18+

Демиен Милкинз

Портрет короля



КНИГА ДЛЯ ТЕХ, КТО СИЛИТСЯ ПОНЯТЬ
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
ИЛИ, ЧЕГО ДОБРОГО, СТАТЬ ВЕЛИКИМ
ХУДОЖНИКОМ

Демиен Милкинз

Портрет короля. Книга для тех, кто силится понять современное искусство или, чего доброго, стать великим художником

«Издательские решения»

Милкинз Д.

Портрет короля. Книга для тех, кто силится понять современное искусство или, чего доброго, стать великим художником / Д. Милкинз — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-562884-8

Книга демонстрирует оригинальный, и вместе с тем провокационный подход к проблеме современного искусства. Демиен Милкинз ставит перед собой довольно амбициозную цель: помочь читателю разобраться в том, что отличает настоящий шедевр от пустого хлама. Автор предоставляет исчерпывающий набор инструментов для критического анализа произведений современного искусства.«Портрет короля» — это книга для тех, кто хочет докопаться до сути и не готов покорно принимать некие «нерушимые истины».

ISBN 978-5-00-562884-8

© Милкинз Д.
© Издательские решения

Содержание

Введение 6
Сон 6
Эксперты 7
Поиск 8
Третий звонок 9
Часть I 11
1. Инопланетянин 11
2. Коробка передач 15
3. Видоспецифический признак 18
4. Игра и акт веры 20
5. Первый завет и первый критерий 22
6. Пещерная живопись 23
7. Египетский культ мертвых 26
8. Второй критерий 30
8.1. Примеры 32
9. Обретение ада 36
10. Герои и хитроумные греки 38
11. Третий критерий и примеры 40
11.1. Изгнание Бога 42
12. Нерасторжимая диада 44
Часть II 48
1. Падение Олимпа 48
Глава без номера. Кротовая нора 52
2. Возрождая богооставленность 53
2.1. Эротические подвиги Юпитера 54
2.2. Поклонение Боттичелли 59
3. Возрождение: выводы 64
4. Псевдобарокко 66
4.1. Буйный гений 67
4.2. Театр и тенебросо 69
5. Параллельные потоки 73
6. Эпоха Просвещения 76
7. Кулинария искусства 80
Конец ознакомительного фрагмента. 82

Портрет короля
Книга для тех, кто силится понять современное искусство или, чего доброго, стать великим художником

Демиен Милкинз

© Демиен Милкинз, 2023

ISBN 978-5-0056-2884-8
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Введение

Сон

Когда я посещаю выставки современного искусства, меня неотступно преследует чувство, которое обыкновенно испытывает человек в той разновидности снов, где он обнаруживает себя голым среди толпы. В сновидениях такого рода я обыкновенно окружен людьми, абсолютно не реагирующими на то, что посреди улицы стоит человек без штанов или даже совсем ню. При виде моей наготы застенчивые барышни не прячут зардевшие ланиты за веерами из страусиных перьев. Набожные старушки не пронзают «похабника» испепеляющим взором, поспешно осеняя себя крестным знамением. И даже глупые мальчишки не тычут в меня пальцами, громогласно сообщая всем окружающим о моем постыдном положении. Оказываюсь ли я на своем рабочем месте, на выпускном вечере или просто в кругу знакомых, мой непристойный вид никому не мешает обсуждать ежемесячный отчет, предаваться воспоминаниям о былых веселых деньках или разбирать недавно увиденный спектакль.

Через некоторое время, убедившись, что моя нагота заметна только мне самому, я начинаю вести себя так, как будто с моим костюмом всё в полном порядке. Я вступаю в светские разговоры, передаю соль или, раскрыв папку с графиками и диаграммами, начинаю вводить коллегу в курс дела. В общем, веду себя так, будто я абсолютно ничем не отличаюсь от окружающих меня людей. И всё вроде бы нормально, но вот это ощущение, что они-то на самом деле одетые, а я-то на самом деле голый, – вот оно и приходит на ум в то время, когда я прогуливаюсь меж экспонатов выставки современного искусства.

Я стою посреди многолюдной толпы, состоящей из людей всех возрастов, национальностей, цветов кожи, сексуальной ориентации и социального положения. Все эти люди здесь ради общения с высочайшими образцами современного искусства. Это облаченные в золотые ризы всезнания небожители, остро чувствующие тончайшие оттенки идей, смыслов и форм окружающих их произведений. И вот я хожу между ними, несчастный, приземленный, голый простак, время от времени заводя светский разговор, то и дело передавая соль, а порой даже вводя кого-то в курс дела.

Полагаю, те из вас, дорогие читатели, у кого экспонаты modern-art-галерей вызывают такое же недоумение, как и у меня, уже задумывались о современном искусстве.

Отчего эти испачканные краской холсты, груды мусора и странного вида железки присвоили себе право называться искусством? Почему другие люди ходят на эти выставки, а после уверяют, что получили от их посещения огромное эстетическое удовольствие, тогда как мы с вами, глядя на эти аморфные пятна и на предметы, в непонятной последовательности расставленные внутри странных пространств, ощущаем разве что легкую тошноту? А главное, почему сверхбогатые, а стало быть, очень неглупые люди выкладывают такие чудовищные суммы за право обладания подобными арт-объектами? Неужели это с нами что-то не так? Ведь не может же быть такого, чтобы буквально все вокруг сошли с ума и стали принимать за что-то драгоценное предметы, которые мы с вами вряд ли повесим даже на стену собачьей будки…

Эксперты

Однако если вы захотите научиться самостоятельно отличать настоящее произведение искусства от банальной поделки, вас ожидает полнейшее фиаско. По мере изучения классической живописи вы начнете более-менее понимать, почему та или иная картина является шедевром. Проблемы начнутся позже, когда вы вплотную подойдете к тому предмету, ради которого, собственно, и затеяли весь этот сыр-бор, – к современному (актуальному) искусству.

Естественно, как и в случае с классическим искусством, вы захотите обратиться к профильным специалистам, чтобы они разъяснили, что к чему в этом загадочном арт-мире. Но если те люди, что помогали вам разобраться с классикой, действительно дали вам критерии, в соответствии с которыми можно самостоятельно определить ценность представленного на ваш суд произведения, то вся «наука» contemporary-art-экспертов будет сводиться к простому перечислению признанных гениев современности, и, соответственно, всё, что не они, можно смело отправлять в категорию «бесполезный хлам».

«А все-таки как это определить самостоятельно?» – сделав бровки домиком, жалобно спросите вы. «Ну как-как?! – раздраженно воскликнут эти высоколобые интеллектуалы. – Всё же ясно! Сначала вы хорошенько заучиваете наш список, затем идете в музей современного искусства, и, если вы узнаёте там что-то из того, что мы тут перечислили, значит, перед вами безусловный шедевр, и вы имеете полное право им восхищаться. Вот этот, например, набор пластиковых кубов, приклеенных к стене, есть в нашем списке, так он и стоит двадцать миллионов долларов, а те кубы, которые вы сами к стене приклеите, не будут стоить ничего». – «А кто решает, что сколько стоит?» – робко спросите вы. «Мы», – самодовольно ответят эксперты. «А по каким критериям вы это определяете?» – простодушно осведомитесь вы. «По загадочным и для ваших средних умов непостижимым», – брезгливо улыбаясь, ответят они.

Но нет, дорогие мои, так не пойдет! Не забывайте, вы все-таки говорите с человеческим существом. А человек потому и стал доминирующим видом, что, когда он искал ответы на свои сокровенные вопросы, его ничто не могло остановить. Так что вы, конечно, извините, но мы не собираемся принимать на веру ваши слова, и, несмотря на уверения в совершеннейшей нереализуемости подобной затеи, мы всё же попытаемся самостоятельно отыскать эти самые загадочные и непостижимые универсальные критерии оценки произведений изобразительного искусства. Разобраться, так сказать, кто здесь прилично одет, а кто, извините, без штанов!

Поиск

На страницах этой книги мы с вами попытаемся найти критерии оценки изобразительного искусства. Мы постараемся разобраться, в ответ на какую человеческую потребность искусство родилось и как оно менялось на протяжении истории. И наконец, попробуем выяснить причины, по которым сейчас искусство предпочитает говорить с нами на том изобразительном языке, который приводит в замешательство среднестатистического посетителя modern-art-галерей.

Давайте подумаем, с чего бы наши поиски могли начинаться? Наверное, прежде всего нам нужно как-то определиться с пониманием самой сути изобразительного искусства.

Если идти классическим путем, для поиска ответа на этот вопрос нам следовало бы совершить невозможное: разобрать все когда-либо существовавшие стили, материалы и техники, применявшиеся во всех когда-либо созданных шедеврах, и изучить все исторические процессы, религиозные доктрины и философские школы, влиявшие на мировоззрение художников разных эпох. Между тем, даже если вообразить, что мы с вами проделали этот огромный путь, мы обнаружим одну «небольшую» проблему…

Всё то множество людей, что уже прошли этой образовательной дорогой, в конце концов неизбежно забредали в тупик. Во всяком случае, никто из них так до сих пор и не нашел четкого ответа на интересующий нас вопрос: каковы критерии, по которым тот или иной предмет можно назвать произведением изобразительного искусства? Так что нам с вами придется отойти от ведущих в никуда столбовых дорог и попытаться протоптать свою собственную искусствоведческую тропу.

Третий звонок

Однако перед тем, как вы, дорогой читатель, погрузитесь в изучение предложенного вашему вниманию текста, позвольте описать одно обстоятельство, которое хорошо было бы держать в голове на протяжении всего этого путешествия. Касается оно свойства тех законов, которые мы здесь будем разбирать. И для того, чтобы вам стало понятнее, о чем идет речь, позвольте привести пример из области знания, казалось бы никаким образом не связанной с изобразительным искусством.

В последнее время в околокультурной среде получил достаточно широкое хождение астрофизический термин «темная материя». Каких только фантастических интерпретаций не удостоилось это сочное словосочетание в текстах современных авторов! Поверьте, я бы никогда не стал туманить ваш мозг этим уже достаточно избитым выражением, если бы это понятие так идеально не подходило для описания того, о чем мне хотелось бы вам поведать.

Прежде всего, нужно заметить, что в настоящей науке темная материя никакой отрицательной коннотации не имеет и такое название она получила лишь потому, что этот гипотетически существующий вид материи не излучает и не поглощает свет, а также не вступает в описанные физикой нашего мира гравитационные взаимодействия ни с нашим (барионным) веществом, ни, кажется, даже сам с собой. Мы не можем ни пощупать, ни увидеть, ни даже напрямую измерить эту материю. И вообще всё выглядит так, как будто ее попросту нет. Так зачем же умнейшие люди уже сотню лет ломают копья вокруг того, чего в реальности вроде как и не существует?

Ответ смехотворно прост: без этого элемента Вселенная рассыпалась бы в прах. Точнее, в том виде, в каком мы ее застали, даже не сформировалась бы. Другими словами, в какой-то момент, «обсчитывая» Вселенную, физики поняли, что, согласно тем законам, которые им известны, галактики должны весить в пятьдесят пять раз больше, иначе они попросту рассеялись бы (так называемая проблема скрытой массы). И тогда ученые буквально придумали нечто, что пропитывает саму ткань бытия, ни на что конкретно как бы не влияет, но одновременно без него ничто не может существовать. Сейчас уже есть некоторые зримые доказательства существования этого незримого вещества, а поначалу всё выглядело так, будто ученые просто подогнали решение вселенской задачи под заранее известный ответ.

Так вот, те закономерности и даже законы, о которых мы будем говорить в этой книге, являют собой результаты точно такого же парадоксального умозрительного исчисления.

С одной стороны, процессы в истории искусства происходят в соответствии с давно открытыми официальным искусствоведением законами. Но, с другой стороны, особенно в том, что касается положения дел в мире современного искусства, официальной науке каких-то четких, а главное, убедительных объяснений нынешнего положения дел выработать так и не удалось.

То есть складывается ощущение, что мы очень хорошо знаем все локальные процессы, протекавшие прежде и продолжающиеся сегодня в изобразительном искусстве, но нам ничего не ведомо о той огромной скрытой массе, что не дает этому глобальному социальному институту рассыпаться в прах.

Поэтому мы попытаемся вооружиться тем методом, с помощью которого астрофизики открыли/выдумали темную материю, приложить его к протекающим в мире современного искусства процессам и по ряду косвенных проявлений вычислить свои собственные всеобщие закономерности, объясняющие наблюдаемую картину.

Часть I

1. Инопланетянин

Ну что же, если получить убедительный ответ на вопрос, что такое изобразительное искусство, нам покамест не у кого, давайте хотя бы попробуем самостоятельно найти ответ на другой вопрос: зачем изобразительное искусство нам (человечеству) нужно, какова его функция, его, так сказать, служебная обязанность? А уж потом будем думать обо всем остальном.

Если заглянуть в «Википедию», не говоря уж о десятках толстых научных словарей, толкования понятия «функции искусства» будут включать в себя такие, например, определения: фундаментальный человеческий инстинкт гармонии; способ ощутить свою связь со Вселенной; возможность применить воображение невербальным способом; обращение к неограниченному кругу лиц; ритуальные и символические функции; средство коммуникации; развлечение; психотерапевтическое средство; средство для выражения социального протеста; средство пропаганды и коммерциализации и так далее. Короче говоря, масса заумных и спорных определений, попытка разобраться в которых только ухудшает понимание предмета.

Что, например, такое фундаментальный человеческий инстинкт гармонии? Для начала поди разберись, что такое гармония, а затем еще попытайся установить, какова глубина фундаментальности этого инстинкта. При этом не нужно забывать, что ученым, сколько они ни пытались, так и не удалось найти у человека практически ни одного инстинкта, то есть генетически запрограммированного действия, которое каждая особь данного вида неизменно совершает в ответ на тот или иной раздражитель. Единственное действие, одно и то же у всех людей, которое можно считать инстинктом, – каждый из нас, встретив приятного ему человека, на долю секунды вскидывает бровки домиком. И всё… Только еле заметное движение бровей… Какая уж тут живопись, скульптура или музыка… Все остальные реакции на внешние раздражители, в том числе и на такие сложные, как искусство, каждый из нас в процессе жизни формирует самостоятельно.

И так по каждому пункту. Тут можно зарыться на годы, которыми мы с вами, честно говоря, не располагаем. А посему наше расследование пойдет в прямо противоположном направлении. Мы не будем пытаться изучать эту хитрую мозаику под увеличительным стеклом, тщательно анализируя каждый кусочек той драгоценной смальты, из которой она состоит. Напротив, мы попытаемся выйти за пределы изучаемого предмета, отойти от него на некоторое расстояние и увидеть это социокультурное явление не изнутри и по частям, а извне и целиком. И для этого давайте попытаемся обобщить разбираемое понятие как можно шире и представить его в виде одного из базовых институтов человеческой деятельности. А в то, что искусство – это институт действительно базовый, вы пока просто поверьте мне на слово; ниже я постараюсь это убедительно доказать.

Итак, предположим, что искусство входит в плеяду наших немногочисленных базовых институтов, таких как язык, семья, архитектура или кулинария. Теперь давайте попытаемся сравнить эту отрасль человеческой жизнедеятельности с каким-нибудь другим столь же древним и столь же значимым, однако гораздо более понятным социальным институтом, для того чтобы, отыскав аналогии, лучше понимать природу интересующего нас предмета.

Например, транспорт. С того момента, как человек стал человеком, он начал изобретать разнообразные приспособления, которые сегодня мы называем транспортными средствами.

Так, для удачной охоты нашим первобытным предкам было необходимо в определенное время оказаться в определенном месте, например у какого-нибудь отдаленного лесного ручья в тот момент, когда на водопой приходят стада антилоп. Помимо этого, туда нужно было доставить и орудия охоты, а после нужно было переместить добычу на место стоянки. Затем люди начали расселяться по планете, и им пришлось перемещать на довольно большие расстояния свой значительно разросшийся к тому времени скарб. Для этого они изобрели всевозможные сумки, мешки, примитивные носилки и перевязи, в которых все пожитки было достаточно удобно переносить на собственных плечах. Таким образом, бóльшую часть своей истории человек имел один-единственный вид транспорта – дополненного приспособлениями самого себя.

Позже люди приручили животных, изобрели колесо, в результате чего у них появились первые действительно эффективные транспортные средства в виде тачек, повозок, телег, а также научились строить лодки и начали перевозить грузы по рекам и даже по морю. В Новейшее время человечество обзавелось железными дорогами и авиацией, опутавшими мир единой транспортной сетью, сегодня мы используем ракеты для колонизации других планет, а завтра ученые изобретут станции квантовой телепортации, где нас будут разбирать на атомы и в ту же секунду собирать на другом конце галактики.

Теперь представьте себе инопланетянина, пришедшего на выставку истории материальных цивилизаций, на которой экспонируются все вышеперечисленные транспортные средства. При этом, допустим, он является представителем высокоразвитой цивилизации, много тысячелетий назад перешедшей от биологического к энергетическому типу существования. То есть у него нет ни тела, ни всех связанных с его жизнеобеспечением потребностей. Весь он просто сгусток чистого разума.

И вот этому существу нужно понять, на что же он все-таки смотрит. А следовательно, он должен выработать какие-то критерии, по которым можно объединить все эти предметы в единый смысловой ряд.

Давайте и мы глазами этого существа посмотрим на представленные его вниманию экспонаты, подобно тому как в реальности мы смотрим на объекты, экспонируемые в залах модерн-арт-галерей. Вот перед нами человек, паровоз, ракета, лошадь, дирижабль, тачка, яхта, карета, самолет, автомобиль и квантовый телепортатор. С чего бы нам начать свою «инопланетную» дедукцию?

И вот тут у нас возникнут некоторые трудности. Сколько бы мы ни старались рассуждать как инопланетяне, мы всё равно обречены думать как люди. А первое, что в таких случаях делают люди (особенно если это люди мужского пола), – раскладывают всё по коробочкам. Вот сюда положим объекты с такими-то признаками, вот сюда – с другими, а сюда – с третьими. Так что совсем неудивительно, что и мы с вами, вероятнее всего, попытаемся все эти экспонаты разбить на несколько групп по каким-то формальным признакам, чтобы затем, проанализировав их общие свойства, понять закономерности, по которым все эти разрозненные объекты можно отнести к одному смысловому ряду.

Ну что же, рискну предположить, что начнем мы свою каталогизацию по наиболее очевидному признаку: живое – неживое. И таким образом в первую «коробочку» у нас отправятся люди, кони, ослики и прочая живность.

Несколько других экспонатов имеют общий признак в виде колеса, их мы положим в другую кучку. А вот паровоз, истребитель и автомобиль – все они имеют источником движущей энергии сгораемое топливо, стало быть, вот вам еще одна категория. Но, с другой стороны, вот парадная карета Людовика XIV и лондонский кэб викторианских времен. Первая украшена великолепной золотой резьбой и обита дорогими тканями, а второй – просто черная исцарапанная повозка. Нужно ли нам теперь завести еще две отдельные коробочки для предметов роскоши и чего-то попроще? Опять же, и там и там колеса, стало быть, они все-таки из одной категории? Да и впряженные в них кони – они же у нас уже в коробочке с надписью «Живое»…

Ну хорошо, допустим, мы каким-то образом ухитрились разложить все экспонаты по кучкам. И чем это теперь нам поможет? Если показать нашему инопланетянину коалу, дирижабль, отбойный молоток или, например, бревно, сможет ли он использовать те критерии, которыми мы руководствовались при каталогизации экспонатов, для того чтобы понять, относятся ли эти новые объекты к категории «транспорт»?

Не правда ли, всё это очень напоминает то, как мы сами пытаемся понять, по каким признакам то или иное, скажем, живописное полотно заслуживает причисления к шедеврам мировой живописи?

Одни картины объединены тем общим признаком, что они написаны очень схематично, как правило на дереве или штукатурке, и всё, что на них изображено, подчиняется обязательному единому канону (икона), другие очень красивы (барокко), на третьих изображены только люди (портрет), на четвертых вообще никаких узнаваемых предметов, только какие-то пятна (абстрактный экспрессионизм), а вот, посмотрите, просто объемные формы наклеены на стену (инсталляция). Как тут разберешься, есть ли здесь вообще какие-то общие критерии?

Вот, например, Боттичелли… Не всё в порядке с анатомией и много копипейстнутых персонажей, но в целом очень красиво… Но вот вам Босх, в нем вообще никакой красоты, сплошь безобразные уроды. А что общего у Малевича с тем же Рубенсом или Рафаэлем? Или вот, например, маньеризм… Ткани, ангелы и обнаженные красавицы… Всё очень эстетично и приятно глазу, а на одну доску с Леонардо поставить рука не поднимается.

Между тем наш инопланетный друг, собрав все данные о свойствах представленных на его суд экспонатов и соединив их с данными о физических свойствах нашей планеты, в итоге все-таки сумел прийти к следующему выводу: все эти объекты соответствуют только одному общему критерию, причем критерий этот никак не связан с тем, из какого материала они сделаны, есть ли у них сходные детали и дополнительные признаки, и это их общее универсальное свойство, их, не побоюсь сказать, предназначение – удовлетворение некой базовой потребности человека, а именно необходимости перемещать из точки А в точку Б самого человека, а также необходимые ему грузы.

