

Алексей Игоревич ПАВЛОВСКИЙ —
старший преподаватель кафедры
философии Тюменского
госуниверситета, кандидат
философских наук

УДК 133. 5:75

ЖИВОПИСЬ КАК ДОМИНИРУЮЩИЙ ВИД ИСКУССТВА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

АННОТАЦИЯ. В статье рассказывается о динамике развития и генезиса средневековой живописи в качестве смыслообразующего искусства средневековья. Делается попытка описать специфику символизма и восприятия мира, укорененного в нем. По мнению автора, именно искусство живописи выступает в данную эпоху в качестве главного механизма, конструирующего образ мира в представлении индивидов.

The author dwells upon the genesis of Medieval painting and the dynamics of its development, tackling both meaning and sense generating tendencies of the whole of Medieval Art. The author attempts to describe the specificity of mediaval symbolism and the perception of the universe typical for it. It was painting, the author presumes, that served in the Middle Ages as a world map constructing mechanism in the individual consciousness.

С установлением в Римской империи христианства изменяется доминирующий вид искусства. Подобный подход требовал совершенно другого восприятия мира, несколько не похожего на античный. Классический космос был конечен, эллинистический — ограничен где-то в беспредельной дали, человек здесь знал, что границы есть, но уже не чувствовал их. Христианский космос может быть бесконечен, потому что бесконечен был иудейский бог. Христианский бог тоже бесконечен, и, хотя для конечного человека он и создал конечный мир, главное «насилие» над античной психикой уже свершено. Христианство осознало смутное чувство эллина, чувство утраты границы, выделило в чистом виде проистекающий отсюда страх и успокоило мятущуюся человеческую душу. «Эта бесконечность, которую ты так боишься, — сказала оно эллину, — и есть бог, но бог добр по определению, он любит тебя и заботится о тебе, а потому тебе нечего бояться».

Но бесконечность, осознанный выход за границу формообразованного бытия неизбежно разрушили и представление о мире как о заполненном конечными фигурами целом. В представлении людей появляется пространство, которое уже воспринимается не как тело, но как промежуток между телами.

И главное, символика. В античном символе, где символизировавшим было человеческое, а символизируемым — природное, оба смысловых уровня пребывали в тесной взаимосвязи. Оба были «равноправны». В христианской символике, где символизировавшим было нечто напоминающее этапы жизни божества в человеческом облики, а символизируемой — божественная суть, ситуация резко меняется. Символизирующее теряет значение. Символ отрывается от того, что он выражает. В античных статуях богов-императоров этого пока нет. Здесь тоже символизируется божественная суть, но символом выступают особенности положения частей тела и жесты изображаемой фигуры. Первый уровень восприятия тоже здесь важен, при поверхностном изображении черт лица суть будет непонятна. В христианстве символика прячется не в оттенках и частностях, а в самом изображаемом образе. Поэтому дос-

таточно сделать его просто узнаваемым, и содержание символа будет уже понятно, а так как сам изображаемый предмет, в отличие от эры архитектуры, не самоценен, но лишь является выражением уровня глубинного, то такой схематизм позволителен. Развитой эллинистической культуре делается прививка первобытности через иудаизм. Тотемистический символизм (агнец, ритуал причастия), фетишистский символизм (крест) и прочие давно чуждые духу эллина образы возвращаются, но переосмысляются развитым духом античности по-новому. Как и в классике, рисунку достаточно быть лишь узнаваемым, но при этом рисунок уже отличается от рисуемого. При полной схематичности собственного выражения символа сам символ становится знаком.

