «натуралистически» в IV веке в церкви Санта Мария Маджоре, а также в Равенне, хотя в последнем случае уже присоединили к этой сцене знамение Троицы. В знаменитой иконе Рублева догматическое стремление, если так можно выразиться, втиснуло все детали в господствующую богословскую схему. Авраам исчез, стол стал алтарем с чашей для евхаристии. Остались только три ангела или три божественных персонажа в молчаливом уединении. Скала, дубрава Мамре, шатер Авраама сведены к едва обозначенным символам. Пафос иконы достигается игрой красок и, главное, геометрической структурой, призванной донести до зрителя богословское толкование таинства. Буква Писания как бы стерта его духом или, по крайней мере, системой интерпретации. В XVI веке в России множатся догматические иконы, на расщудочный характер которых указывают сами их названия: «Слово, Сын Единственный», «Отче наш», «С Тобою возрадуется всякая тварь»⁴².

Русские литераторы, едва лишь узнав о существовании иконописи, сохранившейся в далекой от интеллигенции среде (крестьянство, старообрядцы, клир), сразу поняли, какой удачей это является для национального сознания. В самом деле, корни этой живописи, столь же древней, что и наше средневековое искусство, уходили в еще более давние пласты истории. Истоки русской культуры, казавшиеся столь нестерпимо близкими в глазах авторов XIX столетия, оказались отодвинуты на многие века, и не мифологически, а на самом деле. Иконы — гораздо более серьезное свидетельство, нежели спекулятивные и приблизительные реконструкции славянофилов, и с ними русская культура, по крайней мере живопись, обзавелась под-

линной и славной традицией. В 1915 году Евгений Трубецкой писал, что иконопись выражает то, что было самым глубинным в древней Руси; кроме того, иконы относятся к безусловным сокровищам мирового религиозного искусства. Однако до недавнего времени они были непонятны образованному русскому: он едва обращал на них рассеянный взгляд⁴³. Это было то открытие, которого с таким нетерпением ждали великие писатели XIX века. *«Достоевский сказал, что красота спасет мир. Соловьев, развивая ту же тему, провозгласил идеал богостроительного искусства. А ведь в то время, когда были произнесены эти слова, Россия еще не знала о своих сокровищах. Теперь у нас есть богостроительное искусство»*⁴⁴. Подогреваемый первой мировой войной национализм Трубецкого видит в иконах знамя нации и наивысшее ее выражение. На иконах Христа его «внимательный взгляд» узнает *«типичные черты русского лица»*. *«Так не только его всечеловечность, но и его национальное величие входят в безбрежный мир и сохраняются в славном виде в достигшем своих вершин религиозном искусстве»*. *«Нация, способная породить такие озарения, не нуждается более в иностранных мастерах»*⁴⁵, добавляет Трубецкой, гордящийся независимостью русской иконописи от греческой, обретенной в XV веке. *«Эта нация сама способна осветить мир»*⁴⁶.

В эстетическом национализме Трубецкого нет ничего исключительно. В конце концов открытие искусства готики тоже предоставило сначала немцам, а потом французам и англичанам основание для патриотической веры, так что русским оставалось только следовать их примеру. Но из-за характера этого искусства и старых ран русского национализма наши авторы настаивают на том, что величие и в конечном счете эстетическое превосходство иконы над западной живописью проистекают из религиозного превосходства православия над латинством.

Главные темы этой литературы могут быть сгруппированы следующим образом.

1. Икона — более чем живопись, она сама является действенным средством спасения. Отец Бобринский, например, следуя богословию Иоанна Дамаскина, восстанавливает икону в ее «священном статусе»⁴⁷. После того, как плоть Христова и с нею материя, были преображены в Воскресении и возвысились до причастия к божественному существованию в Вознесении, во Христе сотворенное способно уподобиться божественному. Человеческое искусство, «крещеное в Церкви», может в пламени Духа стать способным передать нашим чувствам и разуму Присутствие самой божественной Троицы. Между внешним прототипом (Христос) и внутренним (образ Христа, запечатленный в человеческом сердце) осуществляется спасительный обмен и постепенное слияние. Икона приносит нам божественное присут-

ствии и относит в обратном направлении наши молитвы. Некоторые иконы способны сосредоточивать божественное присутствие и церковные молитвы и поэтому почитаются особо. В конце «лицом к лицу с Царством, священным знаменем которого в нашем дольном мире икона и является, весь человек станет верной и прозрачной иконой»⁴⁸.

То, чего Плотин напрасно надеялся достичь созерцательной аскезой, то, на что в современном мире еще более тщетно претендует чистое искусство, то есть спасение, предоставляется всем через икону, равную Писаниям, равную Причастию. С помощью иконы пробит путь к Богу, и по нему на нас нисходит обожествляющая энергия. Все это далеко от искусства. Но очень близко от Царства, можно сказать, на пороге. С иконой причащаются к жизни Троицы.

2. Как искусство, икона позволяет увидеть возвышенное лучше всех других видов живописи. Конечно, каждый из них стремится показать невидимое. Это и показывает икона — и только это, и ничего более. Вейдле писал: *«Представляет ли икона священное событие или персонажей Писаний, представляет она их в первую очередь духу, она показывает лишь невидимое. Она отнюдь не «абстрактна», она не отказывается от предметности, еще менее от подобия, но то, в чем она ищет подобия — не от мира сего, и не может быть достигнуто воспроизведением составляющих его предметов или строгим подчинением правилам его представления»*⁴⁹.

Иначе говоря, икона, как и живопись импрессионистов, рисует впечатление, но впечатление это трансцендентно: речь идет о преображенном мире. Икона — окно в этот мир. Однако совсем не подобное тому, сквозь которое можно увидеть некое зрелище, напротив, она являет собой присутствие, воздействующее на того, кто пассивно его принимает. Она — запечатленное видение. Поэтому ей и подходит обратная перспектива, направляющая напряжение на цель, которой является глаз созерцателя.

Оливье Клеман сделал следующее заключение: Искусство иконы выше, чем подчеркнутое Андрэ Мальро противопоставление восточного нехристианского искусства как *«свидетельства безличной вечности»* современному западному, *«погруженному в тоску, поиски, секреты личности»*. Оно выше и противопоставления предметного искусства беспредметному, поскольку является «транспредметным искусством». *«Икона абстрактна, но лишь для того, чтобы из смертной плоти (в том смысле, который подразумевал апостол Павел) сотворить духовную телесность, принятую и озаренную ипостасью. Абстракция приводит к самой высокой реальности, предметное изображение идет дальше предметности»*⁵⁰.

3. Западное, и особенно религиозное искусство не может соперничать со столь возвышенным свершением. Оно изначально было подпорчено

влиянием эллинистического язычества, «принижающего», по словам Успенского, Откровение и искажающего евангелическое учение. Начиная с итальянского «Возрождения» (кавычки проставлены Успенским), «плотские» и «киллюзорные» элементы проникли в священное искусство и подорвали его чистоту. Эти чуждые элементы были полностью удалены из иконы после иконоборческого кризиса под пристальным наблюдением церкви. Увы — с XVII века, в первую очередь под влиянием Владимирова, дерзнувшего восторгаться западным искусством, они вновь вернулись и привели к упадку самую священную православную живопись!⁵¹

4. Успенский сравнивает два изображения Богоматери, созданные примерно в одно время: «Мадонна дель Грандука» Рафаэля и одну московскую икону. Их фигуры сходны, даже складки платья написаны одинаково. И тем не менее: *«Изображение Рафаэля всего лишь человечно, оно плотское и сентиментальное. Священный сюжет — только повод для выражения личных чувств и мнений художника. Все, что сообщает нам это изображение о Богоматери: — это то, что она была женщиной, а Сын Божий — был всего лишь младенцем, ничем от других не отличающимся. Икона же, напротив, с нужным символизмом сообщает нам учение Церкви о Воплощении Бога и о божественном материнстве. Ребенок не обычный младенец, его величественная поза, нимб, свиток в руке, его благословенность, даже манера рисовать его одежду — все являет нам воплощенную божественную Мудрость»*⁵². Религиозное искусство Запада потому и пошло по тупиковому пути натурализма и психологизма, что Рим отделился от подлинной Церкви. Еще в 692 году Рим не полностью принял решения Пятишестого собора. Так что, отмечает Успенский, *«римская церковь сама исключила себя из разработки того артистического и духовного языка (...), в котором ведущая роль провиденциально перешла к Константинопольской Церкви»*. Позднее неправильное восприятие Второго Никейского собора «в зародыше отравило западное искусство». Но роковым ударом стало разделение церковей в XI веке, в тот момент, когда православие вступило в «пневматологический период». Поэтому творческий порыв, засвидетельствованный романским искусством, «был лишь кратковременной вспышкой», и религиозное искусство Запада, от готики до нового времени, от предательства к предательству утрачивало свою суть, свое предназначение, сам смысл своего существования⁵³. Искусство латинян оказалось в упадке не только из-за ослабления веры, но и из-за отклонения от истинного пути. В самом деле, икона являет нам человеческую личность, носительницу своего первозданного естества, на пути к обожествлению. Однако латинская идея, как ее понимает Успенский, отрицает возможность обожествления. Человеческая природа не изменилась из-за грехопадения, она только лишилась даров бла-

годати. Воплощение возвращает эти дары, но благодать оказывается сотворенной и добавленной к человеческой природе. Для Рима человеческая природа остается человеческой природой. Она восстановлена в своей способности действовать, но не подвергается онтологическому изменению. Поэтому святой представляется как один из нас, по образу земного Адама, в своем бренном виде. Иное дело — трансфигуративное искусство настоящей Церкви, где святой действительно обожествляется. Так что, заключает Успенский, надлежит изгнать из храмов изображения, соответствующие этому отступническому богословию⁵⁴.

Рассмотрение претензий

В 843 году после длившегося, казалось, бесконечно процесса, приговор был наконец вынесен. Возможно ли, законно ли изображать Бога? На эти два вопроса, начало постановки которых было заложено Анаксагором, Парменидом и Платоном, после длительного ожидания было отвечено — ДА.

И если правда — а Платон побуждает нас в это верить, — что самая высокая цель искусства, придающая цену всем остальным и определяющая их — воспроизвести подлинный и зримый облик божественного, то икона представляется долгожданным свершением. Воплощенное слово может быть запечатлено на покрашенной доске, и это действительно Бог, единственный приемлемый облик Бога. Его присутствие на доске придаст материи свойства, которыми она как таковая не обладает, и способность действительно служить проводником для части божественных сил. Его лицо с его личными чертами и есть Божественная Личность, в которой соединились неслитно и нераздельно две природы.

Более того, этот образ не падает с Луны. Он включен в священную историю и удостоверяется ею. Он не вне религии, не повторение и не психологическое возбуждающее средство для набожности, без которого в духе и в истории можно было бы и обойтись. Он внутри религии. Он — часть его богословского объяснения, он включен в литургию, и гарантируется и тем и другим. И в них же он черпает свою жизненность: икона раскрывает то, что призвана изображать, в свете веры. У кого этой веры нет, тот и не видит ничего. Обожествляющее соприкосновение с прототипом через образ осуществляется в молитве.

Ну что ж, все эти «принципиальные» преимущества иконы могут привести к такому сочетанию, которые помешают увидеть икону такой, какая она есть. Посвященная иконе литература становится идеологией иконы, фанатизмом иконы, препятствующими измерению ее естественных границ. Если Христос, «ограниченный» иконой, может быть предметом бесконечного созерцания, сама икона как произведение искусства

еще более ограничена. Этот жанр живописи возник около IX века, поскольку до того, как он был богословски разработан, достижение ее целей не было обеспечено. Этот жанр умирает в XVI и XVII веках. Он процветал в русско-византийской сфере и почти никогда не выходил за ее границы, хотя вне их тоже пытались представить божественное.

Выразительные средства, используемые в иконе — цвета с их символическим значением, организующий ее пространство геометризм и так далее — не гарантируют безусловного достижения поставленной цели. Недостаточно непропорционально вытянуть тело, чтобы оно стало, по словам Оливье Клемана, «пламенем, несущим лик, ипостатическое средоточие бытия, экстаз личности»⁵⁵. Недостаточно заменить розовую окраску лица или тела на коричневую, чтобы утверждать, что это и есть цвет «преображенного праха». Аскетическая одухотворенность, широкий лоб, тонкий сжатый рот, впалые щеки, внимательный и серьезный взгляд не могут рассматриваться как естественное соответствие обожествлению. Это лишь символические черты, чье воздействие не зависит от справедливости и возвышенности стоящего за ними богословия.

Ограниченная пространством определенной цивилизации и определенным периодом, икона ограничена и в своем словаре, и в своей грамматике. Икона воспроизводит каноны. Она даже гордится этим. Она ссылается на Второй Никейский собор, осуждающий «проклятых еретиков», нарушающих традицию всемирной церкви, изобретающих всякие новшества и подрывающих то или иное из ее установлений. В решениях того же собора икона черпает и осуждение латинян, «ступивших на путь нововведений». Как замечает Оливье Клеман, художник, превозмогая свою замкнутую субъективность, подчиняется определенным канонам, позволяющим произведению быть верным своему объекту. «Подчинение это освобождающее: гений ничего в нем не утрачивает, лишь самолюбование в нем отвергнуто». Сказано великолепно, но не следует упускать из виду отвергнутый западным вкусом постоянный характер иконы, повторение одних и тех же типов, монотонность форм, что в конце концов и восточному вкусу приелось. Конечно, анархия современного искусства породила определенную ностальгию по живописи строго регламентированной, но все же об указанной особенности иконы забывать не следует.

Эта особенность предопределила и тот парадокс, что икона, которая кажется неотделимой от духовной жизни как иконописца, так и созерцателя, из всех жанров живописи легче всех поддается механическому поточному изготовлению. Мастерские по производству икон работают *по подлинникам*, разделяют задачи и создают бесконечные серии. Из-за этой особенности икону, плод подлинного вдохновения самого личного характера, удивитель-

но легко подделать. На Западе музеи и частные коллекции полны поддельных икон, изготовленных в советских мастерских, созданных коммунистической партией для пополнения валютных запасов. Подделки изобилуют везде, поскольку икона из-за почти ритуального постоянства способов ее изготовления представляет для фальсификации меньше трудностей, нежели западная живопись, в которой как раз индивидуальность «почерка» художника и обеспечивает успех произведению. Репродукция, эта скромная форма фальсификации, обходится иконе недорого. Если между Моне, Тицианом и фотографиями их произведений разница огромная, то между Владимирской или Казанской Богородицей и их бесчисленными репродукциями, украшающими католические часовни, она гораздо меньше.

Посвященная иконам литература редко соглашается признать эти очевидные и несколько не умаляющие икону ограничения, разве что для того, чтобы лишний раз подчеркнуть ее славу. Связано это, по-видимому, с постоянно поддерживаемым смещением между богословским и эстетическим характером иконы. Попробуем пояснить это примером.

В романе Хаксли «Antic Nau» есть персонаж современного художника, примечательный тем, что все мы таких встречали. Он развивает самые глубокие и справедливые теории живописи. В любой картине с несравненной пронизательностью он выявляет ее достоинства и недостатки и указывает на то, что следует добавить, чтобы придать полотну жизнь, истинность, красоту. Однако слушающая его молодая женщина при взгляде на его собственные полотна приходит в отчаяние, поскольку эти речи делают для нее еще понятнее то, что безнадежно отсутствует в полотнах этого художника — жизнь, истинность, красота.

В случае же с иконами речь идет не об эстетических теориях, а о самом утонченном богословии. Однако его недостаточно, чтобы обеспечить иконе достижение той цели, которую то же богословие ей наметило и указало на ее достижимость. Случается так, что богословие действует как фимиам, обеспечивающий положительное восприятие иконы как таковой, хотя оно должно определяться достоинствами самой иконы, и именно этой. Фимиам склоняет душу к слепому и автоматическому восхищению, если оно смешивается с почитанием, которого икона безусловно заслуживает.

Можно пойти и дальше. Существование богословия иконы, принятого и скрепленного Церковью, выработанного с таким трудом и за столь долгое время, также не гарантирует того, что иконописная практика будет ей постоянно и регулярно следовать. Это богословие создавалось в противовес иконопоклонству, и иконоборчеству. Для того, чтобы удержаться на неустойчивой вершине и не скатиться по одному из склонов, требуется немало усилий. Соскользнув же, в этом редко отдают себе отчет и считают,

что еще удерживаются, тогда как вместо иконофильского равновесия уже оказались в мешанине иконопочитания и иконоборчества.

Иконопочитание. Здесь неуместно рассуждать о всплесках народной набожности. Конечно, такое случалось как до кризиса, так и после него. Окрашенное магией восприятие чудесных образов существует во всем христианском мире, за исключением тех случаев, когда оно полностью подавлено иконоборчеством, как в кальвинизме. Это неизбежно, но далеко не всегда опасно. Я не стану осуждать Фелицу за то, что она увидела Святой Дух в чучеле своего попугая.

Иконопоклонство гораздо труднее различить не в иконе, не в прототипе, на ней изображенном, а в богословии иконы или же в религиозной сфере, ограниченной иконой. Я уже указывал на эволюцию иконы в сторону богословской схемы. Опасность заключается в том, что в особой богословской экзальтации честь, воздаваемая иконе, вместо того, чтобы быть обращенной на ее прототип, обращается на схему, то есть только на то, что представлено. Лик становится поводом возрадоваться тому, что ты скорее последователь Григория Паламы, нежели Блаженного Августина, что ты православный, а не католик или протестант. Скверная икона, отнюдь не способная передать энергию или ипостась, в любом случае передает схему. И хорошо еще, если к сектантской замкнутости не прибавится националистическая экзальтация. Тот же Трубецкой писал, что, *«чтобы не впасть в отчаяние и сражаться до конца, нам нужно нести перед собою знамя, в котором красота Неба соединяется со славным солнечным ликом Святой Руси»*⁵⁶.

В этом случае икона действительно становится башней крепости замкнутого мира, в котором она обретает смысл либо благодаря приобщающему богословию (для знатоков), либо в магии (для людей попроще), и смысл этот сродни империалистическому, в котором икона обозначает успехи и неудачи правильного мировоззрения. Это идолопоклонство, как и любое поклонение, — культ, обращенный на самого себя, и вместо прославления Христа прославляют собственную идею православия. На этом пути икона все более лишается содержания, вплоть до того, что становится пустотой. Но из пустоты она сокрушает все, что находится вне ее. Я уже приводил в качестве примера сравнение, которое Успенский провел между Мадонной Рафаэля и московской иконой Богоматери, и это сравнение ошеломляет, если посмотреть и на ту и на другую.

Иконоборчество. После кризиса стиль икон изменился. В немногих сохранившихся древних иконах, главным образом египетского происхождения (например, «Христос и аббат Мена» в Лувре), фигуры Христа и святых приземистые, плотные, крепкие и крайне плотские. Весь грубоватый реализм фаюмского искусства выразился в этих могучих торсах. По-

сле кризиса фигуры вытягиваются, лица становятся более худощавыми. Если победа православия в 843 году и была победой воплощения, то в принципе свидетельствующие об этой победе иконы склоняются к бестелесности, символизму, геометризму и преувеличенной аскетичности. Часто приходит в голову мысль, что избранный иконописцами стиль отражает компромисс между представлениями о полной человечности Христа и теми символическими абстракциями, которые были терпимы для иконоборцев. Компромисс оправдывался тем пространством, которое икона стремилась изобразить: не в полной мере земля и не совсем небеса, а промежуточное, мистически созерцаемое место Преображения.

Но настоящий и несмыаемый след иконоборческого духа заключается в неспособности икон обрисовать мир земной. Хотя этот мир, как это неоднократно доказано западным искусством, прославляет божественное, он почти полностью отсутствует в чисто религиозной поздневизантийской живописи, от Балкан до допетровской Руси. Священное и культовое искусство порождает вокруг себя пустоту.

Безусловно в этом сказывается ограниченность иконописи: она закрывает глаза на значительную часть Творения. Подспудное иконоборчество (к которому примешивается иконсклонство, когда речь заходит с предании анафеме западного искусства) скрывает антикосмизм, который все речи о Воплощении не могут совсем замаскировать. Вот как Трубецкой пишет о полотнах Рубенса в Эрмитаже: *«Тошнота, которую я испытал при взгляде на рубенсовские вакханалии, позволила мне понять ту особенность икон, над которой я размышлял. Вакханалия — та крайняя форма жизни, которую икона отвергает. Наслаждающаяся собой трепещущая плоть, насыщающаяся мясом и убивающая, чтобы насытиться, — все это отталкивает благословляющие персты. Покуда мы соблазняемся прелестями плоти, икона ничего нам не скажет»*⁵⁷. На иконах не увидишь брак в Кане Галилейской, трапезы у Левия, у Симона и вообще всего, что связано с телесным существованием Христа. Уклон монофизитский дополняется уклоном иконоборческим. Неоплатоническое отвращение к плоти и национальная религиозная гордость сливаются в практическом иконоборчестве, способного отправить на костер все созданные людьми изображения, все светские картины, чье право выражать божью милость не прошло строго экзамена; туда же отправляются все религиозные картины тоже, поскольку на них нет этикетки правильного богословия.

Но существует еще более серьезная причина для изгнания нерелигиозной живописи, а из религиозной — неиконографической. Она связана с глубоко интимным ощущением, будто икона действительно содержит божественный образ, а коли так, то ничто более не стоит попыток быть

изображенным. Господь, Его Слава, преображенный мир, воскресшее тело, Царство Божие — все это представлено, все ожидания и молитвы свершились, так что незачем копать в земном мире, кому нужны изображения куда как более низменные?

Здесь мы соприкасаемся с тем ибрисом иконы, который является продолжением византийского ибриса. Соловьев упрекал византийство в пагубном разрыве между ортодоксией самой совершенной фасада и гетеродоксией на практике. Так, богословие иконы со всей тщательностью объясняет Воплощение, тогда как в самой иконе часто встречаются ошибки. Но богословский апломб ослепляет и делает невидимым практическое попустительство. Поскольку изображение возможно, было сочтено, и весьма неосторожно, что оно существует. Та же самоуверенность делает незрячими для глаз божественные образы иных миров, поскольку они определены иным богословием либо, хуже того, не связаны с богословием и таким образом *a priori* поражены бессилием.

Вместе с тем не следует занимать по отношению к иконе ту же позицию, что кадилышки занимают по отношению к тому, что ею не являются. Современное западное искусство открыло русским глаза на эстетическую ценность древних икон. В свою очередь иконы, лучше понятые и осмысленные, раскрывают нам глаза на все то, что есть иконоческого в нашем религиозном искусстве. Хотя и не связанная каноническими формами, наша живопись от Фра Анжелико до Мемлинга и Ван Эйка предлагает не меньшую внутреннюю строгость, то же молчаливое присутствие, тот же дух тайны и созерцания. Кроме того, можно заметить повторение иконописных образцов в одеждах и позах святых. В изображении «Богоматери-Путеводительницы», то есть указующей на своего сына, угадываются лишь едва измененные черты Мадонн Рафаэля. Среди наследников Караваджо, то есть после эстетической революции, приведшей к прямо противоположной манере иконописи, в XVII веке, когда искусство иконы уже угасло, в европейской живописи возникают картины наиболее близкие к духу икон. Достаточно упомянуть Жоржа де ла Тур и его «Рождество в Ренне» или «Дом в Назарете» Сурбарана в музее Кливленда. Я оставляю возможность другим спорить о том, кто именно, Феофан Грек или Сурбаран, вернее следует богословию Феодора Студита и сильнее дал нам возможность почувствовать тайну Воплощения.

Мы же, исполненные признательности, бросим на икону благожелательный взгляд, не уступая ни иконоборческому, ни иконопоклонническому искушению, даже если нас будет толкать на это широко распространяемая литература, посвященная иконе.

Первый бросающийся в глаза факт: больших икон мало, и среди них мало больших произведений искусства. Конечно, многие были уничтоже-

ны. Сколько осталось икон от Рублева? Впрочем, от Фуке осталось тоже немного картин. Однако (и это второй факт, на который следует обратить внимание) о значении жанра свидетельствуют именно эти иконы. Все богословие иконы рассыпалось бы в прах, если бы некоторые иконы не дали бы нам действительно почувствовать божественное присутствие. Но лишь некоторые, и на протяжении лишь короткого периода. Наш современный вкус различает великие шедевры. Они кажутся современниками движения исихастов. Последнее, перенесенное в мир живописи, придает ей проникновенную мягкость, сходную, но не идентичную той, которую на Западе принесло движение францисканцев и доминиканцев. Эти шедевры можно увидеть в Константинополе и в Москве. Мы ценим блестящие краски новгородской, псковской и белозерской школ. Перед этими прекрасными картинами наслаждение нашего вкуса превалирует над глубиной чувств. Но перед великими иконами, в конечном счете очень редкими, можно согласиться со справедливостью их претензий. Это действительно божественные образы, действительно епифании. Но божественны они потому, что их сделало такими искусство. Они таковы не сами по себе, нужны был и опыт, и мастерство, и труд, и таинственный талант художника.

В культовом исполнении все иконы равны. Для молитвы годится и самая бездарная. С этой точки зрения нет разницы между Сикстинской Мадонной и каким-нибудь «лурдскими мадоннами» из гипса, раскрашенными синей и белой краской. Бессмысленно смешивать ценность божественного образа, обеспеченную богословием, с ценностью эстетической, которую богословие отнюдь не гарантирует. Здесь мы вновь обнаруживаем отмеченный Соловьевым византийский разрыв между совершенством принципа и несовершенством факта. Для того, чтобы вознести произведение до высоты принципа, нужен огромный труд художника. Довериться богословию, намереваясь подняться к небесам, — это обзавестись крыльями Икара и рисковать падением на землю, а то и еще глубже.

Но чему тогда послужил духовный порыв, вызванный реформаторским рвением Льва Исавра и нечистой изобретательностью Константина Копронома? Был построен дом, где иконописец был у себя и мог спокойно заниматься своим делом. Все иконописцы этим пользуются. Для самых скромных это означает поддержку со стороны канона, позволяющую избежать некоторых неудач. По мнению Беквита, все созданное византийским искусством несет на себе печать такого отношения: *«Достойное и суровое выражение религиозного догмата и имперского могущества, концепция божественного, лишенная вульгарности, сентиментальности или мишуры. Безусловное пристрастие к великолению, величию, великому, и лучи сотворенной Духом Красоты»*⁵⁸. Пользовались этим домом и великие иконопис-

цы, даже если порой они от него и страдали, поскольку этот дом их и охранял, и ограничивал. В конечном счете внутри этого великолепного богословского сооружения художник-иконописец работает в одиночку. Он призван эстетической удачей укрепить богословское обеспечение, запечатлев таким образом онтологическую ценность иконы. Но тут то и выявляется неравенство образов. Оно и определяет отнесение иконы к тому или иному уровню успеха или неудачи среди религиозных или светских полотен.

Примечания

- ¹ См.: *Egon Sendler*. L'Icone. Paris, Desclee de Brouwer, 1981. P. 17.
- ² См.: *Marcel Pasaut*. L'Iconographie chretienne. Paris, PUF, 1962.
- ³ См.: *L. Ouspensky*. Essai sur la theologie de l'icone. Paris, Ed. de Exarchat patril-arcial, 1960.
- ⁴ *Исаия*. ЛIII. 2.
- ⁵ *Ап. Павел*. Послание филиппийцам. II. 7.
- ⁶ Философия уже предавалась размышлениям на тему о безобразии Сократа.
- ⁷ *Иоанн Дамаскин*. Вера Православная. IV. 16.
- ⁸ См.: *Andre Grabar*. L'Iconoclasme bysantin. Paris, Flammarion, 1984. P. 33-38.
- ⁹ См.: *K. Papaioannou*. La Peinture byzantine et russe. Lausanne, Rencontre. P. 12.
- ¹⁰ *Ioic*. P. 14.
- ¹¹ *Ibid*. F. 15. См. также: *Andre Grabar*. «Plotin et les origines de l'estetique medievale» и «Les Voies de la creation en iconographie chretienne». Paris, Flammarion, 1979.
- ¹² Об этом см.: *Juan Miguel Garrigues*. Voir les Cieux ouverts // *Vie spirituelle*, № 597, 1973.
- ¹³ *Ibid*. P. 538.
- ¹⁴ См.: *A. Grabar*. L'Iconoclasme bysantin. *Op. cit.* P. 18.
- ¹⁵ См.: *ibid*. P. 29.
- ¹⁶ См.: *Peter Brown*. La Societe et le sacre dans l'Antiquite tardive // *Aspects de la controverse iconoclaste*. Paris, Ed. du Seuil, 1985.
- ¹⁷ См.: *Christoph von Schonborn*. L'Icone du Christ. Fribourg, Ed. universitaires, 1976, а также: L'Icone du Verbe incarne. *Sources*, № 14, 1988.
- ¹⁸ Цит.: *Chr. Von Schonborn*. L'Icone du Christ. *Op. cit.* P. 26.
- ¹⁹ *Ibid*. P. 29.
- ²⁰ *Григорий Нисский*. Письмо 38 Святого Василия его брату Григорию 8. 19-30. Цит.: *Chr. von Schonborn*. L'Icone du Christ. *Op. cit.* P. 42.
- ²¹ *Василий Великий*. О Святом Духе. Цит.: *Chr. von Schonborn*. L'Icone du Christ. *Op. cit.* P. 53.
- ²² Цит.: *Chr. von Schonborn*. L'Icone du Christ. *Op. cit.* P. 56.
- ²³ *Ibid*. P. 70.
- ²⁴ Цит.: *H. Campenhausen*. Les Peres grecs. Ed. du Seuil, 1972. P. 210.
- ²⁵ *Максим Исповедник*. *Ambigua* // *Ch. von Schonborn*. L'Icone du Christ. *Op. cit.* P. 132.
- ²⁶ 2-ое Послание Коринфянам. Гл. 3. 18.
- ²⁷ Отзвук этого у Ницше: «глубоко в силу своей поверхностности» и у Валери: «Самое глубокое в нас это наша кожа».
- ²⁸ См.: *L. Ouspensky*. Essai sur la theologie. *Op. cit.* P. 49.

- ²⁹ См.: *Fr. Boespflug et N. Lossky. Op. cit. P. 33-35.*
- ³⁰ См.: *A. Grabar. L'Iconoclasme byzantin. Op. cit. P. 177.*
- ³¹ См.: *ibid. P. 135.*
- ³² Цит.: *Chr. von Schonborn. L'Icone du Christ. Op. cit. P. 161.*
- ³³ *Плотин. Эннеады. I. 6. 8.*
- ³⁴ О Дамаскине см.: *Chr. von Schonborn. L'Icone du Christ. Op. cit. P. 191-200.*
- ³⁵ О Никифоре см.: *ibid. P. 203-217.* Можно заметить, что позиция Никифора созвучна позиции латинской: перестать драматизировать вопрос об образе, считать его вопросом риторическим и иллюстративным.
- ³⁶ О Федоре Студите см.: *ibid. P. 217-234.* Он дал наиболее полное, совершенное и элегантное решение; вместе с тем это решение весьма крайнее и способное сделать икону, освятив ее, неподвижной. Он являет собой полную противоположность римско-католическому подходу. См. ниже, главу Римский мир образов.
- ³⁷ Цит.: *E. Sendler. L'Icone. Op. cit. P. 36.*
- ³⁸ Этой глубокой мыслью я обязан отцу Франсуа Руло.
- ³⁹ Наиболее надежное и компетентное изложение этого сюжета см.: *E. Sendler. L'Icone. Op. cit.*
- ⁴⁰ *E. Sendler. L'Icone. Op. cit. P. 57.*
- ⁴¹ *Ксенофонт. Воспоминания. I. 4. 13.*
- ⁴² *E. Sendler. L'Icone. Op. cit. P. 72.*
- ⁴³ *Eugene Troubetzkoi. Trois Etude sur l'icone. Paris, YMCA Pres-L'oeil, 1986. P. 22.*
- ⁴⁴ *Ibid. P. 49.*
- ⁴⁵ *Ibid. P. 0.*
- ⁴⁶ *Ibid. P. 16.*
- ⁴⁷ *Boris Bobrinskoy. L'Icone, sacrement du Royaume // Fr. Boespflug et N. Lossky. Nicee II, op. cit. P. 367 и следующие.*
- ⁴⁸ *Ibid. P. 372.*
- ⁴⁹ *Wladimir Weidle. Les Icones byzantines et russes. Milan, Electra, 1962. P. 5.*
- ⁵⁰ *Olivier Clement. Bible et icone, de parole aux images // Les Quatre Fleuves, №4, 1975. P. 121.*
- ⁵¹ *L. Ouspensky. Essai sur la theologie. Op. cit. P. 124 et 201.*
- ⁵² *Ibid. P. 216.*
- ⁵³ *Ibid. P. 177.*
- ⁵⁴ *Ibid. P. 212-213.*
- ⁵⁵ *Olivier Clement. Bible et icone // Art. cite. P. 121.*
- ⁵⁶ *Eugene Troubetzkoi. Trois Etude sur l'icone. Paris, YMCA Pres-L'oeil, 1986. P. 97.*
- ⁵⁷ *Ibid. P. 35.* Нет икон, изображающих свадьбу в Кане, трапезу у Левия или трапезу у Симеона, ни вообще всего, что касалось бы плотского существования Христа. Монофизитский уклон подчеркнут уклоном иконоборческим.
- ⁵⁸ *John Beckwith. Early Christian and Byzantine Art // The Pelican History of Art. 1970. P. 346.*

Часть II. РИМСКИЙ МИР ОБРАЗОВ

В 843 году завершился, по крайней мере, теоретически первый иконоборческий цикл. Стоившая стольких усилий богословская установка стала для образа стесняющей его рамкой¹. Другой иконоборческий цикл начался на Западе в XVI веке и достиг апогея в начале XX столетия. Мы стараемся показать религиозные основы, на которые опирались различные формы нового иконоборчества.

За этот длительный период Запад создал в условиях редко нарушавшегося покоя духа и сердца значительное количество изображений. Разнообразие произведений, пестрота форм и тем несравненно богаче, нежели в античных языческих или восточных христианских цивилизациях. История искусств занимается в первую очередь эпохой между каролингским возрождением и первой мировой войной.

В этой эпохе легко заблудиться. Тем не менее, мы можем задать вопрос: каким образом в течение многих веков христианский Запад смог избежать мучений и сомнений иконоборчества? Рассмотреть все ответы невозможно. Но, ограничившись только религиозными ответами, мы можем все же предложить несколько объяснений. II первая иконоборческая вспышка, предшествовавшая этому счастливому периоду, и последовавшая за ней вторая помогают нам напасть на след: счастье живописи было в отсутствии причин, породивших как первую, так и вторую.

Первое, что следует отметить, так это отсутствие на Западе споров о божественном образе, сравнимых по глубине, размаху, детальности и ярости с теми, что так долго занимали Восток. Между латинской и греческой церквями существовали некоторые догматические расхождения, в общем поверхностные, было и непонимание, и сходство. Но во всех случаях отсутствовала, или по крайней мере была значительно слабее напряженность споров. На Западе придерживались обряда достаточно ортодоксального, но на нем никогда не сосредоточивались как на главном в богословии.

Глава 4

СРЕДНИЕ ВЕКА

1. Письмо Серениусу

Если и существует какой-либо основополагающий документ, на который в дальнейшем постоянно ссылались как на вполне авторитетный, под который подстраивалась в этом вопросе Римская церковь, то это, безусловно, письмо папы Григория Великого, написанное примерно в 600 году² марсельскому епископу Серениусу. Серениус велел разрушить и уничтожить все образы в своем городе. По этому поводу папа направил ему следующее увещевание: «Одно дело — поклоняться картинам, а другое — узнавать через изображенное на картинах то, чему следует поклоняться. Тому, чему написано учит тех, кто умеет читать, картина сообщает безграмотным (*idiotis*), которые на нее смотрят, поскольку эти невежи видят, чему им следует подражать. Живопись — это чтение для тех, кто не знает букв, и выполняет роль чтения, особенно среди язычников».

По мнению Григория образ выполняет педагогическую функцию: *aedifictio, instructio* специально для безграмотных, для тех, кто редко берет в руки Писания. *In ipsa legunt qui litteras nesciunt*. Кроме того, образ обращается к памяти, поскольку он — история, которая может быть представлена. Он отсылает к прошлому, к жизни великомучеников, к жизни Христа: *res gestae*. Благодаря истории язычники учатся поклоняться только Богу, и «изменяться в поклонении Богу Единому». Наконец, образ пробуждает чувство, *componction*. *Ex visione rei gestae ardorem componctionis percipiant*. Этим словом Григорий обозначает смешанное чувство самоуничтожения и покаяния души, перед которой открылась ее греховность.

Христологической проблемы Григорий не затрагивает, его рассуждения — пасторские и наставнические. Он заботится о язычниках. Серениус настолько возмутил свою паству, что «самая большая часть» порвала с ним. «Как же приведешь ты к Господу заблудших овец, коли сам неспособен сохранить вверенных тебе?» Римская церковь всегда боялась шокировать или возмущать и не требовала от душ, сочтенных в вере неустойчивыми, бросать свои обычаи, если можно было надеяться изменить их или придать им новый смысл.

Василий Великий писал: «То, что рассказ передает уху, картина молчаливо сообщает подражанием». Ему вторил Григорий Нисский: «Изображение — это книга со своим языком»³. Папа Григорий, латинянин, мог бы припомнить и Горация: «*Ut pictura poesis*»⁴. Образ укрепляет, наставляет верных, воздействует на их разум, их привязанность, *componctio*, память, на их Я, говоря словами древних. Он риторичен в самом сильном смысле этого слова. Он поучает, убеждает, возбуждает, нравится. Он советует, обвиняет и защищает, прославляет и проклинает. Все категории Цицероновой риторики прекрасно применимы к программе Григория. Образ приводит зрителя в благоприятное расположение духа. Он направляет его страсти к добродетели. Он воспламеняет его набожность.

Из этого можно сделать следующие выводы: согласно духу этого послания, образ приближен в своем достоинстве к письму и в особенности к Писаниям, но отдален от трактовки его как предмета священного. Конечно, с богословской точки зрения прототип присутствует в образе, образ — ступень, позволяющая душе подняться из сферы материальной в сферу духовную; в образ — как в связующее звено, заложено постоянное божественное присутствие. Но это богословие распространится лишь когда будет усвоена доктрина псевдо-Дионисия⁵. Однако постоянно упоминаемый авторитет одного из четырех отцов Римской церкви способствовал поддержанию чисто риторического статуса образа, то есть «раздраматизировал» ситуацию и гасил огонь христологических противоречий, которые привели к опустошительным войнам на Востоке. В риторической же трактовке образ не демонстрирует тезиса, а ограничивается защитой доброго дела.

С другой стороны, поскольку образ помогает убеждать язычников принять веру и не изменять ей, поддерживается формальная связь с теми изображениями, которым язычники поклонялись прежде. Крестившись же, не было основания менять обычаи. Все, что было достигнуто по части красоты, технического совершенства, размышлений о прекрасном, в новом доме приемлется и находит свое место. Так закладывался фундамент будущих «возрождений».

Наконец, поскольку образ как таковой занимает скромное место среди средств освящения, в качестве компенсации ему предоставлена возможность самым эффективным способом выполнять порученную ему роль. От образа, сведенного к простому материальному предмету, не станут требовать строгого соответствия богословской истине, которая выше него. От него, в отличие от икон, не ждут подчинения застывшим схемам. Нет, образ утратит убедительность, если откажется от предоставляемых риторикой средств, и в первую очередь разнообразия, изобретательности, изумления, широкого спектра возможностей, от скульптуры до эффекта

цветов, перспективы, света (витражи), способных тронуть, понравиться, наставить.

2. Каролингские книги

Я не намереваюсь обсуждать достаточно сложный вопрос о том, как были восприняты на Западе решения II Никейского собора, ни как отозвался в католическом мире иконоборческий кризис на Востоке⁶.

Папа Адриан I послал Карлу Великому искаженную версию решений II Никейского собора. Император велел то ли Алкуину, то ли Теодульфу Орлеанскому подготовить опровержение. Два пункта в нем касаются нашей темы. Первый, опирающийся на письмо Серениусу, настаивает на воспитательной роли священных образов; в нем опровергается таким образом как иконоборческая идея разрушения, так и иконофильская идея поклонения: таков *«умеренный путь разумного направления»*, предложенный франкской церковью⁷. Поклоняться можно только Богу. В крайнем случае *«из куртуазности»* и самоуничижения можно преклониться перед человеком, поскольку Бог возлюбил род человеческий и создал его по образу и подобию своему. Но по отношению к образам такое поведение было бы *«суеверным и излишним»*. Поэтому мы допускаем присутствие изображений в часовнях святых, но не для поклонения им, а чтобы напомнить об их деяниях и украсить стены. К понятию *memoria* добавлено *ornamentum*, и это последнее ждала на Западе долгая карьера.

Образы следует почитать не из-за того, «чем они являются», а из-за того, «о чем они говорят». В связи с этим личное настроение художника может не приниматься во внимание. Восточный иконописец готовится к своей работе очистительной молитвой. Авторы каролингских книг считают, что сама работа художника ни набожна, ни скверна. По части благочестия, чем отличается она от работы плотника, столяра или любого другого рабочего? *«Все эти ремесла, доступные только тем, кто им обучен, могут осуществляться в набожности и в скверне»*. С полным безразличием художник может рисовать благочестивые деяния и злодеяния негодяев. *«Если не осквернение рисовать злодеяния, то и рисование жизни людей добродетельных — не благочестие»*. Такая моральная нейтральность по отношению к искусству как таковому была благотворна для свободы художника, чья личная нравственность к творческому процессу отношения не имела и следить за ней нужды не было. Церковь без опасений могла заказывать работу Содоме или Караваджо. Она принимала во внимание лишь готовое произведение.

Такая позиция приемлема — и это второй пункт — лишь в том случае, если живопись оценена в сравнении с другими средствами, которыми рас-

полагает духовная жизнь. Каролингские епископы отвергали идею *transitus*'а, перехода от материальных форм к божественному прототипу совершенно иной природы. *Transitus*, если он приемлем, должен осуществляться через священную материю. Какова же иерархия священных предметов? В-первых священные дары, потом крест, но не как предмет, а как *mysterium* и эмблема Христа, потом Писания, потом священные сосуды, наконец, реликвии святых⁸. Образы в списке не значатся. Они к *transitus*'у отношения не имеют. Священное изображение, таким образом, сохраняет прочную связь со светским существованием, оно по природе мирское. «*В самом деле, какое согласие может существовать между художниками и Писаниями, если последние истинны, а первые зачастую лгут?*» Тем не менее, как бы ни незначительна была серьезность, которой удостоивали изображения, церковь должна следить за тем, чтобы они не противоречили ни истине, ни нравственности. Этим еще раз обозначена связь изображений с этикой риторики, ведущей от вероятного к истине и добру того, кто своими собственными силами не достиг бы ни того, ни другого. Так что власть церкви над художником, а также над его произведением носит чисто дисциплинарный характер. Она следит за тем, чтобы в храме соблюдался и *decorum*, и *honestum*.

3. Реликвии

Нельзя сказать, что на Западе идолопоклоннические тенденции были слабее, чем на Востоке, либо что они были менее явными. Но из-за того, что изображение относилось к низкому рангу, идолопоклонство существовало на уровне, следующем непосредственно за священными мощами. В принципе богословское противостояние Восточной и Западной Церквей смягчилось на Синоде 863 года, собранном папой Николаем I. Последний принял, не слишком в том признаваясь, решения II Никейского собора. Действительно, он пошел дальше григорианской традиции. Он заявил, что с помощью цветов живописи человек поднимается до созерцания Христа, что тот, кто не видел изображения Христа на земле, не сможет увидеть его в его небесной славе. И хотя культ образов (в первую очередь распятий) и распространился, набожность приписывает реликвиям несомненно большую ценность.

Конечно, образы зарождаются вокруг реликвий и придают им все их достоинства. Начиная с IX века, множатся статуи. Реликварий Св. Веры в Конке становится целью паломничества и источником богатства для аббатства. Излеченные больные приносят подношения. Монахи проносят статую по монастырской территории, чтобы обозначить ее границы и защитить от притязаний соседей — баронов. Статуя является во снах и творит чудеса. Магическая сила реликвии перешла на изображение из-за та-

кого соседства, но основой остается все же реликвия, даже если о ней самой забыли, и основой материальной; магическая сила не связана, как в иконе, с изображением как таковым благодаря тому духовному контакту, который существует между ним и прототипом⁹.

4. Бернар и Дионисий (Дени)

Всерьез говорить об иконоборчестве цистерцианцев невозможно. Святой Бернар протестовал против роскоши и, следовательно, против украшений по чисто социальным причинам. Богатство Церкви должно быть использовано для помощи бедным, а не для удовлетворения суетности священнослужителей. *«Смотрите, вот идут они в своих сверкающих одеждах из роскошных тканей... сами пастухи, они режут овец, чтобы насытиться»*. Совесть в вопросе расходов на украшения будет возникать неоднократно на протяжении нашей истории, к оскудению французских церквей.

Но Святой Бернар выдвигал и другой довод. Он осуждал украшения, поскольку считал, что чувственное наслаждение не уместно в монашеской жизни, где посвящают себя одному только Богу. Пустота цистерцианской церкви выражает стремление к бедности, воспринимаемой как умерщвление чувств, полезное для созерцания. Монахам, и только им, св. Бернар рекомендует интеллектуализированную набожность, питающуюся медитацией о божественном законе, вне всяких чувств. Так что это не иконоборчество, а аскетическое правило, и только для тех, кто избрал путь совершенства. Это правило настаивает на искусстве, отвергающем *curiositas* и довольствующемся *necessitas*, враждебным всем излишествам и согласующимся, как считал Бернар, с разумом. Но в соборах, куда ходят миряне, напротив, он допускал изображения, пробуждающие набожность¹⁰.

Такая реакция вполне объяснима в свете того, что происходило вне стен Клерво и Сито. Экономический подъем Европы, рождение сложного многообразного общества, децентрализованного, с новыми институциями и учреждениями — все это выразилось в пластических искусствах возникновением громадного разнообразия изображений и стилей. Все эти новые формы используют светские и религиозные изображения для своих эмблем, знаков социальной принадлежности, для своих знамен. Символы благочестия (в частности распятие) становятся опорой чувственного психологического опыта, рассматриваемого как опыт религиозный. Папство одобряло подобную эволюцию. В 1216 году Иннокентий III во главе процессии нес «Веронику», то есть нерукотворное (*acheiropoiete*) изображение Христа, и оно внезапно перевернулось. Охваченный ужасом, папа сложил в честь изображения хвалебную песнь и предоставлял десятидневное отпу-

шение грехов тем, кто ее повторял¹¹. Этот рост социального значения изображений поддерживался растущим влиянием Дионисия Ареопагита из центра его распространения — аббатства Сен-Дени.

«Ступенчатое» видение мира, уровни которого распространяются от Сверхбытия, Сверхъединого вплоть до бесформенной материи, Святым Дионисием выражено еще лучше, чем Блаженным Августином или Бозцием. Каскад этого света — не просто различная освещенность существ, но само их бытие¹². Все сущее — от душ до камней — есть кристаллизация освещающего излучения добра¹³. Изображения благословенны, поскольку *«они поднимают нас от чувственного к познаваемому, от священных символических образов к простым вершинам небесной иерархии»*¹⁴.

Но вот что слышится в этих словах латинянину: Дионисий настаивает на том, чтобы между образами и из образцами была не только отстраненность, нужно, чтобы они были несхожи. Изображения (к ним относятся и метафоры Писаний) должны подчиняться определенной дисциплине, поскольку они открывают недостойным святыне таинства. Другая причина, по которой изображения не должны быть похожи, в том, что, чем ближе они к изображаемому образцу, тем сильнее толкают к греху идолопоклонства¹⁵. Они должны быть низкими и несовершенными, чтобы никто не спутал их с небесными и сверхнебесными сущностями. Дионисий защищает права негативного богословия. Однако если такое богословие и сближает латинские и греческие концепции, то в григорианском толковании оно предписывает искусству более скромные цели. Тем самым изображения оказываются защищены от того восточного смешения (*hybris*), которое породила ссора образов. Чем приниженнее и материальнее изображение, тем менее оно обманчиво. Поэтому Фома Аквинский уже в начале своей «Суммы богословия» повторяет аргументацию святого Дионисия: отдавая предпочтение низким представлениям божественного, мы защищаем себя от ошибки, мы лучше согласуемся с доступным для нас уровнем познания Бога (о нем мы знаем более, чем он не является, нежели кто он есть); да и сами божественные явления лучше защищены от недостойных¹⁶.

Вместе с тем в пластических искусствах той поры преобладала не сдержанность, а скорее роскошество и разнообразные иконопоклоннические тенденции, что порождало иконофобское противотечение, в равной мере еретическое. Более того, противоречия между евреями и христианами (например, во времена Руперта де Децца) вынудило вновь поставить вопрос об образах. И для его решения было привлечено богословие. В обширной литературе, выходящей за рамки богословской проблемы образа и представляющей полностью разработанную философскую эстетику, мы избрали двух авторов: Бонавентуру и Фому Аквинского.

5. Бонавентура

У Бонавентуры, как и у Фомы Аквинского, следует отличать эстетическую проблему от проблемы образов, и необходимо это в еще большей мере, нежели у древних авторов, поскольку в классической схоластике эстетика начинает отделяться и существовать самостоятельно, наряду с эпистемологией и этикой, как один из трех способов приближения к бытию: Вместе с тем законность образа и его культ, в условиях еврейских, манихейских и внутрехристианских противоречий продолжает быть предметом живейших споров. И поскольку вопрос образа ставится в контексте этой эстетики, следует сказать о ней несколько слов.

Бонавентура — часть того «духа средневековой философии», несокрушимое единство которого и под этим наименованием засвидетельствовал Жильсон. Однако первый принцип, который философия именovala по-разному, то Благом, то Перводвижителем, то Единым — это всегда библейский Бог, Творец Неба и Земли. Творение доброго Бога может быть только прекрасным. Эта красота распространяется на весь сущий мир, на всю иерархию предметов, от человеческого тела, шедевра этого мира, вплоть до последнего комка грязи. Слова Констебля «Я никогда не видел ничего безобразного» средневековая эстетика вполне могла бы взять на вооружение. Мир представляется как *decorum simulacrum* Бога, согласно словам Апостола Павла: «Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы, так что они безответны». Так преодолевалось греческое унижение осязаемого в сравнении с познаваемым и отвергалась гностическая ненависть к материи. Красота мира была восславлена греками. Платон, Аристотель, Портика, Плотин — все они находили для этого причину. Но, как отметил Шерригам, для них прекрасным было все, тогда как для христиан прекрасна любая вещь, любой предмет, даже самый незначительный, лишь бы он обладал бытием и соучаствовал в бытии благодаря благожелательной воле Божией¹⁷. И поскольку последняя явлена повсюду, то предметы обладают двойной красотой: как таковые в качестве результата творения и как знаки, в которых читается абсолютная красота творца. Средневековая эстетика одновременно и реалистична, и символична, поскольку каждая вещь может рассматриваться и как сотворенная, и как аллегория божественного.

Что же касается самого прекрасного, то средневековые искали его в Книге Притчей Соломоновых: «Господь все направил мерою, числом и весом»¹⁸. Блаженный Августин разъясняет и дополняет библейскую формулировку: *mesura* дополнена *modus*, то есть способом, которым каждая суб-

станция занимает свое место, *numerus* дополнена *species*, математическим принципом формы, а *pondus* дополнен *ordo*, устойчивостью, позволяющей вещи соучаствовать в мировом порядке. Так что красота заключается в гармонии. Книга Притчей запечатлела эту античную мысль. Рассуждения о свете — другое направление поисков природы прекрасного — объединяют осязаемое и познаваемое излучение солнца (Платон, Плотин, Св. Дионисий) со Словом, «светом мира» (Св. Иоанн).

Что представляет собой на этом общем фоне Бонавентура? Он, безусловно, на стороне Блаженного Августина, «число, мера и вес» трактуются в августиновской манере как «способ, форма и порядок». Так августиновский эвдемонизм дополняется анализом эстетического наслаждения Бонавентуры. Человек обладает пятью чувствами, которые «как двери, через которые знание обо все осязаемых сущностях проникает в душу»¹⁹. Восприятие подходящего нам предмета влечет за собою наслаждение. Однако всякое наслаждение вытекает из пропорциональности отношений (*ratio proportionalitatis*)²⁰. Наслаждение от лицезрения возникает, если изображение пропорционально образцу, нашей чувствительности и, наконец, себе самому. В отношении формы пропорциональность именуется красотой, которую Бонавентура определяет двумя цитатами из Блаженного Августина: *aequalitas numerosa* («численное уравнение» или «равенство неисчисляемых величин») или «равновесие частей, соединенное мягкостью окраски». Что же касается напряженности, то нужно, чтобы возбуждение, в которое приводит нас изображение, было пропорционально нашей чувствительности. Тогда субъект испытывает нежное удовлетворение, как раз посередине между двумя крайностями, и это состояние Бонавентура называет *suavitas*. *Sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur*²¹. Это совсем непохоже на Бюрке и связанный с возвышенным *dilight*. Наконец, сладостность творит добро, «наполняет» наш организм и приводит его к равновесию, *salubritas*.

Произведение прекрасно, когда оно равно своему образцу. Но *conformatio expressa* — не только подражание предметам, но и верное выражение артистического Я, соответствие его внутреннему идеалу. В портрете художник возвышает образец в своей концепции и своем воображении и затем опускает его до созданного им произведения. Изображение подражает и выражает: *Dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur*²². Бог создает, природа воспроизводит. Искусство скромнее. Оно пользуется уже сотворенным Богом и природой, например мрамором, чтобы создать статую или дом. Оно только обустроивает уже существующую материю. Творческое стремление художника ограничено, однако оно аналогично стремлению и матери, и Бога, и получит от него благословение.

Деятельность художника питается созерцанием Бога, прозреваемого в мире и в душе. Бонавентура полностью следует августинской диалектике. «Среди сотворенного одна часть является следами, а другая образами Бога»²³. Укрепленный верой и разумом, человеческий глаз обегает всю вселенную и всюду обнаруживает вес, чило и меру. «И тот, кого такое сотворенное великолепие не просвещает, слеп»²⁴. Тому, кто отказывается узнать Бога в осязаемом мире, наполненном «следами», нет прощения.

Однако, если мир и прекрасен, это не основание для того, чтобы в нем останавливаться, поскольку следовать Добру — это подниматься ввысь. И тому служат «образы», которые Троица вложила в наши души: память, знание, любовь. Эти естественные образы благодатью возносятся к более высокому уровню подобия. Тогда дух способен созерцать божественное единство в его первозванности, Бытие, и в первозванности же блаженную Троицу, Благо. Завершив этот путь, душа «верный образ» Бога невидимого созерцает во Христе, в котором сливаются первое и последнее, окружность и центр, альфа и омега, творец и его творение. «И можно лишь желать дня отдыха, когда экстаз успокоит любопытство духа и вознаграждает за все труды»²⁵.

Иерархия Бонавентуры не отличается от иерархии Псевдо-Дионисия. Однако она остерегается растворить образ в озарении внутреннего экстаза. На всех ее ступенях образы сопровождают дух на его пути, и верховный образ — воплощенный Христос, «союз Первого Принципа, Бога, с человеком, сотворенным на шестой день (...), Предвечного с бранным созданием, рожденным от Девы Марии, (...) Высшего Единого с сотворенной и отличной от других личностью»²⁶. Так что созерцатель не теряется в облике «сверхозарения», но сосредоточивается на образе ограниченном и конкретном. Снизу и доверху лестницы он наслаждается удовольствием, распространяемым числом, мерой и весом, узнаваемых в самом малом из следов. Это удовольствие художник может удвоить, подражая и самовыражаясь, поскольку этим двойным действием он сопоставляет внешний след и тот образ, которым он является. Так что искусство, отнюдь не замыкающееся в себе, ведет к духовному возвышению, радуя художника картиной красоты (*species*), наполняя его *suavitas* и укрепляя его *solubritas*.

Найдя для изображений (и для их изготовления) точное место в духовной жизни, Бонавентура определяет те почести, которые надлежит воздавать образу в храме. Он подтверждает аргументы Григория, включенные к тому времени в Декреталии и ставшие нормативными. Изображения помещаются в церквях с полным основанием из-за «невежества простолудинов, слабости их привязанности к вере и непостоянства памяти»²⁷. Однако исходя из назидательных соображений Бонавентура

идет дальше григорианского равновесия между Писанием и образом и считает, что последний обладает большей впечатляющей силой.

Хотя понятие *aequalitas numerosa*, занимающее центральное место в его эстетике, восходит к Блаженному Августину и основывается на ритме, Бонаventura охотнее подыскивает свои примеры в пластических искусствах²⁸, и связано это с тем, что зрение — наиболее «убедительное» из чувств. Многих из тех, кто не склоняется к набожности, слыша слово, хотя бы подталкиваются к ней, когда глаза их видят деяния Христа, «в определенном смысле присутствующего в изображениях и картинах». В подтверждение он цитирует «Искусство поэзии» Горация: «То, что передается через слух, не так будит души, как то, что представлено глазам, которые не обманывают».

Наконец, опираясь не на Писание, которое нemo, а на неписаную апостольскую традицию, на историю Авгаря и нерукотворный образ, на портрет Девы Марии, св. Луки, Бонаventura устанавливает иерархию культа: почитание для святых, сверхпочитание для Богородицы и наконец поклонение — одному только Христу.

6. Фома Аквинский

В томистской эстетике, так глубоко и по-разному исследованной в работах Жильсона, Маритэна, Эдгара де Брюина, Эко, я стремился показать то, что позволяет оценить значение изображений вообще и разрешает священные изображения²⁹.

Искусство и его мораль

В основе иконофилии Бонаventura лежит Августиново благоговение перед миром. Фома Аквинский добавил к нему аристотелево благоговение перед искусством и артистом. Природа — шедевр Господа Бога, который творит ее одной своей мыслью. В свою очередь природа подхватила божественный творческий порыв, сообщающий ей бытие и действие. Художник, как природа и как сам Господь, действует целенаправленно и исходя из этого согласует элементы (части). Природа творит постоянно в силу самой своей природы, артист же делает это от случая к случаю: в этом искусство ниже природы. Зато природа бессознательна, тогда как искусство — разумное и сознательное творчество.

Искусство (в общем значении *tekhne*, включающем и искусство управления, и военное искусство) сравнивается с таким интеллектуальным достоинством, как осторожность. Осторожность есть *recta ratio ogibilitum*, «четкое правило» в работе, устойчивое положение (*habitus*), позволяющее человеку согласовывать разумные принципы деятельности и спо-

события их применения в частных случаях³⁰. Все это в равной мере применимо к искусству, однако существует и различие: осторожность регулирует действие, искусство же — то, что следует изготовить. Осторожность — внутреннее свойство, поскольку является нравственным качеством. Искусство же проверяется лишь произведением, и потому «заранее не предполагает справедливых чувств». «В ремесле от ремесленника не требуется хорошего поведения, от него требуется хорошее изделие. Скорее уж от произведения можно требовать хорошего поведения, как от ножа требуют, чтобы он хорошо резал, от пилы — чтоб хорошо пилила, если бы они могли действовать сами, по своей воле. Поэтому и искусство нужно умельцу не для добродетельной жизни, а для того, чтобы изготавливать хорошие изделия и сохранять их»³¹.

Понятно, что этика искусства для Аквината — и это воистину западная черта — это этика хорошей работы. Художник должен думать о том, как создать и из чего, о завершении и отделке: конечная цель искусства — это произведение искусства. Художник может прегрешить против искусства, и его постигнет неудача, но при этом он совсем не согрешит против нравственности. Он может согрешить против нравственности, не греша против искусства: он оступился, но не как артист, а как человек по отношению к цели, правда, более высокой, своего человеческого существования.

Тем не менее могут существовать аморальные по сути произведения. Таковы статуи идолов. Но «если искусство применяется для изготовления произведений, которые люди могут использовать и во зло и во благо, то практиковать такое искусство — не грех». Напротив, если искусство «не способствует поддержанию нашей жизни», это ложное искусство³².

Непредосудительно и искусство, единственная цель которого — доставлять удовольствие. Игра приносит душе нужное ей отдохновение, и она допустима при соблюдении условностей, продиктованных разумом, тем нравственным качеством, которое Аристотель именовал эвтрапелией, веселостью нрава и, наконец, высшим соображением умеренности³³. Так что веселые развлечения рекомендуются христианам. Аквинат согласен с Аристотелем, считавшим, что «отсутствие игры — это порок». Необходимость душевного отдохновения и развлечений, благородного otium'a, который Кастаглионе считал частью придворной жизни и сообразно которому место для игр и отдохновения предусматривалось даже в папских дворцах, — все это в трудах Аквината находит полное оправдание.

Прекрасное — наслаждение и claritas

Ту революцию, которую Аквинат произвел, затронув вопрос прекрасного, интерпретировать сложнее. Его предшественники (и его учитель

Альберт Великий) определяли его по отношению к объекту. Фома же определил его и по отношению к сознанию³⁴. Разумеется, существуют объективные причины оценить тот или иной объект как красивый, но он таков лишь в том случае, если доставляет созерцающему его уму наслаждение. Красота и добро идентичны, но добро удовлетворяет желание человека чувственным обладанием предметом, тогда как красота — осознанием, или, точнее, оценкой его формы. Интуитивное улавливание объекта — источник наслаждения³⁵.

В ощущении красоты есть, таким образом, два аспекта: интеллектуальный (*apprehension vision*) и чувственный (*quod placet, delectat*). Они соединены. *Apprehensio* может быть определено как способ видения, проходящий через медитацию чувств (зрения и слуха) познавательного характера, некорыстный и доставляющий удовольствие определенного типа³⁶. Эстетическое чувство существует лишь в той мере, в какой само знание успокаивает нас своим свойством чистой интуиции: *Id cuius ipsa apprehensio placet*³⁷.

Но какое именно удовольствие? Это удовольствие человеческое. Животным доступны только удовольствия от пищи и сокоупления. «Только человек находит наслаждение в осязаемых красотах как таковых», и: чему его побуждает вертикальное положение³⁸. У животных знание подчинено инстинкту самосохранения и размножения. Лишь человек, способный на бескорыстие, может созерцать вещи в их структуре и свойственной им гармонии и наслаждаться этим созерцанием. Между чисто биологическим удовольствием животных и чистым эстетическим удовольствием, по Аквинату, находится промежуточный уровень *pulchritudo et ornatus feminae*, где человек наслаждается прекрасными формами женщины, однако с намерением их плотского обладания, и в этом человек проявляет себя одновременно и как животное, и как существо духовное.

Существует аналогия между эстетическим удовольствием и игрой. И то и другое «сладостно». И то и другое бескорыстно и подчинено лишь собственным правилам. Наслаждение игрой, как уже было сказано, полезно и целительно, хотя может приводить и к беспорядочным поискам. То же можно сказать и об эстетическом удовольствии³⁹.

Для красоты нужно, чтобы предмет был представлен сознанию. Нужно также, чтобы он был красив сам по себе. Красота — не состояние сознания, она объективна. Критерии, соответствующие красоте Сына, Аквинат провозгласил по поводу таинства Троицы. Красота соединяет в себе три условия. Во-первых, цельность; усеченные предметы безобразны; во-вторых, заданные пропорции (*debita proportio*) в гармонии (*consonantia*). Наконец, блеск: «о вещах блестящих цветов говорят, что они красивы»⁴⁰. Эти три

критерия — три пути приближения к формам как частям целого. По всей видимости, *claritas* означает момент, когда предмет воспринимается в наиболее глубоком и полном единстве своей субстанции, своей сути, в соотношении последней с идеальным образцом, а затем и с источником всякой красоты, божественности Сына. *Claritas* — это излучение конкретной и индивидуальной формы в соотношении с идеалом для такой формы, который она восстанавливает в совершенстве благодати. В человеке красота тела, если оно хорошо сложено, свидетельствует о *integritas* и *debita proportio*. Но *claritas*, осязаемое уже и в теле, касается излучения добродетелей и озарения души, созданной по образу и воссозданной по подобию Бога.

Красота принадлежит в первую очередь Сыну. У *integritas* и *perfectio* есть аналог в «свойствах Сына обладать в себе в действительности и в совершенстве божественной природой». *Debita proportio* принадлежит Сыну как «истинному образу отца» и «каждое его изображение, в совершенстве представляющее образец, прекрасно». *Claritas* же относится к тому свойству Сына, благодаря которому он — «Слово совершенное, свет и великолепие разума»⁴¹.

По поводу одного замечания Умберто Эко

Умберто Эко отметил в томистской эстетике неразрешимое и тупиковое противоречие⁴². По его мнению, все небесные и земные формы, естественные и искусственные, могут быть объектом эстетического восприятия. Он называет это панкализмом Аквината: все сущее прекрасно. Но, с другой стороны, естественные субстанции онтологически выше искусственных форм, божественные творения выше человеческих, красота которых поверхностна. На это Эко возражает следующее: чтобы увидеть вещь прекрасной, нужно, чтобы она стала объектом сознательного суждения. А естественные предметы непроницаемы, оценить их может только высшее познание, свойственное только Творцу. Только Бог может увидеть их *sub specie pulchri*. Произведения же человеческие доступны человеческому разуму, и человек может постичь их красоту. Природа является нам в своем совершенстве благодаря *claritas*. Однако томистская система помещает *claritas* вне нашего постижения. Эстетическое удовольствие, вызываемое искусственными формами, теоретически невозможно, но, согласно той же теории, это единственное удовольствие, которое теория рассматривает как практически возможное.

Я думаю, в этом сказывается забвение теологального отношения с Богом и двойственность благодати. Человек руководим Богом. По цепочке образов (творения человека, природные создания, божественные образы, предоставляемые ему созерцанием Слова) человек поднимается по лест-

нице причастия, которая, тем же Словом, спускается к сотворенной природе и к нему самому. Это лестница двойная: познания и любви. Все сущее, все сотворенное и, следовательно, прекрасное, возникает и существует лишь в стремлении к красоте и добру. Желание любви — это дар благодати, оно приводит в движение всю лестницу, и артистическую природу, и художника-человека, и в конце концов приводит к Богу. В томистском, как и в августиновском духе существует эстетическая транспозиция двойной заповеди любви к Богу и любви к ближнему. Последняя возникла только «с божественной точки зрения». С этой же точки зрения мир природный и человеческий рассматривается в свете «любви милосердной», обнажающем их стройность и красоту.

И, возможно, что все это соответствует наиболее сильному и подлинному эстетическому переживанию. Когда мы созерцаем картину природы, или читаем у Гомера сцену прощания Гектора с Андромахой, или разговор Ахилла с Приамом, то порой действительно ощущаем, что мы «на точке зрения Бога», что мы смотрим на мир и на человеческое бытие какие они есть, то есть «простые» и вполне достойные милосердного взгляда. Этого нет у Св. Фомы, но его язык соответствует подобному переживанию. И, возможно, что он увидел бы аналогию и связал бы ставший столь пронизательным взгляд художника со взглядом подлинного милосердия.

Конечно, человек не в силах смотреть на природу взглядом столь же прозорливым, как у того, кто ее сотворил. Но благодаря своей причастности Богу, сколь ограничена она ни была бы, несмотря на благодать, он видит природу в ее реальности, в ее мировом порядке, в ее онтологическом превосходстве над творениями рук человеческих. Что до последних, то человек действительно яснее и точнее видит их «с первого взгляда». Но если он попытается взглянуть на них поглубже, то натолкнется на художника с его человеческой природой, столь же непроницаемой, что и любая другая природа. В этом художнике он различит «по образу», уже достаточно таинственное, и «по подобию», результат непознаваемой благодати. Так познание и эстетическое удовольствие оказываются подчинены *видению в Боге*. Оно же, в духе идей Аквината, аналогично *видению Бога*, то есть тому видению, которым обладает Бог. Его-то и выражает, помимо совершенства формы (*integritas, proportio*), *claritas*, блеск, являющийся, в общем, темной ясностью таинства.

В самом деле, произведения искусства могут быть убедительнее произведений природы. Но не из-за противопоставленности последним, а из-за того, что природа в них в какой-то степени сконцентрирована, вновь представлена в сознательном созерцании, может быть, в благодати озарения. Доставляемое ими удовольствие от созерцания родственно удоволь-

ствию от игры и обогащено настолько, что в произведении искусства восхищаются не столько изображенным предметом, сколько удачей имитации, не столько образцом, который может быть и безобразен, сколько подбием ему, свидетельствующем о красоте работы и глубокой нравственности живописи, которая тоже искусство.

Неустойчивость томизма

Равновесие томизма хрупкое. Его эстетическое видение обогащающее и иерархически соподчиненное. От вещи, предмета оно поднимается к роду, виду, к законам мира и к божественному закону. И нужно удерживаться в этой точке, на этой высоте. Для Дунса Скота великолепие вещи не выходит за рамки самой вещи. Напротив, именно своим уникальным, неповторимым характером она и ценна. Для Уильяма Окама или Николая из Отрекура уже нет ни устойчивого порядка мира, ни иерархии: в вещи они не видят ничего, кроме составляющих ее частей, а в мире — ничего, кроме разных его компонентов, и никакая иерархия не сводит их в единое и величественное целое⁴³. Видение в Боге утрачивает свой смысл, а видение «с точки зрения Бога» просто неприемлемо. Что же остается от томизма в этом новом для него климате? Его восхваление искусства, того наслаждения, которое оно доставляет, его убедительное могущество, удовлетворение от хорошо сделанной работы. Огорившись от своего божественного центра, от своей естественной объективности, искусство сосредоточивается на сюжете, на наслаждающемся им ценителе, на создавшем его художнике, на самом себе, в конце концов, на искусстве для искусства.

Культ образов

Теория культа изображения Фомы Аквинского представляется независимой от его эстетики, поскольку он довольствуется тем, что следует традиции патриархов, в первую очередь Блаженного Августина и Иоанна Дамаскина, но отнюдь не II Никейского собора, о котором он не упоминает. Формальный смысл слова «образ» он определяет в связи с Троицей⁴⁴.

Для существования образа требуется сходство, точнее, сходство особого характера, знак родовой принадлежности. В телесном мире обычно таким знаком является фигура. Кроме того, требуется определенная упорядоченность происхождения. В самом деле, яйцо — не образ другого яйца, поскольку от него не происходит. Наконец, требуется, чтобы образ отличался от оригинала, иначе он растворяется в последнем.

Образ может найти себя в существе той же природы. Например, образ короля — в королевском сыне. Или же в предмете другой природы, напри-

мер, образ короля, оттиснутый на монете. Сообразно первой манере Сын *есть* образ Отца, сообразно второй — человек только *по* образу Бога⁴⁵.

И последнее, заимствованное у Аристотеля, сравнение, оно служит основанием для следующей доктрины. Стремление души к образу двойственно: часть направлена на сам образ как на реальность; другая часть стремится к образу как к изображению чего-то другого. Эта вторая часть идентична со стремлением к изображенной реальности. *«Образ Христа как изделие из крашеного или вырезанного дерева не заслуживает никакого почитания, почитание может быть отнесено только к разумным существам. К образу Христа проявляют почтение именно как к образу. Из этого следует, что с одинаковым почтением должно относиться к образу Христа и к самому Христу. И поскольку воздаваемое Христу почитание есть поклонение, логично также поклоняться его образу»*⁴⁶. Это же относится и к Кресту, *«поскольку в него мы вкладываем надежду на спасение»*⁴⁷. Богородица заслуживает сверхпоклонения, а реликвии святых (Аквинат не говорит об их образах) — поклонения *«из-за души, которая была с ними соединена»*⁴⁸.

Подобную теорию можно опротестовать, можно и преувеличить. Протест пришел от номинализма. В начале XIV века Дюран де Пурсен отмечал, что если образ — это произвольный знак, не связанный с божественным прототипом, он не может быть объектом поклонения, а если материальный образ как-то соотносится с указанным прототипом, то культ образа есть идолопоклонство⁴⁹.

Теория, сообразно которой движение к образу есть одновременно и движение к прототипу, может привести и к выходу за пределы разумного. Если исходить из этого принципа, то почему бы не поклоняться священным сосудам? Более того, если отблеск божественного бытия есть на всех предметах, то почему бы им всем и не поклоняться? Томисты XVI века, саламантинцы, Казтано, Васкес склонялись к такой мысли. Последний писал: *«Res omnes inanimas et irracionales rite adorati posse, vera sententia est»*. Все они думали, что теоретически и метафизически такое возможно, но говорить об этом не стоит, а советовать толпе — тем более. Утверждение это столь удивительно, что Беллармин вынужден был внести поправку, заверяя (на этот раз на основе решения II Никейского собора), что образы не имеют права на то же поклонение, что и представленные на них персонажи⁵⁰.

В просмотренных нами работах Св. Фома не цитирует письма Григория⁵¹ и к вопросу об образах подходит не с риторической, а с метафизической стороны. Но эта столь доверчивая к природе и к человеку метафизика не приводит к невозможности образа, ни к суетности при попытках его создания. В духе Блаженного Августина она позволяет видеть мир

как бесконечную череду образов, соответствующих друг другу в строго определенном порядке, освещенных единым светом, и человека, чье желание и разум обращены к божественной красоте, то есть ко всему миру, и способного видеть образы, творить их и радоваться тому.

Примечания

¹ Существовая под присмотром и подорванный сакрализацией, образ в его священной форме истощается. Светский образ, лишенный своего принципа, развиваться не может.

² См.: *Gregoire le Grand. Epistola XIII. Ad Serenum Massiliensem episcopum, patrologie de Migne. T. LXXVII. Col. 1128–1130. Texte traduit dans: Daniele Menozzi. Les Images, l'Eglise et les Arts visuels. Paris, Ed. du Cerf, 1991. Эта прекрасно документированная антология приводит главные тексты по вопросу образа.*

³ См.: *Aidar Nichols. Le Christ et l'Art divin. Paris, Tequi, 1988. P. 67.*

⁴ *Горацій. Поэтика. V. 361. О судьбе этого текста и искажении его смысла см.: Rensselaer W. Lee. Un pictura poesis. Paris, Macula, 1991.*

⁵ См.: *D. Menozzi. Les Images, l'Englise. Op. cit. P. 26.*

⁶ См.: *Jean-Claude Schmitt. L'Occident, Nicee II et les images du VIII^e au XIII^e siecle // Francois Boespflug et Nicolas Lossky (ed.). Nicee II, Paris, Ed. du Cerf. 1987. P. 271–301.*

⁷ См.: *D. Menozzi, Les Images, l'Englise. Op. cit. P. 104 et suiv.*

⁸ См.: *J.-Cl. Schmitt. L'Occident, Nicee II et les images // Art. cite. P. 274.*

⁹ См.: *ibid.*

¹⁰ См.: *D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 121.*

¹¹ См.: *ibid. P. 128.*

¹² См.: *Etienne Gilson. La Philosophie au Moyen Age. Paris, Payot, 1962. P. 88 et suiv.*

¹³ См.: *Denys l'Areopagite. Les Noms divins. 697 с (Денис Ареопагит. Божественные имена).*

¹⁴ *Denys l'Areopagite. Hierarchie celeste. 125 а. (Денис Ареопагит. Небесная иерархия).*

¹⁵ См.: *ibid. 140 b.*

¹⁶ См.: *Thomas d'Aquin. Somme theologique. Ia. Q. 1. Art. 9. (Фома Аквинский. Сумма богословия).*

¹⁷ См.: *Marc Sherringham. Introduction a la philosophie esthetique. Paris, Payot, 1992. P. 113.*

¹⁸ См.: *ibid. P. 108. См. также: Edgar de Bruyne. Etudes d'esthetique medievale. Bruges, De Tempel, 1946. T. III. Chap. VI. «Saint Bonaventure». P. 189–226.*

¹⁹ *Bonaventure. Itineraire de l'esprit vers Dieu. II. 3. (Бонавентура. Путь духа к Богу).*

²⁰ *Ibid. II. 5.*

²¹ *Ibid.*

²² Цит.: *E. De Bruyne. Etudes d'esthetique medievale. Op. cit. T. III. P. 211.*

²³ *Bonaventure. Itineraire de l'esprit vers Dieu. I. 2. (Бонавентура. Путь духа к Богу).*

²⁴ *Ibid. I. 15.*

²⁵ *Ibid. VII. 7.*

²⁶ *Ibid. VII. 5.*

²⁷ *Bonaventure. Liber sententiarum. III. IX. Art. 1. Q. 2; см.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 132.*

²⁸ *См.: E. De Bruyne. Etudes d'esthetique medievale. Op. cit. T. III. P. 213.*

²⁹ *См.: Etienne Gilson. Le Thomisme. Paris, Vrin, 1965 et: Peinture et Realite. Paris, Vrin, 1958; Jacques Maritain. Art et Scolastique. Paris, 1928; E. De Bruyne. Etudes d'esthetique medievale. Op. cit.; Umberto Eco. The Aesthetic of Thomas Aquinas. Cambridge (Mass.), Harvard University press, 1988.*

³⁰ *См.: Thomas d'Aquin. Somme theologique. Ia. Iiae. Q. 57. Art. 4. (Фома Аквинский. Сумма богословия).*

³¹ *Ibid. Art 5.*

³² *См.: ibid. Iia, Iiae. Q. 169. Art. 2.*

³³ *См.: ibid. Q. 168. Art. 2.*

³⁴ *См.: E. De Bruyne. Etudes d'esthetique medievale. Op. cit. T. III. P. 281 и следующие.*

³⁵ *См.: Thomas d'Aquin. Somme theologique. Ia. Q. 5. Art. 4. (Фома Аквинский. Сумма богословия).*

³⁶ *См.: U. Eco. The Aesthetics of Thomas Aquinas. Op. cit. P. 58.*

³⁷ *См.: E. De Bruyne. Etudes d'esthetique medievale. Op. cit. T. III. P. 286.*

³⁸ *См.: Thomas d'Aquin. Somme theologique. Ia. Q. 91. Art. 3. (Фома Аквинский. Сумма богословия)*

³⁹ *См.: E. De Bruyne. Etudes d'esthetique medievale. Op. cit. P. 295.*

⁴⁰ *Thomas d'Aquin. Somme theoretique. Ia. Q. 39. Art. 8. (Фома Аквинский. Сумма богословия).*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *См.: U. Eco. The Aesthetics of Thomas Aquinas. Op. cit. P. 202 et suiv.*

⁴³ *Ibid. P. 206.*

⁴⁴ *См.: Thomas d'Aquin. Somme theologique. Ia. Q. 35. Art. 1. (Фома Аквинский. Сумма богословия).*

⁴⁵ *Ibid. Art. 2.*

⁴⁶ *Ibid. IIIa. Q. 25. Art. 3.*

⁴⁷ *Ibid. Art. 4.*

⁴⁸ *Ibid. Art. 8.*

⁴⁹ *См.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 34.*

⁵⁰ *См.: Voir Dictionnaire de theologique catholique, s. v. «culte des images». T. VII. I. Col. 826.*

⁵¹ *Разве что намеком.*

Глава 5

РЕНЕССАНС И БАРОККО

1. Утверждение живописи и живописца

«То, что мы видим, сильнее возбуждает наши чувства, нежели то, что мы слышим». Бонавентура, судя по всему, имеет в виду, что если вера приходит через слух, то религиозная истовость — через зрение¹. На пути увещевания и уловления сердец, которые избрали для себя нищенствующие ордена, образ, поддержанный мастерством художника, развивает риторику чувств. За ней можно проследить на самом ярком примере христианской иконографии — на распятии.

Распятие — это изображение Христа, привязанного к кресту: нужно, чтобы был видим Христос, поскольку просто крест — не распятие, и нужен крест². В результате перед зрителем божественный образ *par excellence*, но самый парадоксальный из созданных христианской религией. В самом деле, требуется воспроизведение двух взаимоисключающих явлений: поражения и победы, человечности и божественности. Если одно из них упущено, правоверие образа блекнет. Удержать в образе подобный оксиморон — самое трудное испытание, с которым может столкнуться художник: он на грани возможного, и точки равновесия крайне редки.

Долгое время довольствовались крестом с каким-либо христианским символом, буквы J. C., например, корона, надпись *Nika*, указывающая на победу, или ягненок в перекрестии ветвей. Но положение стало нестерпимым, когда монофизитская ересь, признававшая в Христе только божественную природу, категорически отказалась изображать Христа привязанным к кресту. Трульский собор 692 года предписал изображать *«реальность»*.

Иоанн Хрисостом писал:

«Вот как, даже на кресте, он свершал все без содроганий, говоря с учеником о своей матери, осуществляя пророчества, обнадеживая разбойника. Но ведь прежде, до того, как он был распят, он был покрыт потом, охвачен ужасом и тоской. Что же это? На самом деле все ясно: тут перед нами слабость природы, здесь полнота могущества. И поскольку он был всемогущ, то конец пришел, когда он того захотел, а за-

хотел он, когда все было исполнено. [...] Тем самым евангелист показывает, что Он был властен надо всем»³.

На протяжении многих лет распятие колебалось между богообразием и человекоподобием, между торжеством и страданием. Христос то обнажен и в терновом венце, то одет и украшен короной, как царь.

Каролингское распятие относится к торжествующему типу. Карл Великий украсил лоб Христа императорской диадемой, которой его увенчал папа. Распятый держится стойко, не опуская ни рук, ни головы. Воскресение и Вознесение, и даже Второе Пришествие обрамляют сцену страстей Господних в Аугсбургской библии и в Клюни. С XII века, эволюционируя в сторону человечности, распятие скорее возмущает, нежели наставляет. *Santa Volto* (Господня Воля) из Лукки (изображение, которому многие художники подражали) — представляет Христа одетым в длинную тунику с широким воротом. Миндалевидные глаза опущены. Он не торжествует, но еще и не вызывает жалости. Он живой и полон достоинства. Таковы же и великолепные изображения Христа «из Курайода» в Лувре и в Сен-Флоре.

По мере приближения к XV веку, к придорожным распятиям Ренании, к Грюневальду, к *Devot Christ* из Перпиньяна, к каталанским и испанским распятиям, множатся изображения страстные, драматичные, с измученными и обезображенными телами, представляющие мучительную агонию. Так что либо божественность смазана — и правоверность изображения ложная, либо мы имеем дело с высшей религиозностью. Спекулятивный романтизм извлекал из этого выгоду. *«С одной стороны — земное тело и хрупкая природа человеческая оказываются возвеличенными тем, что сам Бог является нам через это тело и эту природу, но с другой — это тело и природа становятся предметами отрицания и выражаются лишь через страдания»*, — писал Гегель⁴.

Гегель воспринимал распятие в натуралистическом и патетическом плане северных школ и *devotio moderna*. Однако как раз перед распятием еще вполне византийским, со спокойным лицом и созерцательным взглядом, прозревающим Вознесение, Св. Франциск открыл, что *«сострадание к Распятому укоренилось в его душе»*, и до такой степени, что *«с этого момента он не мог сдержать слез и громко рыдал над страстями Господними, как будто картина все время стояла перед его глазами»*. И *«раны на теле являли любовь, царившую в его сердце»⁵.*

Чувственная набожность взывает к патетическому образу, и этот образ должен множиться, чтобы ответить набожности более ревностной и народной. И так вплоть до резкого отказа в эпоху Реформации.

В оценке божественных образов по мере продвижения от возрождения к возрождению и к новым временам один из ценностных факторов обособ-

ляется и выдвигается на первый план — это ценность искусства. К этому вели и сами благословские размышления. Развитие религиозной риторики и поиск пафоса побуждали разнообразить выразительные средства и думать об их эффективности. Средневековая тео-философия (и тут Аквинат сходится с Бонавентурой и Альбертом Великим) приходит к «пан-иконству»: все соучаствует в божественном бытии в разновидностях красоты.

- Из этого можно сделать два вывода. Верность этого соучастия, точное отражение божественного поднимается до более высокого уровня, если художник, руководствуясь собственной добродетелью, создает произведение способом артистически правильным. Богословское достоинство произведения сказывается в естественной зависимости от художественных достоинств. Как далеко заходит эта зависимость, является ли в полной мере удавшееся произведение уже тем самым носителем божественного? Уже близки те времена, когда станут говорить о «божественном» Микеланджело и «божественном» Рафаэле. Нет оснований возлагать на Аквината и Бонавентуру ответственность за подобную эволюцию: все те силы, которые возникли в Европе после коренного изменения XII века, толкали к тому же. Но они предоставили ей теоретические основания, позволявшие, в случае необходимости, прикрыться их авторитетом.

Второй вывод, возможно, еще важнее первого. Эта метафизика стремится стереть различие между священным изображением и изображением светским. С точки зрения искусства священное изображение содержит светские элементы; с богословской — светское изображение говорит о божественном. Иконоборческое противопоставление священного светскому, запрещавшее изображения первого и разрешавшее — второго, либо, в случае разрешения, при строго определенных условиях, изображение божественного, губившее светское, это противопоставление было снято. Без малейшего внутреннего разрыва художник готов выполнять социальные заказы и своего церковного начальства, и своих светских клиентов. Каждый жанр выигрывает из-за того, что живописец совершенствуется в другом. То, что он знает о женщинах, он включит в изображение Св. Мадлены и Св. Екатерины, а то, что он узнает о Деве Марии, живописуя ее с набожностью Св. Луки, послужит тому, чтобы выявить красоту тех дам, портреты которых ему заказали (если дамы того заслуживают, конечно).

По этой причине надежды, возлагавшиеся на священное изображение, все более опирались на самую личность художника, на его творческую индивидуальность. Если вновь использовать пример распятия как самого яркого изображения божественного, то окажется, что канонический тип исчезает. Есть распятие Джотто, распятие Фра Анжелико, Донателло, Рафаэля и Микельанджело, распятия Веласкеса, Сурбарана, Ру-

бенса... Эти образы зависят от личных размышлений художника, от синтеза религиозного и эстетического, который он осуществил в процессе его создания. Это же можно сказать и о «Желтом Христе» Гогена, и о «Страстях» Нольде или Бекманна. Сам живописец выбирает, подчеркивать ли в изображении человеческое или божественное, представить смерть или позволить предчувствовать воскресение, рисовать тело уже во славе или еще в агонии. Единого образца уже нет: в одном городе в одно и то же время разрабатываются самые разнообразные изображения; возможно, они создаются *ingenium* художников и без вмешательства Церкви, которая следит лишь за поддержанием определенного приличия, да и возможности вмешательства у нее ограничены.

В XV веке автор *Tractatus pro devotis simplicibus* (возможно, Жерсон) уже опасается, что сладострастные изображения и даже нагота распятого могут подтолкнуть верующих к греховным мыслям⁶. Возможности изображения, создание иллюзии, пробуждение чувств, которыми располагает новая живописная техника, были несравненно выше, нежели у древних икон. Можно было и задаться вопросом, не остановится ли восторг и почитание верующих, из-за постоянного присутствия и впечатляющей силы изображений, на них самих вместо того, чтобы перейти к прототипу.

Но это еще более поднимало престиж художника, ставшего кем-то вроде проповедника благочестия. Его имя знаменито. Он отдалается от мира гильдий и корпораций ремесленников и освобождается от него. Художник, со времен да Винчи во всяком случае, чувствует себя математиком (он властвует над перспективой и ее законами) и настаивает на отношении его искусства к свободным профессиям⁷. Он восседает рядом с поэтами и сильными мира сего. Он создает академии. Слава образа, слава художника, запросы коллекционеров и господ питают друг друга и обеспечивают социальный триумф иконофилии. *«Воистину, — писал да Винчи, — живопись — это наука и подлинная дочь природы. Говоря точнее, назовем ее внучкой природы, природы, породившей все видимое, от чего родилась и живопись. Мы вправду можем называть ее внучкой природы и родственницей самого Господа Бога»*⁸.

