

ИСТОРИЯ КРАСОТЫ

под редакцией

УМБЕРТО ЭКО



ИСТОРИЯ
КРАСОТЫ

под редакцией

УМБЕРТО
ЭКО

ИСТОРИЯ
КРАСОТЫ

под редакцией

УМБЕРТО
ЭКО

СЛОВО/SLOVO

СОДЕРЖАНИЕ

Введение		8
Сопоставительные таблицы		
Венера обнаженная		16
Адонис обнаженный		18
Венера одетая		20
Адонис одетый		22
Лицо и прическа Венеры		24
Лицо и прическа Адониса		26
Мария		28
Иисус		30
Король		32
Королева		34
Пропорции		34
Глава I		
Эстетический идеал в Древней Греции		
1. Хор Муз		37
2. Красота у художников		42
3. Красота у философов		48
Глава II		
Аполлоническое и дионисийское начала в культуре		
1. Дельфийские боги		53
2. От греков к Ницше		57
Глава III		
Красота как пропорция и гармония		
1. Число и музыка		61
2. Архитектурные пропорции		64
3. Тело человека		72
4. Космос и природа		82
5. Трактаты об искусстве		86
6. Соответствие цели		88
7. Пропорциональность в истории		90
Глава IV		
Свет и цвет в Средние века		
1. Свет и цвет		99
2. Бог как свет		102
3. Свет, богатство и бедность		105
4. Украшение		111
5. Цвет в поэзии и мистике		114
6. Цвет в повседневной жизни		118
7. Символика цвета		121
8. Богословы и философы		125
Глава V		
Красота чудовищ		
1. Прекрасное изображение Безобразного		131
2. Легендарные и «чудесные» существа		138
3. Безобразное во вселенском символизме		143
4. Безобразное необходимо Красоте		148
5. Безобразное как чудо природы		152

Глава VI		
От пастушки к женщине-ангелу	1. Любовь небесная и любовь земная 2. Дамы и трубадуры 3. Дамы и кавалеры 4. Поэты и невозможная любовь	154 161 164 167
Глава VII		
Магическая Красота Кватроченто и Чинквеченто	1. Красота между изобретением и подражанием природе 2. Симулякр 3. Сверхчувственная Красота 4. Венеры	176 180 184 188
Глава VIII		
Дамы и Герои	1. Дамы... 2. ... и Герои 3. Красота практическая... 4. ... и Красота чувственная	193 200 206 209
Глава IX		
От грации к беспокойной Красоте	1. К субъективной и множественной Красоте 2. Маньеризм 3. Кризис познания 4. Меланхолия 5. Остроумие, изощренность, концептизм... 6. Устремленность к абсолюту	214 218 225 226 229 233
Глава X		
Разум и Красота	1. Диалектика Красоты 2. Строгость и освобождение 3. Дворцы и сады 4. Классицизм и Неоклассицизм 5. Герои, тела и руины 6. Новые идеи, новые сюжеты 7. Женщины и страсти 8. Свободная игра Красоты 9. Красота жестокая и зловещая	237 241 242 244 249 252 259 264 269
Глава XI		
Возвышенное	1. Новая концепция Прекрасного 2. Возвышенное – эхо великой души 3. Возвышенное в природе 4. Поэтика руин 5. «Готика» в литературе 6. Эдмунд Бёрк 7. Возвышенное у Канта	275 278 281 285 288 290 294
Глава XII		
Романтическая Красота	1. Романтическая Красота 2. Красота романтическая и Красота романическая 3. Расплывчатая Красота неопределенного 4. Романтизм и социальный протест	299 304 310 313