В этом знаке можно выделить уже три уровня, в отличие от двухуровневых символов предшествующих двух эр. Первый уровень отражает ту «закорючку», которая изображалась на стенах пещеры или при встрече. Сама по себе она не несла в себе никакого смысла. Смысл находился за «закорючкой», она является символом рыбы, креста, голубя, агнца или еще чего-нибудь, сама при этом лишь отдаленно напоминая их и будучи по своей сути бессмысленным ничем. Именно такой символ, где первый слой бессмысленен сам по себе, я и называю знаком. А вот то, что символизируется данной «закорючкой», является, наконец, символом той или иной стороны божественной сути: черты характера или особенности миссии. Этот символ уже полноценный, он не есть знак, в нем символизирующее уже есть нечто, а не ничто.

Подобная трехуровневая структура смысла в первых христианских изображениях неизбежно вытекала из особенностей вероучения. Все события божественной истории произошли один раз в совершенно определенном временном и пространственном интервале. Эти события могли, таким образом, символизировать вполне единичные объекты. Страдания на кресте символизировал крест, но не какой-то произвольный крест, а вполне определенный, тот самый, на котором все это вершилось. Но тот самый крест нельзя было носить с собой каждому христианину, так возникал знак креста – трехуровневый символ. Живой агнец символизировал Христа как жертвенное животное (тотемистическое представление). В предшествующую эру в религиозных ритуалах живой агнец выступал бы как символ, но христиане не могли таскать по подземельям животных. Так возник знак агнца. И т. д. Сама тайнопись явилась знаком ритуала, ведь во всех ритуалах всегда запечатлялась реальная история, связанная с тем или иным божеством. Богослужение первых христиан было знаком тех ритуалов, которые провели бы на их месте античные или первобытные люди, а уж эти ритуалы, в свою очередь, символизировали реальную историю.

Устойчивое представление античности о символе как о чем-то, уподобляющем одно другому, уступило место представлению о символе христианства, где за символом усматривалось уже не дуальное уподобление, а несколько подряд идущих глубинных слоев. Начиная с христианства, символ приобрел глубину, но потерял свою диалектику.

Победа христианства вылилась в эру доминирования живописи. Вот как пишет об этом переходе Шпенглер: «Магическое выражение портретов константиновской эпохи, умалявшее, так сказать, значение тела, подчинявшее его неподвижному господствующему над всем взгляду и обесплотившее его, привело к созданию большого стиля, отвечающего гностическому и плотинскому мироощущению. Оно заменило античный принцип свободно со всех сторон стоящего тела – фронтальным, устанавливающим связь между духом изображаемого и зрителем». [2, с. 306] По сути дела, это и означает переход от скульптуры к живописи как к главному средству выражения.

Осознавшая свою отчужденность душа стремилась повторить в своих творениях природу, христианство наложило на природу бога, и два этих требования причудливо переплелись. С одной стороны, явно, природа отрицалась средневековым созна-

нием, считалась преданной дьяволу, грешной, развращенной. С другой стороны, некоторые христианские обряды и праздники поразительно переплетаются с первобытными, уподобляющими жизнь человека природным ритмам. Возникает годичный круговорот христианских праздников, недельный круговорот постных дней. По сути дела, во многом это уступка первобытному духу со стороны побеждающего вероучения. Почему именно год и неделя? Потому что именно эти природные ритмы были наиболее очевидны первобытному человеку, и с ходом года или недели определенные христианские события как бы повторялись регулярно.

Второй уступкой первобытному духу стала возникшая в начале Средних веков мысль, что нечто в богослужении может стать чем-то совсем иным, оставаясь все тем же по внешнему виду. В момент причащения хлеб и вино превращаются в плоть и кровь, — ход абсолютно чуждый как для эллина, так и для раннего христианина.

В изобразительном искусстве наблюдается такой же симбиоз. Первобытный мир требовал храма как образа мира, эллинизм пришел к пониманию личности как образа мира. Синтез должен был соединить храм и личность, а это могла сделать только живопись в рамках «личности с окрестностями».