2. Подкрепление древних богов

На некоторых иконах, изображающих крещение Христа, можно заметить, хотя и с трудом, встающий из воды дух реки Иордан. Обычно же из святых икон древние боги исчезли. Но на Западе они никогда не умирали. Эвгемеризм, некогда помогший апологетам христианства их сокрушать, позднее их же и спас. Ведь если они человеческого происхождения, можно почитать их без всякого идолопоклонства за то, что они несли в себе

языческую мудрость, и даже, как сивиллы или вергилии (эвгемеризм допускал их отнесение к божествам), предчувствовали пришествие Христа⁹.

Первые апологеты приписывали демонам волшебное могущество. Но для Исидора Севильского и его последователей они были добрыми волшебниками. Они были, как тот же Труэн Франкус, отец французов, предками наций. Александр VI Борджиа велел украсить своды своих апартаментов изображениями, рисующим историю Исиды, Осириса и Аписа, предков его семьи. Древние боги создавали цивилизации: Минерва придумала пряжу овечьей шерсти, Хирон изобрел медицину, Гермес Трисмегист — астрономию¹⁰. Астральная религия развивалась в течение всего средневековья и расцвела в эпоху Возрождения. Зодиак, созвездия, планеты фигурируют на стенах и потолках в Салоне Падуи, во дворце Скифанойя в Ферраре, а то и в капелле Пацци, наконец, в Ватикане, декорированном при Льве X. На своде имена наследников престола Св. Петра окружены символами¹¹: *«Над Бонифацем IX Лебедь пролетает между Рыбами и Скорпионом, с каждой стороны медальонов Марс и Юпитер проезжают на своих колесницах»*.

Аллегорический подход, который патриархи первых веков заимствовали у языческих толкований, чтобы интерпретировать Писание, вновь направлен на античные тексты для того, чтобы сделать их более нравственными. Мифология Фульгенса (VI век) объясняет, что три богини, из которых прекраснейшую призван выбрать Парис, символизируют жизнь активную, жизнь созерцательную и жизнь любовную. Начиная с XII века, аллегорическое толкование мифологии приобретает более общий характер. Иоанн Салисберийский размышлял о языческой религии *«не из уважения к ее ложным божествам, а потому, что они маскируют тайные знания, недоступные простым людям»*. «Метаморфозы» Овидия становятся сокровищницей святых истин. Данте в «Чистилище» обращается с богами почтительно и, по-видимому, приемлет их историческую реальность. Он подразделяет богов на *superi*, в завуалированной форме возвещающих о подлинном Боге, и на *inferi*, подобных Харону, Плутону, Миносу, сообщников самых отвратительных демонов¹². Настоятельница Пармского монастыря Жанна Плезанская велела Корреджо изобразить на стенах фигуры весталок, сцен возлияний и жертвоприношений: Фортуну, Изобилие, Спокойствие, обнаженную Юнону, подвешенную за руки в наказание за преследование Геркулеса. Все это предназначалось для того, чтобы объяснить ее девицам всю серьезность их обязанностей, преимущество их положения, суровость наказания за прегрешения¹³.

В гуманизме порой заходили слишком далеко. Платон соглашался с Моисеем, Сократ подтверждал Христа. Эразм Роттердамский писал:

«Может быть, полезнее читать *La Fable*, отыскивая в ней аллегорический смысл, нежели Священное Писание, понимая его буквально»¹⁴. Тем не менее равновесие никогда не нарушалось окончательно. В Станца делла Суньятура «Афинская школа» располагается напротив «Диспуты», Платон указывает перстом на небеса, а Аристотель протягивает руку к земле. Это означает, что любое рациональное положение Аристотеля может быть трансформировано в положение Платона, если поместить его в регистр поэтического вдохновения — и наоборот. Но и науки, и философия уступают место познанию явлений божественных. Мудрецы и святые, разместившись в должном порядке, созерцают на алтаре скрытую и молчаливую очевидность. Рафаэль восславил соподчиненность высокой схоластики, деградировавшую в течение последних веков. Но смог ли бы он это сделать, если бы космос с помощью древних богов не обрел бы вновь свою форму?

В самом деле, в средние века боги утратили свою классическую форму и восстанавливали ее очень медленно. Геркулес облачался в широкие штаны и украшал голову тюрбаном; свою львиную шкуру он потерял, а палицу поменял на ятаган. Дюрер вернул ему и его наготу, и львиную шкуру, и палицу. В прошедшие времена единство языческих форм и идей распалось, и часто христианские идеи поселялись в опустевших языческих формах. Христос представлялся как римский император или как Орфей, Бог Отец — как Сатурн, в то время как Юпитер становился евангелистом, а Персей — Святым Георгием. Возрождение вернуло древним богам их прежнюю форму¹⁵.

Все это не могло не вызвать протестов, о которых будет сказано ниже. Рассмотрим сейчас ту помощь, которую боги оказали образу на Западе, и как это сказалось на его судьбе. Рассмотрение следует начать с классического богословия XIII века. Последняя постоянно утверждала, что в чувственном мире человеческое тело — главное средоточие красоты. Возвращение античных образцов, которые учебники распространяли по всей Европе, усовершенствованная техника живописи, обогащенная античными приемами, восстановили каноны красоты тела, полностью подтверждающей то, на чем настаивали и Фома Аквинский, и Бонавентура, и Дунс Скот, и что последовавший за поздней готикой экспрессионизм — по мнению теоретиков-гуманистов — обезобразил.

Средневековый «панкализм» и «паниконизм» призывали к взаимосвязи священных и мирских изображений, и не через посредство промежуточных уровней, а в виде полного взаимопроникновения. Промежуток же заполняется древними богами. Более возвышенные, нежели люди, облаченные престижем памяти, морали, знаний, они придают изображениям

благородство, возвышающее душу и ведущее ее к еще более возвышенным истинам религии.

Следует добавить, что присутствие античных богов подчеркивает несакральный или, точнее, несакраментальный (немагический) характер западных изображений. Они занимают некий средний уровень, так что сам подлинный Бог в своем изображении не рискует стать объектом идолопоклонства. Ни тем более весь сонм богов, полностью отделенный от мира демонов, на связь с которым так сурово указывается в «Божьем граде». Нет, боги тоже помещены под власть Христову.

Напротив, возвращение античных *фаблио* существенно обогащает риторические возможности христианского просвещения. Вергилий и Овидий, открытые знатоками мифологии, предлагали неисчерпаемый репертуар уже облаченных в нужную форму историй для назидания, просвещения, общего развития. И еще для развлечения. Аквинат соединил искусство с отдыхом и игрой. Истории, подвиги, свершения, даже любовные похождения богов заполняют и украшают *otium* благороднорожденных душ. Не покидая своего дворца, кардинал Фарнезе отдыхает, восстанавливает свои силы, развлекается в комнатах, украшенных Карраччо, по пути из *studio*, где он работал, в ораторий, где он молится.

Так, между совершенно священными изображениями и изображениями в полной мере мирскими (если таковые существуют) вклинивает облагораживающее и назидательное изображение древних богов. Увы — им придется умереть во второй раз, когда век Декарта предпочтет четкие размышления и очевидную демонстрацию опыта убедительности риторики и поэтическому внушению! Утратив свою силу, мифологические боги остаются в одиночестве, даже в опасной изоляции образы божественного, благородным эскортом и двором которых они служили. Они обесцветятся настолько, что будут поставлять сюжеты упражнений для соискателей римской премии, — впрочем, та же судьба постигнет фигуры школьной риторики. И нужно еще возблагодарить древних богов за то, что и в XVIII веке они сохранили в живописи место для любезной пары, для лукавой аналогии и живой чувственности, которая становилась приемлемой лишь благодаря их божественному чину. Увы! Что-то оказалось утраченным, этот античный и элегический рай, постепенное удаление от которого принесло меланхолию в искусство Пуссена: *Et in Arcadia ego...*¹⁶

Тем не менее древние боги вернулись еще раз и поднялись из земли под ударами мотыг исследователей Геркуланума и Помпеи. Оказалось, что Италия богов, извлеченная на свет в середине XVIII века, всегда была на месте. Этих спокойно и гордо восседающих женщин, эту меланхолическую и вместе с тем достойную чувственность, эти сцены свадеб и

похорон ---- Италия их не забыла. И когда она вновь их открыла, то смогла с гордостью взглянуть на все то, что она совершила за время подземного сна своих богов, и признала их участие в этом. Однако, извлеченное из высохшего пепла, помпейское возрождение быстро испарялось в археологии и школьных учебниках. Но оно хоть послужило формированию стиля.

Поток нововведений, изобилие изображений пробуждает беспокойство. Вайклиф уже в 1375 году, не колеблясь, разворачивает в другую сторону аргумент папы Григория: простолюдины потому и простолюдины, что способны предаваться идолопоклонству перед образами: *«Они поклоняются именно самим изображениям, к которым у них особая привязанность»*. Потому-то ни Христос, ни апостолы, ни их Писания не оставили нам никаких примеров изображений. Надежнее было бы уничтожить все образы, *«как предписывалось древним законом»*¹⁷.

Наплыв мифологии в XV веке мог насторожить. Не возникла ли опасность установления конкурирующей религии? Церковь высказываниями клириков, а то и папы время от времени сдерживает («зъчникэв»). Пий II упрекал Сигизмунда Малатесту за то, что тот превратил церковь Св. Франциска де Римини в языческий храм. Недалеко то время, когда Пий V в панике из-за Реформации будет изгонять идолов из Ватикана, когда Сикст V сбросит их с Капитолия, а проповедники будут клеймить языческий уклон. Савонарола проповедовал «художественную реформу» (Менотци), состоявшую в отказе от нечестивых изображений и в создании простой и ясной живописи, способной передать подлинный смысл Евангелия. Он требовал, чтобы в священном образе созерцался прототип, а не мастерство изображения. *«Взгляните на все украшения, с которыми изготавливаются сегодня фигуры в церквях! Они так изощренны, что затмевают Свет Божий и подлинное созерцание. Уже не на Бога смотрят, а на изощренность изображений»*. Опережая Кальвина, он негодовал: *«Вы одеваете Деву Марию в платья потаскух!» «Вы всю суету приносите в церкви!»*¹⁸. Савонарола готов эту «суету» отправить на костер.

Угрызения совести не обошли и художников, в том числе и Боттичелли. И даже постаревшего Микеланджело: *«Художнику, чтобы отчасти приблизиться к образу Господа нашего, недостаточно быть мастером в полной мере искусственным. Я, со своей стороны, считаю, что он должен быть человеком в своей жизни безупречным и даже святым, насколько это возможно, чтобы Дух святой мог вдохновить его»*¹⁹. Точно таким же было и требование Греческой церкви, и требование это вытекало из ее иконической системы, но римско-католическая церковь никогда такого требования не ставила. Осуществлявшийся ею надзор ограничивался

нравственностью изображения и его соответствием учению Церкви, истолкованному очень свободно и оставлявшему широкое поле фантазии.

3. Трентский собор

В целом, Церковь постоянно защищает образ, все изображения, священные, мифологические, мирские, ограничивая их лишь несколькими правилами приличия. Таков принцип. Уже в середине XV века в «Сумме богословия» Св. Антонин, архиепископ флорентийский, соглашался признать достоинство *artifex*. Он признает контракты, заключенные между живописцем и его заказчиком, и хотел бы, чтобы они учитывали ценность искусства и особое мастерство художника. Он хочет только, чтобы последний не склонялся к сладострастию и его картины не противоречили бы вере. Например, изображение Троицы в виде трехголового существа. Или в сцене Благовещения Христос, уже сложившийся ребенок во чреве Марии (как будто он не был частью ее плоти). И, конечно, изображение повивальных бабок, присутствующих при родах Богородицы, недопустимо. В обмен на такой поверхностный контроль в полной мере принимается любая техника живописи, например перспектива.

В то же самое время папа Николай V в своем завещании оправдывал великолепие своих сооружений аргументами Григория: невежественным и невоспитанным массам *«требуется трогающие душу проникновенные картины»*, поскольку их стойкость в вере слаба, а со временем растворяется настолько, что часто от нее ничего не остается. Но когда народное мнение, поддержанное мнением знатоков, подтверждается великими сооружениями, *«неким постоянным напоминанием, почти вечным, будто они сотворены Господом Богом»*, это мнение защищено, усилено и приемлется *«с должной набожностью»*. Наконец, слава Рима изливается на Церковь и на апостольский престол. Красота образов отражает божественный замысел, она вызывает народное одобрение и почтение к тем, кто ее воплотил²⁰.

Но обратимся к решению Трентского собора. Церковь уже испытала на себе резкую, хотя и не всегда уверенную и в общем терпимую критику Лютера, а затем и нападки Кальвина, продолженные общим уничтожением образов в Англии при Эдуарде VI, а затем и при Елизавете. Последняя просила «посетителей» проследить, *«разрушены ли все дарохранильницы и украшения дарохранильниц, алтари, светильники, подсвечники, фрески, картины и все другие изображения ложных чудес идолопоклонства и суеверия, чтобы даже следа их не осталось на стенах, на витражах и на всех других местах внутри церквей или домов»*²¹. Следовало проверять даже частные дома; об этом не помышлял даже Кальвин, заботившийся лишь о чистоте храма.

Гугенотское разрушение изображений широко распространились во Франции, поэтому кардинал де Гиз просил собравшийся в Тренте собор торжественно высказать свое мнение по этому вопросу. Что и было сделано на заседании 3 декабря 1562 года. Декрет очень сдержан²² и направлен епископам. Именно им, а не светским властям вверена юридическая власть в этой области. Образы являются частью епископальных просветительских обязанностей. Добродетельно молиться святым и испрашивать их заступничества перед Богом, его Сыном, единственным Искупителем и Спасителем. Добродетельно почитать их святые мощи и реликвии. *«Кроме того, нужно иметь и хранить, в частности в церквах, образы Христа и Девы Марии, матери Божией, и святых»*. Не из веры в то, что в образах заключено что-то божественное или какие-то особые достоинства, но потому, что *«воздаваемые им почести поднимаются к исходным образцам»*, как это определил II Никейский собор.

Затем следуют вопросы дисциплины. Никаких изображений, содержащих ложные теории. Никакого суеверия: простым людям следует разъяснять, что образы не представляют божества, *«как будто можно их увидеть плотскими глазами или выразить красками и фигурами»*; красота их — *«не вызывающая мирская красота»*, и в ней *«нет никакого беспорядка, суетности, неуместности или беспечности»*, поскольку *«дому Божию подобает (decet) святость»*. В общем, ничего нового под солнцем Рима. Ни богословия, ни эстетики, только юриспруденция изображений, переданная во власть епископа под папским надзором.

Позиция папства по всем этим вопросам остается неизменной, вмешивается оно лишь изредка по конкретным поводам, реагируя лишь на вопиющие злоупотребления. В 1642 году папа Урбан VIII посланием *Sacrosancta* несколько ужесточил дисциплину, добавив, что образы должны соответствовать *«тому, что католическая Церковь приемлет с самых древних времен»*. Такой была папская реакция на облачение святых или Христа *«в одежды каких-то определенных монашеских орденов»*, воспрепятствовавшая отвратительной краже²³.

4. Дело Кресченце

Монашке Аугсбургского церковного округа, Кресченце де Кауфберен, было видение Святого Духа в образе прекрасного молодого человека. Она велела его нарисовать и распространяла образ на маленьких картинках. Смущенный епископ запросил папского совета. Бенуа XIV ответил длинным посланием, *Sollicitudini Nostrae*, опубликованном в 1746 году. Запрос был весьма серьезным, поскольку касался иконографии Троицы и самого невообразимого из божественных персонажей, Святого Духа. Бе-

нуа XIV отвечал по существу, приводил длинные цитаты богословов и проявлял в равной мере глубокое знание и понимание богословской науки. Этот текст был со всей обстоятельностью прокомментирован Франсуа Бесфлугом²⁴. Прежде чем рассмотреть папское заключение, подытожим позиции сторон.

Даже благоверное католичество проявляло по отношению к изображениям Троицы большую сдержанность. Среди цитированных папой авторов один, Дюран де Пурсэн, категорически отвергает законность таких изображений, другой, лувенский доктор Эссель, отвергал их уместность. Это столь устойчивое в XIII–XVIII веках противодействие прибегало к тем же аргументам: большинство образов представляют собой новшества по отношению к мысли патриархов и установкам древней Церкви. Эти образы не представляют ни Бога, ни Троицу, а лишь форму их явлений, они всего лишь метафоры; однако, образы немые и предупредить об этом верующего не могут. Поэтому они опасны для тех, кому предназначаются, для простодушных как раз из-за их простоты.

Казтан, комментируя знаменитый 25-й вопрос из III части «Суммы богословия», так разделил божественные изображения: одни наивно реалистичны, то есть подразумевают, что у Бога — тело человека; другие изображают рисунком то, что библейское повествование говорит словами; наконец, третьи, исходя из сходства божественных явлений, описанных в Библии, позволяют представить себе в видимой манере величие Господа. Первые — это антропоморфизм, они святотатственны. Два других, библейское и метафорическое, правомочны. Поэтому Казтан терпимо относится к изображениям Троицы в виде старца, дежащего распятие, и пролетающего между ними голубя. В самом деле, части этой картины исходят из Писаний (старец — это «Ветхий Днями» из книги Пророка Даниила). Однако, добавляет он, — *«лучше было бы изображать Бога, как бесформенного, с помощью ауры на облаке, откуда исходит творение, чтобы народ был просвещен о том, что Бог — существо невообразимое и непредставимое»*²⁵.

Тем не менее папа предпочитает Казтану — Суарца, лишённого подобных колебаний. Ученый иезуит считает, что католическая Церковь всегда допускала образ Божий. И поскольку она допускала метафорический образ Христа в виде агнца, а Святого Духа в виде голубя, на тех же основаниях можно представлять и образ Бога, который должен быть метафоричным. Трентский собор разрешил образ Бога. Однако правильно считать, что нельзя представлять Бога *formaliter*. Остается живописать Бога метафорически, как рисуют добродетель. Доказательство? Вот оно: Бог часто являлся, как сообщает нам Писание, в осязательной форме. Нако-

нец, изображения во многих случаях полезны, чтобы напомнить о Боге и побудить к набожности. Достаточно, чтобы изображения были сделаны подходящим образом, а народ достаточно просвещен²⁶.

Бенуа XIV принимает решение, исходя из следующих аргументов:

1. *«Было бы ошибкой и кощунством и недостойным божественной природы считать возможным изобразить Всемогущего Господа Бога таким, каким Он является в себе Самом».*

2. *«Тем не менее Бога изображают так и в таком виде, в котором, сообразно Священному Писанию, он снизошел до явления смертным».*

Это очень важный пункт. Божественная природа непредставима. Тем не менее она *снизошла* до явления людям. Возможность образа вытекает, таким образом, исключительно из снисходительности и благоволения Божьего.

3. Трентский собор, римский катехизис, решение папы Александра VIII от 7 декабря 1690 года, о. Пето, Суарец, Беллармин и другие авторы (включая кардинала Ришелье) высказывались в том же смысле: *«Поскольку в Святых писаниях говорится, что сам Бог показывался людям в том или ином виде, то почему бы не позволить рисовать Его в том же виде?»*

4. Таким образом, можно рисовать Сгятой Дух в виде голубя и языка пламени, но не в виде молодого человека, поскольку Писание не подтверждает, что он соблаговолил стать зримым в таком виде.

В России в XV веке распространились изображения Троицы. Это было следствием эволюции, толкавшей в ту эпоху икону в сторону богословского трактата. Таковы новгородская икона, именуемая «Отечество», отвергнутая Патриаршим собором в Москве, а особенно «Гостеприимство Авраама», самая известная из которых — рублевская. По отношению к такого типа образам, существовавшим и на Западе, Бенуа XIV относился с самой большой осторожностью. Является ли приход трех ангелов в дом Авраама (Кн. Бытия, XVIII) теофанией Троицы или нет? Церковь не приняла решения по этому поводу, и ценность этой иконы связана с исходом спора толкователей, не законченного и по сей день. Если три ангела и обозначают Троицу, то это еще не позволяет отделить одного из них и назвать его образом Святого Духа, иначе мы вновь опустимся до «прекрасного молодого человека» Кресченцы де Кауфберен.

Так, католическая администрация высказалась по самому сложному из вопросов, касающихся образа, об образе Бога, непредставимого по природе своей. Она высказала его в середине XVIII века, то есть в конце расцвета священных изображений. Бавария времен аугсбургской монашки, если так можно выразиться, его «букет». Рим, как всегда, высказался о событии, из осторожности помедлив, и принужденный к тому необходимостью вынесения суждения.

Еще раз папский престол подчеркнул свои пасторские заботы (оказавшиеся на руку образу) и свой долг высказаться о том, что воплотимо, а что невоплотимо в материи. Несмотря на свою величайшую культуру, папа обходит вниманием центр богословия образа, который, как справедливо утверждал Восток, есть Воплощение. Ветхозаветские теофании ценны сами по себе и не подчинены приходу Христа, а его приход рассматривается как теофания наряду с другими, а не как основа всех теофаний и всей иконографии Бога. Значение Воплощения, как считает Бесфлуг и упрекает в том Бенуа XIV, «сводится к дате, с которой запрет уже недействителен»²⁷.

Упреки того же автора этим не ограничиваются. В самом деле, если согласно провозглашенному папой принципу, в его божественной природе изобразить Бога невозможно, а с другой стороны, понятие образа согласуется с идеей подобия или соответствия с изображаемым, то из этого следует заключить: либо то, что представляет образ, — не Бог, либо это не настоящий образ. Так что следует отказаться от двусмысленного выражения «образ Бога»²⁸.

Подобная точка зрения возвращает нас к Византии, к великой иконоборческой ссоре, к хуле и проклятиям современного православия. Но мы знаем, что как раз от этой распри Рим предпочитал держаться в стороне. Не то чтобы он отвергал решения Иоанна Дамаскина, Феодора Студита, II Никейского собора, но предпочел рассматривать богословские вопросы отдельно, а пасторскую деятельность с помощью образа разрешать с политической осторожностью, позволив последнему свободно расцвести на риторическом уровне. Рим не навязывал образу ярма богословия, и к тому же его собственное богословие допускало (посредством понятия «*dissemblance*», которое Аргинат заимствовал у Св. Дионисия) неопределенное и сколь угодно широкое расстояние между прототипом и образом, связанными между собой цепочкой аналогий. И образ заслуживает своего имени «образ Бога», при условии принимать его не слишком конкретно и не слишком буквально. Что же касается Воплощения, то Рим видел опасность в его воздвижении на уровень столь трансцендентного принципа, что в результате либо забывают, либо запрещают себе продолжить осуществить его в реальном общественном мире. Рим никогда не довольствовался этим «невоплощенным Воплощением», в котором он углядывал грех византийства. Отсюда и буйный всплеск образов в эпоху Трентского собора.

5. Праздник образа

«Епископы и архиепископы призваны лично следить за живописцами, коим они доверили слежение за другими живописцами и проверять их со всей строгостью (...) Каждый настоятель в своем монастыре должен

неусыпно и неустанно следить за тем, чтобы иконописцы воспроизводили древние образцы, и воздерживались ото всяких домыслов, и не изображали Господа по своему усмотрению»²⁹. Так порешил проходивший в Москве при Иване Грозном в 1551 году собор, известный под названием Стоглавого. Икона, ведущая непосредственно к созерцанию божественного и соучаствующая в незыблемой реальности, должна, как и эта реальность, быть неизменной и защищенной от личной фантазии художника. Так что он должен находиться под строгим надзором.

Каково в это время было положение на Западе?

По времени Стоглавый собор недалек от Трентского собора. А этот собор, по мнению Энтони Блента, придавил живопись свинцовой плитой³⁰. Ничего более ложного и придумать невозможно. Чтобы в этом убедиться, достаточно бросить взгляд на литературу, посвященную, как посвященную самому собору, так и на появившуюся после него, прочесть наиболее официальных авторов, таких, как Жиглио де Фабриано, Моланус или Палеотти. Моланус, доктор из Лувена, пытался со знанием дела зафиксировать правильное изображение каждого святого. Он исходил из того принципа, что *«то, что запрещено в книгах, должно быть запрещено и на картинах»*. Если Писание о чем-то умалчивает, следует стремиться к наиболее вероятному, руководствуясь пристойностью и благочестием. Например, неизвестно, стояла ли Дева Мария при Благовещеньи, сидела или преклонила колени. Поскольку последняя поза наиболее подобающая, желательнее представлять Марию именно в таком виде. Моланус осуждает также магические обряды, например, погружение в воду образов Св. Урбана и Св. Павла в дни этих святых, если идет дождь³¹.

Палеотти, архиепископ Болонский, был строже. Он не доверял метафорам и считал, что нельзя отступать от библейского текста. Конечно, *«чтобы пробудить благочестие и смягчить сердца»*, можно приукрасить кое-какие обстоятельства, но только при условии полного соблюдения *«достоинства персонажей, возможности или правдоподобия событий»*. Более всего он опасался проявления инициативы по части новшеств в области веры, как бы не стали неосторожны и дерзки при изображении Страшного Суда, ада, одежды Девы Марии или Христа. Разве неизвестно, что *«у художника, вздумавшего изобразить Господа нашего в виде Юпитера и одетого как он, мгновенно отсохли руки?»* Однако Палеотти, хотя и хотел бы *«ограничить изобретательную фантазию художника»*, не забывает добавить, что он отнюдь не противник нововведений. Ему только хотелось, чтобы папа выступил с определением иконографии, подобающей всей Церкви. Такое определение могло бы сыграть роль второго Индекса. Папа поостерегся следовать этому пожеланию³².

Но обратимся к практику, к художнику. Пачеко, тесть и учитель Веласкеса, гордился тем, что был на службе Инквизиции: *«Инквизиция мне оказала честь, возложив на меня специальную задачу предупредить об упущениях в картинах, допущенных по неразумению или из злого умысла художника»*³³. Так вот, трудно представить себе что-либо более мягкое, менее стеснительное, нежели ужасающая цензура Пачеко. Главный предмет его забот — чтобы фигуры святых не обнажали недостойным образом, а в особенности не помещали голенького младенца Иисуса между одетыми Девой Марией и Иосифом: вид его мучителен, ведь он же может простудиться!³⁴

Подведем итог. Общее отношение Церкви (даже с учетом исключений) — полная сдержанность в вопросах эстетики, умеренность в богословских вопросах, снисходительность в предписаниях и забота о *convenienza* оказали услугу всей живописи: и светской, и религиозной.

Пожалуй, лучше всего можно оценить жизненность образа, рассмотрев отношение к нему ордена иезуитов, того горнила, в котором выплавлялись действующие в католическом мире силы.

Высокая Церковь слишком привязана к гуманизму, поэтому самое смешанное изображение языческих богов подвергается серьезной опасности. Самые крупные языческие изображения изготовлялись по заказу кардиналов. Иезуит Оттонелли, ссылаясь на авторитет Палеотти, утверждал, что живопись отнюдь не способствует культу богов³⁵. Суеверие исчезло из мира, и в поддержании памяти о богах нет никакого риска. Оттонелли вновь повторяет общеизвестные аргументы католической защиты образов, доверяющей религиозному воспитанию верующих на тех же примерно основаниях, что и евреи во времена Акибы допускали послабления в следовании второй заповеди. Впрочем, добавлял Оттонелли, живописцев нет выбора. Так или иначе им приходится выполнять заказы, а предлагают им в основном мифологические темы, поскольку только они позволяют художнику явить свой талант во всем разнообразии и мастерстве. Кроме того, не следует забывать об аллегорической интерпретации, позволяющей придать нравственный смысл даже скабрёзным сценам из Овидия. Караччи по углам своих знаменитых галерей поместили маленькие эмблемы. Эти *putti* — два амура, символизирующие борьбу между любовью священной и любовью мирской.

Мода на эмблемы поддерживалась Орденом, а в русле этой моды для иллюстрации истин веры используются изображения языческих богов. О. Менестрие поддерживал эту моду. *«Персонажи светской истории и фавлю могут служить для изготовления священных эмблем»*³⁶. Так что можно было увидеть, как Купидон, одолживший себе ореол, становится

младенцем Иисусом. Ничего не скажешь: не причастившись человечности, в Орден не вступишь³⁷.

В школах святых отцов педагогика основывается на воспитании вкуса, позволяющего ребенку узнавать истинное по его великолепию. Поэтому программы строятся на изучении исторических и литературных произведений древности, где мифология занимает почетное место. Риторика занимает еще более высокое положение и не чуждается украшений, а среди них «стыдно было бы пренебречь теми», что представляют собой фаблю. Чтобы научить своих воспитанников извлекать прячущееся под оболочкой сказки поучительное зерно, святые отцы преподают им эмблематику. Ришеом в «Духовной живописи» писал, что «нет ничего более сладостного и способного лучше и полнее приобщить к чему-либо нашу душу и нашу память, нежели живопись»³⁸. Зримое по части убедительности выше услышанного! И поскольку, сообразно идеям Ордена, душа ребенка — это возделываемое поле, точно такое же, как душа варвара, которого Григорий Великий хотел привести к Вере Христовой, то естественно, что методы воспитания «непросвещенных» покоятся на одних и тех же принципах.

Но в первую очередь образ создается и зреет в средоточии иезуитской духовности, в «Упражнениях». Первое упражнение первой Недели начинается так: «Композиция: увидеть место», то есть создать внутреннюю картину. «В созерцании явлений невидимых, например, Господа нашего Иисуса Христа, который зрим, композиция состоит в рассмотрении взглядом воображения материального места, где находится то, что я хочу созерцать. Я говорю: материальное место, например, храм или гору, где находится Христос или Дева Мария, в зависимости от того, кого я хочу созерцать». Упражняющийся призван также «вообразить» невидимое, увидеть взглядом воображения свою душу, заключенную в тело, а кроме того, душу и тело, ввергнутые в юдоль страданий с неразумными тварями. Вторая Неделя тоже начинается с композиции места: «Взглядом воображения увидеть синагоги, города и селения, где проповедовал Господь наш Иисус Христос». И далее: внутренним взглядом обозреть «протяженность, ширину и глубину ада»³⁹.

Метод Св. Игнатия — не единственный, где используется создание внутреннего образа. Доминиканец Луис из Гренады вдохновлялся Жаном из Авилы, Св. Игнатием, Арфиусом и рекомендовал строить молитвы на «рассмотрении» какого-либо события из жизни Христа. «Список предложенных Луисом из Гренады упражнений, — писал Фумароли, — представляет собой целую галерею внутренних картин, которую молящийся должен денно и ночью просматривать и методично размышлять о ней.

Эта галерея охватывает весь набор тем религиозной живописи, касающихся Христа»⁴⁰.

Благодаря этому *rhetorica divina* даже в самые трудные периоды не впадала в простую декламацию или чистую религиозную пропаганду. *Oratio inferior* того, кто следует этим духовным методам, по словам того же Фумароли, «родственно в очень большой мере немому искусству художников». Привычка готовить проповедь тщательной и методичной работой воображения приводила к созданию целостной картины, которую проверяет и закрепляет внутренний взгляд, а память сохраняет и воспроизводит. Такая привычка позволяет созерцать «внешние» картины в постоянном сравнении и обмене с «внутренней» и делать это гораздо живее и ярче, нежели делают это сегодня те, кто рассматривает их в музеях. И кажущиеся нам сегодня порой столь пустыми «кремовые торты на религиозные темы» наполнялись тогда множеством смыслов, а граница, отделяющая сегодня произведения искусства от эстетического размышления, была куда как менее четкой.

Что хотела сказать Церковь, отвечая на протестантский вызов, на разграбление и разрушение римских церквей в 1527 году ярчайшим расцветом и распространением риторики образов? За упомянутыми мною причинами стоят глубокие богословские соображения.

Кальвинистские обвинения касались идолопоклонства и благодати. Однако Церковь с помощью «изображений» пыталась избежать разрыва в другой области. Протестантское библейство устанавливает барьер между Откровением Писания и античной мудростью. Оно подозревало, и часто не без оснований, что в смешении первого со вторым есть что-то от маркионства, от отрицания Ветхого Завета, от забвения Бога Авраама, Исаака и Иакова.

Церковь же, со своей стороны, подозревала, что в отказе от гуманизма также содержится некое маркионство противоположного свойства, которое отстранит Церковь от ее католического предназначения. Под этим словом Церковь подразумевает соединение в себе того, что идет от евреев и от праведников для создания единого народа. В близком соседстве древних богов с подлинно святыми персонажами она видела не возврат к идолопоклонству, а торжество подлинной религии, способной все охватить и представить Отцу Небесному цельное царство. Церковь представляла Реформе «*sola gratia*», и Трентский собор это подтвердил, и упрекала Реформу как раз в том, что та не слишком в это верила и не видела своей эффективности. Изобилие произведений живописи и скульптуры в глазах Церкви является зримым доказательством неисчер-

паемого потока благодати, которая всеяет в самых почтенных патриархов, в самых величавых Отцов Церкви вихрь восторга, она озаряет радостным лучом даже самые страшные страдания великомучеников. И та же вера в благодать позволяет доверять воспитанию христианина, способного различать и достаточно защищенного от искушения идолопоклонства; доверять и воспитательным, назидательным и способствующим возвышению достоинствам божественной риторики, бесконечно умноженному образу. Наконец, доверять и художнику, и даже забыть о его личной нравственности, а то и вере, если он не грешит своим искусством. Когда в «Страшном Суде» Микеланджело поддался лютеранскому отчаянию и слишком уж гуманистически уподобил Христа Гераклу, папа, удовольствовавшись незначительными исправлениями, воздал должное потрясющему свидетельству способностей человека и искусства, озаряющему божественную славу⁴¹.

Что могла бы ответить Римская церковь на критику православных церквей, которые в ту пору были не в силах возражать, но чей протест стал столь пылким в наши дни? На обвинения в забвении Воплощения она могла бы ответить, просто указав на Рим, Севилью, Венецию, Неаполь, Прагу и тысячу других мест, где воплощенное божественное присутствие просвечивает везде, яркое, пламенеющее, видимое «невооруженным глазом», и ограничиться перед всеми этими образами одним словом: «Зрите!»

Примечания

¹ См.: *D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 132.*

² См.: *abbe Broussole. Le crucifix // G. Bardy et A. Tricot (dir.). Le Christ. Paris, Bloud et Grey, 1946. P. 977-1048.*

³ *Ibid. P. 987.*

⁴ *Hegel. Esthetique, «L'art romantique». Chap. Premier. I, с. (Гегель. Эстетика, Романтическое искусство).*

⁵ *Thomas de Celano. Vie de Saint Francois; см.: D. Menozzi. Les Images, l'Englise. Op. cit. P. 129.*

⁶ См.: *D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 36.*

⁷ См.: *Anthoni Blunt. La Theorie des arts en Italie. Paris, Juilliard, 1956. Chap. IV.*

⁸ *Vinci. Les Carnets. Paris, Gallimard, 1942. T. II. P. 228.*

⁹ См.: *Jean Seznec. La Survivance des dieux antiques. Paris, Flammarion, 1980. P. 21.*

¹⁰ *Ibid. P. 29.*

¹¹ *Ibid. P. 70-73.*

¹² *Ibid. P. 85.*

¹³ *Ibid. P. 106.*

¹⁴ *Erasmus. Enchiridion; см.: J. Seznec. La Survivance des dieux antiques. Op. cit. P. 93.*

¹⁵ См.: *J. Seznec. La Survivance des dieux antiques. Op. cit. P. 170 et 193.*

¹⁶ Я имею в виду заслуженно знаменитую работу Эрвина Пановски. Poussin and the Elegiac Tradition // Meaning in the Visual Arts. New York, Doubleday, 1955. P. 295–321.

¹⁷ Wycliffe. Sermon. XIII (1375); см.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 148.

¹⁸ Savonarole. Sermon sur les Psaumes (1494); см.: D. Menozzi. Les Images l'Eglise. Op. cit. P. 156. (Савонарола. Клятва на Псалмах).

¹⁹ См.: A. Blunt. La Theorie des arts. Op. cit. P. 103.

²⁰ См.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 152–155.

²¹ Указ Эдуарда VI о Кантерберийской диоцезе, который Елизавета распространила на все королевство в 1559 году; см.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 183.

²² См.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 189.

²³ См.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 206.

²⁴ См.: Francois Boespflug. Dieu dans l'art. Paris, Ed. du Cerf, 1984.

²⁵ Ibid. P. 253.

²⁶ Ibid. P. 255.

²⁷ Ibid. P. 259.

²⁸ Ibid. P. 222.

²⁹ Стоглав. Гл. XLIII. Ответ Собора по поводу иконописцев и почитаемых иконах.

³⁰ См.: A. Blunt. La Theorie des arts. Op. cit. Chap. VIII. «Le concile de Trente et l'art religieux». P. 143 и далее.

³¹ См.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 194.

³² См.: Andre Chastel. Le concile de Nicee et les theologiens de la reforme catholique // Fr. Boespflug et N. Lossky. Nicee II. Op. cit. P. 333–354. См.: D. Menozzi. Les Images, l'Eglise. Op. cit. P. 198 и далее.

³³ Francisco Pacheco. L'Art de la peinture. Paris, Klincksieck, 1986. P. 242.

³⁴ См.: ibid. P. 243.

³⁵ См.: J. Seznec. La Survivance des dieux paiens. Op. cit. P. 237.

³⁶ Ibid. P. 281.

³⁷ См.: Устав Ордена иезуитов, параграф 518.

³⁸ См.: par J. Seznec. La Survivance des dieux paiens. Op. cit. 244.

³⁹ Каждая Неделя Упражнений начинается с созерцания места.

⁴⁰ Marc Pumaroli. Ut pictura rhetorica divina, conference inedite. Warburg Institute, 1993.

⁴¹ Изменения, внесенные в «Брегетторе», исправляют лишь ошибки приличий и не касаются ни богословия, ни эстетики фрески.

Глава 6

НОВОЕ БОГОСЛОВИЕ ОБРАЗА

1. Три иконоборца

Кальвин

Христиане, «третье поколение» происходят от язычников. Более естественным и более законным образом, нежели похитившие их евреи, христиане унаследовали «египетские трофеи»¹: мудрость, право, философию, искусство, образы. Они привязали своих богов к торжествующей колеснице Христа: боги закованы в цепи, но в полной мере представлены. Они не сходят с полотен картин. Однако иное движение побуждает христиан порвать со своими языческими корнями. Они хотят приблизиться ко «второму поколению», охвачены небрежливим стремлением запереться в Завете, в Ветхом и Новом. Таков Кальвин.

Кальвин, отстаивавший чистое христианство, вместе с тем человек вполне современный. Он принимал участие, и одним из первых в великой перестройке XVII века расчищал: пространство и выбрасывал мусор. Человек трезвых и ясных взглядов, он считал, что можно привести в порядок традицию, перестроив ее на основе того необходимого и достаточного багажа, которым является Писание.

Заглянем в притвор монастыря в Венеции, где сегодня располагается Академия. Впечатление такое, будто мы оказались в вольере ангелов. Они облепили все стены и потолки. И точно так же они заполнили космос и все его закоулки. Разве патриархи не утверждают, что ангелов бесконечно больше, нежели людей? Потому-то в церквах Баварии, Богемии, Австрии они гроздьями усеивают каждую исповедальню, свисают с карнизов, являя миру свои прекрасные святые ноги. И нет великомученика, чью корону и пальмовые листья не несли бы радостные пухленькие ребятишки с крепкими крылышками, спорящие из-за чести поднести корону первым. Сомневаться в том не приходится: к первому из великомучеников Св. Стефану они стекались, пролетая между брошенных в него камней.

Но пристальный взгляд Кальвина, вперившись в Писание, не обнаружил ничего подобного. И действительно, по этому поводу там мало что

сказано. Ангелы, конечно, существуют. Написано, что они состоят на службе Бога. Они *«стоят на страже нашего спасения»*. *«Ангелы Господни неподалеку от тех, кто его опасается»*. Кальвин перебрал все касающиеся их тексты, от книги Бытия до Апокалипсиса². Ангелы-хранители есть. Формы у ангелов нет. Тем не менее, *«Писание, учитывающее нашу неотесанность и наши способности, рисует ангелов с крыльями, серафимов и херувимов (...) Стремиться же узнать о них больше — значит посягать на тайны, раскрытие которых отложено до судного дня. Следовательно, нам надлежит избегать излишнего любопытства относительно того, что нам не дано постигнуть и не дерзать говорить о том, что мы вовсе не знаем»*.

По этому поводу было слишком много спекуляций. *«Никто не станет отрицать, что тот, кто написал «Небесную иерархию» и кто именуется Св. Дионисием (отметим оттенок сомнения в авторстве), рассуждал обо многом с большой тонкостью. Но если кто-то вздумает разобраться детальнее в существе дела, то обнаружит, что в большинстве случаев это просто болтовня»*. Сомнения Кальвина связаны с тем, что ему не нравится космос соподчиненный, где цепочка ангелов расположена между людьми и Богом и образует между ними ступенчатую связь. Он настаивает на непосредственных отношениях. Ангелы *«отрывают нас от Бога, если они не ведут нас прямо к нему, чтобы мы взирали на него и взывали к его помощи, признавая его единственным источником всех благ (...) и если они не ведут нас ко Христу и не удерживают нас при нем, чтобы мы видели в нем единственного Посредника, от которого мы полностью зависим»*. Бог и я: в вычищенном и пустом космосе Бог не разрешает нам *«делить брачные узы с ним и с ангелами»*. А потому *«следует отвергнуть философию Платона, поучающую приближаться к Богу с помощью ангелов и почитать их, чтобы они были более склонные открыться нам к нему доступ. Эта точка зрения ложная и злонамеренная»*.

Все это вполне совместимо с католическим правоверием. С Кальвином изменилось и представление о Боге, и представление о мире. Мир оказался обезбожен. Даже до постановки вопроса об образах, заранее невозможно себе представить, как частица сотворенного мира, не познавшая Бога в *«непосредственном опыте»*, может служить основанием для божественного образа. Небо и земля вместо того, чтобы воспеть хвалу Богу, становятся опустевшим и нейтральным театром, на сцене которого одинокая личность может, в случае милости Божией, ощутить Бога, *«как им он являет себя в своем Слове»*³.

В главе XI первой книги *«Institution chretienne»* Кальвин открывает старое дело об образах, но уже в контексте почти картезианском. Вновь

повторяется иконоборческий аргумент Евсевия Кесарийского. Но прочтенный уже на фоне нового космоса, прозрачного и очищенного в религиозном отношении от всего, не является Богом или человеком. *«Бог — достаточный свидетель себя самого».* *«Каждый раз, когда Бога представляют на картине, его слава злонамеренно и ложно искажается».* Поэтому Бог и создал заповедь: *«Не делай себе кумира и никакого изображения».* Потому Бог и осуждает без исключения *«все статуи, картины и иные фигуры, с помощью которых идолопоклонники думали его к себе приобщить».* Что же до херувимов ковчега, то их роль была в том, чтобы скрывать: *«образуя тень на крышке Ковчега Завета, их изображения служили тому, чтобы замкнуть не только взгляд, но и все человеческие чувства, дабы исправить таким способом любую неумеренность».*

Обряды ничего не сообщают о Боге. Св. Григорий (Папа), будь он *«более образован»*, никогда не написал бы, что образы — это *«книги для невежд».* Пророки осуждали то, что *«писисты считали безупречной максимой, то есть будто образы служат книгами: они лишь противопоставляют Богу всякие подобия».* Кальвин вновь выстраивает когорту из тех, на кого ссылались иконоборцы: Лактанс, Евсевий, Эльвирский собор, некоторые отрывки из Блаженного Августина. Опираясь на каролингские книги, он пренебрежительно отбрасывает решения Никейского собора и отменяет аргументы Св. Феодора Студита. *«Мне так стыдно рассказывать о столь отвратительных вещах, что я предпочту обойтись без этого».* Все епископы — иконофилы — *«бездельники и мечтатели, (...) обращающиеся с Писанием самым опасным образом, а то и разрывающие его на части отвратительным и злонамеренным образом».*

Бог познается не через подобия, а своим собственным словом. Утверждать же, что образы служат книгами для невежд — это свидетельствовать о немощи Церкви, призванной это слово передавать: *«...прелаты Церкви потому и предоставили идолам поучать и наставлять, что самим им нечего было сказать».*

Само происхождение образов свидетельствует о дурной склонности человеческого духа: *«Дух людской — вечная и постоянная лавчонка по изготовлению идеалов».* Не успел мир с помощью потопа очиститься, как люди стали выдумывать богов. И немедленно стали изготавливать из материи тот бред, который приходил им в голову. *«Люди вовсе не верят, что Бог им близок, покуда не представят его каким-либо новым способом».* Разве сам народ Израилев не захотел воплотить его в золотом тельце? И все потому, что он не доверял божественной непосредственности: *«...они хотели обладать каким-нибудь образом, который вел бы их к Богу».* И во все времена, *«послушные этому бессмысленному и пагубному».*

стремлению», люди создавали знаки или фигуры, в которых «по их мнению, Бог являлся им».

Отказ от посредничества распространялся и на символы. Язычники утверждали, что не верят, будто идолы и есть боги, но что в идолах обитает божественная доблесть. Либо с еще больше утонченностью говорили, что поклоняются не идолу, не представленному в них духу: *«В этой телесной форме им предоставлен знак того, чему они должны поклоняться».* Но и этот аргумент мало чего стоит, это по-прежнему пагубная неудовлетворенность духовным познанием Бога и стремление познать его через образ.

Когда паписты совершают паломничества, чтобы взглянуть на почитаемое изображение какого-то мальчишки, подобных которому полно всюду, либо когда они яростно сражаются за своих идолов и предпочитают крушение божественной славы, лишь бы не страдать от вида храмов, вычищенных от этого мусора, они ведут себя вправду как язычники.

Кальвин отнюдь не запрещает изображений, при условии, что они отказываются от своей претензии представлять божественное: *«Я не настолько мелочен, чтобы считать, что не следует изготавливать или лепить никаких изображений. Поскольку способность рисовать и лепить — дар Божий, и считаю, что он должен сохраняться во всей чистоте». Талант художников может реализоваться в исторических полотнах, пейзажах, портретах. Это полезно и в любом случае приятно».* Но в храме не должно быть ничего, *«...чтобы величие Бога, слишком высокое для человеческой жизни, не подрывалось привидениями, не имеющими с ним ничего общего».* Пять веков первые христианские храмы *«были чисты от подобной мерзости».* Если бы первые патриархи считали, что образы идут на пользу душам, неужели бы они отказались бы от них? А потому, да не будет в храмах *«иных образов, кроме тех, которые Бог освятит своим словом: я имею в виду купель и Евхаристию».* Евхаристия — единственный достойный образ. Это по сути иконоборческое утверждение было отвергнуто, поскольку, по общему мнению, святые дары — отнюдь не образ, а сама реальность Бога. Кальвин, не обладавший столь безусловной верой в реальность божественного Присутствия, приписывает святым дарам статус образа, но на этот раз в самом сильном, почти иконическом смысле.

По всей видимости, в Кальвине сливаются два течения. Одно, древнее, истоки которого нужно искать у Оригена и первых Отцов Церкви, отодвигает божественный образ бесконечно далеко, за пределы космоса, и бесконечно глубоко, глубже самого духа, в сердце самой интимности, где обитает и творит сам непознаваемый Дух. Другое течение — современное, в нем все приведено в порядок в свете разума, при изгнании бес-

полезного, в том числе унаследованного фетишизма; новый духовный храм более (четкий, прямой), точнее соответствующий чистому принципу осмысленного христианства, *«more geometrico»* Писанию, воспринятому как аксиома. Мистика и разум отнюдь не исключают, а сплачиваются и взаимно укрепляют друг друга и вместе с ужасом взирают на наполняющие папистские храмы святотатства и идолопоклонство.

В холодном и чистом свете Реформы все, что находится в храмах, становится отвратительным и непотребным: *«Каждый видит, в каком чудовищном облачении они представляют Бога. Что до картин и иных изображений, которые они посвящают святым, то что же они, как не образчики распутной пошлости и даже бесчестия, и ежели кто вздумал им уподобиться, то заслуживал бы плети? Да в борделях бляды выражаются скромнее, нежели в папистских храмах Богородица...»*⁴

Кальвин осуждает изображения божественного, но отнюдь не пластические искусства: *«искусство художника или скульптора — дар Божий»*. Он настаивает лишь на том, чтобы его применение *«было сохранено в чистоте и законности, дабы то, что Бог даровал людям себе во славу и им во благо, не оказалось бы извращено и испачкано беспорядочным злоупотреблением»*⁵. Так что живописать можно, только что и зачем? *«Изображать события, чтобы лучше помнить о них; либо фигуры животных, изображения стран и городов; в событиях истории можно почерпнуть некое предостережение на будущее. В остальном же картины могут разве что доставить нам удовольствие»*. Живопись поставлена на место, и место это второстепенное. Изгнанная из высоких сфер, из области божественного, из жизни Церкви, отделенная от личного стремления к святости, она должна стать украшением, иллюстрацией, верным воспроизведением. В кальвинистском (доме, жилище, обители) божественное благословение выражается в солидной и пристойной архитектуре, распространяется и на стены, где добросовестное искусство художника может помещать пейзажи, натюрморты и портреты хозяина дома.

Все это представляется программой голландской живописи. Однако благодаря странному превращению в этой живописи, обреченной на светские изображения, в представлении вполне земных предметов начинает просвечивать скрытое за ними священное. Стены, уставленные фруктами, бутылками, бокалами, очищенными лимонами, становятся подобием алтаря, предназначенным для созерцания и навязывающим душе постоянное восхищение. Этот *«кусочек желтой стены»*, перед которым Бергготт замирает в экстазе. Еще до Пруста Гегель написал: *«Здания, церкви, улицы, города, реки, горы — вид их еще опирается на религиозные основы, он еще пронизан религиозным духом»*⁶.

Кальвинистский дух, предписывая иконоборчества, одновременно позволяет иконическому свету озарять светские картины, терпимые, а точнее, разрешенные, поскольку кальвинизм ждет от человеческого труда свершений *«во славу Бога единого»*. И божественный свет на полотнах картин — это протест природы, отделенной от своего творца и стремящийся воссоединиться с ним. Однако этот свет озаряет лишь поскольку им воспользовался художник. Обратимся еще раз к Гегелю:

«(Голландцы) стремятся, с одной стороны, наиболее адекватным способом выразить глубину чувств и субъективную независимость души. Но, с другой стороны, они добавляют к этой интимности веры более яркие особенности индивидуального характера. Эти особенности выражаются не только в озабоченности вопросами веры и спасения души. В индивидуальном характере сказывается и то, как одельные изображаемые личности ведут себя в их обыденной жизни, как они преодолевают ее трудности и в ходе этой тяжелой и трудной работы обретают вполне светские добродетели: верность, постоянство, прямоту, рыцарскую твердость и гражданскую крепость»⁷.

Таким образом, божественное в произведении происходит не столько от того, что изображается, сколько от того, кто изображает — от художника. Поскольку сюжет не отсылает нас к вере, то и божественное в картине связано не с верой художника, а с той божественной искрой, которой он обладает не как христианин, а как художник. Так что и кальвинизм тоже открывает двери для обожествления артиста. В самом деле, сверхъестественный свет неожиданным образом еще светит на десакрализованное искусство и питает иное идолопоклонство, не то, которое Кальвин стремился выкорчевать, но которое испугало бы его гораздо больше.

Паскаль

После Кальвина тексты, посвященные непосредственно изображениям божественного, становятся редки. Они еще попадаются изредка в мире средиземноморского барокко. Но там, где сосредоточена современная мысль, проблема, казалось, исчезла. Ее более не обсуждают. Конечно, она существует подспудно, как старый крот, время от времени появляющийся на поверхности. Но в классическом мире она уже не в центре размышлений.

Паскаль писал: *«Сколько суетности в живописи, вызывающей к восхищению подобиями вещей, тех самых, которые сами по себе восхищения вовсе не вызывают!»⁸* Путь понятен и зауряден и возвращает нас к Платону. Паскаль отнюдь не считает, что природа, и тем более подражание ей, говорит о Боге. *«Эти люди, лишённые веры и благодати, ищущие под*

любим светом в природе то, что могло бы привести их к познанию Бога, обнаруживают только мрак и темень»⁹. Если сослаться как на доказательство на движение Луны и планет — они ответят, что доказательства нашей веры куда как слабы и вызывают у них презрение. И, странным образом противореча и псалмопевцу, и апостолу Павлу, Паскаль утверждает, что очевидность Бога не в природе: «ни разу канонический автор не воспользовался природой как доказательством бытия Бога»¹⁰.

Паскаль идет дальше Кальвина, который в чем-то ближе Аристотелю: сотрудничество художника с созидающей природой допускается Библией в качестве отдохновения и перерыва, наподобие субботнего отдыха после дней творенья. В паскалевском отказе от развлечений нет места отдыха, и невозможно представить себе, что бы он легкомысленно украсил свои стены картинами¹¹.

Для Паскаля, как и для Кальвина, подлинный образ Бога — это Слово, а допускаемое обличье воплощенного Слова — другое Слово. Ветхий Завет наполнен «фигурами», и все они имеют отношение к Христу. Вера и пророчества — его единственный допустимый портрет. Это портрет «зашифрованный» и может быть прочтен лишь в благодати, поскольку сокрытый Бог является только своим избранныкам. Портрет одновременно и лестный, и ущемляющий, поскольку «содержит отсутствие и присутствие, удовольствие и неудовольствие». Закон и жертвы свидетельствуют о Завете и таким образом о Присутствии; они обостряют ожидание, то есть отсутствие обещанного Бога. Последний же, раз явившись «в реальности», исключает отсутствие и неудовольствие¹².

Природа не говорит прямо о Боге. В ней «есть и совершенство, чтобы показать, что она — образ Бога, и несовершенство, чтобы напомнить, что она — только образ»¹³. Несовершенство природы отвращает нас от идолопоклонства. Но для Паскаля природа «своим высоким и полным величием» приводит к Богу — не пониманием законченности своей формы, а как раз тем, что превосходит всякое понимание неизмеримостью своей бесконечности. Земля — лишь точка, и описываемый ею круг «тоже лишь ничтожная частица в сравнении с тем, который проделывают звезды на небосводе». Но «воображению не стоит на этом задерживаться; скорее уж оно перестанет воспринимать, нежели природа перестанет поставять новое... Сколько бы мы ни расширяли своих представлений, даже за пределы воображаемых пространств, мы порождаем лишь атомы (за счет реальности вещей) ... Наконец, главная ощутимая особенность всемогущества Бога в том, что наше воображение теряется в этой мысли»¹⁴. Этот знаменитый текст связывает самое древнее с самым современным. Самое древнее: в этом отчаянном пресле-

довании Бога, когда душа бросается от одного бесконечного пространства к другому, мы находим порыв Оригена и *«epectasi»* Григория Нисского и неоплатоников, к которым отсылает метафора о сфере, чей центр везде, а окружность — нигде. Самое современное: мы уже в кантовском *sublime*, возвышенном.

По утверждению Канта, недостатки воображения в сочетании со способностью мысли заметить разрыв между нашей *«претензией на абсолютную всеобщность как на реальную идею»*, с одной стороны, и *«нашей способностью оценить величие чувственно воспринимаемых объектов»*, с другой, *«пробуждает в нас ощущение присущей нам сверхчувственной способности»*¹⁵. У Паскаля то же чувство поворачивается не к восхищению человеческим разумом как таковым, а к преклонению перед всемогуществом Бога. Бездна, в которой теряется воображение, его несовершенство в конечном счете, в самом деле является *«самой осязаемой чертой»* этого всемогущества.

Но в той громадной арке, которую Паскаль перебросил от греческих патриархов к современному *sublime*, нет места для образа. Как раз наоборот, именно в этой невозможности, перед которой и оказывается воображение, пытаясь создать образ, Бог благодаря очень паскалевскому превращению становится *«чувственно воспринимаемым»*. Современная наука раскрывает великую космическую пустоту: телескоп дает представление о бесконечно большом, микроскоп — о бесконечно малом: это пространственные бесконечности, без промежуточной материи, и заполненные пугающим молчанием.

На страницах «Мыслей» слово *«ангел»* появляется лишь в двух случаях, но не для обозначения посредника между Богом и людьми. В одном случае это только некая веха, позволяющая поместить человека где-то между ней и животными. В другом — оно упомянуто в связи с цитатой из Монтеня¹⁶. Кальвин, библиист, вынужден был предоставить ангелам более ответственную роль. Паскаль не беспокоился о том, чтобы не затронуть католические догмы и не поднял руку на решения II Никейского собора. Но, будучи в своем видении космоса ученым предньютонической эпохи, он доводит до конца изгнание любой аналогии между фигурами природного мира и идей Бога. Более того, эта идея лучше согласуется с зиянием межзвездной и межатомной пустоты.

Что ж, значит сокрытый Бог окончательно исчезает из вида? Нет, поскольку есть осязаемый сердцем Иисус Христос, Христос истории, и его-то наше воображение, хоть и увечное, способно представить: *«Бог Авраама, Бог Исаака, Бог Иакова, а не философов и ученых»*. И благодаря ему в понедельник 23 ноября 1654 года «примерно с половины одиннадцато-

го вечера и до половины первого» Блез Паскаль был удостоен если не видения Христа, то Божественным озарением (интуицией), в той форме, в которой его видел и не видел Моисей в пылающем кусте: («Огонь»). Это не образ, но то, что в духовной литературе того времени называли «чувственным утешением».

Янсенизм в народной набожности, в ех-*voto*, в паломничествах подзревал суеверие. Во внешних проявлениях религии усматривал недостаток жизни внутренней; в украшениях церкви — и то и другое, а кроме того, оскорбление бедных и попусту потраченные деньги. В поисках красоты, в пристрастии к роскоши, в некотором сладострастии души, в сочувствии к миру, в отказе от умерщвления плоти — иезуитское попустительство. Более того, янсенизм современен, рационалистичен, открыт для науки. Этим самым он становится врагом риторики, красноречия. Он не признает за искусством смягчающей роли в жизни и естественного выражения дарованных Богом талантов, тем самым утратил то доверие к Благодатной человеческой жизни, еще сохранявшееся в кальвинизме. Поэтому янсенисты и привносят в частные жилые дома ту же пустоту, которую Кальвин предписывал только храмам.

Конечно, дотошный католицизм янсенистов мешает им объявить себя иконоборцами. Но уже начиная с XVIII века, у французских церквей появляется этот (тон) пустоты, бедности, серости, который и отличает от церквей других католических стран Европы и Америки. В XVIII веке янсенистские священники регулярно их очищают. Их набожный вандализм готовит вандализм революционный, а творцы последнего отчасти были выходцами из рядов янсенистов.

Не будучи ни в коей мере принципиальными иконоборцами, янсенисты были ими на практике, в соответствии со своим темпераментом, в каком-то смысле инстинктивно. Религиозная живопись скудеет. Иконофильский дух продолжает существовать в светской живописи и побеждает у художников, которые об этом не задумывались, у Шардена, Буше, Фрагонара. Это и есть подлинный росток католической живописи во Франции. Наше светское искусство порой присоединяется к религиозному либо творит его: но в этом случае оно считает себя обязанным изменить тон, стать серьезным и вообще говоря, грустным — тусклым. Янсенистская традиция в XX веке заметна в намеренной бедности церквей либо в ожесточенном скоблении старых стен.

Кант

Никто не ждал, что Кант установит законы, касающиеся вопроса о божественном изображении. Он и не задавался им, и трудно представить

себе, как бы он мог это сделать, не покидая духа своей системы. Но если бы ему его задали, если бы в поисках ответа обратились к «Критике способности суждения», то последняя окажется пронизанной этим вопросом. Порой может показаться, что в свете этого вопроса некоторые темные места становятся ясными, как порой некоторые картины, освещенные светом с определенной длиной волны.

При естественном освещении третья «Критика» читается в том смысле, который сам Кант хотел придать этому труду. Чтобы увидеть иной его смысл (вполне отдавая себе отчет, что такая манипуляция — почти насилье над Кантом), я предлагаю рассматривать суждение вкуса как духовный опыт. Можно ли из третьей «Критики» извлечь богословие образа? В известной мере можно, если эта «Критика» в более явной мере, нежели первая и вторая является итогом религиозного опыта, как обычно скромного у Канта, философа и человека.

Эстетический опыт — это опыт субъективный. Он разворачивает полностью и только в духе, испытывающем *«чувство удовольствия и страдания, не указывающие ни в малой мере на что-либо, принадлежащее объекту»*¹⁷. Изображение, ощущение обладают способностью вызывать у субъекта *«жизненное чувство»*, удовольствие или страдание, ничего не приносящее знаниям. Это бескорыстный опыт, освободившийся от желания. Суждение, соединяющее природу объекта с субъективным чувством удовольствия, *«чисто созерцательное»*. Созерцание немое, *«не регулируемое в соответствии с концепциями»*, и которое не является суждением на основе знания¹⁸. Животные способны к наслаждению, могут испытывать удовольствие. (Небесные) существа разумны и заинтересованы в добре, но наслаждение им чуждо. Эстетическое удовольствие (красота) *«имеет значение лишь для людей, существ, в которых есть что-то от животных (и таким образом могут наслаждаться), и вместе с тем наделены разумом»*¹⁹. Удовольствие бесплатное, внутреннее, бескорыстное: *«...чтобы назвать какой-то предмет красивым, существенно то, что я делаю с изображением в себе самом, а не то, в чем я завишу от существования предмета»*²⁰. Перенесемся в другой контекст, о котором вскормленный мистицизмом Кант был осведомлен: это фенелонов язык чистой любви. Эстетический опыт обозначает *frutitio*, бескорыстное и «сухое», которое Фенелон рекомендовал своим ученикам. *«Вкус остается варварским, покуда для своего удовлетворения ему нужны чувства и привлекательные черты»*²¹. Поэтому он и не доверяет краскам: *«Цвета, которые озаряют рисунок, — это то привлекательное, что может оживить предмет для наших чувств, но не может сделать его прекрасным и достойным созерцания»*. Они могут быть полезны, чтобы привлечь внима-

ние к тому, что является формой: *«Главное — это рисунок»*. Все остальное — обрамление, орнамент, украшение, если не приукрашение, подлинной красоте чести не делающее.

Точно так же, как в присутствии истины веры, в присутствии прекрасного субъект воспринимает очевидность, которая представляется ему доступной всем людям, но он не способен выразить ее в описательной речи. Это Кант и отметил в знаменитой формулировке *«универсальности вне концепций»*. Субъект, *«считающий какую-то вещь прекрасной, считает, что другие относятся к ней также; и суждение он выносит не только за себя, но и за всех»*²². Но в противоположность научной истине он не может навязать эту очевидность тому, кто ее не чувствует: *«Сто голов могут превозносить вещь, с которой у субъекта нет внутреннего согласия, и они не смогут его добиться»*. В этой области, как и в вопросе существования Бога, нет опытным путем полученных доказательств, и *«еще меньше доказательств a priori, которые могли бы определить, согласно установленным правилам, суждение о красоте»*²³. Опыт показывает, что люди в основном сходятся в вопросе о приятном: в большинстве своем они любят икру и паштет из гусиной печени, но все согласны с тем, что можно их и не любить. И тот же опыт показывает, что они совсем не так легко приходят к согласию относительно прекрасного, и в то же время, *«как ни странно, требование всеобщего приятия является частью претензий суждения о прекрасном»*²⁴.

Точно так же и верующий считает себя вправе настаивать на разделении с ним его веры, хотя и знает, что средств для этого у него нет. «Классические» авторы оказываются в таком случае в положении свидетелей и апостолов Откровения: им не подражают, но за ними следуют. Они показывают, *«как за это взяться»*²⁵. Они учат, *«как черпать из тех же источников»*. И без такого *«воспитания»* в очень сильном смысле слова нельзя расстаться с варварством или безразличием.

Так прекрасное оказалось в той же перспективе, что Бог — для верующего: очевидность, о которой нельзя сказать ничего, кроме того, что она существует. Она — то, чем должно быть, но неизвестно, чем оно должно быть. Удовольствие, связанное с прекрасным, *«ничего не сообщает мне об объекте»*. То удовольствие не свойство объекта. Здесь Кант оказывается прямо противоположен исследованию мира живописью, как это представляло себе итальянское *катроченго*. Для да Винчи прекрасное проистекало из идеи, искусством живописца извлеченной из предметов. В иконе душу молящегося охватывают божественные истины в образной трактовке. С прекрасным опыт и ограниченнее, и строже: в контакте с красотой узнаешь что-то о собственной душе и только о ней: *«...Пред-*

ставление соотносится не с объектом, а лишь субъектом, и удовольствие не может выразить ничего иного, кроме соответствия объекта со способностями рефлексирующего суждения»²⁶. Цель прекрасного, знаменитая «бесцельная цель» (целесообразность без цели) — это не познание (как считали в начале эпохи Возрождения), не добро (к которому со времен Платона приравнивают прекрасное, но то, что Кант определяет в фразе почти нетерпимой насыщенности: «Простая и чистая форма цели в изображении, в котором нам дан объект, в той мере, в которой мы отдаем себе в этом отчет, может быть удовлетворение, которое, вне всяких концепций, мы считаем доступным всем»²⁷).

Так Кант порывает со всеми древними определениями прекрасного через удовольствие, пользу, симметрию или совершенство. Прекрасное — не в удовольствии от «великолепных красок» и «разнообразных орнаментов». Они лишь «привлекательные черты», а не эстетическое удовольствие. Оно и не в пользе, которая позволяла Сократу защищать деревянную ложку, приспособленную к своей цели («ею котелка не разобьешь»)²⁸. Оно и не в симметрии и ни в гармонии составляющих частей. Косая стена, беспорядочный сад не нравятся, поскольку не отвечают назначению этих вещей: это потому, что еще подчиняются давлению излишней концепции.

Суждение вкуса очищено, оно «связывает удовлетворение с простым созерцанием объекта, безотносительно с тем или иным его использованием или с какой-либо целью». Кант предпочитает однако английские парки или мебель барокко, поскольку в них вкус, «освободившись от принуждения правил и следуя полету воображения, может явить себя во всем своем совершенстве»²⁹.

Наконец, прекрасное не в совершенстве, не в согласии объекта с его *telos* или его идеей. «Внутренняя объективная целесообразность», замечает Кант, требует некоего представления о том, чем вещь должна быть и констатации согласия отдельных элементов этой вещи с этим представлением. Однако суждение вкуса эстетическое, то есть субъективное, и находится в стороне от любых объективных концепций. «Оно не указывает нам на какое-либо свойство объекта, но лишь на форму, полную целесообразности, выразительных способностей, воздействующих на него»³⁰. Душа испытывает в том расширении, которое доставляет ей рефлексирующее суждение вкуса, если не сладострастие (оно не в кантовском стиле), то по меньшей мере восторженное почтение к себе самой.

Но соотносится ли вкус с добром? Есть два ответа на этот вопрос. Первый отрицательный, если считать, что суждение вкуса не содержит концепций, и концепция добра, если она включена в суждение, подрывает его чистоту. Поэтому Кант различает красоту «свободную» от красоты

«присоединившейся». Во второй предполагается наличие концепции объекта и совершенство объекта согласно этой концепции. Например, красота женщины или дворца подразумевает концепцию, определяющую то, чем эти объекты должны быть. Эта концепция обуздывает воображение. Она препятствует, например, приукрашивать человеческое лицо «с помощью различных ухищрений и легких, но регулярных черточек, как это делают новозеландцы татуировкой»³¹. С помощью же свободной красоты Кант создает набросок того, что в наш век назвали бы «абстрактным искусством».

Невероятные природные создания, попугаи, колибри, райские птицы являются «сами по себе красотою, которые не соотносятся с объектом, целесообразность которого определяется его концепциями» и «ируются свободно». Точно так же и «рисунки в греческом стиле, завитушки обрамлений, обои и т.д. не означают ничего сами по себе». «Они не представляют ничего, никакого объекта определенной концепции, и являются свободными красотою». Перед ними освобожденное таким образом воображение «разыгрывается, если так можно сказать, в созерцании формы»³².

Однако на вопрос о соотношении прекрасного с добром существует и положительный ответ. Чтобы понять его, нужно изменить точку зрения и рассмотреть отношение прекрасного с Богом. Посредничество осуществляется *гением, возвышенным и символом морального закона*. Я употребил слово *посредничество*, хотя Бог, находящийся в его конце, остается незванным, непознаваемым и только постулированным: безликим.

Гений является естественным посредником, в нем располагаются «правила» природы. Эти правила — скрытые структуры, секреты творения, матрицы, побуждающие вспомнить о таинственных «матерях» второй части Фауста. Если посредничество гения отсутствует, искусство невозможно. «Нужно, чтобы природа предписала свое правило самому субъекту (гармонией его способностей), что означает, что пластические искусства возможны лишь как продукция гения»³³. Гениальности не научишься, она «врожденное состояние духа». В той непосредственной связи, которую он поддерживает с (невидимым миром), гений всегда оригинален. Он несознателен и сверхсознателен: «Гений не может изложить научно, как он создает свое произведение, но он задает свое правило как природа, и таким образом автор произведения, который обязан им своему гению, сам не знает, каким образом к нему пришли эти идеи; точно также вне его власти создавать подобные произведения сколько ему захочется и методично; он не может и передавать другим предпи-

сания (рецепты), которые позволили бы воспроизводить подобные правила»³⁴.

Здесь мы становимся на путь, ведущий к романтической концепции гения, к сентиментальной поэзии Шиллера, к художнику, обитающему в нуменальном мире идей, предложенном Шопенгауэром. Но этот путь начинается не с Канта: гениальность соответствует мистическому состоянию, описанному в духовной литературе XVII–XVIII веков. Мистическое состояние даруется, оно — результат особой благодати, предоставленной не всем и не все время. Мистик знает неустойчивость и временный характер своих «вознесений», разделенных периодами «засуши» и бесплодия. Тем не менее мистическое откровение, по примеру гения, который может быть оригинален до экстравагантности, должно вместе с тем быть *«примерным образцом»* и служить мерой и правилом. Но поскольку источник этого откровения неизвестен, мистический трактат не содержит формулы правила и предписания. *«Правило должно быть абстрактным исходя из самого факта, то есть из произведения»*. Так формируются, начиная с Берулла, Мадам Гийон, Спенера, мистические школы наподобие школ живописи, где ученики пользуются произведением мэтра как *«образцом для подражания, а не переделки»*, и идеи художника *«пробуждают в его ученике схожие идеи, если природа одарила его способностями в схожих пропорциях»*³⁵.

Это влияние между состоянием гениальности и состоянием мистическим признано классической традицией. Вдохновение поэта, как и пророка, всегда рассматривалось как божественное. Считалось, что Вергилий объединял в себе оба вдохновения. На одном из полотен Пуссена поэт, глядя на небо, пишет под диктовку Аполлона. Кант, тем не менее, вряд ли согласился бы с такими непосредственными отношениями с божественным. Он отнес бы его к *«иллюминатству»*, которое есть *«безумие»*, состояние *«пустого и смешного мечтательства»*³⁶.

У гения есть свое место в создании прекрасного, и ему он может предписывать правила. Но, хотя Кант этого и не уточняет, гений явно сближается с возвышенным. Он — способность, которая может полностью поглотить возвышенное. Прекрасное и возвышенное — два уровня эстетического опыта, и хотя они разного порядка, некоторая сонодчиненность в них намечается. Прекрасное связано с идеями понимания, возвышенное — с идеями разума³⁷. Оно выше. Опыт возвышенного — это опыт божественного в рамках кантовой религии.

Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть, не обязательно очень внимательно, описание возвышенного. Во-первых, чувство возвышенного это некое воспарение. Те, чей дух обладает этим чувством, *«незамет-*

но вовлекаются к возвышенным чувствам дружбы, презрения к миру, привлечены к вечности спокойствием и молчанием летней ночи, когда дрожащий отблеск звезд [добавляет Кант в редком для него припадке сдержанного лиризма] пронизывает тени, и одинокая луна появляется над горизонтом»³⁸.

Возвышенное находится в *apeiron*'е, в «отсутствии границ», однако при условии его всеобщности: объект превосходит любую форму, однако при этом внятен, как Божественная Идея. Прекрасное «возбуждает жизнь», возвышенное, напротив, сначала ее ошеломляет, чтобы затем побудить ее расцвести еще полнее. В отличие от прекрасного, оно не оставляет места игре, оно значительнее, оно — «серьезная работа воображения»³⁹. В нем нет привлекательных черт, поскольку оно и привлекает, отталкивая. Удовлетворение, которое оно доставляет, — это «негативное удовольствие», в котором восторг смешивается с почтением.

Определение возвышенного, *sublime*, совпадает с Божественным именем: «Это то, что абсолютно велико, это величие равно только самому себе, находит себе меру не вовне, а лишь внутри себя»⁴⁰. Существует примечательное перекрытие между кантовским возвышенным и паскалевским опытом двух бесконечностей. Телескоп с одной стороны, микроскоп — с другой «предлагают нам сверхъизобильную материю». Бесконечно большое может быть уменьшено до бесконечно малого и наоборот, поскольку «ничто не является столь малым, чтобы не быть в состоянии, при использовании еще более мелких единиц измерения, не вырасти в наших глазах до размеров мира»⁴¹. Паскаль: «...воображение может пройти мимо этого... Скорее оно устанет осваивать, нежели природа — поставлять... Сколько мы ни расширяли бы наши представления за пределы воображаемых пространств, мы порожаем лишь атомы (ценою реальности вещей)». (См. главу «Паскаль») Это подходит для бесконечно большого, а в бесконечно малом Паскаль узрел «новую пропасть»⁴². Обе бесконечности принадлежат тому, что Кант на своем языке называет «математическим возвышенным». В самом деле, не существует максимума «для математической оценки величия», но существует таковой для эстетической оценки: и это преодоление максимума и любой приемлемой меры содержит идею возвышенного и порождает волнение. Паскаль сказал бы, что «воображение теряется»⁴³.

Но Кант предлагает другое возвышенное, он называет его «динамическим». Он исходит из тех опасений, которые может вызвать природа, являя ужасающие объекты, «нависающие скалы», грозовые тучи, гром, молнию, вулканы, шторма и т. д. В этих условиях «невозможность противостоять могуществу природы вынуждает нас признать нашу слабость

как природных существ, но она же открывает нам в то же время могущество, которое позволяет нам быть независимыми от природы и даже ощущать наше над ней превосходство... Человечество в нашем лице остается стойким, даже если человек и вынужден иногда склоняться... Природа здесь названа возвышенным лишь благодаря воображению, которое возвышает ее вплоть до того, что делает ее изображением тех случаев, когда дух может стать восприимчивым к той возвышенности, которая свойственна его предназначению, поднимающему его над природой⁴⁴. Как не сопоставить этот текст со следующим отрывком из «Мыслей»: «Человек — лишь тростник, самое слабое, что есть в природе. Но это тростник мыслящий... Но когда вселенная его раздавит, человек станет еще благороднее, чем то, что его убивает, поскольку он знает, что умирает, а вселенная ничего не ведаёт о том преимуществе, которым она обладает на человеком. Вся наша доблесть заключена в мысли. Это от нее нам надо подниматься, а не от пространства и протяженности во времени, которую мы заполнить не в силах»⁴⁵.

Однако в этом пункте Паскаль и Кант расходятся. Перед возвышенным двух бесконечностей Паскаль пугается: «Что есть человек перед лицом бесконечности?» И он обращается к Христу как человек располагается где-то посередине, а как Бог возвышает его и в величии, и в униженности, отрывает его от «вечного отчаяния» неведения ни своей сути, ни своей цели. Кант же, напротив, не пугается, поскольку достоинство мысли избавляет его от страха и приносит с собой всю полноту удовлетворения, которое безусловно sublime. «Возвышенное не содержится ни в одном природном объекте, оно лишь в нашем духе в той мере, в которой мы можем осознать, что мы выше природы вне нас»⁴⁶. Паскаль перед безграничностью природы обнимает внутреннюю икону, смутную, но представимую, отличную от души, икону Христа. Для Канта иконой без какого-либо представления является сама душа, «разум», чье непрерывное распространение «делает ощутимой возвышенность его предназначения, которое и поднимает его над природой»⁴⁷.

Это верховное предназначение заключается в тяготении духа к «супразчувственному», к нуменальному недостижимому. «Бесконечность абсолютно велика. Но одна только возможность воспринять ее как все свидетельствует о способности души, которая превосходит любую ощутимую меру»⁴⁸. Так что мы обладаем «супразчувственной способностью», которая может по меньшей мере «непротиворечиво воспринять бесконечность». Таким образом дух, наслаждаясь своим собственным возвышенным (возвышенное нужно искать не вне, а внутри духа), «чувствует себя вознесенным в уважении к самому себе».

И что ж, все замирает на этой границе, про которую разум знает, что не может ее пересечь, и тем не менее в тайне наслаждается тем, что достиг ее, поскольку чувствует, что продолжает тянуться к недостижимому? Воображение замечает, что оно превзойдено, поскольку идеи разума идут дальше него (например: математическое суждение о величинах превосходит эстетическое суждение), и из этого рождается тягостное чувство подавленности, компенсированное чувством удовольствия, питающегося по праву постигнутым несоответствием чувственного могущества с идеями, *«в той мере, в которой нашим законом является к этим идеям»*⁴⁹. У порожденного этим чувства есть название, это уважение. Этому присущему духу уважению рефлекслирующее суждение сообщило о его функционировании. Уважение, для которого чувствительные глаза и пронизательный взгляд не значат ничего, уважение абстрактное и погруженное в темноту.

И это все? Не совсем. Если согласиться с тем, что опыт прекрасного и возвышенного — это духовный или религиозный опыт, то стоит обратить внимание на тот маленький просвет, который Кант оставил в глухой стене уважения. В начале «Критики» Кант тщательно отделял прекрасное и благо. Первое — объект свободного удовлетворения, что-то вроде игры, тогда как закон рассудка обязывает нас стремиться ко второму, исходя из чистого чувства долга, существующего отдельно от наших склонностей, предопределенного намеченной целью. Однако в конце книги Кант связывает эти два понятия⁵⁰. Узким мостком является понятие символа и аналогии. По словам Канта, надо подкрепить наши концепции интуицией, наши представления о намерениях поддержать схемами. Однако в концепциях разума, то есть идеях, нет места интуиции. Тем не менее для последних существует некая форма их представления, символ. Он и есть интуиция, каковой «способность к суждению», мыслительная операция, не содержанием, но формой размышления подобна концепциям.

В этом случае мысль совершает двойную операцию. В первую очередь она *«применяет концепцию к объекту чувственной интуиции»*, например, изображение живого существа к монархическому государству, а машину — к государству деспотическому. Затем она *«применяет правило размышления к совершенно иному объекту, для которого первый является лишь символом»*: если и не существует сходства между деспотическим государством и машиной, то *«существует сходство между правилами размышления об обеих вещах и об их причинности»*. Символ аналогии является *«способом перенесения размышления об объекте интуиции на совершенно иную концепцию, которой интуиция никак не может прямо соответствовать»*.

В этом смысле прекрасное является символом морального блага. Пропасть между прекрасным и благом не заполнена. Но с точки зрения субъекта опыт прекрасного есть подготовка к восприятию блага. На контакте с ним дух сознательно обретает *«определенное благородство»*, возвышающее его над простой чувственной привлекательностью, *«поднимающего его взгляд к постижимому»*, добавляет Кант, формулируя свою мысль в истинно платоновском стиле. Прекрасное нравится как символ морального блага — и только в этом смысле. Как и благо, оно бескорыстно и является субъекту высшую форму свободы, которое является добровольная готовность дать себе закон.

Тем не менее от символа до образа расстояние немалое. Хотя Кант и восстанавливает аристотелевское или томистское использование понятия аналогия, последнее применимо лишь к отношениям между символом и предметом, но не снисходит до того, чтобы перейти от абстрактного характера метафоры к конкретному и осязаемому характеру образа. *«Все наше знание о Боге носит чисто символический характер, и тот, кто считает его схематическим, со своими атрибутами (понимание, воля), объективную реальность которых можно продемонстрировать лишь существам этого мира, впадает в антропоморфизм»*⁵¹. Если уж так обстоит дело с атрибутами, то что уж говорить о теле, статуе, лице, иконе?

Даже в опыте возвышенного, где обостряется напряженность по отношению к тому, что вне чувственного мира напрасно было бы пытаться преодолеть скупое «представление» морального закона, поскольку это означало бы впасть в иллюминантство и поддаться иллюзии, будто «можно что-то увидеть за пределами чувственного»⁵². Возвышенный вид небесного свода не может претендовать на уважение иного характера, нежели то, которое доставляет чувство морального закона, так что одно возвращает к другому. И когда в самом деле воспринимается идея морали, *«скорее нужно ограничивать полет безграничного воображения, чтобы не дать ему развиться до стадии энтузиазма, нежели опасаться того, что подобной идее не хватит сил и вызывать к образам и ребяческим приемам»*. Возвышенное воспроизводится тогда, когда воображение, перенесенное вне чувственного мира, теряет свои опоры и *«ощущает себя безграничным уже тем, что границы его пали»*. Абстрактное представление бесконечности хотя и «расширяет душу», чисто негативное. Подлинно возвышенное изгоняет образ. Поэтому Кант, подводя итог своего философского иконоборчества, мог написать: *«И возможно, что в Книге еврейских законов нет более возвышенного отрывка, нежели эта заповедь: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Уже одно это позво-*

ляет ощутить тот энтузиазм, который охватывал еврейский народ, когда он сравнивал себя с другими, или ту гордость, которую пробуждал в людях ислам»⁵³.

Поместив Канта вслед за Кальвином и Паскалем, можно заметить яснее некоторые устойчивые черты современного иконоборчества. Они на стыке интеллектуального движения, общественного течения и, наконец, религиозного отношения.

Интеллектуальное движение смешивается с теми изменениями вселенной, которые принесла современная наука. Достаточно упомянуть великое открытие Галилея, за один век, по словам Койре, приведшее человечество «от замкнутого мира к бесконечной вселенной». Замкнутый мир был также миром наполненным и соподчиненным, «скалярным миром» Псевдо-Дионисия и Фомы Аквинского. Каждый из элементов этого мира был связью между высшим и низшим, от камушка до Господа Бога, от людей до ангелов. Каждый обладал своими свойствами и особенностями, все они соответствовали друг другу и по всей длине цепи обладали определенным уровнем подобия. Каждый элемент был красноречив, говорил о Боге и отражал одну из сторон его славы. Совсем иное положение в мире, сведенном к пространству или воспринимаемому как неощутимая пыль, рассеянная в немом и бесконечном пространстве. Последний след божественного в этом мире — та организующая сила, которая удерживает все вместе, то есть мысль, и человеческая мысль стала способной воспринять мир то благодаря математическому расчету, то благодаря Божией милости, обрести новое достоинство. И тогда мысль находит в Боге более абстрактное величие, дисквалифицирующее всякое изображение.

Эта очистительная работа, сопровождающая уничтожение предрассудков, ошибок и суеверий, требует храбрости, на которую не все способны. Отказаться от защиты авторитетов, превзойти то, что представляется чувственно очевидным, подчинить законы причинам, стать лицом к бесконечности и пустоте, довольствоваться той ограниченной уверенностью, которую предоставляет наука, воспринимать Бога на той высоте, на которой он находится, — все это требует той доблести, на которую способны только избранные. Это означает, что рядом с великими мира сего утвердится естественное величие географа и ученого, новая Элита Просвещения, всех тех, кто осмеливается знать и по этому признаку и узнает своих.

Что же касается религиозного течения, соответствующего этому двойному движению, то у него есть аналоги в истории христианства. Христианская идея поклонения в духе и в истине уже встречалась, сопровождае-

мая социальным и интеллектуальным аристократизмом. Со времен Евсевия и ученого сословия при императорском дворе в этой идее всегда ощущалось отвращение к чрезмерной народной набожности и ужас перед идолопоклонством, доказательством невежества и варварства.

И со времен того же Евсевия она была тесно связана с иконоборчеством. Это совершенно очевидно у Кальвина, изгонявшего идолов из храмов и признававшего образом лишь нематериальное Слово либо евхаристию, обретавшую Присутствие лишь в совокупности и в акте веры. Янсенизм, не опасаясь войти в противоречие с догматами Церкви, возмущается возводимыми на него обвинениями в презрении к образам. Однако его религиозный элитизм, его строгость сокращает их использование; если их и не презирают, то и не любят. Паскаль погружает их в пожирающий огонь своего аскетизма. Образы слишком много говорят чувствам, подлинная набожность в них не нуждается.

Религиозный дух Канта со всей ясностью продемонстрирован в «Критике способности суждения». Суждение вкуса постоянно тяготеет к благу, к супрачувственному, к Богу. Порой это ощущается даже в лексике, которой Кант пользуется, когда говорит о гении, либо в той столь похожей на платоновскую формуле, в которой *«взгляд понимается к познаваемому»*. Однако это стремление отвергается как искушение. Именно исходя из религиозной морали, Кант отказывается от *Schwarmerei*, от иллюминантского наводнения чувственных изображений. Исходя из честности, он отвергает мистицизм и его возможности. Честности интеллектуальной, поскольку требования системы мешали ему прорубить дверь в стене, окружающей феномен, но также исходя из честности религиозной, серьезность, сдержанность и прозорливость которой граничат с мистикой. Это мистика негативная, состоящая из упорных усилий отказа от какой бы то ни было позитивной мистики: *«позитивное удовольствие»*⁵⁴, *«представление бесконечного может быть только негативным, хотя и может расширять душу»*⁵⁵. Так приходят к ночи образов, поскольку, если день прекрасен, замечает Кант, то ночь возвышенна⁵⁶.

2. Гегель: тоска по образу

Рассматривать «Эстетику» Гегеля только как исторический памятник или как этап мысли неуместно. Конечно, она является и тем и другим, и Гегель лучше кого-либо описал то, что именуют «романтической эстетикой». Отнеся прекрасное к сфере искусства и исключив его из природы, он подчинил его историческому процессу, который одновременно является процессом прогрессивной дематериализации (от давящей архитектуры до полностью духовной поэзии) и столь же прогрессивной субъективиза-

ции. Все эти черты и многие с ними связанные безусловно существуют. Тем не менее «Эстетика» оказывается зданием, подавляющим всю картину размышлений об искусстве. Я не обнаружил ни одной значительной мысли от Платона до Отцов Церкви и до Канта, которая не была бы повторена, обобщена, систематизирована, «превзойдена» и величественным образом оркестрована. Анализ деталей отличается удивительным богатством, и даже если схема кажется несколько насильственной и зависящей от общей системы, мы в любой момент ощущаем себя рядом с истиной. Не потому ли что мы не вышли из его тени? Или действительно, как с Платоном и Аристотелем, мы прикоснулись к чему-то вечному, и оно остается с нами навсегда?

Одно несомненно и легко установимо. Со времен иконоборческой ссоры Гегель — единственный, кто вопрос об образе Бога поставил во главу угла. От средневековья по наши дни его позиция в этом вопросе и определяющая, и одинокая. И в самом деле, у живописи нет иной возможной цели, как представить Бога, как бы его ни называли и в какую форму он ни облачался бы, но который в своей истории подводит итог всем божественным фигурам и определяет все изображения, известные в истории искусств, и не только прошлого, но, как мы увидим, и будущего.