Именно эта базовая потребность и является единственным ключом к пониманию истинной сути рассматриваемых экспонатов. А следовательно, любой другой объект нашего мира можно будет либо добавить в этот ряд, либо удалить из него, поняв, насколько он соответствует этому единственному критерию. Безусловно, какие-то более сложные наши институты,

наверное, трудно будет свести к всего лишь одной человеческой потребности. Но, хорошенько поразмыслив, их количество всегда можно сократить до по крайней мере двух-трех основных. В любом случае удовлетворение именно этих базовых потребностей будет давать право тому или иному объекту быть причисленным к тому или иному институту.

Архитектура, семья, изобразительное искусство, оружие, язык, власть, образование, кулинария… Все эти и любые другие социальные институты причиной своего существования имеют какую-то конкретную, жизненно важную человеческую потребность, которую они призваны удовлетворять.

Например, языки бывают какими угодно. Есть языки, состоящие из гортанных щелчков; есть языки отрывистых радиосигналов и свистов; есть языки, вообще не использующие звуки, к примеру язык жестов. Но мы безошибочно определим любую систему знаков как язык, едва только сможем убедиться, что эта система служит для кодирования и дешифровки информации, передаваемой от одного человека к другому.

Согласитесь, глуповато выглядел бы человек, заявляющий, что языком может считаться только то, что приятно звучит. Или только то, что признаёт таковым больше одного человека. И тем более странно будет звучать утверждение, что языком может являться то, что провозгласит языком один-единственный человек, и при этом не только кто-либо другой, но и он сам не обязан понимать, что означают те звуки и жесты, которые он производит.

Или представьте себе, что некто из соломы и грязи сделал кирпич, а затем попытался продать нам его под видом еды… И действовал он на том основании, что и он сам, и еще несколько его коллег признают этот кирпич запеченным на углях молочным ягненком. А теперь представьте человека, который вознамерился продать нам гвозди, вырезанные из папиросной бумаги, утверждая при этом, что гвозди не обязаны иметь какую-либо утилитарность. Ну и, уж конечно, эту палату (или камеру) можно пополнить персонажем, на полном серьезе утверждающим, что он является счастливым обладателем волшебной палочки, прикосновение которой к любому предмету нашего мира превращает последний в слиток чистейшего золота.

Смешно и странно? А между тем мир современного искусства изобилует достаточно уважаемыми людьми, утверждающими, что для того, чтобы что-то было признано произведением искусства, достаточно, чтобы хотя бы еще один человек, кроме самого художника, признал его творение таковым. Те же деятели утверждают, что произведение искусства не обязано иметь какую-то конкретную функцию и вполне может самоценно существовать в отрыве от какой-либо утилитарности. Ну и в довершение всего, в этой перпендикулярной вселенной с некоторых пор «творцу» даже необязательно что-либо создавать самому – ему достаточно просто объявить произведением любой предмет из нашего с вами мира.

Ну уж нет, дорогие вы наши… Вы, конечно, извините, но больше этот номер у вас не пройдет. Теперь-то мы знаем, где искать. Теперь-то мы понимаем, что ключ к решению этой проблемы – в нахождении тех базовых потребностей человеческого существа, которые удовлетворяет этот древнейший институт нашего общества – изобразительное искусство.

2. Коробка передач

Для того чтобы разобраться в чем-то как следует, желательно начать с самого начала. В случае с изобразительным искусством всё началось в период от ста до тридцати пяти тысяч лет назад. Точнее, если принимать во внимание современные исследования на эту тему, первые намеки на появление неутилитарной деятельности человека, то есть чего-то, что некоторые ученые склонны интерпретировать как зачатки искусства, были найдены еще у наших, так сказать, предпредков – гомо эректусов и датируются аж пятисотым тысячелетием до нашей эры. Правда, это были именно что зачатки.

Между тем то, что произошло с людьми нашего вида в промежутке от ста до тридцати пяти тысяч лет назад, дало им такое феноменальное преимущество перед всеми остальными существами на нашей планете, что всего через несколько тысячелетий (микроскопический по меркам общей эволюции срок) мы стали единственным безоговорочно доминирующим видом на земле. И как ни странно, вся наша история, вся архитектура, все когда-либо написанные картины, прекрасные изваяния, романы, симфонии, компьютеры, мосты, космические корабли и театральные постановки – одним словом, всё, что мы сегодня называем культурной деятельностью человечества, – восходят к небольшому углублению в земле, устроенному посреди первобытной пещеры, – простой человеческой могиле.

Человек – существо удивительное во многих отношениях. Мы удивительно живучи, удивительно трудолюбивы, удивительно изобретательны и удивительно талантливы. Но, может быть, самая удивительная характеристика гомо сапиенса – поразительная целеустремленность. От каменного века и до сегодняшнего дня шаг за шагом мы неотвратимо идем к достижению каждой своей цели. Сколь невозможным поначалу ни казалось бы то или иное желание, однажды пришедшее в голову, быть может, одному-единственному человеку, оно в конце концов обязательно реализуется. Мы обошли всю Землю, мы сосчитали, сколько на небе звезд, сколько капель в море и сколько песчинок на всех пляжах мира. Мы научились летать по воздуху, говорить друг с другом, находясь на разных концах планеты, и оставили отпечатки своих ботинок на поверхности Луны. Мы познали законы мироздания и уже сейчас способны построить на земле рай для каждого из людей. И только одна, но при этом самая главная проблема человеческого существа, несмотря на те титанические усилия, что были приложены за все эти сотни тысячелетий, так до сих пор и не имеет своего положительного разрешения. Это проблема смерти.

Наше бегство из животного мира заняло несколько миллионов лет. Причем покинули мы животное царство отнюдь не по собственной доброй воле. Из вожделенного Эдемского сада, наполненного сочными плодами и прохладной негой тенистого тропического леса, наших далеких предков вышвырнул отнюдь не архангел Гавриил. Всё было гораздо прозаичнее. Климат Земли менялся, территория тропических лесов стремительно сокращалась, и места на всех там уже не хватало. Вот те обезьяны, у которых зубы покрепче да мышцы посильней, и вытеснили своих более незадачливых сородичей в саванну.

И с этих самых пор количество обезьяны в нас начало стремительно (по меркам эволюции) уменьшаться, а количество человека – столь же стремительно возрастать. Правда, процесс этот шел неравномерно. Это немного напоминало езду на автомобиле с ручной коробкой передач. В какой-то момент постепенное нарастание прогресса сменялось резким переходом

на новый эволюционный уровень, после чего снова начинался процесс постепенного набора эволюционной скорости.

Одной из первых таких точек перехода стало для нас прямохождение. Дальше было освоение орудий труда, всеядность, приручение огня, освоение первичной речи и обретение жилища. Каждый такой рывок давал нам сильнейшее эволюционное преимущество перед всеми остальными видами, однако он никогда не случался сам по себе, но всегда был ответом на возникновение новых смертельно опасных проблем или новых жизненно важных потребностей.

Например, наше важнейшее преимущество – прямохождение – было ответом на изменившуюся окружающую среду (по крайней мере, на данный момент это наиболее распространенное научное объяснение). Деревьев становилось всё меньше, а высокой травы, заполняющей бескрайнюю саванну, всё больше. Вот нашим пращурам и пришлось встать на задние лапы, чтобы иметь возможность смотреть поверх высокой травы.

Другой точкой начала гигантского ускорения был переход на животную пищу. Благодаря новой высококалорийной диете объем нашего головного мозга начал увеличиваться такими бешеными темпами, какими никогда прежде и никогда в будущем он не прирастал. И это опять же было необходимым ответом на очередное изменение среды обитания. Климат стал суше и холоднее, фруктов и ягод созревало еще меньше, и мы были буквально вынуждены превратиться в хищный вид. При этом заметьте, что всем этим эволюционным тюнингом мы обзавелись именно в ответ на те вызовы, которые ставила перед нами матушка природа, а не потому, что нам настолько хорошо жилось, что от лени или забавы ради мы вдруг стали пробовать что-то новенькое. Не верите? Спросите у горилл, шимпанзе и мартышек. Это именно их далекие предки в свое время выгнали наших прародителей из тенистого леса под палящее солнце наполненной кровожадными хищниками саванны. У них тогда была одна задача – избавиться от лишних сородичей. И после того, как они эту задачу успешно выполнили, им ничего другого не оставалось, как отправиться в обратный путь, от почти уже человека в сторону совсем уже обезьяны.



Палеолитическое захоронение

И тут мы подходим к, возможно, самой важной точке переключения наших когнитивных передач. Где-то от семидесяти до тридцати пяти тысячелетий назад наш далекий предок перешел тот рубеж, за которым он окончательно оставил в прошлом свою родовую обезьяну и наконец-то стал в полном смысле человеком современного вида. Ведь он совершил первое полностью осмысленное, исключительно человеческое действие: в полу своей пещеры вырыл небольшое углубление и положил туда труп недавно умершего родственника. В этот момент родился величайший механизм когнитивной эволюции человека.

3. Видоспецифический признак

Давайте приостановим наш исторический круиз и разберем поподробнее, из-за чего простая могила вдруг стала чуть ли не главным изобретением человечества.

Дело в том, что похоронный культ может считаться первым истинно человеческим институтом на том основании, что он явился ответом на первую нематериальную потребность человеческого существа – первого существа за всю историю Земли, не только осознавшего, но и отменившего собственную конечность. Да, будут и другие значимые точки ускорения нашего прогресса. Человеку еще предстоит приручить животных, освоить земледелие, придумать разделение труда и построить города, но всё это, как и всё прежнее, будет всего лишь ответом на вызовы грубой физической реальности. Между тем представления о загробном мире и предстоящем возрождении, заложенные в похоронном культе, навсегда оторвали человека от его животных корней и явились непосредственной предпосылкой для следующего величайшего открытия человечества – обретения Бога.

Справедливости ради нужно отметить, что обретение Бога хоть и является одним из главных открытий человека, всё же дорогу в этом направлении для сапиенса проложил его двоюродный брат – гомо неандерталенсис. Ведь именно неандертальцы первыми начали хоронить своих умерших. Они вообще были лучше приспособлены к выживанию в том суровом мире, в котором нашим предкам пришлось с ними конкурировать. Это был очередной ледниковый период. Средние температуры сильно упали, еды стало заметно меньше. И вот в этот, прямо скажем, не самый благоприятный момент наши с вами прямые предки в очередной раз решили покинуть свою африканскую колыбель и попытать счастья на бескрайних просторах других частей света. Такие попытки гомо сапиенсы предпринимали не раз, но, столкнувшись с суровым климатом и лучше подготовленными к такой жизни конкурентами, волны их экспансии каждый раз откатывались назад.

Так что же случилось на этот раз? Почему наши щуплые, слабосильные прародители наконец смогли преодолеть неодолимые прежде препятствия и в самые сжатые сроки расселились по всей планете, окончательно и бесповоротно закрепив за человеком нашего вида тотальное биологическое превосходство?

К сожалению, точного ответа на этот вопрос современной науке найти пока не удалось. Однако что касается интересующей нас темы, то взаимоотношения сапиенса с изобразительным искусством начинаются именно с этой отправной точки человеческой истории.

Взять тех же неандертальцев. Они и сложены были лучше, и похоронный культ, и культ медведя как верховного существа, а стало быть, и какие-то религиозные воззрения у них появились раньше, чем у сапиенсов; тем не менее дальше развитие их когнитивных способностей почему-то не пошло, и такой социальный институт, как искусство, у них так и не зародился. Точнее, по последним данным, какие-то намеки на то, что впоследствии могло бы развиться в искусство, у отдельных групп неандертальцев появились чуть ли не за сто тысяч лет до их фатального столкновения с нашими предками, но никакого развития эти зачатки не получили. То есть эволюция неандертальца, если можно так выразиться, не сочла этот вид когнитивной деятельности преимуществом, и естественный отбор отмел данную способность как ненужную.

Напротив, эволюция сапиенса почему-то всячески поощряла его стремление к созданию визуальных образов. И когда два вида человека столкнулись в конкурентной борьбе за жизненное пространство, победил тот, у кого искусство было.

Сразу оговорюсь: я ни в коем случае не пытаюсь сказать, что неандертальцы вымерли из-за того, что не умели рисовать. Более вероятно, что искусство явилось своеобразным маркером принципиально нового типа мышления, которое и принесло сапиенсу победу в этом противостоянии.

Что-то произошло тогда с людьми нашего вида, и это изменение в первую очередь касалось принципов нашего мышления. Тот краткий период взрывообразного роста когнитивных способностей, позволившего нашим предкам совершить гигантский эволюционный скачок, некоторые ученые называют великой когнитивной революцией.

Что касается древнейшей истории людей, мы мало что можем утверждать наверняка, ведь с той поры прошли десятки тысячелетий. Природа беспощадна и к нашим телам, и к плодам наших рук. Плоть, одежда, жилища и орудия труда – всё это тленно. Причем порой тленно настолько, что ученым приходится воссоздавать предметы обихода древних людей буквально по каким-то угольками и осколкам, а самих людей – по фрагментам костей.

На этом фоне буквально чудом выглядит тот факт, что единственное, что сохранилось от древних людей в практически неизменном виде, это произведения изобразительного искусства, оставленные ими на сводах пещер.

И то обстоятельство, что изобразительное искусство появилось в нашей истории примерно тогда же, когда мы – гомо сапиенс – окончательно стали доминирующим видом, красноречиво говорит о том, что искусство – один из главных видоспецифических признаков человека.

Мало того: тот факт, что искусство появилось раньше земледелия, колеса, государственности и даже, по некоторым оценкам, раньше самого языка, доказывает, что на разных этапах эволюции мы спокойно могли жить без всего вышеперечисленного (колесо, вон, и в наши дни до некоторых народов так и не докатилось), но вот без искусства человек современного типа не мог жить никогда. В некотором смысле способность создавать и воспринимать произведения искусства и делает человека человеком.

4. Игра и акт веры

Впрочем, для того чтобы начать уж совсем сначала, нам придется сделать еще один шаг назад, в те времена, когда искусства еще не существовало, и разобрать механизм, благодаря которому этот важнейший социальный институт смог появиться на свет. И как ни странно, речь пойдет о такой, казалось бы, банальной вещи, как игра.

У многих животных имеется этот первичный образовательный механизм. Львенок, таская какую-нибудь явно несоразмерную его росту палку, учится волочить в укромное место добычу, бегающие друг за другом волчата приобретают навыки охоты, а обезьянки, играя, формируют важные социальные навыки. Но у всех животных (кроме, разумеется, человекообразных обезьян) игра, так сказать, зашита в инстинкт. Их детеныши рождаются уже с запрограммированной потребностью приобретать конкретные жизненно важные навыки через игру. Мы же, в отличие от всех прочих существ, начинаем свой путь с чистого листа и должны всю жизнь программировать себя сами. И для этого нам понадобилось нечто, что в конечном счете и сделало возможным наше теперешнее тотальное доминирование. У нас появилось воображение. Мы единственные живые существа, способные представить себе что-то, не существующее на самом деле, поверить в это как в реальность, затем каким-то образом взаимодействовать с этим существующим только в нашей фантазии образом и, самое главное, получить на базе этого виртуального взаимодействия настоящий жизненный опыт. Благодаря этому замечательному свойству мы получили возможность внутри своей головы проигрывать множество потенциально возможных вариантов развития событий, выбирать из них наиболее приемлемый и на основе этой мысленной реконструкции планировать свои действия.

Помимо этого, мы приобрели способность к творчеству. Ведь чтобы создать нечто, чего до тебя в этом мире не существовало, будь то лук, колесо или даже всего лишь новый вид каменного рубила, этот объект сперва нужно представить в своей голове, затем мысленно проиграть несколько вариантов технологии его создания и только после этого приступить к созидательной деятельности.

Мало того: когда человеческий интеллект развился до такой степени, что мы смогли осознать, во-первых, собственную смертность и, во-вторых, необходимость эту смертность как-то преодолеть, именно воображение и подсказало нам выход из этого страшного психологического тупика. При этом нужно отметить, что игра, как часть общей системы воображения, выполняла здесь не последнюю роль.

И вот наконец мы подбираемся к самой важной части той движущей силы, благодаря которой мы в итоге и забрались на вершину всех пищевых пирамид, к той главной детали, которая, собственно, и приводит в действие весь этот эволюционный двигатель. И каким бы странным это ни казалось, отправной точкой такого важнейшего когнитивного механизма, как игра, безусловно, является акт веры. Естественно, это не та вера, о которой тысячелетиями нам твердят священники всех конфессий. Все религии и прочие социальные институты – это всего лишь следствия той первопричины, которой является наш базовый акт веры. Речь здесь идет о принципиальной способности человеческого существа с помощью акта веры придавать одним предметам, существам или понятиям свойства других предметов, существ или понятий.

Так, например, палка в зубах львенка – это просто палка, которую ему под влиянием инстинкта отчего-то очень нравится таскать. Львенок не думает, что эта палка на самом-то

деле и не палка вовсе, а окорок косули, который он отгрыз от добычи и сейчас тащит в кусты, где сможет спокойно поесть, пока более сильные родственники не отобрали его обед. Человек же лишен какого-либо предустановленного «программного обеспечения», и поэтому он с помощью акта веры должен убедить себя в том, что сестренка – это совсем не сестренка, а сказочная принцесса, которую нужно защитить от соседского мальчишки, потому что этот пацан на самом-то деле злой и подлый колдун. Или та же палка… Если вы не сможете всерьез поверить в то, что это волшебный посох или лазерное ружье, никакой игры у вас, конечно, не получится.

Другой особенностью изрядного количества игр, в которые играют люди, является кажущееся отсутствие какой-либо утилитарности. Волчата, гоняясь друг за другом, учатся быть взрослыми волками. Когда они вырастут, им предстоит настигать добычу, вот они и репетируют этот процесс. При этом какой-нибудь средневековый крестьянский мальчик в основном играл в то, что он рыцарь на белом коне, или волшебник, или даже король, а совсем не в то, что он безграмотный, бесправный и беззащитный пахарь, которому в 99,9% случаев на роду написано прийти в этот мир и уйти из него под стоящей на краю хозяйского поля убогой крестьянской телегой. А стало быть, главные качества, которые ему нужно было бы тренировать, – это выносливость, чтобы исполнять тяжелую, изнурительную физическую работу, и покорность своему господину. Не говоря уж о том, что сегодняшние дети не играют в таксистов, менеджеров и барист: в своих играх они всё те же рыцари, колдуны и короли MMORPG-миров.

Между тем именно эта наша свобода от каких-либо «заводских предустановок» и неудержимое стремление стать чем-то бóльшим, чем нам изначально предначертано быть, и сделали нас истинными королями животного мира.

5. Первый завет и первый критерий

Однако давайте вернемся к нашей главной теме. Итак, в какой-то момент первобытный человек осознал свою смертность и ощутил непреодолимое желание во что бы то ни стало этот страх смерти в себе преодолеть. И тогда наш мудрый предок решил с кем-то договориться о защите и правилах существования в этом огромном страшном мире. С кем-то очень могущественным… С кем-то, кто имеет власть над самой смертью… Для этого наш первобытный пращур создал в своем сознании образ всесильного Бога, присвоил его самому сильному существу тогдашнего мира (по-видимому, сначала это был пещерный медведь) и заключил с этим Прабогом свой первый завет.

И всё было бы хорошо, если бы не то обстоятельство, что способностью создавать столь глобальные умозрительные конструкты обладает далеко не каждый человек. Во все времена жил среди нас особый и при этом очень немногочисленный тип людей, которых сегодня принято называть визионерами. Благодаря своим поразительным интеллектуальным и духовным способностям они не раз радикально меняли направление развития человечества. Именно такие люди и нашли решение проблемы смерти. Но что же делать с остальным человечеством, во все эпохи не отличающимся ни особой глубиной интеллекта, ни особой высотой духа? Простому человеку даже в не столь отдаленные времена было сложно осуществлять фундаментальные синтетические умопостроения, ведь обычные люди способны поверить лишь тому, что могут увидеть собственными глазами. При этом потребность в преодолении смерти у них куда более острая.

Тогда-то визионерам и пришлось изобрести механизм, удовлетворяющий потребность простого человека своими собственными глазами видеть доказательства существования незримого верховного божества, дарующего защиту в этой, временной, и возрождение в той, загробной или даже следующей, жизни. И этим универсальным механизмом психологического спасения от страха смерти как раз и стало изобразительное искусство.

При этом нужно заметить, что какое-то конкретное животное никто из древних людей не обожествлял. Они прекрасно понимали, что вот этот вот мишка, которого им пришлось убить, для того чтобы занять его пещеру, никаким богом не был. Речь здесь, скорее всего, шла о некоем образе великого прамедведя, отца всего сущего. А череп и шкура настоящего медведя, которым они поклонялись, – это всего лишь зримый символ, помогающий представить незримого великого Бога.