Подобная мысль была близка и христианству, в отличие от эллинизма здесь значение обладала уже не сама по себе личность человека только на основании того, что он оказался удостоенным великой чести стать объектом скульптурного изображения. В христианстве значение имел поступок личности, и если сперва это распространялось только на Христа, то потом и на многочисленных святых. Наибольшее значение приобретает поступок, или, что то же самое, воплощенная в практике личность. Но согласно канонам того же самого христианства отдельный поступок еще ничего не значил, он лишь фрагмент жизни, и вся она, в целом, приобретает значение. Личная история становится образом мира.

Но как можно изобразить личную историю? Ее не прочитаешь в глазах статуи, в ее фигуре, а если на храмовых барельефах изображать ее в подробностях, не хватит и нескольких храмов. Изображать личную историю можно только живописно, собственно говоря, таким красочным повествованием и были самые древние иконы. Если мы присмотримся к ним внимательнее, мы можем различить несколько моментов, кажущихся парадоксальными современному уму.

Надо только сразу отметить, что с развитием живописи техника представления личной истории изменялась, но по мере возникновения новых методов старые не отмирали и сохранялись, и потому иногда можно проиллюстрировать разные по духовному времени методы картинками из одного реального времени.

Христианская церковь вела активную миссионерскую деятельность, на тех землях, где, в основном, ставились храмы, большинство населения было еще язычниками. Христианская символика была для них сначала совершенно непонятна. Рыбка, крест и агнец не воспринимались как полноценные трехуровневые символы, и церкви пришлось упростить свою символику. Это был шаг назад, но так появились первые иконы. Запрет изображения бога и святых был снят, так как сам он в условиях полупервобытного сознания препятствовал пониманию сути христианства. Первые иконы являлись рассказом об истории, символизирующей мир, как и первые изображения, но эта история была символом второго уровня, а не третьего.

Тогда о какой личной истории шла речь? Несомненно, эталоном образа мира была личная история Христа, но личная история любого человека могла являться образом мира, в той, правда, мере, в какой он соблюдал истину, провозглашенную Христом, то есть соответствовал истории Христа. Скульптура-то, как раз, и не подходила для этого, ибо этот момент соответствия невозможно было передать. Сосредоточившись на личном, это искусство было бессильно выразить «за-личное». Для того чтобы передать его, нужно было городить целый барельеф, не ограничиваясь одной фигурой, но барельеф не передавал всей божественности (он лишен фона, а

значит, лишен бесконечности), в нем нельзя было разделить передний и задний план (не действовала перспектива), да и создавать его было сложнее и, для христиан, «нетрадиционной».

По сути дела, то, что все личные истории ставились в соответствие одной личной истории, возвращало в безграничный мир эллинизма порядок, возрождало структуру. Вновь возвращался храм, но храм в новом, неузнаваемом виде. Сама история, ставшая образом мира, упорядочивалась, а значит, и икона была «храмом», центральная фигура бога задавала центр этого «храма», а все окружающее было упорядоченной жизнью какого-либо святого. Иногда изображение бога не было нарисовано, но тогда на голову святого навешивался нимб, и этот-то нимб и занимал центральное в духовном плане место. Самое важное нужно изображать в центре и делать самым большим — так родилась обратная перспектива.

Мысль о первоначально храмовом восприятии картины подтверждается и тем обстоятельством, что первые иконы не вешались на стенах, но врисовывались в какие-то структурные элементы храмов, типа алтарей. Картины, во всей совокупности изображений, расположенных в одном и том же храме (известно, что и разные изображения в одном храме располагались в определенном порядке, и в этом порядке был смысл), как бы представляли «внутренний храм», уподобляющий «внешний храм» как место бога «содержанию» этого бога, разворачивающемся в личной истории Христа и святых. Изображение личной истории Христа, как правило, располагалось в самом важном месте храма, затем шли истории тех или иных святых, по мере убывания их значимости. История святого, кому посвящен был этот храм, выбивалась из этой закономерности. Мы видим, что образ мира воплощается не только в отдельной иконе, но и в совокупности икон как «внутреннем храме».