В центре — Бог

«Мы придаем самое большое значение словам Платона: «Рассматривать надо не различные предметы, считающиеся прекрасными, но само Прекрасное». Гегель «начинает с Идеи», с «Прекрасного как такового», которое есть «Единый». Внешняя природа безжизненна и инертна. Искусство же «порождено духом и вытекает из него». «В произведениях искусства дух находит лишь самого себя»⁵⁷.

Произведение искусства — это *«отчуждение от концепции вовне»*. Дух узнает себя в этом отчуждении и *«познает себя в этом новом качестве»*. Но эта концепция и этот дух связаны с божественным. Однако если божественное не хочет остаться абстракцией и обладает вместе с тем бытием, независимым от представлений о нем, «он должен явиться». Конечно, эта епифания обманчива: искусство в известном смысле иллюзия. Но именно в этом смысле иллюзорен и весь внешний мир (тут Гегель ссылается в той же мере на Канта, что и на Платона), и *«то, что мы называем реальностью, является более сильной иллюзией, видимостью более обманчивой, нежели видимость искусства»⁵⁸.*

На этот раз Гегель как будто противоречит Платону, поскольку артистическое подражание вместо того, чтобы быть на два уровня ниже Идеи, находится рядом с ней, а внешнюю реальность отсылает на третий уро-

вень. Однако платоновская логика сохраняется: *«Искусство роет пропасть между видимостью и иллюзией этого скверного и недолговечного мира, с одной стороны, и подлинным содержанием событий — с другой, чтобы облечь эти события и феномены в реальность более высокую, рожденную духом»*. Искусство --- *«бытие более подлинное, нежели текущая реальность»*. И в нем, как в мысли, мы ищем истину⁵⁹.

Но что есть истина, если не саморазоблачение самого божественного? Объект становится произведением искусства «лишь как духовность, лишь поскольку оно получило благословение духа», делающее его «бесконечно выше всех созданий природы». Природа тоже пронизана божественным, но только как «внешняя среда», низшая по отношению к сознанию: *«В произведении искусства божественное порождено средой бесконечно более высокой»*⁶⁰. Таким образом, предназначение искусства то же, что у религии и философии. *«Как и они, искусство — это способ выражения божественного»*, оно есть чувственная епифания⁶¹.

Тем самым эта епифания и несовершенна: область идей *«не поддается чувственному выражению»*, тому, которое образует содержание культуры и религии. *«В иерархии средств, служащих для выражения абсолютного, религия и культура, порожденная разумом (т. е. философия) занимают уровень более высокий, значительно выше того, на котором находится искусство»*. Исключением является греческая античная эпоха, в которой искусство и религия совпадают. Но в христианстве *«средоточие полностью ускользает от чувственного выражения»*⁶².

Так что по Гегелю искусство близко к иконе: чувственное поднимается к божественному и «входит в искусство лишь в идеальном состоянии, состоянии чувственной абстракции»⁶³.

Гегелевские определения искусства могут быть различны, но они эквивалентны. Цель его одна и та же: *«явить истину»*, *«конкретно и образно представить то, что бьется в человеческой душе»*⁶⁴ и дать *«чувственное выражение прекрасного»*. Однако искусство не является средством по отношению к цели, в нем самом цель и средство смешаны. В этом смысле Гегель приоткрывает искусительную щель для греха иконопочклонства, делающего из образа непосредственную эманацию его божественного образца (искусство — *«эманация абсолютной идеи»*), однако он придерживается четкого разделения: *«Задача искусства состоит в примирении путем создания свободного единства двух сторон: идеи и ее чувственного представления»*. Поэтому искусство не может быть абстрактным, а только чувственным и конкретным, не только в противовес познаваемому, но и в противовес абстракции и простоте в себе». Когда мы говорим о Боге, что он — лишь Единый или что он верховное суще-

ство, мы только декларируем мертвую абстракцию, которая не даст искусству никакого содержания. *«Поэтому евреи и турки, Бог которых не является даже подобной абстракцией, никогда не изображали в искусстве, как христиане, своего Бога в позитивной манере»*⁶⁵.

Идея, дух, душа, абсолютное, божественное, прекрасное, истина: столько взаимосвязанных реальностей! Они создают мир, для которого мир искусства — отражение и чувственная реализация. Мир, поделенный в разных искусствах, но его абсолютный дух — то есть Бог — составляет центр. *«Та область божественной истины, которую искусство предоставляет для интуитивного и чувственного созерцания, составляет центр всего мира, центр, представленный божественной фигурой, независимой и свободной, полностью впитавшей в себя внешние стороны формы и материалов, создав из них совершенное выражение самого себя»*. Да, торжественно провозглашает Гегель, *«это Бог, это идеал, составляющий центр»*. Не существует ни прекрасного, ни подлинного искусства, которое не было бы отмечено уподоблением чувственного божественной истине. И когда таковое невозможно, как, например, сегодня, искусства больше не существует⁶⁶.

Образ божественного

Когда художник пытается представить Бога, он извлекает из себя разделением и абстрагированием части своей духовной деятельности образ, порождение духа, который тем самым становится божественным образом. Первое произведение искусства, пластическое изображение бога, *«абстрактно»*. *«Первым способом, которым артистический дух отдаляет, насколько это возможно, свою (пластическую) фигуру и свое деятельное сознание — способ непосредственный, то есть эта фигура здесь как вещь вообще»*⁶⁷.

Как только дух объективизируется в произведении, возникает божественное. Но историческое изменение изображений — история искусства — неразделимо с изменениями самого божественного — истории божественного, одиссея духа. Эту двойную историю Гегель делит на три периода: символический, классический и романтический. В начале было *«представление абсолютного, Бога как такового, в его абсолютной независимости, которые еще не превратились в движение и различие, (...) но замкнуты в себе, в покое, в исполненном величия божественном спокойствии»*. Потом пришла пора *«мира внешнего, который должен быть обработан в манере, соответствующей абсолютному»*, физическая природа в прямом смысле слова, в облике своих внешних форм, способных выразить духовное в виде намека, *«как его театр превращает в прекрасное предмет»* Наконец на-

ступает пора внутреннего субъективного, «человеческой души», как того элемента, в котором пребывает и выражает себя абсолютное. Этому соответствует система отдельных искусств: первой нам представлена архитектура, потом скульптура. Последняя делает видимой *«исходящую из духа телесную внешность»*, Она пользуется весомой материей из трех измерений. Затем следуют искусства, представляющие душу *«в ее внутренней субъективной концентрации»*. Эта серия открывается живописью, отбрасывающей измерение глубины и довольствующейся поверхностью, чтобы представить взгляду видимую внешность внутреннего, и в самой себе извлекающей свет, ясность и тьму. После нее, но относясь к той же сфере, следует музыка, *«состоящая из самого внутреннего, из невидимого и бесформенного чувства»*. И наконец приходит черед искусства, выражающегося через слово, поэзия вообще, *«подлинное искусство духа, то, которое выражает его именно как дух»*, самое богатое, но наименее чувственное из всех искусств, исполненное мысли, предопределенное и пронизанное идеей⁶⁸.

Из этого следует, что пластическое изображение Бога существует в трех главных состояниях: бесформенное, порой чудовищное в архитектуре и в символической скульптуре; вполне сформировавшееся и антропоморфное в греческой скульптуре; одухотворенное и внутреннее в романтической живописи, то есть христианское.

Символ — это знак, в котором отношение к обозначаемому уже в известной мере обозначаемым и предопределено. Лев — естественный символ благородства, лиса — хитрости, треугольник — Бога, *«когда религия воспринимает свои атрибуты в численном выражении»*. Но символ не должен представлять символизируемое в совершенном виде: в самом деле, он включает в себя множество других свойств, не имеющих ничего общего с идеей — лев не только силен, лиса не только хитра, а свойства Бога не могут быть выражены числом. Между вещью и ее символом есть свободное пространство, для каждой вещи может существовать множество символов, множество разных вещей могут символизировать одно и то же. Ни идея (вещь), ни форма (чувственный символ) специально не называются, а их отношение не определены. Если же они определены, то мы уже имеем дело не с символом: чувственный объект становится изображением, и отношения с изображенным становятся сравнением. Два понятия, идея и образ, присутствующие, но разделенные, должны быть оценены на основании сходства⁶⁹.

Эта раздельность и одновременно представленность духу требует духовного развития, которого недостает символическому искусству. Оно в основе своей двусмысленно. В кругу приобщенных двойственность символа стирается, поскольку сочетание двух понятий становится привыч-

кой или условием. Вне этого круга зритель, перед непосредственным чувственным представлением поначалу не знает, с какими идеями его связать. Нужно быть христианином, и еще определенной эпохи, чтобы связать треугольник с идеей Бога. Каждая символическая фигура представляет собой проблему, которую нужно решить, вынуждает нас искать ее смысл. Она ставит нас в то же положение, в котором находится зритель перед произведением современного искусства, вернее сказать, и это будет показано в дальнейшем, символическая фигура ставит современного зрителя в положение невежи перед статуей неизвестного бога, о мифологии которого зрителю ничего неизвестно⁷⁰.

Символическое искусство содержит в себе несоответствие между смутным и неопределенным содержанием и отнюдь не сходной с ним формой. Символ не может *«приблизиться к концепции самой идеи, независимой от какой бы то ни было внешней формы»*. Он пользуется конкретными, взятыми у природы, формами, затем *«расширяет их смысл»* вплоть до того, что в них проглядывают *«скрытые идеи»*. Идеи эти — идеи религиозные: *«С объективной стороны искусство находится в тесной связи с религией. Первые произведения искусства были мифологическими изображениями. В религии жсс сознанию прилагается абсолютное вообще, сколь ни абстрактны и просты не были бы ее определения»*. Естественные человеческие формы, как их не преобразуй, не способны сделать божественный принцип присутствующим и видимым. Они вынуждены ограничиться намеками. Осирис есть Солнце, но он также и человек и еще и судья мертвых, и это отделяет его от природы, делает из него символ космического существования. Египетский сфинкс с телом животного и головой человека, человеческий дух, борющийся за выход из своей глупой животной формы, которому не удается уловить свой собственный совершенный образ, сфинкс — *«символ самого символизма»*. Он становится загадкой, которую разгадывают греческая мифология и Эдип: загадка человека. Индуистское воображение колеблется между отчаявшимся идеализмом, в котором мысль соединяется с божественным, лишь проваливаясь в пустоту, и безудержной чувственностью, в которой детородная сила (половой орган), представленная как божественная деятельность, *«воспроизводится во множестве изображений в своей вполне физической форме»*. Чтобы разрешить противоречие между материальной формой и общей абстрактной идеей, символическое искусство обращается к безмерности. *«Чтобы достичь универсальности и выразить ее, фигуры либо возносятся к колоссальному, либо впадают в гротеск»*⁷¹.

Символика — один из трех этапов в жизни искусства (или абсолютного), но и в самой символической существует три этапа. На первом сраже-

ние между идеальным содержанием и несоответствующей ему формой еще не воспринимается, замечена лишь их идентичность, *«еще неделимое единство, в котором созревает разлад между двумя противоречивыми принципами, это загадочное единство идеи и ее тщетно отыскиваемого символического выражения»*. Заключительный этап начинается, когда развитие духа преодолевает смешение: *«...работа воспроизводящего символ воображения уступает место обдуманному разделению ясно воспринятой идеи и чувственного образа, предлагающего близость к ней»*. Тогда появляется сравнение, и бессознательная и *«необдуманная»* символика заканчивает свой цикл, становясь символикой *«обдуманной»*: ее выражение, говорит Гегель, *«принижено до уровня простого изображения»*⁷².

Однако между этими двумя этапами находится этап промежуточный, этап *«возвышенного»*. Это момент ослепляющий. Изображение, произведение предстает как объект внешний по отношению к универсальному бытию, к духу, сознающий себя и свое небытие по отношению к духу и не имеющий иной цели, кроме как являть его и служить ему. Произведение *«должно предстать как что-то слабое и ничтожное, поскольку абсолютное для своего явления не имеет иных средств, кроме этого мира, чуждого ему и по сути пустоты. Из этого контраста возникает ослепленность, это «величие возвышенного», предваряющего собственно «сравнение», которое требуется образу. Прежде чем образ сможет сформироваться, опора символа будто разрушается всеобщим и всеохватывающим откровением недостижимого абсолютного. И лишь позднее, когда возвышенное символа в определенном смысле охладится, искусство сможет выбирать среди предметов осязаемого мира и различать те, «которые сближаются с идеей» (отныне ясной и как бы прирученной), но «которые являются лишь внешним образом»*⁷³.

В возвышенный момент символизма дух экстатически улавливает *«основополагающее единство и абсолютное, которое, как и чистая мысль, существует лишь для чистой мысли»*. В этом внезапном и ошеломляющем прозрении Единого всякая попытка зацепиться за изображение, взятое во внешнем мире, становится нелепой. Символ перестает действовать, и символика как таковая исчезает⁷⁴.

Одно из двух: либо действительно прозренный высший принцип является и проявляется во всем сущем — и тогда он сохраняет с ним позитивные отношения; либо этот принцип возносится так высоко над всеми частными сущностями, что рядом с ним они становятся пустотой — тогда отношения становятся негативными. К первому варианту относится пантеизм, ко второму — монотеизм.

Возвышенное есть не что иное, как уничтожение чувственной демонстрации существом, которое она представляет таким образом; что «*выражение идеи проявляется как уничтожение выражения*»⁷⁵.

Гегель, в той же мере, что и Кант, устанавливает несовместимость возвышенного и образа. Но он помещает возвышенное в историю и устанавливает условия его возникновения. Как отметил Марк Шерригам, он помещает две формы кантовского возвышенного в два момента истории. «*Математическое возвышенное*», ошеломленность перед лицом «*великого абсолютно*» — и афазия, ее следствие — помещены в момент символики. «*Динамическое возвышенное*», инертное уловление сознанием своего собственного величия перед тем же «*великим*» — отнесено ко времени романтического искусства, то есть искусства христианского. Возвышенное возникает в строго определенный момент развития сознания (и искусства) как следствие появления Всего, еще абстрактного Совершенного. В позитивном стиле чистого пантеизма Все «*не допускает никакого пластического изображения*». И тем более в негативном стиле иудейского монотеизма⁷⁶.

В самом деле, впервые Бог появляется «*как дух, как невидимое существо по отношению к миру и его природе*». Перед лицом Бога сформировавшееся существо не обладает устойчивым существованием, оно смертно, бессильно, несправедливо, слепо, оно почти что и не существует. Здесь может быть уточнено различие между прекрасным и возвышенным. В прекрасном «*идея просвечивает сквозь внешнюю реальность, душой которой она в известном смысле является, так что оба элемента представляются совершенно соответствующими и взаимно пронизывают друг друга; в возвышенном, напротив, внешняя реальность, в которой проявляется бесконечная субстанция, принижена присутствием последней...*» Всякое символическое искусство священно, поскольку стремится представить Бога, но когда оно достигает возвышенного, становится священным искусством по определению, поскольку восславляет его в еще более чистом виде, ценой, по правде говоря, собственного исчезновения как искусства пластического, так как «*невозможно найти достойный Бога видимый образ*». Тогда остается поэзия, священное слово. Лонгин не напрасно привел в качестве совершенного примера возвышенного библейские слова «*Да будет свет!*», и божественная слава, во всем противопоставленная небытию, становится основой Псалмов, «*классического примера подлинно возвышенного*»⁷⁷.

Но в этой точке символизм претерпевает кризис и рушится. Когда оно становится «*сознательным*» и «*обдуманым*», отношение между двумя категориями — идеей и формой, вместо того, чтобы представлять, как вы-

текающее из природы вещей — становится *«результатом случайного сочетания, зависящим от субъективности поэта, от глубины его духа, от порыва его воображения и вообще от изобретательности его гения»*. Серьезность символики, которая зиждилась на объективной силе соотношения между двумя категориями, ослабевает, когда этим отношением можно манипулировать, когда оно становится объектом игры духа. *«Впадают в конечность»*. На месте божественного, представимого только намеком или вовсе неизобразимого, появляется бог, единый с представлением о нем⁷⁸.

Образ бога

«В символическом искусстве дух не был ясен сам себе: его внешнее проявление не казалось ему его собственным, явленным им и в нем». Но наступает момент, когда отношение между обозначением и формой находит свое «классическое» равновесие. Форма сама собой обозначает дух, поскольку она форма человеческая, *«единственная способная явить дух в осязаемом виде»*. Человеческое тело, оживленное и одухотворенное духом, образует с ним единство. Сквозь него *«дух осознает себя как дух»* и *«все становится прочным, ясным и точным»*⁷⁹.

Идеализация тела, завершающаяся греческим профилем, *«образом легкого и счастливого слияния»*, *«прекрасной гармонии»* между верхней и нижней частью лица, принадлежит абсолютной красоте, *«поскольку выражение духа полностью отодвигает физическую составляющую на задний план»* Совершенное человеческое тело — это наконец-то найденная форма и адекватный образ бога. Ведь задача классического скульптора — *«предложить взгляду образ божественной природы в спокойствии блаженства, самодостаточной, без противоборства, (...) в спокойном постоянстве, всегда неизменной»*⁸⁰.

Скульптор должен показать бога невозмутимого, с лицом, не омраченным ни *«незначительными особенностями наклонностей или капризов»*, но в то же время не полностью безличное, поскольку дух, как бы объективен он ни был, *«существует только как субъект»*. *«Это существование необособленного, неразрушимого духа есть то, что мы именуем божественным»*, и скульптор должен *«представить божественное в себе, в его бесконечном спокойствии и его возвышенности, вневременное и неподвижное, совершенно безличную субъективность, вне противоречий действия и условий»*. Тем не менее это индивидуумы, но совершенные в себе, в покое, свободные от внешнего влияния, в свете вечности. Бог в человеческой форме в отличие от людей сосредоточен в себе самом, возвышен над конечным бытием, вечно счастлив, спокоен и молод. Греческая

статуя использует человеческую форму: в противовес символическому представлению, которое на него лишь намекало, она представляет *«реальное существование духа»*. Но отнюдь не дух в действии: скульптура отнюдь не рвется в конфликты и субъективность. Поэтому, представляя на обозрение дух, поглощенный телесной формой, призванной явить его во всей полноте, она избегает *«той существенной точки, в которой концентрируется выражение души как души, взгляд глаза»*⁸¹.

Греческая скульптура является в первую очередь религиозным актом. Она бесконечно производит новые изображения, поскольку *«это созидание и эта артистическая изобретательность — подлинный культ, способ удовлетворения религиозного чувства (...), вид этих произведений для народа — не простое зрелище, это часть самой религии и самой жизни»*⁸².

В Греции и только в Греции искусство нашло совершенное согласие с религиозным; точнее говоря, божественный образ нашел свою единственную удовлетворительную реализацию одновременно и с артистической и с религиозной точек зрения как точный образ бога и прекрасное произведение. Греческое искусство находится на равном расстоянии между древним Востоком, где индивидуальность уничтожена перед *«универсальной субстанцией»*, и современным Западом, где *«человек сосредоточивается в самом себе, отделяется от всех»* и стремится спрятаться в чисто духовном царстве. Это срединное положение и знаменует благоприятный час, когда красота *«создает свое достойное царство»*. Этот момент был короток, но совершенен: *«Искусство достигло высшей точки красоты в форме пластической индивидуальности»*. В течение нескольких зыбких лет абсолютное явилось людям в форме прекрасного, искусство и религия были едины, так как *«греческая религия была религией даже для искусства»*. Позднее же, в христианские времена искусство (романтическое) уже не может справиться со своей задачей выразить *«сознание слишком высокое, чтобы искусство могло его представить»*⁸³.

Это совершенное искусство — искусство прекрасного, но отнюдь не возвышенного. Греческий бог обладает *«духовной индивидуальностью и вместе с тем неподвижен и неизменен»* Он — дух в спокойной и достойной человеческой форме, *«единственной подобающей духу»*. Так что он прекрасен, но не возвышен. Только абстрактное и универсальное существо, отрицающее какие-либо особенности, *«и как следствие, любое воплощение»*, может представить картину возвышенного. Статуя греческого бога — это сам образ, совершенная икона *«бессмертного бога, смешавшегося со смертными людьми»*⁸⁴.

Этот чудесный аккорд органа не может длиться бесконечно. Классическое греческое искусство уже содержит в себе смертоносные клетки. Меланхолия, дыхание грусти примешивается к величественному спокойствию образа бога. Его достоинство не позволяет ему придаться радости, наслаждению, внутренней удовлетворенности, этим привилегиям существ смертных. Мир оборачивается холодностью, безразличием ко всему тому, что смертно и страдает. Индивидуализированный бог еще не совсем личность, и не может долгое время быть счастливым и обладать телесной оболочкой. Множественность богов, отношения, которые они завязывают между собой, противоречат божественной полноте бытия и подрывают их величие, их достоинство и в конечном счете их красоту. Молчаливая грусть, холодность, недостаток жизни в образе богов — знак того, что судьба их предрешена: «что-то более возвышенное, чем они, придавливает их, и все их индивидуальности должны будут уступить место всеобщему, поглощающему их единству». Однако их судьба им неизвестна, и последовать ей они не могут. Из-за беспорядка, связанного с собой и индивидуальной их природой, они позволяют впутывать себя в случайные события внешней человеческой жизни, в несовершенство и антропоморфизм, в те состояния, которые противоречат идее Бога и его божественной полноте⁸⁵

Постепенно классический пантеон разрушается, искажается, хуже того, становится пустым и искусственным. Вера в воплощенную красоту рассеивается, и тем полнее, что религия прекрасного не способна удовлетворить всю человеческую душу. Сколь конкретен он ни был бы, для души бог остается еще абстрактным, поскольку душа не находит в нем ничего, что соответствовало бы ее опыту несчастий и страдания, про которые она знает однако, что они не лишают ее достоинства. Постепенно душа начинает подозревать, что за прекрасным и невозмутимым ликом бога скрывается пустота идола. Классическое искусство рассеивается, и ассамблея богов распадается навсегда.

Образ Бога

В том, что касается принципов представления христианского Бога, который все-таки ратифицирован философией, Гегель предстает как строгий ортодокс: пластический образ Бога возможен только благодаря Воплощению. Когда же Гегель начинает входить в детали и историю этих представлений, то его вкусы в полной мере соответствуют вкусам его эпохи. Он романтик, его представления о средневековье сосредоточены на пафосе *devotio moderna* XIV и XV веков, на готике северных стран, окрашенной кроме того лютеранской сентиментальностью.

Абсолютный дух «примирируется сам с собой», когда Бог появляется на земле. Абсолютная реальность объединяется с субъективной и человеческой индивидуальностью. *«Человек среди людей есть Бог, и Бог есть реальный человек»*. Когда Бог обрел плоть, цель божественной мысли, которая человек, и предназначение человека, которое есть союз с Богом, осуществились. Это не абстрактный идеал, не цель, но свершившийся факт: живой и реальный человек. В Христе *«каждый индивид должен найти образ своего союза с Богом, который не только возможен, но и реален»*. В этом Гегель гораздо больший ортодокс, нежели Кант, для которого Христос — не Бог, ставший человеком, а хозяин, идеал божественного человека, чья воля управляется только уважением к закону. Если гетеродоксия и присутствует, то она скорее в самом духе системы, а не в этом заявлении, с которым и Феодор Студит согласился бы. В самом деле, «примирение» двух натур находится в человеке, это и позволяет индивидуализированное представление божественного. Телесного божественного⁸⁶.

«Романтическое искусство» представляет историю человека, который страдает и умирает, *«но который, с другой стороны, самими смертными страданиями торжествует над смертью, воскресает во славе, как реальный дух, облаченный, привда, в форму индивидуального существования, но в подлинном смысле становящийся богом только в Церкви»*. Это может быть прочтено вполне лютерански, но также и как конечное Успенье в сообществе, что открывает путь к позднейшим (афеологиям) к смерти Бога и Воскресению как символическому и субъективному факту.

Та же двойственность в отношении этого искусства к вере. Ведь если история Христа является сюжетом романтического искусства, то искусство вторично и отделимо от веры, пребывающей в более интимных глубинах души. *«Если главное — это сознание истины, красота чувственного представления — не более чем необязательное дополнение»*. Истина не зависит от искусства, этим Гегель отстраняется от иконопочклонников восточного типа, для которых икона и есть епифания одновременно и истины, и красоты, и склоняется более к умеренной программе латинской (и лютеранской) церкви, предписывающей искусству воспитательную и иллюстративную роль, роль стимулятора памяти и набожности⁸⁷.

Если греческое искусство смешивается с греческой религией, то искусство христианское — совсем не христианская религия. Тем не менее, по Гегелю, она нуждается в искусстве. Христианское искусство толкает к антропоморфизму более высокого уровня, нежели искусство греческое, да и более законным образом, поскольку Воплощение реально, в нем нет ничего абстрактного или идеального, как это можно было видеть в грече-

ских статуях. Изображается личность, а не идея божественной природы: «...*божественное должно быть представлено в его индивидуальности, неотделимой от условий, свойственных земной жизни и конечным («усеченным», сказали бы в Византии) характером представления*». Искусство предлагает картину «*реальной и особой формы; на картине оно воспроизводит черты внешней жизни Христа и обстоятельства, которые сопровождали его жизнь*». Только благодаря искусству реальное, но ускользающее явление Бога «*обретает бесконечно возобновляемое постоянство*»⁸⁸.

Христианское искусство, стремясь представить черты какого-то человека, оказывается заполнено множеством частных особенностей внешнего мира и чисто случайных явлений, от которых классическое искусство освободилось. Лицо Христа не может быть «*идеальной красотой*», поскольку должно выражать субъективную и индивидуализированную личность. В крайнем случае, оно может держаться середины между естественной индивидуальностью и идеальной красотой. В известном смысле внешняя форма оказывается безразличной. Задача заключается в том, чтобы с помощью заурядных материалов выразить глубину, вдохнуть в фигуры духовную жизнь и дать нам «*с помощью чувственной интуиции уловить чистую духовность*»⁸⁹.

Высшая точка жизни Бога — это Страсти, «когда он перестает быть этим определенным человеком». Христос побитый, увенчанный терниями, распятый, окруженный отвратительными фигурами своих врагов, исключает всякую идею красоты в греческом смысле: «*не-красивое предстает как необходимость*». Но безобразие преображено святостью, окружающей эту сцену, «*высочайшим страданием, переносимым с божественным достоинством, в котором проявляется вечность духа*»⁹⁰.

Художнику трудно показать слияние божественного и человеческого в смерти. Воскресение, несколько неожиданно заявляет Гегель, безусловно более подходящий сюжет, хотя как раз его восточная иконография отказывается представлять. Подобное событие, конечно, из-за метафизической значительности иконы, по существу непредставимо, поскольку оно слишком близко к *invisibilia* Бога. Но эта значительность не связана с искусством, а с внутренней верой или концептуальной мыслью; художник вправе намекнуть, всеми художественными методами и своей изобретательностью, на «идеальность» подобной сцены⁹¹.

Христианское искусство стремится придать духу духовное существование, но не только «чистую идею», но и нечто доступное чувственному восприятию Оно должно найти способ выразить в форме внутреннее состояние духа, найти ту единственную, которая «*соответствует концеп-*

ции свободного духа», то есть любви, «умиротворенному возвращению к себе, начиная с того, кто «другой» нежели я». Абсолютное есть любовь: дух «чувствует себя удовлетворенным, лишь когда он постигает и возжаждет себя как Абсолютное в ином духе»⁹².

Бог есть любовь. Христос — Бог воплощенный. Но у любви Христа два объекта — Бог и человечество, которое надлежит искупить. Поэтому, как считает Гегель, он представляет любовь в ее всеобщности, воплощает саму идею любви, но он не может представить «слияния одного субъекта с другим» Поэтому наиболее доступным представлением этой божественной любви является Дева Мария. В ней источник вполне лютеранской нежности к материнству Марии, в которой любовь одновременно и естественна, и сверхестественна.

«...Забвение самого себя, полный отказ от самого себя — но забвение и отказ, которые позволяют вновь обрести себя и узнать себя в предмете своей любви и испытать от этого слияния бесконечное наслаждение. Если материнская любовь, этот, если можно так сказать, образ духа, появляется в столь прекрасном аспекте в романтическом искусстве, на месте самого духа, то как раз потому, что дух не позволяет искусству поймать себя в форме чувства, и это чувство индивидуального союза с Богом существует в самой своей примитивной и реальной форме лишь в материнской любви Богородицы»⁹³.

Потому-то этот образ столь коренным образом отличен от тех двух картин, которые символическое и классическое искусство предлагают как будто на тот же сюжет: Исида, держащая Оруса на коленях, не проявляет никаких видимых внутренних чувств; Ниоба, потеряв своих детей, просто сохраняет несокрушимое величие и красоту чистого существования. Ее личная боль и ее красота «потрясены», в то время как боль Марии не означает, что у нее есть любовь, но что «любовь — это она сама»⁹⁴.

Истощение божественного образа и конец искусства

В свой черед приходит в упадок и христианское искусство, заверяет Гегель, приходит в упадок вместе с верой, и не только личной верой художника, но и целой эпохи, века, всего народа. *«Покуда художник находится в тесном контакте с религией своего народа и своей эпохи и вера его тверда, он обращается самым серьезным образом с содержанием и его представлением, и содержание представляется его сознанию как Бесконечность и Истина».* Однако мы-то, современные люди, представляя греческого бога, либо христиане-протестанты, представляя Деву Марию, «мы неспособны рассматривать эти сюжеты с подлинной серьезностью. Нам не хватает глубокой веры, хотя даже в эпоху истовой ве-

ры художнику совсем необязательно было быть набожным человеком». Подлинное произведение искусства может возникнуть лишь из субъективной искренности художника, который в него верит, един с ним. Без этого существовать может лишь нечто искусственное в худшем смысле слова⁹⁵.

Гегель явно считает, что вера, существовавшая в романтическую эпоху и породившая образ Бога, уже свое отжила, и пытаться возродить ее бесполезно. Сегодня она будет только ложной верой, ее неподлинный характер обличен в суде истории, способна она породить лишь фальшивое искусство⁹⁶.

Для Гегеля так оно и должно быть. И он использует самый традиционный религиозный язык и легко пускается в самые догматические рассуждения, оправдывающие икону Христа без внутреннего противоречия. Его лютеранское правоверие, которое он всегда исповедовал, обходится ему недорого, поскольку он помещает себя на более высокий уровень, с которого он нисходит, используя этот язык, как взрослые, разговаривая с детьми, используют их выражения. Или, лучше сказать, как историк-социолог, стремясь избежать анахронизмов, погружается в *менталитет* эпохи, сохраняя свою отстраненность. Более того, мог бы сказать он, религии заключают в себе предчувствие истины, и анализ обнаруживает ее на самых низких уровнях религиозной жизни, так что философ должен относиться к ним самым благожелательным образом. Ему не стоит презирать даже самые вульгарные народные верования. Гегель являет таким образом образец той скептической симпатии, которую исповедовали вместе с Сен-Бэфом, Ренаном, Анатолем Франсом просвещенные антиклерикалы французской школы.

По Гегелю, *религии* представляют собой определенные моменты развития *религии*. Но это развитие приходит к концу: это христианство. Оно — религия совершенная, абсолютная, «явная». Она — откровение духа, его тройственного движения, выраженного догматом о Троице, его божественно-человеческого слияния, выраженного Воплощением. Более совершенной религии не будет. Гегель не надеется на новое откровение, он заключает религию в дорогие для *Aufklärung* границы разума. Он протестант. По его мнению Лютер восстановил «древнюю внутреннюю связь германского народа» против католицизма, представляющего собой пройденную стадию «связи внешней». Однако не стоит ждать религиозного преодоления христианства. Единственное приемлемое преодоление, которое будет уделом элиты, это пришествие разума. В меру своих способностей христианство сотрудничает в деле создания организованного общества свободных и рациональных людей⁹⁷.

Христианство — наиболее почитаемая эзотеричная форма гегелевского эзотеризма. Поэтому Гегелю не стоит труда быть внешне более ортодоксальным, нежели Кант: последний, при всех оговорках, принадлежал этой религии, тогда как Гегель заимствует у нее самым очевидным образом, поскольку она не его. Она включена в его систему. Как и древних гностиков, его невозможно поймать на противоречии, поскольку он, не колеблясь, приемлет самые правоверные исповедания при условии придания им иного, необщепринятого смысла. Однако краеугольным камнем является Христос. Последний, по Гегелю, не может быть окончательным Богом. Соответственно, его образ не является адекватным божественным образом.

В Христе внимание Гегеля привлекают в первую очередь Страсти. В диалектическом движении после греческого бога христианство представляет собой негативный момент, разрыв с миром. После образа Христа и Девы Марии перед нами предстает образ мучеников. *«Эта негативная сторона боли становится в мученичестве горючем в себе, и степень преобразования измеряется уровнем жестокости, который человек вынес и страданиями, которые он претерпел. Первое, что в человеке, еще не расцветшего в своем внутреннем мире, должно быть оторвано от этого мира, так это его естественное существование, его жизнь, удовлетворение его самых насущных потребностей»*⁹⁸.

Христианство содержит в себе боль, поскольку Христос бессилен. Он фигура идеальности, без реальной власти над миром. Он ни в коей мере не Господь, не хозяин истории, не Вседержитель. Он не спасает. Крест, так долго бывший символом победы, Гегелем видится как виселица поражения, взывающая к страдательному подражанию и отвергающая всякую надежду на иную жизнь. Христос Гегеля — одна из первых фигур романтического Христа, чьим образом станет князь Мышкин Достоевского, Парсифаль Вагнера, «распятый», возмущавший Ницше. Он похож и на Каспара Хаузера, брошенного в этот мир и бесследно исчезнувшего: гностический Христос, зыбкая эманация доброго Бога и его посланник в мире зла⁹⁹.

Подлинные мысли Гегеля о Христе надо искать не в «Эстетике», хотя именно она и определяет его видение *«романтического искусства»*, а телологических работах его молодости, в «Духе христианства и его участии» (1796–99). Христос появляется там как «прекрасная душа» по определению. Я процитирую только одно место за его красоту и за то, что в нем устанавливается параллель между разочарованием, вызванным недостаточностью греческого бога, и тем, которое порождает недостаточность Бога христианского. Речь идет о разбитой статуе Аполлона и евхаристии.

«Перед Аполлоном, превращенным в пыль, возможна только медитация, но медитация не может быть обращена к пыли (...) После трапезы ученики обеспокоены неизбежной утратой своего учителя. Однако подлинно религиозный акт оставляет душу в полной мере удовлетворенной; после участия в причастии у сегодняшних христиан рождается чувство набожного удивления без ясности или смешанное с меланхолической ясностью, поскольку чувство и согласие ждал каждый, но их соединение несовершенно; божественная реальность была обещана верующему — и она растворилась у него во рту»¹⁰⁰.

Окончательный образ Бога невозможен, поскольку сам Бог никогда не окончателен. Он логос, концепция, *Begriff* в развитии. Все подлинные изображения божественного в их бесконечном разнообразии призваны соотноситься с единым и в то же время со всей вечностью. Гегель располагает эти образы в хронологическом порядке человеческой истории, совпадающей с хронологией самого Бога. Все они оправданны и ни один не подлинный. А если они подлинны, то не по отношению к Богу, а к художнику, который воспринимает их как его эпоха ему позволяет, и представления которого, в своих пределах, «подлинно».

Эта богословская вовлеченность определяет коллекцию гегелевского музея. В отличие от Канта, о котором неизвестно, видел ли он когда-либо какое-либо полотно, да и возможностей таких в Кенигсберге было немного, Гегель знал историю искусств. Белые и слепые греческие статуи он видел у Винкельмана и в глиптотеках. То, что он называет *«романтическим искусством»*, — это искусство средневековья, и главным образом его поздняя немецкая ветвь, Прирейнская область и Фландрия, в свое время рассматривавшиеся как примитивное направление. Возможно, что *«классическая»* готика Реймса и Амьена привела бы его в замешательство, поскольку спокойствие и ясность фигур плохо сочетаются с его системой. Еще удивительнее почти полное забвение итальянского искусства, занимающего лишь несколько страниц в объемистой работе. Гегель торпливо характеризует его как удачный компромисс между классическим искусством и искусством романтическим, между *«естественно прекрасным»* и *«внутренней озаренностью, питающейся религией, духовностью более или менее глубокой набожности»*. Это искусство недостаточно типично, чтобы выдерживать медитацию философа. Согласие между внутренним миром и смыслом телесной жизни представляется Гегелю заслуживающим доверия, но эксцентричным по отношению к главному течению. По поводу да Винчи, Рафаэля — у которых равновесие нашло свою совершенную форму — Тициана, Корреджо Гегель довольствуется замечаниями общего характера и не углубляет их¹⁰¹.

Гегель воспринимает христианство как протестант, видя в нем радикальное противопоставление язычеству. Для него не существует Успенья по-католически, а лишь полное исчезновение. Как философ, Гегель подчеркивает противоречие и негативный момент. Столь счастливое сосуществование античных богов и Христа, написанное Рафаэлем, или сивиллы с пророками на плафоне Сикстинской капеллы, кажется ему лишенным интереса синкретизмом либо несовершенством христианской идеи. Здесь вырисовываются две априорные идеи, главенствующие в гегелевской эстетике: приписать прекрасное искусству, исключив природу, и прогрессивная субъективизация. По мере того, как искусство дематериализуется, архитектура уступает место скульптуре, потом и живописи, а затем музыке и поэзии, сердцевина образа все глубже погружается в человеческую душу. В конце концов, совершенный образ Бога — это концепция, *Begriff*, разворачивающийся в духе философа и становящийся подобным представлению самого абсолютного. Эстетика Гегеля присоединяется к эстетике Платона в растворении произведения. Но Гегель побеспокоился поместить подобное свершение в историю. Здесь и сейчас, когда Гегель произносит эти слова, можно сказать: *«Искусство, в том, что касается его высшего предназначения, для нас уже в прошлом»*¹⁰².

Когда цикл искусства завершается, то есть когда «содержание» лишается поддержки религии и веры, поэзия испаряется, оставляя артиста перед прозякающим миром. В конце античного искусства возникает сатира: артист изолируется от мира, который его не устраивает, *«замыкается в себе»*, осудив себя на свободное, но ограниченное и конечное существование. *«Перед ним оказывается также конечная реальность, тоже ставшая свободной, но подлинная духовность из нее ушла. Вернуть ее она уже не может, и с этого момента реальность предстает как мир без богов, испорченное существование»*. Тщетно артист обличает испорченность времени: *«драма без исхода»* все более толкает его к прозе¹⁰³.

Одновременно с падением христианского искусства зарождается роман. Эта современная эпопея предполагает прозаически организованное общество, в котором автор тщетно пытается вернуть поэзии утраченные ею права. Поэтому его сюжетом часто становится *«конфликт между поэзией сердца и прозой общественных отношений»*. Этот разлад разрешается то трагически, то комически. Порой за недостатком поэзии реальность преодолевает приниженность прозы и находит путь к красоте и искусству¹⁰⁴.

Однако Гегель не довольствуется тем, что винит в смерти искусства новый общественный климат или истощение христианской веры. Он задается вопросом о том, каким образом исчезновение образа Бога повлек-

ло за собой разрушение всех пластических искусств. Ответ — в процессе субъективизации, который им самим был предписан как необходимое развитие и образа, и искусства. Погребение Идеи Бога в глубинах души, постепенное сведение этого образа к концепции, а затем и испарение концепции в историзме привели к тому, что в душе художника остался лишь его внутренний мир. От пребывания в нем Божественной идеи остался след, и, используя выражение Фрейда, «desinvestissement» мира внешнего. Последний в рамках классического цикла был организован и упрочен божественным, «*наполнен богами*» (Фалес). Он был, по словам Гегеля, «*самой формой мира внутреннего*», миры составляли единый, прочный и взаимозависимый мир. Но христианская душа замкнулась в самой себе, и «*все, что включал в себя внешний мир, получило право на самостоятельное развитие, на свое собственное частное существование*». Мир, из которого ушло божественное, в беспорядке распался на множество различных предметов. С другой стороны, потребность в выражении существует, но отныне его цель — «*явить субъективный внутренний мир, сосредоточенный на себе самом*», а на какие предметы ему для этого придется опереться, не так уж и существенно. Это становится интересным. Единственное, что художник хочет представить, это «*его субъективный подход, его способ существования, уловить себя, а не объективную идею, обций и абсолютный принцип*». Все что угодно может стать объектом искусства. На картине, представляющей Рождество, солома в яслях, осел и бык становятся существенными элементами, наряду с Богородицей и младенцем Иисусом. «*Крушение романтического искусства выявляется в этой сфере случайного*»¹⁰⁵.

Но еще ниже падает искусство, когда уже не художник, а одни только его выразительные средства привлекают внимание и становятся целью. Его мастерство, его технические возможности сами стремятся подняться до уровня произведения искусства. Художник ограничивается тем, что выставляет свой талант, и когда это поверхностное мастерство принимается за содержание изображения, искусство опускается до уровня юмора и каприза. Субъективизация и секуляризация, сливаясь, приводят к общему кризису искусства: «*Дух работает над объектами лишь покуда они сохраняют мистические и таинственные свойства, то есть покуда содержание остается неотъемлемой частью Я*». Без этого «*все истощается, все теряет свою таинственность*». И тогда «освобожденный» художник к этому заброшенному содержанию относится также отрицательно, как Лукиан по отношению к греческому прошлому или Сервантес — к рыцарству. Он становится революционером, становится, как будут говорить позднее, авангардом. «*Критический дух и свобода мысли овладе-*

ют художниками и побудят их полностью уничтожить и содержание, и форму»¹⁰⁶.

Традиционные содержание и форма для современного художника относятся к прошлому, а сам он свободен использовать их или отвергать. *«Он выше форм и предметности, у него нет предпочтения по отношению к тем или иным сюжетам, лишь бы предаваться артистической обработке»*. Он охотно черпает в том запасе форм, который предоставляют ему музеи, подчиняющие любой сюжет и любой стиль *«формальному закону, требующему одной лишь красоты»*¹⁰⁷. На свой страх и риск художник, освободившийся от всех правил и верований, рассматривает их как материал, *«простые моменты»*. Он должен их *«перекроить, если так можно выразиться, придав им более возвышенное содержание»*. Иначе говоря, утратив свой ориентир, образ Бога, художник вынужден переделывать все — и правила, и ценности; он осужден стать *гением* в кантовском смысле слова.

Тем не менее Гегель, стремящийся не упустить ни одного из аспектов реальности, не может не учитывать много жанра искусства и живописи, не подчиняющегося его системе и тем не менее существующего. Идет ли речь о большом искусстве? Эта живопись является тем, чем роман приходится эпопее: она ценна, поскольку передает *«реальность»*.

Эта живопись не питается религиозными объектами, а лишь объектами физическими, взятыми из внешнего мира природы, но которые в чем-то близки духу. *«Свободная жизненность природы проявляется в них и создает определенную гармонию с человеческой душой, как будто она сама была живой»*. Речь идет о пейзажах и жанровых сценах, передающих *«жизнерадостность свободного существования»*. Забросившая великие сюжеты живопись может компенсировать себя с их помощью и быть при этом хорошей живописью. *«Она использует свое мастерство, чтобы зафиксировать на полотне самые тонкие изменения оттенков неба в разное время дня»*. Здесь живопись переходит *«от идеала к реальности»*, не опускаясь до простой механической ловкости, поскольку *«это чисто духовная работа, фиксирующая все особенности для самой себя и тем не менее удерживающая все части целого в их слиянии; а это требует большого искусства»*¹⁰⁸.

Этот путь голландская живопись исследовала лучше других. Эта счастливая и свободная страна захотела *«еще раз насладиться с помощью живописи картиной этого существования, столь яркого, достойного, удовлетворенного и радостного»*. *«Идеальный момент находится здесь в этой беззаботности. Это воскресение жизни, уравнивающее всех и устраняющее всякую мысль о зле»*. В этой живописи, добавляет Гегель, *«человек показывает, что он — человек»*¹⁰⁹.

Но не являет ли он тем самым и Бога? Гегель так не считает. Отношение, в котором возникает божественный образ — это отношения между душой и Богом. Гегель следует платоновской или оригеновой традиции, в завершении которой образ либо впадает в экстаз, либо сливается с концепцией. Он отвергает третью точку зрения, сообразно которой мир — мир, громким голосом провозглашающий славу Творцу, и который со времен Блаженного Августина создавал треугольник представлений, на котором покоится и постоянно обновляется европейское искусство.

В тени Канта и Гегеля

Невозможно было не задержаться так долго на Канте и Гегеле, поскольку эти два крупнейших философа переплавили всю философию искусства и определили внутри нее место образа Бога. Определили ли они и дальнейшее направление искусства, по которому оно двинулось в XIX веке?

Трудно анализировать манеру великих философов. Можно представить себе, что они концентрируют в самих себе дух времени, таков был бы гегелевский подход. Или же они дают нам ключ для размышления о том, что происходило вокруг или произойдет после них. Либо они сами повлияли своей мыслью на мир при посредничестве своих более или менее удачливых и более или менее отдаленных последователей, художников. Три эти объяснения вызывают серьезные возражения. Во времена Канта и Гегеля и наряду с ними существовало множество философов, которые думали иначе, чем они. Чтобы понять современное искусство, нет необходимости ссылаться на Канта и Гегеля. Промежуточные же звенья ненадежны, и художники о них не тревожились: Тэн читал Гегеля (*«Каждое произведение искусства принадлежит определенному народу, определенной эпохе и среде»*, писал Гегель¹¹⁰), но о каком импрессионисте можно было бы сказать, что он — последователь Тэна? Шиллера и Шопенгауэра читали чаще, чем трудно воспринимаемую *«Критику способности судить»* или *«Эстетику»*.

Оставим пока что этот вопрос без ответа. Но мы можем спросить себя, что должно было бы произойти с искусством (и с образом Бога), если бы оно так или иначе подчинялось принципам Канта и Гегеля. С позиций православной теологии каждый из них по-своему иконоборец, один из принципа, другой с сожалением. Кант иконоборец безусловный. Второму Никейскому собору он противопоставляет категорический и кальвинистский по духу, то есть еретический, отказ (образ не достоин божественного величия). Гегель же иконоборец практический и «гностический». Образ Бога мог существовать в прошлом, но сейчас точно неизвестно, был ли это образ Бога или сам образ был Богом. В любом случае, по Гегелю,

с этим покончено: сегодня Бог ускользает от изображения, и образ ускользает от нас. В любом случае не существует божественного изображения, прошлого или настоящего, законность и ценность которого современный зритель мог бы философски подтвердить.

Но не запретом или прямой дисквалификацией эти два великих человека осуществили свое иконоборческое влияние. Более серьезным оказалось то, что они ориентировали искусство таким образом, что представление Бога становилось все более и более приблизительным и неопределенным, и до такой степени, что само искусство (или по меньшей мере предметное искусство) свелось к судорожным и безнадежным поискам способа избежать уничтожения.

Отнюдь того не желая (их абсолютное превосходство невозможно считать догматически установленным), Кант оставил художнику двойное предписание: гений и возвышенное. Гений требовался всегда, но в границах правил он: был способностью к послушанию, способностью осуществлять предписанное свыше и доводить его до совершенства. Но гений в кантовском смысле не следует правилам, он их навязывает.

Каждый гений перестраивает искусство от самого основания. *«Гений — это талант создавать то, что не может быть определено существующими правилами, а не способность и мастерство создавать, следуя им; следовательно, оригинальность является его основным свойством»*¹¹. Кант добавлял, что гениальное произведение образцово и должно служить примером для подражания. Но ни один художник с большими замыслами не захочет подражать, если между гением и талантом столь глубокая и фундаментальная разница, просто художником и быть не стоит. Так рождается культура гениальности. Она побуждает художника придумывать свой стиль, свою манеру, свою технику таким образом, чтобы из его искусства могли бы быть извлечены новые правила. Поскольку гений приписывает свои правила искусству, то последнее, чтобы быть гениальным, должно являть новые правила. В живописи по необходимости возникает дидактизм, подкрепленный манифестами и формированием школ и движений, создающие собственные системы. Эпоха «измов» уходит корнями в кантианство. Создание новых правил и необходимость все придумывать заново тяжелым бременем ложится на плечи художника и отнимает значительную часть его творческой энергии даже до того, как он начал создавать.

Передача мастерства живописца становится делом ненадежным и рискованным, обучение сводится по преимуществу к созданию определенной среды, где возможно произойдет внезапная вспышка гения. Она же побуждает художника принимать обличье гения, так сказать, в предвари-

тельном порядке, то есть быть либо буйным, непредсказуемым, пренебрежительным к социальным условностям и просто вежливости, большим, несчастным. Все это секуляризованная версия эксцентричности святого. Публика, соучаствующая в культуре гениальности, именно этого от гения и ждет.

Это о том, что касается *субъекта* артиста, и это уже нелегкий груз. Но в том, что касается *объекта*, то тут требования еще более удручающие. Категория возвышенного неизбежно дискредитирует категорию прекрасного. Дух, способный лишь на прекрасное, не может тягаться со способным на возвышенное, на уловление «*абсолютно великого*». А последний со своих высот будет с презрением созерцать ограниченные и пресные области прекрасного, не открывающие пути ни к бесконечности мира, ни к бесконечности сердца. Художнику придется забыть о значительной части уже сотворенного. Он уже ничем не может руководствоваться среди большинства созданных произведений, хоть и совершенных в своем роде, но не отмеченных знаком гения или озарением возвышенного духа. Так, XIX век хотя и создал большие музеи и был коллекционером, породил породу художников, готовых созерцать лишь немногочисленных «светочей» и их редкие отчаянные рыдания, «*проносящиеся сквозь века*» и умирающие на краю божественной вечности.

Этого мало! Если подняться еще выше и приблизиться, путем возвышенного и гениальности, к предельному духовному опыту, то кисть выпадает из пальцев. Поскольку возвышенное и по Канту, и по Гегелю исключает образ и растворяется в чистом мистицизме созерцания. Как это и случилось с Френгофером, художником из бальзаковского «Неизвестного шедевра». Когда в конце обнаруживается абсолютное полотно, над которым он трудился всю жизнь, то на нем не оказывается ничего. Оно перестало быть образом.

И если художник, изнемогший под напором кантианства, повернется к Гегелю, то и у него он не найдет поддержки. Ведь что толку подновлять гениальность и делять самые возвышенные чувства, коли сама эпоха уже осуждена, а великое искусство уже все в прошлом? Лишь Божественное присутствие позволяло существовать искусству. После смерти древних богов оно покинуло природу, а в своей христианской форме отделило человека от мира и заперло его в его внутреннем мире. Более того, по мере своего проявления оно выявило неполноценность изображения и дисквалифицировало образ. Естественно прекрасное исключено, а божественно прекрасное — определяющее артистически прекрасное — недосягаемо. И, наконец, мы вступили в мир прозы, где все стало плоским, даже тайна, которая утратила свою темную плодородие, где вера полно-

стью охладела. Список стоящих перед человечеством задач уже не включает в себя искусства, полностью относящегося к прошлому. Тоска по образу, пронизывающая гегельянство, тем более шемящая, что никогда искусство и художник не были подняты на такой высокий пьедестал, с которого теперь приходится спускаться.

В византийском богословии сила и действенность иконы исходили от самого Бога, чья энергия оживляла дерево и краски через молитву и искусство иконописца. У Гегеля речь идет о той же божественной энергии, но исходит она непосредственно из души художника. На протяжении трех больших циклов искусства художник был чем-то большим, нежели жрецом божественного, он и его произведение были живой епифанией. Искусство — это выражение Бога, но поскольку Бог в становлении, между образцом и его фиксацией в образе происходит некоторое смещение, как сказал бы фотограф, и от этого состояния божественного остается серия образов. Историю Бога можно уловить лишь через историю искусств, по крайней мере до того момента, когда Бог исчезает, увлекая за собой искусство. На протяжении долгого времени в художнике было что-то божественное, и вершины это состояние достигло в классическую эпоху, когда он был создателем и хранителем религии. От тех времен остались музеи, последнее религиозное место в современном мире, куда человек приходит подзарядиться священным, сохраненном в образах, к которым философия еще позволяет доступ.

Так что Гегель считал, что закрывает последнюю страницу искусства и одновременно и философии. Но, констатируя смерть, он с удивительной прозорливостью указал на все те пути, по которым бросится искусство XIX века в почти всегда напрасной надежде обрести бытие.

1. Первый путь — это воскресить мертвых и продолжить христианское искусство. Во времена Гегеля это пытались сделать назарейцы, позднее прерафаэлиты и на свой манер символисты. Однако, по словам Гегеля, *«бесполезно пытаться присвоить себе концепции мира прошлого, приобщаясь, как многие в наши дни, например, к католицизму во имя искусства, чтобы укрепить свои чувства и представить как необходимость ограниченности их изображений»*. Они производят фальшивое романтическое искусство и фальшивое священное искусство¹¹².

2. Второй путь — возврат к *«символическому»* искусству. Гегель подразумевает под ним египетское искусство и искусство Индии. Позднее к ним прибавились искусство Месопотамии, Китая, доколумбовой Америки, Африки, и вообще говоря все так называемое примитивное искусство. Гегель считал, что ему свойственна определенная затемненность содержания в сочетании с острым чувством священного. Последнему уда-

ется уцелеть в эпоху упадка христианской веры. Это священное грубо, оно не требует от художника слишком точного определения его богословия, открывая ему доступ к большому искусству, к осязаемому Присутствию божественного за счет серьезной регрессии религиозного сознания. По Гегелю, примитивное искусство опережает еще нечеткое содержание религии. Современное произведение искусства (например, сюрреалистическое) предстает как религиозный объект в поисках загадочного содержания. Оно — стела, воздвигнутая неведомому богу. В этом объяснение моды XX века на негритянское искусство, на иконы (без понимания их точного смысла), примитивизма во всех его формах. Формальное подражание примитивным художникам в надежде уловить энергию неведомого бога в некоторых аспектах сближается с экспрессионизмом.

3. Третий путь не так уж далек от второго, это по преимуществу путь современного постхристианского художника:

«Художник не должен искать примирения со своим сознанием, ни заботиться о спасении своей души; но душа его, великая и свободная, должна, даже до того, как художник приступит к работе, знать, где она находится, быть уверенной и доверять самой себе. Великий художник наших дней в первую очередь нуждается в расцвете духа. Ради этого все предрассудки, все суеверия и верования, пытающиеся привязать его к концепциям и конкретным формам, становятся частностями. Свободный дух может стать их властителем, отвергнув их ценность священных и неизменных условий, которым они должны подчиняться. Но он и пересоздает их, придав им новое значение более возвышенным содержанием. Так любой сюжет и любая форма оказываются сегодня в распоряжении художника»¹¹³.

Гениальный художник становится демиургом, властителем формы и содержания, «творцом художественных ценностей». Этой дорогой мы движемся от Канта к Ницше. На этом третьем пути, как, впрочем, и на втором, художник рискует наткнуться на возвышенное, с вытекающей опасностью утраты способностей, апраксии при встрече с невыразимым. Кроме того, к кантовскому проклятию добавляется проклятие гегельянское. Ведь абсолютное, данное в руки художника как выражение гениальности его внутреннего мира должно вписываться как момент истории искусства и развития Идеи. Таким образом артист не только должен создавать свои собственные ценности (вместе со своим стилем и своей манерой), но должен создавать *во время*. Он должен занять свое место в неумолимом историческом процессе между *уже* и *еще не*, не упустить час *уже* и предупредить, если он сможет, *еще не*. Кто первым выдумал кубизм? Кто придумал абстрактное искусство? Кто — поп-арт?

4. Остается четвертый путь, о существовании которого Гегель не мог не знать, поскольку он — дитя «романтического» искусства, и голландская живопись являет ему прекрасный пример. Социальный, приверженный предметам жизни и особенно красивым предметам свободного общества, этот путь существует, постромантический или постхристианский, с XVII века. Однако и не лишенный (кажется, что Гегель отмечает это не без сожаления) определенной духовности. Внешний мир в нем доминирует с пейзажами, натюрмортами, жанровыми сценами. Не укладывающийся в систему, этот путь остается открытым для живописи XIX века, для счастливой живописи «воскресения жизни».

Примечания

¹ Исход. XII. Этот текст Исхода, где покидающие Египет евреи уносят с собой все, что могут в качестве «трофеев» неоднократно толковался и евреями, и христианами. Смысл же его в том, что богоизбранный народ (иудеи, потом христиане) законно получил языческое наследство.

² См.: *Calvin. L'Institution chretienne. Livre 1. Chap. XIV. Par. 3–12. (Кальвин. Институтция христианства).*

³ *Ibid.* Chap. XI. Par. 4. Все нижеследующие цитаты взяты из этой главы.

⁴ *Ibid.* Par. 7.

⁵ *Ibid.* Par. 12.

⁶ *Hegel. Esthetique. «La peinture». III. c («La peinture hollandaise et allemande»).* (Гегель. Эстетика. Голландская и немецкая живопись).

⁷ *Ibid.*

⁸ *Pascal. Pensees. Ed. Leon Brunschvicg. № 134.* Здесь Паскаль отворачивается от Аристотеля и Фомы Аквинского, для которого в живописи мы восторгаемся не оригиналом, а именно сходством с оригиналом, который может быть и безобразен. См.: *Aristote. Poetique. 1448 b. Rhetorique. 1371 b; et Thomas d'Aquin. Somme theologique. Ia Iiae. Q. 32. Art. 8.*

⁹ *Pascal. Pensees. Ed. citee. № 242. (Паскаль. Мысли).*

¹⁰ *Ibid.* № 243.

¹¹ Иезуиты «постыдным образом» приписывали монашкам Прот-Руаяля презрение к образам (XI Provinciale).

¹² См.: *Pascal. Pensees. Ed. citee. № 678. (Паскаль. Мысли).*

¹³ *Ibid.* № 580.

¹⁴ *Ibid.* № 72.

¹⁵ *Kant. Critique de la faculte de juger. Par. 25. (Кант. Критика способности судить).*

¹⁶ «...Он ни ангел, ни зверь, но человек» (*Pascal. Pensees. Ed. citee. № 140.*)

¹⁷ *Kant. Critique de la faculte de juger. Par. 1. (Кант. Критика способности судить).*

¹⁸ См.: *ibid.* Par. 5.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.* Par. 2.

²¹ *Ibid.* Par. 14.

²² Ibid. Par. 7.

²³ Ibid. Par. 33.

²⁴ Ibid. Par. 8.

²⁵ Ibid. Par. 32.

²⁶ Ibid. Introduction. VII.

²⁷ Ibid. Par. 11.

²⁸ Platon. Hippias majeur. 290 e. См.: Jean Lacoste. L'idée de beau. Paris, Bordas, 1986. P. 20.

²⁹ Kant. Critique de la faculté de juger, «remarque finale du livre I» (Кант. Критика способности судить, заключительное замечание к книге I).

³⁰ Ibid. Par. 15.

³¹ Ibid. Par. 16.

³² Ibid.

³³ Ibid. Par. 46.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid. Par. 47.

³⁶ Ibid. «Remarque generale sur l'exposition des jugements esthetique reflechissants» (Общее замечание об изложении эстетических суждений reflechissant).

³⁷ См.: ibid. Par. 26.

³⁸ Kant. Remarques sur le beau et le sublime. (Кант. Замечания о прекрасном и возвышенном).

³⁹ Kant. Critique de la faculté de juger. Par. 23. (Кант. Критика способности судить).

⁴⁰ Ibid. Par. 25.

⁴¹ Ibid.

⁴² Pascal. *Pensees*. Ed. citee. № 72. (Паскаль. Мысли).

⁴³ Kant. Critique de la faculté de juger. Par. 26. (Кант. Критика способности судить).

⁴⁴ Ibid. Par. 28.

⁴⁵ Pascal. *Pensees*. Ed. citee. № 347. (Паскаль. Мысли).

⁴⁶ Kant. Critique de la faculté de juger. Par. 28. (Кант. Критика способности судить).

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid. Par. 26.

⁴⁹ Ibid. Par. 27.

⁵⁰ См.: ibid. Par 59; см. также: J. Lacoste. L'Idée de beau. Op. cit. P. 37-40.

⁵¹ Kant. Critique de la faculté de juger. Par. 59. (Кант. Критика способности судить).

⁵² Ibid. «Remarque denereale sur l'exposition des jugements esthetiques reflechissants». (Общее замечание об изложении эстетических суждений reflechissant).

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid. Par. 23.

⁵⁵ Ibid. «Remarque denereale sur l'exposition des jugements esthetiques reflechissants». (Общее замечание об изложении эстетических суждений reflechissant).

⁵⁶ См.: Kant. Observations sur le beau et le sublime. (Кант. Замечания о прекрасном и возвышенном).

- ⁵⁷ *Hegel. Esthétique. «Introduction a l'Esthétique». Chap. I. T. 3. (Гегель. Эстетика. «Введение в эстетику»).*
- ⁵⁸ *Ibid.*
- ⁵⁹ *Ibid.*
- ⁶⁰ *Ibid. Introduction. Chap. II. T. 3.*
- ⁶¹ *Ibid. Introduction. Chap. I. T. 3.*
- ⁶² *Ibid.*
- ⁶³ *Ibid. Introduction. Chap. II. T. 3.*
- ⁶⁴ *Ibid. Introduction. Chap. II. T. 3.*
- ⁶⁵ *Ibid. Introduction. Chap. III. «Aperçu du plan general de l'ouvrage» (Общие замечания о плане работы).*
- ⁶⁶ *Ibid.*
- ⁶⁷ *Hegel. Phenomenologie de l'esprit. VII. B. a. (Гегель. Феноменология духа).*
- ⁶⁸ *Hegel. Esthétique. «L'architecture». Introduction. (Гегель. Эстетика. Архитектура. Вступление).*
- ⁶⁹ *Ibid. «L'art symbolique». Introduction. (Символическое искусство. Вступление).*
- ⁷⁰ *Ibid.*
- ⁷¹ *Ibid. «L'art symbolique». Chap. I. II. c. (Символическое искусство).*
- ⁷² *Ibid. «L'art symbolique». Introduction. 2.) . (Символическое искусство. Вступление).*
- ⁷³ *Ibid.*
- ⁷⁴ *Ibid.*
- ⁷⁵ *Ibid. «L'art symbolique». Chap. II. Introduction. (Символическое искусство. Вступление).*
- ⁷⁶ *Ibid. «L'art symbolique». Chap. II. I. Introduction. (Символическое искусство. Вступление).*
- ⁷⁷ *Ibid. «L'art symbolique». Chap. II. II. (Символическое искусство. Вступление).*
- ⁷⁸ *Ibid. «L'art symbolique». Chap. III. Introduction. (Символическое искусство. Вступление).*
- ⁷⁹ *Ibid. «L'art classique». Introduction. I. (Классическое искусство. Вступление).*
- ⁸⁰ *Ibid. «La sculpture». Chap. II. I. a. (Скульптура).*
- ⁸¹ *Ibid. «La sculpture». Introduction. (Скульптура. Вступление).*
- ⁸² *Ibid. «La sculpture». Chap. II. III. c. (Скульптура).*
- ⁸³ *Ibid. «L'art classique». Introduction. 2. (Классическое искусство. Вступление).*
- ⁸⁴ *Ibid. «L'art classique». Chap. II. I. b. (Классическое искусство).*
- ⁸⁵ *Ibid.*
- ⁸⁶ *Ibid. «L'art romantique». Chap. I. I, начало. (Романтическое искусство).*
- ⁸⁷ *Ibid. «L'art romantique». Chap. I. I. a. (Романтическое искусство).*
- ⁸⁸ *Ibid. «L'art symbolique». Chap. I. I. b. (Символическое искусство).*
- ⁸⁹ *Ibid. «L'art romantique». Chap. I. I. c. (Романтическое искусство).*
- ⁹⁰ *Ibid.*
- ⁹¹ *Ibid.*
- ⁹² *Ibid. «L'art romantique». Chap. I. II. a. (Романтическое искусство).*
- ⁹³ *Ibid. «L'art romantique». Chap. I. II. c. (Романтическое искусство).*
- ⁹⁴ *Ibid. «L'art romantique». Chap. I. II. a. (Романтическое искусство).*
- ⁹⁵ *Ibid. «L'art romantique». Chap. III. III. c. (Романтическое искусство).*
- ⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ См.: *Raymond Vancourt*. *La Pensee religieuse de Hegel*. Paris, P. U. F., 1971. P. 128–129.

⁹⁸ *Hegel*. *Esthetique*. «L'art romantique». Chap. I. III. a. (Гегель. Эстетика. Романтическое искусство).

⁹⁹ Как и Христос Фридриха.

¹⁰⁰ *Hegel*. *L'Esprit du christianisme et son destin*. Paris, Vrin, 1971. P. 75.

¹⁰¹ *Hegel*. *Esthetique*. «La peinture». III. b (Гегель. Эстетика. Живопись). Всего лишь десять страниц.

¹⁰² *Ibid*. «Introduction a l'Estetique». Chap. I. II. 3, in fine. (Введение в эстетику).

¹⁰³ *Ibid*. «L'art classique». Chap. III. III. b. (Классическое искусство).

¹⁰⁴ *Ibid*. «La poesie». III. II. c. (Поэзия).

¹⁰⁵ *Ibid*. «L'art romantique». Chap. III. III. a -c. (Романтическое искусство).

¹⁰⁶ *Ibid*. «L'art romantique». Chap. III. III. c. (Романтическое искусство).

¹⁰⁷ *Ibid*.

¹⁰⁸ *Ibid*. «L'art romantique». Chap. I. III. c. (Романтическое искусство).

¹⁰⁹ *Ibid*.

¹¹⁰ *Ibid*. «Introduction a l'Esthetique». Chap. II. II. 1. (Введение в эстетику).

¹¹¹ *Kant*. *Critique de la faculte de juger*. Par. 47. (*Кант*. Критика способности судить).

¹¹² См.: *Hegel*. *Esthetique*. «L'art romantique». Chap. III. III. c. (Гегель. Эстетика. Романтическое искусство).

¹¹³ *Ibid*.

Глава 7

РАБОТА НОВОГО БОГОСЛОВИЯ

1. Французское исключение в XIX веке

Устойчивость французской живописи

Я не хочу погружаться в безбрежную историю искусства. Но избежать общего представления европейской живописи XIX века невозможно.

На французской территории нам неоднократно показывали великодушную автостраду, ведущую «от Давида к Делакруа», «от Делакруа к Курбе», «от Курбе к Мане», «от Мане к Сезанну». Боковые и второстепенные дороги ведут к английской, немецкой, скандинавской, итальянской живописи, и предполагается, что они находятся полностью под влиянием французской школы. Простая прогулка по музеям вне Франции разрушает этот предрассудок. В Мюнхене, Москве, Осло мы можем увидеть, как развивались национальные школы, которыми французские (но не немецкие) книги пренебрегают, но которые, несмотря на это, богаты полотнами, разнообразными направлениями и, по всей видимости, уверены в себе. Покуда мы не включим их в наше историческое видение живописи, мы не будем в действительности представлять себе XIX век. Он сложнее XVIII века, он шире в географическом отношении и, если так можно выразиться, покрывает большее живописное пространство.

Еще большее недоумение вызывают капризы критики. То по-прежнему импрессионисты исключаются из официальной живописи, то «современная» живопись исключает живопись «академическую», «официальную», «лубочную». Мое поколение было воспитано на презрении к последней, оно в растерянности, видя, как живопись Опера или Парижской мэрии возносится в эстетическое небо со скоростью воздушного шара.

Как ориентироваться? Для начала полезно различать три понятия, отчасти перекрывающих друг друга. Первое понятие — *ценность*. Эстетическое суждение в том виде, в котором его определил Кант, претендует на всеобщий характер. Это суждение удостоверяет, что картина хороша или плоха, и должно опираться на аргументацию. Второе понятие — *успех*. Это понятие историческое: Бонна, Мейссонье, Мунк, Климт пользова-

лись «успехом» в свое время или позднее. Несомненно, что в мировом суждении французская школа XIX века в свое время, да и в наше тоже, пользовалась большим успехом, нежели немецкая или американская (но сохранится ли это положение навсегда?) Третье понятие — это *авангард*. Оно — самое новое, можно исторически датировать его возникновение. Картину можно отнести к передовым или к отсталым. Но здесь мы снова оказываемся во власти критики, поскольку каждое направление, претендующее на то, чтобы быть авангардным, выстраивает задним числом свой собственный табель о рангах. Например, в 1860 году Делакруа считался более передовым, нежели Энгр, но Пикассо в 1910 году утверждал прямо противоположное; в 1930 году Моне «отставал» от Сезанна, но в 1950 году в Нью-Йорке Поллак уже выдвинул его вперед.

Мы установили свою точку зрения, это образ Бога и его отношение с истоками современного иконоборчества. И с нее мы и пытаемся ориентироваться в живописном западноевропейском лесу XIX века. Отсюда же нам видится что-то похожее на водораздел: с одной стороны — французская живопись, а с другой — немецкая, английская, скандинавская, славянская. Разумеется, такое разделение очень общее, в нем множество исключений, а в конце века карта оказалась гораздо более запутанной.

Может создаться впечатление, что такое отделение французской живописи совпадает с французской националистической позицией, которую я только что отверг. Она тоже настаивает на привилегированном положении французской живописи, которой принадлежит и ценность, и успех, и авангард. Я не хочу высказываться о ценности и об успехе тоже, поскольку рынок искусства подвержен весьма капризным колебаниям. Шиеле, Климт недавно поднялись до таких высот, к которым подступаются немногие современные французские художники. Однако я готов оспорить то положение, что на протяжении большей части века к французской живописи можно относить понятие авангарда.

Попробуем составить список, отмечая поколения, на тот манер, с которым Тибодэ подошел к литературе.

1. Поколение 1789 года

Давид 1748–1825

Приюдон 1758–1823

Жерар 1770–1837

Гро 1771–1835

Герен 1774–1833

Жироде 1767–1824

Гойя 1746–1828

Фридрих 1774–1840

Рунге 1777–1810

Блейк 1757–1827

Фюссли 1741–1825

Кох 1768–1839

2. Поколение 1820 года

Энгр 1780–1867

Констебль 1776–1837

Жерико 1791–1824	Тернер 1775–1851
Делакруа 1798–1863	Овербек 1789–1869
	Корнелиус 1783–1867
3. Поколение 1850 года	
Коро 1796–1875	Миллес 1829–1896
Домье 1808–1879	Берн-Джонс 1833–1898
Кутюр 1815–1879	Россетти 1828–1882
Курбе 1819–1877	Маре 1837–1887
Милле 1814–1875	
Мане 1832–1883	
4. Поколение 1885 года	
Моне 1840–1926	Беклин 1827–1901
Дега 1834–1917	Штюк 1863–1928
Сезанн 1839–1906	Климт 1862–1918
Гоген 1848–1903	Лейбл 1844–1900
Моро 1826–1898	Ван Гог 1853–1890
Редон 1840–1916	Мунк 1863–1944

Ну что ж, таблица как таблица. Некоторых художников можно переместить в другое поколение, это ровным счетом ничего не изменит. Более произвольным представляется выбор художников. Но все же эти два параллельных списка представляются составленными достаточно добросовестно в том, что отобраны «типичные» художники, те, что составляют «канон» общей истории XIX века либо в силу своей знаменитости, либо «значения» в мире форм.

Однако при первом же взгляде на два списка возникает одно соображение. Воздействие новой эстетики, изложенной Кантом и Гегелем, представляется несравненно более сильным на правом списке, нежели на левом. Кажется, что Франция сопротивлялась идеям гениального и возвышенного, а если сравнить ее с тем климатом, который определял английскую, немецкую, скандинавскую, бельгийскую или русскую живопись, то и в романтическое философско-религиозное течение ее не включишь. В целом в ней меньше разрыва с традициями. В Англии философия продолжает Хьюма, роман продолжает Филдинга, и изломы общественной мысли отзываются в живописи. Похоже, что в Германии происходит то же самое, и едва лишь новая эстетика успела оформиться, как нашелся Фридрих, чтобы с самой величественной искренностью ее проиллюстрировать¹.

Контраст между французской школой и общим движением европейской живописи заметнее в первых поколениях, нежели в последующих.

Создается впечатление, что она пытается отстраниться от политической и интеллектуальной истории.

Французская революция: общеизвестно, что это великое событие *«не нарушило эволюции французской живописи, в которой с самой середины века постепенно возникали все те черты, которые назовут неоклассицизмом»*². Свои живописные манифесты Давид создавал до 1789 года. Революция вызвала тяжелый кризис в повседневной жизни живописи. Она разрушила Академию, опрокинула Салоны, рынок искусств. Но она же ответственна за неподвижность мысли.

У Давида не заметишь тех глубоких внутренних потрясений, которые в далекой Испании переживало искусство Гойи. Ему по-прежнему уютно в заранее намеченных в «Клятве Горациев», в «Любви Париса и Елены», в «Портрете Лавуазье» рамках. Французская революция, как позднее русская, не позволяла внешним воздействиям изменить ту общую картину, которую она первоначально и наметила. И та и другая стали хранилищем форм, а то и формул. Во Франции эпоха романтизма началась тогда, когда она уже почти закончилась в Англии и Германии. Гете и Гофман — скорее современники Флобера и Бодлера, нежели Ламартина и Стендаля.

Энгр хотел бы принадлежать классическому искусству. Делакруа или Жерико — к романтическому или классическому. Давид представляется чуждым этому спору. И тем не менее в таких полотнах, как «Клятва Горациев», «Марат», «Плот «Медузы» или «Смерть Сарданапала», есть напряжение, *terribilita*, проявление самых ожесточенных чувств, изображение трупов, «не-красивые» вещи, ведущие к идее возвышенного

Три вида возвышенного

У идеи долгая жизнь, и за это время смысл ее меняется и становится более разнообразным. В нашем случае достаточно выделить *возвышенное* риторическое, *возвышенное* психологическое и *возвышенное* мистическое. Первое подверглось рассмотрению в литературной республике в 1674 году Буало. Он решил опубликовать с комментариями перевод риторика Лонгина, которого тогда относили к III веку. Буало на основании того, что он слышал о Лонгине, тщательно отделял возвышенный стиль (который может быть и напыщенным, и патетичным) от возвышенного в подлинном смысле слова. Последнее — это *«то необычное и чудесное, что поражает в речи и приводит к тому, что работа возвышает, радует, возносит. Возвышенный стиль всегда требует высоких слов, тогда как возвышенное может находиться в одной-единственной мысли, в одной-единственной фигуре. В одном-единственном речевом обороте»*³. На самом деле для Буало возвышенное — *«чудесное и удивительное в речи»* — редко оказывается в стиле.

Чаще оно сказывается в лаконичности и простоте, которые со всей «наивностью» передают естественное движение души, пораженной необычайными обстоятельствами. К знаменитому примеру Лонгина — *«Да будет свет!»* («необычайно выразительный оборот»), он добавляет Корнелия и слова старого Горация: *«Лучше бы ему умереть»*. *«Вот очень краткие слова. Однако каждый почувствует заключенное в них героическое величие — лучше бы ему умереть — это слово тем более возвышенно, что оно просто и естественно, и в нем видно, что старый герой говорит от всего сердца, и в приступе подлинно римского гнева»*. Выраженная в возвышенном стиле (например: *«пусть он пожертвует своей жизнью на пользу и славу своего отечества»*) мысль потеряла бы свою силу. *«Сама простота этих слов создает их величие»*⁴. *«Живописать так, как в Спарте говорили»* — скажет позднее Дидро⁵.

Но этой простоте надо учиться. Существует искусство возвышенного. Неправда, что оно даровано внезапно и природа производит сама возвышенные произведения. Конечно, *«она никогда не проявляется так свободно, как в возвышенных речах»*, но эта свобода не случайна и, как во всякой эстетической продукции, *«она не враг искусства и правил»*. Природа приводит к великому, но *«если искусство не руководит ею, она похожа на слепого, идущего неведомо куда»*. Так что существует метод достижения возвышенного, состоящий в том, чтобы наострить наш дух, *«придать ему весомость»*. У древних следует учиться приподнятости, патетике, благородству выражений, композиции и аранжировке слов во всем их *«великолепии и достоинстве»*. Та же духовная дисциплина применяется к прекрасному и возвышенному. Одно продолжает другое. Но если возвышенное остается в этих рамках, оно пребудет литературным жанром и риторическим методом. Оно — способ, вид прекрасного, и, не противопоставляя ему себя, становится его превосходной степенью⁶.

Вместе с тем в своем ученом споре с епископом Авранша Гюз Буало, по мнению Балдина Сен-Жирон, согласился с тем, что подлинно возвышенное только в самом Господе Боге, и слова всегда будут несовершенны, чтобы выразить его величие. Во всех случаях существует нечто огромное и раздражитель, пытающийся ее представить: возвышенные слова и возвышенное предметное, стремящееся к несказанному и неопишуемому. Фенелон тоже смещал представление о своей привязанности к риторике в сторону непознаваемого и неопишуемого Бога. *«Прекрасное, которое лишь прекрасно, то есть блестяще, прекрасно лишь наполовину»* — и соответственно бледнеет перед возвышенным⁷.

Однако ко второму виду возвышенного, которое я называю, может быть, и не слишком удачно психологическим, подступаются иначе. Путь

к нему готовили такие авторы XVIII века, как Дю Бос, Шафтсбери, Аддитон, Юнг, Руссо. Каноническое его изложение содержится в «Философских исследованиях о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном», опубликованных Бюрге в 1757 году⁸.

Путь этот проходит через размышления о психологии артистических переживаний. Аббат Дю Бос в 1719 году писал: «Ежедневно мы замечаем, что стихи и картины доставляют нам ощутимое удовольствие. Но трудно объяснить, в чем это удовольствие состоит, поскольку порой оно почти мучительно и симптомы его те же, что и у острой боли. Живописи и поэзии особенно сильно аплодируют, когда им удается причинить нам страдания»⁹. Так вкус — качественная оценка — заменяется количественной, напряженностью переживаний. И вместе с тем два противоположных полюса, боль и удовольствие, объединяются в один, противопоставленный нулевому уровню чувственной напряженности.

Такова отправная точка Бюрге. Он различает *удовольствие*, сочетающееся с прекрасным, основанное на любви, на общении, на удовольствии от покоя, и *delight*, связанное с возвышенным, то есть со страстью более высокого уровня. Удовольствие позитивно, *delight* «относительно» или негативно, это чувство сопровождает ослабление боли или опасности. *Delight* основано на ужасе. «*Все то, что способно так или иначе пробудить представления о боли или опасности, то есть все то, что в определенной мере ужасно, представляет ужасные предметы и вообще действует устрашающе, является источником возвышенного, то есть способного наиболее сильные ощущения из тех, что дух способен воспринять*»¹⁰. Таким образом возвышенное рождается из страха и одновременно из сознания, что опасности не существует. С психологической точки зрения это что-то вроде садомазохистской игры на службе наибольшего возбуждения. Ведь «идеи боли гораздо сильнее тех, что происходят от удовольствия», а идея смерти еще могущественней. По ассоциации, возвышенное соединяется также с такими понятиями, как бесконечность, простор, темнота и многие другие вещи, бояться которых нечего, но которые «*производят то же впечатление, поскольку действуют одинаковым образом*»¹¹.

В области вкуса возвышенное, по Бюрге, означает разрыв с хорошим вкусом во французском стиле. Расин, Вольтер, Поп отвергнуты в пользу более крепких спиртных напитков, Шекспира, Мильтона. Это возвышенное позволяет, говоря проще, превозносить произведения, чья главная задача — напугать, идет ли речь о готическом романе или о его законном потомке, американском *tough novel*. Психологическое возвышенное, порвав без сожалений связь со вкусом, одновременно порвало и связь с нравствен-

ностью. Оно может стать чистым поиском *delight*, то есть той особенностью, которая занимает место удовольствия, когда оно смешано с ужасом.

Третье возвышенное, возвышенное Канта и Гегеля — возвышенное религиозное, а скорее мистическое. Оно соответствует тому духовному опыту, в котором субъект в присутствии абсолютно великого побуждается освободиться от всего, кроме самого этого опыта, переживаемого в глубине души. Риторическое возвышенное существует в согласии с нравственностью, поскольку она подчиняется правилам разума и извлекает из духовного опыта чистоту и простоту. Тем не менее оно независимо от нравственности, поскольку его поле действия — произведение искусства. Психологическое возвышенное, внимательное только к напряженности чувств и узнающее в себя в словах «Испугай меня!» вовсе независимо от нравственности. Религиозное возвышенное объединяет в себе все способности и все сферы человеческого опыта. Человек освобождается от образа и от произведения искусства, пораженного недостаточностью. Он освобождается и от общей морали, которая кажется ему уже только простой подготовкой к морали более высокой, которая может и противоречить обычной. Освобождается он и от общей веры, канонические представления которой, в свете несказуемого, представляются тривиальными; от общих норм поведения, ничтожных в свете откровения. Современный художник, следуя за возвышенным, выталкивается из общества по мере того, как он осознает свое призвание художника. Он становится современным эквивалентом столпника, одинокого на вершине своей колонны, возвышающейся в пустыне, окруженным толпой паломников, не решающихся спросить его, чем он занят. Религиозное возвышенное — это возвышенное всеобщее, потому оно и интересуется философией. Вошедший в это возвышенное становится одновременно и нераздельно артистом, художником, моралистом, святым, вождем народа: Лев Толстой, основавший религию после того, как отказался от искусства, и ставший нравственным наставником России, являет тому прекрасный пример.

Два первых вида возвышенного не угрожают образу, они лишь толкают его к ограниченности выразительных средств и к чувственной яркости. Риторическое возвышенное может прекрасно сочетаться с психологическим возвышенным. Энергия души, покоящаяся в естественном и методично разворачиваемая согласно правилам, выражаться тогда в образе, переносимом и, как сказал бы Буало, «*опрокидывающим все как пороховой взрыв*». С точки зрения знатока возвышенное Бюкке еще подчиняется если не нравственным нормам, то по крайней мере нормам вкуса, если само того желает. Тернер, склоняющийся скорее к Бюкке, нежели к Буало, написал тем не менее, цитируя Тома Пейна, что «возвышенное и

смешное часто оказываются так близки, что разделить их становится трудно. Одни шаг дальше возвышенного приводит к смешному, чуть дальше смешного — и вы снова в возвышенном»¹².

Делакруа

Два первых вида возвышенного совместимы, доказательство тому — Делакруа. Тэн видел его таким:

«Он всюду искал самую высокую человеческую трагедию, у Байрона, Данте, Тассо, Шекспира, на Востоке, в Греции, в наших снах и в нашей истории. Он извлекал жалость, отчаяние, нежность, чувства либо сладостные, либо душераздирающие из своих странных фиолетовых тонов, из облаков, смешанных с угольным дымом, из моря и неба, бледных, как лоб больного... из этой трепещущей плоти, в которой бушует внутренняя буря, из этих напряженных изогнутых тел, охваченных то ли восторгом, то ли судорогами... в нем, в отличие от прежних художников, мы видим первооткрывателя нового мира и толкователя нашего времени»¹³.

Однако Бодлер исправил этот портрет. Его Делакруа — *«любопытная смесь скептицизма, вежливости, дендизма, деспотизма... Скептик и аристократ, со страстями и со сверхъестественным он знакомился лишь вынужденно, погружаясь в сон... Он ненавидел множества, считая их разрушителями образов... те наследственные признаки, которые оставил на нем XVIII век, казались заимствованными у исчезнувшего класса утопистов, вежливых скептиков, от победителей и от уцелевших, и более напоминали о Вольтере, нежели о Жан-Жаке...»¹⁴*

Дневниковые записи Делакруа скорее подтверждают впечатления Бодлера: светский человек, читающий наших классиков, восхищается Рубенсом, Веронезе, Тицианом, античными скульпторами, Пуссенном. Его трудолюбивая упорядоченная жизнь достаточно одинока, но он предписывает себе общественное поведение приличествующего тона. Он обедает у Тьера, у принцессы Матильды, беседует, держась, по словам Бодлера, на манер Мериме *«с той же, чуть подчеркнутой внешней холодностью, в том же ледяном панцире, срывающем стыдливую чувствительность и горячую страсть к добру и красоте»*.

О том, что он понимал под прекрасным, Делакруа объяснил в двух эссе — «Вопросы о прекрасном» и «Вариации на тему о прекрасном». В обоих Делакруа отнюдь не порывает с духом классицизма, скорее восстанавливает его против узости академизма. Прекрасное появляется в благословенные эпохи и в тех избранниках, которые смогли понять его и воспроизвести. Это близко здравому смыслу Вольтера и его историческому видению привилегированных веков. Прекрасное — достояние всех,

но оно должно быть найдено и воплощено в великих художниках. «Чтобы похвалить кого-то, говорят, что он уникальный человек. Но может быть именно эта особенность, неповторимость очаровывает нас в великих поэтах и художниках? Не эта ли новая сторона вещей, которую они нам открывают, нас очаровывает и удивляет, передает нашим душам ощущение красоты, независимо от других явлений прекрасного, ставших достоянием умов всех времен и освященных многолетним восхищением?»¹⁵ Это полностью совпадает с мыслью Буало, заключившего по поводу древних: «Древность писателя необязательно свидетельствует о его заслугах, но древность и постоянное восхищение, которым окружены его работы, — надежное и неоспоримое доказательство того, что ими нужно восхищаться»¹⁶.

Если и можно в творчестве Делакруа отметить некую эволюцию, то можно описать ее как продуманный возврат к классицизму, но не в духе перехода от Бюрке к Буало, а как освобождение от современной ему моды и возвращение в достойный ряд наиболее почитаемых им великих мастеров, к Рубенсу, Веронезе, Пуссену. В произведениях его молодости кинжал Востока всегда был готов вонзиться в нежную обнаженную грудь распростертой женщины. Подспудное влияние маркиза де Сада наложило отпечаток на всю эпоху. Давидовская энергия превратилась в сцены охоты, где люди борются со львами. Свои сюжеты Делакруа черпал в гуманистическом репертуаре галерей *seicento*, об упадке которых он сожалел. Во дворце Бурбонов Богословие он поместил между Философией, Законодательством и Пoesзией. Путь его — к пронзительному и успокоенному синтезу, в котором вольтеровский скептик и «*passionne de la passion*» (Бодлер) приемлет и объединяет все наследие, Virгилия и Траяна, Восток и Библию.

Синтез осуществлен в его живописном завещании, в капелле Сен-Анж-де-Сен-Сюлпис. Прометеевский, или фаустовский, или наполеоновский дух борьбы вдохновляет Иакова и придает мощь его героической фигуре. Но мечтательный ангел, невесомо прикоснувшийся к земле, побеждает его «без усилий», как греческий бог, с которым у него есть и сходство (профиль, гармоничная фигура), и различие. Его шевелюра, светлая, волнистая, густая, напоминает ангела-флорентийца. На заднем плане три громадных созерцательных древа будто сошли с величественных «Времен года» Пуссена, хотя листва и напоминает Констебля, а эффект напряженности — от самого Делакруа и ни от кого другого. В нижней части картины справа — натюрморт, мягкостью рисунка напоминающий соломенную шляпу Ван Гога. Как всякий шедевр, картина изобилует гегелевскими классификациями. Конечно, тема близка христианскому

романтизму. Но спокойное достоинство ангела свидетельствует более об искусстве «классическом». Наконец, три означающих что-то гигантских древа привносят ту таинственную дисгармонию между «формой» и «содержанием», неуловимым, объектом интуиции, что свойственно, по Гегелю, примитивному «символизму».