	5. Истина, миф, ирония	315
	6. Неопределенность, гротеск, меланхолия	321
	7. Романтизм в опере	325
Глава XIII		
Религия Красоты		
	1. Эстетическая религия	329
	2. Денди	333
	3. Плоть, смерть, Дьявол	336
	4. Искусство для искусства	338
	5. Наоборот	341
	6. Символизм	346
	7. Эстетический мистицизм	351
	8. Экстаз и вещи	353
	9. Впечатление	356
Глава XIV		
Новый предмет		
	1. Добротная викторианская Красота	361
	2. Железо и стекло: новая Красота	364
	3. От ар нуво к ар деко	368
	4. Органическая Красота	374
	5. Предметы обихода: критичность, товарность, серийность	376
Глава XV		
Красота машин		
	1. Красивая машина?	381
	2. Средневековые машины	385
	3. От Кватроценто к эпохе барокко	388
	4. XVIII и XIX вв.	392
	5. XX в.	394
Глава XVI		
От абстрактных форм в глубь материи		
	1. «Искать статуи в глыбах»	401
	2. Современная переоценка материи	402
	3. Готовый предмет	406
	4. От материи воспроизведенной к материи индустриальной, в глубь материи	407
Глава XVII		
Красота массмедиа		
	1. Красота провокации или Красота потребления?	413
	2. Авангард, или Красота провокации	415
	3. Красота потребления	418
Библиография использованных переводов		431
Список цитируемых авторов		434
Указатель художников и произведений		435

Введение

Женский бюст,
II в. до н. э.
Лучера,
Городской музей

«Прекрасное» (равно как и «изящное», «милое» или же «возвышенное», «восхитительное», «величественное» и подобные слова) — это прилагательное, которым мы часто определяем то, что нам нравится. В этом смысле прекрасное кажется равным хорошему, добруму — и действительно, в некоторые эпохи устанавливалась тесная связь между Прекрасным, с одной стороны, и Хорошим — с другой. Обычно в повседневной жизни хорошим мы называем то, что нам не просто нравится, но и хочется заполучить. Хорошего вокруг неимоверно много: это и разделенная любовь, и праведное богатство, и изысканное кушанье, причем в каждом из этих случаев мы хотели бы этим добром обладать. Добро — это то, что возбуждает в нас желание. Даже когда мы называем хорошим добродетельный поступок, это значит, что мы сами не пропасть его совершив или в будущем пострадаемся совершив что-нибудь столь же похвальное, вдохновляясь примером того, что представляется нам добром. Хорошим мы называем и то, что соответствует некоему идеальному принципу, но причиняет боль, например героическую смерть воина, самоотверженность человека, ухаживающего за прокаженным, самопожертвование родителя, спасающего ребенка ценой собственной жизни... В этих случаях мы признаем поступок хорошим, но из эгоизма или трусости предпочитаем не иметь дело с подобными ситуациями. Мы признаем, что речь идет о добре, но добре чужом, смотрим на него несколько отстраненно, хотя и сочувственно, и желания при этом у нас не возникает. Часто, говоря о добродетельных поступках, восхищаться которыми нам нравится больше, чем совершать их самим, мы называем их прекрасными.

Отстраненность, позволяющая нам назвать прекрасным добро, не возбуждающее в нас желания, как раз и означает, что мы говорим о Красоте, когда наслаждаемся чем-то вне зависимости от факта обладания этим предметом. Даже мастерски сделанный свадебный торт,



Аньоло Бронзино,
Аллегория
с Венерой
и Амуром,
фрагмент, 1545.
Лондон,
Национальная
галерея

вызывающий наше восхищение в витрине кондитерской, представляется нам прекрасным, хотя по состоянию здоровья или из-за отсутствия аппетита мы не стремимся к обладанию им как добром. Прекрасно то, чем мы счастливы были бы обладать, но что остается таковым, и принадлежа кому-нибудь другому. Естественно, мы не берем в расчет поведение человека, который при виде прекрасной вещи, например картины великого мастера, желает заполучить ее из чистого тщеславия, или ради возможности любоваться ею ежедневно, или же из-за ее большой материальной ценности. Такие формы страсти, как ревность, жажда обладания, зависть или алчность, не имеют ничего общего с чувством Прекрасного. Тот, кого мучит жажда, найдя источник, кидается напиться, а не созерцает его Красоту. Он сможет сделать это потом, когда желание будет утолено. Этим чувство Красоты отличается от желания. Мы можем находить людей красивыми, не стремясь к сексуальному обладанию или зная, что они никогда не станут нашими. Если же человек возбуждает в нас желание (кстати, при этом он может быть и безобразным), а вожделенная близость с ним невозможна, мы страдаем.