Знатоки искусства признают: «Из этой изначальной формы в эпоху раннего христианства появилась алтарная картина» [3, с. 17]. Этим подчеркивается, что именно из алтарных росписей произошла вся церковная живопись.

Итак, древнейший метод представления личной истории Христа заключается в том, что на одной картине (иконе или алтарной росписи) изображались разные, следующие один за другим ключевые эпизоды этой истории. Рассмотрим некоторые.

«Алтарь св. Антония» Пьеро делла Франческа [3, с. 17]. Наверху алтаря момент благовещения. В центре мадонна с уже рожденным младенцем. В самом низу три картины, отражающие фрагменты жизни Христа. Справа и слева фигурки донаторов, покровителей данной церкви, которые таким образом, вместе с церковью и ее прихожанами, втягиваются в личную историю Христа.

Икона «Рождество Христово» (XV век) [1, с. 142] написана для иконостаса. На одном изображении несколько сюжетов. В центре мадонна лежит рядом с новорожденным младенцем, слева вверху — спешащие к месту рождения волхвы, справа вверху ангелы благовествуют пастухам, слева внизу — задумавшийся о тайне воплощения Иосиф, справа внизу младенца купают женщины.

Икона «Явление Христа мироносицам» [1, с. 253]. Здесь невозможно разделить фрагменты изображенного на части, почти наползают друг на друга растерявшийся римский страж, плачущие идущие к гробнице женщины, ангел, указывающий на пустой гроб, и Христос, шествующий куда-то по своим делам. Все эти события происходили явно не одновременно.

«Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано [3, с. 280]. На переднем плане момент поклонения волхвов Христу, на заднем, разделенном на три части (это тоже алтарная картина), три фрагмента их пути.

«Христос перед Анной». «Отречение Петра» Дуччо [3, с. 309] — на одном полотне соединены изображения двух событий, мало связанных между собой.

«Жизнь св. Франциска» Бонавентуры Берлингьери [3, с. 353]. В центре — монументальная фигура святого, с обеих ее сторон — по три (всего шесть) сюжетов из его

биографии, сверху — фигуры ангелов, которые вместе с нимбом образуют божественный центр картины.

«Коронование Марии» Ангеррана Картона [3, с. 402]. Картина состоит из двух частей. В верхней коронуется Мария, внизу разъясняется, за что именно она коронуется, там изображена Голгофа. Художник как бы поясняет, что ее коронуют за то, что она стала матерью того, кто совершил это.

«Алтарь Сан-Дзено» Андреа Монтењи [3, с. 544]. В центральной части алтаря фигура Марии с младенцем, в боковых частях сосредоточены святые, на трех нижних маленьких полотнах изображения рождества, распятия и воскресения — трех самых значительных вех индивидуальной жизни Христа.

Мастер Бертрам создает «Алтарь из Грабова» [3, с. 576]. Там в виде маленьких миниатюр изображены самые ключевые сцены из священного писания. Тут, правда, захватывается не только личная история Христа, но и предыстория (Ветхий завет).

«Христос во славе, окруженный святыми» Андреа Орканьи [3, с. 690]. Еще один алтарь. В верхней его части Христос и святые, в нижней фрагменты истории святых. Это творение интересно тем, что, хотя центральной фигурой является здесь Христос (он изображен открыто, а не представлен, как на иконе «Жизнь св. Франциска», ангелами и нимбом), повествуется здесь, вообще-то, о жизни тех людей, которые его окружают. Эта картина значительно монументальнее предшествующих тем, что связка личных историй Христа и святых осуществляется прямо в картине, а не «до», и не «после» нее.

«Пьета» Эрколе де Роберти [3, с. 834]. На переднем плане снятая с креста фигура, на заднем плане — сцена распятия. В этой картине, кажется, художнику поддается само время, события стремительно приближаются к нам из глубины, словно приглашая стать их участником.