Французская эстетика

XVII век в том, что касается размышлений об искусстве и прекрасном, представляет собой интермедию между двумя метафизическими эпохами. Классическая, зависящая от платоновского идеализма теория прекрасного ослабела во Франции и Англии, она существует лишь по инерции. Она сохранилась лучше в ученой Германии, где старая университетская философия по-прежнему занимала много места. И именно эта Германия разработала на еще уцелевших обломках прежней эстетики и на основе новых течений новую, также метафизическую эстетику. Но во Франции был период, когда эстетика уже не была и еще не была метафизической. Как раз на этом неметафизическом характере эстетики французских просветителей я и хотел бы заострить внимание, поскольку его можно обнаружить в настроениях французской публики и критики XIX века, у Бодлера как и у Фромента¹⁷.

Не то, чтобы в Англии или во Франции в XVIII веке не предпринимались попытки обосновать идею прекрасного устойчивыми философскими принципами, независимыми от разнообразия вкусов и субъективности удовольствия. Отец Андрей, например, называет прекрасным в произведении духа *«не то, что нравится с первого взгляда в определенных предрасположениях души или органов тела, а то, что имеет право нравиться разуму и размышлению для их собственного удовлетворения»*. Отец Андрей помещает то, что он именует «существенно прекрасным», не в тело, а в то, что в теле напоминает или подражает «неповторимому единству, совершенному, неповторимому и вечному»: произведения искусства являются лишь его тенью. Отец Андрей верный последователь Блаженного Августина. Прекрасное *«имеет право»* нравиться, независимо от каких-то условий, поскольку оно и старше, и по праву выше правил, которые его устанавливают. Оно связано с божественной субстанцией и в пределе смешивается с ней, а она предоставляет объекту одновременно бытие, единство и красоту¹⁸.

Это предназначение неизбежно разбивается о главенствовавший в этом веке эмпиризм. *«Наши идеи, — писал Локк, — лишь современные перцепции нашего духа, они перестают существовать, когда мы их более не воспринимаем»*. Прекрасное уже не в предметах, не в Боге, но в че-

ловеке. Хьюм добавляет: «Красота — не внутренне присущее свойство объектов, она существует только в духе, который их созерцает, и каждый дух воспринимает красоту по-разному». Следовательно, не существует иной познаваемой реальности, кроме той, которую индивид чувствует. Остается изучить экспериментальным путем, избегая философских предрассудков, реальные процессы, с помощью которых чувствующий индивид создает эти понятия, и, в частности, понятия формы, симметрии, выразительности, красоты.

Дидро, опрашивая слепого от рождения, действовал согласно условиям эксперимента. Полученный им результат существенно отличался от чистого эмпиризма. Конечно, понятия, лежащие в основе идеи прекрасного, зависят от правильного функционирования одного из чувств, зрения. Таким образом, эти понятия относительны. Тем не менее слепой от рождения, ощупывавший шар и куб, прекрасно узнает их после удаления катаракты. Это доказывает, что чувства сообщаются между собой, взаимно обогащаются и обогащаются также через разум. Человек обладает способностью к организации, координации чувственных данных, что дает ему власть над реальностью для ее познания и использования¹⁹.

Однако тут произошел феномен, своей логикой не вписывающийся в философию. Забвение онтологии, разрыв между объектом и бытием, между артистом и бытием, эмпиризм, толкающий к сведению реальности к чувственному восприятию, а прекрасное — к неустойчивой и капризной субъективности индивида, все эти части локковской революции должны были привести к драматической утрате смысла искусства, к свершению гегелевского предвидения его конца. Но вместе с тем, следя за мыслью Дидро, можно заметить, что, проигрывая, он одновременно и выигрывает. Он оставляет божественное, забывает о философии, но лишь для того, чтобы завладеть внешним миром, природой естественной и социальной. Если что-то и есть симпатичного в «материализме» а ля Маркс и Энгельс, то это как раз его верность духу Дидро: любовь к «материи» или природе, доверие к возможностям человека, ее хозяина и обладателя. Во времена *Энциклопедии* эта завоевательская жажда еще была свежа и не превратилась в «метаматериализм» мегаломаньяков. Ее еще можно было толковать как гуманизм, а то и связать ее с самыми аристотелевскими традициями искусства — искусства и техники вместе — как имитацию *natura naturans*, слияния созидательных процессов природы и человека.

Художник может быть и потерял один из своих ориентиров — Бога, но ощущение своей организующей роли вернуло ему достоинство субъекта, которое строгий эмпиризм готов был растворить, таким образом, и душу. С другой стороны, освобожденный от помех ограниченной духов-

ности академизма, он весело идет навстречу природе, чтобы наблюдать ее и инвентаризовать. Отсюда и та радость, которая разлилась во всех искусствах в эпоху Просветителей, светлая духовность, остававшаяся религиозной, особенно в землях христианской верности (Бавария, Австрия, Богемия), но также и в счастливой светской Франции Людовика XI и Людовика XVI. Если вспомнить, что в этой стране все, что оставалось от официального католицизма, было сковано сухим и темным янсенизмом позднего периода, можно считать, что живой католический дух сохранялся не столько в опустошенных и вычищенных церквах, где разбивали витражи, сколько в нерелигиозных полотнах Ватто, Буше, Шардена, Фрагонара. Образ Бога более не ищут, по крайней мере непосредственно, хотя религиозное искусство процветает даже во Франции, и я еще к этому вернусь. Но отблеск этого образа освещает светское искусство, предоставляет возможность благополучного существования этому миру, который в то же время есть и прославление его Создателя. Порой это прославление выражается непосредственно в мраморных украшениях, множущихся в наших соборах, освещенных холодным светом белых стекол прозрачных витражей. Косвенным образом она освещает сцены охоты у Удри, «блюдо ветчины», «блюдо устриц», ягодицы мисс О'Мерфи, «Праздник в Сен-Клу», и собранные Шарденом котелки.

Инвентаризации мира, с осуществленной *Энциклопедией*, соответствуют серии Редуте и Одюбона. Но у затеи Дидро была и другая сторона: выдвижение ремесленника и артиста. Возрождение хотело их разъединить, но Дидро объединил их в новой категории *мастерство* (мастерить). Происхождение свободных искусств и механики одно, и различаются они только тем, что одни — *«скорее творения духа, нежели рук»*, тогда как *«другие — скорее рук, чем духа»*. Хороший сапожник — ремесленник. Хороший часовщик может быть великим артистом. Между ними нет разрыва, разница только в степени. Вдохновение присутствует даже на самом низком уровне. Есть и обожествляющий дух, частица гения. *«Устойчивая привычка постоянно экспериментировать дает тем, кто осуществляет самые грубые операции, способность предчувствия, сходного с вдохновением»*²⁰. В конце концов, разум существует и в руке. Атеизм Дидро, помещающий божественную субстанцию в природу, в руку или в головы ремесленников и художников, настолько гуманистичен, что трудно принимать его всерьез. Уж он-то никогда не воскликнул бы, как Ницше, перед лицом смерти Бога: *«Пустыня расширяется!»* Напротив, она никогда еще так не зеленела.

Наряду с категорией *мастерства* во французской эстетике существует категория *видения*. Вслед за Горацием и Дю Босом классицизм повторял, что поэзия — как живопись. Бате сводил пластические искусства к *«подра-*

жанию прекрасной природе». Зрение — первое из чувств. Дидро: «Живопись показывает сам предмет, поэзия его описывает, а музыка разве что пробуждает идею»²¹. Первый шаг эстетического обучения — научиться видеть. Для художника — научиться видеть природу. В Академии учили рисовать, копируя великих мастеров. Койпель, поддерживавший Дидро, говорил художникам: «Постараемся, по возможности, делать так, чтобы фигуры наших картин походили на живые модели античных статуй, чтобы эти статуи стали оригиналами моделей, которые мы рисуем»²². От видения прекрасной природы через призму старых мастеров постепенно переходят к подражанию природе («подлинной»).

Художник смотрит на живопись в ее отношениях с природой, но публика, воспитанная художником, тоже учится смотреть. Век стал школой познания. Путешествия, отчеты о выставках, Салоны воспитывают публику, а одновременно рынок искусств расширяется и совершенствуется. Если читать последовательно Фелисьена, де Пюля, Монтескье, де Бросса, Дидро, заметно, как обогащается язык критики, все шире используя профессиональные выражения. Рождается язык живописи. В школе Шардена Дидро углубляет свое представление о «реальном прекрасном». Посещение мастерских художников, знакомство с живописцами становится постоянной особенностью французской критики. Она хочет знать, как создаются полотна, различать, по словам Дидро, «мастерство» и «магию», ознакомиться с самой кухней творчества. Она хочет войти в круг проблем, которыми задается художник.

Почтение к художнику, любопытство к живописному мастерству, привычка рассматривать картину с точки зрения качества живописи, оценивать уровень мастерства — таким станет, вплоть до Золя и Гонкуров, тон французской критики. Она далека от религиозных, моральных, патриотических и философских соображений, которыми питаются критики в своих эстетических суждениях за пределами Франции. Перефразируя Мориса Дени, можно сказать, что прежде, чем спрашивать себя, что означает эта картина, следует выяснить, относится ли она к «хорошей живописи», поскольку в противном случае картина вовсе не существует. Когда Дидро говорил: «Кто видел Бога? Это, конечно, Рафаэль. Кто видел Моисея? Это Микеланджело»²³, это означало, что нужно живописать так, как они, чтобы их увидеть, что они видят лишь потому, что они хорошо рисуют, и только поэтому позволяют нам их увидеть.

Бодлер

В эстетике существуют два Бодлера. Один подготавливал символизм и порой своими собственными путями подходит к эстетике возвышенного,

хотя и не становится ее приверженцем. Но этот Бодлер — музыкальный критик. Он писал Вагнеру: *«Особенность, которая меня в первую очередь поразила, это величие. Она представляет великое и толкает к нему. В ваших работах я всюду находил торжественность великих шумов, величественные стороны Природы, торжественность великих страстей человека. Сразу чувствуешь себя вознесенным и покоренным»*²⁴. С этим великим немцем он вошел со всей интуицией поэта в немецкую эстетику. Описывая свое впечатление от *Тангейзеров*, он говорил, что почувствовал себя *«поднятым над землей», «освободившимся от силы тяжести»* и *«нашедшим необычайную негу, царящую в высших сферах»*. *«Тогда у меня и возникла в полной мере идея души, двигающейся в светящемся пространстве, экстаза, сотканного из неги и познания и парящего высоко над природным миром»*²⁵. Здесь мистический опыт описывается в известных нам романтических терминах: «физическое и духовное благоговение», «уединение», созерцание чего-то «бесконечно великого и бесконечно прекрасного» и наконец «ощущение расширившегося до крайних пределов пространства». Бодлер вводит знаменитую тему соответствия «запахов, цветов и звуков». Существует «взаимная аналогия» вещей *«с того дня, когда Господь создал мир как сложное и неделимое единство»*²⁶.

*Природа некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами
Как в чаше символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.*

Мы на грани «динамического» возвышенного, где артист охвачен объединяющим видением и ощущением невозможности ни представить себе его, ни осмыслить.

«Цветы зла» содержат множество строк, которые являются продолжением этого смутного ощущения границ, которое вагнеровский спектакль пробудил у поэта. Образ, или идея Бога находятся в крайней точке этого ощущения. Бог связан также с ужасом перед миром и мизантропическим отвращением. Он становится тем прибежищем, где поэт вне досягаемости для вульгарного, низкого, злого.

*Тогда в простор небес он длани простирает
Туда, где Вечный Трон торжественно горит;
Он полчища врагов безумных презирает,
Лучами члстыми и яркими горит.*

Бодлер принадлежит к католической французской традиции, протягивающейся от Жозефа де Местра (на которого он часто ссылается) вплоть

до Клоделя, у которого мелочные настояния на привязанности к самой суровой догматике становятся также способом презирать грязную толпу глупцов. *«Не путайте меня с Вольтерами, Ренанами, Мишле и прочими Гюго! Их души — как дохлые собаки, их книги воняют навозом!»*²⁷

Проклятие Клоделя — бодлеровское своей гордостью, чувством превосходства, которое дает ему уверенность в том, что он — в истине, а все остальные (и он этому рад) погрязли в заблуждениях. Но у Бодлера идея Бога не взывает к торжествующей радости, она вытекает из чрезмерного страдания как воздаяние.

*Я ведаю, в стране священных легионов
В селеньях праведных, где воздыханий нет,
На вечном празднике Небесных Сил и Тронов,
Среди ликующих восседет и Поэт!*

Страданье — путь один в обитель славы вечной...
(Перевод Эллис)

Обратимся теперь к Бодлеру — художественному критику. Тон резко меняется. Вместо того, чтобы открывать новые пути к современности, он скорее следует путями, открытыми еще в XVIII веке, и вполне сознательно становится под знамена Дидро. Он безоговорочно отбрасывает «философское искусство». Тем самым он метит в Шенавара и в немецкую школу живописи, не учитывая того общего, что было у нее с музыкой Вагнера. «Философское искусство» стремилось заменить собой книгу и преподавать историю, мораль, философию. В глазах Бодлера это «чудовищно», это возврат к малеванию, к «детским иероглифам». Овербек изучает прекрасное в прошлом лишь для того, чтобы преподавать религию, Корнелиус и Каульбах — чтобы преподавать историю. Но это значит двигаться к концу искусства, *«создавать магию внушения, содержащую одновременно и объект, и субъект, внешний мир художника и самого художника»*. Такое творчество побуждает пользоваться только пластическими средствами, способными добиться внушения. Вслед за немцами Шенавард «презирает то, что мы подразумеваем под живописью». В искусстве он презирает «подливку и приправу»²⁸.

Салон 1845 года был самым что ни на есть традиционным. Он состоял из серии виньеток, распределенных по жанрам: картины истории, портреты, жанровые картины, пейзажи. Такую иерархию уже два века проповедовала Академия. Бодлер, отец которого был замечательным художником-любителем и который сам хорошо рисовал, оценивал Салон как знаток. Привлекала его «хорошая живопись», а «плохая» отталкивала.

В Салон 1846 года картины распределялись по тематике: романтизм, Делакруа, краски, шик... Салон 1859 года развернулся со всей широтой. Однако критики оставались чужды духу системы и догматизма. Вкусы Бодлера, поскольку он их не скрывал и основывал на них свои замечания, общеизвестны. Они устремлены к великому. *«Я предпочитаю, — говорил он, — великие вещи»*. Под великим он подразумевал благородство, изящную широту жеста, позы, гармонию красок, полет поэтического воображения. Великое противопоставлялось мелочному, сухости, тщательности. С одной стороны — Жером и Мейссонье, с другой — Домье, Коро, Энгр (да-да, Энгр) и Делакруа, поскольку они творят живопись высокую, выражающую благороднорожденные души, богато украшенное изображение. Бодлеровское возвышенное противостоит не прекрасному, а низкому. Он и в этом следует Буало, как следовал за ним — это отметил и сам Бодлер — его образец Делакруа.

Из-за пристрастия к возвышенным вещам Бодлер всегда с почтительным вниманием относился к религиозной живописи. Он ценил Легро и Армана Готье не за то, что они представляли веру Церкви, а за то, что они *«обладали приемлемой верой в видимые предметы. Они доказали, что даже в XIX веке художник может создать хорошую религиозную картину, лишь бы его изображение было способно подняться до этих высот»*. Как художественный критик, способный сравнивать с Тицианом и Веронезе, он внимательно анализирует «Положение во гроб» Делакруа, «Элоидора, изгнанного из Храма» или «Иакова, борющегося с ангелом». Но он готов признать то же благородство, если оно руководит душой и кистью художника, и в пейзажах Коро, и в гравюре Мане или Мериона, и в наброске Гиса²⁹.

У его заметок о Константине Гисе нет ничего общего с неумеренным восхвалением этого художника³⁰. Напротив, во вступлении он пишет, что Рафаэли и Расинчи не должны затмевать всего горизонта искусства и что у *poetae minores* есть и прелесть, и устойчивость, ведь нужны не только «светочи» и «гении» со сверхчеловеческими способностями. Существует не только «общая красота», и не стоит пренебрегать *«красотой частной, красотой обстоятельств или особенностей нравов»*. Для Бодлера все создано для обозрения, искусственный и чувствительный глаз артиста переносит на свои полотна и в свои книги самую суть. В том числе и самые эфемерные черты современной жизни. *«Современность — это преходящее, зыбкое, частичное»* — костюмы, губная помада, содержанки, щеголи, офицеры и *«это непознаваемое и ужасное, как Бог, существо»*, женщина. Константин Гис наряду с такими художниками, как Моро, Сент-Обен, Лами, Гаварни, — часть тех *«изысканных артистов, которые, хотя и рисуют лишь что-то привычное и приятное, являются вместе с тем серьезными историками»*.

Интерес живописи не обязательно заключается в величии сюжета или в глубине гения, он в точном соотношении мира и себя. Мира, чтобы видеть в его разнообразии и из самого незначительного эпизода извлечь то, что есть в нем нового и прекрасного; себя — чтобы объединить восприимчивость во всей ее свежести, разум в его способности отобразить, обобщить, обдумать, культуру и мастерство, чтобы придать полотну все достоинства законченного произведения искусства. Искусство — не «стерильное подражание природе», но, сообразно лучшей традиции классицизма, процесс обработки, превращающий материю в произведение, которое природа могла бы создать. Художник — демиург, соперничающий с природой в творческом процессе.

Так что самое главное — это проникновение в суть. В этом и заключается способность гения. Она — в той силе, в той исключительной жесткости восприятия, которой обладают естественным образом дети:

«Ребенок видит что-то новое и опьянен этим. Ничто так не похоже с тем, что именуют вдохновением, как та радость, с которой ребенок впитывает в себя формы и цвета. Можно пойти и дальше в сравнении: я утверждаю, что всякая возвышенная мысль сопровождается более или менее сильным нервным потрясением, отдающемся даже в мозжечке. У гениального человека крепкие нервы, у ребенка — слабые. У одного разум занимает значительное место, у другого чувственность занимает почти все его существо. Однако гений — это не что иное, как добровольно обретенное детство».

Этот известный отрывок великолепно подытоживает эстетическое кредо Бодлера. Такое ощущение гения и возвышенного далеко от Бюрке и Канта, но и не совсем Буало. В отличие от Бюрке, напряженность чувств достигается не сочетанием страха и ужаса, а просто возвращением к тому возрасту, когда впечатление самым естественным образом обретает наибольшее могущество и самым глубоким образом вписывается в душу и память. Зеленый рай детской любви и является тем местом, где магия вещей сама запечатлевается в девственной душе ребенка. Однако «возвышенная мысль» не является и возможностью обрести гордое сознание своей собственной бескрайности и своей пропорциональностидиспропорциональности с абсолютным. Напротив, она — лишь то скромное положение, в котором ребенок (или человек, если он гениален) получает как дар чистосердечную истину вещей, и без того, чтобы зло, привычка, предрассудки, «глупость, ошибки, грех, скарденность» замутили его зрение и затуманивали его ум. Свежесть впечатления, простодушие взгляда покоится на этой застенчивой невинности вновь обретенного добровольного детства. Об этом же нам говорят все поэмы в стихах и

прозе, столько фрагментов «Моего обнаженного сердца», отрывки из переписки: о связи между прозрением и чистой ребенка несчастного, но восхищенного и «опьяненного», «*пристального и неподвижного взгляда, столкнувшегося с новизной*». Бодлер явно помнил евангельские слова: «*Истинно говорю вам: кто не приемлет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него*». И будете неспособны увидеть небо, землю, Бога, его образы и его отражения.

С поистине гениальной простотой ребенка Бодлер обретает тот принцип скромности, который оплодотворил западное искусство с той поры, когда некий Папа наметил для него вспомогательную и ограниченную программу, так сильно контрастирующую и с ибрисом восточных икон, и с тем эстетическим ибрисом, который культивирует романтизм. Это позволяет Бодлеру видеть великолепное и совершенное повсюду, в частности, у художников, которых он считает средними или непризнанными, — Мерион, например, — братскую связь с которыми он ощущает.

Исходя из этого, можно понять и бодлеровскую тему современности: не как превосходство, а как настоящее. Детский гений не является ни пленником «культурного» прошлого, ни рабом воображаемого будущего. Он наслаждается только текущим моментом, имеющимися предметами. Блаженный Августин наметил границы *distentio* души, что и позволило ему выйти за пределы зыбкой и неделимой токи текущего момента и протянуться и в сторону прошлого с помощью памяти, и в сторону будущего с помощью ожидания (*intentio, attentio*)³¹. Но у ребенка эти границы более гибкие, настоящее длительнее и не так неумолимо сжато между неизбывным прошлым и в равной мере неизбежным будущим. Мгновение растягивается и заполняет все. И если оно соединяется с молитвой, с божественным видением, оно может стать ощущением вечного настоящего. Поэтический экстаз, в который *Тангейзер* бросил Бодлера, не так уж далек от экстаза Остии и питает те молитвы и те «вознесения», которыми усеяны «Цветы зла». Говоря более прозаически, «*современен*» мир, где находится художник, его подвижное место, полное новых удивлений, которые он должен ощутить и на основании которых он создает свои произведения. Ни в коем случае современное, *модерн*, не содержит ничего общего с чуждым Бодлеру и возникшим позднее него понятием *авангард*. «*Прогресс: о, ужас!*»³²

Фромантен

Гегель характеризовал голландскую живопись тем, что она изображает: жанровые сцены, натюрморты, пейзажи. Фромантен интересуется все не сюжетами, а мастерством. Он обращается к художникам как ху-

дожник, не чтобы давать им советы или рекомендовать технические приемы, а чтобы придать им бодрости и воспрепятствовать тому, что он рассматривает как упадок ремесла. *«Создается впечатление, что искусство живописи давно уже стало потерянным секретом, а последние в полной мере искусственные мастера, занимавшиеся им, унесли ключ с собой»*³³.

О живописи еще никогда не говорили так компетентно, с полным пониманием техники процесса, можно сказать, «кухни», и это в книге, предназначенной не только для собратьев по кисти, но и для образования публики, для «светских людей». Фромантен — классик французской эстетики: он воспитывает зрение, способность судить живопись за ее «качество», он формирует вкус, служит гидом для знатоков.

Так что теперь сюжет не в счет, поскольку высокое качество может проявиться в равной степени во всем. Фромантен, которого считают сегодня слишком скромным и пленником своей культуры, вплоть до того, что помещают его алжирские караваны под голландское небо в барашках облаков и в освещенность Рейсдала, Фромантен, несмотря на этот «пасеизм», столь же презрительно относится к изображаемому и в той же мере «формалист», что и какой-нибудь Морис Дени или Андрэ Лот. Вот как он описывает «Мученичество св. Левена» Рубенса:

*«Забудьте, что изображено подлое и зверское убийство святого епископа, которому вырвали язык, он истекает кровью и корчится в предсмертных судорогах; забудьте трех его палачей: одного — с обгренными кровью ножом в руках, другого — протягивающего кусок трепещущей плоти собакам; смотрите только на скачущего в белом небе белого коня, на золотое облачение епископа, на его белую епитрахиль, на белых в черных пятнах собак, на красные шапки, яростные лица, рыжие волосы, и вокруг — широкое поле серых, лазурных, серебристых тонов — и у вас останется лишь чувство лучистой гармонии...»*³⁴

Фромантен еще замечает выразительность контраста, намеренную поэтическую антитезу Рубенса в этом «яростном и божественном, ужасном и улыбающемся» полотне. Но уже чувствуется, что эта пара, эта антитеза вот-вот распадется, что чистая живопись освободится от *impedimentum* представляемых предметов, что через мгновение она замкнется в своей полной независимости. *Мастера былых времен* стоят в начале того пути, который приведет французскую живопись, сообразно логике, отличной от Кандинского и Малевича, к отличной, но все же абстрактной живописи, светской и агностической, тогда как другая — мистическая. Но их нелегко различить, если не принимать во внимание намерений. Гармоничная и грациозная абстракция, характерная для парижской школы 50-х годов, частично связана с «широким полем серых, лазурных и серебристых тонов», ко-

торами наслаждаются ради них самих и которые в полной мере самодостаточны. На этом пути эстетика мастерства и умения видеть ведет к новому отношению к образу, которое еще нельзя назвать иконоборчеством, которое, возможно, является разновидностью иконопочитания, а то и иконопоклонства. В нем пренебрежение изображаемым в пользу чрезмерной экзальтации формами и красками приводит порой, в случае их истощения, к восхищению геометрическими схемами композиции.

Поэтому Фромантен, говоря об образе Бога («Снятие с креста» того же Рубенса) попросту забывает божественное: *«Христос — одна из самых грациозных фигур, которые Рубенс избрал для представления Бога. В нем удивительное изящество вытянутых и утонченных форм представляет всю сложность природы и все благородство прекрасной академической композиции»*³⁵. Переходя к деталям, он описывает *«большое, чуть расслабленное тело», «небольшую изящную голову», «бледно-голубоватую израненную ногу»*, касающуюся обнаженного плеча Магдалины, в чем Фромантен видит трогательную аллюзию. Божественное сведено к человеческому, но и человеческое в свою очередь может испариться в чистой живописи, в том пространстве между мастерской работой и сладострастным взглядом знатока, внимательного к мазку и тону.

Первое поколение импрессионистов

Теперь мы переходим к самому большому после того, который потряс Голландию и мир в XVII в. взрыву в живописи. После встречи окантовщика Эжена Будена и гимназиста Клода Моне на улице Гавра в 1855 году не проходило года без чуда, памятного события, и так продолжалось почти что до конца века. Семь великих художников: Мане, Моне, Сезанн, Сера, Ван Гог, Гоген, Дега жили почти одновременно, общаясь друг с другом, служа друг другу трамплином. А рядом с ними Ренуар, Писсарро, Лотрек, Бернар, Кайботт и десяток других образуют корону, обрамление, которого было бы достаточно для славы менее плодотворной эпохи. Все эти люди прожили нелегкую, потребовавшую от них смелости и мужества, а то и героизма жизнь. В их среде редко встречалась ненависть, зависть и презрение, зато часто — искренняя дружба, щедрость и доброта. Эта компания очень молодых и очень храбрых людей, поддерживавших друг друга в трудную минуту, придает эпохе начала импрессионизма ту веселую и бодрящую освещенность, которую можно найти и в «Трех мушкетерах». В них было что-то завоевательское, но свежее и радостное, оптимистический возглас «Завоеваем Париж!»

И Париж, по крайней мере, часть Парижа, готов бы их принять. *«Живопись демократов, людей, не меняющих белье!»* — говорил о них граф

Нейвекерке. Да, но Париж и был единственным демократическим городом Европы, даже если и не был самым чистым. Даже государство не было суверенным. Ведь в конце концов это Его Величество Император *«желая предоставить публике возможность самой судить законность этих заявлений (то есть протестов против отказа Салона), решил, что те произведения искусства, которым будет отказано в месте в Салоне, будут выставлены в другой части Дворца Промышленности»*³⁶. Республика была не так добра. Но она все же позволила художникам разбираться самим, не вмешиваясь, не запрещая, не поддерживая. Гюисманс напомнил слова Курье: *«То, что государство поддерживает, — гниет, то, что оно защищает, — умирает»*³⁷. Импрессионисты редко подавали ему руку, и напрасно.

Что же касается общества, то оно было достаточно разнообразным, чтобы предоставить каждому и кров, и надежду. Мане был богат, Дега, Сезанн, Сера были людьми состоятельными. Самые бедные: Ван Гог, Моне, Писсарро в среде артистов и торговцев находили достаточно сердечных людей, готовых их выручить. В эти годы литература Франции заметно отставала от живописи. Но и она готова была вступить за художников Малларме, Дюранти и Мирабс наряду с Золя, Фенеоном и Гюисмансом. Вовлеченность их была различной, но энтузиазм искренним, и если один из них бросал дело, например Золя, то другие держались твердо. Разумеется, истеблишмент министров, салонов, Школы изящных искусств были им враждебны. Но тот барьер, который в Англии или Германии сыграл бы роковую роль для этого вида живописи, во Франции был достаточно проницаем. Было достаточно горожан культурных, независимых и насмешливых и целое море непокорного мелкого люда, любившее этих художников, чья необычность связывалась с богемой, чей статус уже несколько веков как утвердился, и у которого было достаточно чутья, чтобы при случае оценить и мастерство работы. За исключением Сезанна, великого одиночки, они всегда были окружены симпатизирующей им средой. Даже Ван Гог.

Новизна и трудность восприятия их искусства побудили Писсарро и Моне несколько раз высказаться в революционном духе. Писсарро неоднократно говорил, что следует сжечь Лувр (что и произошло бы, если бы несколько сторожей не погасили зажженный коммунарами огонь в Тюильри)³⁸. В 1868 году Моне писал Базилю: *«Чем дольше я живу, тем более сожалею, что обладаю некоторыми знаниями, это они больше всего меня стесняют»*³⁹. Эти слова не следует рассматривать как нигилистические или иконоборческие, наподобие деклараций русских и итальянских нигилистов. Они выражают лишь отчаяние перед академическими формулировками, пытавшимися опереться на авторитет всей прежней живо-

писи либо нетерпение молодого таланта, пробивающего себе дорогу. Нет смысла возвращаться к тому, чему нас учит вся история этого движения: ему была свойственна широкая культура, углубленные размышления о мастерах прошлого и особенно о непосредственных предшественниках: Делакруа, Энгр, Коро, об испанских художниках из коллекции Луи-Филиппа, об открытых в Лондоне английских пейзажистах. Кое-что из современности импрессионисты отвергают. То, что связано примитивными формами чувствительности их эпохи: несколько животный эротизм (*rompiers*), вызывающая порой отвращение чувственность Бугеро или Кабанеля, пустой шик Гелле, часто напрасная тщательность Мейссонье. Дега прищипил на каждого из их торжествующих конкурентов очень точные этикетки. Отвергая эту модную живопись, которую они считали недостойной именоваться искусством, они обращались к подлинным мастерам: Пуссену, Веласкесу, Рубенсу, сопоставляли с ними свою живопись и соревновались с ними. Сезанн мечтал о музее.

Эстетика произведений безусловно превосходит эстетику мысли. Все, что можно сказать о концепциях импрессионистов, удивительно коротко по сравнению с пространственными рассуждениями последующих поколений. Наиболее вероятная тому причина в том, что концепции импрессионистам не требовались. Они хотели делать хорошую живопись, в отличие от распространенной в ту пору, которую они считали скверной. У них не было интеллектуальных претензий на нововведения. Мане никогда толком не понимал, почему его полотна, заслуживавшие, с его точки зрения, общественного признания, его не получают. Они страдали от того, что их подвергали остракизму, но дух бунта или революции был им чужд. Они страдали безвинно, поскольку считали, что поступают правильно. Они считали, что следуют по пути традиций, даже если с некоторых пор эта тропинка стала узкой и неудобной. Это путь Бодлера в том, что касается доблести художника и того, как он должен себя держать по отношению к обществу, которое может быть и невежественным, и враждебным. Но это и путь Дидро, и снова Бодлера, из-за приоритета видения и мастерства над мыслью, и из-за отношения к природе.

Отношения же с природой были радостными. *«Смею вас уверить, я не рисовал бы, если бы это не забавляло меня»*, говорил Ренуар⁴⁰. Моне в свою очередь говорил: *«Каждый день я обнаруживаю все более прекрасные вещи; я так хочу все их нарисовать, что у меня голова того гляди лопнет!»*⁴¹ Все они охвачены безумной жадностью рисовать. Вспомним их последние годы. Мане писал «Бар в Фоли-Бержер», страдая от сухотки спинного мозга. Почти слепой Дега писал свои пастели, не надеясь уже никому их показать. Моне торопливо переносил на полотно изобраа-

жение своего сада — ему грозила слепота из-за катаракты. Сезанн каждый день запрягал свою повозку, чтобы отправиться взглянуть на Сен-Виктуар, пока его не свалил сердечный приступ. Ван Гог...

Источники чисто живописных открытий импрессионистов, касающиеся света, игры тонов, в восхищенном созерцании мира, в искусстве видеть, способном преобразить любое зрелище. Дюранти писал о них: *«Я видел движение объединенных, хотя и очень разных людей, встречающихся в самых разных местах: в церквах, в столовых, на кладбищах, в мастерских, на маневрах, везде. Одежда их была столь же разнообразна, что и лица, манеры, поведения, чувства... И казалось, что весь мир создан только для того, чтобы радовать глаз, для радости живописать его»*⁴². Технические достижения, которые могли быть применены в их искусстве, сами по себе порождали радость, выражавшуюся порой в почти мистических словах: *«Открытие заключается собственно говоря в том, что яркий свет обесцвечивает тона, что отраженное от предметов солнце за счет яркости стремится свести их к лучезарному единству, которое образуют семь цветов призмы, к одной бесцветной вспышке, которая и есть свет»* (Дюранти)⁴³. Почти то же самое мог бы сказать и Плотин, и Псевдо-Дионисий.

Кроме того не следует забывать о том достаточно простом, интеллектуально скромном и почти ремесленном в лучшем смысле слова мире, в котором жили первые импрессионисты. Постаревший Писсарро благодаря своей доброте, мягкости и миролюбию ставший притягательным центром для всей группы, в 1896 году давал художнику Луи Ле Бай следующие советы, содержащие эстетическое кредо этого поколения:

«Нужно искать природу, соответствующую темпераменту (почти как у Золя: «природа, прозреваемая через темперамент»), смотреть на предмет скорее с точки зрения формы и цвета, нежели рисунка. (...) Не останавливаться на контурах вещей; рисунок должен получиться из правильного сочетания цвета и смысла. Самое трудное в изображении объемного предмета — не его контуры, а то, что внутри. Рисовать самые существенные свойства вещей, искать любые способы их представления, не заботясь об остальном. Нужно выбирать сюжет, смотреть направо и налево, рисовать все одновременно... Не делать всего по частям, делать все сразу. (...) Глаз не должен сосредоточиваться на какой-то отдельной точке, он должен видеть все и вместе с тем наблюдать отсвет цветов на том, что их окружает. Не следовать правилам и принципам, а писать то, что наблюдаешь и что чувствуешь. Рисовать надо щедро и не колеблясь, важно не упускать первого возникшего ощущения. Не нужно скромничать перед природой: нужно быть смелым, не

бояться ошибиться. Учиться нужно только у одного учителя — природы»⁴⁴.

Созерцать нужно природу. Следование академическим правилам нас от нее отделяет. Слишком точный рисунок контуров мешает нам заглянуть в ее сердце, в ее суть, в ее сиюминутную всеобщность. Он разделяет, он отбрасывает к стороне то, что должно видаться в центре, в мгновенном континууме предмета. Нужно улавливать все вместе, одновременно. Не нужно бояться, нужно смело двигаться вперед и махнуть рукой на ошибки. И тогда от восторженного взгляда родится закрепившее его произведение, отблеск как точный эквивалент природы. *Natura sive Deus*: и тут становится затруднительно определить, куда ведет это духовное возвышение. Нужно, по словам Будена, «привести буржуа к свету»⁴⁵. Стремление к прямому приобщению было настолько сильно, что даже *quid est*, суждение, дающее ему название, представляется препятствием для слияния. В 1889 году Моне объяснял американскому художнику Каботу Перри, что предпочел бы родиться слепым, чтобы затем (на манер прозревшего слепого у Дидро) обрести дар зрения. Тогда он смог бы рисовать, не зная, что собой представляют предметы, оказавшиеся перед ним⁴⁶.

Это предоставляет возможность для полного разворота. Акт чистого лицезрения, отказываясь от размышлений, суждений и оценок, отказывающий предметам в иной сущности, кроме того, чтобы быть точкой в континууме расщепленного пространства, в конце концов становится подобен не-видению. Поэтому Моне, пораженный катарактой, уже не различающий четко предметов, отнюдь не забросил кисти, напротив, писал более, чем когда-либо, в состоянии слияния с природой, кода простой жест рисования заменяет всю живопись. И в музее Мармотана выставлен длинный горизонтальный прямоугольник, испещренный мазками краски на частично незакрашенном полотне, без каких-либо указаний для зрителя, похожий на мистическую каллиграфию, что-то японское, в стиле дзен. Еще один шаг, и порвется связь с внешним миром, останется только зафиксировать в движении мучения мира внутреннего; Поллак, перевернув Моне, дошел до пластического языка, близкого к не-видению. Но Моне не сделал этого шага.

У первых импрессионистов не было стилистического единства. Дега, Мане, Сезанн опробовали метод, придуманный Моне и близкими к нему художниками, и занялись разработкой собственных стилей. Но между всеми ними существовало философское единство, главным пунктом которого наряду с моральным требованием «хорошей живописи» является страстно заинтересованное отношение к внешнему миру, к предметам, к свету, к жизни и, как они говорили, к природе. Они верно хранили такое

отношение на протяжении всей своей жизни, в то время как движение импрессионистов как таковое иссыхало или рассыпалось.

Эти годы были так насыщены, что чуть ни каждый месяц следовало ожидать важного в истории живописи события. Вместе с тем стоит особо присмотреться к 1886–1890 годам, к эпохе расцвета творчества Гогена и Ван Гога. Равные талантом своим предшественникам, они говорили на том живописном языке, который был понятен созданной их старшими коллегами артистической среде. Эта среда чувствовала их преемственность, а по мнению не слишком разборчивой враждебной критики, их надлежало причислить к той же банде. Но их глубинная философия была резко отличной.

Моне и Сезанн с почтением относились к живописи Гогена, приоткрывшей из их собственной и своими особенностями отвечавшей разработанным ими критериям. Однако «артистическое стремление», *Kunstwollen*, говоря словами Ригля и Воррингера, прямо противоположно. Свидетельство тому — заявление Гогена, сделанное в 1888 году Шуффенекеру: *«Не стремитесь слишком копировать природу, искусство — это абстракция. Извлеките ее из природы, мечтая перед ее видом, и думайте больше о творчестве, нежели о результате»*⁴⁷.

Имитация природы, якорная цепь, связывающая импрессионистов с классической традицией, слабеет. Природа — лишь повод для мечтаний, в которых разрабатывается то, что Гоген называл «синтезом» или «абстракцией» в том самом смысле, который вскоре буде повторен целой школой живописи и который в итоге внутренних алхимических преобразований составит «творчество» художника.

Медленное угасание французского исключения

Приступая к этой теме, мы выходим за рамки исключительности французской живописи и входим в доминирующее течение европейской истории живописи. Оно именуется символизмом. Потребовались такие крупные художники, как Гоген и Ван Гог, чтобы нанести сокрушающий удар и поколебать особое положение французской эстетики. С романтизмом, реализмом, натурализмом и импрессионизмом, не забывая об академизме, она оставалась в своем отношении с природой в орбите классицизма. Впрочем, не полностью. В самом деле, осуществленный Гогеном поворот вернул в сферу внимания значительных, но временно отодвинутых на второй план художников: Пюви де Шаванна и Густава Моро. В последние годы XIX столетия французское исключение уже не столь разительно, точнее можно определить его как особую школу в рамках панъевропейской живописи. Французская школа присоединилась к Европе, но

к Европе, уже преображенной этой школой, а последняя помнила о том влиянии, которое оказали на нее Англия и Германия. Нам еще придется к этому вернуться.

Можно ли вправду утверждать, что просуществовавшее со времен резкого разделения в 1789 году французское исключение перестало существовать? Конечно нет. В различных сменявших друг друга в Париже живописных направлениях сохранялся определенный тон, способность сопротивляться общеевропейской эстетике, сохранявшаяся до второй мировой войны. Старость Дега, Моне, Ренуара, Сезанна была долгой. Они жили в славе, окруженные почитанием, *grand old men*, по-прежнему плодотворные. Короткая карьера Сера разворачивалась в значительной мере в намеченных ими рамках. В его полотнах то же настроение, что у великих мастеров (через Леманна он внук Энгра, он восторгается Милле, влияние Пюви де Шаванна чувствуется в «Купании в Аньере» и даже в «La Grande-Jatte»), оно дополняется страстным наблюдением природы и света как объективных данностей, входящих в мысль через чувства и с которыми следует соизмеряться.

Боннар принадлежал к группе набидов, но отделился от нее, чтобы обратиться к своему собственному импрессионизму, заключающемуся в оригинальности его стиля, странным образом созвучного с духом семидесятых годов⁴⁸. Он оказался не столько отсталым, сколько свободным от всех экспериментов, в том числе и его собственных, вплоть до своей смерти. Другие, не претендовавшие на первый ряд, однако прекрасные в своем роде, сохраняли французский стиль, например Марке, Дерен, Дюфи. В данном случае речь идет не о характере видения, бывшего одновременно и методом — но не философией — импрессионистов. Философию же существования в этом мире, восторг и удовольствие от пребывания в нем, счастье живописать и счастье от созерцания живописи — все это они полностью сохранили и защищали с юмором.

Более того, эта философия распространяется и за пределы их круга, и даже окрашивает произведения их противников. Гоген — не Беклин, Серюзье — не Кнопфф и Ван Гог — не Мунк⁴⁹. Есть что-то приятное, и это именно любовь к природе, она и отделяет первых от вторых. Какова ни была бы весомость «идей», чувств, символов, которые они вкладывали в свои полотна, последние родились из столкновения с реальностью, наблюдаемой ради нее самой, и эта реальность сохраняется под «идеальным содержанием» и оживляет его.

Чтобы в этом убедиться, достаточно задуматься о произведениях двух художников, главенствовавших на французской сцене в XX веке — Матисса и Пикассо. «Я мечтаю об уравновешенной, чистой, спокойной жи-

вописи, без волнующих или тревожащих сюжетов, которая была бы для всех работников умственного труда, для делового человека в той же мере, что и для писателя, чем-то расслабляющим, успокаивающим лекарством, как удобное кресло, в котором расслабляешься от физического напряжения»⁵⁰. Невозможно придумать более утонченно ироничную форму отказа от эстетики глубинного, возвышенного, от сметенной гениальности. В своем утверждении умного и отстраненного классицизма Матисс близок Валери. Самое глубокое в нас — это наша кожа, говорил последний. Живопись, мог бы сказать Матисс, это поверхность. Она должна доставлять наслаждение. «Картине должно быть покойно на стене. Нельзя, чтобы она вносила в дом зрителя потрясение и тревогу. (...) Она должна доставлять глубокое удовлетворение, и самое чистое удовольствие удовлетворенного духа»⁵¹. «Скажите американцам, что я вполне нормальный человек, что у меня трое прелестных детей, что я хожу в театр, занимаюсь верховой ездой, что у меня уютный дом, сад, который я обожаю, цветы и так далее; точно так, как у всех»⁵². Облечение мага Пеладана вызывает у него смех: ну, если это гений...

Его высказывания о живописном искусстве можно приписать Пуссену или Фелисьену. Матисса не устраивают «тонкие и зыбкие ощущения импрессионистов» «Я готов рискнуть утратить привлекательность, обретя большую устойчивость»⁵³. Совсем как Сезанн. По мнению Матисса, Сезанн, как и классики, всегда писал одну и ту же картину — ту же и иную. Он был его учителем, поскольку из этого поколения, он лучше всех мог «навести порядок в мозгах». Он был для Матисса чем-то вроде «добробога живописи». Воспитывался Матисс в процессе изготовления копий. В Сен-Кантене подростком он копировал скромного местного художника, ученика Бугеро. В Лувре он копировал Рафаэля, Пуссена, Карраччи, Шампеня, фламандцев. Он копировал как художник, без услужливости. Он искал свой путь. Фовизм был для него «кратким мигом», соответствующим вопросу «Чего я хочу?»⁵⁴ Кубизм (который «выполнял важную задачу в сражении против упадка импрессионизма») приносит точность в его рисунок⁵⁵.

Россия показала ему свои иконы, «равные французским примитивам»⁵⁶. Все это касается учителей, осваиваемых внимательно, в свободном духе, но в то же время с мягкостью искреннего и негордого ученика. Отношения к природе столь же достойны и классичны, что и отношение к учителям. Художник «должен обладать той простотой духа, которая позволит ему поверить, что он нарисовал только то, что видел». Ему нравятся слова Шардена: «Я накладываю краску, пока не станет похоже». И выражение Сезанна: «Я хочу творить образы», и Родена: «Копи-

руйте природу». Да Винчи говорил: *«Кто умеет копировать, умеет творить»*. *«Люди, привязывающиеся к стилю и намеренно отдаляющиеся от природы, не правы. Художник, задумавшись, должен отдавать себе отчет в том, что его полотно ненастоящее, но когда он рисует, у него должно быть чувство, что он копирует природу. И даже когда он отделяется от нее, то он должен хранить убежденность, что это лишь чтобы полнее ее запечатлеть»*⁵⁷.

Трудно сказать, в какой степени творчество Матисса соответствует этим декларациям. Возможно, что они скрывают иронию либо являются противовесом или компенсацией живописной дерзости, к которой Матисс не хотел привлекать специального внимания зрителей. Однако это стремление к классицизму, к порядку, приверженность фигурам, ню, инстинкт ясности, меры встречается даже в последних его коллажах, даже к капелле в Вансе, равно как и в комментариях, которыми старый художник их сопровождал. Для XX века это потрясающее утверждение эстетики прекрасного.

Сопоставление Матисса с Пикассо может показаться парадоксальным. Он начинал в 1900 году в Барселоне, а она в те годы была вагнеровской, прерафаэлитской, *jugendstil*. Она восторгалась Мунком и Бердслеем и была много ближе к Мюнхену и Лондону, чем к Парижу⁵⁸. Темперамент Пикассо не позволял ему скромно обратиться к природе, свету, пейзажу, прилежно передавать подобию. Его первые картины голубого и розового периодов еще близки символизму: меланхолия, сплин, мечтательные лица, вытянутые тела, загадочный смысл. Он мало чем обязан Франции, разве что Пюви де Шаванну и Гогену. Но вот он в Париже и готовит революцию то ли в живописи, то ли во всем мире. «Удиви меня!» — просил Дягилев Кокто. Пикассо — его и просить не нужно. «Авиньонские девушки»; кубизм, «Парад», «Большие купальщицы», «Герника»... Пикассо революционер по определению. Для среднего француза он один олицетворяет модернизм в живописи, обобщает все, что есть в ней сбивающего с толку, противоположного здравому смыслу, искажающего, странного, ирреалистичного. Добавим к этому, что он живет как король: международное признание его гениальности освобождает его от всяких правил и ставит над законом. Его почитают, превозносят, фотографируют, снимают для кино в его замках, в окружении его жен и его знаменитых друзей. Он — художник-сверхчеловек и пользуется таким статусом, о котором ни Веласкес, ни да Винчи, ни Рубенс и не помыслить не могли. Даже Гитлер и Сталин не осмелились к нему притронуться. Он был сказочно богат.

Его гениальность, в кантовском смысле слова, очевидна. Он диктует нормы живописи, хотя сам по себе был настолько подавляющим, что

нельзя сказать, чтобы у него были ученики. Никому неизвестно, даже ему самому, откуда берется его манера, но она узнаваема по одному штриху, обрывку полотна или рисунка. Это Пикассо, и его не спутаешь ни с кем и ни с чем. Более чем кто-либо он — артист мира. Границы «рынка» этого испанца, живущего во Франции, протягиваются от Калифорнии до Японии. И вместе с тем, рассматривая карьеру Пикассо на общем фоне европейской живописи XX века, можно настоять и на том, что самый интернациональный из художников — один из тех, кто более других содействовал исключительности французской живописи, ее особому, архаичному и маргинальному положению по отношению к господствовавшей в Европе эстетике, кто упорно привязывал ее к классической традиции.

Бесполезно вслед за многими другими пытаться проследить за теми изменениями, которые произвели в манере Пикассо его знакомство с Тулуз-Лотреком, Гогеном и Сезанном. Но, «вывернув наизнанку» Сезанна, каталонский анархист на несколько лет проложил путь авангарду. Пришла пора использовать это слово. Мы еще его не применяли, но оно само напрашивается как сознательное устойчивое отношение. Оно явилось во вспышке негритянского «примитивизма» и кубизма.

Признаюсь, я не слишком хорошо разбираюсь в последнем⁵⁹. Если верить его создателям, особенно Браку, высказывавшемуся уже позднее, когда он перестал быть кубистом, речь шла о том, чтобы приблизиться к предмету, придать ему смысл. Тем самым кубизм вызывает к покровительству Сезанна, постепенно отказывавшемуся от перспективы, располагавшем предметы натюрморта на расстоянии вытянутой руки от зрителя и «геометризовавшем» с помощью куба, цилиндра, сферы. Художник-кубист разворачивает объект, раскладывает его, чтобы представить все его стороны одновременно, стремится стереть разрывы между предметами либо по меньшей мере придать интервалам *«столько же энергии, что есть у образующих их предметов»* (Андре Массон). Как писал Фермижье: *«В определенном смысле предмет, разрезанный на множество планов, дематериализуется, в то время, как пространство, напротив, подобным же образом материализуется»*⁶⁰.

Я задаюсь вопросом, стоит ли верить объяснениям этих художников, настолько их произведения представляются противоречащими их словам. Сначала предметы теряют то, что для художника является определяющим, — цвет, а вскоре и форму, и объем, даже если они сведены к кубу или цилиндру. В тот краткий период, который именуется аналитическим, не было формальной разницы между кубистической и абстрактной живописью, поэтому первые русские и немецкие абстракционисты умоляли кубистов сделать последнее усилие и присоединиться к ним. Они и в самом де-

ле были недалеко друг от друга. Когда позднее Брак писал: «*Не нужно подражать тому, что создаешь, или что задача живописи — не «воспроизводить событие, а установить живописный акт»*», речь действительно шла об изобретении, о создании новой реальности, вместо того, чтобы на основе существующей реальности создавать картину⁶¹. *Ut pictura musica*: художник организует формы, как музыкант — звуки. В самом деле, еще один шаг, и оказываешься рядом с Кандинским и Малевичем.

Но Пикассо этого шага не сделал. Просезанновские и сверхреалистические заявления кубистов, какие бы широкие толкования они ни допускали, подтверждают по меньшей мере «наилучшие намерения» не порывать полностью с миром реального. Впрочем, Пикассо недолго был сторонником этой скупой, серой и строгой живописи. Кубизм коллажей, которым он занимался во время войны, показывает, что он шутливо и игриво, но все же отстраняется от кубизма. С этого же времени и вплоть до конца жизни Пикассо отстраняется и от авангарда. Для широкой публики он еще продолжает оставаться его воплощением, и держит ее по-прежнему в напряжении шумной сменой своих «периодов» Но если он еще торжествует благодаря своим талантам, то подлинные авангардисты уже знают: он — не их.

Говоря о Пикассо, я цитировал Валери. А надо было бы цитировать среду Дягилева, Кокто, Бомонов и Ноалисов, театральную и светскую, которой в двадцатые годы он был окружен. Французский неоклассицизм, уцелевший з первую мировую войну, наряду с Жироду, Валери, Майо-лем, Дереном хотел бы приручить и Пикассо, сделавшего в его сторону несколько реверансов, оказывавшихся порой сомнительными⁶². Однако стоит присмотреться, по-прежнему очень с высоты, к другой стороне творчества Пикассо. Каковы его темы? Портреты, ню, женщины, дети. Нет не только неприязни между женщиной и им (семейные сцены не в счет), нет и шопенгауэровского пессимизма, постоянно присутствующего в символизме, экспрессионизме, не говоря об абстракционизме. Напротив, есть жгучее желание, переходящее с одного полотна на другое, от Ольги к Доре, от Франсуазы к Жаклин, к Сильветте и ко многим другим. В своих ню, всегда чувственных, но никогда не непристойных и никогда не свидетельствующих об отвращении, Пикассо сближается с художниками католического юга Европы, с антиподами Дикса и Шеле. Самое чистое прямое и содержательное отношение к миру для него является обнаженное тело женщины, порой любимой, всегда желанной. Самое знаменитое полотно Пикассо «Герника» насыщено намеками на работы великих мастеров, на «Пожар в Борго» Рафаэля, на «Справедливость, преследующую Преступление» Прудона⁶³.

Взглянем на осень Пикассо, этот долгий период, тянувшийся от 1945 года до его смерти. Забудем ту часть его работ, которые заражены идеологией, как «Голубь мира» или «Война в Корее», — никто не может безнаказанно быть коммунистом, даже Пикассо. Старый художник, *addict* живописи, рисунка, гравюры, скульптуры, *workaholic*, вынужден порой перебирать каталог своего творчества. Но он обращается и к своим истокам гораздо откровеннее, чем когда-либо. В частности, к «народному» античному искусству, греческим вазам, этрусским зеркалам, к эллинистическим и римским статуям, которых он никогда не упускал из виду. К Веласкесу, Мане, Делакруа, которых он копирует, пародирует, метаболизирует. К портретам и автопортретам, в которых видна не метафизическое отчаяние, а грусть старого человека, которого покидает жизнь: не Бетховен или Брамс, скорее адажио Вивальди, где меланхолия находит свое естественное место между весельем начала жизни и отважными всплесками финального аллегро.

Если не считать кубизма, одним из создателей которого он и был, Пикассо никогда не связывал себя с каким-либо из «измов» своего века. Он сохранял по отношению к фовизму, сюрреализму, неоклассицизму, в которые его друзья хотели его вовлечь, и дистанцию, и близость в равной мере ироничные. В этом была ироничная сторона Пикассо. Это о нем Гегель говорил, что в юморе «художник, если так можно выразиться, проникает в объект и занимается в основном тем, что раздражает и расчленяет с помощью субъективных находок, неожиданных поворотов ума, шокирующих идей все то, что стремится объективизироваться и облечься в конкретную и устойчивую форму»⁶⁴.

Дух пародии и анархистская ярость приводят порой к саморазрушению и халтуре. Но Пикассо по крайней мере никогда, даже в «Гернике», не принимал себя слишком всерьез и никогда не утрачивал веру в свои способности настолько, чтобы впасть в немое отчаяние, в апраксию, которую влечет за собой эстетика возвышенного. Когда перед женщиной, ребенком, быком он преодолевает демона насмешки и пародии, то без труда добивается успехов в радостной эстетике прекрасного. Некоторые портреты Доры Маар заставляют тут же вспомнить Рафаэля и Гойю: в них идея прекрасного.

Пикассо, Матисс, Боннар, Дюфи, Марке умерли после войны. Однако если бы нужно было установить дату конца французского исключения, я предложил бы 1940 год. Вторая линия Мажино была прорвана именно в этом году. Но это исключение расплывалось и теряло свои контуры уже давно.

Во французской живописи существует множество направлений и течений, и самых разных. Художники то приезжали, то уезжали в поисках иной, лучше отвечающей их устремлениям публики и более доброжела-

тельных к их искусству. Марсель Дюшан устроился в Нью-Йорке, Делоне подолгу жил в Германии. У Кандинского, Малевича, Модриана в Париже были ученики и последователи. Однако мировая история начала воздействовать на живопись сильнее, нежели внутренняя логика истории искусств. Франция была побеждена, и унижительные обстоятельства этого поражения сказались на всем, что было французского, и на литературе и на живописи. Нью-Йорк перехватил факел, протянутый ему падением Парижа.

Однако Америка в сфере живописи никогда не была провинцией Франции. Природа и гений этой страны толкали ее более к грандиозному натурализму, символизму, возвышенному, примеры которых она могла найти в Северной, Центральной и Восточной Европе. Из этих районов стекались иммигранты, ценители, эксперты, коллекционеры, формировавшие вкус и создававшие рынок, да и художников. Немцы, изгнанные Гитлером, те русские, чья живопись «не соответствовала линии партии», устраивались на восточном побережье Соединенных Штатов и задавали тон. В послевоенные годы новые хозяева рынка свысока поглядывали на французских художников — горе побежденным! И они порой бывали вынуждены подражать американскому стилю, приручая его одновременно, украшая и смягчая его мягкими тонами и изяществом отделки, свойственной парижскому вкусу. Но все это казалось пресным и не слишком отвечающим эпохе, озабоченной собственными драмами, искусственным, как будто две различных эстетики могли существовать в одной и той же форме. В парижском абстракционизме, несмотря на заслуги, к которым мы, может быть, еще и обратимся, международная критика диагностировала явную несамостоятельность.

2. Религиозное искусство в XIX веке

Что значит «религиозная живопись»?

В нашем экскурсе о французской эстетике мы еще не рассматривали ни религиозного искусства, ни божественного образа. Наиболее известные наши критики и художники этой проблемой не слишком озабочены. Напротив, в Германии, Англии, в славянских странах дело обстоит иначе, и назарейцы, прерафаэлиты, символисты, экспрессионисты и абстракционисты ставят ее во главу угла. Прежде, чем рассматривать ее, необходимо провести некоторые различия.

А. Живопись культового предназначения

Обычно речь идет о заказах, предоставленных религиозными учреждениями в культовых целях. В количественном отношении они неимоверны. В послесредневековую эпоху именно в XIX веке во Франции строи-

ли больше всего церквей. То же происходило в Северной Европе, хотя бы из-за роста городов и их числа. Эти церкви должны были быть украшены. Во Франции янсенизм и янсенизирующий галликанизм клонились к упадку, по крайней мере в церковной среде, и вкусы возвращались к постригентской экзальтации. Лишь в XX веке вновь появились голые стены, церкви без статуй и картин.

Церковь действовала согласно католическим обычаям. Она хотела, чтобы иллюстрации христианских тем были красноречивы и красивы. Заказывая Симону Вуэ или Ресту изображение Мадонны с младенцем или аллегория Милосердия, от них не требовали, чтобы они вкладывали в изображение «личное чувство». Они писали картину насколько возможно красивой, придавали Мадонне соответствующую грацию и пристойность, но у них не было ни малейшей необходимости передавать какое-либо личное «послание». Если таковое и существовало, то заключалось оно в самом сюжете. Догмат был делом Церкви, а не художника. Церковь же следила лишь за тем, чтобы его образы были набожны и благопристойны.

В 1786 году Риччи, епископ Пистойи, под влиянием янсенистов и того направления умов, которое было представлено Муратори, вознамерился воспрепятствовать крайностям барокко. Он рекомендовал запретить изображения Троицы, «Сердца Христова», снять «покрывала» с определенных картин, «полностью искоренить опасную привычку различать некоторые образы, в частности Мадонну, с помощью особых наименований и надписей, обычно напрасных и вздорных». Народ возмутился, и Папа Пий VI счел, что у него были для этого основания, осудив действия епископа как «дерзкие, пагубные, и оскорбительные для набожных обычаев в нашей Церкви» (1794)⁶⁵. Учитывая ограниченную роль изображений, магистратура не намеревалась противоречить невинным пристрастиям населения: это вызвало бы скандал и придало бы вопросу об образах большее значение, нежели он того заслуживает.

Следует также учитывать одну особенность современного католицизма. У католика есть все необходимое. Для своего спасения ему нет нужды читать Библию, всерьез тревожиться о собственной вере или обладать напряженной внутренней жизнью. Все это желательно, но необязательно. Для своего спасения у католика есть обедня, несложные обряды, ну и в дополнения к божественным заповедям некоторые весьма простые предписания Церкви.

В целом католический мир не ревностен, поскольку ощущает себя спокойным, насыщенным и удовлетворенным. Поэтому он и представляется полуязыческим для духа протестантского, в XIX веке периодически охваченного всплесками самого тревожного религиозного рвения. Чтобы убедить себя в надежности божьей милости, протестант вечно в трудах.

Католик, не ломая себе головы и не слишком размышляя, еще больше протестанта верит в спасение божьей милостью, доверчиво на нее полагается и в свои труды привносит не больше рвения, нежели благодать ему подсказывает.

Этим объясняется то, что Церковь в принципе не требует от художника личной вовлеченности. Она не спрашивает его о его вере. Она просит его изготавливать хорошие и набожные картины, а не того, чтобы он был хорош и набожен⁶⁶. Так что Церковь не навязывает художнику ни эстетических идей, ни какого-то особого стиля. Тем не менее, верная своей программе риторичности, убедительности, красноречия и эмоциональности, она предпочитает иллюзионистские приемы современной живописи. Ей нравятся спектакль, так эмоциональная постановка, которую практиковала болонская школа и по сей день практикует Академия. Глаз верующих привык к этой живописи, и у Церкви нет оснований менять эти привычки. Таким образом, принцип объективности соблюдается исходя из двух соображений: субъективность художника значения не имеет; не стоит нарушать прежние манеры изображения, стремящиеся к объективности, то есть к зрительному восстановлению сцены, которую хотят представить.

Б. Живопись религиозных душ

В этом случае субъективность художника выражена сознательно и намеренно. В самом деле, религиозное чувство часто существует в своем естественном виде у художника, оно выражается в его произведении, иногда через это произведение. Но и в этом случае следует различать:

1. Религиозное искусство христианских художников.

Глейр, Фландрен, Морис Денис, если приводить в пример только французов, были практикующими католиками. И свою веру они выражали в священных сюжетах. Выражали они ее и в сюжетах светских, индивидуальных и семейных портретах, в которые они привносили религиозный тон.

Эти художники получали заказы от церковных организаций наряду с другими, чьи убеждения не были столь отсталыми (Делакруа, Энгр, Амори-Дюваль), и их вера сказывалась в их произведениях. Их христианство было таким образом признано и, если так можно выразиться, стало официальным. Они сами об этом и не подозревали.

2. Христианское искусство художников-нехристиан.

Это спонтанно религиозное искусство, существенно христианского содержания; художники отнюдь не стремятся к этому, и невозможно сказать, отдавали ли они себе в полной мере в том, что они представляют и как их полотна будут восприняты зрителями. Такие картины не были написаны по заказу Церкви и не следовали каким-либо правилам.

Если рассмотреть все произведенное в XIX веке, то число относящихся к этой категории полотен изумляет. Наши музеи полны ими, хотя мы на них и не смотрим. Примером могут служить два самых крупных художника

Перед «Садовником» Милле Теофиль Готье воскликнул: *«Такое впечатление, что этот человек совершает какую-то таинственную церемонию, а сам он — жрец неведомого полевого божества»*⁶⁷. Новое язычество? Очень маловероятно. Собственно христианская живопись Милле не может служить доказательством. Но она существует. Упомянем «Тоби», где библейский сюжет перенесен в сельскую местность Нормандии. Упомянем также «Мучения св. Стефана», трагическое полотно «Агарь и Измаил», прекрасные рисунки распятого Христа, вдохновленные Микеланджело. Незадолго до своей смерти он согласился создать серию картин из жизни св. Женевьевы, предназначенные для Пантеона.

Но религиозное чувство Милле проявляется со значительно большей глубиной в его светских полотнах, и, возможно, потому, что в них нет ничего специально религиозного. По поводу «Сборщиц колосьев» («Жницы») Эдмон Абу писал: *«Еще издали это полотно привлекает вас своим спокойным величием. Это почти что религиозная живопись»*⁶⁸. Перед «Рождением теленка» Кастараньи воскликнул: *«Два крестьянина идут с такой торжественностью, будто не теленка, а само Святое Причастие несут!»*⁶⁹ Милле написал картину «Руфь и Бооз». Закончив работу, он дал ей иное название «Отдых жнецов», будто торжественная аура таинства воспринималась полнее, если нее не называть. В Салоне 1844 года критика увидела в «Пастушке» молящуюся женщину, хотя руки ее не сложены и она просто вяжет. Милле придает повседневной жизни библейскую значительность. Как будто пекариши, прачки, сбивальщицы масла выполняют свои обычные работы под внимательным взором их Создателя, который и включает их в свой величественный и благожелательный замысел. Кажется, что «Крестьянка, возвращающаяся с колодца», наподобие Ревекки ждет верблюдов Исаака, чтобы напоить их. «Швея у лампы» озарена столь мягким светом, глаза ее опущены в таком спокойном и скромном размышлении, что кажется, будто ангел Всевышнего где-то поблизости.

Из всех художников своего века — а может быть, и века предыдущего — Милле был тем, кто рисовал человека как Божье творение, *«в котором мы живем, двигаемся, дышим»*, как говорил апостол Павел, и так хорошо, что окруженный величием и трудолюбивой безгрешностью, которую ему приписывает Милле, он становится иконой невидимого Бога. Воспитанный на Библии, но не посещающий церковь, живущий с женщиной в неосвященной связи, нисколько не набожный и в то же время «строгий, как патриарх, добрый, как праведник, и наивный, как ребенок» (Кас-

таньяри), Милле — наш Рембрандт, страстный религиозный художник, близкий и скромный, вполне подходящий своему веку, наделенный вдобавок талантом возносить до небес величественный жест сеятеля.

Другим великим художником является, безусловно, Ван Гог, и то почтение, которое он испытывал к Милле, основывается, скорее всего, на общей религиозности. У Ван Гога она менее явная — и в творчестве, и в его словах. Дух Ван Гога евангелический на голландский манер, более откровенно мистический, и мистицизм его культивируемый, а порой и экзальтированный. Он писал Тео в 1888 году: *«Мне приятно разыгрывать крутого. И тем не менее я очень остро нуждаюсь — осмелюсь ли сказать? — в религии, и тогда я выхожу ночью из дома, чтобы писать звезды»*⁷⁰.

Конечно, нежный Ван Гог был исполнен к людям деятельного и даже порывистого милосердия. Его роман с Сиен, проституткой и алкоголичкой, оставляет то же смешанное чувство восхищения и болезненности, что и романы Достоевского или Леона Блуа. Однако сердце Ван Гога чище, чем у упомянутых авторов. Его искренняя дружба с отцом Танги, доктором Гаше, с почтальоном, зуавом или хозяйкой кафе в Арле оживляет его портреты, в которых нет однако той обращенности к внутреннему миру, которая отличает Милле или Дега. Ван Гог рисует скорее жизнь, нежели душу, но если задуматься, какой смысл вкладывают в слово «душа» современные символисты, то жаловаться будет не на что.

Мистика Ван Гога скорее мистического характера. Одиннадцать звезд, блещущих, как солнце, над напоминающими языки пламени кипарисами, — вот что полностью его выражает («Звездная ночь»). «И ясно чувствовать тем не менее звезды и бесконечность в вышине. Ах, вправду, кто не верит в здешнее солнце — нечестивцы»⁷¹.

Я вижу в этой космической мистике острое ощущение потустороннего мира, который художник углядывает, например, в глазах ребенка в колыбели, что позволяет осознать «неведение» и сравнить нашу жизнь «с простой поездкой по железной дороге»: «Едешь быстро, различить какие-либо предметы вблизи невозможно, и вовсе не видишь паровоза»⁷². Все это в сочетании с витализмом, а точнее, с настолько могучей жизнью, которую Ван Гог вкладывает в любой из своих штрихов и в трех тростинках позволяет нам увидеть необозримый пейзаж, что напряженная религиозность утрачивает объект и определенность. Перед последними картинами, перед «Воронами» вас охватывает ощущение присутствия. Но чего? Кого? Гегель мог бы сказать:

«Он начинает с реальности, с конкретных форм природы и общества. Потом он расширяет их смысл позволяя, им выразить общие идеи с помощью аналогий, чье естественное значение само по себе очень огра-

ниченно. Тогда он создает произведение духа, открытого чувствам и являющегося сознанию всемирную идею частного феномена. Как символика эти представления еще не обрели действительно адекватной формы, подходящей духу, поскольку ни мысль не ясна, ни дух не свободен»⁷³.

Кто сказал бы о Ван Гоге в Овере, что его дух был свободен? У него был инстинктивный символизм, грубый, непосредственный, выработанный в стороне от литературных или теософских идей эпохи, и который он не стремился углубить⁷⁴. «Звездная ночь» с апокалиптическими светилами толковалась многократно. Сам Ван Гог ограничился словами о том, что эта картина по чувствам своим близка Гогену и Бернару. Он создал свой собственный символизм цветов как выражения личных переживаний. Он не определяет своей религиозности. По поводу «Поля с косарем» он писал своему брату: «Я живу в этом косаре (...) это картина смерти в том смысле, что человечество будет полем, которое скашивают (...) но в этой смерти нет ничего грустного, все залито тонкозолотистым солнечным светом (...) это образ смерти о котором нам говорит великая книга природы — но искал я его почти улыбаясь»⁷⁵.

Разумно ли пытаться определить эту религиозность вместо Ван Гога? Она кажется близкой религиозности символистов и экспрессионистов. Однако одно отличие позволяет сопоставить ее со стоиками, греками, но также и с христианами: «искал я его, почти улыбаясь» Так что речь идет не об amor fati а об amor mundi, о почтении к природе как таковой: «Художники понимают природу и любят ее, они учат нас «смотреть» на нее. Заметь, что среди художников есть такие, которые никогда не рисуют плохих картин, как в человеческой массе есть люди, которые способны делать только одно — добро»⁷⁶. Это его собственный портрет.

В. НЕХРИСТИАНСКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ

Более детально эта категория живописи, возможно, самая распространенная, будет рассмотрена в следующей главе. Здесь же отметим только, что она направляет и символизм, и экспрессионизм, и футуризм, и сюрреализм, и абстракционизм. Эта религиозность, безусловно, более напряженная и ревностная, нежели христианская, также и более продуктивна в отношении школ и течений в живописи. Однако не стоит пытаться представить себе четкую границу между этой новой религиозностью и христианством. Многие из этих художников и называли, и считали себя христианами, даже не подозревая, что давно таковыми не являются; другие, напротив, оказывались христианами в большей мере, нежели они предполагали. Большинство же не обладало сколько-нибудь ясными представлениями по этому поводу. Это еще более увеличивало смятение и поиск ре-

лигиозности, что и отражалось на их полотнах в манере куда как более патетической, нежели умиротворенная, а то и пресная религия профессионалов католической церковной живописи.

Содержание этой разнообразной религиозности отнюдь не едино. Однако его можно установить, противопоставив ее последней категории.

Г. Религиозный смысл светской живописи

Парадокс этой последней категории обязывает нас уточнить, что мы подразумеваем под словом «христианская живопись». Это весьма двусмысленное выражение. В нем следует различать разные планы.

Церковное искусство — то есть живопись в Церквях и отдельные предметы культа, которые могут находиться и вне их. За ними можно сохранить наименование «христианское искусство». К ним следует добавить кальвинистскую христианскую живопись, для которой нет места в храмах, но которая тем не менее является средством воспитания набожности, в дополнение к Слову.

Искусство христиан. Границы оказываются зыбки и здесь. У меня в руках маленькая книжка, озаглавленная «Еврейское искусство»⁷⁷. В ней объединяются и иконографические циклы в античных синагогах, средневековые немецкие рукописи с рисунками, Писарро, Модильяни, Шагал... Очевидно, такая неразборчивость растворяет понятие еврейского искусства, но ведь заодно и христианского! Существуют художники-евреи, существуют художники-христиане.

Но что значит быть евреем или быть христианином? Следует ли основываться на формальных признаках (мать-еврейка для евреев, крещение для христиан) или следует настаивать на осознании этой принадлежности, которое может быть и исчезающе мало, либо может быть в очень малой мере религиозным, и даже вовсе не быть таковым?

Искусство, создаваемое в пределах исторически христианских областей. Здесь тоже границы расширены до максимума, но тем не менее они существуют. Достаточно вспомнить, что эти области окружены самыми разными странами: мусульманскими, персидскими, азиатскими и так далее. Средства христианского искусства хотя и представляют собой, если взглянуть со стороны, некое единство, распадаются на крупные куски, тоже в свою очередь распадающиеся на части: восточное христианство, латинское христианство, разделенное на католическое, протестантское и далее испанское, итальянское, французское, немецкое, а далее региональное, разделяющееся... и так далее.

Рассмотрим особенности христианского западноевропейского искусства и его разделение на искусство церковное и светское. В западном ми-

ре и священное и светское искусство обладают определенным статусом и установленным правом на существование. И то и другое разрешены. Редко случается, чтобы художник занимался только одним. Чаще всего ему случается творить в обеих сферах в зависимости от заказов и темперамента. Если духовные власти разрешили светское искусство, значит, оно сопоставимо с богословскими нормами. Последние в самом деле приписывают природе как таковой устойчивость и достоинство, заключающееся в созидании. Это означает, что светское искусство сохраняет свою зависимость от богословского суждения о его *правоверии*.

Религиозное искусство подчиняется дисциплине, поскольку Церковь должна следить за спасением душ, которое образ может поддержать или воспрепятствовать ему. Светское искусство не подчинено никакой дисциплине. Если оно бесстыдно нарушает нормы приличий, то воспрепятствовать этому должны светские власти. Но ничто не мешает тем, кто в этом заинтересован, высказываться по поводу этого искусства и высказывать в том числе и объективные суждения относительно его совместимости с основными положениями христианской догмы.

Эти положения могут быть сведены к одному: творение хорошо. Все, что видимо, да и само зрение созданы Богом, и приводит к нему как к источнику, и художник осенен благодатью, даже если он не христианин. Это положение, может быть, и неосознанное, и есть «правоверие». Оно было у древних греков, есть оно и у язычников самых разных. Самым современным образом Матисс выразил это, отвечая на вопрос «*Верую ли я в Бога?*» — «*Да, когда я работаю. Незначительный и покорный, я чувствую, как мне помогает кто-то, кто заставляет меня делать вещи, которые выше моих сил. И при этом я не чувствую по отношению к нему никакой благодарности, будто я нахожусь в присутствии фокусника, фокусов которого я понять не могу. Я чувствую себя подавленным неожиданным эффектом опыта, результатом будто бы моих усилий. Я не благодарен и не чувствую никаких угрызений совести*»⁷⁸. Вторая часть этого заявления позволяет нам предположить, что Матисс не ощущал себя лично христианином, во всяком случае в своей каждодневной жизни. Но первая часть гарантирует правоверие его «работы».

Этот догмат может и не быть сформулирован. Он един и в язычестве, и в библейских религиях, хотя у первых он и не связан с догматом Творения. Если Бог вездесущ в мире, это не имеет значения для художника. В христианском искусстве особое внимание придается человеческому телу, и это тело, чтобы быть прекрасным, не нуждается в идеализации (в греческом стиле) или стилизации (в азиатском, африканском или американском доколумбовом стиле). Таков эффект, как то заметил Гегель, соб-

ственно христианского догмата Воплощения, распространенного в результате размышлений внецерковного характера и на понятие личности. В Европе со времен средневековья неповторимая индивидуальность и сама суть субъекта, присутствие в нем его личной души оживляет и одухотворяет портрет. Но и в других цивилизациях могло происходить что-то похожее: среди работ римских скульпторов, японских художников и таинственных медников из Ифа есть портреты людей, явно наделенных индивидуальной душой. Однако во всех концепциях мира есть также и суждение о прекрасном: пейзаж; общество, каким оно ощущается в жанровой живописи; естественные или искусственные предметы, представленные на натюрмортах; наконец, все изображения человека.

Таким образом, существует преемственность между искусством в языческом окружении и искусством при христианстве. Если выделить чисто религиозное искусство, то преемственность представляется полной, даже если в индивидуализированных портретах или ню можно отметить особенности, связанные с конкретной религией. По сути дела, положение с искусством то же, что и с нравственностью. Не существует *христианской нравственности*, существует только *общая нравственность*. Точно так же нет христианского искусства, а лишь общее искусство, которое религия не пытается превозносить или ставить выше языческих искусств. Когда речь идет о представлении истинного Бога, то тот приоритет, который требует для себя христианство, основывается не на эстетических принципах (прекрасное), а на соображениях истинности.

В рамках такой концепции границы понятия христианского искусства полностью размываются. Но, с другой стороны, искусство любой эпохи и любой цивилизации может быть оценено христианином с точки зрения его правоверия, критерий которого связан с идеей Творения. Практическим критерием оказывается любовь и почтение к природе, верность и соответствие, в меру возможностей искусства, природе. Это суждение объективно, оно не принимает во внимание субъективность художника. Он может быть ревностно набожным и писать неподобающие картины. Другой никогда не слышал о Боге и ангелах, но его произведения могут оказаться вполне правоверны.

Наконец, можно заметить, что в западной традиции соотношение светского искусства и искусства священного воспроизводят отношения благодати и природы. У природы есть и сущность и устойчивость, даже если для созерцательного ума она предстает как творение, вечное чудо и в конечном счете благодать. Собственно же благодать, сама по себе сотворенная, добавляется к природе, не разрушая ее. Она венчает ее создание. Так что священное искусство подразумевает фундамент из искусств-

ва светского, так же как Диспута предполагает помещение Афинской школы на противоположной стене. Первая утрачивает вразумительность, если не опирается и не отталкивается от второй, а вторая не раскрывает своего смысла вне света первой.

Проведя эти различия, присмотримся к религиозному искусству XIX века.

Во Франции

А. РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ В XIX ВЕКЕ

Религиозная живопись во Франции стала объектом замечательного исследования, на которое мы можем опереться. Бруно Фукар открыл потерянный континент, поскольку в течение века мы привыкли не обращать на эту живопись внимания, а то и просто презирать⁷⁹.

И первое, что бросается в глаза, так это ее богатство. Не только потому, что Церковь строит и украшает, но и потому, что государство предоставляет множество заказов, публика спешит приобретать эту живопись, а художники — производить. В Салоне 1781 года около 5% выставленных картин было написано на библейские сюжеты, в 1819 году их было 10%, в 1827-м — 12% и 14% в 1840-м. Даже в Салоне 1855 года это еще 10%. Конечно, рынок легче поглощает портреты, пейзажи, жанровые сцены. Но и «великий жанр», поддерживаемый государственной властью, представлен очень широко, таких полотен больше, чем картин на исторические темы. Само название «великий жанр» в полной мере отвечает самым дерзким стремлениям художников.

Однако на фоне этого взлета религиозная живопись начинает отходить от традиционных путей. Точнее сказать, наряду с традиционными путями возникают новые, и с собой они несут иной дух. Шатобриан лучше других, хотя и несколько двусмысленно, выразил то, что можно назвать классическим путем. *«Христианская религия, по природе своей духовная и мистическая, предоставляет живописи идеал более совершенный и более божественный, нежели тот, что рождается в материальных культурах; исправляя уродливую страстей либо яростно их отвергая, она придает большую возвышенность человеческой фигуре и позволяет лучше почувствовать душу в мускулах и связках материи; наконец, она предоставляет искусствам сюжеты прекраснее, богаче, трогательнее и драматичнее, чем мифологические»⁸⁰*. Такое мог бы сказать если не Боссюэ — который связал бы совершенство идеала прекрасного не с мистицизмом, а с истиной религии, способной обойтись без мистицизма, — то во всяком случае Фенелон. Как бы то ни было, Шатобриан не требует ни иной живописи, ни иного стиля, ни обязательного приобщения художника к христианству.

Заботы Церкви в такой стране, как Франция, пасторские, и католическая Реконкиста в XIX веке пользуется всеми средствами. Она не отвергает ни добрых стремлений каких-либо художников, ни каких-либо артистических стилей. Она становится, таким образом, столь же эклектичной, что и век. Она стремится тронуть, понравиться, она хочет быть принятой, она становится порой сентиментальной и жеманной. Бруно Фукар отметил, что такая формула подходит также и к посттридентской живописи, она ведь тоже пронизана духом реконкисты. По его мнению стремления религиозной живописи в XIX веке близки ее стремлениям в веке XVII, от Караччо до Сассофферато, и по тем же соображениям⁸¹.

Это искусство распространяется индустриальными методами. Тем не менее Церковь пытается, хотя и не всегда у нее есть для этого возможности, осуществлять определенный иконографический надзор. В ученном и историографическом духе века она оттачивает древний язык символики. Аббат Обер создает в 1871 г. *«Историю и теорию религиозного символизма»*, эксгумация христианских древностей в полной мере схожую с оксфордским движением. Археолог Гримуар де Сен-Лоран в своих шести томах *«Руководства по христианскому искусству»* черпает без оглядки в сокровищах истории. В целом Церковь не столько пытается ограничить или очистить список сюжетов, сколько расширяет его для художников⁸².

Истовой веры от художника по-прежнему не требуется. Будь это так, это погубило бы религиозное искусство, настолько редко встречается сочетание таланта и набожности. Так что на вооружение взяты и не слишком верующие Энгр, Верне, Делакруа, Амори-Дюваль. Католический инстинкт Бодлера вполне созвучен такой практике. По его словам, отнюдь не отсутствие веры является причиной упадка искусств, поскольку история живописи изобилует «нечестивыми и неверующими художниками, создающими прекрасные религиозные произведения». Достаточно вдохновляться благородными соображениями, быть «вдохновленным»⁸³. А Дух — он веет там, где хочет.

*«Религиозная живопись, — писал Фукар, — столь обильна, столь разнообразна, а занимающихся ею художников так много, что главный заказчик, католическая Церковь, признается, что уже никак не руководит этой продукцией, в которой встречаются все современные направления»*⁸⁴. Таким образом, Церковь представляется либеральной согласно традиции либо потому, что иначе уже поступать не может. Течения же, выступающие против традиций и догм, сектантские и интегристские, приходят со всех сторон, как внутрицерковные, так и из внешнего по отношению к Церкви мира. Так что религиозная живопись в этом веке не представляет собой реального единства. Тем не менее, исходя из цели на-

стоящего исследования, следует найти те новые элементы, которые постепенно его полностью развалили и привели к современным изменениям божественного образа.

Первый из них — медиевализм. Именно в Париже в 1817 году Август Вильгельм фон Шлегель опубликовал свои заметки о «Увенчании Мадонны» Фра Анжелико. Его (и Гегеля) главная мысль в том, что между античным и средневековым искусством существует глубокий разрыв: «Искусство античности и современное не только различны, в своей глубокой сущности они полностью противоположны»⁸⁵.

Для назарейцев, например для Овербека, существует специфически христианское искусство, выработавшее свой окончательный стиль в средние века, стиль, достоинство которого гарантируются религиозной истиной. Библейский сюжет безусловно ценнее и выше сюжетов, заимствованных у Гомера. Средневековье, Фра Анжелико и, конечно, немец Ван Эйк дали им адекватное выражение, к нему сегодняшние художники и должны вернуться. Эти идеи пробили себе дорогу во Франции на поколение позднее.

Принципы новой эстетики принес во Францию критик Рио, получивший немецкое воспитание, испытавший влияние Шеллинга, назарейцев, Румора. Катроченто — золотой век живописи, поскольку оно одновременно «просвещенное и католическое». Его урока достаточно. Точно так же, как неоклассицизм отбросил легковесность и аморальность Буше, Рио отвергает, в пользу Фра Анжелико, все искусство Возрождения, включая Рафаэля и Микеланджело. Другому католическому критику, Картье, свойственен тот же антирафаэлизм, но еще более радикальный. Рафаэль не был христианином ни в жизни, ни в творчестве. Можно ли молиться перед «*Vierge au linge*»? (Лувр). Это медиевелистское направление создает золотой век христианства как ретроспективную утопию, к которой и следует вернуться. Оно представляет католицизм как законченную систему, христианство полностью мифологическое, со своим обществом, единой верой, искусством. Все это выдает сползание католической религии в сторону католической идеологии, вполне понятная реакция на то неустойчивое положение, что возникло после Французской революции, и на современное крушение веры⁸⁶.

Любопытно отметить, что во Франции формируется движение, аналогичное возникшему в России около 1910 года в связи с тем, что вновь были открыты и реабилитированы иконы. Может быть, и не было столь развитого национализма (хотя таковой и существует), но можно заметить тот же тон критики, с почти иконоборческой яростью обрушивающейся на искусство, порожденное Возрождением и посттридентской эпохой. Как мы увидим в дальнейшем, движение *Священного искусства*, столь оппо-

зиционное по отношению к XIX веку, в 1950 году возьмет на вооружение то же иконоборчество, только еще более радикальное.

С другой точки зрения, медиевализм можно рассматривать как одну из самых ранних форм примитивизма. Когда вкусы публики уже оказались уже достаточно искушенными и воспитанными живописью пострессанса, средневековая живопись, не знающая перспективы и полутонов, производила тот же шок, что и негритянское искусство во времена Аполлинера. Возвращались к тому, что Гегель назвал «символическим», из которого стремились извлечь и выразительность, и священный смысл — на этот раз христианский. Речь шла о том, что тот же Гегель подразумевал под союзом «символического» и «романтического».

Французский медиевализм привел к менее впечатляющим результатам, нежели в Англии и Германии. Наступление неоготики в архитектуре Парижа ограничивается церковью св. Клотильды. В это же время строились церковь Троицы, св. Франсуа-Ксавье и множество других церквей, именуемых порой романо-византийскими, а на самом деле верных духу барокко в версии Второй Империи. В северных странах мода на средневековые больше связывалась с национализмом или поисками национального стиля, и в меньшей, нежели во Франции, мере с пассаистским утопизмом.

Другим элементом, тоже не определяющим, но также подрывающим религиозное искусство, является требование личной вовлеченности художника. В энциклопедии Миня можно прочесть: «...только те художники добивались каких-то успехов как художники христианские, кто по примеру блаженного брата Анжелико де Фрезоле начинал свою работу с крестного знамения и с молитвы всевышнему о вдохновении»⁸⁷. Художника зовут приобщиться к Церкви, стать совершенным и святым. В Риме под покровительством Лакордера и Анжелико в 1839 году основывается братство Сен-Жан. Их претензии еще существеннее, нежели у назарейцев, поскольку они стараются определить и правила поведения в жизни. Цель братства — «освящение искусства и художников католической верой и распространение католической веры с помощью искусства и художников». Однако присмотревшись поближе к братству, можно было заметить, что проповедовали они личную святость, а не какую-либо особую эстетику.

Монталамбер писал в 1837 году: «Будь мы облачены священническим или епископским саном, нам не пришло бы в голову доверить написание религиозных картин неведомому художнику, не убедившись предварительно не только в его таланте, но и в его вере и познаниях в области религии; (...) Мы спросили бы его: "Верите ли вы в символы, которые вы изобразите, в события, которые вам предстоит воспроизвести?"»⁸⁸ Такое требование ложится тяжким грузом на художника и его творчество и затрудняет и поис-

ки художника. Оно требует от художника присоединения к религии в той сфере его духовности, которая к сотворению картины отношения не имеет.

Третий элемент заключается в следующем. Даже если художник поддается этому требованию, нет никакой уверенности в том, что он окажется в лоне католической веры, а не в рамках какой-то необъяснимой и сомнительной религиозности. Спиритуализм является состоянием души, подменяющим собой католическую духовность. Его теория разработана Виктором Кузеном и его учеником аббатом Жувом, специализировавшемся на эстетике. Кузен: *«Подлинная красота — это красота идеальная, а идеальная красота — это отблеск бесконечности. Так что искусство в сущности своей морально и религиозно»*. Аббат Жув добавил: *«Свойство красоты — не раздражать и воспламенять желание, а очищать его и облагораживать (...) Если художник соблазняется воспроизведением сладострастных форм, то, потакая чувствам, он возмущает в нас чистую идею красоты»*⁸⁹. Этих двух цитат достаточно. В первую очередь спиритуализм является исповеданием отвращения к материи, распространяющимся на тело, на природу и даже на социальную жизнь. Это приводит к гораздо более глубокому разрыву между религиозной и светской живописью. В предшествующие века религиозная живопись не брезговала *«потакать чувствам»*. Мадонны и святые носили одежды, не отличавшиеся от одежд других персонажей, ни даже от одежды зрителей. Их лица и их красота были от мира сего. Спиритуализм полностью отрывает от этого мира. Светская живопись вынуждает потакать желаниям. Спиритуалистская религиозная живопись предоставляет способ «возвышения» к бесконечности, к эфиру, к тому, что над миром, в неопределенное царство «чистой красоты»

Но обычно преснота рисунка, бледность цветов, жеманность чувств приводят к полному усыханию религиозной живописи в атмосфере непреодолимой скуки. К этому нужно добавить, что во времена Конкордата религиозная живопись распространялась не столько в церковной, сколько в административной среде: с помощью министерства по делам культов. А бюрократия — Церкви ли, государства ли, способна охладить любое рвение.