В своем экскурсе в многовековую историю представлений о Красоте мы попытаемся прежде всего выявить те моменты, когда определенная культура или определенная историческая эпоха признавали ту или иную вещь приятной для глаз независимо от возбуждаемого ею желания. Это значит, что мы не будем исходить из заранее определенной идеи Красоты: мы проследим, что именно люди на протяжении тысячелетий считали прекрасным.

Еще один критерий, которым мы будем руководствоваться: установленная современной эпохой тесная связь между Красотой и Искусством не столь очевидна, как мы полагаем. Если некоторые современные эстетические теории признают только Красоту искусства, недооценивая Красоту природы, то в другие исторические периоды дело обстояло как раз наоборот: Красота была свойством природных явлений (например, красивыми могли быть лунный свет, плод, цвет), искусству же надлежало лишь хорошо справляться со своей задачей, то есть создавать вещи, отвечающие своему назначению, — а потому искусством в равной мере считалось и творчество живописца или скульптора, и мастерство лодочника, плотника или брадобрея.

И лишь в поздние времена, желая отделить живопись, скульптуру и архитектуру от того, что сегодня мы назвали бы ремеслом, люди выработали понятие «изящные искусства».

Однако мы увидим, что отношение Красоты и Искусства нередко приобретало характер неоднозначный, ибо, отдавая предпочтение Красоте природы, люди признавали, что искусство может изображать природу красиво, даже когда она сама по себе опасна или отвратительна.

Как бы то ни было, это история Красоты, а не история искусства (или литературы, или музыки), а потому суждения об искусстве будут приводиться здесь лишь в том случае, когда они увязывают Искусство и Красоту.

Правомерен вопрос: почему же тогда весь документальный материал к этой истории Красоты состоит из одних произведений искусства?



Поль Гоген,
А, ты ревнуеть?,
фрагмент, 1892.
Москва, ГМИИ
им. А. С. Пушкина

Потому что именно художники, поэты, романисты веками рассказывали нам, что они считают прекрасным, и оставили тому множество примеров. Крестьяне, каменщики, пекари или портные тоже делали вещи, которые, вероятно, считали красивыми, но мало что из этого сохранилось (какой-нибудь горшок, загон для скота, что-нибудь из одежды); а главное, они не написали ровным счетом ничего, что могло бы объяснить нам, считали они эти вещи красивыми или нет и почему, и что, по их мнению, представляла собой природная Красота. Когда же художники изображают одетых людей, хижины, утварь, у нас создается впечатление, что они что-то сообщают нам об идеале Красоты ремесленников своего времени, но полной уверенности в этом у нас нет. Случалось, изображая своих современников, художники руководствовались представлениями о моде, бывшими в ходу во времена Библии и гомеровских поэм; а иной раз, наоборот, изображая библейских персонажей или героев Гомера, вдохновлялись модой своего времени. Мы никогда не можем быть до конца уверены в документах, на которые опираемся, но все же можем попытаться, осторожно и с оговорками, делать кое-какие обобщения.

Часто разобраться с тем или иным произведением искусства или ремесла нам помогут литературные и философские тексты соответствующей эпохи. Например, нам трудно сказать, считал ли скульптор красивыми тех монстров, что он изваял для колонн и капителей романских церквей; однако существует текст Святого Бернарда (который не считал подобные изображения ни хорошими, ни полезными), свидетельствующий о том, что верующие, глядя на них, получали удовольствие (причем сам Святой Бернард, клеймя их, явно испытывает на себе их притягательную силу). И тогда, возблагодарив небеса за свидетельство, дошедшее до нас со столь неожиданной стороны, мы сможем утверждать, что изображение монстров в глазах мистика XII в. было красивым (хотя и предосудительным с точки зрения морали).

Поэтому в книге рассматривается только идея Красоты в западной культуре. От так называемых примитивных народов до нас дошли кое-какие художественные произведения — маски, наскальные рисунки, скульптуры, — но мы не располагаем теоретическими текстами, объясняющими, предназначались ли эти предметы для созерцания, ритуального использования или повседневных нужд. Что же касается других культур, богатых поэтическими и философскими текстами (например, культура Индии или Китая), то почти никогда нельзя с точностью сказать, до какой степени иные понятия отождествимы с нашими, даже если в переводческой практике традиционно принято передавать их словами «прекрасное» или «правильное». Во всяком случае, подобная задача увела бы нас далеко за пределы этой книги.