Ну вот, сдается, мы нашли первый универсальный критерий изобразительного искусства:

произведением изобразительного искусства можно считать изображение или объект, наглядно демонстрирующие образы незримого божественного мира, дарующее человеку надежду на возможность посмертного существования.

Кстати, наверное, именно поэтому во все времена так ценилась реалистичность живописных изображений: чем реалистичней выписаны образы божественного мира, тем убедительней эта гипотетически существующая спасительная реальность.

6. Пещерная живопись

Вооружившись этим знанием, давайте заглянем в учебник по истории изобразительного искусства и попробуем примерить открытый нами критерий к шедеврам мировой живописи. Начинается любой подобный учебник с рисунков, оставленных нашими далекими предками на сводах пещер в эпоху позднего палеолита. Первое, что бросается в глаза, – поразительное совершенство этих изображений. В следующий раз столь виртуозного владения техникой рисунка человечество добьется лишь в эпоху Возрождения. Но что же изображено на этих доисторических картинах? В подавляющем большинстве случаев это реально водившиеся в те времена животные, а также – очень редко – какие-то человекообразные существа: то ли шаманы, исполняющие ритуальные танцы в костюмах тотемных животных, то ли непосредственно какие-то антропоморфные божества. Причем, что касается изображенных животных, это были не те животные, которых тогдашние люди употребляли в пищу, но, судя по их гиперболизированной мощи и красоте, это были животные, которых наши предки боготворили.



Пещера Ласко (официальный сайт)

Когда эти изображения были открыты, ученые сначала даже не поверили, что найденным рисункам несколько десятков тысяч лет, а затем, когда их возраст был окончательно подтвержден, начались бесконечные попытки интерпретации заложенных в них смыслов. Поначалу, в полном соответствии с тогдашними научными представлениями, эти произведения были объявлены частью культа охоты. Мол, первобытные охотники сначала рисовали животное, затем совершали некий обряд с ритуальным копьеметанием, а потом, довольные и воодушевленные, шли охотиться на реальных оленей, мамонтов и шерстистых носорогов. И в случае, если бы эта интерпретация оказалась верна, наше предположение о том, что произведение искусства обязательно должно показывать незримый божественный мир, оказалось бы совершенно несостоятельным. Однако, к счастью, очень быстро эта теория зашаталась под натиском новых открытий.

Одной из загадок, с которыми столкнулись ученые, изучавшие наскальную живопись, стало само место размещения рисунков. Дело в том, что пещерные люди, несмотря на свое название, в пещерах-то никогда и не жили. Ведь в самой пещере всегда темно, холодно и сыро.

Там даже костер толком невозможно разжечь без опасности задохнуться угарным газом. Так что жили они рядом с пещерой или в непосредственной близости от ее входа, там, куда проникал дневной свет. Соответственно, логично предположить, что больше всего произведений наскальной живописи должно было бы находиться именно в этих местах. Однако в тех пещерах, в которых наши предки действительно жили, никаких рисунков найдено не было. Все палеолитические живописные шедевры, как правило, обнаружены в пещерах, располагавшихся на некотором отдалении от стоянок древнего человека. Рисунками украшены своды труднодоступных внутренних залов этих пещер, то есть места, куда солнечный свет не проникал никогда. К тому же большинство этих изображений находятся на недосягаемой для человека высоте – примерно в пяти-шести метрах от пола.

Еще одним загадочным обстоятельством является тот факт, что вход в эти первобытные галереи очень часто был надежно завален камнями, чтобы никто не мог проникнуть внутрь. Так для чего наши далекие предки прилагали столько усилий (ведь, по некоторым данным, создание каждого такого рисунка занимало до нескольких тысяч человеко-часов), чтобы затем потратить еще кучу сил для того, чтобы никто не увидел результата этой титанической работы? Ответ подсказали цепочки сравнительно небольших, почти детских следов на покрытом слоем мокрой глины полу одной из пещер, бережно сохраненных временем.

По-видимому, эти подземные залы были неким прообразом храма, посвященного главному божеству того времени – пещерному медведю. Потому что, помимо наскальной живописи, в таких пещерах очень часто находят множество черепов этих могучих животных, бережно сложенных в специальные каменные шкафы. А иногда это целая инсталляция, помещенная в самый дальний угол самого отдаленного зала, – некое подобие скульптуры, состоящей из черепа и шкуры божественного зверя.

Судя по всему, люди каменного века приходили сюда небольшими семейными группами, для того чтобы совершить неведомый ритуал инициации нового члена племени. Взрослые мужчины отваливали большой камень, скрывавший узкий лаз, через который внутрь мог проникнуть только ребенок, и вооруженный факелом подросток попадал в подземный мир духов, в чрево Матери-земли. Он должен был пройти несколько залов, наполненных образами божеств низшего уровня, которые вместе с ним как бы шли на поклон к верховному божеству, чья выхваченная из тьмы танцующим факельным светом исполинская фигура угрожающе возвышалась на созданном самой природой величественном постаменте в дальнем зале священного подземелья…

Убедившись, что самые древние художественные произведения вполне соответствуют нашему первому критерию, то есть представляют собой осязаемые доказательства реальности некоего высшего божественного мира, наполненного существами, часть которых обладает властью над жизнью и смертью, мы переворачиваем эту страницу учебника всемирной истории искусства и с удивлением обнаруживаем, что следующая цивилизация, оставившая заметный след в истории развития искусства, возникла только через несколько десятков тысячелетий. По каким-то причинам – по каким именно, мы попробуем установить позже, – до этой поры человечество перестало нуждаться в подкреплении своей веры в возможность загробного существования какими-либо визуальными образами. При этом мы точно знаем, что сама вера в загробную жизнь и в божеств, ее обеспечивающих, никуда не делась. Мы видим это по всё усложняющимся элементам загробного культа, который доисторические люди на протяжении всех этих тысячелетий упорно продолжали развивать, воздвигая по всему миру непости-

жимо огромные мегалитические сооружения. Ну а что касается живописи, в следующий раз мы видим ее только на стенах великих египетских гробниц.

7. Египетский культ мертвых

Жизнь каждого человека в Древнем Египте так или иначе вращалась вокруг погребального культа. В этой цивилизации вся жизнь человека делилась на два крайне неравнозначных отрезка. Первым, и очень коротким, отрезком была та физическая жизнь, которую древний египтянин проживал от рождения до смерти. И этот первый отрезок был для всех более или менее одинаков. Каждый человек, независимо от своего социального статуса, переступив порог детства, до самой могилы должен был усердно работать, для того чтобы заслужить себе то или иное посмертие. Потому что загробное проживание подразумевало несколько разных вариантов размещения для разных категорий людей. Кто-то, окончив свои земные дни, попадал в пространство беззаботного инобытия, продолжающегося миллионы миллионов лет. А кто-то был вынужден довольствоваться пребыванием в унылой черной пустоте, ожидая завершения текущего цикла Вселенной.

Естественно, в первую категорию попадали жрецы, чиновники и богатеи всех мастей. Основная же часть населения должна была довольствоваться фактическим отсутствием не только вожделенного бессмертия, но зачастую и посмертия как такового. «Как же столь несправедливо устроенное общество могло так успешно существовать на протяжении более трех тысяч лет?» – резонно заметите вы. Естественно, всё было не так уж просто и, конечно, не так уж несправедливо. А поскольку любой крепкий миропорядок всегда начинается с договора между человеком и Богом, именно об этом давайте сейчас и поговорим.

Что касается сакральных взаимоотношений, древние египтяне были людьми достаточно прагматичными, и какой-то воображаемый виртуальный Бог их категорически не устраивал. Верховную личную сущность своего божества они хотели лицезреть физически. Поэтому таким божеством они сделали конкретного человека – своего фараона. Во-первых, в то, что какой-то реально существующий человек является богом, поверить гораздо легче, чем в то, что им является нечто, в этой физической реальности не существующее. Во-вторых, с живым человеком гораздо проще договориться относительно своего посмертного существования. В-третьих (и такие прецеденты были), если он окажется совсем уж никудышним богом – Нил, скажем, при нем несколько лет подряд не разливается или чужеземные завоеватели да эпидемии проходу не дают, – всегда можно заменить его на кого-то другого. Ну и, в конце концов, если какой-то один человек может быть дарующим и отнимающим вечную жизнь богом, значит, гипотетическая возможность стать этим божеством, в принципе, есть у каждого. Вы спросите: почему столько внимания фараону, ведь были в Древнем Египте и другие, куда более важные боги?

Ну конечно, все мы со школьной скамьи помним о Горе, Исиде, Амоне, Атоне, Анубисе и прочих обитателях древнеегипетского Олимпа. Но эти боги, хоть и считались главными, всё же в загробной судьбе обычного человека особенной роли не играли. А вот божество, казалось бы, второстепенное (фараон), которое было всего лишь посредником между миром людей и миром верховных богов, для обычного египтянина всегда стояло на первом месте. И ярчайшим доказательством этого факта является достаточно скромное убранство храмов высших богов по сравнению со сказочной роскошью усыпальниц фараонов.

Вообще похоронный культ, и конкретно усыпальница, – это центральное понятие, если хотите, становой хребет древнеегипетской цивилизации. Дело в том, что бедняк не мог рассчитывать на счастливую загробную жизнь совсем не потому, что принадлежал к низшему сосло-

вию или в силу своей необразованности не соответствовал каким-то высокодуховным критериям. У него просто не было денег для того, чтобы обзавестись своей собственной гробницей и оплатить крайне дорогие ритуальные услуги целой армии профильных специалистов. Между тем каждый египетский ребенок знал, что не обладающему собственной гробницей усопшему, с телом которого не были проделаны многочисленные сложные ритуальные действия, пройти в мир мертвых попросту невозможно. Есть лишь одно существо на земле, которое имеет не только гарантированный билет на тот свет, но и возможность распахнуть эти вожделенные врата перед любым другим человеком. И это существо, этот земной бог не кто иной, как «Бог Двух Земель, Неизменный, Явленный как Ра, Золотой Гор, Сильнейший из сильных, Священный явлением, Могущественный Бык» и так далее и тому подобное, короче говоря – царь Египта.

Схема была такова: фараон – живой бог, и поэтому ему многомиллионолетнее посмертие полагается по должности. Помимо этого, ему в загробном мире, так же как и при жизни, нужны и жены, и дети, и братья, и военачальники, и жрецы, и писцы, и еще много-много кого. Поэтому он всему этому «персоналу» дарует их персональные гробницы, расположенные неподалеку от своей великой могилы, благодаря чему все они также автоматически попадают в загробную жизнь.

Однако даже если ты очень важный человек и благодаря своему благодетелю получил заветный билет на тот свет, у тебя всё же остается одна жизненно важная потребность, удовлетворение которой напрямую зависит от оставшихся на этой земле людей. Дело в том, что тебе для существования по-прежнему нужны жизненные силы, а питаешься ты ни много ни мало молитвами и подношениями оставшихся по эту сторону смерти людей. То есть возможность жить миллионы лет у тебя, конечно, есть, но жизнь эта будет, если можно так выразиться, счастливой только в том случае, если всё это время тебя кто-то будет поминать в мире живых. И чем больше людей будут это делать, тем более тучным будет твое инобытие. Таким образом, перед каждым «отъезжающим» стоят две серьезные проблемы. С одной стороны, ему для начала нужно в загробный мир как-то попасть, и это крайне сложная задача. Во-первых, нужно, чтобы те, кто тебя хоронят, сделали всё правильно, во-вторых, нужно в этом кишащем злыми сущностями загробном мире как-то не пропасть и не потеряться. С другой стороны, ты должен обеспечить бесперебойные поставки питательной энергии, исходящей от поминающих тебя людей. Вот тут-то людям снова понадобилось изобразительное искусство.

Гробница любого уважаемого древнеегипетского человека была разделена на две части. Первая часть не предназначалась для посторонних глаз. Это было, так сказать, личное пространство покойного, в котором размещалось всё то, что ему понадобится в новой жизни. Поэтому, помимо конкретных полезных предметов, оружия, слуг, мебели и тому подобного, пространство погребальной камеры покрывалось всевозможными изображениями.



Заклинания ворот. Фрагмент «Книги мертвых»

Во-первых, это были тексты так называемой «Книги мертвых», которая представляла собой подробнейшую инструкцию по прохождению опасной дороги, ведущей из мира живых в мир мертвых. Во-вторых, на стенах гробницы и саркофага изображался сам усопший и его ближайшая родня. Делалось это, очевидно, для того, чтобы пребывающая в шоке душа новопреставленного смогла осознать, что именно с ней произошло и кем она была, пока покойный был жив. Помимо этого стены погребальной камеры покрывали изображения сцен выполнения покойным разнообразных религиозных ритуалов, призванные доказать встречающим его духам, что при жизни он чтил богов и теперь может рассчитывать на их ответное теплое отношение. И в заключение там размещались изображения и надписи, представлявшие собой многоуровневую магическую защиту как от злых духов мира мертвых, так и от банальных грабителей из мира живых.



Суд Осириса. Фрагмент «Книги мертвых»

Вторая часть погребального комплекса выполняла совсем другую задачу. Это были открытые для всех желающих помещения, предназначенные для приношения даров и помина-

ния усопшего как его непосредственными потомками, так и любыми другими людьми. Стены этих залов были покрыты изображениями, представлявшими максимально эпичную самопрезентацию покойного. Казалось бы, в этих картинах, изображавших сцены сражений, в которых принимал участие владелец гробницы, сцены его охоты на гиппопотамов или процесс инвентаризации его огромных богатств, не было никаких образов того незримого мира, куда отправился этот архитектор, чиновник, жрец или военачальник. А стало быть, вся эта живопись не подходит под наш основной критерий настоящего искусства. Не торопитесь с выводами… Да, эти произведения не были призваны убедить обитателей мира живых в существовании мира мертвых, потому что в этом попросту не было никакой необходимости. Каждый входивший в эти залы и так был уверен в его существовании. Эти великолепные образы были нужны самому усопшему. Ведь с их помощью ему было необходимо убедить представителей мира живых в том, что при жизни он являлся достаточно влиятельной фигурой и вполне способен, находясь в мире мертвых, похлопотать за своих потомков перед великим фараоном, а через него и перед верховным божеством.



Фрагмент росписи гробницы Тутмоса IV

Эту социальную конструкцию можно сравнить со старохристианской традицией поклонения святым, в некоторых местах скатившейся к почти отдельному от остальной традиции культу, в котором прихожане просят помощи и заступничества перед суровым средневековым Богом, обращаясь к Нему исключительно через святых посредников. Кстати, о социальных конструкциях… Кажется, мы нащупали следующий критерий, по которому можно оценивать истинность произведений изобразительного искусства.

8. Второй критерий

Человек – существо социальное. Мы завоевали мир в том числе благодаря тем крепким общественным связям, которые объединяют нас в группы большего или меньшего размера.

Первые миллионы лет своей истории мы жили в достаточно тесных родовых общинах, численность которых редко превышала тридцать-сорок человек. Это число настолько крепко прописано в нашем генетическом коде, что до сих пор идеальная группа максимально эффективно взаимодействующих между собой людей составляет от двадцати до тридцати человек. В том числе и поэтому численность школьного класса, университетского курса, армейского взвода или корпоративного отдела, как правило, не превышает этого количества индивидуумов. В такой группе каждый знает каждого, каждый знает, от кого чего ожидать и кто на что способен. И поскольку каждый член этого мини-социума выполняет строго определенную социальную роль, внутренняя структура такого общества необычайно прочна. А следовательно, и какие-либо перемещения внутри этого крошечного социального пространства возможны только в случае физического выбывания кого-либо из членов группы.

Исключительно ярко этот социальный закон проявляется в принудительно сформированных сообществах, особенно в условиях ограниченности жизненных ресурсов. Поэтому социальное пространство таких групп, как школьный класс, армейский взвод или тюремный отряд, едва образовавшись, моментально самоструктурируется. Там появляется условный «король», который становится для всех участников верхней границей социального пространства, и «неприкасаемый» – самый ничтожный член группы, обозначающий нижнюю ее границу. Все остальные члены сообщества как-то распределяются внутри этого объема в соответствии со своими личными качествами.

На протяжении жизни мне по долгу службы приходилось наблюдать множество таких замкнутых сообществ. Поверьте мне на слово, не было ни одного, в котором этот первобытный закон не работал бы. Как только из группы по какой-либо причине выбывал изгой, его место тут же занимал следующий по социальной лестнице. Естественно, то же самое происходило при исчезновении «короля». Мало того, стоит рассечь подобную группу посередине, и один из абсолютно одинаковых середнячков в «худшем» вновь образованном социальном пространстве удостоится титула всеми почитаемого «короля», а другого в его «лучшей» группе ждет нелегкая участь всеми унижаемого ничтожества.

Для чего нам такое обязательное социальное самоструктурирование? Для того, чтобы в обществе мог работать закон, регулирующий поведение каждого из его членов. Каждый должен видеть, каких высот он может достичь, если будет придерживаться одобряемой сообществом поведенческой парадигмы, и как низко он может пасть, нарушая принятые в этой группе законы.

Принудительно удерживаемые суровой необходимостью совместного выживания, на протяжении почти всей нашей древней истории мы (человечество) жили именно такими замкнутыми группами. И как только за счет естественного прироста численности людей в таком сообществе появлялись носители дублирующих социальных функций, группа немедленно разделялась и расходилась в разных направлениях. Собственно, благодаря именно этому механизму мы и расселились по всей земле.

Тысячелетия сменяли друг друга, в какой-то момент свободной от людей суши практически не осталось, и тогда нам пришлось укрупнять социальные структуры. Сначала родовые группы объединились в племена, а затем настало время народов, внутри которых выделились такие демографические сгустки, как города.

Представьте себе человека, живущего в небольшом египетском городке на излете Древнего царства. Такое поселение обычно насчитывало около четырехсот жителей, и социальное расслоение здесь очень заметно. Ты уже можешь не знать каждого горожанина в лицо. У тебя есть конкуренты в твоем деле. Лучшие «куски» здесь не всегда достаются самому сильному и отважному. Хлебные должности могут передаваться по наследству, а некоторые добиваются их интригами и коварством. С другой стороны, даже крестьянин, имеющий соответствующий талант и усердие, имеет возможность выучиться, например, на писца, что переведет его в более высокую социальную категорию. А в довершение всего время от времени ты обязан отбывать священную трудовую повинность на строительстве царских усыпальниц. И в этот момент ты становишься частью многотысячного трудового коллектива строителей пирамид.

В общем, социальное пространство очень сильно расширилось, и появилось больше возможностей перемещения внутри него как в одну, так и в другую сторону. При этом перед людьми встала необходимость избежать общественного хаоса, связанного с бесконтрольным перемещением людей внутри социума. Что будет, если все крестьяне вдруг захотят стать писцами, жрецами, купцами или военными? И для того, чтобы люди не могли самовольно покидать отведенные им социальные ячейки, были придуманы законы, регламентирующие все возможные виды подобных перемещений.

Однако законы законами, но желание каждого отдельного человека жить лучше, чем он живет в каждый конкретный момент времени, никаким юридическим документом отменить невозможно. Между тем любое общественное устройство только тогда будет устойчивым, когда большинство составляющих его членов будут искренне убеждены в справедливости занимаемого ими положения. На этот вызов во все времена человечество отвечало примерно одинаковым образом – смещением верхней границы социального пространства за пределы физического мира. Мир земной объединялся с миром божественным, а соответственно, и законы, которыми этот объединенный мир регламентировался, наделялись божественным происхождением. Таким образом, любой потенциальный преступник был виновен уже не перед конкретным бригадиром, начальником, наместником или фараоном, а непосредственно перед высшим божеством.

А что же искусство? Перед ним была поставлена новая задача. Отныне искусство было обязано, помимо зримых образов незримого мира, показывать еще и зримые образы социальной структуры мироздания, в которой каждый человек, в строгом соответствии с божественной волей, находился на том самом месте, на котором ему надлежало пребывать.



Сельскохозяйственные работы. Фрагмент росписи гробницы

Теперь давайте рассмотрим картины жизни влиятельного сановника, которыми украшены стены его поминального зала, под этим новым углом зрения. Итак, что же здесь видел человек минус двадцать первого века? Прежде всего, он смотрел на карту общественного пространства египетской цивилизации. В лице хозяина этой гробницы он видел своего потенциального агента, а если повезет, то и проводника в мире мертвых. Ведь рисунки на стенах убедительно доказывали, что этот господин при жизни был очень богатым и влиятельным человеком. А стало быть, он сможет замолвить словечко перед хозяевами божественного мира, если пришедший в этот поминальный храм принесет его владельцу щедрое подношение. Помимо этого, он видел структуру общества, основанную на покорности начальству и максимально прилежном исполнении каждым установленных ему обязанностей. Он видел рабов и слуг покойного господина, смиренно выполняющих свою работу. С другой стороны, он видел, что тот, перед кем слуги выказывали эту рабскую покорность, в свою очередь, выказывал точно такую же покорность по отношению к фараону, а фараон – по отношению к верховному божеству. И видя всё это, человек невольно смирялся со своим положением внутри того социального пространства, в котором никакого другого пути к бессмертию для него предусмотрено не было. Он оставлял подношения своему потустороннему попечителю и с легким, преисполненным надежд сердцем покорно шел исполнять предназначенный ему труд.