Да и сама манера мстит за себя, и недопустимые чувства восстают. Тогда религиозная живопись оказывается пронизанной чувствами, близкими к истерии, и явно смущающим эротизмом. Такое часто случается, когда сверхъестественное порывает свою связь с естественным.

Спиритуализм века порой превращался в гуманитарный эволюционизм и в миллениаристский социализм. В «Воспитании чувств» Флобер изобразил художника Пеллерина. В интеллектуальном хаосе революции 1848 года Пеллерин написал картину: *«Это представляет Республику, или Прогресс, или Цивилизацию в образе Иисуса Христа, ведущего паровоз через*

девственный лес»⁹⁰. В одной фразе Флобер набросал карикатуру, подходящую Шавенару, «священнику-художнику». *«Всякая религия, — писал последний, — с моей точки зрения лишь пластика идей»*. Идеи же эти — социальный палингенезис, застрявший между Балланшем и Кине. В глубине нефа Пантеона, отведенного для католического культа, Шавенар предполагал поместить «Нагорную проповедь», при которой грядут Ян Гус, Лютер, Фенелон, Сведенборг, Руссо, Сен-Симон, «Урьё! У Монсеньора Сибура были все основания для тревоги!»⁹¹ В Салоне 1857 года Ари Шеффер представил «Христа-утешителя». Критик Пиель трактовал его так: *«...Христос (...) разбивает цепи страдающей Польши (...) в глубине античный раб с любовью смотрит на спасителя и хозяина (...) затем крепостной средневековья (...) негр протягивает Христу свои скованные руки (...) справа три нежные и трогательные фигуры представляют сердечную тоску и душевную боль трех возрастов женщины»*⁹².

Было бы слишком дерзким высказывать общие суждения о религиозной живописи во Франции. Вышеприведенные замечания касаются лишь ее претензий именоваться христианской. Но как правоверие не гарантирует хорошей живописи, так и неверие ей не мешает. Религиозное искусство рассматривается как «б-ликий жанр», серьезный по определению. Он вызывает к самым смелым претензиям художников, и они не перестают делать все новые и новые попытки, а попытки эти вскоре начинают выходить за рамки привычных категорий истории искусств. Они уже не все вмещаются в «три школы»: классическую, романтическую и натуралистическую. Подчеркнутое разделение на священное и светское, сентиментальные излияния, поиски чистого, возвышенного, невоплощенного, неплотского, все эти издержки спиритуализма, гуманитарный или социалистический уклон тяжким грузом ложатся на живописную продукцию. Подлинный религиозный дух появляется, тем не менее, во множестве полотен, необязательно церковных, в наилучшем виде, по-моему, у Милле, но и у многих других. В конце концов, в недавнее время и храм Святого Сердца (Sacré Coeur) был извлечен из эстетического ада, куда его давно поместили. Не то, чтобы я мечтал о скорейшей реабилитации церкви Фурвьера, но всякое бывает.

Тем не менее, несмотря на определенные достижения, следует констатировать безусловную неудачу, с которой так часто ассоциируется название Сен-Сюльпис. И стоит бросить взгляд и на этот феномен.

Б. Сен-Сюльпис и СВЯЩЕННОЕ ИСКУССТВО

Очень часто для истово верующего божественный образ сводится к фигурам из раскрашенного гипса, расположенным в должном месте в церкви. Как и иконы в православных странах, это культовые предметы, пробуждаю-

щие набожность и предоставляющие поддержку молитве. Это не обязательно произведения искусства. При их рассмотрении оказывается, что они ближе всего к тому искусству, которое было намечено Трентским собором: понятному, воспитательному, подобному отдаленному эху болонской школы.

Хотя сен-сюльпицийское искусство и отвечало в полной мере поставленным перед ним целям, в начале XX века оно подверглось ожесточенным нападкам, наиболее ярким образом выраженным в журнале «Священное искусство». За дело взялись не художники, а сами клирики под руководством отца Кутюрье и отца Регаме. Для них нестерпим был разрыв между тем направлением, которое считалось самым живым в живописи — от импрессионизма до того, что сейчас именуют «авангардом» — и сен-сюльпийским искусством, отнесенным к наиболее выродившимся остаткам академизма.

Журнал «Священное искусство» и стал очагом попытки примирения между «современным искусством» и французской Церковью. Он выходил до и после второй мировой войны, с 1937 по 1954 год им руководили два доминиканца, Регаме и Кутюрье, и был в известном смысле душой нескольких значительных свершений: церкви и часовни в Асси, Вансе, Одинокуре и Гоншане. В 1950 году, главным образом в связи с распятием, созданным Жермена Рише для церкви в Асси, возникло очень серьезное и резкое сопротивление этому направлению. В одной листовке было написано: «Кто через пятьдесят лет вспомнит преподобных отцов Регаме и Кутюрье и их наивное и безмятежное восхищение перед ужасными произведениями, то барочными, то бурлескными, то чудовищными, то сатанинскими?»⁹³

С 1947 года, со времен энциклики Пия XII *Mediator Dei* Рим демонстрировал благосклонность к обновлению форм живописи, но рекомендовал осторожность и призывал к постепенности, которая соответствовала бы культуре и потребностям верующих. Вместе с тем Церковь выступила на стороне множества верующих против слишком грубых и скандальных начинаний художников или групп пуристов. Инструкция Святейшего Престола от 30 июня 1952 года напомнила о том, что роль священного искусства состоит в том, чтобы соучаствовать в «декоруме» (*decorum* по-латыни означает соответствие и приличие) Божьего дома и питать веру и набожность прихожан. Все это взывало к самой устойчивой из традиций. Та же инструкция рекомендовала включать в комиссии по священному искусству только католиков, но и предостерегала от того, чтобы «*неверующих отстраняли от работ для церкви*», когда речь шла не об оценке приличий, а об их «*соблюдении*». Это тоже соответствовало традиции. В 1954 году отец Кутюрье умер, а отец Регаме оставил руководство журналом.

Идеи обоих редакторов были различны. Теории о. Регаме были близки Маритэну, то есть неотомизму. Соответствие, пропорции, блеск или велико-

лепие — атрибуты красоты. Христианское искусство — это «искусство искусленного человечества». Оно прославляет таинство субботы, «подражая Воплощению Слова и одухотворению плоти» в меру человеческих возможностей художника. Традиция, литургия, благоговение — три источника, которые питают художника. Но что такое традиция? Тут далеко не все ясно, поскольку о. Регаме, ратуя за нее, вместе с тем утверждает свою солидарность со всеми возражениями против недавней традиции. Чтобы преодолеть такое противоречие, он доверяет художнику. Но он не предоставляет ему независимости и всех безмерных возможностей творца. Он опасается, что художник впадет в прометеевскую мистику, «в которой религия Воплощения медленно перетекает в религию развоплощения». В настоящий момент, по его мнению, наибольшая опасность — это «власть денег»⁹⁴.

Отец Кутюрье куда как радикальнее, и хотя и томист, полностью привержен романтической теории гениальности. Цитируя Делакруа, он говорил, что «всегда надо ставить на гения». И согласно его теории, в христианском искусстве гения достаточно. Он может и даже должен в современной критической обстановке, заменить собой веру. О. Кутюрье констатирует смерть христианского искусства, и, следовательно, жизнь следует найти там, где она сохранилась, то есть вне Церкви. «Надежнее звать к гениям без веры, нежели к прихожанам без таланта»⁹⁵. С этим еще можно согласиться, но можно согласиться с о. Кутюрье, когда он заявляет, что «творение гения — это форма замены священного»? Что природные дарования великих художников воздействуют так же, как дары Святого Духа на святых? Что «великие мастера трудятся как святые»? И, наконец, что Господь наш не только Воплощенное Слово, но и «гениальный человек»? Ни Кант, ни Гегель, к которым столь удивительные заявления могли бы отослать, не осмелились бы столь наивно настаивать на «гениальности» Христа⁹⁶.

Однако теории этих двух доминиканцев не так существенны, как их вкусы. Именно благодаря своим вкусам их влияние вышло за рамки узкого круга внимательных читателей журнала. Их ненависть направлена на «академизм». Это понятие отец Регаме расширяет безмерно. Академизм родился в Италии в эпоху Ренессанса. Он укрепляется в болонской академии, консолидируется во франко-итальянском классицизме XVII века, он камнеет с Давидом и Энгром. Затем нет уже ничего, кроме «вульгарности», «недостойности», «бескультурия» и «глупости». XIX век осужден чохом. Проклятие распространяется на назарейцев, прерафаэлитов и «мазил» христианской живописи. Любопытно, что отец Регаме упрекает их в поисках христианской эстетики, поскольку для него, правоверного томиста, Церковь не может навязывать эстетической системы. Отдавал ли он себе отчет в том, что его проклятия и являются как раз результатом эстетической системы.

Он не согласен с Виолле-ле-Дюком. В самом деле, последний видел в готическом стиле не только полное, рациональное, логичное и национальное искусство, но и искусство религиозное в первую очередь. Отец Регаме готике противопоставляет романский стиль, в нем залог возрождения. «Священное искусство» также следует романской моде, вычищенному цистеринскому стилю, фрескам, стилизованным под XI век, символическим куполам, распространившимся в послевоенные годы. Регаме слеп к красоте барокко, которое он связывает с академизмом. В живописи, по примеру Рио и Монталамбера, он считает Фра Анжелико несравненным образцом. Так журнал «Священное искусство» иконоборчески отвергает все западное искусство, начиная с раннего Возрождения. В этом он созвучен с Православной Церковью и русскими богословами и эстетам XX века. Вычищенный до костей романский храм с репродукцией восточной иконы и абстрактным витражом, украшенным крестным путем в ожесточенно экспрессионистской манере, — вот что отвечает клерикальным вкусам этого поколения. Эти вкусы, отвергая столь красочный XIX век, смыкаются со старым янсенистским духом, уже раздевшим французские церкви, готовя их к полной трансформации в годы, следовавшие за Вторым Ватиканским собором.

Но где же живое искусство? Ну что ж, «Священное искусство», как и монументы, которым он покровительствует, указывают на него: это произведения Мориса Дени, Руо, Девальера, Жермена Ришье, Базена, Менессье. Все они — религиозные души, часто католические. Что же касается эстетической принадлежности, то заметна связь с символизмом через Густава Моро и Бернара, а кто помоложе, устремляется к экспрессионизму или абстракционизму. Таков действительно классический путь религиозной живописи XIX и XX веков, пройденный христианскими или нехристианскими душами вне Церкви. Эта символистская спиритуалистская, а то и исполненная еще подавляемым экспрессионизмом чувствительность тоже родилась внутри официальной католической живописи и наложила свой отпечаток на весь жанр религиозной живописи, официальной или нет. И еретический оттенок лишь усиливается, когда эта живопись, ускользнувшая из-под контроля Церкви, пытается к ней вернуться, насильно подталкиваемая движением «Священного искусства».

Конечно, католическая живопись являла признаки истощения. Но искусство, с помощью которого ее пытаются оживить, тоже несет в себе семена иного вырождения. В общем, сен-скульптское искусство говорило прихожанам, правда, очень тихим голосом, то, что они знали о вере и что хотели услышать. Искусство столь же сентиментальное Девальера или Руо, но столь же жеманное, несмотря на кажущуюся твердость, говорит им иное, во что им не хочется верить. Инстинктивная оппозиция католи-

ческих масс в конце концов оказалась обезоружена победой абстракционизма, главным образом в витражах. Этот абстракционизм у набожных художников вроде Базена и Менессье опирается на мистику света, в которой те же католические массы ничего не понимают. И так успешно, что перед этими витражами публика, воспринимающая их как нейтральные, в конце концов начинает предпочитать то, что она истолковывает как не-образ, как антииконство в мусульманском стиле, той символистской или экспрессионистской патетике, которая ее шокирует и колеблет ее веру. Сьюльпицизм и сьюльпицизм отца Кутюрье, вывернутый наизнанку и модернистский, в конце концов взаимно аннулируются в беспредметном искусстве.

В. СВЕТСКОЕ ПРАВОVERИЕ

Предьдущие замечания слишком фрагментарны, чтобы привести к эстетическому суждению. Но их достаточно, чтобы ориентировать суждение богословское. Заметим, что правоверие — в смысле соответствие духа христианству, а во Франции — католицизму — мирится не только с религиозным искусством; куда теплее оно относится к светской живописи, созданной художниками, не спешащими объявить себя христианами. Если бы можно было измерить религиозную напряженность и богословскую чистоту, то французская светская живопись оказалась выше религиозной и даже выше той, что создавалась в Церкви и для Церкви. Достоинства французской живописи последней трети XIX века не только, строго говоря, в ее эстетической ценности, но и в том духовном богатстве, которое она излучает и за которое ее любят.

Главный и, как я уже говорил, возможно единственный критерий правоверия живописи — это благожелательное отношение к Творению, что влечет за собой множество неизбежных последствий, касающихся веры, истины, поисков прекрасного, отношения к вещам. Но какой современный религиозный художник лучше Моне объясняет духовную сущность света? Кто лучше Ренуара выразил духовную сущность женского тела или общей радости? Кто представил лучше Дега истину людей и вещей, кто лучше Мане или Сезанна воплотил их вечное присутствие? Увы, это не Амори-Дюваль, не Шенавар, не Леманн, Лазерж, Сибо, Лафон, Синьоль, Жанмо, Циглер, несмотря на все их заслуги.

Это так, но Моне, Ренуар, Мане, Сезанн были по меньшей мере безразличны к религии и наверняка убежденными антиклерикалами⁹⁷. Можно даже добавить, что, по крайней мере в случае с Моне, если и была в нем какая-то религиозность, то уж точно не христианская. Его восторг перед природой легче связать с восточными мистиками-пантеистами. Японские поклонники Моне не ошиблись, и лиричные американские абстракционисты тоже. Но все же его отношение к божественному в природе представля-

ет собой единое поле с религией, в которой он родился, и таким образом безусловную верность. Верности как раз и не хватало тем, кто по примеру Россетти, Берн-Джонса или Кандинского упрекали его в отсутствии идеала, в отстранении от высоких мыслей и возвышенных чувств. Символистская, спиритуалистская, абстракционистская критика импрессионизма совпадала с католической критикой. Но случилось это потому, что вопреки своей убежденности, католическая критика уже перестала быть таковой.

В Англии

А. ПРЕРАФАЭЛИТСКАЯ НАБОЖНОСТЬ

Со времен ярких всплесков конца XVIII века уровень религиозного рвения в Англии, пожалуй, выше, чем во Франции (если позволительно об этом судить). Во всяком случае до конца XIX века демонстрировать иные чувства считалось предосудительным. Возрождение религиозных чувств, где-то возникшее в *dissent*, касалось и правящей Церкви, что, учитывая ее диссидентство, шло на пользу католической Церкви. Религиозная серьезность в Англии шла бок о бок с самоутверждением *middle class*. Романтические формы либертинского бунта искали прибежища в замках или в добровольном изгнании диссидентствующих аристократов. Создается впечатление, что на континенте не сыщешь эквивалента личности одновременно и набожной, и пользующейся большим общественным уважением, каковой были великие викторианцы, Кебл, Гладстон, доктор Арнольд, Флоранс Нотангейл. Британская империя, при ее претензиях на мессианскую роль, хотела быть христианской. В такой обстановке религия оборачивается конформизмом, становится элементом английского националистического сознания, и в этом Англия выгодно отличается от «нечестивой» Франции, «суеверной» Италии и «фанатичной» Испании. Религиозная живопись соответственно занимает в Англии более центральное место, нежели во Франции, во всех формах этой живописи — иллюстрации к Библии, божественные образы, от Христа вплоть до Бога-Отца, святочные картинки, сверхъестественные видения.

В отличие от того, что происходило во Франции, эта живопись в глазах публики не теряла привлекательности, и отношение к ней не пересматривалось. В английской живописи не было революционного разрыва. Братство прерафаэлитов вторглось в английскую живопись, но не изменило взглядов англичан на их живописную традицию. И когда это движение в свой черед иссякло и уступило другим свое место, публика о нем не забыла и оставалась ему верна. Даже когда критика, следуя французской моде, отказала ему в уважении, картины этого направления были по-прежнему попу-

лярны и, может быть, даже популярнее любых других. Выраженная этим направлением *englishness*, столь островной тип пейзажей, красок, лиц продолжала пробуждать чувство нежного взаимопонимания. То же чувство, смешанное с юмором и насмешкой, на континенте завоевало сердца тех, кто в этих, порой «невозможных» картинах узнавал английский мир.

Самое удивительное религиозное искусство Англии происходит из уникального источника, имя которому Блейк. Просвещенный поэт придумал мифологию, в которой такие персонажи, как Уризен, Лос, Энифармон, Ор, сошлись в космической схватке. Около 1795 года появляются самые впечатляющие изображения Творения, книги пророка Даниила, вдохновленные Библией, Мильтоном, его собственным еретическим гнозисом, а в области живописи — Микеланджело, воспринятого через Флаксмана. «Дом смерти», «Суд над Адамом», «Ньютон», «Небушадназар» переносят нас в мир, где земля еще не зазеленела, где Бог-Отец, изображенный как «Ветхий днями», назначает судьбы героическим обнаженным телам, бороатым, волосатым и ужасным, как и он сам.

В том же регистре воображения — но, естественно, не живописи и не заслуг — можно упомянуть Джона Мартина. Он ищет вдохновение в бюргеновском возвышенном, у него же он черпает технические приемы, а эстетический пример — в самых драматичных произведениях Тернера. Его огромные композиции представляют нам на «широком экране» катастрофы и катаклизмы. «Падение Нинивы», «Потоп», «Страшный Суд» ввергают нас в мир космический, вдали от обитаемой земли, в нас возрождается спасительный страх, способный привести нас к покаянию. В общем, Мартин соучаствует в религиозном возрождении в самой его искренней и популярной форме ужаса и срочного приобщения к вере.

Это великая английская живопись не в этих мильтоновских видениях потустороннего мира, а скорее в пейзаже, уловленном акварелью или маслом. Что в английском воображении есть стремление ввысь, возвышенность религиозного характера — в этом никто не сомневается, но это выходит за пределы исследования собственно религиозной живописи. И намерения, и намеченные цели заметны лучше уже после Козенса, Тернера, Пальмера, Констебля, когда кульминация этой школы уже позади.

Прерафаэлитское братство (П. Р. Б.) было основано в 1848 году как тайное общество. Его основателями были Дант Габриель Россетти, В. Г. Хант и Ж. Е. Миллес., позднее присоединились Д. Коллинсон, Ф. Стефенс, скульптор Т. Вулнер и, в качестве секретаря и летописца, В. М. Россетти, брат художника. Их цель возвышенна (реформировать и возвысить английскую живопись) и не слишком четко сформулирована. Они не слишком хорошо знали, в какую сторону направиться, ни к какому из многочисленных течений

европейской жизни примкнуть. Но склонились они к двум, переплетающимся, наступающим друг на друга.

Первое — это возврат к природе, естественный взгляд на вещи, чем они и противопоставили доминирующему в живописи со времен Рейнольдса истеблишменту Королевской академии. Второе, также противопоставленное академизму, — найти набожный и «естественный» подход, свойственный мастерам XIV и XV веков. Через пять-шесть лет и идеалы, и сами члены ПРБ начали разбегаться. Вильям Холма Хант почти в одиночку стерег дом или по крайней мере приписывал себе эту честь.

ПРБ может показаться запоздалой ветвью романтического движения. Бородачи из мастерской Давида и назарейцы опередили их на полвека. Хант в своих мемуарах, написанных много позднее, уверял, что в момент зарождения движения он предлагал для Братства наименование *Early Christian*, но оно показалось слишком *pro papist*⁹⁸, и было избрано другое. Прерафаэлиты не хотели, чтобы их обвинили и приняли какую-то сторону в споре между англиканской церковью и оксфордским движением. Благодаря Раскину то, что было религиозного в движении, связывалось скорее с *low Church*. Но натурализм, если с н. претендует на то, чтобы свидетельствовать в пользу самого божественного Творения, содержит в себе религиозную ценность, и такова и была, под влиянием Раскина, интерпретация, данная творчеству американских художников. Последние пытались религиозно истолковать грандиозную возвышенность пейзажей долины Гудзона, прерий или пустынь Дикого Запада.

Одно из самых первых полотен «попутчика» Форда Мадокса Брауна представляет нам «*Виклайфа, читающего Новый Завет Жану де Ганд*»⁹⁹. Сюжет откровенно антикатолический, что подчеркивается мрачным изображением папистской церкви в левом углу картины. Детали исторически точны, для чего потребовались обстоятельные консультации со специалистами по костюмам и утвари эпохи.

Два полотна, написанные в 1848–49 годах, носят явно религиозный характер. По-видимому, Росетти не был склонен к чрезмерной набожности. Он был большим охотником до женщин, в такой степени, что его друзья расшифровывали аббревиатуру ПРБ как *Penis Rather Better*¹⁰⁰. Но его полотно «*Детство Девы Марии*», написанное под влиянием Форда Мадокса Брауна и под присмотром Ханта, — явное свидетельство христианского искусства. К стилизации в духе кватроченто он добавил множество символов, которые он и объясняет в сонете, написанном на раме картины. Есть и лилии, представляющие невинность, и добродетели, и стопки книг, и пальмовая ветвь с семью листьями, вереск с семью колючками, означающими «за большие труды большое вознаграждение». И тем не менее работа выполнена в натуралистическом стиле.

Работа Миллеса «Христос в доме своих родителей» несомненно совершеннее. Ее автор тоже окружает символы натуралистическими деталями, и зритель чувствует себя то в библейском Назарете (овцы, набедренные повязки, тюрбаны), то в английской мастерской, какой ее мог бы описать Джорж Элиот. Самым «современным» в полотне является облик вполне английской Мадонны, страдающей и измученной, святого Иосифа, крепкого лысоватого плотника, и Младенца Иисуса, английского херувимчика с рыжеватыми волосами. Это возмутило Диккенса, который счел зозмутительными и ребенка в ночной рубашке, и его мать, «so horrible in her ugliness, что она выглядела бы чудовищем даже в самом мерзком кабаке Франции»¹⁰¹.

Религиозное рвение в сочетании с пристрастием к иконографии в стиле катроченго могло привести этих художников к папистским суевериям. Форда Мадока Брауна подозревали в том, что он думал о Мадонне, когда писал «*The Pretty Baa Lamb*» (1852). Разве не изображены там молодая женщина, держащая ребенка, и милые ягнята? Автор протестовал. Он хотел изобразить только «женщину, ребенка, двух ягнят, служанку и немного травы»: Еще более подозрителен «*Convent Thoughts*» Коллинсона. Впрочем, он не замедлил перейти в католичество, ждал священных предписаний и был потерян для живописи.

Но самой типичной из всех картин является, скорее всего, «*Свет мира*» Вильяма Холмана Ханта. Около нее в часовне Кебл Колледжа в Оксфорде всегда толпятся зрители. Английская набожность чувствует себя польщенной.

Однако напротив висит картина «*The Awakening Conscience*». Хант задумал эту работу, читая Диккенса и расспрашивая падших женщин в бедных кварталах Лондона. Интерьер предельно загружен — часы на пианино, глобус на часах. Полураздетая женщина. Полураздетая по тогдашним понятиям, то есть в халате, расстегнутом, но скрывающем ее тело от шеи до щиколоток. Она пытается вырваться из рук своего любовника. Переплетенные руки, искривленные губы, расширенные глаза. Свет божьей милости и неизбежного приобщения к вере озарил лицо грешницы, в то время как лицо ее спутника, погрязшего в грехе, самое отвратительное. Хант уже обращался к этой теме в «Плохом пастыре» (1851), а в более аллегорической форме — в «Заблудшей овце» (1852). Множество деталей в «*Awakening Conscience*» обогащают моральный смысл работы: над пианино можно угадать картину с изображением евангельской блудницы, на ковре кошка убивает птицу, даже обои наполнены символами.

Но духовный смысл задан «Светом мира». Ночь, запертый дом с заржавевшей, заросшей сорняком, плющом и иными бесплодными растениями дверь, никогда не открывавшейся. Летучая мышь скользит в небе. Такова

человеческая душа, погруженная в невежество и глухая к учению Христа. Господь, увенчанный терниями, в королевской мантии, с потайным фонарем, одновременно и нашим сознанием, и милостью стучит в дверь.

С этими полотнами английская религиозная живопись достигла своих вершин. В ней смешаны морализующий евангелизм, характерный для английского религиозного возрождения, наблюдательность и тщательная отделка деталей, вплоть до последнего стебелька травы, забота об исторической достоверности (например, в «Козле отпущения» Ханта), едва сдерживаемая символическая перегруженность. Вера Ханта несомненна и сомнений не знает.

Раскин, на этот раз оказавшийся на редкость прозорливым, писал: *«Для Россетти Ветхий и Новый заветы были лишь хорошо известными ему великими поэмами. Он писал сцены из этих поэм, не задумываясь об их связи с современной жизнью и с деятельностью людей, точно так же, как в то время, когда он писал «Смерть Артура» или «Vita Nuova». Но для Хольмана Ханта история Нового Завета в момент сосредоточения духа становится тем, чем она была для старого пуританина или старого католика, не только Реальностью, не только самой великой из Реальностей, но Единственной Реальностью. И нет ничего на земле, что о ней не говорило бы, никакой мысли и никакого дела, которое не было бы ею порождено и не приводило бы к ней»*¹⁰².

Б. Агония ПРБ

Во второй половине века религиозные сюжеты появляются реже. Конечно, нужно упомянуть Вагта, который не был прерафаэлитом, но как они обратил к Италии (Италии Тинторетто и Микеланджело) и использовал живопись для морального поучения и побуждения к философским размышлениям. Независимо от прерафаэлитов он нашел чувство космического, внеземного, охватившее Джона Мартина и Блейка. Его полотно «Надежда» представляет женщину, сидящую в мучительной позе на земном шаре, потерянном в межзвездном пространстве. Другое прославившее его полотно — «*The Sower of the Systems*». Создатель изображен со спины, возможно, в соответствии с библейскими словами, предостерегающими Моисея от сопоставления лицом к лицу. Фигура в зеленых тонах Веронезе, облаченная и устремленная в стиле Микеланджело, погружается в бесконечную тьму, но от соприкосновения с ее рукой, с ее ногой вылетают золотые искры.

Но подобные картины уже давно стали редкостью. Вера охладилась. Проникающие в Англию эстетические течения и следующая за ними публика утратили вкус к назидательным произведениям, и за подобные темы не решается взяться даже Хант. Glosvenor Gallery выставляет Тиссо, Ви-

стлера, Берн-Джонса. Скоро придет черед Обрея Бердсли. Миллес, возможно, самый одаренный из своего поколения, опустил до самого что ни на есть коммерческого китча.

В 1858 году Раскин, по его собственным словам, «открестился» (unconverted) от деятельного евангелизма, исповедуемого группой. Теперь он обратился к греческой античности, к Венеции Тициана и Тинторетто. Он приблизился к идеальной красоте и «языческому» формализму Ренессанса, то есть к тому, что первоначально прерафаэлитам осуждалось. Я считаю, что существовали две не равные по значению причины, подорвавшие дух движения. Первая из них — очень английский социализм. Смешанный с антииндустриализмом, он присутствует у Вильяма Морриса. Он главенствует и в том неоремесленничестве, в конце концов индустриализировавшемся, которое проявилось в созданной Моррисом, Фолкнером, Маршаллом (другом Форда Мадокса Брауна) Фирме. Вместе с *Liberty* он создавал ткани, витражи, мебель и все декоративное искусство, живущее по сей день. Этот социализм существует и в воспевании труда (*Work* Форда Мадокса Брауна, 1865, *Stone Braker* Джона Бретта). Облагораживающее внимание к трудолюбивой Англии делает эту живопись сходной с живописью исторической. Высшим, почти мировым достижением можно считать *The Last of England* того же Форда Мадокса Брауна, незабываемый монумент тому громадному и героическому событию, которым был британская эмиграция.

Другая причина, повлекшая за собой не ослабление живописи (как раз наоборот), а непоправимый подрыв ее религиозной ценности, был, и приходится это признать, эротизм. Точнее, определенный тип плохо контролируемого *last*, возможно, почти неосознанный, тщательно замаскированный и потому неустраняемый. Прерафаэлиты ослабили ту завесу приличий, которая оберегала академическую живопись от такого феномена. Они хотели, наподобие мастеров, предшествовавших Рафаэлю, поместить сцены священного писания в рамки повседневной жизни. К этому же толкал их политический нонконформизм. Как писал Хильтон, они хотели *a democratization of holiness*¹⁰³. Но в этом свойском и нецерковном пространстве страсти обретают солоноватый привкус.

У Россетти более, чем у кого-либо, этот привкус просто соленый. Уже его *Благовещенье* (Ессе Ancilla Domini, 1850) вызвало некоторую стесненность. Мечтательная девушка в ночной рубашке, сидящая на постели, с распущенными волосами, поджатым ртом и растерянными глазами повергла зрителей в смущение, которое не способен был рассеять нимб вокруг ее девственной головы. В известном смысле живопись Россетти становилась более «чистой» по мере того, как в ней исчезал религиозный элемент. Но, может быть, лучше сказать: по мере того, как религиозный

жанр угасал, а плотский порыв становился столь всеохватывающим, что обретал что-то священное, правда, на этот раз совсем нехристианское; по мере прогресса в откровенности изображения страсти.

Союз Россетти и Элизабет (Лиззи) Сиддел нельзя назвать счастливым. Он обманывал ее, пренебрегал ею, мало давал ей денег. Однажды вечером он нашел ее мертвой, с пустым флаконом лауданума под рукой. Тогда он написал в качестве погребального монумента *Beata Beatrix*. Беатрикс с чертами Лиззи, в экстазе, и в экстазе скорее сексуальном, нежели мистическом, какой со времен Хьюма в насмешку приписывали «Святой Терезе» (*Sainte Therese*) Бернина. Сзади нее — тени Данте и Амура. Птица с распростертыми крыльями подносит ей цветок мака, символ страсти, сна и опиума, от которого она умерла. Россетти нашел здесь тон священного сладострастия, который станет нотой символизма. Но та же нота звучит с навязчивой настойчивостью в серии полотен, изображающих Джейн Берден. Эта молодая женщина из общественной среды несомненно более низкой, чем та, к которой принадлежал Россетти, вышла замуж за его протеже Вильяма Морриса. Брат Россетти описал ее так: «*Ее лицо было одновременно трагическим, мистическим, страстным, спокойным, прекрасным и грациозным, лицо для скульптора и художника, единственное в Англии, и вовсе не лицо английской женщины, а скорее гречанки ионийских времен (...) Она была бледной, с серыми пронизывающими и глубокими глазами, с густой темной волнистой шевелюрой с едва заметным отблеском*»¹⁰⁴. С этой роковой женщиной в стиле Марио Праца Россетти пережил *romantic agony*¹⁰⁵. Их связь обладала той насыщенностью и напряженностью, которые свойственны адюльтеру между близкими друзьями. Весь мир знает ставшие весьма популярными сладостные портреты «Прекрасной беспощадной Дамы», сгибающейся под бременем слишком тяжелой тайны: *The Blessed Damozel*, *Monna Vanna*, *The Bower Meadow*. Это «любовная живопись», подобная любовной лирике, жанр, возможно, созданный Россетти. Климт возродил его тягучую атмосферу в портретах Адель Блох-Бауэр и Эмили Флоге: эрос и танатос, смешанные в равных долях. Вскоре Россетти, приверженец морфина, лауданума, но не забывавший о виски, коньяке и бордо, и все это в невероятных количествах, умер. Но перед этим запечатлел на полотне самый искренний из своих божественных образов, ту, ради которой он принес себя в жертву: Джейн Берден в облике устрашающей богини, *Astarte Syriaca*.

Французская живопись кажется нам сегодня всегда готовой бросить вызов приличиям. Некоторые ню Кабанеля, Рошгросса, Леконта дю Нуи, увы, вдохновлены эстетикой борделей, борделей, конечно, облагороженных и стерилизованных академизмом, что делает их более пристойными и позволяет им висеть на стене гостиной. Разумеется, идеализированный

бордель, представленный «Белой рабыней», не имеет прямого отношения к реальному борделю улицы Мулен, нарисованному Тулуз-Лотреком. Но Лотрек рисовал место без фантазмов, тогда как Леконт дю Нуи — фантазмы без места. Но для этого существуют и более утонченные, и действенные возможности. Достаточно довести идеализацию до того, что сексуальное стремление уже не может восприниматься как таковое ни зрителем, ни художником, которые переживают его тем полнее, что оно не сублимировано искусством. Таков, на мой взгляд, подход Берн-Джонса.

Берн-Джонс и Вильям Моррис встретились в Оксфорде, их сблизило восхищение артуровским рыцарским средневековьем, каким его поэтизировал Теннисон. Оба мечтали о церковной карьере, даже задумывали создать монашеский орден в честь рыцаря Галаада. В отличие от Морриса Берн-Джонс не оставил живописи и принялся тщательно подражать Россетти. Но около 1863 года он освободился от этой зависимости, нашел свой собственный стиль, который не менялся вплоть до смерти художника, так что датировка его картин становится почти бессмысленной¹⁰⁶. Этот стиль трудно охарактеризовать. Сама его неизменность загадочна. Обретя свой язык, свою технику, Берн-Джонс воспроизводит бесконечно одну и ту же ноту в очень ограниченной гамме, где она звучит с пленяющей монотонностью. Его живопись кажется порождением внутренней страсти, а не объяснением реальности (или с реальностью).

Живописный язык Берн-Джонс позаимствовал у Боттичелли (склоненные фигуры, прозрачные ткани, *morbidezza* лиц, покачивающаяся походка), у Микеланджело (анатомия), у Фюссли, порой (но очень немного) у Россетти. Но тягучая атмосфера, медлительность жестов, лунный свет, отсутствие воздуха, неопределенные цвета, среди которых преобладает голубоватый, и постоянная тяжесть сна, сновидения, так тягостно эротического, что того гляди проснешься.

В картинах Берн-Джонса только одна женщина и только одно выражение женского лица. Мужчины, как бы они ни были мускулисты, более чем феминизирован: собственно, это женщины, с женскими лицами и телами, неумолимо просвечивающими сквозь позаимствованную мужскую мускулатуру. Все, и мужчины и женщины, молоды. В «*The Beguiling of Merlin*» у Мерлина лицо Вивриан, оно лишь слегка заgrimировано, чтобы казаться старше и более соответствовать историческим условиям. The «*Golden Stairs*»: восемнадцать юных женщин, строго одинаковых, в грациозных позах. «*The Mirror of Venus*» — десять одинаковых женщин склоняются над зеркалом вод, обернутые в одинаковую ткань, складки которой облекают их прекрасные груди и полные бедра.

Юные женщины или девушки? Как знать? Взглянем на них. Взглянем на *beggar maid*, которую созерцает король Кофетуа Жюльен Грак был очн

рован этим самым знаменитым полотном Берн-Джонса. Женщина, сидящая прямо напротив зрителя. Платье обрисовывает ее живот с впадиной пупка, широкий корсаж скрывает и открывает ее груди. Удивительно чистое лицо. Лоб, скрывающий тайну. Широко открытые глаза обращены к иному миру. У Берн-Джонса глаза женщин никогда не обращены на зрителя или на того, кто напротив них, взгляд всегда направлен куда-то еще. Угадывается какое-то глубокое страдание, неудовлетворенность, неизлечимая тоска; но постоянно присутствующая, даже в полуулыбке, грусть не нарушает спокойного достоинства черт. Она — ожидание. Облик женщин Берн-Джонса означает еще молчаливую вспышку рождающейся любви. Она то ли впереди, либо ей только что предавались; а может быть уже осознали ее невозможность и то, что предстоит мучительное и вечное разлучение.

Все это доводит до крайней степени эротизм куда более проникновенный, нежели откровенное и плотское вождение, которое французские *rompiers* пытаются оживить. Но он никогда не идет так далеко у Берна-Джонса, как в некоторых его ню.

Этот жанр всегда было нелегко культивировать, а со вдовством королевы Виктории он был практически изгнан из английской живописи. Ню Берна-Джонса (*Pan and Psyche, Perseus Slaying the Sea Serpent, The Depths of the Sea*) отличаются исключительной изысканностью. Трудно представить себе что-либо более чувственное и недостижимое. В английском языке различаются два противоположных понятия, *the nud* и *the naked*, нагота и обнаженность. Берн-Джонс нашел способ их объединить. Слишком совершенная идеальность академических ню соединяется с крайней чувствительностью кожи, как будто идеальные женщины только что впервые разделись и их тела вот-вот покроются гусиной кожей во влажной прохладе, покрывающей росой вереск и лилии.

Именно эрос — основа религиозности Берн-Джонса, и этим он близок эросу Россетти, однако он не сосредоточивается на каком-либо внешнем предмете. Весь в мечтаниях, в своем искусстве, в небесной Венере, он не встретился с Джэйн Берден. Изготовленные им для множества церковей витражи (в частности для Christ Church of Oxford) доносят до нас ту же тоску, только охлажденную и облагороженную в соответствии с местом. Можно понять, что подспудная чувственность просто еще не нашла той трещины, через которую она прорвется, как вулканическая лава. И именно Одри Бердслей, поклонник Берна-Джонса, несколькими своими картинами, в непристойности которых было что-то приносящее облегчение и очищающее, нанес облегчающий удар хирургическим ножом и, обнажив истину прерафаэлитского движения, внезапно лишил его смысла существования.

В Германии

А. НАЗАРЕЙЦЫ

В 1810 году многие художники устроились в монастыре Святого Исидора в Риме, чтобы вести там набожную жизнь и заниматься живописью. Они принадлежали к самой религиозной ветви романтизма. Это значит, что в отличие от французов и англичан они обладали серьезными познаниями в философии. Они знали Тика и Шлегеля, показавших путь примитивистам. Они негодовали по поводу Винкельмана и академизма, в их глазах противных религии и патриотизму. Серьезная работа Рипенхаузена («История живописи в Италии») познакомила пятнадцатилетнего Овербека с Джотто, Симабу и Перюгеном, что и определило его судьбу как художника.

Овербек и Пфорр прибыли из Вены, Вахтер — из Швабии (проездом через Париж, где он был учеником Реньо), Вогель и Готтингер — из Швейцарии. Они жили по единым правилам, содержавшим также пункт о встречах для взаимной критики созданных ими картин. 10 июля они принесли клятву оставаться верным истине, сокрушить академизм и возродить находящуюся в упадке живопись. Так за полвека до Прерафаэлитского братства возникла первая ассоциация современных художников. Она взяла себе имя св. Луки, нарисовавшего Деву Марию. Благодаря директору Французской академии молодые люди смогли расположиться в заброшенном монастыре ирландских францисканцев. Вскоре их стали именовать *Fratelli de Santo Isidoro*. Каждый располагал своей кельей, трапезы были совместными. Они служили друг другу натурщиками и отказывались писать женщин в их естестве (много позднее Овербек все же стал рисовать свою жену). Свои сюжеты они берут не из мифологии или из современной жизни, а исключительно из Ветхого и Нового заветов. Рисовать для них было и молитвой, и священнодействием. После смерти Пфорра Овербек стал католиком, что встревожило Швейцарию; Вогелю и Готтингеру пришлось вернуться в свою страну. Но группа укрепилась благодаря вступлению в нее Корнелиуса, сильной личности.

В 1815 году прусский консул в Италии Бартольди, знавший о бедном существовании художников, предоставил им заказ на декорирование своей резиденции — написание фрески, поскольку, по мнению Корнелиуса, это было условием спасения немецкого искусства. «История Иосифа» в каза Бартольди произвела большое впечатление. Более пятисот приехали в Рим, чтобы взглянуть на каза Бартольди и на другое достижение группы, фрески в казино Массимо, где Корнелиус, Овербек и Шнорр писали вдохновляясь дантовским «Раем», «Освобожденным Иерусалимом» и «Неистовым Ролландом». Шлегель защищал произведения назарейцев от критики, в частности со стороны Гете, Людовик Баварский пришел от них в восторг и не

без успеха пытался их пригласить к себе. Корнелиус оказался засыпан заказами, он возглавил дирекцию академии в Дюссельдорфе, затем в Мюнхене. Конечно, влияние назарейцев сильнее всего ощущалось в Германии, но восторгались ими и в Италии (Минарди), во Франции (Шенавар и Фландрен), в Англии Хант и Россетти брали с них пример, Энгр был с ними знаком в Риме, когда он руководил Французской академией.

Назарейцы — направление религиозной живописи, вдохновляемое христианским рвением и поставившее немецкую живопись в центр европейского общественного внимания. Но, посмотрев на их произведения, не скажешь, что они передают полностью искренность этих серьезных и восторженных молодых людей. Скорее заметна формальная изобретательность в подражании (то Фра Анжелико, то Дюрер...), хорошее качество рисунка, яркость светлых тонов. Эти художники, поклявшиеся в ненависти к академизму, которые, по словам Шлегеля, должны были быть «простыми, верными сердцем, чувствительными, невинными, думающими и не ищущими какой-либо ловкости в осуществлении своих произведений», могут быть и верны, но отнюдь не невинны, и к тому же удивительно ловки. Того гляди они перенесут на Перюгена и Фра Анжелико то академическое преклонение, которое их старшие братья испытывали по отношению к Рафаэлю и болонской школе. Фосильон писал о них, возможно, и с чрезмерной, но заслуженной суровостью: *«В этой старательной педагогичной эстетике, усердно применяемой терпеливым, образованным и дисциплинированным народом, явно ощущается губительный вкус к подражанию. Может быть, это одна из сторон той веры во всемогущество метода в области живописи, свойственной современной Германии: с помощью науки, размышления, укрепления добродетели, в общем, всего внешнего, она уверовала в возможность возродить великих художников и завладеть их дарованиями. Это свойство всякого академизма, но у этих фанатиков это совершенно очевидно и становится тягостным грузом. Отяжеленное этим вечным символизмом, этой потребностью обозначить содержание, это искусство стремится к подделке и академизму, поскольку у таких художников, как Корнелиус, оно не может быть ни живым, ни радостным»*¹⁰⁷.

То же говорят и в Германии. Гете писал Сьюльпицию Буассере: *«Впервые в истории живописи можно увидеть, как такие замечательные таланты, как Овербек и Корнелиус, с удовольствием пятятся»*¹⁰⁸. Что же касается Гегеля, то его историзм, как было уже сказано, заранее осуждает попытки разбудить христианское искусство, которое уже все в прошлом. Поэтому живое движение романтической эстетики можно найти не у назарейцев, а у Фридриха.

Б. Иная родина: Фридрих

Участь Каспара Давида Фридриха (1774–1840) в глазах критики поучительна. Лишь немногим моложе его назарейцы и приятная живопись Бедермейера отодвинули его в сторону. В 1824 году он не получил кафедры пейзажа в Дрезденской академии. Еще в 1927 году Фосильон поместил его наравне с Керстингом, чтобы *«отблагодарить за скромные и прочувственные исследования природы и жизни»*¹⁰⁹. Однако в период своего наибольшего успеха Фридрих был в полной мере понят, и не кем-нибудь, а Гете, Brentано, Клейстом, Тиком. И прусский король, и царский двор в России приобретали его полотна¹¹⁰.

В наши дни, после долгого забвения, слава его засияла вновь. Почти все его произведения находятся в Германии, России, Норвегии. Национальная галерея и Лувр теперь гордятся тем, что выставляют его. В Париже ему была посвящена большая выставка. Сегодня его считают равным Констеблю и Тернеру, хотя сравнение и кажется сомнительным, поскольку если он и пейзажист, то не в том смысле, что два других художника.

Творчество Фридриха, как и Гегеля, протекавшее между 1808 (*Retable de Tetschen*) и 1835 годами, когда его настигла болезнь, совпадает с расцветом немецкого романтизма. Он разделял его судьбу, и после наплыва реализма вернулся с триумфом, превозносимый всем современным искусством и романтической эстетикой.

В соответствии с духом последней, цели Фридриха высоки и по сути недостижимы. Он писал: *«Человек не является для человека абсолютным образцом; его цель — Божественное, Бесконечность»*. Вместе с тем *«Искусство бесконечно, тогда как знания и умение всех художников конечны»*. Художник должен *«погрузиться в глубины»*¹¹¹. Немецкий романтизм помещает истину в отдаленную перспективу. Он ищет не столько истину, сколько истинный путь в глубины. Как заметил Цернер, у Фридриха глубина не скрыта, как то возможно у Констебля или импрессионистов, она вставлена напоказ¹¹². Кроме того, она активно религиозна. Божественное достигается и снаружи, и изнутри. Изнутри: *«Сохрани в себе чистый дух детства и безусловно слушайся внутреннего голоса, он — божественное в нас, он не обманывает. Считай священным каждый чистый порыв твоей души; почитай священным каждое религиозное предчувствие, оно — искусство в нас!»*¹¹³

Снаружи: Фридрих почти исключительно художник пейзажей. Пейзаж для него — божественный образ, и это убеждение — основа оригинальности и величия Фридриха. Этим он вписывается в движение. Помимо порожденного Руссо культа природы, романтизм стремится к выразительности непосредственной, неречевой и общедоступной, лишенной условностей. Язык

же скован условностями. Может быть, и существовал золотой век, когда еще не было Вавилонской башни и язык был продолжением танца, поэзии, музыки. Лишь музыка сохранила возможность прямого и непосредственного воздействия на душу. Живопись же, чтобы обозначить что-то, нуждается в символах и аллегориях. Но и аллегория, чтобы быть понятой, нуждается в условиях. Пейзажная живопись от них свободна. Она устанавливает связь с чистой природой. И может выразить не только ее внешнюю кажущуюся сторону, но и скрытую тайну, бесконечное за предметами и вещами. Так пейзажная живопись позволяет проникнуть в глубины божественного.

Чтобы подтвердить это, следует обратиться к Карусу. Натурфилософ, геолог, врач, немножко маг и в значительной мере художник, он был другом и учеником Фридриха, и порой кажется, что именно он водил его кистью. Он писал о Фридрихе-пейзажисте, он подтверждает, что «рисовать было для него чем-то вроде богослужения. Когда он писал небо, никто не должен был входить в его мастерскую»¹¹⁴. В 1831 году он опубликовал свои *«Девять писем о пейзажной живописи»*, над которыми работал с 1813 года. Вчитываясь в этот текст, среди многочисленных повторений и проявлений постоянного восторга можно нащупать некоторые темы, точнее, лейтмотив, мысли, посвященные природе, искусству, духу художника. «Научные» соображения и рассуждения о «соотношении порядков» в духе Гете и Шеллинга я опускаю.

Природа — это божественное явление: *«Каждое исследование природы приводит человека на порог высших тайн»*¹¹⁵. *«Любое явление природы — это проявление бесконечно высокого единого божества (...) Эту божественность следует признать в мире во всей его совокупности. (...) Человек должен признать божественность природы, воспринимаемой как собственно материальное воплощение божественного, или, выражаясь человеческими терминами, воспринимать природу как божественный язык»*¹¹⁶. Для этого, добавляет Карус, необходим *«определенный уровень философского образования»*. Одного инстинкта или артистического мастерства недостаточно. Нужно думать. *«Лейзаж художника»* в самом деле явно предполагает *«и более высокую культуру, и определенный опыт»*.

Пейзаж трактуется как *Dasein* божественного. Но то же божественное существует в равной мере и в душе художника. *«Всевышний явлен нам в разуме и в природе как мир внутренний и мир внешний. Мы чувствуем, что сами являемся частью этого откровения. (...) В нас есть ощущение нашей божественности»*¹¹⁷. Перед лицом природы человек чувствует себя «в Боге», в искусстве он чувствует «Бога в себе». *«Если ощущение подлинного и непосредственного воплощения божественной сущности возвышает нас в природе, то в искусстве, напротив, мы ощущаем «бо-*

*жественность человеческого духа»*¹¹⁸. В этом двойном причастии к внешнему (к пейзажу) и к внутреннему (душа художника) постигается красота. *«Красота — это все то, что выражает в чистом виде божественную сущность в естественных предметах, и все то, в чем природа находится в соответствии со своей самой глубокой сущностью»*¹¹⁹.

Бог, природа, душа: не правда ли, это ведь классическая теория, пространственный треугольник, со времен Блаженного Августина составлявший структуру философии художника? Однако мы из него выскользнули, хотя Карус этого и не заметил. Он ступил на путь гностицизма. Он ждет всего от приобщения или от опыта, с которым душа осознает свою божественную природу и вдали от видимого мира устроится в таинстве самого Бога. Природа *«таинственна и при ярком свете дня»*¹²⁰. Прекрасно сказано. Но когда художник очистится, когда он откажется от благ земных, освободится от условностей и от техники искусства, когда он станет святым, как святая Церковь, *«душа художника наконец-то полностью и абсолютно станет благословенным сосудом, готовым воспринять озарение свыше. И тогда возникнут картины жизни в новом, более высоком жанре, которые возвысят самого созерцателя к более возвышенному видению природы, картины, которые по праву можно будет назвать мистическими и орфическими. И тогда искусство воплощения земной жизни достигнет своего апогея»*¹²¹.

Поскольку то, что должно быть представлено, запредметное, Фридрих использует символ и аллегория. Он не пытается создать какую-то совершенно новую символику. Он пользуется простыми и ставшими привычными зрителю символами: темный цвет, связанный с грустью, крест Христа, якорь надежды, корабль как символ судьбы и жизненного пути. Но он добивается того, что символ не добавлен к пейзажу, а напротив, составляет его часть, он там вечен и естественен, так что символизм кажется пришедшим не от замысла художника, а от самого языка природы. Кажется, что природа вот-вот раскроет свою тайну. Фридрих любит контражур, поскольку он выражает прозрачность в той мере, в которой свет, идущий из глубины картины, кажется нам приходящим из места гораздо более отдаленного. Контражур Клода Лоррена переносит зрителя в сердце его идеальной родины. Контражур Фридриха (*La Grande Reserve*) дает почувствовать, что его родина — не от мира сего, и вместо того, чтобы успокоить зрителя, приносит ему неудовлетворенность и тоску.

Теперь стоит бросить взгляд на несколько картин Фридриха. «*Le Retable de Tetschen*» был заказан часовой рыбаков с острова Руген, где художник любил бывать. Затем он был куплен графом фон Тун Гохенштейн, который и повесил ее в спальне своего замка Тетчен. Композиция проста. Облачное небо освещено тремя лучами солнца, заходящего за

вершину холма. Скалистая вершина заросла елями — *epicea* точно и натуралистически вырисовывающимися на фоне светлого неба. На скале, среди деревьев, увитый плющом крест и Христос.

Эта картина сразу же понравилась и заложила основу славы Фридриха. Но ее и критиковали. Художественный критик Фридрих Вильгельм фон Рамдор в 1809 году сурово осудил художника за то, что он «*воздвиг пейзаж на алтаре*». В самом деле, это не соответствовало традиции. Стремление придать такую большую духовную ценность пейзажу объясняется вышеприведенными соображениями. Но прислушаемся к тому, как художник защищал свое полотно: «*Распяты́й Иисус Христос здесь повернут к заходящему солнцу, образу Предвечного Отца. С Христом умирает старый мир, эпоха, когда Бог-Отец был на земле вездесущ. Это солнце зашло, и земля уже не в силах уловить его слабеющий свет. И тогда сияет как чистый и благородный металл Спаситель на кресте в золоте заката, озаряя мир своим смягчающим светом. Крест воздвигнут на вершине несокрушимой, как наша вера в Христа, скалы. Вечнозеленые ели и крест символизируют надежду, которые люди вложили в Распятого*»¹²².

Этот текст пробуждает в памяти другой: «Сон» Жана-Поля в переложении Нерваля. Бог умер. Либо Бог отстранился бесконечно далеко от своего творения, покинул его. Иисус Христос — залог слепой надежды, позволяющей переносить изгнание из этого мира и поддерживать стремление к воссоединению с неземным миром, подлинной родиной.

«Монах на берегу моря» (1809): видно только небо, светлое вверху, темное внизу, оно занимает четыре пятых полотна, потом полоса черного моря с несколькими барашками, наконец желтая полоса берега, где крошечный рыжеволосый (как сам Фридрих) монах взирает на бесконечность. Эту заслужившую славу картину комментировал Клейст: «*Как прекрасно созерцать эту бесконечную водную пустыню с северных берегов, в полном одиночестве под серым небом. Именно потому, что мы там уже побывали и вернулись оттуда, нас охватывает стремление опять оказаться там, это так нужно, и так невозможно. (...) Это стремление и эту несбыточность, которую пробуждает в нас природа, ощущало мое сердце перед картиной*»¹²³.

Несбыточность: картина призвана пробудить в нас отстраненность и дать нам почувствовать полную невозможность жить в природе, которая становится препятствием, барьером, границей, и отделяет нас от *запредельного*. Только огромное небо, демонстрирующее нам нашу немощ и незначительность, поле борьбы между светом и тенью, может быть содер­жит в себе зыбкую надежду преодоления.

Между внеземным миром и грешной землей Фридрих помещает множество промежуточных символов, вехи гностического поиска. Перед нами — зашифрованная живопись, нам предстоит разобраться в ее смысле и прочесть символы. Нужно знать, что полная луна или месяц представляют Христа, окошко — видение потустороннего мира, зеленеющие деревья или деревья с облетевшей листвой представляют состояние духовной жизни, что корабли напоминают о путешествии по жизненному морю к иным мирам, что скалы обозначают веру, Riesengebirg — мир божественный, вершина Розенберг — Бога-Отца. Подлинная родина обозначена горами, лесом или огромным и фантастическим собором, появляющимся за занавесом вечнозеленых елей.

Вот как комментатор описывает одну из лучших и самых знаменитых картин Фридриха — «Женщина у окна». На первый взгляд, молодая женщина в зеленом платье, жена художника, склонилась у окна мастерской и смотрит на ряд тополей. Это на первый взгляд. А на второй: *«...узкое и относительно темное внутренне пространство символизирует ничтожность нашего земного мира, освещенного лишь через это окно, открытое к запредельному миру. Склонившаяся у окна женщина смотрит на этот дальний берег, символ рая. Невидимая на картине река — это смерть, на ее присутствие указывают мачта пришвартованного поблизости корабля, а также другая мачта, но уже корабля у другого берега. Речь идет, конечно, о плавании, всплывает античная тема Стикса, через который Харон переправлял на своей лодке, но уже в христианском воплощении. Тополя, устремленные к небу, выражают стремление к смерти...»*

Не стоит обращать внимание на раму окна, на легкое колебание мачт или склоненную позу женщины, они ничего не значат: *«Эти тонкости не имеют отношения к эстетической игре, они лишь указывают, что ничто не прочно в нашей жизни»*¹²⁴.

Большинство картин Фридриха можно разобрать таким образом. И судить о них нужно именно в этом регистре, а не с точки зрения живописного мастерства. Художник презирует виртуозность и чувственный аспект искусства. Рядом с Тернером, Констеблем, а то и Буалли его живопись производит впечатление скудости. Перед английской гравюрой, мастерство которой привело его в восхищение, Фридрих воскликнул: *«Слава Богу, немец не мог бы создать подобное!»* Его мастерство очень сдержанное, скромное, сосредоточенное на изображаемом. Фридрих стремится быть художником «содержания», «сюжета», религиозного, морального и духовного смысла изображения.

Вместе с тем этот художник запредельного мира очень тщателен в точной передаче всех вещей и предметов. Он детально вырисовывает веточки, листья, контуры гор. Более того, его точность преодолевает реализм. Он

доводит его до болезненности, до галлюцинаций. Отметим эту черту, ей предстоит долгая жизнь. В самом деле, гиперреализм — еще один способ обесценить реальность. Слишком внимательный взгляд на предмет позволяет увидеть его необычность, отсутствие в нем связи с нами, и мы начинаем видеть наш обитаемый мир как необитаемый. Гиперреализм — это процесс дереализации. Но Фридрих не доводит его до чудовищности, как это делается во времена поп-арта, до того, чтобы сделать отгалкивающим тело женщины или непристойным накрытый стол. Его гностицизм отрывает его от мира, но его добрая душа не хочет этот мир разрушить.

То, что известно о его одиноком характере, о его меланхолическом настроении, о его настроении немца в оккупированной Наполеоном Германии, о его истовой протестантской вере, не позволяет связать со всем этим характер его живописи. Но его современники ее очень точно заметили. О. Г. фон Лебен писал в 1817 году: *«Мы видим, как пейзажи становятся созерцанием внутренней жизни. (...) При всей их глубине в них нет ни радости, ни веселья, скорее тоска и внутренняя серьезность. Кажется, что они говорят: прежде искусство процветало, и человек вместе с ним. Мы же живем наспех, и умираем, и преображенный прощальный взгляд гоэорит о тайне прожитой нами жизни и о возрождающейся в нас надежде. Смерть скоро покинет нас, лабиринт пройден, и родина уже недалеко. В пейзажах вид бесконечности, воздуха и моря пробуждают чувство успокоенной меланхолии. Но четкие контуры гор, скал, деревьев, близких предметов пробуждают в нас напротив таинственное смятение. Это ощущение потерянности в бесконечности, в которую нас погружает искусство, всегда предваряется желанием умереть, и смертью внутренней»*¹²⁵.

В этом исследовании Фридрих представляется поворотным пунктом. По всей видимости, по следующим соображениям. Эстетика, созданная Кантом и переработанная и развитая Гегелем, до той поры не находила художника, который себя бы к ней причислил, а точнее, поскольку ничего подобного от художника нельзя потребовать, который мог бы послужить ее иллюстрацией. Нельзя сказать, что Фридрих воплощает в себе гениальность кантовой системы. Он не предписывает правил искусству, и его воздействие нельзя назвать значительным. Его живописная манера весьма скромная, он не претендовал на изобретение новой техники пейзажа, а свою он заимствовал у голландцев. Оригинальность его значительна, но она скорее скрытая, и чтобы понять его приобщающую живопись, нужно заранее запастись ключом к ней.

Другое кантовское понятие, возвышенное, напротив, присутствует постоянно. Оно заметно в сюжетах: кораблекрушение, величие гор, берег мо-

ря, грозное небо, головокружительные обрывы острова Руген. Все это в полной мере соответствует «математическому возвышенному». По словам Каруса, пейзаж и навязываемые им законы природы заставляют нас *«обоготить наши взоры к большому кругу, громадному кругу природных явлений (...) эти законы отрывают нас от самих себя и внушают нам чувство нашего ничтожества и нашей хрупкости»*. *«Ты забываешь свое Я, Бог это все»*¹²⁶. Но это и есть невидимое возвышенное личности, «динамическое возвышенное». Оно и есть та атмосфера, в которой живет Фридрих, так что его самые устрашающие пейзажи не более пугающие, не более магические, не более «возвышенные», чем самая камерная живопись, поскольку обе погружены в одно и то же внутреннее возвышенное сознания. Для него озаренный солнцем сад и ураган на море равны. *«Сегодня впервые этот столь великалепный в другое время пейзаж напоминает мне о бренности и о смерти, тогда как обычно он являл мне радость и жизнь. Небо серое и грозное, но сегодня впервые оно окутывает горы и поля своим бесцветным зимним покровом. И вся природа передо мной становится бледной»*¹²⁷.

Связь с Гегелем установить затруднительней. Если она и существует, то скорее в настроенности, нежели в концепции: это чувство трагического. Давид д'Анже говорил, что Фридрих почувствовал *«трагедию пейзажа»*. Может быть, и есть что-то общее между торжествующим и в конечном счете оптимистическим гнозисом Гегеля и меланхолическим гнозисом Фридриха. Для обоих богов больше нет, а божественное далеко. Но для Фридриха, верующего, не может быть и речи, чтобы с этим смириться, и роза разума не лежит на могильной плите настоящего.

Бог непредставим, поскольку если пейзаж нам о нем говорит и если он везде, то он нигде и лика не имеет. Неопределенный пантеизм Фридриха и Каруса приближается к некому мистическому атеизму. Только Христос в этом крайнем протестантстве является объектом веры и надежды страстной, но зыбкой. Его икона сводится к бледной умирающей луне, небесному символу «света мира». Хант же еще рисует божественную фигуру. Хотя Тик и читал в этой живописи *«оживляющее религиозное рвение и наш новый германский мир»*¹²⁸, она неспособна воспроизвести не только божественный лик, но и человеческое лицо. Кисти Фридриха принадлежат два автопортрета, 1800 и 1810 годов, где он рисует себя суровым, с пристальным взглядом, одетым в напоминающую монашескую одежду. На всех остальных полотнах людей видно со спины, в лучшем случае в профиль. Они похожи на копию самого художника, созерцающего пейзаж, часто со скрещенными руками, обращенного к дольнему, маленький темный силуэт, потерянный в бесконечности.

Несмотря на его истовое протестантство, художественный мистицизм Фридриха отходит от христианства, поскольку он утрачивает смысл Во-

площения. Его Христос — фантастический посланник недостижимой родины. Сам мир препятствует ее достижению. Тело, тело-могила платонизма, распространяется до размеров вселенной, огромного пейзажа без сути, собственно без природы, без устойчивости, повешенного, как завеса, кажущегося между душой и запредельным миром. Поэтому и смерть постоянно присутствует как желание и как освобождение. Шопенгауэр писал: «В его пейзажах есть меланхолическая и таинственная религиозность. Они поражают не столько взгляд, сколько душу»¹²⁹. Это не могло не нравиться философу-врагу «воли к жизни».

Реальность не так реальна, как символ, поскольку символ, набор символов ведет к иной единственно подлинной реальности. Если убрать фигуру Христа, или заменить ее символом, или символами символов, еще более отдаленными, то мы вступим в религиозную живопись другого типа, которая восторжествовала в конце века и которую называют символизмом.

3. Символистская религиозность

В середине 1880-х годов в европейской живописи восстанавливается некоторая преемственность. Французское исключение утрачивает свою определенность, поскольку эстетика, распространившаяся по всей Европе, приживается и у нас, и даже находит своих предвестников (Пювис де Шаванн, Густав Моро). Они самым естественным образом включаются в общее течение. С другой стороны, то же течение черпает во Франции формы, краски, манеры для своей собственной эстетики.

Я, безусловно, несколько преувеличил значение французского исключения. Это объясняется целями работы. Многие европейские школы придерживаются парижской моды в видении и представлении картины мира. Правда, процветали они скорее в первой половине века. Такова значительная часть английской живописи, по крайней мере до Тернера, да и сам Тернер... Таков и случай живописи Бедермейера, скромной и сентиментальной. Такова и прекрасная датская живопись «золотого века». Однако не стоит забывать, что Екерберг поработал в мастерской Давида, и у него есть французские братья — Буалли, Дролинг, Коро. В Италии группа *маччианоли* совместила в себе антиакадемическую и антиромантическую реакцию: около 1855 года она присоединилась к французскому натурализму, познакомившись с ним во время путешествий в Париж или по полотнам барбизонцев из коллекции Демидова во Флоренцию. Художники из флорентийского кафе *Michelangelo* говорили, что «кажущийся объем изображаемых на полотне предметов достигается просто указанием соотношения светлого и темного, а это возможно лишь с помощью пятен и мазков, которые это соотношение точно улавливают»¹³⁰.

Между Фаттори, Лега и их друзьями шли дискуссии, которые могли вестись одновременно в кафе *Guerbois*.

Однако подобные размышления не могли удовлетворить ожидания многих художников. В их глазах и реализм, и натурализм страдали непоправимой поверхностностью. *O curvae in terram animae et celestium inanes!* Будущи поверхностной, эта живопись может казаться и легкомысленной, и грубой, и нечестивой, буржуазной, простонародной. Полемика на эту тему была распространена и в самой Франции (Планш, Гуисман), которая может, по праву или нет, гордиться Делакруа, Бодлером, Рембо и Малларме. Вне Франции мы сталкиваемся с порицаниями, исходящими от прерафаэлитов и от немецкой «живописи-мысли». Достаточно взглянуть на скандинавские музеи, чтобы понять, насколько здешний климат чужд парижской беспечности. Так, в Осло постоянно возвращаются к навязчивой теме ложа смерти. Весь XIX век Норвегия размышляла перед изображениями просто обставленных комнат, где умирает ребенок, девушка, отец или мать — и о религиозной серьезности родственников и пастора, окружающих умирающего. У этого сурового и тревожного мира есть своя вера, глубокая и мрачная, и живопись этого мира вполне адекватно ее отражает. Ее задача — не представить природу, а раскрыть смысл и знаки жизни внутренней. Эта потребность ощущается даже во Франции. Фосильон красноречиво выразил ее: *«Наряду с живописью явлений развивается живопись мысли и символа: рядом с живописью светлой, яркой и щекочущей — искусство темных глубин. Опьянение того, что блестит, проходит и умирает на искрящейся поверхности мира, сменяется потребностью в продуманном согласии, философия подвижности сменяется философией постоянства, на смену неожиданным и ярким ощущениям приходит потребность в постоянстве внутренней жизни»*¹³¹.

Конечно, подобная точка зрения предполагает отрицание духовной ценности другой живописи, отнесение Дега и Моне к живописи явлений и рассмотрение «искусства глубин» как единственно глубокого искусства. Это не так уж очевидно, но можно предвидеть те причины, которые толкают к этому. Возможно, одна из них — уцелевшая иерархия жанров. Пейзаж, натюрморт, жанровые сцены не относятся к самым возвышенным из них. Потребовалось полное освоение революции в живописи, чтобы их воспринимали без различия и в равной степени серьезно, поскольку для женских портретов Ренуара и для исторических фресок Пювиса де Шавана применялись совершенно различные критерии.

Независимо от этих соображений в XIX веке, как и в другие века, существовало религиозное рвение, не удовлетворявшееся так называемой натуралистической живописью. Поэтому в Англии, Германии, Скандинавии натура-

лизм вынужден был сочетаться с открыто и ярко выражающимися религиозными чувствами. И поскольку академизм в протестантских странах не так прочно укоренился, как во Франции и Италии, художнику было проще обратиться к другим формам, к натурализму и реализму, с их помощью пытаясь передать идею религиозности. Из этого стремления родился символизм.

Весьма напряженная символистская религиозность (с этой точки зрения «второй романтизм») более непосредственно религиозен, нежели первый) за редким исключением (Морис Денис) далека от христианского правоверия. Однако ее философские и богословские рамки те же. Культура классических и романтических художников — это культура честных людей. Делакруа перед мольбертом просил, чтобы ему читали Тассо. Коро, Курбе, Мане, Дега получили общее образование, соответствовавшее среде, в которой они росли. Им нет нужды читать, чтобы рисовать. Их знание углубляется по мере освоения профессии, но не изучением теории, которую в дальнейшем они будут вводить в свою живопись. Художники конца века стремятся более систематически, нежели прежде, унифицировать свою интеллектуальную и духовную жизнь. Их представление о живописи частично зависит от их общего мировоззрения.

Шопенгауэр

В формировании этого мировоззрения центральное место занимает Шопенгауэр. Не стоит помещать его в один ряд с Кантом и Гегелем, принадлежащих к самой глубокой философии, они дышат более чистым и более разреженным воздухом. Художники их не читали, хотя и могли косвенно с ними познакомиться, воспринимая сам дух своего времени. Шопенгауэр — родоначальник другого, более скромного поколения, к которому относятся Маркс, Ницше, Фрейд. Ницше называл Шопенгауэра своим учителем, его можно считать Шопенгауэром наизнанку, поскольку все тезисы учителя перевернуты¹³². Фрейд, неохотно ссылающийся на своих учителей, сделал исключение для Шопенгауэра. Фрейда можно рассматривать как психиатризованного Шопенгауэра, настолько схожи их системы. Большинство атрибутов бессознательного франкфуртский мизантроп уже приписал «воле к жизни». Его философия привлекательна, она изложена красноречиво и в понятных терминах. Каждый может с ней ознакомиться. И все читали Шопенгауэра, поскольку его философская система основывается на опыте жизни всем знакомой, она близка пережитому, к *Erlebnis*.

Начиная с 1870-х годов, Шопенгауэр стал главным вдохновителем писателей, артистов и художников. Хотя он в восприятии музыки и остановился на Россини и считал, что Вагнер, хоть и приверженец его философии, «должен повесить свою музыку на гвоздь», именно он определяет европейское

толкование вагнеризма. Толстой намеревался бросить все и перевести его на русский. Европа приписала «русскому мистицизму» толстовскую интерпретацию «симпатии», краеугольного камня этики Шопенгауэра. Его многочисленные непризнанные наследники смешались с признанными. Так Пруст, чистый «шопенгауэрианец», в «Смерти Балдассара Сильванда» подражал «шопенгауэровской» повести Толстого «Смерть Ивана Ильича». Стриндберг, Ведекинд, Мопассан, Жид, Селин, Сендрар были почитателями «Мира как воля», а еще более «Парерга и Паралипомена», работ наиболее общедоступных и составивших после сорока лет молчания славу шопенгауэровской философии. В Англии его читателями были Харди, Джойс, Конрад, во Франции Сименон, в Италии — Д'Аннунцио, Пиранделло, Свело, среди художников — Мунк, Климт, Беклин, Кубен¹³³.

А. Искусство и гений

Как подчеркивал сам Шопенгауэр, его философия проста. Что касается деталей, то да будет мне позволено сослаться на вполне квалифицированных интерпретаторов, таких, как Филоненко, Россет, Анри, Санс или Реймонд. Я только позволю себе вслед за Анной Анри, которая нащупала шопенгауэровский ключ к литературному пейзажу Европы, задаться вопросом, что было в этой философии столь привлекательного для художника как такового, и в какой мере она направляла его вдохновение.

Шопенгауэр позаимствовал у Канта различие между нуменом и феноменом. За самой разнообразной внешностью, видимостью вещей существует фундаментальная реальность, субстрат всякой воспринимаемой физической или человеческой реальности, темная реалитя, расположенная вне времени и пространства, а потому непознаваемая. Эта реалитя бессознательна, хотя и определяет сознательную мысль, не ведающую, что она пассивна и ею манипулируют, в то время как она считает себя действующей и активной. Эта реалитя, во всем превосходящая кантовскую «вещь в себе», Шопенгауэр «Волей» (хотя она и не «хочет» ничего), постоянно движущей слепо все. Она — вершина всех сознательных и бессознательных сил. Это запредельное, которое другие мыслители именуют «жизью», «стремлением к могуществу», «продолжительностью», является местом Бытия и главной тайной. Оно несказуемо, неуловимо, непроницаемо, но только оно одно стоит того, чтобы его высказать, узреть, проникнуть в него.

Перед лицом этой тайны человечество делится на две части. Если в гностических системах человечество делится на спящих и пробужденных, на неведающих и приобщенных, так и Шопенгауэр делит людей на «обыкновенных» и «гениев». Обыкновенный человек, этот «серийный продукт, производимый природой в тысячах экземпляров в день», не способен к созерца-

нию. «Он ищет лишь свой путь в жизни». Пленник пространства и времени, он замечает лишь «феномены», пустую и несущественную сторону существования. Он лишь игрушка, он постоянно обманут Волей¹³⁴.

А вот гений обладает гораздо более широким кругозором, его горизонт шире. Способность познавать, вместо того, чтобы быть простым инструментом, с помощью которого Воля намечает свое свершение, становится по отношению к Воле инструментом освобождения. Гений не заботится о том, чтобы найти свой жизненный путь, да и ведет себя в этом отношении достаточно неловко. «Для обычного человека способность к познанию подобна фонарю, которым он освещает свой путь; гениальному человеку светит солнце»¹³⁵. Эта разница в отношении проявляется даже физически: живой и твердый взгляд одинокого гения сразу выделяется среди миллионов тусклых глаз обыкновенных людей. Гений подобен «живому актеру среди марионеток».

Обычным людям Воля предоставляет ровно столько интеллекта, сколько нужно для выполнения той смутной задачи, которая выпала на их долю. Гений же, обладающий избытком интеллекта, применяет его, не заботясь о предназначении и цели, для восприятия объективной сущности вещей. Это опасно, это предрасполагает к одиночеству, к приступам меланхолии, к безумию. «...Из за этого неравенства в развитии духа нет смысла пытаться думать сообща, то есть общаться с другими. Подавленные его превосходством, все прочие получают от общества гения столь же мало удовольствия, что и он»¹³⁶. Крылья гиганта мешают ему ходить. Гений одинок и осужден своей эпохой. Он не участвует в развитии существующей цивилизации и, «подобный римскому императору, обреченному на смерть и бросающему свое копье в ряды врагов, он забрасывает свои произведения далеко вперед, где подобрать их сможет одно только время»¹³⁷.

Шопенгауэр еще более увеличивает тот уже кантовский и вполне романтический разрыв, который существует между талантом и гением. «Талант подобен меткому стрелку, который может поразить недостижимую для других цель. Гений — это тот, кто поражает цель, которую другие даже не могут заметить». Как раз озарение и выделяет гениальных людей, а талантливых отсылает ко всем обычным людям.

Взаимосвязь между детством и гением была утверждена Шопенгауэром еще прежде Бодлера. Однако если бодлеровский ребенок способен прозревать с наибольшей наивностью и непосредственностью величие мира, шопенгауэровский ребенок гениален главным образом благодаря своему интеллекту, еще свободному и доминирующему среди его способностей, поскольку созревание еще не пробудило в нем «половой инстинкт», инструмент Воли, который вскоре подавит в нем ребенка.

Ребенок Бодлера чувственен, ребенок Шопенгауэра интеллектуален, и его интеллект еще не приручен и не служит практической жизни, навязанной Волей¹³⁸.

Гений способен освободиться от Воли, поскольку он догадывается о ее великой тайне. *«Он рассматривает вещи вне зависимости от их связи с Волей, то есть незаинтересованно»*. Шопенгауэр заимствует у Канта фенелонову идею бескорыстной «чистой любви», которая определяет не только эстетическое удовлетворение, но и путь освобождения от «давления Воли». *«Наше колесо Иксиона больше не вращается»*¹³⁹. *«Это освобождение знания избавляет нас от потрясений столь же полно и совершенно, что и сон: счастье и несчастье растворяются, индивидуальность позабыта; мы уже не личности, а чистый познающий субъект; мы становимся единым глазом мира...»*¹⁴⁰ Что-то вроде гностического экстаза открывает гению доступ «к сути мира, к подлинной основе феноменов». Этот экстаз свойственен художнику, и художнику гениальному. *«Этим способом знания является искусство, гениальный художник»*. Искусство — это независимое созерцание принципа разума, то есть намерения и опыта, пленников Воли. Это «перпендикулярная линия», пересекающая горизонтальную линию рационального знания, с помощью непосредственной интуиции проникающая в схемы, структуры, во все то, что Шопенгауэр вслед за Платоном называет «Идеями»¹⁴¹. Так Шопенгауэр возводит художника в ранг философов, более того, философов-шопенгауэрцев. И художник и философы в равной степени способны «уловить подлинную суть вещей, жизни, существования». Художник отвечает на вопрос «Что есть жизнь?» и отвечает на «наивном и детском языке интуиции», а не на серьезном и отвлеченном языке размышлений¹⁴².

Художник разрывает покров майи, скрывающий внутреннюю суть всякого существования. Он представляет ее видимый образ, говорящий другим: «Смотрите, вот жизнь»¹⁴³. Однако образ, расшифровывающий мир, сам нуждается в расшифровке. *«Произведения пластических искусств в самом деле содержат всю мудрость, но только в виртуальном или косвенном виде»*. Поэтому перед полотном нужно «предстоять, как перед лицом принца, и ждать, пока он соизволит с вами заговорить». Превосходство гения, который видит, расположено по соседству с тему, кому он позволяет увидеть: обыкновенные люди, если они того захотят, могут скромно и хотя бы отчасти принимать участие в озарении, поскольку художник «одолжил им свои глаза»¹⁴⁴. Таким образом, художник возвышен в ранг посредника: своим гением и своей способностью выразить и передать свое знание он держит в руках ключ, открывая или закрывая по своему усмотрению доступ к миру «обыкновенным людям».

Б. Возвышенное, красивое и смерть сюжета

В работах Шопенгауэра, в первую очередь в труде «Мир как Воля и как представление», есть два пункта, особенно существенных для нашего исследования. Во-первых, это модификация кантовской концепции возвышенного, которая приводит к четвертой его разновидности, возможно, наиболее влиятельной в современную эпоху¹⁴⁵.

Покуда природа ограничивается предоставлением нам всех богатств своих значений и позволяет нам подступаться к руководящим Формам, к индивидуализированным Идеям, мы только возвышаемся от знания, подчиненного Воле, к бескорыстному созерцанию, ограничивая на мгновение нашу зависимость от Воли: так мы приходим к прекрасному. Но если субъект познания в ходе созерцания сталкивается с объектами, для Воли отвратительными, и преодолевает конфликт достойно, *«он тем самым возвышается над самим собой, над своей Волей, да и вообще над любой Волей»* В этом случае его наполняет возвышенное. Но если в этом сражении Воля берет верх, то возвышенное растворяется, а его место занимает *«тоска»*: усилие личности вырваться из ее объятий господствует над любой мыслью. У Канта бесконечное величие разума в форме возвышенного позволяет оценить контраст между слабостью познающего субъекта и объектом. У Шопенгауэра это величие отстраненности¹⁴⁶. У первого существует естественная разница между ощущением прекрасного и ощущением возвышенного. У второго различие лишь в степени, поскольку любой объект, чтобы быть созерцаемым, требует усилия для преодоления Воли; это усилие слабее в случае прекрасного и становится героическим в случае возвышенного. В трагедии, а точнее, перед лицом трагедии возвышенное достигает вершин, и субъект, поглощенный созерцанием Идей, становится *«свободным и независимым от всякого веления и всякой униженности»*.

Из этого следует, что если у Канта красивое еще как-то связано с прекрасным, то у Шопенгауэра эта связь разорвана. Красота — лишь приманка Воли, отвращающая от созерцания. В этом — зарождение эстетики уродливого, поскольку выставляемая напоказ уродливость является средством публично порвать с «красотой» обыкновенных людей, продемонстрировать свою принадлежность царству прекрасного и возвышенного, войти в *Genialen-Republik*¹⁴⁷.

Другое новшество Шопенгауэра — лишение сюжета в живописи какого-либо значения¹⁴⁸. В самом деле, в изображении уместно различать *«номинальное обозначение»*, сюжет в обычном смысле, и *«подлинное значение»*, заключающееся в *«особой силе Идеи человечества, которая с помощью картины становится доступной интуиции»*. Ценна не объектив-

ность изображенной художником сцены, а «глубина его прозрения» по поводу любой сцены, даже самой банальной и повседневной. С точки зрения «внутреннего значения» *«совершенно безразлично, изображены ли министры, над географической картой решающие судьбы народов, или крестьяне, играющие в карты или в кости за столом в кабаке»*. Любое изображение может быть той замочной скважиной, сквозь которую обычные люди по зову гения смотрят на мир.

Такая позиция разрушает иерархию жанров. «Игроки в карты» Сезанна находятся потенциально в том же ряду, что и «Les Lances» Веласкеса, и не потому что, исходя из чисто живописного критерия, обе картины одинаково *«хорошо написаны»*, а потому что то, на что стоит смотреть, находится за полотном, в ясновидящей душе художника, который его создал, в которой отражается бесконечность. В этом искусство (тут Шопенгауэр соглашается с Гегелем) выше природы. Оно обобщает. Оно прибавляет природе *«несравненную глубину размышления»*. *«...едва заметив Идею среди обычных предметов, как он понимает природу с полуслова. Он тут же выражает в окончательном виде то, что она едва пробормотала. Та красота формы, которой и после тысячи попыток природа не смогла достичь, он запечатлевает ее в мраморе; он показывает ее природе, будто говоря: «Смотри-ка. Вот то, что ты хотела сказать». «Да, это так», — отвечает голос, звучащий в сознании зрителя»*¹⁴⁹. Правда, неизвестно, что собственно созерцается, природа или «несравненная глубина размышления» художника. Единственный существующий сюжет — это художник.

Я намеренно опустил философские рассуждения, соотношения с Кантом, с «принципом разума» и т. д., чтобы попробовать восстановить то, что было «артистическим прочтением» Шопенгауэра. Среди его наследников больше художников, нежели философов, во всяком случае художники охотнее, нежели философы, признавали свои долги перед ним. Шопенгауэр поддерживает глубокие претензии художника на духовное избрание, гений, ясновидение, посреднические функции и утешает его в его социальной и психологической униженности. Добавим еще одну черту. Представьте себе философа, который вместо того, чтобы гордиться своим превосходством в диалектике и рассуждениях, обесценивает его в сравнении с непосредственной интуицией художника куда как менее искусного в аргументации и демонстрации, но способного выразить все в форме произведении искусства.

Шопенгауэр не только общедоступен. Его теория легко резюмируется, она претендует на то, что способна все объяснить исходя из кратко изложенных принципов, повторенных и усиленных красноречием их автора. Более того: он внушает художнику мысль о том, что ему вовсе необя-

зательно изучать и понимать, поскольку все, что он создает как художник, содержит неминуемо открытия и заключения философов. Художник, самого не сознавая, занимается философией, по крайней мере шопенгауэровской, и постоянно доказывает это примерами. Доктрина автора «Мир как Воля и представление» восхваляет поверхностность, лень и приблизительность «артистического духа».

Б. Гностицизм для художника

Выводы Шопенгауэра, занимающие около четверти его работы, очень близки гностицизму по крайней мере в следующих пунктах:

— Мир плох, нужно вырваться из него. Воля подчиняет людей, и с помощью их частных «воль» обретает решимость и в конце концов сознательно хочет того, что желает. У Воли нет конечной цели, но она хочет всегда: *«Желание есть все ее бытие»*. Эта мысль завладевает материей и каждая частица материи борется с другими и с самой собой, чтобы пощечиниться желающей Воле. *«Всюду мы видим сдержанные желания, всюду они в борьбе, и таким образом в состоянии страдания»,* и боль не стихает. *«Чем выше поднимается сознание, тем живее боль, «и больше всех страдает то, в ком присутствует ге:ий»¹⁵⁰*.

— Воля уподобляется злему Богу гностических мифов. Человек схвачен и брошен рабом на землю, *«предоставленный самому себе, неуверенный ни в чем, кроме своих потребностей и своей униженности», озабоченный выживанием, «кдлебящийся между страданием и тоской»¹⁵¹*.

— Знак, символ, икона человеческого поражения в его сексуальности. Она — «загадочное слово» мира, место, где освещен его внутренний смысл. Сексуальный акт — *«сердцевина, этос, квинтэссенция мира»*, поскольку в нем выражена Воля. Он везде, так как он в основе всякой страсти. Он — классический пример растерянности духа, поскольку Воля не может достичь своей цели иначе, как породив и человека (неприобщенного) *«определенную иллюзию, из-за которой он начинает рассматривать как личное преимущество то, что является таковым только для вида»*. Любовь — это ложь, иллюзия, рабство. Она едина со смертью¹⁵².

Спасение — то есть отрыв от этого мира — достигается познанием и диктуемой этим познанием аскезой. Нужно порвать нашу привязанность к этому миру, свидетелю нашей бессознательной рабской зависимости от Воли, то, что Шопенгауэр называет «волей к жизни». На первом этапе нужно уловить суть вещей, осознать всемогущество Воли. Познание мира позволяет человеку представить себе его подлинное положение и найти путь к спасению. Второй этап — добровольные упражнения, в результате которых отказываются от воли к жизни. *«Добровольное воздержание — первый*

шаг на пути аскетизма или отказа от воли к жизни». Шопенгауэр проповедует анкратизм. Так постепенно становятся тем, кого в гностицизме называют «совершенным», а Шопенгауэр именует «святым»¹⁵³.

Следует отметить, что художник является неким подобием святого, но не достигает подлинного спасения. Как раз наоборот. *«Эта чисто познаваемая сторона мира, ее воспроизводство искусством в какой-либо форме — та материя, над которой работает художник. Он пленен созерцанием Воли в ее объективизации. Он замирает перед этой картиной, без устали восторгается ею и воспроизводит ее. Но вместе с тем он сам за это расплывается. Иными словами, он сам является этой объективирующейся Волей и остается наедине с ее вечной болью*». Художник приостанавливает волю к жизни, но лишь на несколько мгновений. Искусство — лишь *«успокаивающее средство Воли*», снотворное, временное утешение. Святой же, напротив, *«серьезен»*¹⁵⁴.

— Шопенгауэр, как и вообще все гностики, подчиняет христианскую догму своей системе. Первородный грех — это, «конечно», плотские удовольствия. *«...Христианство видит в каждой личности в первую очередь ее подобие Адаму, во всем его жизнеутверждении, (...) из которого происходит и его соучастие в первородном грехе, и боль, и смерть. Но существует благодаря озаряющей ее Идее, и тождество этой личности со Спасителем, представляющем отрицание привязанности к жизни; отсюда и ее участие в жертве и заслугах Спасителя, и ее освобождение от цепей греха и смерти, то есть от мира»*¹⁵⁵. В Евангелии *«мир и зло трактуются почти как синонимы»*. Так что Шопенгауэр может поместить в основу своей системы — опять же на манер гностиков, религиозный синкретизм. *«Внутренняя суть и дух христианства те же, что в буддизме и у брахманов. Все они учат, что род человеческий обременен тяжелой ношей виновности самим фактом своего существования»*¹⁵⁶. Догмы играют незначительную роль, они все одинаковы, Шопенгауэр вбирает их всех в себя, поскольку они означают только то, чему он сам учит.

Ужас мира

Мы задержались на Шопенгауэре, поскольку его непосредственное влияние на литературу и живопись было впечатляющим, даже большим, чем на философию, хотя и следует учитывать и косвенные формы этого влияния через ницшеанство и фрейдизм. Следует ли рассматривать его как некоего Фантомаса, чьи крылья летучей мыши на несколько десятилетий накрывают европейскую историю? Безусловно нет. Но он упорядочивает и придает философскую форму постепенно распространяющемуся умонастроению, примеры которого многочисленны. Если его читали и разделяли его мне-

ния, то потому, что его читатели и последователи уже были к тому подготовлены и чтением других авторов, и сходным жизненным опытом.

Во Франции, да и конечно в Англии и в Германии, Бодлеру и Флоберу не было нужды читать Шопенгауэра, чтобы познакомиться с разочарованием, тягой к небытию, гордостью художника, принадлежащего к иной породе, нежели «буржуа», с поисками Спасения (или спасательного круга) через искусство. Бенишу показал, что приверженность одиночеству и горечи, ведущим чертам литературы второго романтизма, не столько последствия пережитых невзгод, сколько добровольный выбор, который и унаследует поколение символистов¹⁵⁷.

Католический лак в стиле Шатобриана быстро осыпается в поколении 1820 года, поколении Гюго и Ламартина. Счастливый романтизм видит поэта во главе сообщества как новый духовный авторитет, ведущий его к прогрессу, как Боссюэ, примиренного с Кондорсе. Но этот унаследованный от Просветителей деизм не может выжить в удушливом климате конца Июльской монархии, ни в позорном посмешище, открывшемся в 1848 году. Нельзя более верить в провиденциальное будущее, в расцветающее человечество, в прогресс («по словам Бодлера, «бельгийская идея»). Провидение уступает место «мрачному и безбрежному небытию».