И все же эти примитивные образы истории не могли удовлетворить средневековое мироощущение. Они изображали выборочные фрагменты этой истории, которых не могло быть слишком много. История распадалась на кадры, которые связывал вместе и придавал им целостность только храм. Каждое произведение в отдельности не несло глубинного смысла, а собрать большое число таких произведений под одной крышей было невозможно. Не следует забывать, что изображение на одном полотне нескольких разнесенных во времени событий противоречило здравому чувству реализма не искусственного в символике обычного человека.

Дальнейшее искусство пытается решить две задачи. Во-первых, оно стремится усовершенствовать свои изобразительные средства для того, чтобы «схватить мгновение» и суметь в одном выхваченном кадре воссоздать всю историю. Во-вторых, оно стремится выйти за пределы личной истории тех, кто был официально причислен к лику святых. Искусство стремится стать светским, так как любой дворянин того времени был бы не прочь изобразить свою личную историю, связанную также все с той же историей Христа.

Для преодоления первой проблемы искусство вырабатывает два совершенно разных подхода. С одной стороны, по мере роста просвещенности населения некоторые личные истории, и в первую очередь личная история Христа, становятся общеизвестными. Это давало возможность изображать по отдельности дотоле связанные фрагменты его жизни. Если зритель прекрасно знал и прошлое и будущее этого персонажа, то икона выступает уже не в роли повествования, теперь она сама — только предмет поклонения. Совсем по-первобытному, хотя к тому времени первобытность и была уже далеко, но этот пережиток сохранился. С самого начала распространения христианства среди германских и славянских народов в глазах полупервобытного населения икона была предметом поклонения, а не только рассказом. Со временем, когда дух эллинизма окончательно умер, и высшие иерархи церкви, и ваяющие по их заказам мастера, вопреки догмам самого христианства, стали считать икону предметом поклонения. Самая обычная «сопричастность» (вспомним Леви-Брюля) по-

зволяла, по их мнению, вступить человеку через изображение в связь с божеством благодаря связываемости таким путем с его биографией. С иконой связываются магические представления. Подобно тому, как изображение человека позволяет нанести ему вред, изображение бога якобы позволит лучше быть услышанным. Поэтому изображение одного из фрагментов личной истории бога или святого позволяет достичь той новой цели, которая стоит перед художником.

С другой стороны, по мере распространения знаний о символике христианства появляется возможность действительно «схватить мгновение». Условно говоря, если представить личную историю как линию, а один из ее фрагментов — как точку, то художник выбирает одну такую «точку», по его мнению, самую важную (или одну из самых важных), и запечатлевает ее, но при этом некоторые другие точки в виде символов тоже изображаются на полотне. К сожалению, мне не известны случаи, когда подобным образом изображались религиозные личные истории.

Но в светской живописи, и это попутно становится решением второй проблемы, такое встречается сплошь и рядом. При помощи символов на рыцарском портрете средневековья изображалась практически вся биография данного рыцаря. Специалист без труда определил бы по портрету не только местность, где располагались угодья этого рыцаря, но и количество у него детей.

Личная история одного человека прерывиста, конечна. И две возможности приблизить ее к божественной реально возникают у рыцарей. Первый вариант, явный, — уподобление в святости. Вторым вариантом, скрытым, — когда добродетельность становится достоянием рода. Понятие о родовой добродетели, а следовательно, и аристократизм родов, внутри которых личные истории вплетались в родовую историю, неизбежно возникают в эту эпоху. Но это не аристократизм патрицианских родов Рима — в тех родовая принадлежность давала больше обязанностей, чем прав. Патриций из рода Корнелиев должен был еще доказать, что он достойный человек, род выступал для него как ориентир. Дворянин из самого захудалого средневекового рода считался «благородным» и добродетельным по определению. Близость целого рода к своеобразно истолкованным нормам, задаваемым личной историей Христа, восполняла недостаток святости отдельных его членов. Очень частыми были случаи, когда один из дворянских сынов становился священником (вспомним снова леви-брюлевскую «сопричастность» и удел первенцев у евреев), через него к богу приобщались все те, кто находились с ним в родственной связи. Через такого человека немного «святости» перепадало и его старшему брату, который нещадно терзал мужиков в «родовом гнезде», и его младшему брату, который лил кровь во имя короны.