Итак, второй критерий гласит:

произведением изобразительного искусства можно считать изображение, демонстрирующее верхнюю и нижнюю границу социального пространства, желательно раздвигающее эти границы за пределы физической жизни.

8.1. Примеры

Если рассмотреть с этой точки зрения живопись христианской Европы, мы также увидим множество соответствий нашему второму критерию. В частности, одним из самых распространенных примеров могла бы служить нескончаемая череда картин, написанных на сюжет поклонения младенцу Христу. Здесь и «Поклонения волхвов», и «Поклонения пастухов», и, конечно же, всевозможные «Поклонения святых» (очень часто в компании с заказчиками картин).



Джентиле да Фабриано. Поклонение волхвов. 1423

Для нашего расследования этот сюжет еще и тем хорош, что в этих произведениях присутствуют оба критерия настоящего искусства. С одной стороны, здесь изображено рождение в мир Бога, Который пришел победить ад и отменить смерть. То есть зритель, глядя на эти живописные полотна, убеждается в том, что другой мир действительно существует и стена между этим миром и миром нашим разрушена. С другой стороны, на этих картинах очень часто изображена вся структура тогдашнего общества. Как правило, это пышные процессии, состоящие из представителей всех социальных слоев, которые, несмотря на все свои имущественные и сословные различия, вместе с ангелами смиренно преклоняют колена перед Божественным Младенцем.

Или другой пример – Уилтонский диптих, написанный около 1395 года неизвестным художником по заказу несчастного английского короля Ричарда II. Этот монарх был крайне неудачливым правителем. Никто, в том числе и он сам, не ожидал, что ему доведется стать королем, и поэтому Ричард не был готов к этому тяжкому бремени. Достаточно образованный и достаточно тонкий человек, он тем не менее не видел всех нюансов политической борьбы. Он покровительствовал искусствам, но совершенно не умел воевать. Неудивительно, что, на свою беду, он так и не сумел заручиться поддержкой ни одного слоя тогдашнего английского общества. И вот, незадолго до своего низложения, он заказывает прекрасное произведение искусства, служившее ему во время заточения походным алтарем.



Уилтонский диптих. Ок. 1395—1399

На левой створке диптиха в коленопреклоненной позе, в окружении святых, перед нами предстает сам король. На другой стороне Богоматерь с младенцем Христом в окружении сонма ангелов. О чем же говорило это изображение находящемуся в заточении и ожидающему неминуемой смерти королю? Оно давало надежду этому не понятому современниками человеку на то, что мир, в котором ему довелось царствовать, не ограничивается его землями и его подданными. Поскольку главная часть этого мира находится за пределами физического бытия, социальная структура общества не заканчивается предавшими его баронами и высшим духовенством. В нее также входят и святые, некогда жившие на этой земле, и ангелы, и Дева Мария, и даже сам Господь. А посему, будучи помазанником Божьим, он в первую очередь должен угождать тем силам, что сделали его первым из людей и перед которыми ему предстоит держать ответ на Страшном суде, а не заискивать перед завистливой и жадной толпой.

Анализ любого произведения искусства в первую очередь нужно начинать с подробного изучения личности человека, по заказу которого оно было создано. Ведь каждое из когда-либо появившихся на свет изображений, в каком бы жанре оно ни было исполнено, в конечном счете является портретом внутреннего мира своего заказчика. Египетский вельможа времен Древнего царства верил, что в загробной жизни он будет нуждаться в приношениях пребывающих в мире живых, и поэтому заказывал художнику изображения, доказывающие потомкам, что им без его заступничества ни в этой, ни в той жизни никак не обойтись. Английский же король, напротив, полагал, что живущие на этом свете люди вовсе не заслуживают какого-либо внимания, главное, чтобы небеса были на его стороне. И поэтому он окружил себя ликами мучеников, ангелов и Божества.

Но несмотря на то, что причины, по которым они захотели создать эти изображения, были, казалось бы, очень разными, механизм решения стоявших перед ними задач оказался одним и тем же: расширение социального пространства за пределы земной жизни. Точнее, не совсем так. В случае с Древним Египтом это действительно было расширение, но, что касается средневековой Европы, здесь речь шла скорее о смещении социального пространства в область вечной жизни будущего века, поскольку жизнь мира дольнего на протяжении тысячи трехсот лет Средневековья почти совсем перестала интересовать европейского человека. Единственным новшеством, привнесенным на рубеже Темных веков и Высокого Средневековья, было

осознание того, что социальное пространство, оказывается, можно смещать в обе стороны за пределы жизни.

9. Обретение ада

Как ни странно, образ ада в том виде, в котором мы с вами привыкли его представлять, в мировой культуре возник сравнительно недавно, примерно в VII—VIII веках от Рождества Христова. До этого времени люди не утруждали себя подробной разработкой этого социального пространства. Многие века человек был больше сосредоточен на том, какими путями попасть в рай, чем на том, как бы ему не угодить в ад. В основном весь секрет заключался в ведении праведной жизни, параметры которой, надо сказать, у разных народов очень различались.

Если ты соответствовал нормам правильного поведения, пока был жив, после смерти ты навечно попадал в некое место, изобильно наполненное всякими яствами и прочими приятными излишествами. А если ты при жизни вел себя недостаточно хорошо, то либо ты бледной тенью, в беспамятстве и унынии, вечно шатался по бескрайней бесплодной пустыне, либо тебя пожирало какое-нибудь жуткое чудовище, либо ты погружался в загробный сон, в котором пребывал на протяжении тысячелетий в ожидании будущего Страшного суда. В любом случае никаких чертей со сковородами в посмертии тебе не грозило.

Так для чего же человеку вдруг понадобился ад? Предположительно для того же, для чего чуть раньше человеку было запрещено самоубийство. Это всё те же инструменты предотвращения самовольного перехода из одной социальной группы в другую, которые ранее были прописаны в официальном государственном законодательстве. Дело в том, что к концу первого тысячелетия нашей эры социальная структура западноевропейского общества затвердела, подобно смоле, с течением времени превратившейся в янтарь. Так что некогда влипшие в эти тягучие феодальные отношения люди вдруг оказались в каменных тисках практически рабской зависимости. К этому времени высшие слои общества обзавелись столь мощным аппаратом принуждения, что преодолеть этот гнет не могло даже самое многочисленное, в том числе и вооруженное, сопротивление.

Конечно, некоторым утешением была христианская церковь, служители которой не переставали убаюкивать несчастных богоопределенностью их судьбы и предстоящим посмертным блаженством. Но одно дело – призрачные перспективы возможного загробного благоденствия, а другое – реальная жизнь, в которой высокородные сеньоры, да и само высшее духовенство вели себя столь жестоко и аморально, что простому человеку уже с трудом верилось в их увещевания, изливаемые с амвонов средневековых христианских церквей. Так что при отсутствии каких-либо иных вариантов сопротивления самоубийство переставало казаться таким уж плохим выходом из сложившейся ситуации.

И тогда власть имущим пришлось придумать что-то пострашнее самой смерти, а именно вечное адское страдание. К тому же изобретение ада дало духовенству как дополнительные рычаги давления на светских синьоров, так и отдушину для несчастных крестьян в виде надежды на посмертное возмездие для своих мучителей.

Именно поэтому в какой-то момент на стенах европейских соборов значительные площади вдруг стали отводиться для изображения сцен, изобилующих отвратительными подробностями всевозможных страданий, которые души грешников претерпевают от рук жутких адских чудовищ во главе с самим сатаной.



Ян ван Эйк. Страшный суд. 1430

В этот момент социальное пространство жизни средневекового человека было смещено еще и в сторону ада. Причем не расширено, а именно смещено, потому что текущая реальность настоящей жизнью не признавалась. Значение имела только будущая, вечная жизнь, которую ты мог провести либо в вечном блаженстве, либо в вечных муках. И тогдашние художественные галереи, которыми для подавляющего большинства людей являлись храмы, были заполнены наглядными образами именно этих двух социальных пространств. Собственно, общество было едино, и социальная справедливость была достижима только в этих двух точках. Будь ты высокородным бароном, бесправным крестьянином, смиренным монахом, столяром, скорняком, палачом или кардиналом – всех уравнивали ад и рай.

10. Герои и хитроумные греки

Итак, мы одновременно остановились и на пороге эпохи Возрождения, и на пороге открытия третьего критерия, по которому можно опознать настоящее произведение изобразительного искусства. Но прежде чем говорить о Возрождении, давайте для начала рассмотрим эпоху, которую Возрождение, собственно, возрождало, – эпоху Античности. И как обычно, мы начинаем наше исследование с того, какие социально-психологические механизмы предлагала эта цивилизация для разрешения проблемы смерти.

Нужно заметить, что греки – а именно они были создателями тех социальных механизмов, что позволяют нам сформулировать третий критерий оценки изобразительного искусства, – были в каком-то смысле даже более прагматичными, чем египтяне. Мало того: их мировоззрение было, если можно так выразиться, наиболее честным, что ли, наиболее научным, если хотите. Как люди своего времени, совсем уж не верить в посмертие они, конечно, не могли, но особенно сильно на него не рассчитывали. И поэтому они не создали ни райского блаженства для всех, ни какого-то обязательного для всех адского пекла. Вместо этого древние греки изобрели институт героев – категорию существ, стоявших на промежуточной социальной ступени между богами и людьми, – и сделали вечные наслаждения Элизиума и жестокие истязания Тартара в основном именно их привилегией.

Герой (обычно это полубог) – плод любви или интрижки кого-то из обитателей Олимпа и смертной женщины. Но это не обязательный закон: в Древней Греции героем можно было стать как по рождению, так и задним числом, в связи с выдающимися заслугами перед отечеством. С одной стороны, это был как бы всё тот же культ предков, потому что герои, будучи созданиями смертными, в конце концов умирали и попадали в некое подобие рая, откуда могли общаться с оставшимися по эту сторону смерти и даже как-то влиять на их жизнь. Между тем подавляющее число обычных людей, придя в загробный мир, должны были испить из реки забвения, в результате чего теряли память о себе и в таком сомнамбулическом состоянии были вынуждены вечно слоняться по бескрайнему унылому и безжизненному полю.

С другой стороны, заслуги, за которые герои были так щедро одарены богами, никак не укладывались в какой-то единый, понятный канон. В другие времена и у других народов столь щедрое вознаграждение обычно полагалось за прижизненное обладание какими-то совершенно конкретными атрибутами праведности. Древнегреческий же герой мог быть как основателем какого-нибудь поселения, подобно Мекену или Милету, так и кем-то вроде Геракла – богатырем, совершавшим при жизни классические подвиги, похваляясь физической силой или воинской славой. Но между тем герой мог быть и просто родственником одного из многочисленных богов, как та же Елена, виновница Троянской войны, которая, кроме побега от законного мужа с молодым любовником, ничем особенно выдающимся не отличилась. Или героем мог стать великий целитель, невероятное врачебное искусство которого было приписано его родству с одной из нимф.

Так что же давала древним грекам эта странная, казалось бы совершенно бессистемная традиция почитания героев и каким образом она повлияла на появление тех бессмертных произведений искусства, совершенство которых человечеству так до сих пор и не удалось повторить?

Может быть, дело заключалось в том, что обладавшие научным складом ума греки так и не смогли выявить какие-либо закономерности, на основании которых можно было бы вывести четкий закон, объясняющий принцип распределения благ в этом мире.

Помимо того что они видели всю ту жестокость, с которой они сами причиняли друг другу немыслимые страдания, они также видели и ту вопиющую несправедливость, с которой высшие сущности наделяют людей теми или иными свойствами, возможностями и благами. Они видели уважаемых отцов семейств, у которых вдруг умирали любимые дети, они видели мерзавцев, преступной подлостью добившихся благоденствия, они видели землетрясения, стиравшие с лица земли ни в чем не повинные поселения, они видели разграбляемые полчищами чужеземцев города, до этого соблюдавшие все предписанные предками акты богопочитания. И всё это должно было говорить о том, что боги хоть, несомненно, и существуют в этом мире, но договориться с ними о каком-то регламентированном сожительстве и взаимопомощи никакой возможности не представляется.

Во-первых, люди вообще не дети олимпийских богов. Боги создали нас от скуки и планировали использовать исключительно в качестве своих игрушек. Если уж кого-то и следует считать нашим приемным отцом, скорее это мятежный титан Прометей (кузен Зевса), хитростью и обманом наделивший нас свойствами, настоящими творцами не запланированными. За что он, собственно, и поплатился ежедневным выклевыванием печени.

Во-вторых, их (богов) слишком много, и договориться со всеми сразу невозможно хотя бы потому, что у них разные, порой диаметрально противоположные, интересы. Ну и наконец, в-третьих, совсем не похоже, что боги вообще нуждаются в заключении с людьми каких-либо договоров. Ведь не будете же вы всерьез задумываться о том, чтобы заключить трудовой договор со своими собственными рабами или тем более со своими домашними питомцами.

Вот греки и решили, что боги – это, конечно, важно, и почитать их, безусловно, необходимо, ведь они, если что, могут и высечь, но параллельно нужно учредить какую-то более стабильную и договороспособную структуру, состоящую из существ, объединяющих в себе обе природы: божественную и человеческую. И сетью таких посредников стала система героев, принесшая значительные плоды и в интересующей нас сфере – изобразительном искусстве.

11. Третий критерий и примеры

Не будем долго тянуть и назовем третий критерий, которым можно измерять подлинность изобразительного искусства:

произведением изобразительного искусства можно считать изображение, призванное выполнять образовательно-воспитательные функции.

Дело в том, что Древняя Греция – это первое подлинно демократическое государство в человеческой истории, и одной из отличительных черт такого государственного устройства является личная свобода и личное достоинство составляющих его граждан. А если ваше общество должно состоять из свободных, равноправных, обладающих чувством собственного достоинства и высоким интеллектом людей, то важнейшей системой вашего народоустройства, безусловно, должно стать народное образование. И все мы знаем, насколько древние греки в этом преуспели. Их система образования была столь совершенной, что ее позаимствовали практически все позднейшие цивилизации. Естественно, будучи опытными педагогами, да и вообще очень внимательными и тонкими людьми, эллины не могли не подметить одну отвратительную человеческую особенность – юношеский бунт.

Сейчас мы знаем, что эта мерзкая пора в жизни каждого родителя является генетически запрограммированным эволюционным механизмом развития нашего вида. Именно в тот момент, когда для молодого человека так важны поддержка и опыт предыдущего поколения, у него происходит гормональная перестройка организма, что вызывает ожесточенное сопротивление диктату каких-либо авторитетов. Это разбивает родительские сердца и ломает многие молодые судьбы, но это очень выгодно эволюции. Ведь природу заботит только повышение эффективности вида. А для этого нужно, чтобы какая-то неведомая нерациональная сила заставляла молодого человека в определенный момент освободиться от родительской опеки и начать свою собственную взрослую жизнь.

С другой стороны, это тотальное неприятие молодежью «устаревшего» мировоззрения предков необходимо для появления и развития новых, гораздо более эффективных социальных идей.

И что же противопоставили этому гормональному взрыву хитроумные потомки Одиссея? Они создали такую систему богов и героев, которая как бы никому ничего не навязывала. У греков не было данного свыше, зафиксированного в письменном виде, обязательного к исполнению единого религиозного закона. Их священнослужители не были «божьими псами», загонявшими паству в стойло религиозных догм. Вместо этого у древних греков было огромное количество стереотипов поведения, представленных бесконечным множеством разнообразных богов и героев. Причем поступки и судьбы героев с педагогической точки зрения были гораздо важнее поступков и судеб богов. Поскольку бог… ну что с него взять? А вот герой – это фактически сын маминой подруги, на примере которого молодой человек мог доподлинно убедиться, к чему ведут такие-то вознаграждаемые и такие-то наказуемые богами и государством социальные действия.

Не правда ли, под этим углом зрения бесчисленные библейские сюжеты и жития святых, которыми столь густо покрыты стены европейских соборов, дворцов и домов представителей высших слоев общества, выглядят совершенно по-новому? Давайте же пробежимся по залам

одной из самых известных картинных галерей – флорентийской галереи Уффици и попробуем приложить три наших критерия к экспонируемым здесь работам великих мастеров.

Обычно все экскурсии в этом музее начинаются с залов Высокого Средневековья. Это царство золота и статичных предстояний. Отовсюду на нас смотрят спокойные лики всевозможных мадонн, святых угодников и, конечно, множество разновозрастных Иисусов. Никаких эмоций, никакого движения, никаких вычурных поз и замысловатых композиций. Вот на кресте абсолютно невозмутимый Христос и на Его фоне столь же бесстрастные фигуры ангелов, Девы Марии, Иоанна Крестителя и евангелиста Луки. А вот на таком же золотом фоне восседающая на троне Богоматерь с младенцем Христом и другим набором предстоящих. И если прежде мы бы нетерпеливо пробежали мимо этой иконообразной живописи, предвкушая скорую встречу с величайшими шедеврами Возрождения, то теперь мы наверняка захотим задержаться в этих залах подольше.

Первым ключом к пониманию сути этих произведений является тот самый золотой фон, на котором изображены все эти персонажи Священной истории. Потому что золото в средневековой живописи – это прямое указание на то, что перед нами область непостижимого и невидимого Божественного света. Это универсальный символ инобытия, которому принадлежат удостоенные блаженной вечности святые и к которому следует стремиться каждому верующему христианину.

Вторым смысловым ключом средневековый человек отпирал пространство и структуру мироздания, изображенного на этих иконах. Он видел множество людей, которые во время краткого пребывания в нашем мире страдали гораздо больше, чем он сам. И вот в награду перед ними распахнулась дверь в жизнь вечную. То есть структура человеческого общества, оказывается, не заканчивается на баронах, королях и епископах Рима: бóльшая часть социальной структуры христианского мира находится за пределами тленной Вселенной. И тебе совсем не обязательно стараться изо всех сил, по головам ближних карабкаясь на вершину социальной лестницы, поскольку вся наша человеческая лестница – это всего лишь одна небольшая ступенька той настоящей небесной лестницы Иакоба, что ведет к вечному блаженству.

Ну и третьим слоем смыслов, заложенных художником в эти произведения, были жития изображенных на картинах святых. Даже если это не были собственно житийные сюжеты – допустим, тот или иной святой был изображен смиренно предстоящим у трона Пресвятой Богородицы или у подножия Святого Креста, – всё равно каждый смотрящий и без того знал, что если этот старик, например, босиком, с нечесаной головой и в звериной шкуре, значит, скорее всего, это Иоанн Креститель, который вел праведную жизнь и лишился ее по прихоти великой грешницы, при этом до последнего своего вздоха не отступил от того, во что верил. Следовательно, здесь присутствует и пример праведной жизни самого Иоанна, в итоге вознагражденного вечным пребыванием у трона Царицы Небесной, и пример развратной женщины, пытавшейся смыть свои прошлые преступления кровью пророка, и пример трусливого царя, лишившего жизни святого старца ради удовлетворения злой прихоти грешной жены, и пример молодой девушки, помимо воли явившейся орудием страшного преступления. Таким образом, средневековое христианство выбрало всё ту же, хорошо протоптанную античным миром, дорожку почитания полубогов человеческого происхождения и за многие века своего существования породило исчерпывающий ассортимент святых угодников, истории дольнего и горнего жития которых закрывали примерами поведения почти весь спектр потенциально возможных человеческих поступков. Единственное, зато кардинальное отличие христианских святых от их античных коллег заключалось в том, что греческие, а затем римские полубоги

подавали примеры правильной жизни здесь и сейчас, средневековый же святой подавал пример отречения от радостей мира дольнего ради достижения вечного посмертного блаженства в мире горнем.

Переходим в залы эпохи Раннего Возрождения. По сути, о большинстве представленных здесь полотен можно сказать то же самое: это всё те же образы существ божественного и человеческого происхождения, пребывающих в незримом вечном мире; это образы, описывающие социальное пространство, расширенное за пределы земного существования; и, конечно же, это образы всё тех же святых, представляющих на суд зрителя широкий ассортимент примеров надлежащего социального поведения.

Но вот стилистика этих работ изменилась самым радикальным образом. И это подводит нас к следующему, очень важному, опорному пункту нашего расследования.

Дело в том, что в хорошем музее (а Уффици – музей очень хороший) экспозиция, как правило, выстроена в хронологическом порядке, что позволяет проходящему через эти залы оказаться как бы внутри реки времени, переносящей его как от шедевра к шедевру, так и из эпохи в эпоху. Таким образом, проделавшему этот путь несколько раз нетрудно заметить одну интересную тенденцию в развитии западноевропейской живописи XII—XVII веков, которую можно было бы назвать «изгнание Бога».