«(Романтический) Волшебник получает свет от Бога и передает его человечеству... Проклятый Поэт живет между жаждой Идеала общения и глухой аудиторией, и терпит поражение. Но он властитель своего одиночества, он может пренебречь теми, кто с обеих сторон отказывает ему. Именно в этом смысле, в гораздо большей мере, нежели в тщетной религии искусства, второй романтизм может воспроизводить, и в более чистом и подлинном виде сущность первого романтизма»¹⁵⁸.

Именно теперь, во второй половине XIX века неудовлетворенное и глубоко несчастное сознание, горечь, дисквалификация человечества, чувство гротеска и абсурдности мира становятся знаками превосходства художника и отличительной чертой современности. Этим всеобщим отрицанием художник исключает себя из всеобщей глупости и сохраняет свои духовные привилегии. Он вполне созрел для чтения Шопенгауэра, укрепляющего в нем это ощущение привилегий. И тогда одиночка из Франкфурта познал славу (которой он наслаждается на не слишком шопенгауэровский фансон) и через широко распахнутые двери вошел в *Zeitgeist*.

По той же причине шопенгауэровские темы в живописи смешиваются со многими другими, пришедшими из других областей духа времени. Я хотел бы указать только на одну из них, на болезненную сексуальность и губительную женщину. Образов тут не оберешься. Женщины-животные, готовые пожрать: Густав Моро. «Эдиш и Сфинкс» (1864); Кнопф, «Искус-

ство». «Ласки», «Сфинкс» (совпадение заголовков уже настораживает), женщина-пантера с тяжелым подбородком, чертами сестры художника, которые он воспроизвел на многих полотнах. Навязчивое присутствие единого типа женщины на протяжении всей творческой карьеры художника (Берн-Джонс, Россетти, Кнопф, Моро) становится типичной чертой этой живописи.

Женщины, отрубавшие головы: Климт. «Юдифь I» и «Юдифь II» (1901); Моро, «Явление» (1856), «Саломея рядом с колонной» (1885), «Фракийская девушка с головой Орфея» (1865); Бердслей, «Саломея» (1895); Штук, «Саломея» (1906); Клингер, «Саломея», (1909). В последнем случае художник идет до конца символизма (или десимволизации) в шопенгауэровско-фрейдистском стиле, поскольку Саломея в сопровождении пантеры, символизирующей сладострастие, размахивает не отрубленной головой, а отрезанными половыми органами святого.

Головы Медузы: Берн-Джонс, «Губительная голова» (1886–87); Кнопф, «Голова Медузы» (1900). Женщины, сочетающие в себе сладострастие, разрушение, смерть: Поуп, «Пробуждение чувств» (фронтиспис к роману Паладана, 1887); «Смерть на балу» (1863), «Порнократес» (1896). Альфред Кубен: «Невеста смерти» (1900). Швабе: «Смерть могольщика» (1893–1900). Мальчевский: «Танатос» (1898). Верц: «Прекрасная Розина» (1847). Веддер: «Чаша смерти». Штук: «Грех» (1893). У Штука женщина с обнаженным бюстом — груди освещены, лицо в тени, только блещут глаза, а рядом — змея, тоже не спускающая с вас глаз. Тот же художник написал «Невинность» (1889), полотно, в котором явно чувствуется, что изображенная девушка, хотя и держит в руках лилию, не защищена — увы! — от самых худших искушений. Художник из Ниццы Густав-Адольф Мосса в том же жанре довел мрачно-сексуальный «шопенгауэризм» до пародии в своей картине «Она» (1903). Молодая женщина с кукольным лицом, но с объемистыми грудями, со сложной прической, удерживаемой украшением из человеческих черепов, как великанша, возвышается над грудой окровавленных трупов. Упомянем также Мунка, «Девушка и Смерть» (1893), «Вампир» (1895), и так далее.

Тема фатальной женщины в литературе уходит своими корнями очень глубоко. Мы не станем погружаться в глубь веков до Клитемнестры или Медеи. Прекрасные безжалостные дамы попадают и в *gothic novel*. и у Мери-Китса, Свинберна, Готье, Бодлера... Но в живописи этот тип нов¹⁵⁹. Склонность к жестокости существовала во все времена, с XVI века всегда хватало Саломей, Юдифей, Лукреций, святых Екатерины в сопровождении бесчисленных жертв. Но у символистской женщины свои особенности. Рыжеволосая с зелеными глазами, томная, мечтательная, всегда сладостраст-

ная, она не столько чувственная, сколько сексуальная. Она отнюдь не источник блаженства, образ счастливого прибежища на этой земле, улыбающаяся и благодатная природа (таковы еще ню французской школы, от Делакруа, даже в «Сарданпале», до Боннара и Матисса), она ведет к грусти, к боли, к смерти. Злая судьба, неумолимый закон мира (Шопенгауэр, Дарвин, Гегель, Фрейд) придают женщине роковой облик. В то время, как прежние изображения женщины, связанные со скелетами, могилой, разложением трупов призывали отринуть плоть и обратить свою любовь на более возвышенные и более устойчивые предметы, современное представление напротив откровенно эротизировано. Смерть сексуальна, и казнь обещает оргазм. Желание и удовольствие, обращенные вниз, стремятся к небытию. Мадемуазель Скальпель неудержимо влечет в сад истязаний и наслаждений. И тем самым роковая женщина становится священной фигурой. Смертоносное желание становится преддверием каких-то темных жертвоприношений, в которых женщина и жрец, и мистагог. Это вполне откровенно у Тооропа: «Фатальность» (1893) или «Три невесты» (1893).

А. КАКАЯ СВЯТОСТЬ?

Какого типа божественный образ мог быть создан в рамках символистской эстетики? В философской системе Шопенгауэра этот вопрос не имеет смысла. Во-первых, Бога нет. Можно представить себе религию смерти Бога (таковая существует), но вот представить себе предметное изображение его отсутствия гораздо труднее. Гений художника созерцает реальность, то есть Волю, проявляющуюся в идеях. Без такого посредничества обходится музыка, обладающая прямым контактом с реальностью: «Она выражает не феномен, а скрытую сущность, внутреннее феномена, Волю, обходясь без посредничества идей радости или боли: она сама есть радость и боль, и мир можно назвать воплощением музыки в той же мере, что и воплощением Воли»¹⁶⁰. Однако музыка «абстрактна». Шопенгауэр порождает новую потребность для художника — создать такую живопись, которая могла бы соперничать в непосредственности и понимании реальности с музыкой. Эта мечта завладела символизмом и толкала его к изобретению столь же зашифрованной и столь же «абстрактной» живописи, что и музыкальная партитура. *Ut pictura musica*.

В самом деле, у предметной живописи, по определению, существует тенденция ограничиваться феноменами. Но поскольку гениальный дух художника их преодолевает, то существует разрыв между представляемым (образ) и представляющим (художник). Перед последним стоит задача представить дух представляющего с помощью представляемого. Это удалось голландским мастерам, «которые так объективно созерцали

предметы наименее значительные и в своих картинах дали нам несокрушимые доказательства своей объективности и величия своего духа»¹⁶¹. Они изобразили, представляя свои накрытые столы и спокойные одежды, свою освобожденную познанием Воли душу. Но нельзя ли обойтись без представлений и обратиться непосредственно к формам, цветам, первоначальным ритмам, составляющим, как в то верят все больше и больше, самую действенную часть живописи?

Следует признать, что смерть Бога не была для художника приятной новостью, поскольку, помимо прочих соображений, он лишила его образа самого высокого. Это выразил Нерваль, перелагая «Сон» Жана-Поля:

*Я искал Божье око, а нашел лишь круг,
Черный, широкий и бездонный, и ночь из этого круга
Изливалась на мир и густела с каждым часом.*

Это не значит, что художник лишился возможности представлять мир. Отсутствие божества отнюдь не мешает образам множиться. Они охотно склоняются к трагическому нового типа, к трагедии, в которой Шопенгауэр поместил возвышенное, но это не мешает, а скорее наоборот, придает новое дыхание творческому духу. И пусть *«Тоска жестокая и безжалостная над моей склоненной головой водрузила свой черный флаг»*, если она не лишила меня возможности творить и разрешается в произведениях искусства.

Тем не менее у очень немногих художников (сыщется ли хоть один?) дух небытия и полное отсутствие божественного лишены религиозных элементов. Чистый «шопенгауэризм» представляется как гностическая космология, то есть как «глубинное знание» законов, управляющих материальным миром. Воля, вездесущая метафизика накладывается на первородную и единую реальность. Утверждая, что он опирается исключительно на опыт, отвергая спекулятивный идеализм «трех великих софистов» (Фихте, Шеллинга и Гегеля), Шопенгауэр предлагает что-то вроде «мистического позитивизма». В самом деле позитивизм: мир не покинут, а естественная теология, идеализм и материализм, отвергнуты как неподдающиеся опытной проверке; и мистический, поскольку именно интуицией, созерцанием, аскезой героическим прорывом из себя (от воли к жизни) улавливается внутренняя сущность вещей и обращаются к спасению. Поэтому в черной тени Шопенгауэра рождаются великие литературные, музыкальные и живописные произведения, окрашенные единым тоном метафизического отчаяния и религиозной серьезности. Само созерцание небытия или этого мрачного демиурга, дергающего за ниточки человечества, не может быть исключительно светским. Когда этому демиургу случается принять обличье Сатаны (вспомним о впечатляющем

распространении сатанизма в конце века), в ужасе чувствуется священное содрогание.

И тем не менее художниками XIX века, если они об этом задумывались, смерть Бога переносили плохо. Во Франции, по счастью, господствовало безразличие по этому поводу, но эта страна пользовалась накопленным общим благосостоянием, оставленным католической религией. Но и здесь эта тема могла восприниматься болезненно душами, охваченными беспокойством в связи с концом века и ищущими веры. В протестантских странах вопрос о Боге был и более личным, и более животрепещущим.

Очень редко художникам удавалось обрести или вновь обрести христианское правоверие. Путь духовных поисков был сложным и запутанным. Не то, чтобы христианская иконография была полностью заброшена. В конце концов, от Гогена до Кирхнера в символистской и экспрессионистской живописи очень часто использовались христианские темы: Рождество, Страсти, Распятие. Но создается впечатление, что за редким исключением (Морис Дени) эти темы — не центр символистской религиозности, они — лишь одно из многих украшений, расцветающих на таком религиозном фоне, который не сосредоточивается в христианстве. Если таковое и встречается, то только в рамках синкретизма, включающего в себя многие другие компоненты. Наблюдается некое оживление романтической традиции. Нерваль, наибольший германист во французской школе, надеялся на возвращение «древних богов» и упражнялся в эзотеризме.

Такая ностальгия была знакома Новалису и Гёльдерлину. Среди их современников — французских художников она не встречается. Французскую живопись не интересуют магические средства, а классическую мифологию она использует совсем не в духе магического эллинизма немцев. Но когда в конце века она присоединяется к общему направлению европейской живописи, она пропитывается эзотеризмом. Возвращение древних богов создает пластическую форму, которая завладеет всей европейской живописью. Назовем ее, вслед за Голдватером, «примитивизмом». Между примитивизмом и эзотеризмом сложные отношения, они могут существовать и раздельно. Моро, Штук, Беклин, Ватт, Редон, все художники, у которых можно заподозрить существование более или менее систематизированного эзотерического подтекста, по своему стилю не примитивисты¹⁶². С другой стороны, у наших фовистов декларированный примитивизм кажется совершенно чуждым поискам сокровенных глубин. Но когда два направления смыкаются, мы приближаемся к кризису символизма, который приводит к абстрактной живописи или к общему кризису образа. Кандинский и Малевич — два примера этого драматического «короткого замыкания».

Б. Примитивизм

Сразу следует отметить: прямое влияние примитивного искусства встречается очень редко¹⁶³. Несколько гравюр на дереве Гогена, несколько полотен Синего Всадника, «негритянский период» Пикассо, и это почти все. Ссылки на примитивное искусство носят совсем иной характер, нежели ссылки на «великих мастеров» у Делакруа или Энгра. Нет непосредственного заимствования, основанного на восхищении пластическими формами. Скорее намеки. Подражают не столько произведениям, сколько предполагаемому отношению примитивного художника.

Потому то и оказывается: чтобы уловить дух этого искусства, нет нужды быть большим его знатоком. Немцы давно обладали прекрасными музеями, но французы довольствовались собранными с миру по нитке коллекциями, порой — просто раритетами, собранными в негритянских странах или в Океании.

Нужно отличать примитивизм от экзотизма. Мир турецкий (Декамп), мир магрибинский (Делакруа, Фроментен), берега Мертвого моря (Хант, Вене) предоставляют декорации, обогащающие драматическую или археологическую ценность картины, расширяют гамму пейзажей, но не влияют на ее стиль. Напротив, крестьянские или народные темы играют подготовительную роль. Речь идет о том, чтобы, по словам одного из героев Тургенева, «опроститься». Идея человека из народа, незатронутого мучениями и сложностями, обременяющими интеллигента, человека, прямо связанного с основными жизненными данностями и истиной этого мира, эта идея распространяется все шире и шире, по мере того, как XIX век изнемогает под бременем своей собственной культуры. Эта идея процветает в литературе (Толстой) и в народнической живописи передвижников (в той же России). Однако в данном случае следует говорить о социальном экзотизме, поскольку живописный язык остается в рамках академической манеры.

Однако Милле использовал крестьянскую тему для того, чтобы изобразить библейское человечество. Восхищавшийся им Ван Гог мечтал о том, чтобы его собственное искусство было «чем-то прочным, простым и серьезным», у чего было бы «больше души, больше любви, больше сердца» и было бы «подлинным», как у Милле или в Израиле¹⁶⁴. О том же беспокоились Годлер, художники Брюке, скандинавские, польские, русские художники.

Наиболее полным подражателем был безусловно Гоген. Его примитивизм питается сознательным бунтом против мира и общества. *«Бежать! Бежать туда! Я чувствую, что птицы пьяны...»* Он стремится не к той роскоши и утонченности, которые первый романтизм приписывал Восто-

ку, а к простоте и естественности, предшествовавшей цивилизации. Его модели весьма эклектичны, поскольку в рамки примитивизма он включает Персию, Египет, даже фризы Парфенона (которым он вдохновлялся при создании своих таитянских всадников), Боробудур, Индия, остров Пасхи, наконец предметы с Маркизских островов и Таити, которые он именует «маори». В Бретани его примитивизм прошел «крестьянскую» стадию. Но и в Бретани, и в Океании присутствует религиозный мотив.

Гоген в полной мере нашел свой стиль и порвал с импрессионизмом в «Видении после проповеди» (1888). Иаков и ангел борются на красном гугу. Писарро догадался о разрыве. Он упрекал Гогена в том, что он «стянул это у японцев и у византийских художников», а главное, в том, что отбросил «нашу современную, социальную, антиавторитарную и антимистическую философию». Писарро трактует это как отступление, возврат к спиритуализму, уступку символизму, как подмигивание прерафаэлитам. И он прав. Но Гоген, сделав этот решительный шаг в сторону спиритуализма, господствовавшего вне границ Франции, прибавил к нему формальный динамизм, уже целое поколение потрясавший французскую живопись. Он заимствует у японцев, у бретонских распятий, у раскрашенных фотографий, у детских рисунков все, что ему нужно, чтобы создать свой собственный живописный язык, что по-своему делали его друзья, с которыми он порывал.

Христианская тема — повод. Она смешается позднее с другими религиозными составляющими. «Ogana Maria», написанная на Таити в 1891 году, переносит заупокойные молитвы в южные моря. Все лица, в том числе и Богоматери, явно туземные. В «Идоле» (1897) он сочетает христианское с языческим и Тайную Вечерю за фигурой из черного камня, сопредседательствующую с Христом. Хотя Гоген был враждебен существующей Церкви и клиру, противопоставляя им простую веру бретонцев или первых христиан, хотя и говорил, перемешав всех богов, о равенстве религий, он тем не менее позволял увидеть контраст между спокойным и мирным духом его христианской иконографии и тревожным ужасом богов Океании. У его идолов угрожающее, а то и наводящее страх обличье, ведущее его «к таинственному центру вселенной»¹⁶⁵.

Примитивизм Гогена связан с его спиритуализмом. Фенеон с тревогой смотрел, как он смещается в сторону «литераторов»¹⁶⁶. Он опасался, как бы он не скатился к живописи «Розенкрейцеров», которая подтолкнет символизм к мистике и изотерическим инициациям. Гоген не позволил вовлечь себя в групповую дисциплину, что не помешало ему с жадностью читать на таитянских пляжах Жозефена Пеладана, парижского мага розенкрейцеров. Разве не написал Сведеборг, часто цитировавший Гогена:

*«Прекрасное представляет собой подлинное обобщение всех духовных истин, которое Церковь Нового Иерусалима призвана распространять в мире на языке своей символики»?*¹⁶⁷ Гоген приобщается к пророческой и подвижнической миссии художника: *«Художник, ты жрец!»* (Пелгдан).

Творчество Гогена и есть место встречи формальной французской традиции (несмотря на удивление Писарро и его друзей, он все-таки принадлежит их миру) и символистского спиритуализма. Результатом встречи является характер его примитивизма. Синтез неустойчив, фовисты тому доказательство. Вламинк, Дерен, Матисс восхищались африканскими сувенирами и при случае коллекционировали их, потому что находили их красивыми. Их технические новации — широкие линии, краски, непосредственно выдавленные из тюбика, тона без оттенков, нарочитая небрежность, смахивающая на детские рисунки, — все это вытекает из эстетических соображений, как будто никак не связанных с символистской религиозностью.

Эта религиозность, однако, в полной мере присутствует у художников Брюке. В отличие от французов, немцы располагали музеями, позволявшими им познакомиться с привезенным из Африки или Океании не как с курьезами, а как с образцами искусства, в основе которых лежит определенная эстетика, хотя и не похожая на европейскую. Говоря словами Нольде, в этом искусстве их восхищали *«абсолютная примитивность, напряженная выразительность, часто гротескная, жизненных сил в самых простых их формах»*¹⁶⁸. И если пейзажи Нольде, Шмидта-Ротлуфа или Пештейна, представляющие Северную Германию, резкостью красок напоминают тропики, то связано это не с экзотизмом, а с тем, что художники пытаются выразить чувства и страсти, постоянно думая *«об основополагающих проблемах человеческой жизни и судьбы»*. Пейзаж, несмотря на его резкость, насыщен тем же символизмом, что и пейзажи Фридриха или Каруса.

Та же, с позволения сказать, метафизическая перегрузка господствует и в жанровых сценах. Когда Тулуз-Лотрек рисует проститутку, он использует свою иронию, чтобы показать в ней человеческое существо, заслуживающее симпатии и уважения именно поэтому, а не из-за ее профессии, без умиления и нездоровой чувствительности. Проститутки Кирчнера или Гроца, напротив, окружены священной аурой и свидетельствуют против ужаса не их мира, а мира как такового, который их частное ситуация выявляет как свойственный всем людям, если они приемлют шопенгауэровский взгляд на мир. Поэтому и нет разницы в тоне между пейзажами Брандесбурга, сценами в кабаре и Страстями, Положениями во гроб, Причастиями, Танцами Золотого тельца, заполняющими полотна Нольде.

Сжатая композиция, искаженные лица, ярость господствующей страсти, все это может быть соотнесено с «примитивным» христианством, с медиавелизмом, которые можно найти у назарейцев. Однако академическая стыдливость последних отброшена, и «примитив», в котором религиозные чувства и сексуальная энергия тесно переплетены, являет удручающую первооснову вселенной.

В. ЭЗОТЕРИЗМ

Гоген, вернувшись в Бретань, читал «Великих приобщенных» Шуре, а на Таити — работы «Сара», то есть Жозефена Пеладана. Три отца-основателя абстракционизма, Модриан, Кандинский и Малевич, были знакомы с Шуре, Мадам Блаватской, Штейнером, Успенским — когда по книгам, а часто и лично. Если не говорить о Модриане, всю жизнь бывшим признанным теософом, трудно сказать, в какой степени художники были под влиянием эзотеризма. Тем не менее не стоит особенно доверять их самооправданиям по поводу такого влияния.

Они соучаствовали в создании нового религиозного климата в живописи. Заложившая первооснову статья Орье «Символизм в живописи, Поль Гоген» (1891) является в первую очередь спиритуалистской критикой французской живописи¹⁶⁹. *«Импрессионизм всего лишь разновидность реализма и ничем другим быть не может. Реализм утонченный, одухотворенный, более дилетантский, но все равно реализм. Намеченной целью все еще является подражание материи»* Спокойное религиозное безразличие на общей и толической основе позволяет французским художникам с восторгом любовью взирать на природные предметы и явления. Моне немало удивился бы, если бы кто-то, видя его на свету перед кувшинками, узрел бы в этом дихотомию материя-дух. Материя и дух едины, и как раз на свету. Но религиозный подъем конца века всюду ищет запредельный мир. Надо, говорил Орье, открыть на этот мир внутренний глаз человека, о котором писал Сведенборг: *«Идеистское искусство более чисто и более возвышенно, чище и возвышеннее любой чистоты и возвышенности, отделяющей материю от идеи»*. Художник — *«выразитель абсолютных Существ»*. Цель живописи — *«выразить идеи, переведа их на специальный язык»*. Предметы не могут обладать какой-либо ценностью как таковые. *«Они ценны лишь как знаки, как письмена огромной азбуки, разобрать которую может только гениальный человек»*. Орье просит Бодлера придать форму этой неоплатонистской экзальтации.

Следует сразу отметить прямые выводы, которые Орье извлекает из этой позиции. В изображении отвергается всякая верность, всякое подобие образа и объекта. *«Оберегая себя от пагубности конкретной истины»*, ху-

дожник должен избегать анализа. *«В самом деле, каждая деталь — лишь частичный и чаще всего бесполезный символ общего значения объекта. Следовательно, строгой обязанностью художника-идеиста является разумный отбор среди множества сочетающихся в объективности элементов тех линий, цветов, форм, которые несомненно служат идеистскому обозначению предмета, а затем нескольких частичных символов, способствующих созданию общего символа».* Такова главная мысль, которую Орье извлекает из творчества Гогена. Согласился ли бы с этим Гоген? Уверенности в этом нет, поскольку его картины сохраняют множество «материальных» и «конкретных» элементов. Но ориентировано оно именно в этом направлении. Творчество Гогена, включает Орье, *«идеистское, символистское, синтетическое»* (поскольку *«описывает формы и знаки согласно методу общего понимания»*), *«субъективное»* (поскольку *«объект никогда не рассматривается как таковой, а как знак идеи, уловленный субъектом»*), наконец, *«декоративное».* Декоративная живопись, как ее понимали и создавали египтяне, греки и примитивные народы, действительно содержит все это. *«Строго говоря, она и есть истинная живопись».*

Так Гоген нашел формулу *«простого, непосредственного, самого главного искусства».* Орье умер в 1892 году, ему было 27 лет. Но из творчества Гогена он вытянул ниточку, которая будет разматываться в течение столетия. Он заранее указал на мощное движение, начало которого он предчувствовал. То, что он провозгласил в 1891 году по поводу Гогена, гораздо более подходит Кандинскому. *«Духовное в искусстве»*, появившееся через 20 лет (1910), лишь развивает его мысль.

Религиозный подъем конца века подрывает образ изнутри. Этот подъем мистический, и мистицизм его не христианский. Историки указывают на его истоки: Шуре, Блаватская, Штейнер и так далее, но они не позаботились всерьез рассмотреть эту литературу. Их можно понять. Однако придется это сделать, чтобы понять, что было в этих теориях привлекательного именно для художников.

Претендуя на традиционность (Египет, Гермес, Орфей, каббала), эти теории представляют собой реальное единство. Интересующий нас эзотеризм, уходящий своими корнями во франкмасонство и другие мистические течения XVIII века, оживленный мартинистскими и сведенборгским движением, кристаллизуется в середине XIX века. Ключевыми фигурами являются: Элифас Леви, он же Альфонс Шарль Констан (*«Догматы и обряды высокой магии».* 1856 г.), Папюс, он же доктор Жерар д'Анкос, автор двухсот шестидесяти работ, Рудольф Штейнер, тексты докладов которого составляют триста томов, Мадам Блаватская, Успенский, чья работа о Гурджиеве (*«Отрывок из неведомого познания»*) считается классичес-

кой и сегодня, Эдуар Шуре, чей труд *«Великие приобщенные, тайная история религий»* к 1960 году выдержал девяносто одно издание. Эту литературу легко узнать. Она на редкость многословна и содержит множество повторов, поскольку дает объяснение всем аспектам реальности и решение всех загадок человечества и вселенной. Сиентистский климат эпохи объясняет позитивистский тон и демонстративную очевидность. *«Оккультное знание, заявлял Штейнер, высказывается по поводу супрачувствительных субъектов реальности точно так же, как натуралист — по поводу чувственно воспринимаемых. Так что квалификация оккультных знаний как науки вполне справедлива»*¹⁷⁰. На самом деле речь идет о сближении, позволяющее бесстыдное использование аналогий, аллегорий, метафор и мифов. Самая разнузданная фантазия утверждается с уверенностью и апломбом, которые могут показаться поразительными, если забыть о том, что автор излагает их, исходя из сердцевины знаний, которую невозможно передать, если читатель не достиг того же уровня приобщения и несокрушимой убежденности.

К тому времени, когда волна эзотеризма накрыла Европу, христианское правоверие уже давно утратило свой авторитет в среде пишущей и рисующей братии. Даже после Французской революции, когда столько литераторов объявили себя католиками, их религиозность лишь изредка могла бы выдержать экзамен церковной цензуры, которая занесла бы их вместе с Гюго, Ламартином, Бальзаком и прочими в списки Индекса. Самая яростная религиозность опирается на догмы более или менее сознательно гностические — оптимистического гностицизма, унаследованного от Просветителей, или драматизированного романтизмом. Как мы уже показали, самая подлинно католическая живопись — это та, что не стремится быть таковой, созданная художниками, для которых католицизм — унаследованная привычка, способ видеть мир, об истоках которого они забыли, а отнюдь не продуманная убежденность или демонстративная набожность.

Однако гнозис в течение века менялся и превращался в идеологию. Система верований с ее центральным мифом, от которого распространялись кажущиеся рациональными объяснения вселенной, начинает связывать этот миф не с еще религиозной мистической интуицией природы, а с той или иной научной доктриной, на установленной достоверности которой система пускает корни и обеспечивает веру в себя. Геккель, Дарвин, Рикардо и другие предоставили зацепку научному социализму, научному расизму, научному психоанализу. Эзотеризм можно считать промежуточным уровнем между гностицизмом и идеологией. Он — ограниченная форма гностицизма в сиентистской среде, а порой и реакция на господств-

во сиентизма. Но гностическая основа с центральным все объясняющим мировоззрением сохраняется.

Порой случается, что эзотеризм пересекает границы и оказывается в сфере идеологии. Разгул футуризма, авангардизма, а особенно войны и революций ускоряют этот процесс. Одним из первых директоров Баухауса (президентом тогда был Гропиус) был Иттен. Диссидентствующий теософ, прошедший школу Штейнера, он позднее присоединился к одной из версий «маздеизма», разработанного наборщиком, именовавшим себя доктор О. Z. А. Ханиш. Иттен разгуливал по Веймару с бритым черепом в монашеском одеянии. Он считал, что все его ученики обладают творческим даром, а его маздаизм их освободит. С другими пророками, вроде Густава Хагеля, он обольстил многих студентов и поил их чудодейственным напитком на базе чеснока.

Но в 1923 году Иттен был заменен Моголи-Надем, венгром, сотрудником Белы Куна в будапештских Ссветах. Как коммунист он считал, что можно наладить серийное производство произведений искусства, как продукции инженерной деятельности, и творческая индивидуальность художника не так существенна, как ведущая идея, что в конечном счете сближает его с позицией Иттена: если никто не художник, то им становится весь мир, и наоборот. Хотя одежда Моголи-Надя в принципе отличалась от одежды Иттена, это тоже было переодевание. Венгр носил брюки и куртку промышленных рабочих, а его очки в стальной оправе призваны были придать их владельцу суровый вид человека, чуждого сентиментальности и философствования, прекрасно себя чувствующего в современном конструктивистском машинном мире. Внезапная замена вдохновенного мага на большевизирующего инженера говорит о новой главе в современной духовной истории образа¹⁷¹.

Приманка, заложенная в эзотеризме, крайне привлекательна для художников. Мы в конце долгого периода интеллектуального господства позитивизма и сиентизма. Этот климат особенно удушающий для художников, чья естественная религиозность, может быть даже большая, нежели у обычных смертных, долгое время осуждалась. Но вот появляется религиозность, делящая людей на невежественных и приобщенных, на обыкновенных и одаренных, на бессознательных и сознательных. Это то самое разделение, которое романтическая и постромантическая эстетика провела между художниками и всеми прочими (фарисеями, буржуями и т. д.). Коль скоро жизнь художника рассматривается как приобщение, естественно, что его религиозность формируется по той же модели. Художник — это тот, кто возвышается над видимостью, над феноменами, чтобы прикоснуться к самой реалии. Как раз это и обещает эзотеризм.

Оба эти пункта — приманка и высшее знание — прекрасно представлены в следующем тексте Папюса:

«В то время как Наука в восприятии современных ученых исследует в первую очередь физические феномены достижимые и видимые составляющие Природы и Человека, Окультизм благодаря ее излюбленному методу, аналогии, стремится, исходя из физических фактов, подняться до исследования невидимой, «окультичной» части Природы и Человека. Отсюда и первая ее особенность — она «наука скрытого», Scientia occultati. В то время, как современная наука распространяет через журналы свои опыты, открытия и исследования, Окультизм разделяет свои поиски на две категории: одна часть может быть опубликована и послужить прогрессу человечества, тогда как другая должна быть сохранена для избранных (...) — Scientia occultata»¹⁷².

С этой целью, а также и для избежания злонамеренного использования все книги, касающиеся второй категории, написаны с помощью «специального символического метода», «*Scientia occultans*».

Нарциссизм или тревога художника успокоены, поскольку эзотеризм, как он надеется, связывает его с неисчерпаемым источником сил. «Человек может проникнуть в скрытый мир, если он разовьет в себе дремлющие в нем способности»¹⁷³. Достаточно культивировать в себе «иной мир познания», нежели тот, что открывает доступ к миру чувственному. И тут развивается самая сомнительная, но и самая завораживающая эзотерическая мифология. У Штейнера она начинается с антропологии. Человеческое существо состоит из физического тела, из тела «эфирного», из тела «астрального» и из его Я. Это значит, что каждое связано со всей вселенной, и с помощью соответствующих упражнений может улавливать таинственные силы. Целая космология разворачивает свои фантастические кольца от Земли до высшего божества, от сил материальных до сил духовных. Стоит только признать эту космическую иерархию, как она сама начинает активно помогать развитию «органов восприятия духовного» или «супрачувственного». В результате приобщенный обладает супрачеловеческим могуществом. В эзотеризме множество вещей «супра», они и питают у приобщенного чувство всемогущества и абсолютного контроля самого себя.

Отправившийся по этому пути приобщенный не чувствует, что он сменил религию, если таковая у него и была. Эти теории считают себя полностью согласными с существующими религиями, при условии придания им иного смысла, рассматриваемого как смысл подлинный. В книге Шуре, пользовавшейся во Франции столь продолжительным успехом, в один ряд поставлены Рама, Кришна, Гермес, Моисей, Орфей, Пифагор, Платон и, наконец, Христос, последовательные носители по сути едино-

го откровения, чей скрытый смысл выше и глубже, чем эзотерические проповеди этих мудрецов. «Сар», он же Пеладан не упускал возможности подчеркнуть свой католицизм¹⁷⁴.

Возникнув из течений не слишком материалистических и не совсем духовных, однако «телесных» (астральные тела, священный огонь, космическая энергия и так далее), эзотеризм доказывает свою научность и свое могущество с помощью магии. Однако эта магия очень близка к живописи, а особенно к живописи конца XIX века. Главный метод эзотеризма — систематическое использование аналогий и соответствий. То же делает и художник. Однако в эзотеризме эти методы используются с большей серьезностью, что и позволяет поэтике сместиться в сторону онтологии. *«Наука соответствий — ангельская наука, — писал Сведенборг. — Весь естественный мир соответствует Миру духовному. (...) Поэтому каждый предмет, существующий в естественном Мире благодаря духовному явлению, может быть назван соответствием»*¹⁷⁵.

Онтологическая аналогия пронизывает природу, делает из нее нечто единое, Плерому, единый и разнообразный организм, все части которого связаны между собой солидарностью, ответственностью и пропорциональными отношениями. Самая маленькая часть равна самой большой, и наоборот. Вся вселенная сосредоточивается в капле воды. Микрокосм (человек) и макрокосм присутствуют один в другом в каждой точке. Из этого вытекает и «арифмософия». Все числа и порядок, в котором они расположены, наделяются магическим смыслом. Золотое сечение, которым пользуются художники, обладает сверхъестественным могуществом. Эзотеристы находят их в минералах (шесть направлений кливажа в цинковой обманке), в растительном мире (расположение семечек в подсолнухе), в животном (логарифмическая спираль аммонитов), в человеке (человеческая пентаграмма Корнелия Агриппы), в небе (расстояние между планетами соответствуют интервалам диатонической гаммы)¹⁷⁶. Так возникают *сближения*, скрывающие за простым сходством отношение согласованности. Например, между зародышем и ухом, на чем эзотеристы основывают медицину, или скорее магию: воздействуя на один элемент, можно достичь результата в другом, более крупном, но состоящим в соответствии с первым.

И цвета как таковые обладают достоинствами и могуществом. Согласно Штейнеру, *«у мира духа есть определенное сходство с миром чувств. В мире чувств, например, можно видеть определенный цвет, когда тот или иной объект оказывает воздействие на глаз. Я обретаю впечатление цвета, когда существо воздействует на него в мире духов. (...) Не то чтобы свет входил снаружи в человеческое существо, скорее это похоже на то, что другое существо воздействует непосредственно*

на Меня и побуждает его воспроизвести произведенный эффект как цветное изображение. Так все существа из духовного окружения Меня находят свое выражение в лучистом мире цветов»¹⁷⁷.

Подобные доктрины способны были всполюшить художников. С незапамятных времен в своем ремесле они имели дело с аналогиями, сходствами, соответствиями. Формы и цвета для них говорят больше, чем обычным людям. Со времени Бодлера и Вагнера эстетика стремилась уточнить их значение и роль в создании произведения искусства. Однако эти доктрины толкали и к радикализации их открытий. В процессе артистического творчества они прозревают процесс магический и стремятся им завладеть. Вот уже целый век философские учения призывают художников считать себя ясновидящими. Одни они среди людей обладают доступом к глубинной реальности. В смешанном климате религии, гнозиса, приобщения эзотеризм призывает их магически воздействовать на эту реальность, «взывать к ней» в самом сильном смысле слова. Они становятся теургами. Они уже не ограничиваются изображением божественного, они призывают его, они воздействуют на него, создают его, представляя изображения, чье могущество бесконечно выше нечестивых картинок, которые забирали искру божью в обнаженные женские тела, в пейзажи, в подражания предметам. Они — химики, выделяющие активный принцип, растворенный в природных телах, или, скорее, алхимики, которые из реторт, в которых эти предметы сгорают, сжимаются, извлекают их квинтэссенцию.

Так что можно приписать притягательность эзотеризма для художников тому смешению, в которое вовлекал артиста XIX век. Зуд магии позволяет также объяснить связь между двумя позициями, кажущимися диаметрально противоположными: между «декадентской» утонченностью, истомой завитков, блеклостью тонов и, с другой стороны, примитивистской грубостью жестких контуров и яркостью цветов. И та и другая — почти современники. Просто художник разными путями стремится убедиться в своем новом могуществе. Эзотерический орфизм и маски маори, оккультные искусства, утверждающие свою связь с Лифагором, Гермесом Трисмегистом, с каббалой, тридцатью веками традиций, и «примитивная» магия рыбака из южной Океании в равной степени призваны и используются для уловления какой-то части тайного могущества, которым они будто бы обладают.

Примечания

¹ По правде сказать, несподаску можно обнаружить толпу художников Biedermeier, скромно державшихся в стороне. Может быть, Гегель, предвидя конец искусства, думал именно о них.

² *Antoine Schnapper. La peinture française de 1774 a 1830 // Catalogue De David a Delacroix. Paris, R.M.N. P. 101; David. Paris, Bibliotheque des Arts, 1980.*

³ *Boileau*. Traite du sublime // Oeuvres completes. Paris, Gallimard, «Bibl. De la Pleiade» 1966. P. 338.

⁴ *Ibid.* P. 340.

⁵ *Diderot*. Pensées détachées sur la peinture // Oeuvres esthétiques. Paris, Garnier, 1988. P. 794.

⁶ *Jacques Chouillet*. L'Esthétique des Lumières. Paris, P.U.F., 1974. P. 173.

⁷ *Baldin Saint-Girons*, предисловие к: *Edmund Burke*. Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Paris, Vrin, 1990. P. 28. См. того же автора: *Fuit lux*, Une philosophie de sublime. Pau, Quai Voltaire, 1993.

⁸ *E. Burke*. Recherche philosophique. Op. cit.

⁹ Цит.: *B. Saint-Girons*, предисловие к: *E. Burke*. Recherche philosophique. Op. cit. P. 32.

¹⁰ *E. Burke*. Recherche philosophique. Op. cit. P. 78 и 80.

¹¹ *Ibid.* P. 173.

¹² Заметки в записной книжке 1809 года, цитируются у: *L. Gowing*. Turner and the Sublime. Times Literary Supplement, 10 juillet 1991. P. 783.

¹³ *Taine*. L'École des beaux-arts en France // Essais de critique et d'histoire. 1874.

¹⁴ *Бодлер*. Творчество и жизнь Эжена Делакруа.

¹⁵ *Delacroix*. Des variations sur le beau // Écrits sur l'art.

¹⁶ *Boileau*. Reflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin // Oeuvres completes. Op. cit. Reflexion VIII. P. 527.

¹⁷ А также потому, что это созвучно с неметафизическим, а риторическим и «техническим» духом средневековой эстетики и латинского богословия. См. выше.

¹⁸ В «Эссе о Прекрасном», цит.: *J. Chouillet*. L'Esthétique des Lumières. Op. cit. P. 141. См. также: *Блаженный Августин*. Подлинная вера. XXX. XXXI. XXXII.

¹⁹ См.: *J. Chouillet*. L'Esthétique des Lumières. Op. cit. P. 65–66.

²⁰ *Ibid.* P. 81.

²¹ *Дидро*. О глухих и немых для тех, кто говорит и слышит.

²² *Дидро*. Отдельные мысли о живописи.

²³ *Ibid.* P. 820.

²⁴ *Бодлер*. Письмо Рихарду Вагнеру. 1860.

²⁵ *Бодлер*. Рихард Вагнер и Тангейзер в Париже.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Клодель*. Пять Возвышенных Од.

²⁸ *Бодлер*. Философское искусство.

²⁹ См.: *Бодлер*. Салон 1859 года.

³⁰ См.: *Бодлер*. Художник и современная жизнь.

³¹ См.: *Блаженный Августин*. Исповедь. XI. XXVIII. 3.

³² *Бодлер*. Мое обнаженное сердце.

³³ *Fromentin*. Les Maîtres d'autrefois. Paris, Le Livre de poche, 1965. P. 235.

³⁴ *Ibid.* P. 47.

³⁵ *Ibid.* P. 106.

³⁶ Цит.: *John Rewald*. Histoire de l'impressionnisme. Paris, Le Livre de poche, 1971. T. I. P. 113.

³⁷ *Joris-Karl Huysmans*. L'exposition des Indépendants // *Denis Riout*. Les Écrivains devant l'impressionnisme. Paris, Macula, 1989. P. 296.

³⁸ См.: *John Rewald*. Histoire de l'impressionnisme. Paris, Le Livre de poche, 1971. T. I. P. 44.

- ³⁹ Цит.: *ibid.* P. 236.
- ⁴⁰ Цит.: *ibid.* P. 199.
- ⁴¹ Цит.: *ibid.* P. 150.
- ⁴² Цит.: *ibid.* Т. II. P. 40.
- ⁴³ Цит.: *ibid.* P. 41.
- ⁴⁴ Цит.: *ibid.* P. 116.
- ⁴⁵ Цит.: *ibid.* Т. I. P. 116.
- ⁴⁶ См.: *ibid.* Т. II. P. 1203.
- ⁴⁷ Цит.: *ibid.* P. 199.
- ⁴⁸ Как быстро эволюционировали набийцы! Вовлеченные Серизье и Орье на путь внутреннего спиритуализма, Вуйар и Боннар внутренней живописи предложили живопись интерьеров.
- ⁴⁹ Поездка Мунка во Францию повлекла за собой продолжительный период «просветленности» в его творчестве.
- ⁵⁰ *Matisse. Ecrits et propos sur l'art.* Paris, Hermann, 1972. P. 50.
- ⁵¹ *Ibid.*
- ⁵² *Ibid.* P. 53.
- ⁵³ *Ibid.* P. 45.
- ⁵⁴ *Ibid.* P. 116.
- ⁵⁵ См.: *ibid.* P. 120.
- ⁵⁶ *Ibid.* P. 57.
- ⁵⁷ *Ibid.* P. 51.
- ⁵⁸ См.: *Andre Fermigier. Picasso.* Paris, Livre de Poche, 1968. P. 16.
- ⁵⁹ Работа Джона Голдинга «Кубизм» не просветила меня.
- ⁶⁰ *A. Fermigier. Picasso. Op. cit.* P. 94.
- ⁶¹ См.: *ibid.* P. 68.
- ⁶² См.: *ibid.* P. 261.
- ⁶³ См.: *ibid.*
- ⁶⁴ *Гегель. Эстетика. Романтическое искусство.* Гл. III. III. в.
- ⁶⁵ См.: *Daniele Menozzi. Les images, L'Eglise et les Arts visuels.* Paris, Ed. du Cerf, 1991. P. 222 и далее.
- ⁶⁶ См. ниже, часть II. Но так случилось не всегда. Во французской католической среде сохранялось беспокойство. Ужас перед всем, что касалось плоти, существовал во многих колледжах. Неустойчивость католицизма во французской политической жизни порождала отчаяние, апокалиптические настроения, либо бегство в спиритуализм. Все эти метания запечатлелись в религиозной живописи.
- ⁶⁷ Цит.: *Andre Fermigier. Millet.* Geneve, Skira. P. 73.
- ⁶⁸ Цит.: *ibid.* P. 92.
- ⁶⁹ Цит.: *Bruno Foucart. Le Renouveau de la peinture religieuse en France.* Paris, Arthema, 1987. P. 297.
- ⁷⁰ *Ван Гог. Письма к Тео. Письмо 543 F.*
- ⁷¹ *Ibid.* 520 F.
- ⁷² *Ibid.* 518F.
- ⁷³ *Гегель. Символическое искусство.* Гл. I. III.
- ⁷⁴ См.: *Pierre-Louis Mathieu. La generation symboliste.* Geneve, Skira, 1990. P. 80.
- ⁷⁵ Цит.: *ibid.* P. 81.
- ⁷⁶ *Ван Гог. Письма к Тео. Письмо 13.*
- ⁷⁷ См.: *Gabrielle Sed-Rajna. L'Art juif.* Paris, PUF, 1985.

- ⁷⁸ *Matisse*. *Ecrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, 1972. P. 238.
- ⁷⁹ См.: *Bruno Foucart*. *Le Renouveau de la peinture religieuse en France*. Paris, Arthema, 1987.
- ⁸⁰ *Шатобриан*. *Гений христианства*. Часть третья. Книга первая. Глава третья.
- ⁸¹ Цит.: *Bruno Foucart*. *Le Renouveau de la peinture religieuse en France*. Paris, Arthema, 1987. P. 103.
- ⁸² См.: *ibid.* P. 69.
- ⁸³ См.: *Бодлер*. *Салон 1859 года*.
- ⁸⁴ *Bruno Foucart*. *Le Renouveau de la peinture religieuse en France*. Paris, Arthema, 1987. P. 336.
- ⁸⁵ Цит.: *ibid.* P. 27.
- ⁸⁶ См.: *ibid.* P. 39.
- ⁸⁷ Цит.: *ibid.* P. 43.
- ⁸⁸ Цит.: *ibid.* P. 336.
- ⁸⁹ Цит.: *ibid.* P. 17–18.
- ⁹⁰ *Флобер*. *Воспитание чувств*. Часть третья. Глава первая.
- ⁹¹ *Bruno Foucart*. *Le Renouveau de la peinture religieuse en France*. Paris, Arthema, 1987. P. 266.
- ⁹² Цит.: *ibid.* P. 133.
- ⁹³ Цит.: *Sabine de Lavergne*. *L'Art sacre et modernite*. Paris, Culture et verite, 1992. P. 134.
- ⁹⁴ Цит.: *ibid.* P. 196.
- ⁹⁵ Цит.: *ibid.*
- ⁹⁶ Цит.: *ibid.* P. 199.
- ⁹⁷ В старости Сезанн вернулся в лоно католической церкви.
- ⁹⁸ См.: *Stiven Adams*. *The Art of Pre-Raphaelites*. Londre, Appel Press, 1988. P. 18.
- ⁹⁹ Написано около 1847–48 года.
- ¹⁰⁰ См.: *Timothy Hilton*. *The Pre-Raphaelites*. Londre, Thames and Hudson, 1970. P. 35.
- ¹⁰¹ Цит.: *Stiven Adams*. *The Art of Pre-Raphaelites*. Londre, Appel Press, 1988. P. 35.
- ¹⁰² *Ruskin*. *Des ecoles realistes en peinture*. Текст приводится в работе: *Gerard-Georges Lemaire*. *Les preraphaelites entre l'enfer et le ciel*. Paris, Christian Bourgois, 1989. P. 337.
- ¹⁰³ *T. Hilton*. *The preraphaelites*. *Op. cit.* P. 59.
- ¹⁰⁴ Цит.: *Gerard-Georges Lemaire*. *Les preraphaelites entre l'enfer et le ciel*. Paris, Christian Bourgois, 1989. P. 322.
- ¹⁰⁵ Таково английское название знаменитой работы *Марко Праца* «*La Carne, la Mort e il Diavolo nella litteratura romantica*» (1966).
- ¹⁰⁶ *T. Hilton* в «*The Pre-Raphaelites*», Londre, Thames and Hudson, 1970, P. 189 и далее говорит о standstill.
- ¹⁰⁷ *Henri Focillon*. *La Peinture au XIX siecle*. Paris, Flammarion, 1991. T. I. P. 362.
- ¹⁰⁸ См.: *Dictionnaire des courants picturaux*. Paris, Larousse, 1990. Sv «nazareens».
- ¹⁰⁹ *Henri Focillon*. *La Peinture au XIX siecle*. Paris, Flammarion, 1991. T. I. P. 101.
- ¹¹⁰ Находившийся на службе в Берлине русский поэт и дипломат Жуковский восторгался Фридрихом. Он рекомендовал его полотна Александру I и Николаю I.
- ¹¹¹ *Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich*. *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*. Paris, 1983. P. 155.
- ¹¹² См.: *Henri Zerner et Helmut Borsh-Supan*. *Caspar David Friedrich*. Paris, Flammarion, 1976. P. 5.

- ¹¹³ *Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich. De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique.* Paris, 1983. P. 154.
- ¹¹⁴ Ibid. P. 12.
- ¹¹⁵ Ibid. P. 59.
- ¹¹⁶ Ibid. P. 91.
- ¹¹⁷ Ibid. P. 67.
- ¹¹⁸ Ibid. P. 80.
- ¹¹⁹ Ibid. P. 123.
- ¹²⁰ Ibid. P. 131.
- ¹²¹ Ibid. P. 128.
- ¹²² Цит.: *Helmut Borsh-Supan. Caspar David Friedrich.* Paris, Adam Biro, 1989. P. 80.
- ¹²³ Цит.: Ibid. P. 82-83.
- ¹²⁴ Ibid. P. 134.
- ¹²⁵ Цит.: *Henri Zerner et Helmut Borsh-Supan. Caspar David Friedrich.* Paris, Flammarion, 1976. P. 12.
- ¹²⁶ *Carl Gustav Carus et Caspar David Friedrich. De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique.* Paris, 1983. P. 149.
- ¹²⁷ Цит.: *Henri Zerner et Helmut Borsh-Supan. Caspar David Friedrich.* Paris, Flammarion, 1976. P. 12.
- ¹²⁸ Цит.: *ibid.*
- ¹²⁹ Цит.: *ibid.*
- ¹³⁰ Dictionnaire des courants picturaux. Op. cit. S.v. «macchiaioli».
- ¹³¹ *H. Focillon. La peinture au XIX siècle.* Op. cit. T. II. P. 251.
- ¹³² Об отношениях Ницше с Шопенгауэром см.: *Philippe Raynaud. Nietzsche, la philosophie et les philosophes.* Art. inedit.
- ¹³³ См.: *Anne Henry* (ed). *Schopenhauer et la creation litteraire en Europe.* Paris, Klincksieck, 1989. P. 17 и далее.
- ¹³⁴ См.: *Schopenhauer. Le Monde comme Volonte et comme representation.* Paris, P.U.F., 1966. Par. 36. P. 242.
- ¹³⁵ Ibid. P. 243.
- ¹³⁶ Ibid. Supplement au livre III. Chap. XXXI. P. 1120.
- ¹³⁷ Ibid. P. 1121.
- ¹³⁸ См.: *ibid.* P. 1126 и далее.
- ¹³⁹ Ibid. III. Par. 37. P. 251.
- ¹⁴⁰ Ibid. P. 255.
- ¹⁴¹ См.: *ibid.* Par. 36. P. 239.
- ¹⁴² См.: *ibid.* Supplement au livre III. Chap. XXXIV. P. 1138.
- ¹⁴³ Ibid. P. 1139.
- ¹⁴⁴ Ibid. III. Par. 37. P. 251.
- ¹⁴⁵ См.: *ibid.* Par. 39. P. 258-267.
- ¹⁴⁶ См.: *Clement Rosset. L'Estetique de Schopenhauer.* Paris, P.U.F., 1989. P. 51.
- ¹⁴⁷ См.: *Schopenhauer. Le Monde comme Volonte et comme representation.* Paris, P.U.F., 1966. III. Par. 40. P. 267-268.
- ¹⁴⁸ См.: *ibid.* Par. 48. P. 397 и далее.
- ¹⁴⁹ Ibid. Par. 45. P. 286.
- ¹⁵⁰ Ibid. IV. Par. 56. P. 390-392.
- ¹⁵¹ Ibid. P. 395.
- ¹⁵² Ibid. Supplement au livre IV. Chap. XLIV. P. 1285-1320.

- ¹⁵³ См.: *ibid.* Par. 68. P. 478.
- ¹⁵⁴ См.: III. Par. 52. P. 340–342.
- ¹⁵⁵ *Ibid.* IV. Par. 58. P. 415.
- ¹⁵⁶ *Ibid.* Supplement au livre IV. Chap. XLVII. P. 1371.
- ¹⁵⁷ См.: *Paul Benichou. L'École du desenchantement.* Paris, Gallimard, 1992. P. 578
- ¹⁵⁸ *Ibid.* P. 584.
- ¹⁵⁹ См.: *Mario Praz. La Chair, la Mort, le Diable, le Romantisme noir.* Paris, Denoel, 1966. Chap. IV.
- ¹⁶⁰ *Schopenhauer. Le Monde comme Volonte et comme representation.* Paris, P.U.F., 1966. III. Par. 52. P. 334. Я не пытался искать сходство между тем, что произошло в музыке и одновременно в живописи на рубеже XIX и XX веков.
- ¹⁶¹ *Ibid.* III. Par. 38. P. 254.
- ¹⁶² Хорошо еще, что очаровательный и изящный дневник Редона не свидетельствует ни о чем подобном. См.: *Olidon Redon. A soi-meme, Journal.* Paris, Jose Corti, 1961.
- ¹⁶³ См.: *Robert Goldwater. Le Primitivisme dans l'art moderne.* Paris, P.U.F., 1988.
- ¹⁶⁴ См.: *ibid.* P. 74.
- ¹⁶⁵ *Ibid.* P. 90.
- ¹⁶⁶ См.: *Francoise Cachin. Gauguin.* Paris, Hachette, 1989. P. 129.
- ¹⁶⁷ Цит.: *ibid.* P. 198.
- ¹⁶⁸ *R. Goldwater. Le Primitivisme dans l'art moderne.* Paris, P.U.F., 1988. P. 109.
- ¹⁶⁹ См.: *Georges-Albert Aurier. Le Sumbolisme en peinture.* Paris, L'Echoppe, 1991.
- ¹⁷⁰ *Rudolf Steiner. La Science de l'occulte.* Paris, Centre Triades, 1988. P. 11.
- ¹⁷¹ См.: *Frank Whitford. Le Bauhaus.* Paris, Thames and Hadson, 1989. P. 52.
- ¹⁷² *Papus. Qu'est-ce que l'occultisme?* Paris, Leymarie, 1989. P. 17–18.
- ¹⁷³ *Rudolf Steiner. La Science de l'occulte.* Paris, Centre Triades, 1988. P. 16.
- ¹⁷⁴ См.: *Sar Merodack Peladan. Comment on devient artist. Estetique (1894).*
- ¹⁷⁵ Цит.: *Pierre A. Riffard. L'Esoterisme.* Paris, coll. Bouquins, 1990. P. 336.
- ¹⁷⁶ См.: *ibid.* P. 339.
- ¹⁷⁷ *Rudolf Steiner. La Science de l'occulte.* Paris, Centre Triades, 1988. P. 93–94.

Глава 8

РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

1. Эстетическое воспитание России

Эта книга закончится рассмотрением «Белого квадрата на белом фоне», выставленного Малевичем в 1918 году. К полному исчезновению представляющего образа вело множество путей. Я прослежу в первую очередь те религиозные побуждения, прямые или косвенные, которые и позволяют отнести рождение абстрактного искусства к иконоборческому движению в самом прямом «историческом» смысле этого выражения.

Я считаю, что этот эпизод произошел в результате столкновения между формами, созданными французской живописью, исходя из определенной эстетики, и духовными потребностями в основном нефранцузских художников, носителей совершенно иной эстетики. Первые в чем-то очень подходили вторым, и они поселились в их доме, как некоторые морские рачки поселяются в ракушках.

Сезанн как крипто-абстракционист

То, что французская живопись, следуя своим собственным путем, тоже отстранялась от представления предметов, только осложняет вопрос. Как совершенно точно писала Дора Валье: *«На протяжении всего XIX века главное течение искусства, особенно во Франции, под воздействием романтизма вело ко все более и более субъективному, все более свободному выражению, все более далекому от традиционного. Однако осознание главенствующей, абсолютной, смутно традиционной формы сохраняется, и оно проявилось в конце века. На смену субъективности импрессионизма, да и реализма тоже (разве Золя, несмотря на все его декларации, не требовал от произведения искусства, чтобы оно в первую очередь представляло личность художника?), приходит призыв к порядку. Порядок, на этот раз, это безусловно порядок формы как таковой, настаивает ли на нем Сера, Сезанн или Гоген; это может быть и Морис Дени, написавший в 1890 году знаменитую фразу: «Помнить о том, что картина, прежде чем стать боевым конем, обнаженной эсеницей или какой угодно сценой, была в основном плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в опре-*

деленном порядке». Можно сказать, что в этот момент виртуально родилось абстрактное искусство»¹.

Но только виртуально, поскольку упомянутое абстрактное искусство придет с другой стороны. Во Франции логика современного искусства приводит к нему совсем близко. Пристрастия века привели к тому, что последними несгибаемыми защитниками традиции, жанров и, главное, объективности изображений (перспектива, полутона, контуры, анатомия) оказались средние художники. Академисты, светские художники могут опять нравиться нам из-за руин, оставленных по другую сторону живописи, но именно на этой стороне и сохраняются высокая требовательность, бескорыстие, чистый дух живописи, да и вообще высокое качество произведений. Впрочем естественно, что на своем героическом пути импрессионисты и их друзья оставили светским художникам то, чем те гордились, а сами стали в конце концов презирать. Слова Дега (*«он все рисует железным, кроме доспехов»*), и так далее) дискредитируют не систему, а определенную низость души — и живописи, которая незаконным образом защищалась плащом традиций, который эти почетные художники позорили. Однако когда этот плащ был отброшен, а методы представления выстроены в ряд, намерение оставалось прежним — представлять, и было сильным как никогда. Так что сам дух абстракции оставался чужд этой живописи, даже в наибольшей разнужданности. Хотя порой на некоторых полотнах Моне или Брака «трудно что-то разобрать», асимптоматический разрыв, в котором и заключена связь с непосредственным естественным порядком, сохраняется.

Возьмем, например, Сезанна. Сезанн не переставал работать на природе. До дня смерти повозка отвозила его в Жас-де-Буффан, Шато-Нуар, Сен-Виктуар. *«Я рисую как вижу, и очень полно это ощущаю»²*. Это близко к формулировке Золя. Не намеревался ли Сезанн вернуть импрессионизм в русло основной традиции, в «музеи»? Он говорил, что хочет *«приблизить Пуссена к природе»*, то есть ориентироваться на почтенного мастера в переживаниях и чувствах, которые порождают в нем картины природы, но богатство которых он отчаялся запечатлеть. В год своей смерти он написал сыну: *«Здесь, на берегу речки, одна и та же сцена, увиденная под разными углами, представляет разные сюжеты, и такие разные, что, кажется, я мог бы месяцами не менять места, просто слегка наклоняться то в одну, то в другую сторону»³*.

Однако тот же самый художник на одном из последних пейзажей Сен-Виктуар покрыл полотно кристаллической мозаикой, на земле не видно ни растительности, ни домов, в небе поместил зеленые пятна, которые нельзя соотнести ни с воздухом, ни с ветвями сосен: конечно, «гармония», как он того хотел, всегда «параллельна природе», но тут явно неэвклидова геоме-

трия, и параллельные линии несомненно расходятся. И тут для его почитателей его творчество обретает новый смысл. Можно вспомнить его письмо Эмилю Бернару, о котором так много говорили во времена кубизма: «Представлять природу с помощью конусов, сфер, цилиндров»... В 1943 году Пикассо сказал Брассаю: «Сезанн был моим единственным учителем. Я годами изучал его картины (...) Сезанн, он был всем нам отцом»⁴. Серюрье: «Он показал, что единственной целью является нанести на данную поверхность цвета и линии так, чтобы очаровать глаз, говорить духу, наконец, создать язык чисто пластическими средствами»⁵. Это звучит как повторенная спустя пятнадцать лет формула Мориса Дени. А вот что говорил Клее в 1909 году: «Он был для меня в первую очередь учителем, способным научить меня большему, чем Ван Гог»⁶. Но что сказал бы учитель, услышав сделанное в том же году заявление: «Природа снова мне наскучила. Перспектива вызывает у меня зевоту. Не пришла ли пора ее растянуть, что я уже и пытался сделать «механически»? Как самым свободным образом перебросить мост от внутреннего к внешнему?»⁷ Если бы Сезанн перебрасывал мост, то уж скорее от внешнего к внутреннему.

Как и следовало ожидать, самой радикальной была интерпретация Малевича: Сезанн не примитивист, он уже кубист, он отвернулся от природы:

«В искусстве цель эволюции и революции одна: вместо того, чтобы ограничиваться копированием природы, в первую очередь творить, создавать знаки. Можно сослаться на полотна Сезанна как на пример этого блестящего движения Сезанн, личность сознательная и несравненная, уловил смысл геометризации, и именно в этой вполне сознательной манере он показал нам конус, куб и сферу, взятые как варианты характеристик, на основе которых следует построить природу, то есть свести объект к его простому геометрическому выражению. (...) с ним заканчивается искусство, которое держит нашу волю на поводке объективной предметной живописи, искусство, которое вынуждает нас плестись за формами, созданными жизнью»⁸.

Согласно Малевичу, Сезанн был Моисеем, издавшаим увидавшим обетованную землю и фаустовскую свободу человека — творца вселенной. Но он не вошел в нее: «Он был не способен выразить до конца пластические и живописные конструкции без объективной основы; тем не менее он сформулировал направление, призванное развиться в течение кубистов». В противовес можно процитировать суждение Боннара: «Ему часто случалось бездельничать, жариться на солнце, не притрагиваясь к кисти. Он мог ждать, пока предметы не станут такими, чтобы соответствовать его концепции. Это был художник, лучше всех вооруженный против природы, самый чистый, самый искренний»⁹.

деленном порядке». Можно сказать, что в этот момент виртуально родилось абстрактное искусство»¹.

Но только виртуально, поскольку упомянутое абстрактное искусство придет с другой стороны. Во Франции логика современного искусства подводит к нему совсем близко. Пристрастия века привели к тому, что последними несгибаемыми защитниками традиции, жанров и, главное, объективности изображений (перспектива, полутона, контуры, анатомия) оказались средние художники. Академисты, светские художники могут опять нравиться нам из-за руин, оставленных по другую сторону живописи, но именно на этой стороне и сохраняются высокая требовательность, бескорыстие, чистый дух живописи, да и вообще высокое качество произведений. Вполне естественно, что на своем героическом пути импрессионисты и их друзья оставили светским художникам то, чем те гордились, а сами стали в конце концов презирать. Слова Дега (*«он все рисует железным, кроме доспехов»*), и так далее) дискредитируют не систему, а определенную низость души — и живописи, которая незаконным образом защищалась плащом традиций, который эти почетные художники позорили. Однако когда этот плащ был отброшен, а методы представления выстроены в ряд, намерение оставалось прежним — представлять, и было сильным как никогда. Так что сам дух абстракции оставался чужд этой живописи, даже в наибольшей разнужданности. Хотя порой на некоторых полотнах Моне или Брака *«трудно что-то разобрать»*, асимптотический разрыв, в котором и заключена связь с непосредственным естественным порядком, сохраняется.

Возьмем, например, Сезанна. Сезанн не переставал работать на природе. До дня смерти повозка отвозила его в Жас-де-Буффан, Шато-Нуар, Сен-Виктуар. *«Я рисую как вижу, и очень полно это ощущаю»²*. Это близко к формулировке Золя. Не намеревался ли Сезанн вернуть импрессионизм в русло основной традиции, в «музеи»? Он говорил, что хочет *«приблизить Пуссена к природе»*, то есть ориентироваться на почтенного мастера в переживаниях и чувствах, которые порождают в нем картины природы, но богатство которых он отчаялся запечатлеть. В год своей смерти он написал сыну: *«Здесь, на берегу речки, одна и та же сцена, увиденная под разными углами, представляет разные сюжеты, и такие разные, что, кажется, я мог бы месяцами не менять места, просто слегка наклоняться то в одну, то в другую сторону»³*.

Однако тот же самый художник на одном из последних пейзажей Сен-Виктуар покрыл полотно кристаллической мозаикой, на земле не видно ни растительности, ни домов, в небе поместил зеленые пятна, которые нельзя соотнести ни с воздухом, ни с ветвями сосен: конечно, «гармония», как он того хотел, всегда «параллельна природе», но тут явно неэвклидова геоме-

трия, и параллельные линии несомненно расходятся. И тут для его почитателей его творчество обретает новый смысл. Можно вспомнить его письмо Эмилю Бернару, о котором так много говорили во времена кубизма: *«Представлять природу с помощью конусов, сфер, цилиндров»*... В 1943 году Пикассо сказал Брассаю: *«Сезанн был моим единственным учителем. Я годами изучал его картины (...) Сезанн, он был всем нам отцом»*⁴. Серюрье: *«Он показал, что единственной целью является нанести на данную поверхность цвета и линии так, чтобы очаровать глаз, говорить духу, наконец, создать язык чисто пластическими средствами»*⁵. Это звучит как повторенная спустя пятнадцать лет формула Мориса Дени. А вот что говорил Клее в 1909 году: *«Он был для меня в первую очередь учителем, способным научить меня большему, чем Ван Гог»*⁶. Но что сказал бы учитель, услышав сделанное в том же году заявление: *«Природа снова мне наскучила. Перспектива вызывает у меня зевоту. Не пришла ли пора ее растянуть, что я уже и пытался сделать «механически»? Как самым свободным образом перебросить мост от внутреннего к внешнему?»*⁷ Если бы Сезанн перебрасывал мост, то уж скорее от внешнего к внутреннему.

Как и следовало ожидать, самой радикальной была интерпретация Малевича: Сезанн не примитивист, он уже кубист, он отвернулся от природы:

*«В искусстве цель эволюции и революции одна: вместо того, чтобы ограничиваться копированием природы, в первую очередь творить, создавать знаки. Можно сослаться на полотна Сезанна как на пример этого блестящего движения Сезанн, личность сознательная и несравненная, уловил смысл геометризации, и именно в этой вполне сознательной манере он показал нам конус, куб и сферу, взятые как варианты характеристик, на основе которых следует построить природу, то есть свести объект к его простому геометрическому выражению. (...) с ним заканчивается искусство, которое держит нашу волю на поводке объективной предметной живописи, искусство, которое вынуждает нас плестись за формами, созданными жизнью»*⁸.

Согласно Малевичу, Сезанн был Моисеем, издалека увидавшим обетованную землю и фаустовскую свободу человека — творца вселенной. Но он не вошел в нее: *«Он был не способен выразить до конца пластические и живописные конструкции без объективной основы; тем не менее он сформулировал направление, призванное развиться в течение кубистов»*. В противовес можно процитировать суждение Боннара: *«Ему часто случалось бездельничать, жариться на солнце, не притрагиваясь к кисти. Он мог ждать, пока предметы не станут такими, чтобы соответствовать его концепции. Это был художник, лучше всех вооруженный против природы, самый чистый, самый искренний»*⁹.

Не нам решать, прав ли был Малевич или Боннар. Но то, что кубисты, а потом и абстракционисты считали Сезанна своим учителем, как якобинцы считали себя учениками Руссо, несомненно. Таким образом в рамках эстетики, остававшейся верной подобию, тщательному исследованию сюжета, скромному восхищению чуду природы, развивались формы, подходящие более эстетике полностью субъективной, побуждавшей художественное творчество вступить в дерзновенное соревнование с творением. Перефразируя Фрейда, можно сказать, что там, где есть природа, должна вмешаться живопись. На замечание о том, что Сезанн этого не хотел, Малевич мог бы ответить, что он это сделал.

• *Сюрреалистское раздвоение символизма*

Те обстоятельства, которые породили абстрактное искусство, отнюдь не фатальны. Став сюрреализмом, одно из течений символизма пошло другой дорогой. На первый взгляд, сюрреализм в живописи похож на «левый» символизм, более светский, более веселый, более открыто, хотя и менее эффективно, эротичный, так как ему не хватает бодлеровского смещения «галантности и набожности». Присмотревшись повнимательнее, убеждаешься, что движение гораздо противоречивее и развивается во многих направлениях.

Если допустить, что он начался с дадаизма, сюрреализм в первую очередь — бунт. Бунт против войны 1914–18 годов, против ответственного за нее общества, против артистического истеблишмента. Последний представлен уже не светскими художниками, а вновь прибывшими. Бунт направлен и против «возвращения к порядку», отмеченному во французской живописи двадцатых годов¹⁰. Если бунт идет дальше, то он обращается и против искусства, против творчества, против жизни, наконец, если включить самоубийство в список различных «манифестов» сюрреализма.

Сюрреализм также и иррационализм, и не слишком благоприятен для интеллектуализма, господствовавшего во Франции Сера и Матисса. Это его неоромантическая сторона: глубинное, реальное вне видимости, недоступно разуму, в психологической и фрейдистской версии реальное нужно искать там, где находятся сны и бессознательное¹¹. Юмор — «ценность» сюрреалистическая, хотя его редко достигают. На полотнах Магритта он озаряет его живописные басни, каковыми являются «Это не трубка» или «Империя света». Но обычно главенствует дух серьезности, и выравнивает сюрреалистические полотна в один ряд с самыми мрачными картинами прерафаэлитов, с которыми его сближает тщательность отделки. Юмор может деградировать и до школярского баловства.

В сюрреализме нас интересуют две особенности: его религиозность и статус изображения. Сюрреализм отличается от символизма решитель-

ным антихристианством. Это установлено с такой несомненностью, что, если Дали и допустил какие-то двусмысленные отклонения от этой позиции, впрочем, благосклонно воспринятые и Церковью, и Папой, то скорее благодаря какой-то иной стороне сюрреализма. А в целом в сюрреализме преобладает святотатственный и кощунственный тон. Примеров более чем достаточно: Пикабия, *«Дева Мария»* (1920), Эрнст, *«Дева Мария, наказывающая младенца Иисуса в присутствии трех свидетелей, А. Бретона, П. Элюара и автора»* (1926), шуточки Кловиса Труй.

Все это не мешает сюрреализму быть набожным. Он таков благодаря сектантскому духу, обрядам, иерархии, отлучениям. Благодаря своему культу женщины, что объединяет его с Моро, Россетти, Кнопфом, Штукком. Дельво, Лабисс, Бельмер, Леонор Фини прославляют сладостный ужас, окружающий обожествленную, роскошную и порочную женщину. Сюрреалистический пейзаж подразумевает видение иного мира, то более изобильного, чем тропики, то пустынного, где смешанные мечтания Дуанье Руссо, Патини и Альтдорфера того гляди превратятся в кошмар. Танги писал: *«Сначала четко обозначенный, а потом расплывчатый горизонт отделяет серое небо от пустынной равнины, где вырисовываются существа, похожие то на цупальце, то на трахеи, то на костистых моллюсков»*¹². Рай или ад? Может — то, может — другое, но уж точно не земля.

Тем не менее сюрреалистская религиозность пользуется чаще всего примитивистскими путями для изготовления магических идолов. Это то, чего искали Эрнст, сам Дали, Селигманн. К тому же стремился и Браунер, алхимик, склонный к эзотерическим инициациям. Он использует тайны Египта, иероглифы для создания многополых, полиморфных, химерических существ, стремящихся обрести могущество тотемов.

Что же касается статуса изображения, то в *«Завоевании иррационального»* (1935) Дали писал: *«Все мое стремление в живописном плане заключается в том, чтобы с самой жестокой яростью точности материализовать образы конкретной иррациональности»*. Достаточно пассивно воспроизводить, копировать образы, поднимающиеся из бессознательного, из мечтаний, ворота из слоновой кости, ведущие к высшей реальности, к «сюрреальности». Если верить этому, то художник-сюрреалист подобен иконописцу: он рисует по определенному сюжету, но то, что он позволяет увидеть, не от мира сего.

Только иконописец руководствуется верой, догматами, традицией, иконографическими образцами. Он не утверждает, что «чувствует» образы, рождающиеся внутри, он их получает извне и передает. Сюрреалист же утверждает, что фиксирует образы, которые приносят ему определенные психологические состояния. Однако это не так, если он художник, то он их конструирует либо из искаженных частей реального, либо из полностью выду-

манных форм и их сочетаний, не связанных с видимой реальностью. Поэтому, лишая вещи реальности, пытаюсь передать запредельный мир без посредничества пространства, естественного света, предметов, сюрреалистическая живопись быстро сливается с живописью абстрактной. Миро, Арп, а в некоторые периоды полотна Массона и Эрнста могут восприниматься как представления сюрреального, как образы чего-то — или как независимые самостоятельные формы; как образы иного мира либо как сам иной мир.

Русское предместье

В общей истории искусств в провинциях часто наблюдаются два противоречащих друг другу явления. С одной стороны — провинциализм, заимствования и все то, что превращает периферийное искусство в скромный и блеклый отблеск того искусства, которое пышно расцветает в центре. С другой стороны — потенциал новаций и смелых решений, связанный с ослаблением на окраинах установленных правил, сосредоточение на противопоставлении центру набирающей силу энергии во всей ее оригинальности; к тому же обострение ощущения отстраненности, обусловленное тем, что внешние влияния поступают сразу и одновременно, а не в их естественной постепенности.

Россия расположена в стороне от двух последовательно сменивших друг друга центров — Византии и Запада. Русские иконы несколько уступают византийским в благородстве, зато выигрывают в выразительности. Но это жанр уже находился в стадии угасания, когда петровская революция наметила для России другой цивилизационный центр. Икона выжила и сохранилась если не как жанр, то хотя бы материально в среде, всеми силами сопротивлявшейся этой революции, среди старообрядцев, в некоторой части клира, и то лишь в самых отдаленных от Санкт-Петербурга провинциях.

От нового центра, европейского Запада, Россия была отделена поясом первой периферии — Пруссией, Польшей, Швецией. Большинство ремесленников и художников, выполнявших заказы двора и аристократии и передававших русским технологию и ремесла, прибывали именно из этих стран. Тем не менее Италия, Франция и Англия были достаточно богаты, чтобы направить в Россию нескольких второстепенных художников и несколько первоклассных архитекторов. С конца XVIII века и двор, сильные мира сего оказались способны коллекционировать. Известно, что несколько знаменитых коллекций из Германии и Франции по желанию Екатерины II переехали в Эрмитаж. Художественное воспитание возглавляла Академия художеств, статус которой, утвержденный той же Екатериной в 1764 году, был скопирован с королевской Академии в Париже. Академия, под руководством французских, итальянских и немецких мастеров, стала местом рождения русской живописи. Первые шаги были удачными. Портреты, жанровые

сцены Левицкого, Венецианова, Федотова обладают свежим, наивным и не лишенным чувства юмора очарованием, с легким оттенком экзотики, того же уровня, что и современная им живопись Скандинавии и Германии.

Дело начало портиться, когда Россия, осознав свое могущество, подступила к жанрам большего масштаба. Вопреки надеждам, попытки самоутверждения только усилили ее зависимость. Провинциализм ее живописи становился более угнетающим по мере того, как, стремясь его преодолеть, живопись теряла свою наивность и свежесть. Русская живопись «догнала и перегнала» Запад в жанре крупных исторических полотен («Последний день Помпеи» Брюллова), в жанре назарейцев («Явление Христа народу» Иванова), в национальном эпическом жанре (Васнецов).

В 1863 году тринадцать учеников Академии отказались работать над предложенным им сюжетом — пир богов в Валгалле — и основали *артель*. Это возобновление немецких и английских артистических братств находилось под покровительством Сообщества ремесленников традиционной России. Артель, вскоре получившая наименование Общества передвижных выставок, господствовала в живописи вплоть до конца века.

Передвижники были тесно связаны с современным им литературным движением. Используя выражение американских университетских городков, можно сказать, что их живопись стремилась к *relevancy*. Ей нужно не только отражать реальные беды русского общества (нищета, эксплуатация, пьянство, пороки попов, тяжкая участь заключенных, студентов), но и способствовать их излечению сообразно народнической политике и нравственным установкам. Главные жанры сохранены: исторические сюжеты, то прославляющие национальный дух, то драматизирующие некоторые эпизоды прошлого (Репин, Суриков); жанровая живопись, допускающая сатиру (Перов, Маковский, Ярошенко...); портретисты, и порой крупные, например Крамской; наконец, религиозная живопись. Последняя исполнена пафоса, похожего на пафос Толстого и Достоевского. Христос на полотнах Ге (в вопросе веры ученик Давида Штраусса и Толстого) скорее человек, чем Бог, обретает возвышенность в бессилии, в поражении, в мягкости и отказе от насилия. Это несчастный князь Мышкин, умирающий на кресте, и ноги его почти касаются земли («Распятые»).

Передвижники стали воспитателями провинциальной России в области эстетики¹³. Они «ходили в народ», то есть обращались к новым слоям интеллигенции, журналистам, учителям, мелким прогрессистствующим чиновникам из провинции. Они иллюстрировали сильные чувства своей эпохи. Общественное, национальное, национально-религиозное сознание России узнает себя в этой живописи. Наравне с литературой, живопись становится дидактической, инструментом самосознания и фактором изменений. Этот урок будет повторен в иных условиях кубофутуристами и конструктивистами двадцатых годов.

Тем не менее, то ли из-за случайной нехватки талантов, то ли потому, что участие в общественной жизни и моральный долг препятствовали их появлению, но движение не породило никого, кто мог бы сравниться с Толстым и Достоевским, ни даже с Чеховым или Щедриным. Движение было не в силах создать ни малейшего пластического новшества, да и вряд ли думало об этом, поскольку программа избавляла от ощущения его необходимости. С обычным для России отставанием в области эстетики проходят немецкие стадии от идеализма до реализма. В живописи ее горизонт не простирается дальше Дюссельдорфа.

Русская гордость, в начале века мечтавшая о «конкурентоспособной» по отношению к Западу живописи, в этой новой школе inner oriented предпочитает преобразить свой изоляционизм в принцип превосходства. Серьезность передвижников позволяет пристыдить легковесность западного формализма, а особенно парижскую фривольность. Эта «левая» живопись, как будто отвергая «реакционность» славянофилов, в основе своей придерживается их главного положения: мы не низшие, мы другие. И поскольку Запад обличает самого себя как упадочнический, то мы лучше, ключи от будущего у нас. Будущее — это социализм в его местной версии (народничество) либо в версии интернациональной (марксизм). Так живопись передвижников стала пластической и идеологической формой для «социалистического реализма» будущего.

Эта крышка, давившая в течение тридцати лет, в начале XX века стала приподниматься. С исчезновением социалистической цензуры артистическая жизнь закипела во всем ее многообразии. Это возрождение не без оснований датируется 1898 годом, годом основания журнала «Мир искусства» в Санкт-Петербурге. Создателями журнала были Александр Бенуа и Сергей Дягилев¹⁴.

Однако у возрождения был и источник постарше. Главным меценатом передвижников был крупный московский коммерсант, старообрядец Третьяков, задумавший создать чисто национальную коллекцию. Но одна из боковых ветвей передвижников нашла себе другого покровителя, более современного и по духу, да и по происхождению его состояния (железные дороги, металлургия). Речь идет о Мамонтове.

Его очень набожная жена сделала из своего имения Абрамцево комуны для художников. Построенная там часовня знаменует собой возврат к забытым религиозным истокам русского искусства. И тогда на иконы посмотрели новым взглядом (1880).

Мамонтов интересовался и театром, и оперой. Своих друзей-художников (в частности, Васнецова) он побуждал создавать те театральные декорации в «боярском» стиле, которые произвели такое впечатление, когда опера Мусоргского и Римского-Корсакова увидела западную сцену. Мамонтов же поддерживал Врубеля на его коротком творческом пути.

Врубель (1856–1910) безусловно был первым русским художником, способным впечатлить Запад. В молодости он принимал участие в реставрации средневековых фресок в соборе Св. Кирилла в Киеве. Однако это «прикосновение к корням» в обстановке возрождающейся традиции не замкнуло его в них. Он открыл для себя Венецию и все ее краски. Его классическая культура не помешала ему погрузиться в русско-немецкий спиритуализм и устроиться в его самой отдаленной точке, на Камчатке символизма. Его разнообразные варианты «Демона» (по Лермонтову) представляют собой мост, переброшенный к русскому романтизму в его самом байроновском воплощении, однако уже в дух эзотеризма конца века. Его демон — ангел — андрогин — страдающий, удрученный, очень молодой, очень одинокий, и его исполненное отчаяния лицо способно вызвать сочувствие, не лишённое и сексуальной привлекательности. Он представляется русифицированной, в стиле Достоевского, версией «Греха» Штука, во всяком случае так его трактовать мог бы Пеладан. Закончив цикл темой «Демона», Врубель был помещен в психиатрическую больницу (1902) и оставался в ней до конца жизни.

С момента основания «Мира искусства» мир русской живописи развивался и менялся с постоянным ускорением вплоть до революции. Не нам описывать эту бурную историю, в настоящее время она хорошо известна и документирована. Нам же нужно сделать лишь следующие замечания.

Изменилась социальная среда искусства. Теперь не Москва, а Санкт-Петербург задает тон. Вместо интеллигенции, со всем тем, что в ней было застывшего, с ее канонизированными нравами и мнениями, теперь приобретает картины, спорит, помогает новой живописи «общество» гораздо более образованное, богатое, осведомленное, разнообразное.

Бенуа, Дягилев и их друзья хотели превратить Санкт-Петербург в европейский центр культуры, соперничающий с Парижем и Мюнхеном, поэтому они и порвали с протекционизмом второй половины XIX века. Они соревнуются с Парижем и поэтому организуют выставку французской живописи. А контакты с Германией еще теснее.

Все-таки именно в Париже Дягилев организовал самые шумевшие выставки и спектакли. В Салоне осени 1906 года он представил всю русскую живопись. Не были представлены только передвижники, отныне предмет осуждения и насмешки. Было выставлено и несколько икон — лишь несколько, поскольку только в 1913 году были очищены от жира и копоти и отреставрированы, порой и грубо, многие иконы, обретшие таким образом свой сегодняшний облик. В 1909 году Дягилев открыл в Париже, в Шатле триумфальную серию постановок русского балета. Парижская публика, не имевшая о русском искусстве ни малейшего представления, была призвана констатировать, что отныне оно — часть общеевропейской культуры, кон-

стагировала прямо противоположное. В декорациях Бакста, петербургского еврея из самой рафинированной среды, учившегося в Школе изящных искусств в Париже, она увидела «варварское, скифское, азиатское великолепие», в свою очередь повлиявшее на примитивизм и экзотизм французской живописи. Взаимное влияние и обмен были весьма плодотворны.

Можно сказать, что с этого момента русская живопись «в курсе», она питается, делая закупки на панъевропейском рынке «измов». Учившийся у Гюстава Моро и восторгавшийся Пюви да Шаванном Борисов-Мусатов рисует тонкие серо-зеленые и бледно-голубые пейзажи в чисто символистском стиле, представляет Россию изысканную и современную, особняки с белыми колоннами ампира и кринолинами. В его картинах, как у Бенуа, Серова, Сомова, Царское Село и Петергоф выражают потребность в аристократизме. Так пытаются заклясть смутный страх перед низами, пролетарствующей полуинтеллигенцией, начинающей организовывать на еще более низком уровне толпу крестьян и рабочих. Заклинают страх перед будущим, перед неминуемым политическим кризисом, при котором прорвутся плотины, и поток «народа» смоем хрупкий островок цивилизации.

Современная живопись проникает в Россию со своими произведениями. Две громадные коллекции Морозова (сто тридцать пять полотен импрессионистов и набидов) и Щукина (двести двадцать одно полотно импрессионистов и постимпрессионистов, из которых пятьдесят картин Матисса и Пикассо) образуют двойной музей, открытый для художников, а часто и для публики, и равных им нет на Западе.

Положенное «Миром искусств» начало поддержано другими роскошными журналами, такими, как «Золотое руно» и «Аполлон». Все жанры¹ представлены блестяще. Станковая живопись с успехом продается растущему числу любителей, светские портреты (Серов не хуже Сарджента и Жака-Эмиля Бланша), театральные декорации Бенуа или Бакста великолепны, прекрасны иллюстрации к дорогим изданиям книг. Цель «Мира искусств» достигнута — Россия стала мировым центром искусств.

Эстетические идеи отражают все пласты русской мысли. Покопавшись, в основании можно обнаружить Шеллинга и Гегеля, первых учителей русской эстетики, еще до появления живописи. Потом народнический реализм, отнюдь не умерший, поскольку его теоретик, старый Стасов, по-прежнему жив и вместе с Плехановым громит «формализм» новой живописи. Потом так называемая философия религиозного возрождения — Соловьев, Философов, Бердяев, Мережковский, Гиппиус, Флоренский и так далее. Эта очень смешанная философия пытается объединить немецкий идеализм, международный иллюминизм, православную традицию и русское мессианство. Она омывает русское искусство. Философы, художники, поэты, писатели, музыканты, университет-

ские профессора образуют единую среду. По отношению к культуре интеллигенции она образует контркультуру абсолютно спиритуалистскую. Музыканты — друзья художников, они ставят оперы, а либретто просят написать поэтов. Нигде с таким рвением не культивируется символистский идеал объединения искусств, соответствия звуков, цветов и слов. Скрябин создал пианино, ноты которого порождали непосредственные цветные проекции.

Наконец, как и во всей Европе артистические направления порождают разъединения, объединения, бунты и погоню за авангардом. Русское полотно уже достаточно плотное, большое и богатое, оно может рваться.

Бунт вспыхнул около 1905 года и направлен он был против «Мира искусства», возникшего всего пять лет назад. Журнал «Золотое руно» стал его рупором. Молодое поколение протестовало против эрудиции, исторических аллюзий, склонности к элитистской и несколько снобистской элегантности Бакста, Бенуа, Лансере. Это молодое поколение сделало своей эмблемой Синюю розу, оно состояло из учеников Борисова-Мусатова (самого символистского из его учителей, чьи полотна порой напоминают Сиданера и Леви Дюрмера), в частности Кузнецов, Сарьян, Ларионов и Гончарова. «Золотое руно» организовало выставки в Москве и Париже (1908 и 1909 годы). В течение одного только года эти художники были представлены набидам (Боннару, Вюльяру, Серюзье, Морису Дени), потом прекубистам и фовистам (Браку, Матиссу, Вламинку, Руо). Это важно иметь в виду, это резкое сжатие во времени, творческая работа, занявшая два поколения, осваивалась одновременно, как вспышка ракеты праздничного салюта, когда цветные огни разлетаются во все стороны. Это не могло принести порядок и спокойствие в эволюцию русской живописи. Ларионов, путешествовавший между Москвой и Парижем, за несколько месяцев прошел путь от почти импрессионизма («Приход весны», 1905) до фовизма более чем неоимпрессионистского («Рыбы», 1906).

Бунт может сойти и за «антибуржуазную» реакцию. Молодые художники охотно приемлют мораль богемы. Хотя они принадлежали не к народнической когорте, а к обществу несравненно более свободному, они не намеревались позволить петербургской светскости записать себя в свои ряды. Этот бунт может быть также истолкован как антипетербургская реакция москвичей или как националистическая реакция.

На самом деле национализм присутствует везде. Он в Петербурге доказывает, что Россия ни в чем не отстала. В Москве подчеркивает свое отличие и настаивает на том, что космополитизм живописи не удовлетворяет русскую душу, что она уже обрела однажды свои формы выражения, остается лишь их отыскать и развить. Нужно сказать, что в тот же самый 1909 год, которым отмечена яркая вспышка во французской живописи, третья выставка

«Золотого руна» почти полностью эту вспышку затмила. Почти все пространство заняли Ларионов и Гончарова. Но отстранение французской живописи не повлекло за собой ее пластического уничтожения. Дело в том, что форма, которую приняла националистическая реакция, была той же, через которую уже прошла вся западная живопись, это был примитивизм.

Однако с одним существенным различием. На Западе примитивизм экспортировался. В России он был свой, он не отрывал от родины, напротив, он укоренял в ней. Он не бежал от традиций, он их вновь обретал или выдумывал. В России были всего две живописные традиции: иконы и лубок — народные рисунки по дереву. Лубки существовали с XVIII века, и патриотически настроенные фольклористы тщательно их собирали и издавали.

• 1909–1911 годы были лучшими годами этого примитивизма. Гончарова пишет упрощенные иконы, переносящиеся из Москвы в Эфиопию («Богородица с младенцем», 1911, «Бегство в Египет», 1909), так как и иконы можно примитивизировать. Ларионов рисует солдатские истории и не стесняется включать в них надписи и тексты, как на лубках. Чета посещает братьев Бурлюков, которые толкают живопись к «дикости», к восторженному витализму либо к детским рисункам, почти *bad painting* (Ларионов, «Весна», 1912). Но все это считает себя национальным и таким образом разделяет патриотические устремления абрамцевской коммуны.