Мы сказали, что в основном будем использовать документы из мира искусства. Однако — и особенно по мере приближения к современности — в нашем распоряжении будут также документы, не преследующие художественных целей, но имеющие чисто развлекательный, коммерческий или эротический характер, например образы культового кино, телевидения, рекламы. Великие произведения искусства



и документы, не имеющие художественной ценности, в наших глазах будут принципиально равнозначны, ибо их задача — помочь нам понять, что представлял собой идеал Красоты на определенном этапе истории. За такой подход нашу книгу могут упрекнуть в релятивизме: создается, дескать, впечатление, что понятие прекрасного зависит от эпохи и культуры. Именно это мы и беремся утверждать. Существует знаменитый фрагмент Ксенофана Колофоносского, философа-досократа, в котором говорится:

Если бы руки имели быки и львы или <кони,>
Чтоб рисовать руками, творить изваянья, как люди,
Кони б тогда на коней, а быки на быков бы похожих
Образы рисовали богов и тела их ваяли,
Точно такими, каков у каждого собственный облик.
(Климент, Строматы, V, 110).

Аллен Джонс
и Филип Касти,
Календарь Пирелли,
1973

Возможно, над различными концепциями Красоты существуют какие-то правила, одинаковые для всех времен и народов. В этой книге мы не будем стремиться найти их во что бы то ни стало. Скорее мы будем выявлять различия. И предоставим читателю искать за этими различиями нечто общее.

Мы исходим из принципа, что Красота никогда не была чем-то абсолютным и неизменным, она приобретала разные обличия в зависимости от страны и исторического периода — это касается не только физической Красоты (мужчины, женщины, пейзажа), но и Красоты Бога, святых, идей...

Первостепенное внимание будет отведено читателям. Нередко окажется, что в один и тот же исторический период в творениях живописцев и скульпторов вроде бы прославлялась одна модель Красоты (людей, природы, идей), а в литературе — совсем иная. Возможно, некоторые греческие лирики говорили о типе женской грации, который, однако, воплотился только в живописи и скульптуре иной эпохи. А представим себе, в каком замешательстве оказался бы инопланетянин грядущего тысячелетия, найди он случайно картину Пикассо и описание красивой женщины из современного Пикассо любовного романа. Он бы так и не понял, как соотносятся эти два представления о Красоте. Так что нам иной раз придется призадуматься, чтобы осознать, как разные модели Красоты сосуществуют в одну и ту же эпоху и как перекликаются между собой модели различных эпох.

Мы с самого начала заявили о замысле и концепции книги, чтобы любознательный читатель сразу знал, с чем имеет дело; издание открывают десять сопоставительных таблиц, наглядно показывающих, как те или иные идеи Красоты возвращались и развивались (пусть с вариациями) в различные эпохи, то и дело всплывая в произведениях философов, историков, художников, живших в разное время. К каждой из основных эпох или эстетических моделей подобраны иллюстрации и цитаты, связанные с рассматриваемой проблематикой. В некоторых случаях на эти приложения указывают ссылки внутри текста.

Приложения в основном печатаются по изданным переводам. Тексты, специально переведенные для этой книги, отмечены * и **, цитаты внутри основного повествования — цифровыми сносками. Авторы всех переводов указаны в Библиографии на с. 431–433.



Сопоставительные таблицы



XXX тысячелетие до н.э.

IV–III тысячелетия до н.э.

IV в. до н.э.

III в. до н.э.

II в. до н.э.

II–I вв. до н.э.