11.1. Изгнание Бога

Создание произведения искусства во все времена было непростым делом. Рождалось оно очень долго, а стоило дорого. Так, например, Медичи платили за каждую работу Боттичелли по сто золотых флоринов, а это, между прочим, стоимость двух превосходных коней, то есть по теперешним временам стоимость пары хороших автомобилей. И поэтому заказчику будущего шедевра приходилось очень тщательно продумывать, что именно должно быть изображено на этой «золотой» стене, доске или холсте. Вне всякого сомнения, это должно быть что-то самое важное. А что может быть важнее того существа, от которого напрямую зависит, откроются ли для тебя врата вечной жизни или нет? Поэтому вполне естественно, что многие века на стенах, досках и холстах ничего, кроме Бога и святых, изображено быть не могло.



Томазо Джоттино. Пьета из Сан Ремиджо. 1365

Но время шло, и то тут, то там наиболее смелые заказчики стали и сами «залезать» на холсты. То в образе кого-нибудь из свиты волхвов их заметят, то подносящими яства на Тайной Вечере. Дальше – больше: вот уже кто-то из предстоящих у трона Богородицы святых имеет «случайное» портретное сходство с заказавшим картину рыцарем, епископом или банкиром. Затем заказчики стали появляться и в собственном своем обличии, но пока, для того чтобы подчеркнуть их ничтожность, их изображают низкорослыми «хоббитами» в компании святых великанов.



Гуго ван дер Гус. Алтарь Портинари. Ок. 1475

Проходит еще немного времени, и вот они уже одного роста с представителями Святого семейства. Еще немного – и они подтягивают за собой родню. Затем на холсте, помимо заказчика, появляется и художник, который мало того, что сам таким образом пытается пролезть в вечность, так еще приводит с собой жену, а то и любовницу и ставит ее на место Пресвятой Девы Марии.

А вот уже Позднее Возрождение, и здесь сплошные античные сюжеты, то есть ненастоящие боги, образы которых являют жизнелюбивые примеры достаточно распущенной жизни тогдашней знати. А помимо этого нескончаемая череда портретов богатых знаменитостей.

Всё, настоящему Богу на холсте места больше нет.

12. Нерасторжимая диада

Путешествуя по залам знаменитых музеев, внимательный зритель не сможет не подметить еще одну, более глобальную, закономерность, касающуюся разбираемой нами темы. Эта закономерность заключается в том, что высшие достижения в искусстве, как правило, приходятся на те страны и те времена, в которые основная религиозная доктрина если не находилась в упадке, то как минимум начинала подвергаться критическому анализу со стороны по крайней мере наиболее образованных слоев общества. И напротив, в тех обществах, где религиозные убеждения были сильны, изобразительные искусства ограничивались достаточно примитивными формами. Эта особенность замечена уже давно и, как правило, интерпретируется людьми науки как природная несовместимость, даже враждебность двух этих социальных институтов. Однако наше исследование приводит нас совсем к другим выводам. Если рассматривать эти два вида человеческой деятельности с точки зрения проблемы смерти, то они не только не являются чем-то противоположным или враждебным друг другу – они даже не являются двумя разными явлениями.

Во-первых, как мы уже говорили ранее, религия и все виды искусства основаны на одном и том же свойстве человеческого мышления – акте веры. А во-вторых, и религия, и искусство созданы человечеством в ответ на одну и ту же базовую потребность – необходимость преодоления проблемы смерти. Уж не знаю, есть ли еще какие-нибудь общности у данных явлений, но и этих двух нам вполне достаточно для того, чтобы утверждать, что искусство и религия – хоть и двусторонний, но все-таки единый, взаимодополняемый механизм эволюции нашего вида. Причем, судя по всему, искусство в этой диаде выполняет вспомогательную функцию и включается в работу только в случае ослабевания основного механизма выживания – веры в посмертное существование.

Теперь, вооруженные этой теорией, давайте вернемся к началу пути и пробежимся по истории искусства, рассматривая его под этим новым углом зрения.

Итак, всё началось с могилы, то есть с зарождения религиозных представлений о возможном загробном существовании, надежды на будущее возрождение и установления во главе мироздания верховного существа, имеющего власть над жизнью и смертью. Очевидно, что столь сложные понятия при столь юном возрасте человечества требовали обязательного осязаемого доказательства. В ответ на эту необходимость был создан культ пещерного медведя, и как его часть на стенах первобытных пещер появились первые шедевры изобразительного искусства.

Затем настала эпоха мегалитических сооружений, и развитие изобразительного искусства как бы затормозилось. От этих времен остались лишь редкие петроглифы, изображавшие всё тех же животных, правда в довольно упрощенном по сравнению с прежней пещерной живописью виде, и множество разбросанных практически по всему миру циклопических сооружений, сложенных из многотонных каменных глыб. То есть в этот период вера людей в загробную жизнь и будущее возрождение была столь сильна, что они тратили миллионы человеко-часов на то, чтобы эти многотонные камни заняли надлежащее положение.

Если вдуматься, эти посвященные смерти памятники доисторической архитектуры даже нельзя назвать культовыми сооружениями. По крайней мере, в том смысле, который человек нашего века обыкновенно вкладывает в это понятие. Ведь сегодня мы привыкли делить жизнь

на реальность – тот физический мир, в котором мы пребываем, – и гипотетически возможное сверхъестественное посмертное существование. Между тем люди, посвящавшие практически всё свое свободное время воздвижению этих вечных сооружений, вероятно, не делили жизнь на какие-то там половины. Для них необходимость заботиться о своей загробной жизни была такой же обыденностью, как и добывание пропитания, строительство жилищ, изготовление одежды, воспитание детей и защита от врагов. Ведь не считаем же мы сегодня культовым сооружением пекарню или автосалон. Так и они: хочешь жить сегодня – вырасти и испеки хлеб, хочешь возродиться из чрева матери-земли – строй мегалитические сооружения. И никакой необходимости кого-то в этом убеждать попросту не было. А следовательно, не было необходимости и в развитой системе образов, призванных убеждать человека в существовании того, что всякий и так считал частью одной-единственной жизни. Кроме того, социальная структура была крайне однородной, все были приблизительно равны, и каждый точно знал, что ему надлежит делать. Так что и в создании образов, отображающих глубину социального пространства, не было никакой необходимости.



Развалины Гёбекли-Тепе

При этом художественно одаренных гениев меньше не стало, просто у общества не было запроса на бесполезные изображения. А вот на создание мегалитической архитектуры запрос как раз был. Вот гении и переквалифицировались в инженеров. Попробуйте, например, придумать, как с помощью инструментов каменного века откалывать от скалы многотонные плиты, перемещать их на значительные расстояния, а затем устанавливать вертикально, да еще и в полном соответствии с солнечным или лунным календарем, если у вас нет ни колеса, ни письменности, не говоря уже о алгебре и геометрии. Воистину гений этих людей был сравним с гением Леонардо, который, надо сказать, на рынке труда средневековой Европы позиционировал себя именно как военный инженер.

Следующий параграф в учебнике истории искусств обычно отведен уже упомянутому нами египетскому погребальному культу. Мы уже выяснили, что живопись и скульптура этой цивилизации полностью соответствуют нашим критериям искусства. Но вот что касается пропорционального соотношения искусства и религии в жизни древних египтян, тут нам могут померещиться нестыковки. Ведь, утверждая, что изобразительные искусства достигают расцвета только там, где у общества возникают сомнения в своих религиозных догмах, мы не можем игнорировать тот факт, что египетский заупокойный культ, являясь непререкаемым

законом жизни для людей своего времени, одновременно с этим практически полностью состоял из высочайших образцов изобразительного искусства.

Чтобы разобраться с этой проблемой, давайте еще раз обратим внимание на ту удивительную стилистическую разницу между абсолютно реалистичной скульптурой и абсолютно символичной живописью египетского погребального культа. Они ведь так разительно отличаются друг от друга совсем не потому, что древние мастера искусством скульптуры овладели в совершенстве, а до столь же совершенного владения кистью их талант почему-то так и не дорос. На самом деле секрет кроется в различии функций двух этих видов искусства. Согласно верованиям древних египтян, одна из частей души усопшего превращается в священную птицу Ба, которая отлетает на небо, чтобы присутствовать на суде Осириса, решавшего дальнейшую судьбу умершего. А затем она должна вернуться к телу хозяина, для того чтобы передать ему весть о том, что именно решил бог мертвых.



Статуя Каапера. XXVI век до н. э.

Так вот, для этого было необходимо, чтобы душа, вернувшись на землю, смогла узнать своего владельца. А посему никакие символические изображения тут были совершенно неуместны – здесь требовалось абсолютное портретное сходство. Другими словами, те портретные изваяния, которые древние египтяне помещали в гробницы своих усопших, ни в каком смысле произведениями искусства не являлись. Это были буквально вместилища душ умерших людей. То есть просто некие контейнеры, по форме максимально приближенные к форме тела своего владельца.

И наоборот, символизм росписи стен погребальной камеры был обусловлен тем, что задачей этой живописи не было воздействие на современников покойного. Да и фактически это даже не живопись в нашем теперешнем понимании. По сути, это живописный текст, предназначенный для прочтения богами, самим владельцем усыпальницы и его многочисленными потомками. Из этих изображений боги должны были понять, что за претендент на вечную жизнь предстал пред их светлые очи, сам усопший пользовался ими как путеводителем по загробному миру, а многочисленные потомки, да и просто любые желающие должны были убеждаться во влиятельности своего потенциального загробного патрона.

Далее следует Античность с ее высочайшими образцами во всех областях искусств, создававшимися в атмосфере скептического отношения к возможности договора между богами и людьми и отсутствия надежды на счастливое загробное существование. Затем наступают темные времена эпохи Великого переселения народов, когда людям в принципе было не до искусств. И одновременно возникает молодое, энергичное и искреннее христианство, которое поначалу не имело возможности создавать большое количество собственных оригинальных произведений искусства, так как считалось запрещенной сектой, а позже, уже захватив всё пространство Великой Римской империи, именно благодаря своей молодой энергии и искренности веры в создании визуальных образов, подтверждающих правоту своего учения, попросту не нуждалось.

И вот наконец мы подходим к одной из важнейших точек развития изобразительного искусства – византийской иконе.

Часть II

1. Падение Олимпа

Чтобы лучше понять, почему христианство, будучи изначально вероисповеданием крошечной еврейской секты, так быстро утвердилось на бескрайних просторах Великой Римской империи, нам всего лишь нужно припомнить, с чего начинается всякое новое народоустроение. И как мы помним, всё всегда начинается с заключения договора между Богом и человеком. При этом основным пунктом любого такого договора всегда является проблема бессмертия.

И в этом смысле античный человек первых веков новой эры был существом крайне несчастным. Мало того, что у него не было никакого завета с многочисленными божествами тогдашнего Олимпа, так еще и Pax Romana (Римский мир), искренняя вера в который во многом заменяла гражданину веру в верховное божество, трещал по всем швам под непрерывными ударами варварских племен. Именно в это нелегкое время на историческую сцену вышло со своим уникальным революционным предложением молодое и напористое христианство. Оно предложило античному миру две новые, простые, но крайне заманчивые идеи. Взамен множества взбалмошных, жестоких и эгоистичных олимпийских божеств оно предложило идею единого всеблагого и вселюбивого Бога Отца, а взамен унылого посмертия в мрачном Аиде христианство выдвинуло идею райского блаженства и бессмертия души.

Пролистаем несколько веков, на протяжении которых христианская церковь крепла и обзаводилась всё большим числом «подписчиков». Вот она стала государственной религией Римской империи. Вот империя раскололась надвое. Вот западная ее часть утонула в крови под натиском варварских орд. И вот наконец мы в Константинополе, затаив дыхание, разглядываем удивительные мозаики собора Святой Софии.

Итак, икона… Тысячи томов написаны об этом удивительном явлении в мировом изобразительном искусстве, и нам вряд ли удастся что-нибудь тут добавить. Однако давайте задумаемся над тем, что такое иконописный канон, в строгом следовании которому этот загадочный вид изобразительного искусства живет последнюю тысячу лет.



Императоры Константин и Юстиниан перед Богородицей

Когда мы ходим на лекции, посвященные истории искусства, которые последнее время так часто проходят в модных арт-пространствах, мы часто слышим термин «канон» в определенной, достаточно негативной коннотации. Мол, от начала веков изобразительное искусство развивалось из достаточно примитивных форм до величайших античных образцов в совершенно конкретном направлении – в сторону реалистичности и красоты изображаемых объектов. Помните высшую похвалу, которой удостоился древнегреческий живописец Зевксис, когда влетевшая в окно его мастерской птица стала клевать нарисованный им виноград, настолько реалистично тот был изображен? Потом всё разорили варвары, и настали темные времена. Города опустели и заросли лесами, люди разучились строить дворцы, акведуки, дороги и рисовать. Затем пришло христианство, и руки несчастного художника на долгие века были скованы железными кандалами иконописного канона. Искусство было отброшено в прошлое, и живопись перестала развиваться, пока наконец не родились великие гении Возрождения, разорвавшие эти прогнившие религиозные оковы.

А теперь давайте взглянем на «проблему» канона с другой стороны. Если мы проследим историю иконы до самого ее зарождения, мы с удивлением обнаружим ее корни в так называемом фаюмском портрете, который возник в тот момент, когда Древний Египет был превращен в римскую колонию великим Юлием Цезарем и египетская культура постепенно начала смешиваться с классической античностью.



Фаюмский портрет

Помните ту посмертную маску на лице мумии, по которой возвратившаяся с небесного суда душа умершего (священная птица Ба) должна узнать своего владельца? Так вот, фаюмский портрет – это не что иное, как живописный вариант египетской погребальной маски. Изображение, предназначенное для связи, общения и в каком-то смысле взаимопроникновения двух разнофизичных миров.

То есть, по сути, это то самое окно в горний мир, за которое почитают икону православные люди. Только последняя предназначена не для единственного иссохшего трупа, а для огромного количества живых людей.

Помимо этого, создавшая иконописный канон византийская традиция унаследовала у египетской живописи еще одно, может быть гораздо более важное, качество или свойство. Произошло это не напрямую: понадобилось несколько веков для того, чтобы это зерно проросло и со временем стало древом, подобным тому, с которого некогда упало в плодородную почву. Помните, чем на самом деле была система живописных символов древнеегипетского погребального культа? А это помните?

> В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог…
>
> В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его…



Андрей Рублев. Троица. XV век

А теперь, с учетом всего вышесказанного, еще раз взгляните на канон. Что он в таком случае, как не система общепринятых, неизменных и универсальных символов, служащих для передачи благого Божьего слова, для пролития того света, которого так жаждет каждая человеческая душа? Таким образом, получается, что иконописный канон – это не свод законов, описывающих правила создания живописных образов горнего мира. Это не что иное, как своего рода сакральный иероглифический словарь. И тогда получается, что икона – это совсем не рукотворный образ Господа; это вообще не произведение изобразительного искусства.

Икона – это иероглифический текст, то есть буквально само то Слово, тот Логос, который и есть сам Бог.

А стало быть, главное, что нас должно интересовать в иконе, это даже не ее обманчивая живописная простота, но тот символический сакральный текст, через который просвечивает глубокое, осмысленное и живое мировоззрение новой мировой религии.

Самое поразительное, что восточно-римскому варианту христианства, впоследствии названному православием, каким-то чудесным образом удалось сохранить эту глубину, а главное, относительную искренность веры на протяжении почти полутора тысяч лет. И несомненным доказательством этого, с нашей точки зрения, может являться полнейшее отсутствие каких-либо заметных вершин изобразительного искусства (за исключением иконописи) на территории тех государств, что восприняли византийский вариант христианской веры.

Помимо этого, здесь также стоит упомянуть аниконические религиозные системы – иудаизм и ислам, приверженцы которых во все времена отличались нерушимой искренней верой в свои догматы. А посему ни за правоверными мусульманами, ни за ортодоксальными иудеями не было замечено какой-то особенной тяги к созданию произведений изобразительного искусства. В исламе с некоторых пор вообще всякое изображение живого существа строжайше запрещено.

И вот мы снова стоим на пороге эпохи Возрождения, только теперь мы подошли к этому явлению мировой культуры совсем с другой стороны.

Глава без номера. Кротовая нора

Но прежде чем мы продолжим неспешное погружение в неизведанные глубины теории изобразительного искусства, позвольте предложить тем из читателей, кому сильно некогда, возможность сократить долгий путь по мультивселенной этой книги через своеобразную кротовую нору. В конце концов, если у вас когда-нибудь появиться желание и свободное время для того, чтобы детально ознакомиться с данной теорией, вам ничто не помешает вернуться к этому месту и прочитать пропущенное. Тем более что в той части, через которую я предлагаю перескочить, не будет никаких фундаментальных законов, необходимых для анализа современного искусства. Собственно, к нему-то (анализу) я и предлагаю незамедлительно перейти наиболее нетерпеливым из вас.

Итак, смело перелистывайте книгу до главы «Выход голого короля» и наслаждайтесь тем, ради чего вы сюда пришли.

2. Возрождая богооставленность

Каждому, кто хоть что-то помнит из школьного курса истории, с детских лет известно, что эпоха Возрождения – это черта, перейдя которую человечество навсегда покинуло темное Средневековье и торжественно вступило в Новое время. В том, что касается разбираемой нами темы, главной заслугой этой эпохи является смещение интереса творцов всех мастей с фигуры Бога на фигуру Человека. Что же касается причин, по которым могла произойти такая быстрая метаморфоза, напомним, что вся эта «эпоха» длилась несколько десятков лет и была сотворена несколькими десятками совершенно конкретных людей…

Так вот, относительно причин этого культурного взрыва споры среди ученых мужей не утихают и по сей день. Мы же, в свою очередь, не вмешиваясь в эти интеллектуальные баталии, отойдем подальше от их ристалища и попробуем взглянуть на проблему со своей собственной колокольни.

Итак, Возрождение возрождало Античность. А какой главный урок вынес из своих взаимоотношений с божеством человек античного мира? Помните? Это был горький привкус богооставленности. Будь ты эллин золотого века Перикла, римский плебей, патриций или даже сам император, ты ощущал себя презренным пасынком приемного отца. Тебе не были гарантированы ни его любовь, ни его защита, ни его дозволение на счастливое посмертное существование.

С одной стороны, незащищенность и нелюбовь – это, конечно, невероятно грустные чувства, но, с другой стороны, если ты достаточно силен, это положение вещей можно изрядно подсластить ощущением отсутствия какого-либо контроля со стороны высшей сущности.

А теперь давайте припомним, чем была та же Флоренция накануне Возрождения. Это была олигархическая республика, обладавшая уже почти капиталистическим укладом экономики. Флоренция была очень богатым, почти промышленным городом, а управлявший ею банкирский дом Медичи по своему влиянию на европейскую политику соперничал и с епископами Рима, некоторые из которых принадлежали ему напрямую, и с виднейшими августейшими фамилиями. Да, эти люди очень любили культуру и искусство, но вместе с тем они прекрасно понимали, насколько грязной и двуличной в это время была государственная и, хуже того, религиозная система власти. И что вы прикажете делать этим вершителям судеб Европы, вынужденным подчиняться истлевшим, зловонным средневековым пережиткам, в которые их постоянно тычут носом люди, известные на весь тогдашний мир своим откровенным корыстолюбием и слабо скрываемым сладострастием? Ведь таким образованным и тонким людям, как Медичи, тогдашняя католическая церковь не могла не казаться каким-то не оправдавшим надежд пережитком Темных веков.

И поэтому их желание вернуться в пространства, наполненные сиянием чистого философского знания и непревзойденными шедеврами изобразительного искусства, какими им виделись античные времена, не кажется такой уж нелогичной и неоправданной прихотью. Тем более что Медичи уже тогда намеревались вырваться из тисков средневековой сословной зависимости и обзавестись как минимум собственной герцогской короной. А для этого идеология, провозглашавшая человека независимым от всевышней воли творцом собственного счастья, приходилась как нельзя к месту. Неудивительно, что у работавших под патронажем этой семьи

художников с этого момента стало принято растворять образ и волю Творца Небесного внутри образа и воли совершенно конкретного земного творца.

Не верите? Вот вам два примера из истории мировой живописи. Помните, мы говорили о том, что любое произведение искусства, в каком бы жанре оно ни было написано, в конечном счете можно считать портретом внутреннего мира или, если хотите, портретом души заказчика? Так вот, первый пример иллюстрирует именно это предположение.

2.1. Эротические подвиги Юпитера

Ну что ж, знакомьтесь: Федерико II Гонзага, маркграф, а затем и герцог Мантуи. Один из первых людей своего времени. Красавец и тонко чувствующий искусство меценат, любимец монарших дворов и умелый дипломат, расположением августейших особ и многочисленными династическими аферами снискавший герцогскую корону. То есть, в принципе, человек того же полета и склада, что и Лоренцо Великолепный, только ко всему еще и природный маркиз.