Столь многочисленные прежде французские картины становятся редки. На выставке «Бубновых Валетов», группы, следовавшей по стопам «сезаннистов» на их пути к кубизму, еще можно увидеть полотна *minores* (Лот, Глез, Ле Фоконье), но Матисс и Пикассо уже ничего не прислали.

Французское искусство уже сыграло свою роль: оно придало форму чисто русским устремлениям. Конечно, поверхностный взгляд отнесет Гончарову, Ларионову или Машкову к фовизму или международному паракубизму. Но это лишь неустойчивое соединение противоположных эстетических горизонтов, и оно разрушится к началу войны.

Обратимся теперь к Кандинскому и Малевичу.

2. Духовное: Кандинский

Карьера Кандинского

Мы еще не упоминали Кандинского, поскольку он держался в стороне от главных течений живописи. Около 1910 года мелкие группы художников Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Одессы объединились вокруг «Бубновых Валетов» и «Союза молодежи». Последний, финансируемый богатым коммерсантом, был охвачен духом футуризма, в котором культивировались странные переодевания, ошеломляющие декларации и на-

смешка над символистами за их сложность и изысканные вкусы. Однако именно под покровительством этого «Союза» в Одессе прошла выставка, представившая мюнхенскую школу и зародыш будущего «Синего всадника». Там впервые был выставлен Кандинский, там познакомился с братьями Бурлюками, с четой Ларионов-Гончарова. В глазах последних Кандинский явно отставал. Он принадлежал еще «Миру искусства».

Мы проследим за всем, написанным Кандинским. Но сначала представим его как человека, как художника. Кандинский — художник «поздний». Он родился в 1866 году, за двенадцать лет до Малевича, за четыре года до Бенуа. Он старше Матисса и Пикассо. Он родился в благополучной и образованной семье, его детство прошло в просвещенное время Александра II. Его никогда не настигала позднейшая политическая радикализация, он никогда не отрицал своей верности православной Церкви. В Москве он блестяще учился правоведению, его ждала прекрасная университетская карьера. Он уже был доктором и ассистентом Московского университета, когда его потрясли два события. Это была не женитьба, а открытие французских импрессионистов («La Meule» Моне), а затем, в придворном театре, *Лоэнгрин*.

Это последнее переживание сопровождалось синэстетическим опытом: звуки сопровождались ощущением цветов. *«Я видел все цвета, они стояли перед моими глазами. Возникали дикие, почти сумасшедшие линии»*¹⁵. Родилось артистическое призвание. В 1896 году Кандинский оставил Москву и отправился в Мюнхен. Он учился живописи в академии, под руководством Штука.

Кандинский был человеком сдержанным, хорошо воспитанным, импозантным, впечатляющим. Его первая жена осталась его другом и после развода, вторая — точнее сказать, подруга — Габриэла Мюнтер, так и не оправилась после их расставания, третья поддерживала его культ¹⁶. Его друзья были ему верны, а люди они были замечательные: Франц Марк, Пауль Клее. В нем никогда не было ничего от «чумазных художников». Мишель Анри явно преувеличил, написав, что его живопись «вначале вызывала только насмешки, но могла вызвать и негодование, и плевки»¹⁷. Его всегда окружал и поддерживал, может быть, и не очень широкий, но преданный круг людей интеллектуально утонченных и с определенным социальным положением. Даже о Сезанне такого не скажешь.

Допустив временно очень поверхностную классификацию его пути, можно сказать, что он легко подразделяется на три периода. Первый — это начало, вплоть до того времени, когда он обосновался в Мюрау в 1909 году. В первых работах («Пара всадников», 1906, «Воскресенье», 1904, «Жизнь в красках», 1907) он остается верен общему стилю русской живописи своей эпохи. По сравнению с немецкой живописью, чьи цвета часто оказываются крича-

щими, русские тона приятнее и изящнее. Мы помним выставку «Париж—Москва» (центр Помпиду, 1979), и насколько более напряженной, более «*hard core*» была организованная в следующем году выставка «Париж—Берлин». В тонах молодого Кандинского тонко сочетаются розовый и голубой, оживленные, когда это нужно, красной или оранжевой точкой. А если уж говорить о сюжетах, то они «национально-народнические». В 1889 году по заданию антропологического общества молодой Кандинский участвовал в экспедиции на Север для изучения обычаев, касающихся крестьянского права и того, что сохранилось языческого за христианскими обрядами. Он проникся тем, что именовали тогда «крестьянской культурой» и навсегда сохранил пристрастие к ярким народным костюмам и маковкам православных церквей. В его сердце Москва всегда была средоточием национально-религиозных чувств, связывавших его с Россией. «*Всю свою жизнь я пишу только Москву*», — говорил он позднее. Его картины этой эпохи тесно связаны с картинами художников, как и он, влюбленных в ту же «крестьянскую культуру» и в русское прошлое. Упомянем лишь одну — «Жизнь в красках» — воплощение легендарной России (попы, женщины в кокошниках, бородатые монахи, старцы-паломники, белые стены и маковки церквей), так похожее на те иллюстрации к русским сказкам, которые Билибин рисовал в это же время.

Но теперь Кандинский в Мюнхене, городе Ленбаха, Штука, Коринта, «*Secession*». Он ищет свой путь. Одну из его гравюр («Певица», 1903 год) можно приписать Мунку, другую («Две птицы», 1907 год) — Берслею (но без его эротизма). Картина «Кабинки на пляже в Голландии» (1904) с густыми мазками, между которыми просвечивает грунтовка, использует технику неоимпрессионизма, но эффект — символистский или экспрессионистский, опять же в стиле Мунка.

В Мюнхене Кандинский находит соотечественников: Явленского, Марианну фон Веревкин, бывавших в Париже и лучше знакомых с французской живописью. Вместе с ними и несколькими немецкими художниками он основывает ассоциацию авангарда, «Фаланкс». Первые же выставки группы позволяют отнести ее к новому искусству, в этом стиле Кандинский видел неистощимый запас абстрактных форм, которые можно было использовать не только с декоративными целями. Вместе со своей подругой, художницей Габриэлой Мюнтер, он путешествовал, познакомился с Парижем, с Матиссом, фовистами, кубистами. Потом, в 1909 году, поселился в Мюрау, и, начиная с этого времени, несомненно, уже знал, что он думает, и его стиль становится в полной мере независимым.

В этот второй период Кандинский уже занимает признанное за ним место в течении экспрессионистов. Он не забыл Россию, не пренебрегает Францией (набиды, Матисс, фовисты), но существует в рамках немец-

кой живописи. Даже влияние фольклора приходит к нему от баварских народных картинок. Кандинский входит в состав групп немецких художников, N. K. V. (*Neue Kunstlervereinigung*), а вскоре и в «Синий всадник». Личная оригинальность не препятствует семейному стилю, общему со Шмидт-Роттлифом, Киршнером, Пештейном (семейство, близкое к Брюке), или с Марком, Маке, Явленским — семейством, близким к «Синему всаднику». Его полотна построены как массивные блоки, с чистыми светящимися красками, резими контрастами темного-светлого и холодного-теплого. И эта яркость цветов прекрасно совмещается с весельем и гармонией, чертой вполне русской (*Grundgasse a Murnau*, 1909, Моя столовая, 1909). И тем временем Кандинский читает теософию Елены Блаватской, изучает Штейнера, переписывается с Шенбергом¹⁸.

Тогда начинается медленное и мощное движение к абстракции: знаменитые серии «Впечатлений», в которых еще ощущается представление предметов, «Импровизаций», воспроизводящих внезапные движения души, наконец, «Композиций», уже вполне сознательно смещающихся к абстрактному. В них запечатлены этапы и уровни героического прорыва, глохо понятого немецкой публикой. Националисты протестовали против этой «иностранный», то есть французской или русской, живописи. N. K. V. в 1909 году отказалась выставить «Композицию V». Группа распалась и перестала существовать. Поддержал Кандинского «Синий всадник». Легендарная выставка декабря 1911 года рядом с Марком, Маке, Мюнтер, Дуанье Руссо, Делоней, Бурлюками, представила «Композицию V». Название намекает на музыку. Окруженные аурой светящиеся формы чем-то обязаны классике теософии, «Формам мысли» Анни Безан. Отныне порог пройден. Абстрактная живопись скроена, осмыслена самой собой, она создана. Однако то ли из-за напряженности последних предметных картин, то ли из-за того, что его спутники вовлечены в то же движение, Кандинский еще остается в рамках экспрессионизма, в том смысле, о котором мы еще скажем.

Третий период начинается с преподавания в Баухаусе, с 1922 года. 1914–1922 годы — интермедия не слишком счастливая, полная колебаний и проб, возврат в Россию. Кандинский никогда не порывал со своей родной страной. Он посылал отчеты в журналы символистов, «Мир искусства» и «Аполлон». Он интересовался «звуко-цветами» Скрябина и литовским художником Чурленисом, пытавшимся представить музыку в виде абстрактных полотен. Он участвовал в выставках «Синей розы», ушедшей далеко вперед в символистском использовании соотношения цветов и звуков. В 1914 году представил русскую версию «О духовном в искусстве». Он очень ценил Метерлинка и писал поэмы, написанные под его влиянием. Но тут он наткнулся на сердитых молодых людей из нового авангарда — Клю-

на, Лиситского, Родченко, Малевича. Критик Пунин писал: «Художественные достижения Кандинского незначительны. Покуда его творчество ограничивается сферой чистого спиритуализма, с ним можно разделить некоторые чувства, но как только он начинает говорить языком вещей, он становится не только плохим ремесленником, но просто вульгарным художником, полной посредственностью»¹⁹. Но в конце концов ведь теперь, накануне революции, в Москве царит символизм.

Итак, война вынудила Кандинского вернуться в Россию. Он снова женился. Он снова пишет картины, возвращающие зрителя к трогательному ощущению России («Москва I»), с куполами, современными постройками и «наивными» красками. Либо он упорствует в абстракции, вводя в них геометрические формы, как того требовал «конструктивистский» и «супрематистский» климат московского авангарда. Эти колебания заставляют с грустью вспоминать о решительности Кандинского в мюнхенские годы.

То ли вопреки, то ли благодаря своей незначительной политизированности Кандинский согласился выполнять определенные работы для Наркомпроса Луначарского, преподавал в каких-то импровизированных институтах свои теории о цвете и формах, уже изложенные в «О духовном в искусстве». В тех же институтах Родченко, Степанова, Попова развивают прямо противоположные идеи, восславляя обезличенность инженера и большевизирующий рационализм. Кандинскому удалось бежать в 1921 году.

Берлин принадлежал тогда *neue Sachlichkeit*, экспрессионизму, дадаизму — чему угодно, но не абстракциям. Маке, а главное Марк, близкий друг, погибли на фронте. Гропиус взял его в Баухаус вместе с Клее, Фейнингером, Иттеном и другими. Он возобновляет преподавательскую работу и, как и в Москве, он такой же спиритуалист, по-прежнему увлеченный символикой цветов, заимствованной у Гете и оккультистов. После ухода Иттена и прихода Моголи-Надя большевизирующий конструктивизм и индустриальная эстетика завладевают Баухаусом. При Ганне Майер школа Дессау становится откровенно прокоммунистической. Более того, она ориентируется на дизайн и архитектуру. Кандинский не предаст своих идей, но приспособляется к новой среде, об этом свидетельствует его эволюция в сторону геометризма, округлым и игловатым формам, к менее инстинктивному и более научному использованию цветов («Композиция VIII, 1925, Несколько кругов, 1926»). Отстраненный, но поддерживаемый дружбой с Клее, Кандинский выражает в символично-мистических терминах всеобщее коллективистское искусство, которое прославляют его друзья. В 1928 году он украшает «Картинки с выставки» Мусоргского игрой света и подвижными формами. Это его версия «синтетического искусства». Но Кандинский все более отстраняется, и когда начались нападки на школу со стороны нацистов, уехал в Париж.

В 1934 году Кандинскому 68 лет, и обновление старого художника и неожиданно, и глубоко. Революционная Москва не изменила его живописи, разве что придушила. Париж же освободил его от его собственных формулировок. Живет же он достаточно изолированно. В 1920-х годах французская живопись против наплыва экспрессионизма и абстракционизма оградились непреодолимой стеной. Из прежних друзей остался только Делоне, творчество которого столь же немецкое, что и французское, а жена его русская. Среди новых — Миро, Арп, Маньелли. К Мондриану он не заходит. И в своей маленькой аккуратной мастерской в Нейи рисует картины совершенно новые, ценнейшие, с мягкими цветами. Взгляните на «Небесно голубое» (1940): на тщательно отделанном лазурном фоне плавают отдельные фигурки. Именно фигурки, а не формы, они чем-то напоминают живые существа, (они компактны, с четкими контурами), которые мы можем увидеть в микроскоп: планктон, микроскопические водоросли, медузы, червячки, но лишённые того ужаса, который придает им микроскоп, и раскрашенные в веселые цвета, как конфеты или картинки для детей.

Остается ли такая биоморфная абстракция абстракцией? Кандинский открыто вдохновлялся учебником биологии, «Артистическими формами природы» Эрнста Геккеля, коллекциями фотографий Карла Глоссфельда «Простейшие формы природы»²⁰. Он приглядывается к биоморфным формам Арпа, так же, как к запятым, восклицательным знакам и другим «знакам», которые использует Миро и особенно его давний друг Клее. Входящий отныне в его круг Бретон склоняется к предметному. Чтобы отличить себя от сюрреалистических и геометрических абстракционистов, которых он вовсе не любит, Кандинский предпочитает пользоваться выражением «конкретное искусство». Он писал: *«Абстрактное искусство рядом с реальным миром создает мир новый, внешне как будто не имеющий никакого отношения к реальности. Однако внутренне он подчиняется общим законам «космического мира». В этом случае приходится признать, что «естественный мир» располагается рядом с «искусственным миром», таким же реальным, это мир конкретный». Поэтому лично я предпочитаю говорить о «конкретном искусстве», а не об абстрактном искусстве»*²¹. Он умер в Нейи-сюр-Сен в 1944 году, в возрасте семидесяти восьми лет.

«Взгляд на прошлое» (1913)

Противопоставление внутреннее—внешнее столь существенно у Кандинского, что после этого намеренного поверхностного и «внешнего» обзора следует предоставить слово самому художнику и послушать, как он сам комментирует свое «внутреннее» формирование. Заглянем в его автобиографию «Взгляд на прошлое»²².

С самого начала, почти что с рождения, он был зачарован красками, которые говорили ему как живые существа: светло-зеленое, белое, карминово-красное. Потом — «огромный оркестр» цветов Москвы. Очень рано он почувствовал в себе двойственность природы и искусства. Мучительно и смутно он чувствовал эту «истину», к которой придет позднее, чувствовал, что *«цели (а значит и средства) природы и искусства существенным и самым естественным образом различаются самими законами этого мира, и что цели эти столь же велики, и значит столь же сильны»*²³. Это означает, что одни и те же космические силы, которые приводят в движение природу, приводят в движение и душу художника, что субъективное внутреннее *«столь же сильно»*, что и объективное внешнее. Так что *«две стихии мира»*, артистическое субъективное и объективное природное — разделимы и в своем мистическом соотношении могут то действовать согласованно, то соперничая и противопоставляя себя друг другу.

Кандинский созерцает окружающие его вещи в состоянии мистического пантеизма. Как того требуют оккультные науки, у всего есть душа, все живое: *«Каждый «мертвый» предмет трепещет»*. Даже пуговица от белых штанов в луже воды, кусочек коры, который тащит муравей, *«все это показывало мне свое лицо, свою внутреннюю сущность, тайную душу; которая чаще молчит, нежели говорит»*²⁴. Это тоже дает Кандинскому внутренне ощущение того, что *«живопись, которую сегодня называют «абстрактной» в противовес «предметной», возможна. Основываясь на своем юридическом опыте, Кандинский заметил, что русское крестьянское право основывает свое решение «не на внешней стороне поступка, а на оценке его внутреннего источника, на душе обвиняемого»*²⁵. *«Как это похоже на основы искусства!»* — добавил Кандинский, как будто искусство формировалось и оценивало себя в душе художника, как будто оно существовало до произведения и было независимо или отделимо от него.

Но тут произошли те два события, которые «потрясли его до глубины души» и на всю жизнь «отметили его своей печатью»²⁶. Во-первых, он увидел картину Моне «Жернов». До той поры он был знаком в основном с живописью Репина и внимательно ее изучал. Существенно, что жернова он в «Жернове» не узнал, об этом его осведомил каталог. И именно потому, что *«объект отсутствовал на картине»*, картина его захватила и *«запечатлела в сознании несмываемый знак»*. Она свидетельствовала о *«неведомом могуществе палитры»*. *«Живопись обрела силу и сказочный блеск. И также бессознательно объект как необходимый элемент картины оказался дискредитирован»*²⁷. В самом деле, *«проблема света и воздуха»* импрессионизма его не интересует, она не имеет отношения к живописи. Гораздо интереснее рассуждения неоимпрессионистов о воздействии цветов как таковых, а *«воз-*

дух можно оставить в покое». Затем «Люэнгрин» и уже упомянутый опыт синтетизирования: «...мне стало совершенно ясно, что искусство вообще обладает гораздо большим могуществом, нежели мне казалось прежде, а с другой стороны, живопись могла раскрывать те же силы, что и музыка». Это свидетельство символистской веры стало частью кредо Кандинского.

Следует ли упомянуть о третьем событии — чтении работ по современной физике? Это был скорее духовный опыт, спровоцированный знакомством с трудами Успенского, и в этом случае они повлияли в равной мере и на Малевича. Опыт — ощущение того, что внешний мир утрачивает свою субстанцию, реальность. «*В моей душе распад атома стал равен распаду всего мира. Внезапно рухнули самые прочные стены. Все стало неустойчивым, хрупким, мягким. Я не удивился бы, если бы на моих глазах камень рассыпался в воздухе и стал невидим*»²⁸. Кажется, что равновесие между миром внутренним и внешним склоняется к первому, что он тяжелее и плотнее. Кандинский, долгое время замороженный картиной природы и обладавший незаурядной зрительной памятью, почувствовал, что природа уменьшается, а его внимание к миру слабеет: «...позднее я понял, что те силы, которые позволяли мне постоянно наблюдать, были направлены не в ту сторону. (...) И эта способность погружаться во внутреннюю жизнь искусства (и своей души) возросла так сильно, что я часто прохожу мимо внешних явлений, не замечая их»²⁹.

Этот прогрессирующий антикосмизм, утрата интереса к предметам достигает высшей точки, как можно было легко догадаться, в его отношении к тому незабвенному посреднику между художником и миром в его красоте, к женскому телу. В Мюнхене, в мастерской, где он учится живописи, но вызывает у него отвращение. «Во многих позах некоторые тела производили на меня своими контурами отталкивающее впечатление». В ту же эпоху Клее писал в своем «Дневнике»: «*Безобразная женщина с дряблой кожей, с раздувшимися бурдюками груди, с отвратительными волосами — вот что мне нужно было теперь рисовать острием моего карандаша*»³⁰.

Можно понять, как в таком состоянии безразличия к внешнему «продолжает развиваться способность в картине не принимать во внимание предмет». И это в силу «бессознательно намеренного эффекта, который живопись производит на изображаемый объект, который может раствориться в самом акте его изображения». Это ключевая фраза: результат самого акта рисования, картина, форма и цвет на картине обретают столь полную независимость по отношению к тому, что могло быть внешним объектом, вызвавшим вдохновение, что последний становится бесполезным и даже вредным, поскольку находится между душой художника и актом творения. Это и открыл Кандинский в момент своего четвертого и решающего переживания. Зайдя в свою мастерскую в сумерки, сам погруженный в свои мысли,

он вдруг увидел полотно неопишуемой красоты. «...*Это было одно из моих полотен, прислоненное к стене в стороне*»³¹. «*Теперь я был убежден, — писал художник, — предмет приносит вред моим картинам*»³². Тем не менее основополагающее решение определялось не только идеосинкратическими настроениями художника. Оно опиралось и на религиозные соображения. У Кандинского было чувство, что он открывает новую страницу в истории искусства. Не отрицание всего того, что ему предшествовало, а если воспользоваться его собственным сравнением, раздвоение, новая ветка на старом древесном стволе. Выражается он с помощью мистической лексики. Искусство, писал он, во многом похоже на религию. Его эволюция не состоит из серии открытий, аннулирующих прежние истины. Она состоит из «*внезапных озарений, подобных молнии или взрыву*», в сумме составляющих «естественное развитие» древней мудрости. «*Из-за нового роста ствол дерева не становится излишним, ствол-то и позволяет росту существовать*». Если Кандинский что и начал, то это «*оживление первородного Древа*», «*принципиальное и существенное разделение единого старого ствола на две главные ветви, необходимое для создания Зеленого Древа*»³³.

Кандинский — пророк, поскольку эта «революция» заявляет о себе во всем мире как о новой эре. Наша эпоха на пороге «третьего Откровения». На языке, заимствованном у Иоахима де Флора и усовершенствованном чтением теософских работ, после эры Христа придет эра Духа. Для Кандинского это освобождение. Покуда он был привязан к предметам, он был «*как перевернутый на спину жук*», который в отчаянии размахивает лапками. «*Сколько раз я чувствовал на спине эту руку, и другую, которая закрывала мне глаза, погружая в темную ночь в то время, как сияло солнце!*»³⁴

«*Исключение предмета из живописи*» становится прыжком в новую веру: спасение прозревшей души, понявшей наконец после стольких метаний глубокий смысл искусства; вступление в духовную свободу и неотделимую от нее артистическую свободу. Все это потому, что требование *внутренней жизни* в произведении восторжествовало. И эта концепция искусства благодаря своей тождественности внутренней нравственности, на которой настаивает Евангелие, сообразно Кандинскому тоже христианская. Одновременно она содержит в себе «*элементы, необходимые для приятия «третьего» Откровения, Откровения Духа*»³⁵.

Исключение предмета из живописи предъявляет к художнику равно как и зрителю «очень высокие требования». Нужно научиться любить «любую форму, рожденную Духом по необходимости, созданную Духом», и ненавидеть все остальные.

«*Я думаю, — заключает Кандинский, — что философия будущего, помимо Суты вещей, будет с особым вниманием изучать их Дух. Так будет создана*

атмосфера, которая сделает всех людей способными почувствовать дух вещей, жить этим духом, даже совершенно бессознательно, также как люди живут сегодня бессознательно среди подобий вещей, чем и объясняется удовольствие, которое получает публика от предметного искусства. Но только при этом условии люди способны сначала обрести опыт Духовного в материальных предметах, чтобы позднее подступиться к Духовному в абстрактном. И благодаря этой новой способности, обретенной под знаком «Духа», люди придут к расцвету абстрактного, то есть абсолютного искусства»³⁶.

Что могло породить подобные заявления? Можно вспомнить о Гегеле. Но Гегеля в романтическом, то есть христианском искусстве «живопись представляет внутреннее в форме внешних объектов; но ее собственная основа — чувственная субъективность. (...) средоточием изображения являются не эти объекты в себе, жизненность: концепции и личное достижение, душа художника отражается в его произведении и представляет не простое воспроизведение внешних объектов, но самое себя и свою внутреннюю мысль» (Гегель, Эстетика, «Живопись» I, а). Нам неизвестно, думал ли Кандинский об этом отрывке или ему подобных, но его мысль совпадает с общей тканью романтической эстетики, из которой он сшил себе одежду. Переход от эпохи Христа к эпохе Духа тоже не чужд Гегелю. Скорее всего романтические веяния, в течение века составлявшие главное в эстетическом воспитании России, были восприняты и процежены романтическим возрождением символизма. Ужас перед «материализмом» был особенно силен в те годы в России, долго жившей под гнетом его наиболее грубой и примитивной версии. Писарев, Чернышевский, Плеханов, Ленин производили на Кандинского настолько отталкивающее впечатление, что он бросился в другую сторону, где его ждали не только романтизм, не только Метерлинк и Пелладан, но и Анни Безан, Штейнер, Блаватская.

Поскольку его книга писалась в канун войны, к этим мыслям примешивался национализм в русском стиле. Она заканчивается гимном Москве, в котором слышится, по замечанию самого Кандинского, та же ностальгия, что и в «Трех сестрах» Чехова: «...эту одновременно и внешнюю, и внутреннюю Москву я считаю источником моего творческого вдохновения. Эна — мой диапазон художника»³⁷. Этот несколько мессианский национализм заразителен, и Кандинскому кажется, что в Германии, Швеции, Швейцарии он находит «веру в Россию», «твердую веру в пришедшее с Востока спасение». Сердце нового века будет биться в Москве, это неизбежно. В этом мессианизме есть что-то от миллениализма, то есть революционное. В ницшеанских выражениях Кандинский говорит о «грядущей переоценке ценностей», корень которой в интериоризации искусства: в наше время и в ощутимо революционной форме. Этим объясняется то, что часть своего пути Кандинский смог проделать с

большевистской властью: короткие периоды слияния мистического и идеологического гнозиса, объединяющихся в общей ненависти к миру и в нетерпеливом ожидании прихода нового, встречаются довольно часто в истории.

«О духовном в искусстве»

«Взгляд на прошлое» позволяет лучше понять и личность Кандинского, и истоки его мысли. «О духовном в искусстве» — это теоретическая хартия. Она была написана в 1910 году в итоге напряженных поисков, приведших к созданию первой «абстрактной» акварели. Редко случается, чтобы художник дополнил свое произведение столь концентрированной и на многое претендующей теоретической работой. Кандинский утверждал, что его стремления, его труд, его стиль живописи подчинены философско-религиозной концепции, они являются и следствием ее, и ее доказательством. «О духовном в искусстве» — это манифест, и до конца своей жизни Кандинский, написавший еще много работ, его не забывал.

Не стоит постранично прослеживать этот текст, чтобы его представить. Темы его перемешаны и сжаты, и пришлось бы либо приводить слишком много цитат, либо резюмировать текст, а результат был бы еще более темным, нежели сама работа. Достаточно выделить два главных направления, вокруг которых эта небольшая книга легко организуется:

Первое направление — суждение о современном мире и пророчество о мире будущем. Второе обосновывает необходимость, в виду наступления новой эры, отказаться от представления естественных форм и показать возможность «абстрактного» искусства.

А. НА ЗАРЕ «ВЕЛИКОЙ ДУХОВНОСТИ»

«Мы освобождаемся от подавляющего господства материалистических теорий». Это мнение соответствует исторической истине. Эти теории в самом деле в России были и более грубыми, и более фанатичными, и более жесткими. Этим объясняется, по контрасту, и бурный всплеск символизма в этой стране.

Духовную жизнь человечества следует представить себе как медленно поднимающийся треугольник, и *«завтра самая близкая к вершине часть достигнет места, где острие было сегодня»*. В крайней точке — *«один-единственный человек»*³⁸. Зоркость этого человека равна его бесконечной грусти. Он одинок и бесконечно выше всех остальных. Таков Моисей. Таков Бетховен. Во всех частях треугольника есть артисты, но только тот, который находится на его вершине, *«пророк для окружающих»*, способный *«взглянуть за пределы»*. Внизу — толпа жаждущих духовного хлеба. *«Этот хлеб артисты ей протягивают, этим же хлебом будет питаться следующий слой, ко-*

*торый завтра займет ее место»*³⁹. Перед нами романтическое видение прогресса, в котором артист-спаситель является вдохновенным двигателем. Он хотел бы «освободиться от этого дара свыше», от этого «тяжеского креста». Но он не может этого сделать, и несмотря на свою ненависть, впрягается в «тяжелую повозку человечества» и тянет ее вперед⁴⁰.

В самом низу треугольника — материалистическое кредо. Христиане и евреи — атеисты. Бог умер. В политике только республиканцы и демократы. В экономике — социалисты. В науке, не признающей ничего, что невозможно взвесить и измерить, — позитивисты. А в искусстве? Натуралисты. Либо так называемый художник пытается «просто подражать природе», служа практическим целям, либо стремится к интерпретации (таковы импрессионисты), либо ищет *Stimmung*, состояния души, замаскированные в естественные формы⁴¹. Толпа идет в музей с книгой в руках, пытаясь понять, смотрит на полотна, изображающие обнаженных женщин, портреты светских дам и сильных мира сего, Христа на Кресте, изображенного художником, в Христа не верящим, и выходит разочарованной, столь же бедной, что была до посещения музея. Толпа переходит из зала в зал и находит картины то «красивыми», то «прекрасными». Это называется искусством для искусства, и изголодавшиеся души таковыми и остаются. Художник же в этой моральной пустоте лишь удовлетворил свое тщеславие и свою корысть⁴².

Но духовный треугольник продолжает подниматься, и у его вершины происходят новые явления. Пройдя стадию смещения, стадию тоски, достигнут высший этаж. Тоска рассеялась, и работа продолжается. Кто теперь обитает в этом новом граде, кто провозглашает духовную революцию? В религии это госпожа Елена Блаватская, стоящая у истоков «мощного духовного движения, видимой формой которого является сегодня «Общество теософии». Она считает, что установила «нетленную истину» и новые формы языка для того, чтобы донести их до человечества. Она предсказывает, что XXI век будет для нее раем в сравнении с тем, что она переживает сегодня. Это также доктор Штейнер с его статьей «Тропа познания» в *Lucifer Gnosis*⁴³. В литературе это Метерлинк, описывающий «*ищущие и потерянные в облаках души, задыхающиеся в тумане*» Он пророк и провозвестник «крушения» нашего мира. Он умеет придать словам в их внешнем смысле «внутренний смысл», «чистый звук», позволяющий душам пережить чувства «более естественные», нежели звон колокола или вибрирующей струны. В музыке это в первую очередь Вагнер с его лейтмотивом, окружающим героя «невидимым сиянием» (тут Кандинский думает, конечно, об «астральном теле»); Дебюсси, сквозь ноты стремящийся к всеобщему использованию внутренней ценности его впечатления; Мусоргский и Скрябин, мастера внутренней красоты, той, к которой «*час толкает внутренняя необходимость, когда мы отказываемся от услов-*

ных форм Прекрасного». Этот отказ ведет к «*признанию священными все способы, которые позволяют явить свою личность*». Наконец Шенберг, друг, позволяющий нам проникнуть в новое царство, «*где музыкальные эмоции уже не только слуховые, но в первую очередь внутренние*».

В живописи реализм уже уступил место импрессионизму, который еще остается натуралистическим. Но неимпрессионизм «*уже приблизился к абстрактному*». Кандинский не упоминает, как можно было бы предположить, сиентизм Сера, утопию автоматического эффекта форм и цветов, которую русский художник систематически приводил во время своих лекций в Баухаусе⁴⁴. Ссылаясь на Синьяка, он очень неопределенно характеризует неимпрессионизм как попытку «*показать на полотне всю природу в ее великолепии и ее расцвете*», а не только наудачу выхваченные ее фрагменты⁴⁵.

Примечательно, что Кандинский отнюдь не считает французскую школу представительницей обязательного и необходимого авангарда, во что последняя начинает верить; в этом плане он говорит о трех других, в полной мере символистских школах. Это прерафаэлиты с Россетти и Берн-Джонсом, Беклин и Штук, наконец Сегантини. По его мнению, Россетти «*пытался оживить абстрактные формы катроченто*». Беклин «*облек свои абстрактные фигуры в подчеркнута материальные формы*». В своем тщательном воспроизведении горных хребтов Сегантини смог создать, несмотря на видимость реализма, абстрактные образы. Кандинский превозносит этих художников за то, что вопреки их кажущемуся реализму главное в них — это внутреннее содержание, глубокий пафос, прикрытый реалистическими формами, но он считает их абстрактными, поскольку то, что они затрагивают, находится в глубине души и беспредметно. Точно так же и натурализм импрессионистов простителен, поскольку он порождает неподражательные формы. Таким образом, ложный натурализм импрессионистов приравнен к ложному реализму символистов, один создает абстрактные внешние формы, другой — внутреннюю форму.

Тут и происходит уже упомянутое «короткое замыкание» французской формы и центрально- и восточно-европейского пафоса, или, говоря словами Кандинского, внешней формы и внутреннего содержания. Таков Сезанн: «*Из чашки чая он создал наделенное душой существо (...) Он возвел мертвую природу в ранг объекта внешне мертвого, но внутренне живого (...) Он хочет представить не яблоко и не дерево; Сезанн пользуется всем этим, чтобы создать нечто нарисованное, возвращающее голос всему внутреннему, что именуется образом*»⁴⁶.

Таков и Анри Матисс. «Он тоже рисует образы, он пытается воспроизвести божественное». Удивительное утверждение! В 1910 году Матисс интересовался иконами, а позднее утверждал, что, когда он работает, то верит в Бога. Но он этого не говорил, и догадаться об этом было трудно.

Правда, божественное Кандинского не обязательно такое же, что и божественное Матисса. В работах Пикассо (он был тогда кубистом) Кандинский углядывал некий пифагоризм чисел.

Прежде чем погрузиться в собственно живописную эстетику Кандинского, нужно процитировать заключение его книги, где смешаны две темы: намеренный, сознательный, а то и научный характер завтрашнего искусства и грядущая новая эпоха: «...с каждым днем мы приближаемся к эпохе, когда сознание, разум будут занимать гораздо большую часть в живописных композициях, когда художник будет гордиться объяснениями своего произведения, анализируя его конструкцию (отношение, противоположное импрессионистам, которые хвастались тем, что ничего не могут объяснить), когда творчество станет сознательной операцией; скажем, наконец, что этот новый дух живописи непосредственно и естественно связывается с приходом нового Царства Духа, которое готовится на наших глазах, поскольку этот Дух станет душой эпохи Великой Духовности»⁴⁷.

Эта декларация сделана во времена ленинизма, намеревавшегося заменить слепые силы экономики и истории разумным просвещенным руководством с помощью науки, фрейдизма, утверждавшего, что «туда, где было это, должно прийти я». Накануне войны речь идет о всеобщем захвате, обеспеченном доктриной, еще тайной, еще не победившей, но уверенной в себе, гарантированной высшим знанием, которым обладают лишь немногие.

Б. Внутренняя необходимость и абстрактное искусство

Считается, что «искусство выше природы», поскольку оно порождено духом артиста, «оплодотворенного божественным вдохновением». Это говорил Гете и подтвердил Оскар Уальд. Цель искусства — «развить и сделать более утонченной человеческую душу», а также двигать ввысь духовный треугольник. В искусстве душа находит нужный ей «хлеб насущный» в той единственной форме, в которой она может его усвоить⁴⁸. Так что миссия артиста возвышенна. Он должен побудить свой талант плодоносить. Его поступки и мысли создают духовную атмосферу, которую они преображают или разрушают. «По словам Сара Пеладана, он царь не только своим могуществом, но и величием своего долга». Он также и священник, а если к этому добавить его ясновидение и его дарование, то и пророк. Хотя Кандинский этого и не подчеркивает, но у артиста все три титула Христа. И как Христос, он носитель спасения⁴⁹.

В сердце артиста осуществляется чудесная алхимия, и он должен запечатлеть ее и нести ее во вне. И он должен подчиниться этому призванию, это его первый долг. Кандинский называет это «внутренней необходимостью». Это понятие всплывает на страницах его книги с частотой лейтмотива.

тива, того лейтмотива, который у Вагнера «окружает появляющегося героя невидимым сиянием»: «Артист — это та рука, которая тем или иным прикосновением извлекает из человеческой души правильную вибрацию. Совершенно очевидно, что гармония форм должна покоиться на принципе действенного контакта с человеческой душой. Этот принцип получил здесь наименование Принципа Внутренней Необходимости»⁵⁰.

«Эта Внутренняя необходимость содержит три мистические необходимости: 1) каждый артист, как творец, должен выразить то, что свойственно его личности; 2) каждый артист (...) должен выразить то, что свойственно его эпохе; 3) каждый артист, как служитель Искусства, должен выразить то, что вообще свойственно искусству»: элемент чистого, вечного искусства, который существует всегда и везде, у всех народов, и который не подчиняется «никакому закону пространства и времени»⁵¹. «Эффект Внутренней необходимости и таким образом развитие искусства — это прогрессивная экстерииоризация вечно объективного во временно субъективном»⁵². Тут можно вспомнить Платона (Формы) и Гегеля (объективизация абсолютного). И наконец знаменитые, столько раз цитированные слова: «Прекрасно то, что истекает из внутренней необходимости души. Прекрасно то, что прекрасно внутренне»⁵³.

В этих декларациях как таковых, если понимать их буквально, нет ничего ошеломляющего. Они могут означать, и означают, что артист должен быть верен своему вдохновению, своему гению, что он должен быть совершенно искренен в отношении своих внутренних побуждений и не слишком прислушиваться к социальному заказу, моде или к предрассудкам своего времени. Ту же мораль Толстой проповедовал молодым писателям, это мораль романтизма. Но Кандинский делает следующий шаг, утверждая, что артист должен освободиться от правил: «Артист может использовать любую форму для самовыражения». И это тоже может восприниматься как распространенный в XIX веке антиакадемизм. Но в вопросе соотношения с природой субъективизм Кандинского становится гораздо более радикальным, и на этом соотношении все и строится.

Кандинский считал, что естественные предметы воздействуют своей формой и цветом. Что формы и цвета действуют независимо от природных вещей, которые являются лишь их выражением и знаками. В этом открытии — «духовный поворот», осуществляющийся в его время. «Мы уже видим, как рождается тенденция к «не-реализму», тенденция к абстрактному, к внутренней сущности»⁵⁴. И в этом смысле живопись сливается с музыкой в том времени, где все искусства сливаются. Формы и цвета, как формы субстанционные (на манер ангелов или душ, оторванных от тела), воздействуют так же, как ноты и мелодии, непосредственно на душу. Музыка с ее преимуществом

продолжительности уравнивается с живописью, преимущество которой в *«мгновенном и сильном эффекте содержания произведения»*

Глаз чувствует цвет. *«Чем более дух, на который он действует, утончен, тем глубже волнение, которое он производит в душе»*. Цвет вызывает в душе «психическую вибрацию» — красный, к примеру, вызывает вибрацию, похожую на пламя. У цвета есть «вкус», «запах», «звучание». Он воздействует на нашу плоть и на ее недуги. Существует хромотерапия. То же касается форм, треугольника, круга, прямых или ломаных линий. *«У каждой формы есть свое внутреннее содержание»*⁵⁵.

Лекции в Баухаусе, подытоженные в сборнике «Точка, линия, план», состояли из тщательного анализа независимого воздействия форм на душу, ценности и смысла углов, точек, поверхностей, их способности сочетаться между собой, изменений, которые накладывает на них цвет, и которые они придают цвету.

Составление композиции сводится к комбинированию форм и цветов для их подчинения *«большой единой форме»*. Задача артиста — прийти к *«цельной картине»*, формальной композиции, *«связанной с категорическими требованиями его собственной внутренней тональности»*. Это работа абстракции: *«Можно заметить, как постепенно на первый план выступают абстрактные элементы, которые еще в зра опасались показаться и прятались за тенденциями чисто материалистическими»*⁵⁶. В этом *«конечный расцвет абстрактного»*. Согласно принципу внутренней необходимости и чтобы лучше согласовать композицию с ее формальным соответствием, с одной стороны, а с другой — с *«ее внутренней основой»*. Художник может заменить объект на другой, лучше согласующийся. Художник констатирует, что природа беспрестанно меняется, порой едва осязаемо и несогласованно задевая душевные струны. Тогда вмешивается художник, он отгораживает себя от природы и ее влияния. Вместо нее он согласовывает и применяет цвет, форму и сам объект, то есть саму композицию картины. Он полностью отказывается от представления и даже от использования форм и цветов, предлагаемых природой, *«чтобы сохранить только лишенный всего, чистый и обнаженный абстрактный элемент»*⁵⁷. Лишить себя каких бы то ни было возможностей, провоцировать «вибрации», значит обеднить выразительные средства. Это вопрос смелости: искусство освобождается и, сделав первый шаг, *«открывает для себя бесконечную серию художественных творений»*⁵⁸.

«Художник может использовать любую форму для самовыражения». *«Путь, на который мы уже вступили для общего блага нашей эпохи, это путь, на котором мы освобождаемся от внешнего, чтобы заменить эту главную основу на прямо противоположную, на внутреннюю необходимость»*⁵⁹. В подобии фихтевского усилия Я художника стремится впитать разнообразные элементы естественных форм, создавая новый

мир, приспособленный к его собственной структуре. Для Кандинского (да читал ли он Фихте?) не существует другой реальности, кроме реальности Духа или воли, которые способны воспроизводить сами себя и, следовательно, творить. Путем бесконечного прогресса Я и духовного треугольника, который Я влечет за собой, достигается царство Духа.

Кандинский испытывает чувство освобождения от возможности не подчиняться гнету природы, быть хозяином форм, порожденных им самим. Но у этих форм, у этих цветов есть свои стеснительные законы. Поскольку их легче установить, нежели естественные объекты, их можно использовать как намеренное и действенное средство. Цвета предлагают два главных противопоставления, теплый — холодный и светлый — темный, которые могут по-разному сочетаться.

У желтого, голубого, зеленого и так далее есть свои свойства. Это могло бы стать для Кандинского повторением «искусства-науки», что было бы традиционно со времен катроченто и вновь восстановилось в XIX веке. Сера, опираясь на работы в области оптики Руда, Гельмгольца, Шевреля, Шарля Анри, считал, что из точных наук можно извлечь точную науку о живописи⁶⁰. Но вместо того, чтобы основывать свою науку на психологии или на всем спектре человеческих страстей, Кандинский подкрепляет свой трактат о цветах космофией, сильно отдающей эзотеризмом. Желтый цвет земной. Голубой — небесный. Белый — это отсутствие, абсолютное молчание. Черный — это «ничто». Хроматический круг, которым пользовались неонимпрессионисты, под пером Кандинского становится магической фигурой. *«Шесть цветов, своими парами образующие три главные противоположности, предстают перед нами как громадный круг, как змея, кусающая свой хвост (символ бесконечности и вечности)»*⁶¹. Иллюстрирующая это положение схема напоминает сефиротическое древо. Силы души согласуются с невидимыми космическими силами, которые можно выразить только в абстрактных терминах и для которых естественные формы являются препятствием.

По мнению Кандинского, было бы преждевременным перейти немедленно к абстрактному искусству. Время еще не наступило. Та теория, которая станет *«основной басовой нотой живописи»*, еще не завершена⁶², освобождение еще только началось. Если порвать все связи с природой, мы рискуем впасть в чистый орнаментализм, который, на первый взгляд, ничуть не возвышеннее, нежели галстук или ковер. В течение еще некоторого времени мы должны черпать наши формы в природе, но ничем себя не стесняя. Но можно быть уверенным в том, что от чистой композиции нас отделяет очень немного времени⁶³.

Одно соображение о языке может помочь нам освоить переход к абстрактному: различие между звуком, воспроизводимым телом и смыслом,

созданным духом. Абстрактное искусство — это общение на уровне смыслов и рассматривает физические способы как второстепенные, дополнительные и ненадежные⁶⁴.

Прежде чем стать непосредственно восприимчивыми к «чистому воздействию цветов», мы должны пройти стадию ученичества и заимствовать те или иные естественные элементы, при условии, что «ни в коем случае их нельзя будет выразить словами» Тут Кандинский присоединяется к совсем иной философии, которую тем временем провозглашала вся современная живопись, и в первую очередь французская: суть картины не в сюжете. Но Морис Дени, чья знаменитая фраза касалась «качества» живописи, которое в самом деле несводимо к сюжету, никогда не сказал бы, что суть картины в *«скрытой композиции, неуловимо отделяющейся от изображения и, следовательно, предназначенной более для души, нежели для глаз»*⁶⁵. Еще менее согласился бы он со следующим пифагорейским утверждением: *«В любом искусстве последним абстрактным выражением остается число»*. Ведь, следуя этой линии, иконоборчество Кандинского, терпимо относившегося к искусству, при условии, что оно не является образом, бросается к последней стадии, когда картина, даже абстрактная, утрачивает смысл существования.

В. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИШЕЛЯ АНРИ

В этой книге я всячески старался избегать оценок, связанных с художественным вкусом, и это касалось и творчества Кандинского. Моя цель — рассмотрение отношения художников к божественному образу, а не их оценка. Тем не менее страстность Кандинского, убежденного, что он открыл новый королевский путь в живописи и вообще в искусстве (у него были свои соображения по поводу балета, музыки, архитектуры, он мечтал о всеобщем или, говоря его словами, «монументальном искусстве»), побуждает меня сопоставить теорию с ее результатами, что невозможно сделать, не вынося художественных оценок.

На великолепной выставке немецкого экспрессионизма славных 1905–1914 годов, состоявшейся в 1992 году, Кандинский был широко представлен в окружении своих соратников. В отношении тех полотен, в которых он еще не перешел к абстракционизму, критерии суждений могут не слишком отличаться от тех, которые применяются к Маке, Марку, Гекелю, Киршнеру. Кандинский не возвышается над этими рядами. Узнаем ли мы то радостное освобождение, это прибытие в землю обетованную, ощущавшееся Кандинским, в его полотнах после перехода к абстрактному? Нисколько. Либо в этом случае следует использовать иные ключи для его понимания. В этом случае его произведения относятся к тем, которые можно понять, лишь приняв их, как это было с марксизмом-ленинизмом или фрейдизмом.

Не присоединившись заранее, невозможно принять уместность комментариев к «Красному пятну II» (1921), отрывки из которых я и привожу: *«Крюк, состоящий из частей контрастных цветов, окружает пятно и сливается с ним сверху. Навстречу им двигаются два острых рога, опускающиеся вниз. Они пересекаются различными изогнутыми и извилистыми формами. Круг втиснут под самым большим рогом оранжевого цвета В этом полотне впервые представлен в разных вариантах тот новый формальный элемент, который олицетворяет этот круг. (...) В глазах Кандинского круг представляет новый важный знак его основного аналитического словаря. Впрочем, размер и различные положения кругов рождают неопределимую спиральную структуру, может быть, символ загадочного «четвертого измерения», проникновение в пространство и время, которое многие современные художники, кубисты и футуристы, пытались выразить в своих произведениях»⁶⁶.*

Этот комментарий, точный и уместный в рамках «кандинскизма» как доктрины, похож не на художественную критику, а на приобщение к системе. Или на точное описание намерений художника. В этом случае речь идет об «иконологии», выявляющей скрытое значение, подобной той, которую Панофский применял к Дюреру.

Интерпретация Мишеля Анри совершенно пняая. Этот философ посвятил Кандинскому прекрасную книгу, в которой он отводит этому художнику сверхпочетное место в истории искусства как духовности XX века. Во вступлении он пишет: *«Кандинский — изобретатель абстрактной живописи, которая открыла традиционные концепции эстетического представления и открыла в этой области новую эру: эру современности. В этом он представляет, говоря словами Тингли, как «Первооткрыватель», «Сверххионер»⁶⁷.*

Все великие художники, которые, казалось бы, определили современное искусство, все направления, импрессионизм, кубизм, Сезанн, Пикассо, и даже творцы непредметного искусства, такие, как Мондриан, Малевич, сам Клее с его магическими знаками, *«на самом деле продолжают свое творчество внутри живописной традиции Запада, вне того поля, которое в своих коренным образом новых предположениях и предвидел Кандинский».* Таков исполненный энтузиазма тон всей книги.

Анри радикализирует Кандинского. Он твердо считает, что задуманная Кандинским революция в живописи свершилась. Она окончательно опровергла все то, что ошибочно или преувеличенно считалось искусством, и очищение пошло весьма далеко. Эта революция вынудила по-иному взглянуть на искусство прошлого, исходя из принципов абстрактного искусства. Она была необходима, поскольку ее вызвал кризис нашего и предшествовавшего веков. Она достаточна, поскольку отныне искусство может расцвести во всей свободе и плодотворности на освобожденном ею пространстве и только на нем.

«...Несмотря на свой революционный характер, абстрактная живопись возвращает нас к истокам всякой живописи, более того, она и только она позволяет понять ее возможности, поскольку она их и раскрывает»⁶⁸.

От искусства «ждут «подлинного знания», «метафизического», способного пойти дальше внешнего вида явлений, предоставить нам их глубокий смысл» Это, с позволения сказать, классическое романтическое требование. Мишель Анри утверждает, что это метафизическое знание проходит через «внутреннее» в «кандинском» смысле. Оно порывает с представлением внешности вещей, с изображением видимого для живописи внутренней. Более того: живописные средства, используемые для этого представления невидимого внутреннего, цвета, формы, линии и так далее, должны восприниматься, путем удвоения абстракции, «как «внутренние» в их значении и в конечном счете в их подлинной реальности, как «невидимые»⁶⁹.

Согласно Анри, Кандинский не довольствуется извлечением из чувственной естественной реальности «абстрактных» схем конструкции, или геометрической реконструкцией мира, как это делают самые «абстрактные» из кубистов. Последние еще заперты в предметный проект. Они ссылаются на внешнее. Они — наследники Галилея и Декарта, которые свели вещи к размерности и его математическому выражению. Кандинский же представляет жизнь: «...это “абстрактное содержание” и есть невидимая жизнь в ее неустанном возвращении к самой себе». *«Отправная точка живописи, как показал нам Кандинский, — это чувство, более напряженная форма жизни. Содержание искусства — это чувство. (...) Знание искусства полностью развивается всю жизнь, оно — собственное его движение, его стремление к росту, ко все более серьезным испытаниям себя»⁷⁰.*

Мишель Анри находит в Кандинском свою собственную философию, свое отражение в живописи, пластическое доказательство своих самых личных концепций. Поэтому он подходит к нему *at face value* и самым серьезным образом оценивает каждое его слово, поскольку они — предназначения его собственных. Он комментирует (чего я старался избежать) лекции Кандинского в Баухаусе, его длинные рассуждения о ценности точки, могуществе углов, ломаных и кривых линий, о психоделических свойствах цветов. Вся система Кандинского, к тому же усовершенствованная Анри, покоится на пронзительных способностях «иктюрем» и их комбинаций воздействовать на внутреннее и его чувства. Эта глубокая общность с Кандинским побуждает Мишеля Анри обособить его как гайакс в истории искусства и странным образом — современного искусства. Однако мне кажется, что если Кандинский в этой легенде что-то и утрачивает, он и выигрывает по части истинности благодаря тому, что его сместили относительно его окружения, относительно той спиритуалистской и антинатуралистической волны,

которая воздвигла символизм. Пафос Орье (которого Анри не упоминает) на двадцать лет опережал пафос «*О духовном в искусстве*».

Анри уделяет лишь немного места тому громадному теософскому облаку, в котором плавают Кандинский вместе с большинством современных ему художников, которыми он восхищался и ставил в пример. Я не оспариваю его источников в современной эстетике. Например, Воррингера, у которого можно найти аналогичные замечания: «*Наслаждаться эстетически — значит наслаждаться самим собой в чувственном, отличном от себя объекте, ощущать себя в Einfühlung с ним*». «*Решающим является не столько тональность чувства, сколько само чувство, то есть внутреннее движение, внутренняя жизнь, внутренняя самоактивность*». «*Эстетическое наслаждение — это объективизированное наслаждение собой*»⁷¹. Правда, Воррингер не извлекает из этой субъективной внутренности необходимость абстракции, и неизвестно, изучал ли его Кандинский. По мнению Доры Валье, Кандинский более ссылался на один из источников работ Воррингера, эстетику Липпа. Последний развивал теорию всемогущества психологического внутреннего, презирал натурализм, отличал представление внешнего мира от представления мира внутреннего, то есть те темы, которые постоянно звучат у Кандинского⁷².

У собственно пластических поисков Кандинского есть аналог. Его друг Франц Марк также обладал мистической теорией цветов, не совпадающей с теорией Кандинского, но сходной по духу: «*Голубой цвет — это принцип мужественности, твердый и духовный, желтый — женственности, мягкий, радостный и чувственный*»⁷³.

Однако Мишель Анри великолепно проанализировал влияние Шопенгауэра. Он показал, что его теория музыки сыграла решающую роль в возникновении концепции абстракции. Музыка нематериальна. Она безразлична к внешнему миру в обычном его восприятии. Она — непосредственное метафизическое познание ночной Воли, ей не нужна объективизация, посредничество видимого. Она устанавливает для нас контакт с нуменальными глубинами мира, с жизнью. Правда, в очень мрачном свете, но его можно направить и иначе, поскольку Ницше (и вслед за ним Мишель Анри) дал ему оптимистический толчок, с доверием обернувшись к воле к жизни. Во всяком случае, замечает Мишель Анри, «*не следует ли распространить на живопись это полное безразличие музыки к материальной стороне событий и явлений, ко всем природным и социальным фактам, чтобы обрести определение абстрактной живописи?*» На Кандинского повлияли и другие аспекты шопенгауэровской теории, и, в частности, привилегированного положения артиста, который знает, подкрепленные романтической традицией и эзотерической литературой.

Вместе с тем Мишель Анри еще раз подчеркивает революционный характер перехода к абстрактному, в чем Кандинский вполне отдавал себе отчет. Он придает этому переходу характер срочной необходимости, поскольку, и даже более по Анри, нежели по Кандинскому, в момент, когда свершается эта революция, искусство уже мертво. Кандинский, писал он, отвергает «материализм» XIX века, который следует рассматривать как попытку обосновать искусство на «внешнем», материальном мире: *«Это фундаментальная ошибка, она заметна и в реализме, натурализме, академизме, помпьеризме, но также в импрессионизме, кубизме и так далее. Она подразумевает подмену жизни невидимой материальным миром в качестве принципа эстетического творчества»*. Искусство, *«начиная с XVIII века, после ослабления религиозного чувства, представляет нам лишь слабые произведения»*⁷⁴. Действительно, в христианской живописи *«то, что представлено, уже не является собственно миром, а преднамеренно и непременно является жизнью, и жизнью невидимой»*⁷⁵. Мишель Анри принимает гегелевское суждение о смерти искусства как нечто само собой разумеющееся. Но он гораздо суровее Кандинского осуждает искусство XIX века, которому последний был обязан всем и не забывал этого. Анри заткнул даже маленькое окошечко счастливого созерцания, через которое, по мнению Гегеля, могло проникнуть современное искусство, а в религиозном смысле и реальные вещи в свободное общество. Поэтому, согласно Анри, в сфере искусства либо Кандинский, либо ничего.

Но эта сфера распространяется гораздо шире, поскольку речь идет о спасении человечества. *«Поскольку искусство открывает нам невидимую реальность, и в этом нет сомнения, оно представляет собой спасение, а в нашем отстраняющемся от жизни обществе — единственно возможное спасение»*⁷⁶.

С этой точки зрения Анри возводит абстракцию Кандинского в степень. Она «выражает» Жизнь. Отправив в отставку мир вещей, абстрактный художник подражает, наподобие музыки, *«единственно важному миру, невидимому миру Желания»*⁷⁷. В этом случае просто меняется внешнее на внутреннее. Это искусство, как и всякое другое, становится выражением реальности, чуждой ему самому, то есть опять же средством. Однако это не так. Искусство Кандинского не является бесполезным и излишним мимезисом жизни или в равной мере бесполезным мимезисом природы. Просто жизнь присутствует в том, что мы чувствуем в присутствии картины: графизм и краски порождают пафос, который и есть свершающаяся в нас жизнь, растущая и развивающаяся по мере вхождения в живопись, а живопись растет, делает более напряженной жизнь в нас, дает нам зрение и увеличивает наши силы. И перед биоморфными формами позднего Кандинского Анри заключает: *«Силы космоса вздыма-*

ются в нас, они увлекают нас во вневременной круг их радости и уже не оставляют нас... Искусство есть возрождение вечной жизни»⁷⁸.

Мы уже встречались с подобным экстазом. Он ощутил у Плотина и в его многочисленном потомстве. Искусство производит движение в душе, *reditus*, которое побуждает ее бежать из мира внешнего внутрь самой себя, преодолеть невидимые и трансцендентные структуры мира и проникнуть наконец в ту мистическую точку, где она ощущает себя единой с Единым и вечностью. Искусство Кандинского становится посредником в том духовном опыте, где все, включая, если я не ошибаюсь, и живопись Кандинского, в конечном счете передается невидимому. Поскольку существуют состояния, которые превосходят слово и мысль, приводят к забвению даже сам духовный договор, который направлял их возвышение, можно представить себе живописную невыразимость, которая станет последним завершением абстракции и закончится в том же уголке души, где картина, формы и цвета погрузятся в духовный мрак.

Ибрис и бессилие

Вернемся на землю. Что сказать о пробитом Кандинским пути, по которому ринулись столь многие? Анализ Мишеля Анри мне представляется соответствующим намерениям художника, по меньшей мере главному направлению его усилий. Если Анри продолжает, систематизирует и делает его более ярким, представляет его гиперболизированную версию, то за это не следует его упрекать. В том и состоит задача философа, чтобы систематизировать да и радоваться, когда он находит в художнике соратника по философии.

Согласимся и с духовными требованиями Кандинского. Согласимся с ним в том, что искусство открывает доступ к миру духовному, что этот мир содержит в себе еще одну дополнительную часть истины, реальности, красоты по отношению к поверхности предметного мира. Все это уже было замечено, более или менее смутно, с тех пор, как существуют художники и люди, способные размышлять и говорить об искусстве. Но существует ли необходимость извлекать из этого требования сокрушительный удар по предметному миру, природе, их изображению? Все претензии абстрактной живописи, какими бы высокими не считал их Мишель Анри, могли всегда осуществиться в меру возможности, в предметной живописи. «*Всякая живопись абстрактна*», — утверждает Анри. Это означает, что всякая достойная этого наименования живопись есть *sapax Dei*, как на то претендуют композиции Кандинского.

Все, что требует от живописи Мишель Анри, было ею уже бесчисленное число раз предоставлено. Мистическое вознесение, которое ему кажется возможным только путем преодоления внешней реальности, вознесение, которое несколько не обязательно для восприятия произведения искусства и которое происходило и задолго до возникновения романтизма, охватывало римских

пап, королей и ревнивых коллекционеров перед Корреджио, Рафаэлем или Лорреном. Это вознесение, конечно, было облегчено порядком форм и сочетанием цветов, может быть, нужно сказать: разрешено ими, но в ту пору оно отсылало к красоте представляемого, к женщине или пейзажу, к Мадонне с младенцем, к реальности одновременно и представленной, и уподобленной, и открытой, и придуманной художником. Любой образ становился в глазах восхищенного зрителя *вознесением* или *преображением*, наподобие тех образов, которые использовали как сюжет Вознесение Креста или Преображение Иисуса. Каждый образ, даже самый скромный натюрморт, тыква Сурбарана или корзинка с клубникой Шардена, перекресток в предместьях Моне, лишь бы он был творчеством, по праву причастен к Божественному или, если хотите, к Бытию. Может быть, и не следовало бы метить столь высоко, а приобщиться к мудрости посредников: внешними вещами и правилами ремесла. Тогда можно было бы и развернуть предложение Анри: всякая живопись конкретна⁷⁹.

Абстракционист ли Кандинский? Он позволяет видеть вещи: четырехугольники полна, покрытые красками и линиями, согласованные в определенном порядке. Расположенные так вещи не отсылают к естественным предметам. Картина заявляет о своей искусственности: художник извлек из природы цвета и формы и создал иной параллельный мир, отличный от мира обычного, согласованный только с обдуманым толчком «внутренней необходимости». Он не запечатлевает свои фантазмы или сноридения, которые так дороги сюрреалистам. Он создает произведение искусства, руководствуясь не только «внутренней необходимостью», но и просто уместностью, соответствием, о которых его глаза ему сообщают, медленно достигаемым совпадением его полотна с его замыслом, при многочисленных отступлениях и поправках, путем работы. Он позволяет видеть видимое.

Но позволяет ли он, как то утверждает Мишель Анри, видеть невидимое? Риска вызвать недоумение, рискну ответить: увы, нет! Покуда он соприкасался с вещами, Кандинский не отрывался от своих современников, столь же или более одаренных, нежели он сам. Разрыв с «внешним», «материальным» он воспринял как снятие препятствий. Все становилось легким, живопись творилась с энтузиазмом, художник-творец свободно творил свой мир. С этого момента он стал несравним. Он шел один. Ему представлялось, что он ставит спектакль о невидимой стороне вещей, гностическое раскрытие внутренних скрытых структур.

Но не было ли это иллюзией? Не является ли та легкость, с которой отныне секреты мира расшифровываются, живописным эквивалентом современных всеобъясняющих систем, наподобие марксизма и фрейдизма? У них есть по крайней мере одно общее: стоит только освободить от реальности те законы, которые ею правят, как оказываешься осужденным видеть

лишь реальность этих законов либо, скорее, только то, что пропускает решетка, в которой оказываешься заперт. В реальности уже воспринимаешь только схему, привнесенную в нее сознанием, и которая возвращается к нему как зеркальное отражение, не замечая при этом, что вместо реальности получаешь лишь собственное отражение. Эта мысль, уже не соизмеряемая с реальностью, уничтожившая все инструменты измерения, вращается свободно со все нарастающей скоростью. Средоточие системы, открывшее доступ к всеобщности и оплаченное долгими усилиями, воспринимается автором как *эврика*, с которого начинаются уже самостоятельно все мыслительные операции и окончательная расшифровка мира. Реальность уже не оказывает сопротивления, трение исчезло. Этот божественный дар мыслить и творить без усилий скрепляет иллюзию и делает ее несокрушимой.

Кандинский уже не борется с реальностью, чтобы ввести ее в свое положение. Он борется сам с собой, чтобы получить хорошую картину. Но поскольку правила себе он устанавливает сам, борьба становится легкой (он сам признавал это, приписывая легкость решающему *эврика*), поскольку предметы исчезли, они уже не противостоят своей плотностью, не прячут упорно свои секреты и свои тайны. Тайна заранее известна и разоблачена приобщающим знанием, она обходится без вещей, чтобы было удобнее их описывать. Однако доктрина не извлекает картины. Искусство Кандинского и в мыслях нельзя сравнить с «социалистическим реализмом», пытающимся с помощью самых предметных средств заставить поверить в то, что внешняя реальность подчиняется канонам, которые марксизм-ленинизм для нее предусмотрел и которые считает «реализованными». Кандинский беспредметными средствами навязывает веру в то, что внутренняя реальность «реализована» на полотне.

Однако последнее не поддается суждению художественного вкуса. Такое суждение предполагает, что всякий человек испытывает перед полотном Кандинского наслаждение и «должен его находить основанным на чем-то, что можно предположить и в другом полотне; следовательно, он может считать себя вправе требовать от каждой картины и от каждого художника подобного удовлетворения»⁸⁰. Абстрактная живопись, не ссылаясь непосредственно на общий для всех людей мир, отсылает зрителя к одному только художнику. Художник создает свою манеру и свой стиль первой, а то и единственной особенностью которых является идиосинкразия. Подобное полотно трудно комментировать. «Суждение вкуса требует присоединения всех, и тот, кто заявляет, что вещь прекрасна, считает, что каждый *должен* выразить свое одобрение этой вещи и в свою очередь объявить ее прекрасной»⁸¹.

Но для формирования суждения у критика был ориентир: природа, его каждодневный опыт внешних вещей, человеческих лиц, тел, драматических, чувственных и комических сцен, благоговения и праздников. Он мог изме-

ритель талант хартиста, сравнив характер эмоций, которое порождали в нем эти картины с тем, что представляла ему картина на полотне. В его распоряжении был треугольник: он сам, его память, картина. На этот раз он оказывается перед лицом одного только художника. Если он находится в системе художника, он может ощутить эмоции. У меня нет оснований сомневаться в искренности Мишеля Анри. Когда он утверждает, что он был потрясен той или иной *Композицией* или *Импровизацией*. Но у него нет других аргументов, чтобы убедить меня, кроме объяснений замысла и намерений художника. Само же полотно, «без концепции», не может обсуждаться, как то показывает современная критика, кроме как в виде восклицаний «Мне нравится!» или «Мне не нравится!», в самых различных вариациях. В этом и заключается контакт между зрителем и художником: один показал свою артистическую душу сквозь полотно, а другой, взирая на нее, также обнажает в унисон артистическую сторону своей души. Таким образом, как того хотел Шопенгауэр, зритель становится гениальным через внушение или по доверенности.

По правде сказать, зритель не заперт в этой тет-а-тет, поскольку он все же располагает элементом для сравнения. Ими являются другие художники. Это всегда было существенным фактором формирования суждения вкуса. Но как сравнить одного абстрактного художника с другим, если они не связаны между собой общим сражением с внешними вещами? Скорее они сражаются друг с другом, чтобы отличаться один от другого. Не стоит рассматривать эту конкуренцию как следствие снобизма или тщеславия: художникам приходится настаивать на своей уникальности, поскольку только она и ценна. Между теми, кто смотрит на полона Джаспера Джонса, Твомбли или Сулажа, да и теми, кто созерцает Кандинского, может быть либо полное тождество, либо безразличие. Безразличие же, поскольку к нему примешивается разочарование, легко превращается в отвращение: «Мне очень нравится», «Мне совсем не нравится».

Но действительно ли абстрактный художник показывает свою артистическую душу? В этом случае он в самом деле показывает нечто невидимое, как и все другие художники, которые, правда, пользуются для этого предметами и явлениями. Однако у него этого не происходит, поскольку его система знаков может быть прочтена лишь теми, кто ее заранее принял, и никоим образом другими. В конце *Кельнской конференции* (1914), поспешно обобщавшей рассмотренные нами темы, Кандинский сделал некую декларацию «*негативной живописи*» в том смысле, в котором говорят о «*негативном богословии*». «*Я хотел бы определить себя негативно*». Он заявил: «*Я не хочу рисовать музыку. Я не хочу рисовать состояние души. Я не хочу рисовать красками и не хочу рисовать без красок...*» Однако в этом и заключалось его тысячу раз повторенное стремление. С чем же связано тогда это

отрицание, если не с ощущением трудности выбранного им пути, а в глубине души и с естественным стремлением художника? «...Я хотел бы только рисовать хорошие картины, нужные и живые, которые были бы по достоинству оценены каким-то количеством людей»⁸².

Это вполне нормальное стремление, и, может быть, он осуществил его в конце жизни самым обычным путем. В Париже в тот «биоморфный» период, когда он творил на основе образов, полученных от природы (правда, микроскопических одноклеточных существ), грациозные формы утонченной окраски, Кандинский, кажется, оставил «апофатическую» эстетику, которая в мюнхенском климате была способом довести до предела эстетику возвышенного, способом до конца гигантское предприятие, увенчать Вавилонову башню, фундамент которой был заложен за сто лет до этого великими немцами, а вершина терялась в облаках, и в конечном счете вернулся к земле, в направлении прекрасного. Он начал игру с живыми формами, «свободную игру изобразительных возможностей», и «вкуса, освобожденного от принуждения правил (в частности, его собственных, систематизированных в Баухаусе), примененного к фантазиям во бразжения и способного явить все свое совершенство»⁸³.

Иконоборчество Кандинского отдаленно связано с античным и средневековым. Гораздо теснее его связи с современным, однако их характер следует уточнить. Эти связи в общем отношении артиста к своему произведению, а оно отмечено печатью серьезности и значительности. Живопись XIX века, реалистическую или натуралистическую, упрекают в первую очередь в легкомыслии. Живописать этот мир не стоит и часа усилий. Стоит представлять только абсолютное, все остальное этого недостойно.

Это может показаться противоречащим иконоборчеству, поскольку последнее отказывается от изображения божественного как от посягательства на его величие, но соглашается с изображением вещей. Оно рассматривается как честное воспроизведение, а в некоторых случаях, у Кальвина, например, как восхваление Творца путем воздания хвалы его творениям и людскому труду. Кандинский претендует на то, что с помощью абстракций — то есть отрыва от видимости и приближения к сути — представляет внутреннюю структуру мира. Он предполагает, что, погружаясь в свое Я, ведомый «внутренней необходимостью», он действительно постигает фундаментальные ритмы, пульсацию самого космоса, с которой Я мистическим образом согласуется. Если так, то Кандинский совершенный иконопочитатель, иконописец в самом требовательном смысле. Но именно эта требовательность и мешает ему использовать «обрезанную» фигуру. Не использует он и каноническую фигуру Воплощенного слова, ни Божественное присутствие, сосредоточенное в сущих вещах и которое художник способен уловить и представить при условии, что он их оп-

ределенным образом «обрежет». Это Божественное присутствие существует только в душе художника, и именно она гностически передает неприобщенной части человечества секреты, которые она способна (или неспособна) постичь. Искупительное произведение гарантируется не божественным, которому произведение художника воздает хвалу и честь, а самим художником, ему же надлежит и продвигать «духовный треугольник» человечества, в вершине которого он находится в великолепной и губительной изоляции. Тут мы подходим к границе, где иконопочитание иссякает и теряется.

Кандинский не представляет более вещей, божественное содержание которых он забыл, он хочет представлять только самого Бога. То же произошло, как было показано, после иконоборческого кризиса, когда светское искусство оказалось в упадке, так как коль скоро стало законным изображать Бога, не стоило труда изображать что-либо другое. Но поскольку Кандинский не канонический *perigraphos* Лица, он не может и подойти к видимому изображению невидимого Бога, каким оно может быть воспринято (если не входить в его систему) большинством смертных. Не предметы и не Бог, на полотне остаются разве что произвольно организованное собрание линий и цветов.

На полотне Френгофера после десяти лет напряженной работы оставалась видимой лишь нога женщины, чудесным образом избежавшая крушения образа: *«...кончик обнаженной ноги, выглядывающий из хаоса цветов, тонов, неопределенных оттенков, из бесформенного тумана; но нога восхитительная, нога живая!»* (Бальзак. Неведомый шедевр).

Поскольку ни на одном абстрактном полотне нет ни самого маленького кончика ноги, чтобы служить ориентиром, не существует и принципа оценки, позволяющего надежно и «универсально» судить, должны ли они «нравиться» или нет, поскольку неизвестно, находится ли зритель перед Всем или перед ничем.

3. Возвышенное: Малевич

Следует ли повторять то, что было сказано о Кандинском по поводу Малевича? Как и первый, второй тоже нашел свой путь к абстракции через «внутреннюю необходимость», о которой он был способен дать отчет в теоретических работах и многочисленных оправданиях. У обоих было чрезвычайно высокое представление о живописной деятельности как пути к абсолютному и средству обновить мир. И Малевич под конец жизни куда как откровеннее Кандинского (правда, при совершенно иных обстоятельствах) вернулся к предметности. Наконец, оба художника в последние годы были помещены в пантеон искусств. Они занимают центральное место в эстетических размышлениях вот уже почти столетие, занимают вместе и практически одни. Мондриан, Клее и некоторые другие лишь изредка удостоиваются чести приблизиться к ним.

В другом отношении они представляют друг другу полную противоположность. Кандинский похож на профессора, с внешностью корректной, изысканной и холодной. Он вышел из старой интеллигенции. Он провел за границей большую часть своей жизни. Он обладал многоязычной культурой, уходящей в глубины европейского романтизма и символизма. Ему противостоит жесткая потрепанная фигура Малевича, его полуиностранное происхождение, его темное провинциальное детство. Его культура самоучки; его постоянное пребывание в России при одном-единственном кратком да и позднем выезде за ее пределы. Его решительная вовлеченность в большевистскую революцию; его отстраненность от общепринятой религии, и так далее. Одна-единственная общая точка: общее пристрастие к теософским или эзотерическим теориям, правда, не совсем одним и тем же.

К супрематизму

Казимир Малевич, поляк, как на то указывает его имя, родился в Киеве в 1878 году⁸⁴. Его отец Северин был польским патриотом и католиком, его мать Людвига обладала большей культурой, нежели принято считать. Брат его деда, католический священник в Киеве, был повешен для примера во время польского восстания 1863 года. Семья Казимира хотела, чтобы он стал священником. Он предпочел живопись и начал ею заниматься с религиозным рвением. Его отец был служащим сахарного завода и находился в постоянном контакте с крестьянским и промышленным миром Украины. Пестрая веселость украинских деревень была темой его первых картин. Он учится писать как любитель, в профессиональную мастерскую поступает лишь в 1905 году, уже устроившись в Москве. Он талантлив, но у него еще нет собственного стиля. Он колеблется между импрессионизмом, новым искусством, символизмом и в этих разных регистрах пишет полотна, которые ничем между собой не связаны, разве что ярким темпераментом художника.

Я могу лишь высказать мнение, которое следовало бы лучше аргументировать его работами: Малевич — очень большой художник, безусловно крупнее Кандинского. Он был таковым до своего абстрактного периода, он снова стал им, вернувшись к предметному. Для суждения о промежуточной эпохе необходимы иные критерии.

В Москве Малевич женился во второй раз и вступил в кипящий круг, в котором главенствовала чета Ларионовых и Бурлюки. Как и все остальные, он открывает для себя иконы, народное искусство, неопримитивизм. В течение четырех лет, между 1911 и 1915 годами (год прорыва в беспредметное), он, не переставая, экспериментирует и в соответствии со вкусами эпохи называет эксперименты неопримитивизмом, сезаннизмом, кубофутуризмом, трансментальным реализмом, аналитическим кубизмом, алогиз-

мом. В 1913 году Малевич рисует декорации к футуристской опере («Победа над солнцем» с Матюшиным, Хлебниковым, Крученых), в которой историки видят закат объекта и присутствие «квадрата». В 1915 году он рисует «Черный квадрат», совершая тем самым прорыв в беспредметное, и придает этому смысл, отличный от того, который в те же годы придавали ему Кандинский и Мондриан в своем собственном прощании с предметным. Между «Черным квадратом» (1915) и «Белым квадратом на белом фоне» (1917) располагается пароксизм авантюры супрематизма.

После революции Малевич надолго оставляет живопись, пишет статьи и преподает. Он присоединяется к группе левых художников, его выбирают в Советы. В 1919 году он преподает в Витебске, в школе, руководимой нежным Шагалом, недолго устоявши: против натиска революционно-артистической грубости Малевича. Авангардист-ударник, он создает Уновис («Утверждение нового») и называет свою первую дочь Уной. Он становится директором Музея художественной культуры в Петрограде и преобразует его в Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), разделенный на пять секций: Формально-теоретическую (ею руководит он сам), Органической культуры (ею руководит Матюшин), Материальной культуры (Татлин), Экспериментальную (Мансуров), Методическую (Филонов). Но в 1927 году его смещают и закрывают ГИНХУК: начинается эра социалистического реализма.

В 1927 году Малевич в первый раз выезжает за границу: в Варшаву, Берлин, потом Дассау, где расположился Баухаус. Он оставляет там часть своих произведений, как бросают в море бутылку. По возвращении в СССР его смещают, арестовывают, выпускают, порой ему подворачивается командировка (перестройка Красного театра, руководство экспериментальной лабораторией Русского музея) Он начинает напряженно рисовать и размещает свои работы на выставках Союза художников, организации, объединяющей все течения под единой опекой коммунистической партии. Его полотна, в которых уже нет ничего абстрактного, необычайной красоты, выставляются по поводу официальных торжеств рядом с ничтожеством социалистического реализма. После его смерти они уже не выставляются. Мир познакомился с его произведениями этого периода только в 1962 году. Обычно так хорошо осведомленная Камилла Грей ничего о нем не знала. Малевич умер от рака в 1935 году. Перед кремацией его тело было выставлено в гробу, раскрашенном в «супрематистском» стиле. На московском кладбище ему был установлен памятник — белый куб с черным квадратом. Его снесли. Малевич умер в убежденности, что его творческое наследие, брошенное в Берлине и конфискованное в СССР, полностью уничтожено.

В мою задачу не входит объяснять Малевича или высказывать развернутое суждение о его творчестве. Этим занимались многие авторы (Мар-

каде, Мартино, Након), и список литературы расширяется с каждым днем. Мы же сосредоточимся на супрематистском эпизоде, и попытаемся разобраться в том, что от *Черного квадрата* до *Белого квадрата* может быть связано с иконоборчеством как религиозной позицией.

С 1910 года Малевич входит в состав русского авангарда, является членом группы модернистов «Бубновые Валеты», сплотившиеся вокруг Ларионова. По примеру последнего Малевич вдохновляется примитивизмом, крестьянским фольклором, народными картинами: жнецы, дровосеки, крестьянские процессии. В коллекции Щукина он знакомится с тем, что происходит в Париже. Он фовист, экспрессионист, восхищается Сезанном и Матиссом. В 1912 году отстраняется от Ларионова и ориентируется на геометризацию, декомпозицию планов, что сближает его с парижским кубизмом, точнее — с «контрастными формами» Фернана Леже. В 1912 году Леже выставлялся у «Бубновых Валетов», он поддерживал хорошие отношения с русским землячеством в Париже, но находился ли под его влиянием Малевич — неизвестно. Альфред Барр считает, что, напротив, «Женщина с ведрами» (1912) — произведение «гораздо более передовое, нежели картины Леже, относимые к той же линии развития»⁸⁵.

Другое духовное и живописное течение сливалось с живописью Малевича в это время: итальянский футуризм. Футуризм — это климат, который с им самим наращиваемой скоростью достиг России и главенствовал в Москве в 1911 году. Маринетти: *«Главными элементами нашей поэзии будут храбрость, дерзость и восстание. (...) мы хотим породить наступательное движение, лихорадочную бессонницу. (...) Мы заявляем, что великоление мира обогатилось новой красотой, красотой скорости. (...) ревущий автомобиль, мчащийся как пуля, прекраснее Самофракийской Победы (...) Мы хотим воспеть человека, который держит руль. (...) Мы хотим разрушить музеи и библиотеки (...) Мы воспоем толпу, возбужденную работой, наслаждением или восстанием; многоцветная и полифоническая волна революций накроет софменные столицы. (...) Ночная вибрация цехов и строек под сиянием ярких электрических лун, (...) широкогрудые паровозы (...) скользящий полет аэропланов»* (1909)⁸⁶. Проглядывая манифесты футуристов, обнаруживаешь смесь нищезанятия, фашизма, анархизма, антипассистского модернизма, антиакадемизма, машинного техницизма и левацкой революционности.

Как писал уже в 1924 году Маринетти, футуризм содержит, в частности: *«взрывчатое антимузейное антилогичное искусство-жизнь, эстетику машин, героизм и шутовство в искусстве и в жизни, пластичный динамизм, абстрактную живопись, одновременность времени-пространства»*, он захватывает дадаизм, районизм и русский кубофутуризм, наконец, супрематизм Малевича⁸⁷.

Футуризм соответствует предреволюционной России, полной экономических и моральных потрясений, живущей апокалиптическим ожиданием и умонастроением сердитых молодых людей, образующих авангард и стремящихся поторопить долгожданную великую освободительную катастрофу. Провокационная разнузданность этих групп, наладивших серийное производство запланированных скандалов, видела в футуризме оправдание, сюжеты и оформление.

Существует и футуризм в живописи, это Боччиони, Карра, Балла, Северини. В манифесте художников-футуристов 1910 года можно прочесть: *«Движение, которое мы хотим запечатлеть на полотне, уже не будет «схваченным мгновением» всеобщего динамизма. Это будет просто ощущением самой динамики»*⁸⁸. Французский кубизм и итальянский футуризм, перенесенные в Москву, образовали смесь, именуемую «кубофутуризмом». Ларионов, Гончарова, да и Малевич согласились с этим наименованием. Умножение движения в стиле Боччиони или Балла осуществилось в «Le Remouleur» (1912). Малевич не остановился на этой формулировке, но сохранил идеал всеобщего динамизма, тогда как предметные элементы исчезли. Этот динамизм у него связывается не с кинематикой машин, не со скоростью новых средств передвижения, а с эзотерической космологией.

Свои первые супрематистские картины, в частности знаменитый «Черный квадрат», Малевич представил на последней футуристской выставке в Петрограде в 1915 году. Год перед этим он жил очень замкнуто, создавая десятки «беспредметных» полотен, и никто не знал, что происходит в его мастерской. Скандал получился громкий.

За три года супрематистская живопись Малевича представила следующие формы: черные, красные, желтые, зеленые квадраты и прямоугольники, обычно на белом фоне, кресты из двух прямоугольников, кресты на кругах и овалах, треугольники. Иногда композиция статична, из одной или двух форм, иногда динамична, формы множатся, прямоугольники вытягиваются, образуя косо расположенные полосы. В 1917 году появляется белое на белом. В 1920 году Малевич так комментировал период квадратов: *«Белый квадрат — это чисто экономическое движение, олицетворяющее новую белую структуру мира. Кроме того, он дает импульс основанию структуры мира в качестве «чистого действия», самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всеобщего человека». В сообществе квадраты получают новое значение: черный квадрат — это знак экономики, красный — сигнал революции, а белый символизирует чистое действие»*⁸⁹.

Репродукции, в отличие от того, что можно было бы предположить, не дают верного представления о картине. Исчезает жизненность, вибра-

ция. С другой стороны, ощущение бедности этих потрескавшихся полотен, низкое качество холста и красок отдает нищетой.

Остается интерпретировать эту продукцию, которую Малевич назвал супрематизмом. В русском языке этого слова нет, но оно существует в словарях польского языка. Можно обратиться к многочисленным работам самого Малевича и попытаться в свой черед интерпретировать их. Это тяжелая задача. Малевич писал в распространенном тогда в России футуристском стиле, которому свойственны резкие сентенции, не всегда связанные с предварительными обоснованиями, постоянная напряженность. За ними угадывается целый мир с трудом распознаваемых намеков, скрытые и позабытые теории. К этому добавляется собственная экзальтация автора и его вполне возможное смятение. Вместе с тем ощущается отчаянная искренность, усиленные мысли, которая знает, что содержит что-то важное, и яростно пытается пробить стену и сообщить другим. Русские философские тексты часто оставляют впечатление темной и обжигающей лавы, а тем более тексты Малевича, отравляющие мозг и оставляющие рациональный ум в недоумении, неуверенности: то ли перед ним великая философия (так считают Маркаде и Мартино), то ли полная неразбериха⁹⁰.

Часто повторяют, что не следует принимать слишком всерьез написанное художниками, и картины содержат все для их интерпретации и оценки. Но для объяснения супрематистского периода его творчества читать труды Малевича приходится: ни Черный квадрат, ни Белый не могут быть объяснением самих себя. Тем более, что у Малевича была собственная концепция его системы, он намеревался спасти мир и считал, что с этой точки зрения существует соответствие между его картинами и текстами, между формой и словом. При этом он опирался на рождавшиеся в том же авангарде лингвистические теории, в особенности на Романа Якобсона.

Черный квадрат и Белый квадрат

Черный квадрат шокировал Александра Бенуа, патриарха стиля русского балета и самого цивилизованного петербургского символизма: *«Перед нами уже не футуризм, а новая икона квадрата. Все то, что в нас есть священного и святого, все то, что мы любим и ценим, исчезло»*⁹¹. Малевич ответил ему в захлебывающемся стиле футуризма: *«Футуризм дал пощечину его вкусу и возвел на пьедестал машину... новую красоту современной эпохи... Боги умерли и более не воскреснут!»* Он, Малевич, подарит новой эре ее подлинные художественные плоды: *«Я тоже лишь подножка»*. Бенуа и его присные только *«иллюстрируют анекдоты»*. *«От моей эпохи у меня есть только голая икона. (...) То счастье, что я не похожу на вас, дает мне силы двигаться дальше в обнаженности пустыни. Преображение — там»*⁹².

Футуристский тон возрождает пафос нигилизм 60-х годов, формулу которого вывел Бакунин: *«Дух разрушения есть дух созидания»*. Это дикарская версия гегелевской диалектики, которой кормились три поколения революционной интеллигенции. Сначала разрушить, до созидания очередь дойдет потом. У этого нигилизма существует и религиозная версия, обстоятельно описанная Достоевским со смесью ужаса, поскольку нигилизм влечет за собой уничтожение России, и замороженности, поскольку подтверждает русскую миссию разрушить старый самодовольный буржуазный мир. Малевич писал: *«Моя философия — каждые пятьдесят лет разрушать старые города и деревни, изгнать природу за пределы искусства, уничтожить любовь и искренность в искусстве, но ни в коем случае не замутнить живой источник человека (войну)»*⁹³. При случае религиозная версия возвышается до некой мистической теологии смерти Бога, что было замечено и пестовалось еще Достоевским, который не был уверен в том, что верит в Бога, настолько он уверовал в Россию-Христа.

Малевич добавляет к этому пафосу эзотерическую ноту: *«В древности у трех волхвов была своя звезда (поиски вселенной). Есть ли у вас ваша путеводная звезда (...)? Не пройдете ли вы, как евреи, мимо Христа? Как знать, может быть с эпими новыми людьми мы каждодневно встречаемся здесь, где-нибудь в Большом Пассаже?»* Вероятно, это намек на Успенского.

В том же 1916 году Малевич публикует написанную в 1915-м брошюру-манифест, темы которой часто повторялись в его последующих работах, *«От кубизма и футуризма к супрематизму»*⁹⁴. Разобравшись в их полном беспорядке, можно выделить в ней следующие сюжеты:

1. Критика предметной живописи. Она начинается с первых наскальных рисунков, когда дикарь с помощью точки и пяти палочек пытался воспроизвести себе подобное. Он придумал *«искусство повторения»*, постоянно усложнявшееся в античную эпоху и эпоху Возрождения, оставаясь замкнутым в тех же стенах: *«Отражение образца на полотне как в зеркале»*. Подобный замысел можно бесконечно усложнять, доходя до идеализации, но это еще хуже, чем просто воспроизведение. *Венера Милосская* — это пародия, *Давид* Микеланджело чудовищен. Покуда он довольствуется воспроизведением, реализм XIX века *«гораздо выше»* греческой или ренессансной идеализации. Но он остается *«идеей дикаря»*: стремлением воспроизвести, а не создать новую форму.

2. Критика футуризма. Он вскрыл новизну современной жизни, красоту скорости. На свое счастье, футуристы запретили *«живописать ляжки женщин (женскую ветчину), портреты и гитары при луне»*⁹⁵. *«Они отвергли плоть и восславили машину»*. Они были правы, но ошибались в том, что следовали за машиной, как их предшественники следовали за плотью. Они «сле-

довали за формой вещей». Они подменили одну имитацию другой. Поэтому Малевич и может им прокричать: *«Мы горды тем, что плюем на вас»*.

3. Достаточно смутная критика кубизма. Художники-кубисты взялись за интегральное воспроизведение вещей, стремясь уловить их суть и считая, что она *«просвечивает в простоте и грубости линий»* Они рисовали вещи в разных аспектах, включая присущие им временные элементы или элементы внутренней структуры (слоистость дерева, например), и пользовались ими как «средствами построения» своих картин, используя эффект неожиданности и диссонанса, вызванный столкновением двух форм. Но если картина построена, предмет, его значение, его предназначение, его суть исчезают. Для кубиста важнее всего графическая ценность. Цвет утрачивается, а вместе с ним и *«красочное пятно»*. Они поступают противоположно Гогену, обретшему свободу красок, но потерявшим форму, поскольку не считал возможным рисовать что-либо, кроме природы.

В итоге реализм XIX века (антиакадемическая социальная критика русских передвижников), футуризм и кубизм «в живописном плане почти одинаковы». Остается сделать еще один шаг — это супрематизм.