Личная история отдельного рыцаря не могла тягаться по числу «сверхдолжных дел» с личной историей святого — личная история рода могла это сделать. Индивидуум, таким образом, «таял» в роде, если, конечно, он не собирался добиваться личной святости. Рыцарь становился прежде всего представителем рода, и его место в этом роде определяло степень близости к богу его личной истории, а значит, и его место в обществе. Чтобы знать, с кем имеешь дело, желательно было знать родословие рыцаря. Так родилась геральдика, отражавшая биографии и личные достоинства предков данного рыцаря, его рода. С одной стороны, это упростило «делание» портретов: рыцарь с гербом уже показывал самое важное из своей биографии. С другой стороны, геральдика с родов распространяется на территории. Герб короля становится гербом страны, герб феодала — гербом его города, ремесленники придумывают созданным ими городам гербы «в пику» дворянству.

В живописных символах восстанавливается третий слой. За реально видимой картиной, которая выглядела вполне реалистично, разворачивалась личная история изображенного и его рода, а за ней, в свою очередь, то «благородство», которое, как мы теперь понимаем, носило «магический», а не религиозный характер.

«Оживописываются» архитектура и скульптура. Вновь, как и в античной классике, именно этим трем видам искусств (их считали «благородными») отдается приоритет. Архитектурные сооружения расписываются изнутри, некоторые приспособляются для удобства росписи. Радикально меняется роль скульптуры. После неудачной попытки императора Константина Великого совместить эллинистический подход к изготовлению статуй с христианством, прежняя скульптура умирает. «За спиной» императора хотели изобразить бога, и эта претензия на величественность исказила черты монарха до безобразия, как часто бывало в эпоху классики. Но тогда статуя стояла на фоне храма, и это придавало такому уродству смысл, после совершенных линий и пропорций эллинских фигур возврат к старому был невозможен. Статуи устанавливаются в церковной нише, живописно вписывая их в интерьер, затем в нишах дворцов, — здесь сама ниша играет роль фона, нимба. На статуи этой эпохи нельзя смотреть со всех сторон: в крайнем случае, их ставили вплотную к стенам, придавая им хоть какое-то сходство с живописным произведением. «В то время как египетская статуя была прислонена к стене, а готическая, даже статуи Донателло, становится вполне понятной только как архитектурный мотив, например, в сочетании с пространством ниши, эллинская статуя во все времена стояла свободно на плоской поверхности» [2, с. 310].

Таким образом, мы видим, как живописный символизм, в рамках которого смысловое пространство конструировалось трехуровневыми символами — знаками, формировал мистическое мироощущение эпохи средневековья, определяя иерархию ее смысловых координат, в качестве точки отсчета которых выступала личная история воплощенного бога, продолжавшая реализовываться в истории человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свет и жизнь. Брюссель, 1990.
2. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: ВО «Наука», 1993.
3. Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от Средних веков до наших дней. М.: Терра, 1997.

Татьяна Иосифовна БОРКО —
доцент кафедры зарубежной
литературы, кандидат философских
наук

УДК 130.3

ВОЗВРАЩЕНИЕ ВО ВРЕМЕНА ТВОРЕНИЯ, ИЛИ КУЛЬТ ВЕЛИКОЙ БОГИНИ

АННОТАЦИЯ. Автор рассматривает свойственный мифологическому сознанию комплекс идей, связанных с культом Богини-матери.

The Author researches Mythological Ideas of Great Mother.

Одна из самых головокружительных идей, возникших в сознании архаического человека и не утративших своей чарующей силы, — представление о возвращении к изначальным временам, в момент до творения. На уровне онтогенеза она сравнима с состоянием до рождения, что на мифологическом уровне связано с архетипом Великой