Жил этот примерный католик ярко, но недолго, поскольку в возрасте сорока лет умер то ли от оспы, то ли от сифилиса. Несмотря на это, за свою короткую жизнь он успел:

· завести дружбу с несколькими монаршими особами, в том числе с императором Священной Римской империи;

· жениться, развестись и снова жениться на одной из представительниц византийского императорского дома, а после ее смерти – на ее младшей сестре;

· выторговать у императора неслыханное по тем временам право наследования земель и титула для сына своей любовницы;

· в перерыве между браками с Марией Палеолог жениться на родственнице вышеозначенного Карла V, в придачу получив ту самую герцогскую корону;

· при помощи папы откупиться от брака с родственницей императора, но при этом сохранить полученное в приданое герцогство;

· а в довершение всего построить великолепный дворец палаццо дель Те, в котором он приказал оборудовать отдельный зал для тайных встреч с той самой Изабеллой Боскетти, незаконнорожденного сына которой он впоследствии сделает своим официальным наследником. И для оформления этого любовного гнездышка Федерико заказал серию из четырех картин у знаменитого пармского художника Антонио да Корреджо, мастера, стоявшего в одном ряду (по мнению некоторых искусствоведов) с такими титанами Возрождения, как Андреа Мантенья, Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти и Микеланджело Буонарроти.



Антонио да Корреджо. Юпитер и Ио. Ок. 1532—1533

Сюжет этой картины позаимствован из «Метаморфоз» Овидия и повествует о соблазнении Юпитером (главным богом римского Олимпа) дочери Инаха, прекраснейшей Ио. Как известно, Юпитер был крайне сластолюбивым божеством и, к вящему неудовольствию своей ревнивой жены, то и дело пускался в различные любовные авантюры. При этом вселенского владыку ответное чувство избранниц, как правило, нисколько не заботило. Вот и на этот раз, пролетая по своим божественным делам, плодоносный Юпитер углядел гуляющую в окрестностях родного Аргоса прекрасную дочь мелкого речного бога и пожелал излить в нее свое божественное семя.

К сожалению, день был слишком светел, а дева слишком стеснительна, и поэтому громовержцу пришлось обернуться темной тучей, в непроглядной гуще которой прекрасной деве оказалось проще расстаться со своей природной застенчивостью. Утолив зов плоти, властелин горных вершин осознал, что такая странная метеорологическая аномалия не может не привлечь внимание его зоркой супруги, которой он, надо сказать, всё же немного побаивался. И когда туман рассеялся, пред хмуры очи божественной Геры предстала не очередная растленная дева, а мирно пасущаяся корова, в которую ее непутевый муженек превратил только что соблазненную Ио. Что, впрочем, не помешало злобной Гере наслать на бедняжку чудовищного овода, который своими беспощадными укусами загнал несчастную аж на Африканский континент.



Антонио да Корреджо. Леда и лебедь. Ок. 1531—1532

Следующее живописное полотно в этом зале пересказывает другой излюбленный возрожденческий сюжет. На этот раз Юпитеру (он же Зевс) приглянулась дочь этолийского царя Фестия, прекрасная Леда. Подождав, пока ничего не подозревающая девушка обнажится для купания, хитроумный Зевс коварно обратился лебедем, подплыл к ней и, пока эта наивная дурочка восхищалась неземной белизной его прекрасных перьев и божественной мощью невероятно упругой и длинной шеи (намеки от дядюшки Фрейда), беспардонно излил в нее свое божественное семя. После чего несчастной горемыке пришлось не просто родить от него детей, а натурально снести несколько лебединых яиц.



Антонио да Корреджо. Похищение Ганимеда. Ок. 1531—1532

Дальше – больше. Верховный бог был натурой разносторонней и поэтому не считал нужным ограничиваться одними невинными девами. А Ганимед был самым прекрасным юношей на всей земле. И вполне естественно, что Юпитер никак не мог пройти мимо, не сорвав сей прекрасный бутон. Для чего он послал орла, а по некоторым данным, сам обратился в крылатого хищника, и эта пернатая бестия утащила несчастного парнишку в олимпийский чертог,

чтобы тот разносил на пиру богов всяческие яства и напитки, давал им любоваться своей красотой, а также для разных прочих увеселений.



Антонио да Корреджо. Даная. 1531

И наконец, последним произведением в этом коротком списке была «Даная», которой Юпитер овладел под видом золотого дождя.

Ну как вам такой портрет души герцога Мантуи? Не кажется ли вам всё это какой-то сплошной порнографией? Тем более что и зал-то этот был обустроен специально для нежных встреч герцога со своей фавориткой, Изабеллой Боскетти. Той самой любовницей, чьего сына Федерико с таким трудом сделал своим официальным наследником.

Естественно, без порнографии в этих всемирно признанных шедеврах изобразительного искусства не обошлось. Чего стоит хотя бы «Леда». Ведь художнику, в принципе, могло бы хватить одного намека на поучительную историю, рассказанную в этом мифе. Он мог бы, как Леонардо в своем шедевре, написанном на тот же сюжет, изобразить Леду застенчиво стоящей рядом со слегка приобнимающим ее лебедем неподалеку от их только что вылупившихся детей. Ну, в крайнем случае, коль уж речь всё равно идет об украшении зала свиданий, можно было бы, как Микеланджело, изобразить эту мифическую парочку непосредственно в процессе соития. Так нет – почему-то Антонио да Корреджо этого мало. В своей картине он пишет Леду трижды. И в момент невинного заигрывания с только что подплывшим «лебедем», и в момент чувственного соития, и, самое главное, в момент трогательного прощания, когда уже оплодотворенная дева трогательным, полным благодарности взглядом провожает отлетающего божественного любовника.

Так неужели все эти великолепные произведения искусства были созданы только для того, чтобы резонировать с зовом плоти молодого герцога Мантуи? Конечно же, всё совсем не столь примитивно. Не так прост был наш великолепный Федерико: он слыл образованным и тонким человеком вполне заслуженно. Но для того, чтобы до конца разобраться, в чем тут, собственно, соль, нам придется применить к этим полотнам наши собственные критерии оценки произведений настоящего искусства.

Ну что же, как мы помним, первый критерий гласит, что произведение искусства должно являть образы незримого божественного мира, и формально этот принцип тут соблюден: на всех четырех полотнах действительно присутствует божество. Вот только одна загвоздка: бог тут, конечно, есть, вот только он ненастоящий. Не нужно забывать, что, несмотря на всё свое гедонистическое поведение, люди эпохи Возрождения продолжали оставаться правоверными христианами, а соответственно, верить в существование олимпийских богов никак не могли.

Так что же, не подходят, значит, эти общепризнанные шедевры под первый критерий?

Как ни странно, все-таки подходят. Потому что, как мы уже упоминали, одна из главных заслуг Ренессанса заключалась в переносе образа Бога из собственно Его изображения внутрь изображенного на картине человека. И с той поры отблески и свойства Божества нам следует искать не только в ликах приобщенных к бессмертию святых, но и в лицах донаторов произведений искусства. Мало того: поскольку человек сотворен по образу и подобию своего Создателя, в поступках людей следует видеть Его волю.

И тогда получается, что, хотя мы видим на картине как бы ненастоящее божество, мы всё же видим отблеск настоящего Бога в образе человека, этого ненастоящего бога изображающего. Ну а кого, как вы думаете, символизирует этот ненастоящий настоящий бог? Ну, естественно, заказчика – герцога Федерико II Гонзага. Что называется, почувствуйте разницу. Если до эпохи Возрождения на подобном полотне мы рассчитывали бы увидеть герцога, играющего роль какого-нибудь христианского святого, то теперь мы видим античного бога, играющего роль христианского герцога.

Следующие два критерия гласят, что произведение искусства должно отражать социальную структуру общества и стереотипы правильного поведения человека внутри этого самого общества. И вот теперь нам становится понятна как распущенность Юпитера, так и тройственность Леды. На самом-то деле все эти картины совсем не о том, о чем мы с вами по своей испорченности подумали. Ведь что делает в этих сюжетах Юпитер (читай: герцог, король, император)? Правильно: всё, что пожелает! Кто ему указ? Правильно: никто! Это жестоко? Да, жестоко! Это может показаться аморальным? Да, это выглядит аморально! Ну и чем в результате всё заканчивается для этих несчастных изнасилованных бедолаг? В Африке к бедной Ио вернулось ее человеческое обличие, в честь нее назвали Ионическое море и Босфор (Коровий брод), а ее зачатый священным облаком сын основал город Мемфис и стал царем Египта. Что касается Леды, из отложенных ею яиц вылупились несколько чудесных карапузов, одним из которых оказалась Елена Прекрасная, за что сама Леда, как мать полубогов, была перенесена на Острова блаженных, то есть была удостоена райского посмертия. Ганимед тоже получил бессмертие, а Даная в результате сначала стала матерью великого героя Персея, а затем, немного поскитавшись, все-таки обрела свою половинку в лице одного из мелких богов, вместе с которым основала поныне существующий город Ардею.

Таким образом, получается, что стены Овидиева зала были украшены не полупорнографическими картинками, но аллегориями грядущего абсолютистского социального пространства Западной Европы, в котором монаршая особа, являясь проекцией высшего божества, имеет право и даже обязанность поступать со своими подданными таким образом, каким только пожелает. При этом никакой ответственности ни перед кем, в том числе перед оставившим этот мир на ее попечение Господом, августейшая особа не несет. А лица подданных должно беспрестанно озарять то выражение, которое мы видим на лице оплодотворенной Леды, с умилением и благодарностью смотрящей вослед улетающему божественному любов-

нику. Ибо что бы ни сотворил с тобой верховный земной властелин, в конце концов это, безусловно, пойдет к твоей вящей пользе.

2.2. Поклонение Боттичелли

Другой картиной, мимо которой мы никак не можем пройти, разбирая этот важнейший период – эпоху Возрождения, вне всяких сомнений, является «Поклонение волхвов» кисти Сандро Боттичелли. Для начала, как обычно, давайте попытаемся найти на ней заказчика. Как мы помним, в любую из предыдущих христианских эпох его следовало бы искать в образе какого-нибудь святого или скромного пастушка, заглянувшего на огонек Вифлеемской звезды. Ну а если это был уж совсем нескромный человек, то в образе одного из волхвов. В крайнем случае он мог быть изображен и в своем собственном обличии, коленопреклоненно умиляющимся сиянию, исходящему от младенца Христа. Чего-то подобного еще и потому следовало бы ожидать, что картина была написана для алтаря погребальной часовни заказчика, расположенной в базилике Санта-Мария-Новелла.

Сандро Боттичелли. Поклонение волхвов. Ок. 1475

Однако ничего этого мы здесь не видим. Подавляющая часть холста плотно заставлена представителями нескольких поколений правящего флорентийского дома Медичи, а также прочими тогдашними знаменитостями. Сам же Гаспаре ди Дзаноби дель Лама изображен в правой части картины скромно стоящим в толпе придворных. И похоже, что ни святой Иосиф, ни Пресвятая Дева Мария, ни само чудо сошествия в мир младенца Христа его нисколько не интересуют.

Ведь если бы этот человек данным произведением искусства хотел показать нам, что главной заслугой своей жизни он почитает христианскую добродетель, то, наверное, он поступил бы так же, как и все его многочисленные предшественники: попросил бы художника изобразить его одним из участников этой священной истории, что делало бы его лицом, состоящим в свите Святого семейства. Он же счел, что для него гораздо важнее быть изображенным в виде одного из многочисленных подданных совсем другой семьи – правящей флорентийской династии Медичи.

Взгляд Гаспаре не направлен на Христа; мало того, он даже не направлен на его патрона, близостью с которым он, очевидно, так гордится. Вместо этого он смотрит прямо нам в глаза; его взгляд как бы говорит: «Посмотрите, это я – Гаспаре ди Дзаноби дель Лама, видите, в обществе каких великих людей я стою… И эту картину именно я заказал. И она будет великим памятником моему социальному положению и моим великим даром этому святому семейству». Ну и в придачу, на тот случай, если мы вдруг не поймем, кто здесь за всё платит, он еще и ненавязчиво показывает на себя пальцем.

Ну что же, давайте рассмотрим поближе это «святое» семейство. На картине изображены три поколения Медичи: легендарный Козимо Старый, сын основоположника династии, его дети, Пьеро и Джованни, и его внуки: Джулиано и столь же легендарный Лоренцо Великолепный. Первое, что бросается в глаза, – тот очевидный факт, что настоящее Святое семейство не только не входит в круг интересов заказчика картины – оно, кажется, совсем не интересует и представителей славного банкирского дома. Ведь почти никто из них не смотрит в сторону Богоматери и младенца Христа. Коленопреклоненный Козимо вроде как выказывает некое почтение Божеству, однако, судя по выражению его лица, всё это для него лишь формальность. Его дети, Пьеро и Джованни, в этот момент заняты обсуждением лежащей у их ног короны. «Вот корона лежит, – как бы говорит младший брат, – это, случайно, не твоя?» – «Моя? – как бы переспрашивает старший. – Нет, это, наверно, Христа, Он же вроде у нас Царь царей…» Здесь же, в пророческой задумчивости, но тоже не глядя на свершающееся чудо, стоит сын Пьеро – Джулиано. Уже совсем скоро он будет заколот вероломным убийцей.

В левой части картины мы видим другую группу игнорирующих Христа персонажей. Это гордо задравший нос и небрежно скрестивший руки на своем мече Лоренцо Великолепный (на момент написания картины правитель Флоренции), его друг поэт Анджело Полициано, а также надменно объясняющий патрону истинную суть происходящего один из главных создателей идеологии Возрождения – мыслитель и философ Пико делла Мирандола, человек, из-под пера которого вышли такие, например, строки:

Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю.

А теперь представьте себе такую невероятную ситуацию. Допустим, кто-то изобрел машину времени, и вы выиграли в лотерею возможность стать одним из тридцати людей, которым посчастливилось увидеть новорожденного Иисуса. При этом вы, допустим, ну не прямо фанатически, но все-таки достаточно верующий человек. И как вы думаете, могли бы вы проглядеть этот момент, потому что задумались о чем-то или вдруг решили поговорить с братом о том, чья корона лежит у вас под ногами? Ну и наконец, сочли бы вы этот момент подходящим для того, чтобы скорчить равнодушную и надменную физиономию и, вместо того чтобы благоговейно ловить каждый миг этого великого чуда, выслушивать философские штудии вашего юного спутника? Согласитесь, что-то должно быть не так с вашей христианской верой для того, чтобы такое поведение в этот момент показалось вам вполне уместным. Однако в описываемые времена для данной семьи подобное отношение к христианской религии, к сожалению, не было чем-то из ряда вон выходящим. И виной всему была сама католическая церковь.

На протяжении тысячи лет Средневековья католическая церковь являлась абсолютным монополистом западноевропейского духовного мира. Огнем и мечом она закрепила за собой право отождествляться с самим Христом. И если ты смел высказывать недовольство законами, по которым она была устроена, или даже персонально кем-то из высшего духовенства, в тот же момент ты становился врагом и самого Христа.

И знаете что? Подавляющее большинство тогдашних людей это вполне устраивало. Это было даже удобно. Ведь простому человеку и не хотелось заниматься сложными религиозно-философскими размышлениями. Для него было гораздо проще всю работу по спасению собственной души переложить на плечи других, более сведущих в таких делах людей. Зато можно было сделать что-то плохое, даже очень плохое, заплатить штраф – и тебе всё простится. А то, что епископ живет в замке и ходит в золоте, так он же пред Богом за нас всех предстоит, а как перед Богом-то да в лохмотьях, несолидно как-то…

Между тем Медичи видели эту декорацию истинной веры, в том числе и с обратной стороны. Люди они были образованные, Священное Писание знали очень хорошо. Но, помимо этого, они так же хорошо знали и Платона, и Пифагора, и Аристотеля, и древнеримских и арабских авторов. А еще они прекрасно разбирались в политике. Например, они помнили, что папы, конечно, наместники Бога на земле, но если ты достаточно сильный правитель, то ты можешь выгнать их из Рима, перевести в свою вотчину и там держать под замком почти сто лет (Авиньонское пленение). И никакой кары небесной за это на твою голову не обрушится.

Они также хорошо помнили недавнюю Великую схизму Запада – период, когда на папском престоле одновременно находились сначала два, а потом и три папы, одним из которых был известный авантюрист и пират Бальтазар Косса. Последний для Медичи был лицом особенно примечательным, ведь, став папой Иоанном XXIII, он передал все свои пиратские сокровища под управление основателю этого семейства Джованни ди Биччи де Медичи, а когда Косса лишился папской тиары и потребовал свои деньги назад, старик Джованни остроумно заметил, что эти деньги принадлежат папе Иоанну XXIII, и, когда тот за ними придет, он, несомненно, вернет ему всё до последнего флорина. Таким образом, в основе капитала банкирского дома Медичи лежали не просто кровавые пиратские сокровища, но сокровища, которые они сами украли у одного из самых кровожадных пиратов того времени.

Другой осиновый кол в сердце средневекового религиозного мировоззрения вбила наука. Здесь нужно отметить, что еще в 1462 году дед Лоренцо Великолепного основал Платоновскую академию – место, где собирались крупнейшие гуманисты своего времени для того, чтобы изучать и актуализировать великое наследие античного мира. Там изучали труды Аристотеля, Эпикура, Платона, Плутарха и прочих столпов античной мысли, а греки, как мы помним, это люди с очень практическим и научным складом ума. Так, например, Эратосфен Киренский первым вычислил радиус Земли, а Аристарх Самосский разработал принцип измерения расстояния от Земли до Солнца. Этот же древнегреческий ученый впервые поставил Солнце в центр известной Вселенной. Всё это было описано в дошедших до нас трудах Плутарха и Архимеда, которые, вне всякого сомнения, изучались в Платоновской академии, участниками которой были и Козимо Медичи, и Пико делла Мирандола, и Боттичелли, и, конечно же, Лоренцо Великолепный.

Помимо этого, в кругу интеллектуалов уже были известны работы крупнейшего немецкого мыслителя того времени, а по совместительству кардинала и епископа Бриксена Николая Кузанского, предположившего бесконечность Вселенной и отсутствие у нее какого-либо цен-

тра. Ну и наконец, в то время в среду образованных людей Европы уже начинают проникать некоторые сведения о гелиоцентрической системе Николая Коперника.

Надо сказать, что изгнание Земли из центра Вселенной было для человека эпохи Возрождения не просто очередным научным открытием. Оно стало буквально крушением всей старой мировоззренческой системы. Ведь испокон веков считалось, что все законы небесной механики уже открыты, прекрасно соотносятся со Священным Писанием, а потому утверждены церковью как вечный и нерушимый закон. Человек считался вершиной творения, поскольку был создан по образу и подобию Божию. Для него Господь сотворил Землю, и вполне естественным казалось предположить, что дом этого идеального существа непременно должен быть расположен именно в центре Вселенной. И вот вдруг выясняется, что Земля, а стало быть и мы, вовсе не является той осью, вокруг которой вращается мироздание, а отсюда на ум многим думающим людям сама собой приходила мысль о том, что, может быть, мы и не единственное разумное творение Господа и что на других планетах, которые тоже вращаются вокруг Солнца, может существовать и какое-то другое, может быть даже более любимое Богом, человечество. Тем более что наши войны, периоды голода и регулярные эпидемии только придавали обоснованности этому фантастическому предположению. Собственно, Джордано Бруно, который был современником таких титанов Возрождения, как Козимо I Медичи, Тициан и Микеланджело, сожгут именно за это предположение.

И в довершение, быть может, самый поучительный и жестокий урок этой семье преподнесло событие, окончательно развеявшее все иллюзии относительно папства (если они к тому времени еще оставались). Речь о заговоре Пацци, напрямую благословленном папой Сикстом IV, когда заговорщики, среди которых были не только купцы, священники и монахи, но даже архиепископ Пизы, напали на братьев Джулиано и Лоренцо Медичи не просто в церкви, а непосредственно в момент причастия.

Зная всё вышеперечисленное, нетрудно догадаться, почему персонажи, изображенные на картине Боттичелли, выражают Святому семейству так мало почтения. Оказалось, что формула «Церковь есть Бог» имеет и обратное действие. А значит, если хула на католическую церковь в течение тысячи лет признавалась хулой на самого Бога, то, соответственно, и разочарование в церкви для многих стало разочарованием в самом Господе. Всевышний продолжал оставаться Творцом Вселенной, но вместо положения Небесного Отца, непосредственно участвующего в жизни каждого сотворенного Им человека, Он был признан Отцом, выставившим Своих чад за порог, предоставив каждому право самому решать, каким человеком ему теперь быть.

Ну и перед тем, как мы сформулируем для себя окончательный вывод относительно этого переломного момента нашей истории, давайте вновь обратимся к великой картине великого мастера и разберем ее общую композицию и еще один включенный в нее портрет, поскольку именно эти две детали наиболее ярко высвечивают те изменения, что произошли в головах людей эпохи Возрождения.

Если мы взглянем на полотна (точнее, доски) мастеров предыдущего поколения – тех, на чьих работах учились титаны Возрождения, они будут разительно отличаться от картины Боттичелли. И я сейчас имею в виду не относительную примитивность стиля старых мастеров, а именно композицию. В произведениях Чимабуэ, Дуччо ди Буонинсенья, Пьетро Лоренцетти или Луки ди Томме, написанных на тот же сюжет, главенствует одно неизменное правило: Царица Небесная с младенцем Христом обязана пребывать на переднем плане и по размеру

значительно превосходить всех остальных персонажей картины. Единственные исключения – архангел Гавриил и Иоанн Креститель: эти герои Священного Писания признавались равными Богоматери, и их можно было изображать в том же размере.