4. Программа супрематизма. Она заявлена с самого начала: *«Когда сознание утратит привычку видеть в картине воспроизведение уголка природы, мадонн или бесстыдных Венер, мы увидим чисто живописное произведение. Я превратился в ноль форм...»*

В разрозненном потоке сентенций можно выделить три темы. Первая — это идея чистого созидания ex nihilo. *«Художник завоеует свое право толка в абсолютном созидании»* Это созидание идет из глубин интуиции, подсознательного. Футуристы уже заявили об этом, но они не следовали собственной программе. Они руководствовались *«соображениями пользы»*. *«Интуитивная форма должна рождаться из ничего»*. Бог творит из ничего. Он приказывает кристаллам быть тем, чем они являются, и это чудо. *«Такое же чудо должно быть в творении художника»*. *«Из живописной массы возникают формы, они рождаются так же, как родились утилитарные (то есть естественные) формы»*.

Вместе с тем то, что было подсознательным, должно стать сознательным, *«теперь художник должен знать, что происходит на его картинах почему»* *«интуитивное чувство проходит теперь через сознание, оно уже не подсознательно»* Художник-творец должен отдавать отчет и предоставлять внутренние причины, руководившие его интуицией. Просвещенный своим внутренним знанием, он может осуществлять полный контроль над тем, что творит. *«Я художник, я должен сказать, почему фигуры персонажей выкрашены в красный и зеленый цвета»*. Раньше это не было извест-

но, потому что краски были подчинены «здравому смыслу», то есть необходимости представления. Однако цвета, даже «подавленные», распространились, несмотря ни на что, *«на ненавистную форму реальных вещей»*. Но «здравый смысл» был побежден лишь наполовину. Отныне супрематизм, освободившись от «здорового смысла», стоит формы из ничего. Он вводит «творческую волну» в независимую жизнь форм, которые он создал.

Третья идея, действительно предоставляющая основание супрематизму и делающая из него решительное «преодоление» футуризма и кубизма, это «беспредметность», или «не-предметность». Абсолютное творчество возможно лишь при уничтожении «мелкобуржуазной» идеи сюжета. Природа — *primo materia*, из которой можно свободно извлекать «*формы, не имеющие ничего общего с образцом*». Чтобы прийти к «живописной сути», к «живописной поверхности-плану» (фактура и цвет), нужно уничтожить предметы. Отточенный пяти- или шестиугольник — чистая форма, превосходящая Венеру Милосскую или Давида Микеланджело.

«Художники должны отбросить сюжет: и предметы, если они хотят быть чистыми художниками». До этого момента Малевич лишь радикализирует освобождение от предметности, уже совершенное Кандинским. Последний пришел к этому через собственный опыт символизма и экспрессионизма, тогда как Малевич шел от кубизма и футуризма. Таким образом, существует примечательное слияние двух течений, источники которых отдалены друг от друга, но которые вполне логично сходятся в одной точке благодаря специфическому климату предреволюционной России.

Однако это не совсем одна и та же точка. Если пользоваться терминологией, не чуждой обоим художникам, по отношению к формам Кандинский следует по «*позитивному пути*»: он считает, что линии, углы, поверхности да и цвета обладают собственной энергией и достаточно отражают невидимые реальности, которые следует постигнуть. Малевич идет по «*отрицательному пути*». По его мнению, выразительная сила заключена в элементарном, минимальном характере форм. Он следует по «*негативному пути*» к абсолютному. Отсюда и заявление с явно мистическими интонациями: *«Я превратился в ноль форм, я вышел за пределы ноля творения, пришел к супрематизму, новому живописному реализму, необъективному созиданию»*.

«Ноль» — это отрицание предметов и сюжетов, это средство выйти из «ноля созидания», означающего рабство предметности. «За пределами ноля» открывается царство независимого творчества: супрематизм — это «реализм живописи», то есть создание новой реальности. «Дикарь», «обезьяна», подражатель форм «побежден». Минимальная форма, квадрат означает также победу «интуитивного разума» над сентиментализмом прежней живописи и над подсознательным предвестников-футуристов. Появился новый человек, «*лицо но-*

вого искусства» и таким образом, «новая цивилизация». Это космическая революция. Родилась «поверхность-план». «Каждая форма — это целый мир».

Эстетический гнозис

После этого основополагающего текста Малевич публикует еще две важные брошюры: «О новых системах в искусстве», написанную в Витебске в 1919 году, и «Бог не свергнут. Искусство, Церковь, Фабрика» (1920). Нельзя сказать, что в них легко разобраться. Смысл их становится яснее, если обратиться к работе Успенского, чье влияние легко угадывается. Успенский долгое время был сотрудником Гурджиева, о котором он написал объемистую работу. В 1911 году он опубликовал свой собственный трактат под скромным названием «*Tertium Organum, Ключ к главным загадкам вселенной*»⁹⁶, занимающий достойное место среди работ этого характера. Он ссылается на классические авторитеты гностиков (Плотин, Бем, Лао-Цзы, суфисты) и на своих современников — госпожу Блаватскую, Макса Мюллера, Лодиженского. Но предпочитает он опираться на «науку». Он ищет доказательства в состоянии сознания, находящегося под воздействием хлороформа или эпилепсии, но главным образом в физико-математических рассуждениях, связанных с недавними открытиями относительности и квантовой механики.

Его теория заключается главным образом в развитии сознания по мере изменения восприятия вселенной сначала в одном, потом двух, трех и четырех измерениях. Первое измерение соответствует растительной жизни, второе — животной и третье — человеческой. В последнем мысль регулируется аристотелевой логикой и евклидовой геометрией; мораль регулируется четким разделением добра и зла и подчинением требованиям сообщества; знание — несовместимостью четырех его форм: религии, философии, науки и искусства; антропология — сражением между плотью и духом и отсутствием внутренней гармонии. Но мы накануне решающего изменения, принесенного осознанием четвертого измерения. Мысль обогащается новыми ощущениями, непосредственным приближением ко вселенной, пониманием символизма, космическим смыслом. В новой логике А одновременно и А, и не А. Часть может быть равновелика целому. Мораль освобождается от внешних правил. Экстаз, мистическое знание открывают доступ к бесконечности, к ирреальности явлений, к непосредственно воспринимаемой реальности ноумена. Четыре знания согласуются и образуют одно. Религиозный дух охватывает единство Бога и космоса, оккультизма и точных наук кармы и законов относительности. Вселенная воспринимается как живое и сознательное существо. Пришел час возникновения нового типа человека, сверхличного, космического, бессмертного.

Что представляет собой этот новый человек четвертого измерения? Он понял, что время пространственно; что право и лево, большое и ма-

ленькое уже утратили значение; что ничто не мертво и не бессознательно; что все бесконечно и всякая вещь включает в себя все; что реальность мира является его же ирреальностью, и так далее. Но что же такое четвертое измерение? Его можно представить себе, проделав специальные духовные упражнения, сопровождаемые медитацией о трансконечных числах, о неевклидовой геометрии, о теории относительности.

Успенский предлагает гнозис общеизвестного типа, но подкрашенный научным лаком автора, изложенный в ясном стиле и с заразной убежденностью. Именно таким он и всплывает во многих текстах Малевича, и чувствуется, что им пронизано вся его мышление.

«Я иду, улюлюкая, по новому пути. Крушение старого мира искусств должно быть записано на ваших ладонях». Таков дадаистский стиль текста 1919 года «О новых системах в искусстве» Какую мысль извлечь из пророческой мешанины, в которую нас погружает Малевич? Космос движется и прогрессирует. Человек, часть космоса, участвует в этом процессе и, в частности, в эстетической деятельности природы. Природа украшает формы, человек тоже. Как и природа, человек стремится к упрощению средств. *«Творческая мысль отвергает завитки и кружева»*, она стремится к «простому и экономному выражению производимого энергией действия». Кубизм, футуризм и супрематизм основаны на этом действии.

Природа создает поля, горы, моря, насекомых. Она устанавливает «порядок форм» на творческой поверхности. Также ведет себя художник-творец. Он согласует флюидальные силы живописной и цветовой энергии в формах, линиях, поверхностях и с помощью этих «отделенных от их значения» элементов приходит к «единству противоречий на своей живописной поверхности». Так он соучаствует в «бесконечном прогрессе». Нельзя останавливаться на красоте, поскольку природа идет дальше, а мы — часть природы. Так что искусство — это прогресс. По мере движения вперед оно должно отвергать прошлое. Человек создает механические предметы, аналогичные живым существам. Он преобразует мир и при этом преобразуется сам. Он начал с точного воспроизведения вещей. Это уже прекрасно делали греки и римляне. Но с тех пор мы узнали массу вещей. Заниматься натуралистическим искусством подобно сохранению старых форм социальной жизни. *«Новая жизнь порождает новое искусство».*

Исходя из этого общего динамизма, Малевич судит современное искусство, помещая его в вектор прогресса. Сезанн, например, более сознательно, нежели его современники, уловил принцип геометризации. Но «он оказался неспособен до конца выразить пластические и живописные конструкции без предметного основания. В самом деле, ведь подлинная цель — создать вне естественных форм «живую картину», которая, в свой черед, становится «ре-

альным членом совокупности живого мира». Следует не подражать природе, а *«выйти исключительно на творение»*. Попробуем расшифровать: до сих пор художники подражали природе уже готовой, естественной природе. Теперь же надлежит соучаствовать в работе природы, творить, как она.

Кубисты по пути прогресса ушли значительно дальше Сезанна. Они *«сделали живопись явной»*. Под живописью следует понимать чистое созидание, новую сущность, брызнувшую из черепа, *«единственного творческого центра»*. Именно это подразумевает Малевич в удивительной формулировке, говоря, что Моне не потрудился запечатлеть свет, озарявший стены собора, а *«культивировал живопись, растущую на стенах собора»*, и *«извлекал живописное, как извлекают жемчужину из устрицы»*.

Кубизм — это хорошо, но супрематизм идет еще дальше. *«Перед лицом не-предметности мы должны, не подражая готовым формам, построить новые живописные формы; так мы выйдем на прямую дорогу творения...»* К чему же тогда «измы», включая супрематизм? Потому что ничто в мире живописи не развивается вне системы.

Тут Малевич позволяет себе предаться некому космическому миллениаризму. Революция в живописи продолжается революцией в экономике и общественной жизни. Цивилизации лопаются, как мыльные пузыри. Двигатель заключен в «человеческом черепе», земной шар — это шар физический, *«сфера мудрости, скользящая по дороге бесконечности»*, и осью ее является психика приобщенного художника. Искусство развивается вместе с революцией, движимое той же энергией, и движется к бесконечности. Бесконечность же — это дополнительное, четвертое, а может быть пятое измерение, к которому беспредметное супрематистское искусство стремится, уничтожив *«все искусства старого мира»*.

Теперь надлежит выявить смысл наиболее существенного «теоретического» текста Малевича. Эта опубликованная в 1922 (а написанная, по мнению Накова в 1920) году брошюра *«Бог не свергнут. Искусство, Церковь, Фабрика»*. Маркаде считает ее *«одним из самых важных философских текстов XX века»*⁹⁷. Учитывая значение Малевича и возглавляемого им направления в искусстве, это, возможно, и так, но как таковой текст представляет собой разглагольствование необычайно смутного характера.

Согласно Маркаде, брошюра в определенном смысле является продолжением эссе критика и философа Гершензона *«Троичный образ совершенства»*. Это иррационалистического характера критика обезличивающей мир технической культуры, отрезавшей человека от его корней, лишившей его изначального единства, «существования личности в самой себе» и препятствующий ее примирению в любви. Гершензон вновь поднимает старую славянофильскую тему всеобщего знания в любви и со-

единяет ее с современной критикой модернизации, изобилующей как в России (Бердяев, Иванов), так и в Германии (Хайдеггер).

Точнее можно сказать, что брошюра Малевича вписывается в полудиссидентское течение большевизма, известное под названием «богостроительства». Богданов, Луначарский, Горький считали, что человек нуждается в религиозном идеале, и, создавая его, создает Бога. Это религия человечества в его материальном и одновременно духовном прогрессе. В этом смысле марксизм — последняя религия, следующая за библейскими религиями, и социалистическая революция должна ознаменовать ее пришествие. У богостроителей можно обнаружить идеи, унаследованные от Фейербаха (Бог как идеальная проекция человека), к которым примешиваются, вполне в духе времени, идеи, заимствованные у Маха и Авенариуса, из размышлений о научном познании, о неокантианском позитивизме, об «эмпириокритицизме». Ленин терпеть не мог всего этого и, неспособный понять, полностью отвергал. Малевич присоединился к этому течению, хотя его интеллектуальный багаж и не позволял ему оценить его значение полностью. Но он использовал его лексику.

Наконец, грубый мистицизм и религиозные притязания Малевича питаются эзотеризмом Успенского. Это прибавляет к тексту, который мы должны разобрать, могильной утрамбованности. Вначале была жизнь, вся вселенная живая, ее принцип и причина есть *возбуждение*. Оно подчиняется с момента своего возникновения главному ритму. Второй принцип Жизни — *мысль*⁹⁸. Но в своем развитии первозаданная Жизнь расплывается, обращается вовне, и мысль вынуждена выйти из внутреннего, чтобы измерить Внешнее, исходя из условных законов и предметов, наподобие того, как ребенок строит из песка замки и крепости в соответствии с правилами игры. Первозаданная безликость, бесконечность крошится в конечных фигурах и умирает.

«Возбуждение — это космическое пламя, живущее в непредметности». Лишь в «черепках мысли» оно охлаждается до предметов, исходя из практических потребностей. Но человек пытается вырваться из предметности, туда, где бесконечность и абсолютная чистота возбуждения. Он хочет возвыситься до той точки, где все вновь нераздельно, где все взаимосвязано, и не могут существовать ни преграды, ни поверхность, ни объем, ни вообще какие-либо объекты⁹⁹. Каждая фигура, каждый естественный предмет — неизъяснимый знак возбуждения, облачения вселенной. Представить себе что-то — уже ограничение. Для человека «жизнь и бесконечность в том, что он не может себе ничего представить, поскольку все, что представимо, также неуловимо в своей бесконечности, как все»¹⁰⁰. Можно подумать об отзвуке Спинозы: *Omnis determinatio est negatio*, что применительно к живописи запрещает очерчивать объект, поскольку единожды созданный, он оставляет снаружи реальность и бесконечность мира, который и есть жизнь художника. Можно вспомнить и о

кантовском ноумене, осмысленном Шопенгауэром и сведенном к метафоре: *«То, что мы называем Реальностью, есть бесконечность, не обладающая ни весом, ни мерой, ни временем, ни пространством, ни абсолютным, ни относительным, и не может стать формой. Она непредставима и непознаваема»*¹⁰¹.

Таким образом, задача человека — вырваться из событийности, предметности и погрузиться в тайну вселенной. Вселенная, рассматриваемая как совершенство, есть Бог. *«Проникнуть в Бога или проникнуть во вселенную стало его первостепенной задачей»*¹⁰². Но вселенная, иначе говоря Бог, не думает. Думает только человек, и это мыслью он отождествит себя со вселенной, то есть с Богом. *«Через все, им созданное, он может надеяться постигнуть Бога или совершенства, он готовится взойти на трон мысли как на абсолютную конечность, где он будет действовать уже не как человек, а как Бог, поскольку он в нем уже воплотился»*. Через человека, но для вселенной происходит некая епифания истины. Она выше людей и мыслит за них. Человечество двигается к абсолютной мысли через производимое им. В конце концов Бог как цель жизни «построен»¹⁰³.

Вселенная бесконечна, совершенна и безгрешна. Она не знает ни семейной структуры, ни законов, ни границ, ни запретов. Человек же несовершенен, ограничен и грешит, нарушая запреты. Все бремя мира Бог уложил на него. Он несет этот груз с трудом и силится освободиться, превзойти эту утратяющую полосу преступлений и наказаний чтобы вернуться к божественному. Он хочет перейти в *«состояние невесомости, то есть войти в Бога»*¹⁰⁴.

Человек производит, и произведенное им идет на «строительство Бога как абсолютного совершенства». Он производит фигуры, предметы, в которых он видит указания божественного. Он строит Бога двумя путями: религиозных систем и систем механических. Но оба пути упираются в границу, *«за которой Бог, в котором уже нет смысла»*. Тут Малевич (с помощью прочитанного или благодаря личной интуиции) присоединяется к негативной философии: Бог одновременно и суть, и не-суть, бытие и небытие, предмет и не-предмет. В этой точке встречаются и взаимоничтожаются оба пути, религиозной и технической систем¹⁰⁵.

Обе системы могут превращаться одна в другую. Одна ищет духовного совершенства, другая совершенства тел. Но дух не может жить без материи, ни материя без духа. Более того, материи не существует, поскольку современная физика ее растворила, между материей и духом разница лишь в плотности. Материалист (человек техники) как и спиритуалист (человек религиозного), тот, кто кормится от машины, как и тот, кто думает и кормится от Бога, создают фигуры или предметы в меру своих сил и взаимопоглощаются. Однако вне этих временных предметов, вне двух в равной степени несовершенных мировых систем «помещается беспредметное». Все наши ра-

зумные практические соображения *«разбиваются о его беспредметную Истину или просто о беспредметность без всякой Истины»*. Всеобщее ускользает от нас, вселенная бесконечна. Можно ли в этом случае «счесть эту неисчислимость»? Религия видит в Боге существо, и «тогда каждая вещь есть существо, поскольку любая обладает в себе Богом как существом, частицей совершенства». Малевич определенно отвергает, таким образом, тот тип богословия, который разрешил живопись, отождествлявшую Бога с сущим, и видящий во всем, как обладающим частицей сущего, либо остаток, либо след Бога. В своих темных спекуляциях Малевич видит в Боге нечто за пределами сущего, решительным образом отделенное от вещей, которые в своей предметности могут быть связаны только с небытием¹⁰⁶.

Как отмечал Успенский, и в чем он упрекал мир до «четвертого измерения» — человек, разделив свою жизнь на три пути: религиозный, научный и артистический, разделился при этом и сам. Вместо «единого единства» он строит три «единства истины», спорящие между собой¹⁰⁷. Религия вводит душу в царство небесное. «Фабрика-завод» освобождают тело от работы. И та и другая стремятся к одной точке, одна — меняя душу, другая — тело. С помощью мысли они ведут к Богу, который есть отдых и не-мысль. Покуда он не пришел к этой точке, человек работает по образу и подобию Бога, которого он вообразил. Но Бог в мире ином, и вместе с ним человек, который его достиг, и тот, и другой как «ничто», как беспредметность. В этом ином мире вещи теряют обличье, материя разрешается в энергии, видимость исчезает, но не исчезает сущее, которое не может быть уничтожено. И поскольку сущее — Бог, «Бог не свергнут»¹⁰⁸.

Но, наверное, достаточно о Малевиче. Эстетический и философский анализ менее существенных текстов можно найти у специалистов живописи и энтузиастов критических исследований, с моей точки зрения, это не изменит образа этой крупной личности. Малевич пришел к отказу от изображения одновременно с Кандинским, однако столь отличным от него путем, что можно усомниться в том, согласились ли бы они в том, что прибыли в одну точку. Они вряд ли допустили бы, что «Черный квадрат» и «Композиция VI» принадлежат к единой эстетике и следуют одному стремлению, и с ними пришлось бы согласиться. Их среда их разделяет. Их политическая судьба противопоставляет их друг другу. Малевич смело вливался в свой век технического безумия, авангардистского модернизма и революционных стремлений. По отношению ко всему этому Кандинский сохранял отстраненность человека более зрелого, воспитанного романтизмом и символистским спиритуализмом, склонного к элитарной сдержанности. Ему глубоко чужды футуристские провокации или проекты эстетического перевоспитания масс, хотя он в какой-то момент

и принимал в них участие. Для Малевича обещание спасения через живопись обращено ко всему человечеству.

Оба художника много писали и дали многочисленные оправдания своим творческим решениям. Следует подчеркнуть, что у Малевича в них не меньше религиозного, нежели у Кандинского. Иконоборческий выбор ясно объясняется представлениями о божественном.

Мешанина понятий, смесь революционной эсхатологии, научно-технической мечтательности, беспорядочное чтение сложились в гностическую систему, главные черты которой выступают с достаточной четкостью, если не поленишься разобраться в туманных декларациях. И мир и искусство развиваются, двигаясь по ступеням прогресса, разрушение за разрушением, и грихоят к крайней точке, которая есть «Бог». Этот Бог превосходит всякое изображение, к нему можно приблизиться только негативными путями не-фигуративности, беспредметности. Этот Бог за пределами Бога, в котором соучаствует и душа художника, улавливается как совершенная пустота, как небытие, как несуществующая сущность, и всякое изображение как предметов, так и самого абсолютного, представляется в этом черном свете как идол. Поэтому Малевич и побеспокоился о том, чтобы «Черный квадрат» был повешен в красном углу помещения выставки, на том месте, где по православному обычаю должна висеть икона.

Можно отважиться на одно рискованное объяснение, правда, не более рискованное, смею уверить, нежели вдохновенные объяснения Малевича. Не связан ли «Черный квадрат» с тем божественным, которое Моисей мог увидеть только сзади, а «Белый квадрат» — со взглядом на божественное «лицом к лицу»? Во всяком случае ничего увидеть невозможно. Необычайно высокое и амбициозное представление Малевича о живописи, о миссии художника, о трансцендентном спасении, которое он обещает, способно обескуражить фигуру, дисквалифицировать подражание. Бесконечное достоинство изображаемого предмета, недостойность методов изображения, мистический экстаз и прямая интуиция божественного в крайней точке познания — в этих сжатых, корявых, плотных брошюрах, лихорадочно написанных талантливым самоучкой, мы узнаем главные черты иконоборчества.

В судьбе Малевича много неизвестного. Новые картины, тексты, рисунки появляются после пятидесяти лет запрета. Что на самом деле произошло за те две недели, которые Малевич провел в «Большом доме» осенью 1930 года? Что требовало от него ГПУ? Что содержали его архивы, которые его друзья поспешили уничтожить? О чем думал он, когда рисовал картины в стиле «социалистического реализма»?

Социалистический реализм можно противопоставить абстракционизму совершенно симметрично. Абстракция отвергает очевидность чувств для то-

го, чтобы выявить невидимую *реальность*. Социалистический реализм также отвергает очевидное, способствуя подавлению общей видимой реальности, существование которой запрещено режимом. На ее место ставится видимая *ложь*, то есть осуществленная утопия (радостные рабочие и крестьяне в технически совершенном мире). Он нуждается во всех средствах создания иллюзии, в перспективе, в эффектах панорамы и так далее. Более того, абстракция настаивает на полном разрыве с искусством прошлого. Социалистический реализм, напротив, считает себя естественным завершением искусства прошлого. Поэтому он полностью копирует стиль передвижников, вознесенных на вершины живописи. Те несколько полотен, которые Малевич был вынужден написать в этом жанре, представляют собой *curiosa* искусства.

После этого потрясения он вернулся к тому стилю, который был ему свойственен до супрематизма, однако в новом освещении. Что в действительности означают эти силуэты безликих, но бородатых крестьян, порой безруких, в русских рубахах, иногда окрашенных лишь наполовину, половина тела которых срезана линией горизонта, за которым — сверкающее голубиной украинское летнее небо? Чем объяснить эту необычайную веселость его полотен на фоне чудовишной резни крестьянства, устроенной Сталиным в это же время? Не отдают ли его картины какой-то скрытой трагичностью? Мы не знаем этого.

Но еще меньше, несмотря на все разъяснения художника, мы знаем о соотношении между супрематистской мистикой, декларированной в 1914–1920 годах, и этими квадратами, прямоугольниками, крестами, плавающими в невообразимом пространстве «четвертого измерения».

Непреодолимый разрыв существует между теорией и глубинами духа художника, между этими глубинами и их таинственным воплощением на бумаге или на полотне. Наконец, между творчеством супрематистов и международным откликом публики и художников, которые в свою очередь пытались разгадать эту загадку. Однако цена, которую приходится платить за субъективный мистицизм, — монотонность, которую можно сравнить с монотонностью икон, закрепленную образцами («подлинниками»), канонами и постиконборческим компромиссом. Долго переносить ее невозможно, и «беспредметность», которая призвана была стать финальной точкой в истории искусства, оказалась формулой крайне неустойчивой, и на которой мир, и в первую очередь сам Малевич, не смог долго продержаться.

Post-scriptum

Не упомянуть о Мондриане в этой работе означало бы разрушить ее равновесие, позволить предположить, что абстрактная живопись вся вышла из России, тогда как каждый знает, что у этой живописи был и третий создатель, который к России отношения не имеет.

Мне хотелось бы показать, в чем путь Пета Мондриана, несмотря на различие условий, был тем же, что и путь Кандинского и Малевича, и в чем он все же отличался.

В своих первых картинах Мондриан усердно подражал манере своих учителей, продолжавших голландскую традицию, Мова, Мариса, Изразля. В отличие от его русских современников он получил в живописи и более солидное, и более регулярное образование. Впрочем, он быстро от него освободился около 1900 года, под влиянием двух направлений, которые он сочетал в себе тем легче, что они уже были переплетены. Речь идет о теософии и живописном символизме.

Главное место занимает теософия. Мондриан читал госпожу Блаватскую (фотография этой дамы долгое время украшала голые стены его мастерской), Шурё, Штейнера, Анни Безан. Он был близким другом бывшего католического священника, ставшего теософом, Г. И. Шенмакера, и в своих теоретических работах использовал часть его словаря. По-видимому, теософия помогла ему преодолеть какие-то личные переживания. Его отношения с отцом, человеком самовластным и строгим кальвинистом, были нелегкими. Мондриан намеревался стать проповедником, и его привязанность к живописи осуждалась и его отцом, и им самим, поскольку он был склонен к угрызениям совести. Теософия предоставила ему более комфортабельные рамки религиозной жизни: она гарантирует доступ к глубинным структурам вселенной, она предлагает путь духовного усовершенствования, в конце которого могущество приобщенного возрастает. С позиций кальвинизма теософия представляет собой крайнее пелагианство, поскольку личность сама обеспечивает свое спасение через аскезу, медитации, озарения. С другой стороны, она заполняет бездонную пропасть, отделяющую человеческую душу от Бога, предлагая космос, заполненный божественным, развивающийся континуум материи и духа, в котором материя все более и более одухотворяется, пока не становится *«независимой жизнью осознавшего себя духа»*¹⁰⁹.

В зависимости от этих доктрин в пейзажи Мондриана закладываются таинственные намерения, его манера сближается то с манерой Брюке, только чуть спокойнее и «чище» («Около Гейна, деревья со встающей луной», 1902, Красное облако, 1908), то Гольдера, чаще всего Мунка («Набожность», 1908, «Умирающая хризантема», «Умирающий подсолнух», 1908). Серия колоколен, начало серии «Деревья» находятся в том же патетическом регистре, хотя порой Мондриан использует технику, пришедшую из Парижа. Он подружился с Тооропом, одним из самых «приобщенных» символистов, однако позволял себе в 1908 году и заигрывать с пуантилизмом. Это прибавило веселости «Колокольне в Зугланде», особенно если сравнить ее с «Церковью в Домбурге». Триптих «Развитие» (1910–1911) — это, конечно, катастрофа, по счастью,

единственная в творчестве Мондриана. Три стилизованные с резкими очертаниями фигуры обнаженных женщин. У первой глаза закрыты, у второй широко открыты, у третьей снова закрыты. Присмотревшись, можно заметить, что сосцы и пупок первой изображены крошечными треугольниками, направленными вниз (к Земле), у второй те же треугольники ориентированы вверх (к Небу), наконец у третьей это маленькие прямоугольники и ромбы — единство Земли и Неба, Природы и Духа. Сефор дает этому правдоподобное объяснение: сон плоти, пробуждение духа, внутренний взгляд. И Дора Валье: *«Треугольники уравниваются прямоугольниками. Как не увидеть в том — в зародыше — все будущее творчества Мондриана?»*¹¹⁰ Только в зародыше, поскольку триптих мог бы служить и вывеской магазина, где продаются гадалочные карты, пентакулы, таро, ароматические свечи и «Тайная доктрина» госпожи Блаватской. Но в 1911 году Мондриан переезжает в Париж.

Символистская мешанина исчезает. Полностью отвергнув все, что было им написано прежде, и полностью изменив манеру, Мондриан становится кубистом. Он был подготовлен: к этому Сезанном, с которым его познакомил Тоороп. За несколько месяцев он полностью погружается в кубизм и выходит из него уже совершенным абстракционистом. В отличие от Пикассо и Брака, для него кубизм не был эпизодом в длительной работе, а лишь готовой системой форм, не схожей с его собственной, ему уже опостылевшей, и эта новая система лучше отвечала его глубоким устремлениям. Эти устремления, разместившись в кубизме, его тут же разрушили. Мондриан продолжал в Париже серию «Деревья», но эта тема рассматривалась уже как способ разделения пространства полотна, так что ритмическая структура скоро превратилась в настоящий «сюжет». Отныне Мондриан продолжает свой путь со всей логичностью и мягким, но несгибаемым упорством, свойственным его характеру. Теософия не забыта, теперь она служит для оправдания выбора определенных материнских форм: овал (первородная космическая энергия), Т (завершение), квадрат (мир в его единстве), горизонталь и вертикаль (единство универсальных принципов, мужского и женского, духовного и материального) и так далее. Композиция всегда прямоугольная, художник даже поссорился с Ван Десбургом из-за того, что тот настаивал на введение диагонали. И — о чудо! — с этим минимумом элементов, используя только три исходных цвета, синий, желтый, красный, и два «не-цвета», белый и черный, он создавал полные жизни произведения, и оказался способен творить в том же стиле вплоть до своей смерти (1944), и его картины своим продуманным спокойствием, своей четкостью в полной мере соответствуют великой традиции голландской живописи.

Мондриан жил наподобие своего великого соотечественника Спинозы, ревниво относясь к своей независимости, к своему одиночеству, зарабатывая

себе только строго необходимое, добродетельный, сдержанный, корректный в одежде и разговоре, при этом в должной мере вежливый и общительный. Его простая мастерская, всегда тщательно прибранная, была украшена только искусственным тюльпаном, который он выкрасил в белый цвет.

Говоря словами Тэна, на Кандинского и Малевича Мондриан не походил ни «породой», ни «средой». Но у них был общий «момент». Как и они, он был пронизан мистической религиозностью, сильно подкрашенной эзотеризмом конца века. Как у Кандинского, у него был символистский период и как у Малевича — кубистский, за этим последовал приход к безоговорочной абстракции, и в отличие от них он оставался верен ей до конца, без отступлений. Франция, где он предпочел жить, не преподала ему уроков живописи, но стала катализатором, ускорившим его артистическое самовыражение. Но его эстетические, философские и богословские воззрения уходят корнями в иные сферы, они не в его второй родине.

Как и оба русских художника, из своих живописных новаций Мандриан создал манифест космологии и историософии, однако куда как более скромный, нежели они. *«Жизнь сегодняшнего человека постепенно отворачивается от естественных вещей и все более становится жизнью абстрактной»*. *«Как чистое выражение человеческого духа искусство выразится в форме очищенной, то есть абстрактной»*¹¹¹. *«Неопластицизм (название, данное Мондрианом его системе) стремится к равновесию, которое уничтожит индивидов как отдельных личностей и создаст общество будущего как подлинное единство»* (1926). Речь идет о том, чтобы построить «культуру-к-равновесию», повернувшись спиной к «ночи» прошлого. Человеческая жизнь «не всегда будет под властью природы». В ярком свете завтрашнего дня человек сможет создать новую реальность, *сверхреальность*. *«Под влиянием этой сверхреальности человеческая жизнь, пока что скорее естественная, быстро преобразится в жизнь действительно человеческую»* («Круг и квадрат», 15 апреля 1930 года).

Далее углублять параллели было бы рискованно. В самом деле, Мондриан, несмотря на систематизм его пластического языка, на его «блаватские» химеры, остается более верен живописному ремеслу, нежели его русские коллеги. Он представляет абстракцию как живопись, более подходящую «новым временам», но не осуждает прежнюю живопись, соответствующую своему времени. Современный человек действительно отделяется от природы, это факт. Живопись должна его учитывать. Еще в ту пору, когда Мондриан был слегка кубистом и обращался к реальности, это были «крупные здания» квартала Монпарнас и покрывающие их леса. Он интересовался джазом как специфически современным ритмом, который можно перенести в живопись («Бродвей-буги-вуги». 1943). В том, что он называет «точное воспроизведе-

ние одних только соотношений», или «со всею точностью представленные эстетические соотношения», постепенно оторвавшиеся от форм и от естественных цветов, он надеется, что «вся современная жизнь может во всей чистоте быть представленной на полотне». Задача, которую Мондриан считает главной — это по сути первая, изначальная задача всей живописи: *vlakverdeling*, то есть «разделение плоской поверхности». Если живопись Мондриана вышла за пределы окантовки и заполнила наши улицы и города, то это потому, что со своими намеренно ограниченными средствами он затронул, как он и считал, какие-то очень важные структуры нашего сегодняшнего состояния.

К тому времени, когда он нашел свой путь, скажем, к 1920 году, живопись у него стала сильнее теософии, она стала служить потребностям этого художника, а не наоборот. Соотношение сил, столь плачевно приведшее к катастрофе «Развития», изменилось коренным образом. И если Мондриан и оказал такое влияние на наш мир (положительное или отрицательное — не мне судить), то потому, что где бы этот голландец не работал, в Париже, Амстердаме или Нью-Йорке, то есть в центре мира, он всегда этому миру в полной мере принадлежал.

Мондриан хотел «абстрагировать» формы природы. Можно вспомнить, что это поиск сути, работа по очищению, по тщательной организации полотна, обращение к живописи как к независимой реальности — ис этому пути французская живопись шла уже полвека. Знаменитое выражение «плоская поверхность, покрытая красками, объединенными согласно определенному порядку» Мондриан вполне мог применить к себе, и то, что он взял у Сезанна, в конце концов, у Сезанна было. Это прерывистый, собственно французский склон, ведущий к абстракции, и если Мондриан и сделал тот шаг, перед которым французы остановились, то из-за того, что они не считали, как этот голландец, что природа трагична, как он часто повторял, непереносима, и нужно повернуться к ней спиной. И только в этой единственной, но решающей точке Мондриан принадлежит иконоборчеству.

Примечания

¹ *Dora Vallier. L'Art abstrait. Paris, Le Livre de Poche, 1980. P. 14–15.*

² *Michel Hoog. Cezann. Paris, Gallimard, 1989. P. 66.*

³ Цит.: *ibid.* P. 117.

⁴ Цит.: *ibid.* P. 154.

⁵ Цит.: *ibid.*

⁶ *Paul Klee. Journal. Paris, Grasset, 1959. P. 234.*

⁷ *Ibid.* P. 226.

⁸ *Казимир Малевич. О новых системах в искусстве. In Ecrits. (Pres. Andrei Nakov, trad. Andree Robel). Paris, Gerard Lebovici, 1986. P. 336.*

⁹ Цит.: *M. Hoog. Cezanne. Op. cit. P. 156.*

¹⁰ См.: *Kenneth Silver. Vers le retour a l'ordre? L'Avant-garde parisienne et la Premiere Guerre mondiale.* Paris, Flammarion, 1991.

¹¹ Алкье смог довольно смело соотнести картезианские сомнения и замечание Бретона о «недостатке реальности» (см.: *Ferdinand Alquié. Philosophie du surréalisme.* Paris, Flammarion, 1977).

¹² Цит.: *Rene Passeron. L'Histoire de la peinture surrealiste.* Paris, Le Livre de Poche, 1968. P. 125.

¹³ О передвижниках написано много. Смотри, например: *Elisabeth Valkenier. Russian Realist Art.* Ann Harbor, Ardis, 1977.

¹⁴ Наилучшим исследованием русской послепередвижнической живописи остается работа: *Camilla Gray. The Russian Experiment in Art.* Londres, Thames and Hudson, 1962.

¹⁵ Цит.: *Hajo Duchting. Wassili Kandinsky.* Cologne, Benedikt Tashen, 1990. P. 10.

¹⁶ См.: *Nina Kandinsky. Kandinsky et moi.* Paris, Flammarion, 1978.

¹⁷ *Michel Henry. Voir l'invisible, Sur Kandinsky.* Paris, Francois Bourin, 1988. P. 9.

¹⁸ Возможно, это так, но Дора Валье это отрицает; равно как и его знакомство с диссертацией Воррингера «*Abstraktion und Einfublung*».

¹⁹ Цит. *H. Duchting. Wassili Kandinsky.* Op. cit. P. 58.

²⁰ См.: *ibid.* P. 80.

²¹ Цит.: *ibid.* P. 86.

²² См.: *Wassili Kandinsky. Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922 / ed. Jean-Paul Bouillon.* Paris, Hermann, 1974.

²³ *Ibid.* P. 92.

²⁴ *Ibid.* P. 93.

²⁵ *Ibid.* P. 95.

²⁶ См.: *ibid.* P. 96.

²⁷ *Ibid.* P. 97.

²⁸ *Ibid.* P. 99.

²⁹ *Ibid.* P. 113.

³⁰ *P. Klee. Journal.* Op. cit. P. 24.

³¹ *W. Kandinsky. Regards sur le passé.* Op. cit. P. 109.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.* P. 126.

³⁴ *Ibid.* P. 124.

³⁵ *Ibid.* P. 127.

³⁶ *Ibid.* P. 129.

³⁷ *Ibid.* P. 132.

³⁸ *Wassili Kandinsky. Du spirituel dans l'art.* Paris, Meditation, 1969. P. 43.

³⁹ См.: *ibid.* P. 44.

⁴⁰ См.: *ibid.* P. 38.

⁴¹ См.: *ibid.* P. 54.

⁴² См.: *ibid.* P. 35.

⁴³ См.: *ibid.* P. 57 и далее.

⁴⁴ См.: *Francoise Cachin. Seurat, le reve de l'art-science.* Paris, Gallimard, 1991.

⁴⁵ *W. Kandinsky. Du spirituel dans l'art.* Op. cit. P. 68.

⁴⁶ *Ibid.* P. 69.

⁴⁷ *Ibid.* P. 183.

⁴⁸ См.: *ibid.* P. 163 et 172.

- ⁴⁹ См.: *ibid.* P. 174.
- ⁵⁰ *Ibid.* P. 98.
- ⁵¹ *Ibid.* P. 109.
- ⁵² *Ibid.* P. 112.
- ⁵³ *Ibid.* P. 175.
- ⁵⁴ *Ibid.* P. 41.
- ⁵⁵ *Ibid.* P. 78, 85, et 97.
- ⁵⁶ *Ibid.* P. 101.
- ⁵⁷ *Ibid.* P. 104.
- ⁵⁸ *Ibid.* P. 108.
- ⁵⁹ *Ibid.* P. 116.
- ⁶⁰ См.: *Fr. Cachin. Seurat. Op. cit.* P. 58 и далее.
- ⁶¹ *W. Kandinsky. Du spirituel dans l'art. Op. cit.* P. 135.
- ⁶² *Ibid.* P. 147.
- ⁶³ См.: *ibid.* P. 149.
- ⁶⁴ См.: *ibid.* P. 156.
- ⁶⁵ См.: *ibid.* P. 165.
- ⁶⁶ *H. Duchting. Wassili Kandinsky. Op. cit.* P. 92.
- ⁶⁷ *Michel Henry. Voir l'invisible. Paris, Francois Bourin, 1988. P. 9.*
- ⁶⁸ *Ibid.* P. 12.
- ⁶⁹ *Ibid.* P. 13–14 et 23.
- ⁷⁰ *Ibid.* P. 33 et 37.
- ⁷¹ *Wilhelm Worringer. Abstraction et Einfuhlung. Paris, Klincksiek, 1978. P. 41.*
- ⁷² См.: *Dora Vallier, preface a: W. Worringer. Abstraction et Einfuhlung. Op. cit.* P. 24.
- ⁷³ *Franz Marc. Письмо к Маке от 12 декабря 1910 года. См. каталог: L'expressionisme en Allemagne, 1903–1914. Paris, Musee d'art moderne de la ville de Paris. P. 358.*
- ⁷⁴ *M. Henry. Voir l'invisible. Op. cit.* P. 228.
- ⁷⁵ *Ibid.* P. 219.
- ⁷⁶ *Ibid.* P. 41.
- ⁷⁷ *Ibid.* P. 203.
- ⁷⁸ *Ibid.* P. 244.
- ⁷⁹ Будучи «конкретной», связываясь с миром с помощью вещей, живопись становится неисчерпаемой, поскольку художник находит в ней больше, чем вкладывает. «Созидательный» эффект не является созиданием, он скорее «воссоздание», случай творческой милости, возникающий, когда произведение закончено. Именно из-за этого сотрудничества с творческими силами Матисс заявлял, что «верит в Бога», когда работает. Но без такого посредничества абстрактный художник может и не найти в своем полотне того, что он в него не вкладывал. В этом случае между абстрактным полотном и иным та же разница, что и между искусственным соловьем китайского императора из сказки Андерсена и соловьем обыкновенным. Первый сверкает всеми красками и сделан из драгоценных металлов и камней, а второй из обычной плоти — но песнь его проникновенна.
- ⁸⁰ *Кант. Критика способности суждения. Параграф 6.*
- ⁸¹ *Ibid.* Параграф 19.
- ⁸² *Василий Кандинский. Кельнская конференция. См.: Взгляд на прошлое. Op. cit.* P. 199–211.
- ⁸³ *Кант. Критика способности суждения. Заключительное замечание к книге I.*

⁸⁴ Для этих биографических сведений я основывался главным образом, хотя и не исключительно, на работах: *Jean-Claude Marcade. Malevitch. Paris, Casterman, 1990*; и на предисловии *Андрея Накова* к: *K. Malevitch. Ecris. Op. cit.* Эти авторы, видимо, не испытывают друг к другу особого уважения, их мнения не всегда совпадают. В жизни и творчестве Малевич существует множество неясностей.

⁸⁵ См.: *Alfred Barr. Cubism and Abstract Art. 1936: cit. Nakov in «K. Malevitch», Ecris. Op. cit. P. 133.*

⁸⁶ См.: *Giovanni Lista. Futurisme, Documents, proclamations. Lausanne, L'Age d'homme, 1973. P. 87.*

⁸⁷ См.: *ibid. P. 98.*

⁸⁸ *Ibid. P. 153.*

⁸⁹ *K. Malevitch. Ecris. Op. cit. P. 237.*

⁹⁰ См.: *Emmanuel Martineau. Malevitch et la philosophie. Lausanne, L'Age d'homme, 1977.* Я ничего не смог извлечь из этого хейдеггеровского толкования, написанного Малевичем. Маркаде полагается на Мартино.

⁹¹ Цит.: *A. Nakov. Op. cit. P. 135-136.*

⁹² *Ibid.* Письмо к Александру Бенуа, май 1916 года. P. 161-166.

⁹³ *Ibid. P. 164.*

⁹⁴ Тексты Малевича я использовал в основном в переводах Андрея Рубель, а также в очень тщательном переводе Маркаде (*K. Malevitch. Ecris. Lausanne, L'Age d'homme, T. I., 1974, T. II, 1977*).

⁹⁵ Ненависть к ню, с которой мы уже сталкивались у Клее и Кандинского, может рассматриваться как тест отношения к миру и творчеству вообще.

⁹⁶ Цитируется по английскому изданию: *Piotr Ouspenski. Tertium Organum a Key to the Enigmas of the World. Londres et New York, 1922.*

⁹⁷ *J.-Cl. Marcade. Malevitch. Op. cit. P. 199.*

⁹⁸ См.: *К. Малевич. Бог не свергнут. Параграф первый и второй.*

⁹⁹ См.: *ibid.* Параграф 5.

¹⁰⁰ *Ibid.* Параграф 9.

¹⁰¹ *Ibid.* Параграф 11.

¹⁰² *Ibid.* Параграф 13.

¹⁰³ См.: *ibid.* Параграфы 13 et 14.

¹⁰⁴ *Ibid.* Параграф 16.

¹⁰⁵ См.: *ibid.* Параграф 18.

¹⁰⁶ См.: *ibid.* Параграфы 23 et 26.

¹⁰⁷ См.: *ibid.* Параграфы 27-31.

¹⁰⁸ См.: *ibid.* Параграф 33.

¹⁰⁹ *Piet Mondrian. De Stijl. № 1 (1917-1918).*

¹¹⁰ *Dora Vallier. L'Art abstrait. Op. cit. P. 100.*

¹¹¹ *Piet Mondrian. De Stijl. № 1.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разные религиозные системы в разной степени благоприятствуют образу. Языческое божественное, вездесущее в мире, существует в каждом природном предмете, в каждой вещи, созданной руками человека. Его пластическое разнообразие бесконечно, это может быть и источник, и камень, страшные маски и *Афина* Фидия. Философия осуждает эту вездесущность во имя концепции. Однако случается так, что концепция увлекает образ во внутренний мир духа, где образ формируется, и влечет душу еще дальше, вне ее самой, где образ исчезает.

Библейский Бог, трансцендентный, невидимый, невообразимый по существу, является тем не менее благожелательным создателем мира, сохраняющего его «следы», а в случае человека и «образ». Так что служители этого Бога с той же набожностью, что Гесиод или Вергилий, почитают отражение божественной славы во всем небесном и земном.

Если такой служитель христианин, он верит, кроме того, в то, что сам Бог не просто вселился в человека, но и «воплотился» в нем. Это достижение благодаря божественной доброжелательности еще более увеличивает достоинство творения, однако позволяет увидеть за ним мир еще более прекрасный, еще более желанный, и следовательно, умеряющий, вслед за философией, ценность дольного мира. С другой стороны, какие почести воздавать и какой статут предоставить образу Христа, который своим Вознесением оказался, вместе со своим «очерченным» и представимым телом — Единый в Троице, таинственной, непознаваемой, непредставимой?

Такая богословская предпосылка, гораздо более проблематичная, чем классический иудаизм или ислам, стала гнездом многочисленных трудностей. Малейшее нарушение равновесия, касающееся места Слова в Троице или единства ипостасей личности Христа приводит либо к исчезновению образа, либо к его превращению в идола. В этом случае приходят к философскому аниконизму, опирающемуся на вторую библейскую заповедь. Поэтому, согласно богословской логике, в христианской системе положение образа неустойчиво, и история представляет собой постоянную смену славы и уничтожения.

Поскольку человек и народы склонны к идолопоклонству, то в образованной части общества рождается попеременно то протест против идолопоклонской деградации образа, то протест против образа как такового. Намерения при этом могут быть самые правоверные. Разве не вслед за апостолом Павлом и пророком Исаией Кальвин говорил, что обитает Бог в свете непостижимом, в нерукотворном доме? В то же самое время святой Иоанн де ла Круа отказывался смешивать Бога с самым религиозным его образом, с самым подлинным мистическим опытом: все это помрачение духа.

Историк может констатировать, что, несмотря на все эти препятствия, именно в христианстве, в христианском правоверии, даже забытом, божественный образ процветал во всем блеске, в разнообразии самом изобильном, в согласии с простым людом, богословами и знатоками, при поддержке церковной администрации.

Однако для этого потребовались, помимо богословских размышлений, определенные обстоятельства, которые складывались ненадолго, не всегда и только на латинском Западе Европы.

Первое из них — отношение к вещам, которые рассматриваются как небожественные и в то же время не совсем лишённые божественного. Этому совместно, хотя и по разному способствовало и античное наследие, и присоединение к христианству. Результатом оказался плодотворный обмен между божественным образом и светским изображением, ставшими со временем чем-то вроде сообщающихся сосудов.

Современная наука стремится нарушить этот благословенный союз. Когда божественное уже не улавливается в природе, впечатляющее молчание опустевшего мира поднимает величие Божественной Идеи, лишённой отныне всех антропо- и космоморфических связей. От Канта и Паскаля и до Гейзенберга в науке, когда она не довольствуется простым позитивизмом, возрождаются дух и мистика древнего иконоборчества. Стоит ли созерцать природу, если можно ее анализировать? Искусство, как то предвидел Гегель, решительно становится «вещью прошлого». Но ведь для художника материя несводима к протяженности, а свет — к квантам или волнам. Невозможно изображать вещи, даже способом самым естественным, даже фотографируя их, без того, чтобы не возник некий излишек, о котором неизвестно, идет ли он от вещи, от художника или от Бога, но который ведет к восхищению и благословию. Поэтому когда религиозное искусство угасало, священное находило себе убежище в искусстве светском, и правоверие находило себя у художников, которые менее всего думали о нем, но которые были способны правильно смотреть на «феномен».

Второе обстоятельство заключалось в отмеренной и умеренной концепции образа, который латинский Запад воспринимал и как не совсем равный прототипу, и как не совсем ему чуждый. Образу удается таким образом избежать и платоновской критики его как иллюзии, и иконоборческой критики как идола, и той критики, которая видела в образе бесплодное, бесполезное и напрасное воспроизведение. Однако равновесие может нарушиться, как мы видим это в современную эпоху, когда образ, освободившись от прототипа, сам становится прототипом.

Освободившись от обязанности выяснять свои отношения с природой (или с божественным), абсолютный образ, предметный или нет, но уже

более не считающийся со своей представительской функцией, обособляется и начинает соперничать с творением. Он предлагает себя в качестве предмета культа, почитаемого в музеях, куда приходят мистическим образом вкушать плоть и кровь художника, посредника, спасителя, приготовленную в его произведении.

Третье обстоятельство — это благополучное моральное и социальное положение художника. Для жизненности образа хорошо, когда художник обладает достаточной независимостью по отношению к духовным властям. А в латинском мире они требовали от художника главным образом совершенства в его профессии. Они не возлагали на него почти жреческой обязанности сообщать божественное или общаться с божественным. Это они брали на себя и не давались вопросом, способен ли на это художник — простой прихожанин. Если западное общество и привязывает художника к корпорации или рынку, то определенную свободу оно ему оставляет. В обмен оно стимулирует его заказами, критикой, совершенствованием под руководством мастеров, и свой стиль ему не приходится во всем придумывать заново на пустом месте. Независимость художника от положения ремесленника, завоевание имени, подписи, принятие живописи в ранг либеральных профессий в современную эпоху достигнуто. Но как раз в этот счастливый момент, когда художник обрел все, на что он может надеяться, равновесие оказалось под угрозой со стороны эстетики гениального.

Гениальность — духовная позиция, разделительная по своей сути. Она свойственна артисту: политические, военные и научные гении отливаются огнем по форме артиста. Она отделяет их от общества. Огнем у гения не может быть учителей, он один ответственен за свою манеру и за свою «оригинальность». В счет идет не столько произведение, сколько, как отметил Ницше, «зрелище той силы, которую гений использует не столько для создания произведений, сколько для развития самого себя как произведения»¹. Завоевание статуса, вполне законное, покуда художник хотел быть признан за то, что он создавал, уже превосходит намеченную цель, когда художник требует коленопреклонения и добивается его не за то, что он делает, а за то, кем он является.

Это не такое уж и современное нарушение равновесия накапливается, постепенно подтачивает образ и толкает его к кризису. Существовало «священное писателя», появилось священное художника. Прежде чем стать бременем, гений и возвышенное гальванизировали художника, превознесли его миссию толкователя божественного и его носителя. Поскольку в вещах божественное уже невидимо, нужно на них надавить, сжать их, исказить их форму, чтобы заставить их выдать присутствие, которое от них пряталось, покуда несколько художников не сделали последний шаг и не решились полностью обходиться без них.

Утверждение «абстракции» не может, таким образом, рассматриваться просто как новая формулировка или новый путь живописи наравне с другими, с пуантилизмом, кубизмом или фовизмом. Она воспринималась ее создателями как революция, более того, как полная мутация, и не только живописи. Они правы. Чтобы в этом убедиться, мне потребовалось мобилизовать всю историю, проанализировать различные духовные позиции со времен самых отдаленных, охватывающие далеко не только стиль или пластическую систему.

В самом деле, если взглянуть на то, что произошло с тех пор, можно заметить, что покушение на фигуру, отказ от «объекта» предопределили глубокий разрыв, и не похоже, что он скоро зарубцуется. Предопределили в такой степени, что кажется, будто этим реорганизована вся современная серия форм, будто импрессионизм, символизм, экспрессионизм, кубизм и все остальные «измы» вовлечены вопреки им самим в поток, который все быстрее несет их к этому разрыву, как к бездонному водопаду.

Движение было международным, но победы оно достигло в Америке. Эта страна будто самой природой предназначена для возвышенного: ее художники в XIX веке отважились писать ее пейзажи, и действительно, от Гудзонова залива до Скалистых Гор они «абсолютно величественны». Европейская эмиграция посеяла здесь свои семена, которые взошли на этой тучной почве. Немцы, бежавшие от нацизма, русские, бежавшие от большевизма, Мондриан, Дюшан, плохо переносившие национальный артистический климат, являют собой почти классический тип абсолютного художника, то есть художника без картин. Их принципы и их мистика были восприняты с энтузиазмом, переформулированы Ротко, применены Поллоком, Клайном и другими с такой силой, что Америка содрогнулась от гордости перед *translatio artis* от Парижа до Нью-Йорка. Сегодня Америка свои упование на великое искусство возложила не на тоскливые фигуры Хупера или изящных дам Нормана Рокуэлла. Впрочем, это может измениться.

Однако фигура, образ пытаются вернуться. Их можно встретить в живописи для широкой публики, в дамском сюрреализме, в подлинном или фальшивом наивном искусстве, в комиксах, в обширном мире фотографии, чье распространение компенсирует сокращение рисованных образов. Образ встает из могилы, но в каком состоянии! Даже у крупных художников он чудовищен, как у Бакона, пародиен у Ботеро, «груб» у Дюбюффе.

Добавлю два слова о гиперреализме. В этом течении предметы обладают тревожной особенностью. *Imitatio*, доведенное до предела, становится похожим на галлюцинацию и лишает реальности предметы именно в силу тщательности отделки. То отличие от образца, которое Платон и Ареопагит считали необходимым, стерлось, гиперреализм создает версию музея восковых фигур для всего нашего мира, пугающий как привидение, как составший из гроба призрак убиенного. Сила воздействия этой живописи за-

ключена в выставлении напоказ абсурдности естественных форм. Их навязчивое уродство или пустота — в ню детально воспроизводится то, что в них никогда не показывалось — не вызывают ни жалости, ни восторга. В самом деле, благодать утрачена и, похоже, навсегда.

Такое искусство предлагает образы светские в том смысле, что из живописи намеренно исключается малейшее участие божественного. Осталось разве что удовольствие от мастерски выполненной работы. Для общего равновесия требуется существование противовеса в виде священных образов, лишенных каких бы то ни было светских элементов, то есть любых связей с естественным.

В самом деле можно заметить такую поляризацию в современном искусстве. Светское и священное расходятся. Точнее, пытаются разойтись, поскольку вряд ли такое возможно. Во всяком случае именно полюс священного представляется более рафинированным, что соответствует духу серьезности нашего века, его пристрастию к возвышенному, отчаянным надеждам и искусства, и артистов.

Это священное индивидуально, оно принадлежит художнику и не находит себе удобного места в общественной жизни. Ему случается заимствовать какие-то элементы у Востока, у ислама, в Африке и Океании, порой у христианской традиции. Порой оно прибегает к абстракции. Последние христианские художники редко представляют себе возможным использовать естественные формы. И зачастую католические храмы используют в качестве украшений иконы, компенсируя иной системой упадок собственной традиции.

«Беспредметная» революция уводит далеко как от христианского образа, так и от образа языческого. Попытка вернуться от последнего к первому была бы прекрасной, но этот путь закрыт. Образ стремится к священному, но священное заперто в «без-образности».

Несмотря на предупреждение Гегеля, в смерти образа нет ничего фатального. Может быть, он уже возвращается в неведомых нам местах в тех формах, о которых мы и не подозреваем. *Mesura, numerus, pondus* могут вернуться вместе, чтобы уравновесить светское и священное, чтобы предложить божественные изображения, возвращающие жизнь вещам, и светские образы, возвращающие плоть божественному. Мы ведь знаем, что долго процветать они могут лишь вместе, когда одно питает другое, чему на протяжении веков запад Европы представил пример.

Наш век был свидетелем революций, после которых право, собственность и другие институты, долгое время считавшиеся священными, с трудов возвращаются на свои места. Стоит ли удивляться тому, что образ, который инья революция осмелилась поколебать, не сразу восстанавливается?

¹ Ницше. Аврора. Параграф 548.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аарон (Брат Моисеев) 73, 82
Абу Эдмон 283
Август 63–65
Августин (св.) 7, 20–21, 61, 63, 76,
91, 97, 111–119, 157, 169–173,
178–179, 203, 240, 258, 266, 312
Аверроэс (Ибн Рушд) 90
Авиценна (Ибн Сина) 90
Авраам 80–81, 84, 100, 103, 114, 150,
193, 198
Аврелий Марк 65, 126
Аггей 77
Адриан I (папа) 166
Адриан (император) 65
Акиба (раввин) 196
Александр Македонский 63–64, 77
Александр VI Борджия (папа) 186, 193
Алкуин 166
Алкье Фердинанд 406
Альберт Великий 175, 184
Альтдорфер Альбрехт 101, 351
Аль-Фараби Абу 90
Аммоний Саккас 102
Амори-Дюваль 282, 290, 298
Анаксагор 26, 45, 154
Анаксимандр 20–22
Андре о. 258
Анри Анна 320
Анри Мишель 359, 376–381
Антиох Епифан 77
Антоний Марк 64
Антонин Флорентийский 190
Аполлинер Гийом 292
Арий 129
Аристотель 6, 16, 24, 30, 40–46,
49–50, 54, 56, 170, 174, 179, 187,
207, 221
Арп Ганс 352, 363
Арсиноя 64
Афанасий (Александрийский св.)
129, 133
Ахав 77
Базен Жан 297–298
Базиль Фредерик 269
Бакст Лев 356–357
Бакунин Михаил 391
Балла Джакомо 389
Бальзак Оноре де 337, 385
Барр Альфред 388
Батте (аббат) 260
Безан Анни 361, 367, 402
Беквис Джон 160
Беклин Арнольд 251, 274, 320, 331, 370
Бекман Макс 185
Беллармен Франсуа 179, 193
Беллини Джовани 101
Белльмер Ганс 351
Бенишу Поль 327
Бенуа Александр 354–357, 359–390
Бенуа XIV (папа) 191, 193–194
Берден Джейн 305, 307
Бердслей Обри 276, 304, 307, 328, 360
Бердяев Николай 356, 397
Бернар Клервоский (св.) 168
Бернар Эмиль 268, 285, 297, 349
Берн-Джонс, сэр Эдвард 251, 299,
304, 306–307, 328, 370
Берулл Пьер де 214
Беспflug Франсуа 192, 194
Билибин Иван 360
Блаватская Елена 10, 335–336, 361,
367, 369, 394, 402–403
Блейк Уильям 250, 300, 303
Блуа Леон 284
Бобринский Борис 147, 251
Богданов Александр 397
Бодлер Шарль 9, 252, 256–258,
261–266, 270, 290, 318, 321–322,
327–328, 335, 341
Бонавентура (св.) 169–173, 182, 184,
187
Бонна Леон 249
Боннар Пьер 274, 279, 329, 349–350,
357
Борисов-Мусатов Виктор 356–357
Борцо д'Эсте 63

- Боссюз Жак Бенинь 118–119, 289, 327
 Ботеро Фернандо 413
 Боттичелли Сандро 189, 306
 Бозций 169
 Брак Жорж 277–278, 348, 357, 403
 Браун Форд Мэдокс 301, 304
 Браун Петер 127
 Браунер Виктор 351
 Брентано Клеменс 310
 Бретт Джон 304
 Бруин Эдгар де 13, 173
 Брюллов Карл 353
 Буало Никола 9, 252–253, 255, 257, 264–265, 314
 Бугеро Уильям 270, 275
 Буден Эжен 272
 Бурлюки Давид и Владимир 358–359, 361, 386
 Буше Франсуа 209, 260, 291
 Бюрке Эдмонд 171, 254–255, 257, 265
 Бюффе Бернар 12
 Вагнер Рихард 235, 262–263, 319, 341, 369, 372
 Вайклиф Джон 189
 Валентин 96–97
 Валери Поль 275, 278
 Валлье Дора 347, 378, 403
 Ван Гог Винсент 11, 251, 257, 268–269, 271, 273–274, 284–285, 332, 349
 Ван Десбург Тео 403
 Ван Эйк Ян 159, 291
 Варрон 20, 76, 114
 Васнецов Виктор 353–354
 Васкес Габриель 179
 Вейдле Владимир 14, 147, 152
 Веласкес Диего 184, 196, 270, 276, 279, 324
 Венецианов Алексей 353
 Вергилий 188, 214
 Веревкин Марианна фон 360
 Вернан Жан-Пьер 19–20
 Верне Орас 290
 Веронезе 106, 256–257, 264, 303
 Виерц Антуан 328
 Винкельман Иоганн Иоахим 236, 308
 Владимиров 153
 Вламинк Морис де 334, 357
 Вольтер 254, 256, 263
 Воррингер Вильгельм 273, 278
 Врубель Михаил 354–355
 Вуэ Симон 281
 Вуюяр Эдуар 343, 357
 Гаварни Поль 264
 Галилей 377
 Ге Николай 353
 Гегель Фридрих 9, 11, 16, 40, 57, 183, 205–206, 220–223, 226–227, 230–245, 251, 255, 258, 266, 279, 284, 291–292, 296, 309–310, 315–316, 319, 324, 329–330, 356, 367, 372, 379, 410, 414
 Гейзенберг Вернер 410
 Геккель Эрих 337, 363, 375
 Гельдерлин Фридрих 331
 Гераклит 25, 92
 Гермес Трисмегист 60–61, 186, 341
 Гесиод 15, 20–23, 27, 60, 409
 Гете Иоганн Вольфганг 252, 308–311, 362, 371
 Гис Константин 264
 Гиппиус Зинаида 356
 Гитлер Адольф 276, 280
 Глейр Шарль 282
 Гоген Поль 392
 Гойя Франсиско 250, 252, 279
 Голдватер Роберт 331
 Голдинг Джон 343
 Гольдшмидт Виктор 13
 Гомер 5, 15, 18, 22–23, 27, 32, 35–36, 48, 60, 177, 291
 Гонкур Эдмон и Жюль 261
 Гончарова Наталья 357–359, 389
 Гораций 65, 165, 173, 253, 260
 Горький Максим 397
 Готье Теофиль 264, 283, 328
 Гофман Эрнст Теодор Амадей 252
 Грабарь Андре 57
 Грак Жюльен 306
 Грей Камилла 387
 Григорий Назианзин (св.) 75
 Григорий Нисский 7, 96, 106–112, 114, 125, 127, 130, 208

- Григорий Великий (папа) 164–165,
172, 179, 189–190, 197, 203
Гропиус Вальтер 338, 362
Грос Жорж 334
Грюневальд Матиас 183
Гюго Виктор 327, 337
Гюисманс Йорис Карл 268
Гюз (епископ) 253
Давид д'Анже (Пьер-Жан Давид) 9,
301, 316–317
Давид Луи 250, 252, 257, 296
Дали Сальвадор 351
Даниил 123, 192, 300
Даньелу Жан 109
Дебюсси Клод 369
Девальер Жорж 297
Дега Эдгар 9, 251, 268–270, 272, 274,
284, 298, 318–319, 348
Декамп Александр 332
Декарт Рене 188, 377
Делакруа Эжен 9, 250–252, 256–257,
264, 270, 279, 282, 290, 296,
318–319, 329, 332
Делоне Робер 280, 361, 363
Дельво Поль 351
Деметрий Полиоркет 63, 128
Демокрит 27
Дени Морис 261, 267, 282, 297, 319,
331, 347, 349, 357, 375
Дерен Андре 274, 278, 334
Дидро Дени 9, 253, 259–261, 263,
270, 272
Диккенс Чарльз 302
Дикс Отто 278
Диоген Лаэртский 47
Диоклетиан 67
Дион Хризостом 50–51
Дионисий Ареопагит (св.) 67, 144,
168–169, 171, 194, 202, 412
Домициан 65
Домье Оноре 251, 264
Донателло 184
Достоевский Федор 151, 235, 284,
353–355, 391
Дю Бос Жан-Батист (аббат) 254, 260
Дюран де Сен-Пурсен 179, 192
Дюранти Эдмон 269, 271
Дюрер Альбрехт 187, 309, 376
Дюфи Рауль 279
Дюшан Марсель 111, 412
Дьяшев Сергей 276, 278, 354–355
Евдокимов Павел 147
Еврипид 23
Евсевий Кесарийский 27, 66,
131–132, 139, 142–144, 203, 220
Езра 77
Езекия 83
Елизавета I 190, 200
Екатерина II 352
Жан Поль 313, 330
Жанмот Жан Луи 298
Жанна Плезанская 186
Жерико Теодор 252
Жером Жан Леон 125, 264
Жильсон Этьен 13, 112, 114, 170, 173
Жув Эспри Густав 293
Жуковский Василий 344
Зевксис 33, 49–50
Зенон 46–47
Золя Эмиль 261, 269, 271, 347–348
Иаков 81, 114, 198, 208, 257, 264, 333
Иванов Александр 353, 397
Иезид II (халиф) 128
Иезекииль 82, 91
Илия 77, 80, 84
Иннокентий III (папа) 168
Иоанн Дамаскин 125, 137, 140–142,
144, 146, 151, 178, 194
Иоанн Евангелист 6, 91, 171
Иоанн Златоуст 125, 182
Иоанн Солсберийский 186
Иона 123
Иосиф Флавий 83
Иринея (св.) 6, 96–101, 105–107, 125
Ирод 77, 84
Иссайя 75, 81, 125, 410
Иттен Иоганн 338, 360, 362
Иуда Маккавей 77
Кабанель Александр 270, 305
Кастан Томазо 179, 192
Кайеботт Густав 268
Калигула 65–66

- Кальвин Жан 8-9, 189-190, 198,
201-209, 219-220, 384, 410
- Кандинский Василий 10-12, 267,
278, 280, 299, 331, 335-336,
358-359, 360-372, 374-387, 393,
399-400, 402, 404
- Кант Иммануил 9, 40, 62, 208-221,
227, 231, 235-236, 240-242, 244,
249, 251, 255, 265, 296, 315,
319-320, 322-324, 410
- Караваджо 159, 166
- Караччи Людовико и Агостино 188,
196, 275
- Карл Великий 166, 183
- Карра Карло 389
- Картье Этьен 291
- Карус Карл Густав 311-312, 316, 334
- Кастаньяри Жюль Антуан 283
- Каульбах Вальгельм фон 265
- Кирилл Александрийский (св.) 125, 133
- Кирхнер Эрнест Людвиг 331, 334,
361, 375
- Клеанф 46
- Клеарх 63
- Клее Пауль 349, 359, 362-363, 365,
376, 385
- Клейн Роберт 111
- Клейст Генрих фон 310, 313
- Клемент Оливье 152, 155
- Клеопатра 64
- Климент Александрийский (св.) 125
- Климент Густав 249-251, 305, 320, 328
- Клингер Юлиус 328
- Клодель Поль 263
- Клюн Иван 361
- Кнопф Фернан 274, 327-328, 351
- Козенс Джон Роберт 300
- Койпель Шарль Антуан 261
- Кокто Жан 276, 278
- Коллинсон Джеймс 300, 302
- Коммод 65
- Констебл Джон 170, 250, 257, 300,
310, 314
- Константин 7, 65, 67, 123, 125-126, 131
- Константин V Копроним 7, 138-140,
142, 144, 160
- Корнелиус 251, 263, 308-309
- Коро Камиль 9, 101, 251, 264, 270,
317, 319
- Кох Йозеф Антон 102, 250
- Крамской Иван 353
- Кресченца де Кауфберен 191, 193
- Кривелли Карло 101
- Крузель Анри 102
- Крученых Алексей 387
- Ксенофан 22-23
- Ксенофонт 26, 149
- Кубен Альфред 320, 328
- Кузен Виктор 293
- Кузнецов Павел 357
- Курбе Гюстав 9, 249, 251, 319
- Кутюр 251
- Кутюрье М. А. 295-296, 298
- Лабис Феликс 351
- Лазерж Ипполит 298
- Лакордер Анри 292
- Лактанс 203
- Ламартин Альфонс де 252, 327, 337
- Ларионов Михаил 357-359, 386,
388-389
- Лафон Жак-Эмиль 298
- Лебен О. Г. фон 315
- Лев I (император) 127
- Лев III Исавр 128, 138
- Левицкий Дмитрий 353
- Легро Альфонс 264
- Леже Фернан 388
- Лейс Р. 109
- Леман Анри 274, 298
- Леонардо да Винчи 185, 211, 236, 276
- Лисипп 17
- Лисицкий Лазарь 362
- Лойола Игнатий 197
- Локк Джон 258
- Лонгин 81, 227, 252-253
- Лот Андре 267, 358
- Лукиан 75, 238
- Лютер Мартин 137, 190, 234, 294
- Маар Дора 279
- Магритт Рене 350
- Маймонид Моисей 85
- Маке Огюст 361-362, 375

- Маковский Сергей 353
 Максим Исповедник 134–135, 145
 Малахия 77
 Малевич Казимир 10–12, 101, 267,
 278, 280, 331, 335, 347, 349–350,
 358–359, 362, 365, 376, 385–402, 404
 Малларме Стефан 269, 318
 Малчевский Яцек 328
 Мамонтов Савва 354
 Мане 9, 249, 251, 264, 268–270, 272,
 279, 298, 319
 Манилий 59
 Маньелли Альберто 363
 Маринетти Филиппо Томазо 388
 Марион Жан Люк 264, 266
 Маритен Жак 295
 Марк Франц 359, 361–362, 375, 378
 Маркаде Жан-Клод 387, 390, 396
 Марке Альбер 274, 279
 Маркс Карл 259, 319
 Мартин Джон 300, 303
 Мартино Эммануэль 388, 390
 Массон Андре 277
 Массон Дениз 352
 Матисс Анри 9, 101, 147, 274–276,
 279, 287, 329, 334, 350, 356–360,
 370–371, 388
 Матюшин Михаил 387
 Машков Илья 358
 Мейендорф Жан 147
 Мейер Ротенбургский (раввин) 85
 Меликян-Ширвани Ассадула Сурен 89
 Мемлинг Ханс 101, 159
 Меноцци Даниель 13, 189
 Мережковский Дмитрий 356
 Мерионе Проспер 256, 328
 Мерион Шарль 264, 266
 Местр Жозеф де 262
 Метерлинк Морис 367, 369
 Мефодий (игумен) 96, 145
 Микеланджело 63, 184, 189, 199, 261,
 283, 291, 300, 303, 306, 391, 393
 Милле Джон Эверет 251, 300, 302, 304
 Милле Жан Франсуа 251
 Минь Жак-Поль 96, 292
 Миро Хуан 352, 363
 Моголи-Надь Ласло 338, 362
 Модильяни Амадео 286
 Моисей 74, 77, 79–84, 95–96, 103,
 109, 186, 209, 261, 303, 339, 349,
 368, 400
 Моланус 195
 Моммзен Теодор 78
 Мондриан Пит 10–11, 363, 376, 387,
 401–405, 412
 Моне Клод 156, 250–251, 268–270,
 272–274, 298, 318, 335, 348, 359,
 364, 381, 396
 Монталамбер (Шарль-Форб, граф де)
 292, 297
 Монтеке 12, 261
 Моро Густав 251, 264, 273, 297, 317,
 327–328, 331, 351, 357
 Морозов Иван 356
 Моррис Уильям 304–306
 Мосса Густав-Адольф 328
 Мунк Эдвард 249, 251, 274, 276, 320,
 328, 360, 402
 Мусоргский Модест Петрович 354,
 362, 369
 Мюнтер Габриель 359–361
 Наков Андрей 388, 396
 Неемия 77
 Нейверкерке (граф) 269
 Нерваль Жерар де 313, 330–331
 Нерон 65–66
 Никифор Константинопольский (св.)
 142–144, 146
 Николай V (папа) 190
 Ницше Фридрих 235, 244, 260, 319,
 328, 378, 411
 Нольде Эмиль 185, 334
 Ньюман Джон Генри 133
 Овербек Фридрих 251, 263, 291,
 308–309
 Овидий 186, 188, 196
 Одюбон Джон Джеймс 260
 Оккам Уильям 178
 Ориген 6, 66, 75, 96, 102–106, 108–111,
 114, 132–134, 144, 204, 208
 Отрекур Никола д' 178
 Оттонелли (С. Ж.) 196

- Павел (св.) 91, 93, 126, 128, 143,
 148, 152, 283
 Павсаний 76
 Палеотти Габриель 195–196
 Палмер Самуэль 300
 Панофский Эрвин 48, 57, 376
 Папаиоанну Костас 15, 69
 Папюс (Жерар д'Анкосс) 336, 339
 Парменид 24, 154, 186
 Паскаль Блез 9, 206–209, 216,
 219–220, 245, 410
 Пачеко Франсиско 196
 Пеладан Жозефин 10, 275, 333–335,
 340, 355, 367
 Перов Василий 353
 Пиель Луи Александр 294
 Пий II (папа) 189
 Пий XII (папа) 295
 Пикабия Франсис 351
 Пикассо Пабло 9, 250, 274, 276–279,
 332, 349, 356, 358–359, 371, 376, 403
 Пикс делла Мирандола 63
 Пиль Роже де 261
 Пиндар 15, 18
 Писарев Дмитрий 367,
 Писсарро Камиль 268–269, 271, 286,
 333–334
 Пифагор (скульптор) 17
 Пифагор (философ) 339, 341
 Платон 5, 12, 21, 23–24, 26, 28–33,
 36–37, 39–41, 43, 45–46, 49–50,
 54–57, 60, 75, 85–86, 92, 102–103,
 108–109, 130, 144, 148, 154,
 170–171, 186–187, 202, 206, 212,
 221, 237, 322, 339, 372, 413
 Плеханов Георгий 356, 367
 Плиний 17, 49
 Плотин 20, 40, 51–58, 66, 76, 96, 102,
 108, 110, 112–114, 126, 132, 139,
 149, 152, 170–171, 271, 380, 394
 Плутарх 59, 64
 Полигнот 17
 Поллок Джэксон 250, 272, 412
 Попова Любовь 362
 Посидоний 46–47
 Пракситель 17
 Прац Марио 305
 Прокл 62, 67
 Протагор 26–27
 Пруст Марсель 205, 320
 Прудон Пьер-Поль 250, 278
 Птолемей II Филадельфийский 64
 Пунин Николай 362
 Пуссен Никола 118, 188, 214,
 256–257, 270, 275, 348
 Пфорр Франц 308
 Пюви де Шаванн Пьер 273–274,
 276, 317–318, 356
 Рамдор Фридрих Вильгельм фон 313
 Расин Жан 254, 264
 Раскин Джон 301, 303–304
 Рафаэль 12, 46, 57, 153, 157, 159,
 184, 187, 236–237, 261, 264, 275,
 278–279, 291, 304, 309, 381
 Регаме Р. (О, П.) 295–297
 Редон Одилон 101, 251, 331, 346
 Редуте Пьер Жозеф 260
 Рейно Филипп 17
 Рейнолдс сэр Джошуа 301
 Ренан Эрнест 48, 234, 263
 Ренуар Огюст 268, 270, 274, 298, 318
 Репин Илья 353, 364
 Ресту Жаа: 281
 Рио Франсуа-Алексис 291, 297
 Риччи (епископ) 281
 Ришеом (С. Ж.) 197
 Ришье Жермена 295, 297
 Родченко Александр 362
 Рокуэл Норман 412
 Россе Клеман 320
 Россетти Данте Габриел 251,
 299–301, 303–307, 309, 328, 351,
 370
 Ротко Марк 86, 412
 Рубенс Питер Пауль 106, 158, 184,
 256–257, 267–268, 270, 276
 Рублев Андрей 147, 150, 160
 Руло Франсуа (С. Ж.) 13, 162
 Руо Жорж 297, 357
 Руссо Анри, (Таможенник) 254, 294,
 310, 350–351, 361
 Савонарола Джироламо 189

- Самуил 100
 Сарьян Мартирос 357
 Сведенборг Эммануил 294, 333, 335, 340
 Северини Джино 389
 Сегантини Джованни 370
 Сезанн Поль 11, 249–251, 268–275, 277, 298, 324, 344, 347–350, 359–370, 376, 388, 395–396, 403, 405
 Сезнек Жан 13
 Селигман Курт 351
 Сенека 49, 60
 Сеп-Жирон Балдин 253
 Сент-Обен Габриель де 264
 Сера Жорж 268–269, 274, 347, 350, 370, 374
 Серги^н (патриарх) 128
 Серенко (епископ) 164, 166
 Серов Валентин 356
 Серюзье Поль 274, 349, 357
 Сефор Мишель 403
 Сибо Франсуа-Бартелеми 298
 Сигизмунд Малатеста 189
 Сиддал Элизабет 305
 Сикст Пятый 189
 Симон Марсель 158
 Скопас 17
 Скрябин Александр 357, 361, 369
 Содома (Джованни Антонио Бацци) 166
 Сократ 24, 26, 30, 32, 149, 161, 186, 212
 Соловьев Владимир 151, 159–160, 356
 Соломон 77, 83
 Сомов Константин 356
 Спиноза Бенедикт (Барух) 397, 403
 Сталин Иосиф 276, 401
 Стасов Владимир 356
 Стендаль 252
 Степанова Варвара 362
 Суарес Франсиско 192–193
 Сулаж Пьер 383
 Сурбаран Франсиско 101, 159, 184, 381
 Суриков Василий 353
 Танги Ив 284, 351
 Татлин Владимир 387
 Тацит 84
 Твомбли Си 383
 Теодульф Орлеанский 166
 Тернер Уильям 251, 255, 300, 310, 314, 317
 Тертулиан 123, 125
 Тик Людвиг 308, 310, 316
 Тингели Жан 376
 Тинторетто 303–304
 Тиссо Джон Джеймс 303
 Тициан 156, 236, 256, 264, 304
 Толстой Лев 34, 255, 320, 332, 353–354, 372
 Тоороп Ян 329, 402–403
 Третьяков Павел 146, 354
 Трубецкой Евгений 147, 151, 157–158
 Труй Кловис 351
 Тулуз-Лотрек Анри де 268, 277, 306, 334
 Тэн Ипполит 240, 256, 404
 Уатт Джордж 303, 331
 Уистлер Джеймс Эбботт Мак-Нейл 303
 Урбан VIII (папа) 191, 195
 Урс фон Балтазар Ганс 109
 Успенский 10, 135, 147, 153–154, 157, 335–336, 365, 391, 394–395, 397, 399
 Фалес 21, 118, 238
 Фаттори Джованни 318
 Фейербах Людвиг 397
 Фелибьен 261, 275
 Фемистокл 17
 Фенелон Франсуа 210, 253, 289, 294
 Фенеон Феликс 269, 333
 Феодор Студит 142–144, 146, 159, 162, 194, 203, 231
 Феофан Грек 159
 Ферекид из Сироза 23
 Фермижье Андре 277
 Фестюжьер А.-Ж. 60, 72
 Фидий 33, 48, 50, 56, 409
 Филдинг Генри 251
 Филипп II 64
 Филон Александрийский 60, 85, 92–94, 102, 106–109
 Филонов Павел 387

- Филострат 49
 Фини Леонор 351
 Фирдоуси 120
 Фихте Иоганн Готлиб 330, 374
 Флаксмен Джон 300
 Фландрен Ипполит 309
 Флобер Гюстав 252, 293–294, 299, 327
 Флоренский Павел 356
 Фома Аквинский 71, 76, 85, 90,
 169–170, 173–179, 184, 187–188,
 194, 219, 245
 Фосийон Анри 309–310, 318
 Фра Анжелико 149, 159, 184, 291,
 297, 309
 Фрагонар Жан Оноре 209, 260
 Франциск Ассизский (св.) 183
 Фрейд Зигмунд 238, 319, 329, 350
 Фридрих Каспар Давид 10, 101, 248,
 250–251, 309–316, 334, 344
 Фроментен Эжен 258, 266–268, 332
 Фукар Бруно 13, 289–290
 Фуке Жан 160
 Фульгенс 186
 Фумароли Марк 197–198
 Фюсли Иоганн Генрих 250, 306
 Хайдеггер 118, 397
 Хаксли Олдос 156
 Хант Уильям Хольман 300–303, 308,
 316, 332
 Хаузер Каспар 235
 Хлебников Велимир (Виктор) 387
 Хуппер Эдвард 412
 Цельс 66
 Чехов Антон 354, 367
 Чернышевский Николай 367
 Шагал Марк 86, 286, 387
 Шарден Жан Батист Симеон 209,
 260–261, 275, 381
 Шатобриан Франсуа Рене де 289, 327
 Швабе Карлос 328
 Шеврель Эжен 374
 Шекспир Уильям 69, 254, 256
 Шеле Эгон 278
 Шеллинг Фридрих 57, 291, 311, 330,
 356
 Шенавард Поль 263, 298, 309
 Шенборн Кристоф фон 129
 Шеррингам Марк 170, 227
 Шеффер Ари 294
 Шиллер Фридрих фон 19, 214, 240
 Шлегель Август Вильгельм фон
 291, 308–309
 Шмидт-Ротлуф Карл 334, 361
 Шнаппер Антуан 13
 Шнорр Юлиус 308
 Шолем Гершом 85–86
 Шопенгауэр Артур 10, 214, 240, 317,
 319–327, 329–330, 345, 378, 383, 398
 Штейнер Рудольф 10, 335–340, 361,
 367, 369, 402
 Штраус Давид 355
 Штук Франц фон 328, 331, 351, 355,
 359–360, 370
 Шуре Эдуард 10, 335–337, 339, 402
 Щедрин (Михаил Салтыков) 354
 Шукин Сергей 147, 356, 388
 Эвагр Понтийский 139
 Эдуард VI 190, 200
 Эко Умберто 173, 176
 Элифас Леви (Альфонс Карл
 Констан) 336
 Эль Греко 101
 Эмпедокл 25
 Энгельс Фридрих 259
 Энгр Жан Огюст 250, 252, 264, 270,
 274, 282, 290, 296, 309, 332
 Эрнст Макс 351–352
 Юм Дэвид 251, 259, 305
 Юстин (св.) 60, 125
 Явленский Алексей фон 360–361
 Ярошенко 353
 Ят Франс 61, 63

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Часть I. ИКОНОБОРЧЕСТВО: АНТИЧНЫЙ ЦИКЛ	
Глава 1. ФИЛОСОФСКАЯ КРИТИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ	15
1. Предварительные замечания: «светское богословие»	15
2. Ранняя философия. До Платона. Платон. Аристотель	20
3. Поздняя философия. Цицерон. Плотин	46
4. Языческое изображение. Космический бог. Богоискательство и магия. Государственный бог	58
Глава 2. БИБЛЕЙСКИЙ ЗАПРЕТ	73
1. Запрет торы. Тексты. Концепция идолопоклонства. <i>Идолопоклонство в Израиле. Poleмика. Смысл</i>	73
2. Еврейское толкование и мусульманское толкование	83
3. К образу и подобию. Филон. Апостол Павел	91
4. Образ бога: четыре патриарха. Иринеи: телесный образ. <i>Ориген — невидимый образ. Григорий Нисский — тающий образ. Блаженный Августин — вдохновение поэта</i>	96
Глава 3. ССОРА ОБРАЗОВ	123
1. Изготовление христианских изображений	123
2. Икона и догмат	129
3. Иконоборчество: за и против. Аргументы иконоборцев. <i>Ответы православных</i>	137
4. Икона. На что претендует икона. Рассмотрение претензий ..	145
Часть II. РИМСКИЙ МИР ОБРАЗОВ	
Глава 4. СРЕДНИЕ ВЕКА	164
1. Письмо Серениусу	164
2. Каролингские книги	166
3. Реликвии	167
4. Бернар и Дионисий (Дени)	168
5. Бонавентура	170
6. Фома Аквинский. Искусство и его мораль. Прекрасное — наслаждение и <i>claritas</i> . По поводу одного замечания Умберто Эко. Неустойчивость томизма. Культ образов	173

Глава 5. РЕНЕССАНС И БАРОККО	182
1. Утверждение живописи и живописца	182
2. Подкрепление древних богов	185
3. Трентский собор	190
4. Дело Кресченце	191
5. Праздник образа	194

Часть III. ИКОНОБОРЧЕСТВО, СОВРЕМЕННЫЙ ЦИКЛ

Глава 6. НОВОЕ БОГОСЛОВИЕ ОБРАЗА	201
1. Три иконоборца. <i>Кальвин. Паскаль. Кант</i>	201
2. Гегель: тоска по образу. <i>В центре — Бог. Образ божественного. Образ бога. Образ Бога. Истощение божественного образа и конец искусства. В тени Канта и Гегеля</i>	220

Глава 7. РАБОТА НОВОГО БОГОСЛОВИЯ	249
1. Французское исключение в XIX веке. <i>Устойчивость французской живописи. Три вида возвышенного. Делакруа. Французская эстетика. Бодлер. Фромантен. Первое поколение импрессионистов. Медленное угасание французского исключения</i>	249
2. Религиозное искусство в XIX веке. <i>Что значит «религиозная живопись»? Во Франции. В Англии. В Германии</i>	280
3. Символистская религиозность. <i>Шопенгауэр. Ужас мира</i>	317

Глава 8. РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ	347
1. Эстетическое воспитание России. <i>Сезанн как крипто-абстракционист. Сюрреалистское раздвоение символизма. Русское предместье</i>	347
2. Духовное: <i>Кандинский. Карьера Кандинского. «Взгляд на прошлое» (1913). «О духовном в искусстве». Ибрис и бессилие</i> ..	358
3. Возвышенное: <i>Малевич. К супрематизму. Черный квадрат и Белый квадрат. Эстетический гнозис</i>	385
Post-scriptum	401

Заключение	409
------------------	-----

Указатель имен	414
----------------------	-----

АЛЕН БЕЗАНСОН

ЗАПРЕТНЫЙ ОБРАЗ

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ
ИКОНОБОРЧЕСТВА

Редактор *Наталья Зеленко*
Перевод с французского *Михаила Розанова*
Корректор *Наталья Пузанова*
Оформление *Дмитрия Манахина*
Оригинал-макет подготовил *Константин Федоров*

Сдано в набор 15.01.99. Подписано в печать 20.11.99.
Формат 60x90/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 26,5. Тираж 1000 экз. Заказ 814

Издательство «МИК»
Москва, Б. Переяславская, д. 15, кв. 52
Изд. лиц. № 060412 от 14 января 1997 г.

Отпечатано в ОАО «Типография Внешторгиздат»
127576, Москва, ул. Илимская, д. 7.

Каким образом получилось так, что в то время как греческое искусство находилось в апогее, у философов нашлись основания для того, чтобы его презирать? Почему библейский запрет на изображения бьют так по-разному истолкован евреями, мусульманами и христианами? Почему Европа из-за изображений приняла такую остроту на Востоке, в то время как на Западе все шире распространялись как церковные, так и светские картины?

Эта книга отвечает на эти вопросы и задаёт другие: о развивающемся на Западе новом иконоборчестве (альбики изгоняют храмы, изображения, яansenисты их презирают, Кант считает бесполезными, а Гегель - устаревшими); об изменениях, к которым эти течения привели в западной живописи; о Франции, продолжавшей свой собственный путь в стороне.

Лпен Безансон увидел в этой истории развитие враждебной образу внутренней логики, "периодически возникающей" из века в век, вплоть до нашего*. Он выделяет в нем ключевые моменты, прослеживает нить эстетических размышлений от Платона до Малевича. Во взрыве абстрактного искусства он слышит отзвук прежних иконоборческих погромов. Значительная часть современного искусства, с его тревогой, славой и смятением освещается в ходе этого долгого исследования божественного образа, хотя в новом иконоборчестве доводы прежнего чаще всего забыты.

ISBN 5-87902-040-1



9 785879 020403