Чимабуэ. Маэста – Мадонна на троне. 1280—1285

Ну и что же мы видим у Боттичелли? Кто здесь изображен в глубине композиции и визуально представляется фигурой меньшего размера, а кто, в золотом плаще Юпитера, гордо вздернув нос, вызывающе глядя прямо в глаза зрителю, самодовольно красуется в первом ряду? А это создатель шедевра – сам великий Сандро Боттичелли. Думаете, это случайность? Нет, нет и еще раз нет… Таким образом творец земной указал Творцу Небесному то место, которое Он отныне должен занимать.

3. Возрождение: выводы

Ну что же, пришло время переходить к тем выводам, которые нам удалось сделать, столь подробно изучая эпоху Возрождения. Итак, эпоха Ренессанса – это та точка, в которой, быть может в первый раз в человеческой истории, изобразительное искусство изменило своему главному назначению – подтверждать существование верховного Божества, имеющего власть над жизнью и посмертием человека, – с одной стороны, в угоду самодостаточной красоте изображения, с другой стороны, идя на поводу у изменившего свои предпочтения заказчика. В результате социальное пространство, в котором было суждено жить человеку Нового времени, начало постепенно сужаться до размеров только земной жизни, всё больше вытесняя из общественного мировоззрения божественную, иноматериальную составляющую.

И здесь хотелось бы сделать одно очень важное отступление. Дело в том, что эпоха Возрождения, несмотря на то что формально продолжалась всего несколько десятилетий, всё же имеет все права называться эпохой – хотя бы на том основании, что с этого момента социальное устройство, по крайней мере европейской цивилизации, переменилось самым радикальным образом, и эти изменения сохраняются по сегодняшний день. В этой точке исторического процесса произошел надрыв, который в последующие времена только расширялся. Впервые в человеческой истории некоторая часть общества, при этом самая образованная и могущественная, добровольно расторгла завет с высшим существом, заключенный еще нашим неандертальским кузеном. Ведь процесс изгнания Бога происходил не только в стенах галереи Уффици, и, уж конечно, он не остановился на одном лишь изгнании с холстов. Медленно, но неуклонно область божественного изгонялась сначала из мировоззрения правящего класса, а затем, по мере постепенного повышения общего уровня жизни, и из мировоззрения среднего европейца.

Впрочем, не нужно думать, что этот процесс, как и все остальные описываемые в этой книге исторические процессы, протекал быстро и осознанно. Мало того: не стоит думать, что процессы, связанные со взаимоотношениями человека и Бога, трансформируются в полном соответствии с хронологией и периодизацией, обозначенными в учебниках по каким бы то ни было научным дисциплинам. Да, мы можем довольно точно сказать, когда каменный век сменился медным, а медный – железным и когда одна общественно-экономическая формация сменилась другой. Тем более мы довольно точно знаем, когда, где, как и почему один большой стиль в искусстве сменялся другим. Но вот что касается отношений человека с Богом, здесь могут быть такие захлесты и диффузии, что, боюсь, вряд ли тут может идти речь о какой-либо четкой периодизации. Ну и, уж конечно, взаимоотношения эти особенно усложняются после точки Возрождения.

Вся путаница происходит из-за того, что, когда мы говорим «человечество», нам, как правило, представляется нечто достаточное цельное, – по крайней мере, когда речь идет о таких масштабных явлениях, как общественно-экономические формации или крупные художественные стили. Действительно, бóльшую часть истории так и было, но по мере усложнения всех процессов человеческой жизнедеятельности многие социально-религиозные, а значит, и мировоззренческие, а значит, и художественные течения стали наслаиваться друг на друга и на протяжении достаточно больших промежутков времени существовали одновременно. Не нужно думать, что с окончанием, например, романского стиля он был немедленно заменен готическим, а тот, в свою очередь, тотчас перестал существовать, как только молодой ученик мастера написал ангела на картине своего учителя. В ту самую минуту, когда надменный гений Боттичелли внес последний штрих в свой живописный манифест, прекрасный роман-

ский собор Дуомо ди Пиза не рассыпался в прах, великие фрески Джотто не осыпались со стен капеллы Скровеньи, так же как никуда не исчезли и византийские мозаики Палатинской капеллы. Потому что, несмотря на изменившееся мировоззрение образованной прослойки общества, никуда не делась потребность остального человечества чем-то поддерживать свою надежду на загробное существование.

Мало того: всё это разнообразие стилей и соответствующих им мировоззрений прекрасно дожило и до нынешнего дня. И сегодня огромное число христиан продолжает обладать, если можно так выразиться, средневековым, возрожденческим либо барочным религиозным мировоззрением.

Другими словами, простых, глубоко верующих людей, во все века составлявших львиную долю населения, наступление Ренессанса, барокко, рококо и так далее практически никак не задевало. Все эти большие стили и революционные идеи были игрушками достаточно тонкой прослойки высшего общества, а населения касались только тогда, когда изменившееся мировоззрение власть имущих стучалось в их дверь тяжелым сапогом сборщика налогов, рекрутера или вражеского солдата.

4. Псевдобарокко

Всякому хорошо учившемуся в школе известно, что вслед за эпохой Возрождения через тоненькую прослойку не создавшего особых шедевров маньеризма наступает эпоха следующего большого художественного стиля – барокко. Из тех же учебников мы узнаём, что барокко, являясь прямым продолжением эпохи Возрождения, очень плотно занималось разработкой идеи о человеке как центре мира. Именно наполненный противоречивыми страстями человек становится главным фокусом внимания для художников того времени. Подчеркнутая телесность, красота, мощь и динамика, выраженные как в образах мускулистых, пышущих здоровьем тел персонажей, так и в выборе максимально пафосных героических сюжетов для своих картин, – вот те признаки, по которым мы безошибочно определяем произведения художников, работавших в этом стиле. И причиной стало изменившееся мировоззрение знатного человека того времени, которое потребовало изображать его ни много ни мало вершащим судьбы мира богоподобным героем. Заказчик вдруг захотел выглядеть человеком, обладающим в каком-то смысле почти божественными полномочиями. Помните того же Людовика XIV – «короля-солнце»: он же почти напрямую отождествлял себя с Аполлоном. И таким образом этот земной владыка великолепием своего золотого сияния как бы заслонял тот золотой свет, с помощью которого прежде было принято изображать непостижимый и недосягаемый божественный мир.

С другой стороны, то была еще и эпоха Просвещения. Магеллан уже обогнул Землю, окончательно подтвердив ее шарообразную форму, Николай Коперник математически доказал, что планеты вращаются вокруг Солнца, а Джордано Бруно заявил, что Солнце совсем не центр мира и остальные звезды – не дырочки в небесном своде и не какие-то неподвижные тела, отражающие солнечный свет, а точно такие же солнца, вокруг которых, несомненно, должны вращаться и другие Земли, на которых вполне естественно предположить наличие и других человечеств. Множество «вечных» и доселе неколебимых истин вдруг было ниспровергнуто, и в душах образованных людей воцарилось нешуточное смятение. Судите сами: еще буквально вчера ты, человек, был существом богоподобным, ради которого Всевышний создал этот прекрасный мир. И ты процветал в центре этого мира под постоянным надзором заботливого, любящего Небесного Отца. А сегодня ты вращаешься вокруг Солнца – такого же, как и миллионы других солнц, – на поверхности Земли – такой же, как и миллиарды других планет. Да и сам ты оказался совсем не столь богоподобным, как всегда о себе думал. Твои собственные ощущения, оказывается, тебя обманывают, и даже твои считавшиеся совершенными в силу богоподобия органы чувств оказываются не такими уж и совершенными: ведь Галилей успел создать и подзорную трубу, и микроскоп, которые способны значительно их улучшить. А если твои органы чувств можно усовершенствовать, значит, или ты не создан по образу и подобию совершенного Бога, или сам Бог не так уж и совершенен.

В ответ на все эти духовно-интеллектуальные потрясения с новой силой зазвучали и широко распространились идеи деизма, в соответствии с которыми Бог по-прежнему был единым Творцом неба и земли, но как бы Творцом, вышедшим на пенсию по окончании работ по устроению Вселенной. Он представлялся не Спасителем, а неким великим Архитектором или Часовщиком, который создал, настроил и запустил этот мир, но потом самоустранился от вмешательства в его текущие дела, а стало быть, и контролировать завет, некогда заключенный между Ним и людьми, Он также больше не мог или не желал.

Несмотря на то что подобное положение вещей должно было бы посеять ужас в душе каждого искренне верующего человека, нашлись те, кто сумел извлечь из этой духовной катастрофы некую моральную прибыль. Эти люди смекнули, что с небес никто за их темными делами более не наблюдает, а стало быть, ничто не сдерживает их алчные, сластолюбивые желания, и всё то, что еще вчера им приходилось скрывать, теперь может быть выставлено напоказ и даже составлять предмет некоей гордости. Собственно, этими людьми и были те самые представители высших слоев общества, в угоду вкусам которых возник этот новый жизнелюбивый изобразительный стиль – барокко.

Однако жили в те времена и другие люди, мировоззрение которых не желало смиряться с отсутствием в их повседневной жизни попечения всеблагого Небесного Отца. Именно чаяния таких людей и выражал художник, о котором далее пойдет речь.

4.1. Буйный гений

Во всех учебниках по истории изобразительного искусства Микеланджело Меризи да Караваджо указан одним из родоначальников барокко. Однако при внимательном изучении его творчества не покидает ощущение, что ему более подошел бы титул последнего титана Возрождения, чем основоположника нового стиля.

Караваджо был весьма противоречивой личностью. Из-за превратностей судьбы и своего взрывного характера он с лихвой познал и нищету, и скитания, и голод, и тюремное заточение. Но та же судьба свела его и с величайшими людьми своего времени, такими как Галилео Галилей, Кампанелла и Джордано Бруно. С последним он познакомился и провел несколько дней в тюрьме, отбывая наказание за очередную кабацкую драку. Таким образом, ему были близки и возвышенные замыслы просвещенных, и потаенные чаяния невежественных.

Так что же такого сделал этот буйный гений, за что его причислили к сонму величайших творцов в истории человечества?

Что касается его живописного метода, он сделал две вещи. Своих античных богов и героев, а также христианских ангелов, пророков и святых угодников он писал не с высокородных синьоров, а с самых обычных людей. Если святой Иосиф был плотником, так он и у Караваджо выглядит как плотник. Если апостолы были вечно гонимыми скитальцами, а следовательно, ничего своего не имели, так он и изображал их измученными стариками в изорванных одеждах. Пришедшие поклониться младенцу Христу крестьяне у него так и валились на порог Богородицы в чем с поля шли, да еще и с босыми грязными ногами (надо заметить, что любовь художника к грязным босым ступням приносила ему массу неприятностей с заказчиками). А мужички, воздвигающие крест святого Петра, – они же выглядят в точности как те соседские оборванцы, которые за пару монет возьмутся починить ваш забор или разгрузить телегу с углем. Ну и отдельным камнем преткновения время от времени становилась сама Пресвятая Дева Мария, которую несносный художник так и норовил написать с какой-нибудь известной представительницы древнейшей профессии, из-за чего церковники не раз заставляли его переделывать заказ, а то и вовсе отказывались вешать такие непристойные изображения на стены своих храмов.



Караваджо. Распятие святого Петра. Ок. 1600

Другим новшеством, привнесенным Караваджо, стал его знаменитый черный фон и очень резкие контрасты в изображении (тенебризм, или тенебросо). Эта техника была известна и до него, но именно Караваджо привнес в нее тот смысл, который окажет сильнейшее влияние на творчество таких гениев, как Рембрандт, Рубенс, Веласкес, и множества других менее известных художников. Возникнет даже целое отдельное направление в живописи – караваджизм, последователи которого будут яростно сражаться с приверженцами другого популярного тогда направления – академизма.

Но прежде чем мы продолжим разбирать новаторские идеи Караваджо, нам следует оговорить вот какой аспект творческой деятельности человека. Когда мы говорим о каком-то художнике: «Он привнес тот или иной смысл», или «Он переместил Бога туда-то и туда-то», или «Он поменял представления современников», мы должны держать в уме одну крайне важную особенность художественного творчества, которая, с одной стороны, очень часто делает художников не понятыми современниками, но, с другой стороны, по прошествии определенного времени возводит некоторых из них в обладатели чуть ли не пророческого дара.

Дело в том, что религиозные идеи, а следовательно, и художественные образы, их подкрепляющие, не являются выдумками каких-то отдельных людей, но представляют собой часть живого психоэмоционального механизма выживания человеческого общества в условиях постоянно меняющейся окружающей среды. А следовательно, они проходят сквозь сито такого же эволюционного отбора, как и вся остальная жизнь на планете Земля. Мы уже немного говорили об этом, когда размышляли о почти полном отсутствии изобразительного искусства в эпоху мегалитических сооружений. И работает это приблизительно таким образом: сначала возникают новые обстоятельства, рождающие требующую разрешения проблему. Например, переход на оседлый образ жизни вызывает потребность в изменениях структуры общества, либо необходимость перемен назревает из-за климатических изменений или жесточайшего давления со стороны другой этнической группы. Затем в ответ на появление проблемы возникают разные варианты ее преодоления, и разные группы людей выбирают разные механизмы решения этой задачи. Ну и завершает этот процесс столкновение выбравших разные варианты мировоззрения групп. Более эффективные уничтожают, подчиняют или растворяют в себе более слабых; соответственно, именно идеология и эстетика первых продолжает свое существование и получает импульс к дальнейшему развитию.

Тот же принцип естественного отбора действует и в селекции идей меньшего масштаба, таких как художественные течения и стили. Таким образом, не совсем корректно было бы представлять первобытного художника обдумывающим, какого бы зверя ему назначить высшим существом и как было бы чудесно заключить с ним договор о правилах жизни и смерти, или Леонардо размышляющим на тему: «А не ниспровергнуть ли мне Бога с Его небесного трона?» Просто в природе гения заложена способность чувствовать эти тончайшие изменения настроений современников, скрытые от всех прочих людей, и на основании этих смутных и не всегда осознанных ощущений предлагать обществу слегка обновленный образный ряд. А осуществляет этот естественный отбор заказчик, оплачивая или отвергая те или иные произведения изобразительного искусства.

Другое дело, что большинство заказчиков во все времена – люди не столь тонкие, как то же семейство Медичи, и способности чувствовать изменения такого рода, как правило, напрочь лишены. В этом случае и возникают «пророческие» произведения музыкального, литературного или изобразительного искусства, «предсказавшие» некие будущие социальные перемены. На самом же деле изменившееся мировоззрение той или иной части общества, которое художник чувствует уже сегодня, приводит к тем или иным социальным потрясениям лишь через несколько десятков, а может быть, и сотен лет. Позже мы разберем это явление подробнее, когда будем говорить о творчестве Франсиско Гойи, а пока давайте вернемся к осознанному или подсознательному открытию Микеланджело да Караваджо.

4.2. Театр и тенебросо

Злые языки поговаривали, что свою революционную технику Караваджо открыл в тот момент, когда очередной приютивший этого буйного гения благодетель отвел ему под мастерскую просторный, сухой, но темный винный погреб, единственным источником освещения в котором была распахнутая на улицу дверь. И если мы взглянем на первую прославившую его картину, мы как раз и увидим тот самый подвал и тот самый луч закатного солнца, который проливается из расположенного почти под потолком то ли окна, то ли действительно дверного проема и выхватывает из черноты подземелья несколько фигур кабацких приятелей художника. Это знаменитый шедевр «Призвание апостола Матфея».



Караваджо. Призвание апостола Матфея. Ок. 1600

С одной стороны, Караваджо создает абсолютно реалистическое изображение, можно даже сказать, почти фотореалистическое. Но, с другой стороны, подобного рода освещение в реальной жизни можно увидеть только в одном месте – на театральной сцене. Именно по этой причине самого маэстро и его последователей заслуженно называют приверженцами театрального стиля. И знаете, театральность тут, безусловно, есть, вот только она совсем не в освещении. Однако об этом позже, а сейчас давайте вернемся к обволакивающей тьме.

Как известно, история циклична, и сходные события в сходных обстоятельствах происходят с завидным постоянством. Также известно, что циклы эти никогда не являются точным повторением предыдущих событий, поскольку, помимо всего прочего, история развивается еще и по спирали. То есть, несмотря на видимую похожесть, следующие события и вызвавшие их обстоятельства имеют совершенно другой, гораздо более высокий, уровень сложности и по сути своей являются чем-то совершенно новым. Прекрасной иллюстрацией этой гипотезы может служить мировоззрение, установившееся в кругу образованных людей того времени по результатам революционного пересмотра средневековой христианской доктрины, произведенного титанами Возрождения.

Как мы установили ранее, в придачу к ощущению своей независимости от каких-либо религиозных догматов и морально-этических ограничений человек эпохи Возрождения получал ощущение собственной богооставленности. Вот только по сравнению с античными временами ощущение это имело куда более горький привкус. Дело в том, что древний грек ничего и не ждал от своих богов. У него не было с ними никаких договорных отношений. В конце концов, он даже не был их сыном. Поэтому его ощущение богооставленности было делом, конечно, не очень приятным, но тем не менее понятным и поэтому в принципе принимаемым. А посему каких-то особенных духовно-психологических страданий это положение вещей у древнего грека не вызывало.

Другое дело – человек Возрождения. Он-то ведь уже был единокровным сыном своего Небесного Отца. Венцом творения, созданным по образу и подобию самого Господа. И юридический договор со своим единственным Божеством, с четко прописанными обязанностями сторон, у него, между прочим, тоже был, да еще и дважды подписанный каждым из интересантов этого дела. И по этому договору человек обязывался отказывать себе во множестве приятных вещей, за что получал защиту и помощь при жизни и надежду на вечное блаженство в своем посмертном существовании. И тут вдруг выясняется, что небесная сторона никогда и не собиралась выполнять свои обязательства, по крайней мере в части прижизненной помощи и защиты. Ну и что же лучше может выразить душевные страдания человека того времени, как не крик отчаяния, сорвавшийся с рассеченных, обветренных губ Сына Человеческого, приносимого в жертву за грехи мира:

Или́, Или́! лама́ савахфани́? (Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?)

От шестого же часа тьма была по всей земле, до часа девятого…

Так вот, эту самую тьму богооставленности и отчаяния, которую прежние художники решались лишь символически изображать в виде надвигающейся на Иерусалим грозовой тучи, Микеланджело Мизери да Караваджо и опустил на свои холсты. Бог ушел, и мы брошены на произвол сильных мира сего. Нам остается лишь надежда на то, что Он когда-нибудь всё же

выполнит Свое обещание касательно жизни будущего века, да воспоминание о том, что Он когда-то в этом мире все-таки был.



Караваджо. Се Человек. 1605

Еще одним культурным явлением, получившим новую жизнь в том числе благодаря эпохе Возрождения и ставшим великим европейским мировоззренческим столпом именно в эпоху барокко, вне всякого сомнения, нужно признать театр. Для того чтобы представить себе, каких вершин достигло театральное искусство того времени, достаточно простого перечисления драматургов, творивших на рубеже XVI и XVII веков. Да что там перечисления… в принципе, было бы достаточно назвать одного Уильяма Шекспира, но помимо него в это время жили такие гении, как Лопе де Вега, Мольер и Кальдерон. Существовали театральные представления на любой вкус и кошелек, от площадной комедии дель арте до серьезных придворных театров, располагавших постоянным помещением, серьезной машинерией сцены и, что особенно для нас важно, искусственным освещением. Поэтому не было ничего удивительного в том, что живописцы в какой-то момент решили воспользоваться этим уже хорошо знакомым широкой публике языком представления античных и христианских сюжетов.

Вообще театр – это тот вид искусства, где зрителю нужно уметь пользоваться своим даром веры так, как, может быть, ни в каком другом случае. Как бы кощунственно это сейчас ни звучало, но здесь вера нужна даже больше, чем во время совершения тех или иных религиозных ритуалов. Ведь даже в церкви, когда священник с амвона вещает о Боге, святых, чертях и ангелах, он всегда говорит о чем-то, чего никто никогда не видел, и поэтому каждый волен представлять их себе какими угодно. Соответственно, и поверить в те образы, которые как бы сами собой возникают в твоей голове, несложно. Даже если ты при этом рассматриваешь фреску, написанную на тот же сюжет, которая демонстрирует тебе уже готовый образ, это всё равно нечто иное, нечто происходящее не здесь и не сейчас. А стало быть, и поверить в этот образ гораздо проще, чем в то, что вот этот конкретный, стоящий на театральной сцене человек, которого ты даже, может быть, знаешь как известного пьянчугу и дебошира, в данный момент является римским императором, греческим полубогом или христианским святым.

Другое дело, что театральные представления, как правило, очень разнятся по своему качеству. Одно может быть поставлено гениальным режиссером и разыграно гениальными актерами на подмостках, оборудованных гениальными декораторами и мастерами сцены, а дру-

гое вполне может оказаться банальным и пошлым ярмарочным аттракционом. Точно так же и барочное изобразительное искусство. Если это холсты таких гениев, как Караваджо, Рубенс, Вермеер или Веласкес, мы видим все признаки изобразительного искусства. Но параллельно существует и длинный ряд художников, чьи живописные «спектакли» не выходят за рамки пошлого площадного балагана. И вот в том, что касается понимания, где здесь балаган, а где настоящее искусство, и возникает некоторое затруднение, требующее отдельного разбирательства.

5. Параллельные потоки

Погружение в историю какого-либо явления можно сравнить с путешествием по реке. Всё начинается у истоков и заканчивается… А чем заканчивается – это отдельный вопрос.

Вот маленькое болотце, в котором зарождается крошечный ручеек. А вот он уже небольшая речка, мирно бегущая по живописной долине меж лесистых холмов. Ниже по течению река вбирает в себя воды многочисленных мелких притоков и становится всё шире и шире. А вот она вдруг впадает в более полноводную реку и уже в ее составе преодолевает пороги и неожиданно обрушивается с горного плато грохочущим пенным водопадом. Ближе к устью этот бурный поток делится на многочисленные рукава дельты. И вот наконец соборные воды реки впадают в бескрайний океан.

Если приложить эту метафору к нашему путешествию по истории западноевропейского изобразительного искусства, то конец семнадцатого, восемнадцатый и начало девятнадцатого века – это время преодоления бурных порогов. Река изобразительного искусства мелеет и разбивается грядами острых камней на несколько параллельных бурных потоков. В общем, она становится очень шумным, опасным и достаточно бесполезным с точки зрения судоходства местом. При этом нужно заметить, что, когда мы говорим слова «бурный» и «опасный», мы подразумеваем не конкретные исторические процессы, приведшие к столкновению различных художественных направлений. Это всё, конечно, имело место, но нас сейчас интересует совсем другое. Мы имеем в виду нашу задачу поиска критериев оценки принадлежности тех или иных живописных полотен к числу произведений истинного искусства. Если выше по течению наша лодка, снабженная парусом, рулем и веслами этих критериев, достаточно уверенно плыла по историческому руслу, то за этим порожистым участком нам придется наблюдать, так сказать, с берега, напряженно вглядываясь в бурлящую пену своенравной реки.

Как известно, всё в нашем мире непрерывно усложняется. При своем рождении Вселенная состояла всего из двух типов элементарных частиц и за последующие почти четырнадцать миллиардов лет усложнилась до нас. По крайней мере, мы пока не обнаружили где бы то ни было более сложных структур, чем человек. Между тем, несмотря на столь выдающийся результат, мироздание не собирается отменять один из основных своих законов – непрерывное возрастание энтропии, ввиду чего человек, как и всё остальное во Вселенной, продолжает постоянно усложняться. И если наше анатомическое и физиологическое устроение более или менее устаканилось довольно давно, то наша психика продолжает усложняться семимильными шагами. А значит, неминуемо должны усложняться и наши взаимоотношения с миром тех умозрительных конструкций, из которых состоит духовная жизнь человека, а следовательно, и с искусством, которое во все времена являлось неотъемлемой частью нашего социально-религиозного сознания.

Так, например, если у человека, жившего в эпоху позднего палеолита или египетского Древнего царства, была хоть и достаточно сложная, но относительно цельная система представлений об этом мире и его, человека, месте в нем (по крайней мере, единая для всех слоев общества), то для человека постренессансного мир оказался разделен на несколько параллельных потоков. С одной стороны, человек не прекратил быть христианином, с другой стороны, он ощущал себя наследником во многом противоположной христианству античной традиции, а с третьей – экономические перемены всё чаще ставили его перед непростым этическим выбором. Ведь теперь ради победы над соседом в ежедневной экономической конкуренции он время

от времени должен был жертвовать частью своих прежних моральных принципов. К тому же река времени, столкнувшись с каменистыми порогами новых экономических реалий, вынесла на поверхность людей, которые в прежнем, спокойном ее течении оказаться в верхних слоях общества никак не могли. Мы говорим о верхушке третьего сословия – порожденной Новым временем буржуазии.

Вы спросите, как всё это отразилось на изобразительном искусстве? Самым непосредственным образом: невероятно усложнившаяся психология заказчика невероятно усложнила визуальный ряд заказываемых им произведений искусства.

Для начала нужно отметить, что разделение мировоззрения на несколько параллельных потоков в постренессансные времена было характерно не только для знати и нарождающейся буржуазии, но и для лиц, наделенных духовным саном, то есть сословия, по-прежнему остававшегося одним из основных заказчиков произведений искусства. Да, все мы слышали о таких одиозных папах, как Франческо делла Ровере или Родриго Борджиа, но и в головах священников рангом пониже порой творилось черт знает что.

Чего, например, стоят росписи личных покоев настоятельницы бенедиктинского монастыря Святого Павла в Парме, которые еще в 1519 году сделал знаменитый художник Антонио да Корреджо по заказу аббатисы Джованны Пьяченцы…

Антонио да Корреджо. Роспись личных покоев Джованны Пьяченцы, настоятельницы монастыря Сан-Паоло в Парме. Ок. 1519

Изящному готическому куполу просторного обеденного зала, кощунственно именуемого «покоем Святого Павла», за счет эффектной росписи придан вид увитой буйной растительностью беседки, в окна которой как бы заглядывают многочисленные голозадые путти, держащие в пухлых ручках всевозможные атрибуты охоты. Далее следует ряд подпертых головами баранов люнетов (полукруглых фресок), на которых изображены козлоногие сатиры, полуобнаженные античные боги и полностью обнаженные юные нимфы. Завершает всё это великолепие большое изображение древнеримской богини Дианы.



Антонио да Корреджо. Диана. Фрагмент росписи личных покоев Джованны Пьяченцы, настоятельницы монастыря Сан-Паоло в Парме. Ок. 1519

Да ради всего святого… Что за каша должна была вариться в голове и душе этой настоятельницы католического монастыря – человека, призванного постом, молитвой и примером собственной праведной жизни наставлять на путь истинный как подопечных монахинь, так и окрестных горожан, – чтобы заказывать подобное искусство для украшения своих личных покоев? Ответ банален: та же самая, что и у прочих представителей аристократии. Потому что кардиналами, епископами, настоятелями монастырей и соборов в те времена, как правило, становились не люди, отличившиеся особенно праведной жизнью, а всё те же представители знатных семейств, не нашедшие подходящего их положению места в светской жизни. Нам даже не нужно пытаться мысленно реконструировать внутренний мир этих людей: за нас это сделал известный вниманием к мельчайшим историческим деталям Александр Дюма – отец в своей знаменитой серии романов о четырех мушкетерах. Помните интригана, дуэлянта и рафинированного дамского угодника Арамиса со всеми его шуточками о том, что после службы мушкетером он намеревается заделаться аббатом какого-нибудь уютного монастырька? Так вот, в конце концов ему всё же это удалось, и он смог заделаться не только аббатом, но и епископом Ваннским, а в довершение всего еще и главой всемогущего ордена иезуитов. Впрочем, похоже, мы слишком увлеклись перечислением интересных исторических фактов и достаточно далеко отошли от основной линии нашего расследования.

6. Эпоха Просвещения

Итак, эпоха Просвещения и новое экономическое время привели к разделению единого русла заказов на произведения изобразительного искусства как минимум на пять параллельных потоков. Первый поток – это картины, написанные по заказу искренних церковных контрреформаторов, полагавших, что католическую церковь можно сделать более привлекательной, в том числе за счет украшающих ее стены произведений искусства. Второй поток… Это даже не единый поток: сюда входят все произведения, созданные для выходцев из благородных семейств, занимавших высокие церковные должности так же, как их старшие братья занимали свои родовые вотчины. Эти люди по своему воспитанию, образованию и общему складу характера оставались аристократами, а посему и к возглавляемой церковной структуре относились как к собственному феодальному наделу. Третий поток – это официальная аристократия, отождествляющая себя с античными богами и прочими мифологическими героями. Четвертый – это искусство, созданное по заказу вновь народившейся буржуазии. И наконец, пятый поток заказов начался с появлением европейских и американских республиканских государств; соответственно, это были государственные заказы. Одним словом, спрос на произведения изобразительного искусства возрос многократно. А как известно, где есть спрос, там будет и предложение.

Если мы зайдем на одну из крупнейших онлайн-платформ, посвященных изобразительному искусству, www.wikiart.org и рассортируем всех представленных там художников в хронологической последовательности, то мы обнаружим, что этот уважаемый ресурс предлагает нашему вниманию около ста восьмидесяти художников XVII века, уже около двухсот художников XVIII века и больше тысячи художников века девятнадцатого. Именно это мы и имели в виду, когда говорили о бурных порогах исторической реки. Как разобраться, что тут шедевр живописи, а что просто хорошенькая картинка?..

Главной трудностью, с которой мы столкнемся, разбирая живопись XVIII века и первой половины девятнадцатого, будет то обстоятельство, что наши прежние критерии, так хорошо работавшие в отношении искусства предыдущих веков, в эти времена на первый взгляд могут показаться почти бесполезными. Для начала, если мы зададимся целью составить своеобразный рейтинг величайших художников XVIII столетия и с этой целью заглянем в справочники или забьем соответствующий запрос в поисковой строке, мы получим длинный список ни о чем не говорящих нам фамилий. За исключением двух-трех действительно выдающихся живописцев, о которых мы поговорим позже, это будут крепкие профессионалы, тем не менее не создавшие шедевров, сопоставимых по своему качеству и масштабу с работами старых мастеров. Давайте возьмем любого живописца, ну вот хоть крепкого профессионала своего дела – выдающегося английского художника Джозефа Райта (1734—1797) и попытаемся применить наши критерии к какой-нибудь его картине. А поскольку бóльшую часть его творческого наследия составляют портреты, пусть это будет какой-нибудь групповой портрет, о котором мы с вами заранее ничего не знаем.



Джозеф Райт. Питер Перес Бёрдетт и его первая жена Ханна. 1765

Итак, что же мы здесь видим? Мистер Бёрдетт присел на грубо сколоченную из неотесанных жердей изгородь, за которой стоит его первая жена Ханна. Мужчина одет в кирпичного цвета камзол, а его голову венчает широкополая треуголка. Его жена облачена в бледно-фиолетовое платье и пышную белую накидку. Ее голову украшает белоснежная широкополая шляпа. Мистер Бёрдетт сжимает в руке подзорную трубу, в руке его бывшей супруги – усыпанная белыми цветами ветвь какого-то дерева или кустарника. За спиной мужчины то ли недостроенная, то ли полуразрушенная стена, позади дамы – высокий холм, за которым просматривается уходящая за горизонт залитая солнечным светом долина.

Ну что же, давайте попытаемся применить наши критерии оценки изобразительного искусства к этому живописному полотну. Что-то вот так сразу ничего под них подходящего мы здесь не замечаем. В самом деле, ну какие тут образы незримого мира, доказывающие существование жизни после смерти и очерчивающие границы социального пространства? Просто супруги не очень удачно «сфотографировались» на фоне не самого красивого пейзажа, очевидно где-то на заднем дворе своего поместья. И кроме того, что они очевидно богаты, если смогли позволить себе такую роскошь – собственное живописное изображение, мы, не обладая большими знаниями о той эпохе, ничего конкретного сказать не можем. Ну и что касается третьего критерия, мы, очевидно, должны были бы тут увидеть какие-то примеры правильного или неправильного социального поведения этой парочки, из которых должны были бы извлечь для себя какой-то полезный опыт. Однако поскольку мы этих людей совершенно не знаем, значит, и чем они в своей жизни отличились, нам тоже неизвестно. Так что какие уж тут полезные для нашей собственной жизни выводы…

Теперь давайте рассмотрим эту картину внимательнее. И для этого приглядимся к деталям, бросающимся в глаза своей несуразностью. Первая такая деталь – это недостроенная кирпичная стена за спиной мужчины. Да, художники нередко изображали на своих холстах руины, но это, как правило, какие-то красивые античные колонны, лежащие у основания древних полуразрушенных храмов, что обыкновенно символизировало крах дохристианского мира. Или, учитывая то, что мы находимся в Англии, это могли быть руины католических монастырей, символизирующие победу англиканской церкви. А тут просто кусок какой-то полуразрушенной постройки. К тому же сидящий на фоне этой стены мистер Бёрдетт одет в камзол точно такого же кирпичного цвета и попросту сливается с ней. Вряд ли художник не видел этого.

Тогда почему он не мог изменить если не цвет стены, то хотя бы цвет камзола или просто поменять фигуры местами? Очевидно, потому, что сложенная именно из такого кирпича стена несет какой-то конкретный и очень важный для заказчика смысл, а цвет его камзола имеет свое собственное, отдельное значение.

Смотрите, у Питера в руке подзорная труба, – может, она сможет нам что-то рассказать о своем владельце? Очевидно, что подзорная труба, да еще такая простенькая, безо всяких украшений, – это не атрибут аристократического происхождения, а скорее профессиональный инструмент. По всей видимости, эта деталь должна указывать на то, что мистер Бёрдетт либо моряк, либо какой-то ученый (астроном или географ), но никак не высокородный дворянин, которому гораздо больше подошла бы трость или ружье вкупе со стаей борзых. В этом случае цвет костюма может быть обусловлен тем, что это какая-то форменная одежда, у которой должен быть совершенно определенный цвет. Тем более что треуголки имели широкое хождение, например в армии. А это уже вполне может быть указанием на то, что в данной социальной структуре существовала возможность продвижения человека по некоей социальной лестнице в достаточно высокие слои общества за счет собственного ума, таланта и работоспособности. Таким образом, наш второй и частично третий критерии к этой картине вроде бы подходят.

Следующей подсказкой для нас могут стать две другие достаточно нелепые детали этой картины. Во-первых, уродливая изгородь, разделяющая супругов. Муж стоит перед этим странным забором, находясь по одну сторону со зрителем, а его жену художник поместил за изгородью, то есть в некоем ином символическом пространстве. А во-вторых, цветущая ветка в руках его бывшей жены. С нее и начнем. По форме листьев и цветам можно предположить, что это цветущая ветвь боярышника. А изгородь, за которой стоит Ханна, наспех сколочена из грубо обтесанных стволов и толстых ветвей акации. Открываем энциклопедию символов и обнаруживаем, что цветущая ветка боярышника в христианском искусстве является символом целомудрия и счастливого брака, а суковатая палка из акации (а именно из таких жердей и сколочена изгородь) в масонской практике применялась как церемониальный и траурный атрибут. Соединяем эти вновь обретенные знания с названием картины, из которого следует, что изображенная здесь женщина является бывшей женой заказчика, и перед нашими глазами разворачивается следующий нехитрый сюжет.

Жена главного героя была добропорядочной женщиной, но теперь, судя по траурной ограде, за которой она стоит, по всей вероятности, или умерла, или в силу каких-то непреодолимых обстоятельств находится так далеко от своего супруга, что для него она всё равно что умерла. Ввиду чего эта добрая женщина пребывает в каком-то далеком, светлом и прекрасном мире, который на этом полотне символизирует залитая солнечным светом бескрайняя долина, на фоне которой нарисована ее фигура. Сам же Питер Перес Бёрдетт, сидящий на фоне обвалившейся стены своего разрушенного или недостроенного семейного гнезда, глядя прямо в глаза зрителю, как бы говорит нам об эфемерной несбыточности земного человеческого счастья.

Однако любой въедливый критик может задать законный вопрос: «А с чего вы решили, что это именно акация? Мне, например, это дерево напоминает платан… Стало быть, вся ваша трактовка данного произведения не стоит и выеденного яйца!» Думаю, нам не нужно бояться подобных попыток опровержений, поскольку главное здесь – совсем не конкретная символика. Важен сам принцип: любая изображенная на картине деталь (при условии, что это картина хорошего художника) всегда означает нечто большее, чем сам предмет. Конкретно в нашем случае если это действительно платан, то он может отсылать зрителя к древнему мифу о похи-

щении Зевсом Европы: ведь именно в ветвях платана юная дева познала любовь верховного бога. А стало быть, непреодолимая преграда, сооруженная из его истерзанных ветвей, также будет иметь глубокое значение.

Ну вот, вроде бы разобрались. И теперь получается, что эта картина соответствует по крайней мере двум, а если предположить, что изгородь сделана все-таки из акации, то и всем трем нашим критериям и заслуживает того, чтобы называться истинным произведением изобразительного искусства. Но всё же, положа руку на сердце, несмотря на весь этот наш разбор, осмелились бы вы поставить этот холст в один ряд с шедеврами Рубенса, Караваджо или Франсиско Гойи? Нет, нет и еще раз нет!

7. Кулинария искусства

Помните, как мы для облегчения понимания истинного назначения искусства сравнивали его с другим базовым человеческим институтом? Давайте воспользуемся этой методикой еще раз, но только сейчас сравним искусство не с транспортом, а с такой основополагающей отраслью нашей жизнедеятельности, как кулинария, которая прошла практически тот же эволюционный путь, что и изобразительное искусство.

Кулинария (во всяком случае, та ее часть, которая касается термической обработки продуктов питания), как и искусство, является одним из немногих видоспецифических признаков человека, а следовательно, у нас существует какая-то базовая в ней потребность, удовлетворение которой дало нашему виду большое эволюционное преимущество. Действительно, такая потребность есть, но именно как потребность она долгое время нами не осознавалась. Просто термическая обработка продуктов питания почему-то делала их более приятными в употреблении. Дополнительные плюсы были в том, что в процессе обжаривания или варки уничтожались многие паразиты, да и хранились термически обработанные продукты намного дольше.

На самом же деле главная польза кулинарии – в предварительной ферментации продукта питания. Другими словами, это как бы система предварительного пищеварения, после которой организму, во-первых, нужно тратить гораздо меньше энергии на процесс извлечения из пищи питательных веществ, а во-вторых, этих самых веществ удается получить гораздо больше, чем из необработанной пищи. И главный плюс здесь совсем не в том, что для нормального функционирования нашего организма приготовленных продуктов нужно меньше, чем сырых, а в том, что благодаря этой дополнительной энергии гомо сапиенс смог позволить себе мозг того размера, которым мы с вами сейчас обладаем. Обжаренная или сваренная пища мягче, следовательно, нам больше не нужны острые зубы, массивные челюсти и крупные жевательные мышцы. Всё это уменьшилось в размерах, а освободившийся объем заняла расширившаяся черепная коробка, в которую мозга теперь помещалось на несколько десятков граммов больше. Вот эти-то добавочные несколько десятков граммов и сделали нас доминирующим видом.

Теперь давайте пробежимся по истории кулинарии от ее истоков и до сегодняшних дней. Вначале были мясо и рыба, благодаря высокой питательной ценности которых мы смогли окончательно отделиться от животного мира и перейти к своему теперешнему человеческому состоянию. С появлением оседлости, а затем цивилизации добавились хлеб, молоко, каши и похлебки из бобов и злаков, ставшие пищей бедноты, вынужденной компенсировать недостаток мясных продуктов ингредиентами растительного происхождения и разнообразными соусами. С другой стороны, высшие слои общества имели в изобилии все виды продовольствия, но простые мясные блюда, особенно в больших количествах, быстро приедаются, и поэтому знати постоянно требовалось что-нибудь новенькое.

Следующим шагом давайте уподобим огромное разнообразие кулинарных блюд, изобретенных человечеством, не менее огромному разнообразию произведений изобразительного искусства, созданных художниками всех времен. И тогда какие-то простые мясные блюда, каши и похлебки можно сравнить с иконами и фресками готических соборов, а изысканные и сложные блюда, имеющие в своем составе мясо редких сортов, драгоценные специи Востока и множество хитроумных соусов, да к тому же приготовленные знаменитыми придворными поварами Флоренции, Ватикана, Парижа или Мантуи, уподобятся живописным шедеврам Возрождения. Однако будет тут и что-то среднее. Например, что-то из английской кухни, сопоста-

вимое с только что разобранной нами картиной кисти Джозефа Райта. Какой-нибудь условный Sunday roast, представляющий собой добрый кусок запеченного в духовке мяса, два вида овощей и отвратительный йоркширский пудинг. Очень калорийное, сытное, простое и при этом не очень дорогое блюдо. Является ли Sunday roast блюдом того же уровня, что и приготовленный на дворцовой кухне Людовика XIV кулинарный шедевр? Ни в коем случае. Является ли Sunday roast набором предварительно ферментированных продуктов, приятных на вкус и удобных для пищеварения, а стало быть, имеющим полное право называться кулинарным блюдом? Да, вне всякого сомнения, это объект, относящийся к кулинарии.

Так вот, если продолжить эту кулинарную тему, некоторую часть живописи XVIII века, особенно когда речь заходит о таком направлении, как рококо, можно сравнить с богато украшенным большим праздничным тортом. С одной стороны, он очень калориен, и наш духовный «желудок», в принципе, сможет извлечь из него какое-то количество питательных веществ. И поэтому не признать его кулинарным блюдом мы не можем. Но, с другой стороны, в целом он достаточно вреден для организма. И поэтому признать торт полноценным и самодостаточным продуктом питания мы тоже вряд ли согласимся.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.