**Венера
Виллендорфская**
Вена, Музей
истории
искусства

Антинея
Тассилин-Аджер,
Африка

Венера Книдская,
римская копия
с оригинала
Праксителя
Рим, Римский
национальный музей

**Венера
на корточках**
Париж, Лувр

**Венера
Милосская**
Париж, Лувр

**Статуэтка богини
Лаксми из слоново
кости, Помпеи**
Неаполь, Нацио-
нальный археологи-
ческий музей



ок. 1482

1506

1509

**Сандро Боттичелли,
Рождение Венеры**
Флоренция,
Галерея Уффици

**Лукас Кранах,
Венера и Амур
с сотами**
Рим, Галерея
Боргезе

**Джорджоне,
Спящая Венера**
Дрезден,
Картинная галерея



1797–1800

1804–1808

**Франсиско Гойя,
Обнаженная маха**
Мадрид, Прado

**Антонио Канова,
Паолина Боргезе**
Рим, Галерея Боргезе

ВЕНЕРА ОБНАЖЕННАЯ



I в. до н.э.

IV-V вв.

ок. 1360

XIV в.

1470–1480

Марс и Венера, дом Марса и Венеры в Помпеях, фреска Неаполь, Национальный археологический музей

Архитектурный фрагмент с Венерой, выходящей из моря
Каир, Коптский музей

Венера и шесть легендарных воздыхателей, флорентийское блюдо, Фрагмент
Париж, Лувр

Видение великой блудницы (Апокалипсис, 17), шпалера Апокалипсиса
Анже, замок короля Рене

Неизвестный нижнерейнский художник, Магия любви
Лейпциг, Музей изобразительных искусств



1538

1545

1630

1650

Тициан, Венера Урбинская
Флоренция, Галерея Уффици

Аньоло Бронзино, Аллегория с Венерой и Амуром
Лондон, Национальная галерея

Петер Пауль Рубенс, Портрет Елены Фоурмен (Шубка)
Вена, Музей истории искусства

Диего Веласкес, Венера перед зеркалом
Лондон, Национальная галерея



1814

1833

1863

Жан-Огюст-Доминик Энгр, Большая одалиска
Париж, Лувр

Франческо Хайец, Кающаяся Мария Магдалина
Милан, Городская галерея современного искусства

Эдуард Мане, Олимпия
Париж, Орсе

Сопоставительные таблицы



1892

Поль Гоген,
А, ты ревнешь?
Москва, ГМИИ
им. А. С. Пушкина

1908

Пабло Пикассо,
Большая дриада
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

1909

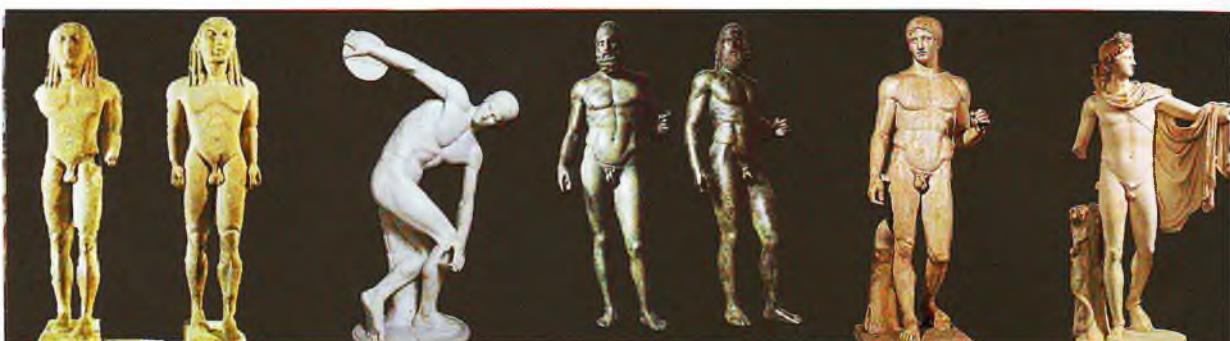
Густав Климт,
Саломея
Венеция, Галерея
современного
искусства

ок. 1920

Жозефина
Бейкер

ок. 1950

Мерилайн
Монро



VI в. до н. э.

470–440 гг. до н. э.

470–400 гг. до н. э.

440 г. до н. э.

I в. н. э.

Куркос
Афины,
Национальный
археологический
музей

Дискобол,
римская копия
с оригинала Мирона
Рим, Римский
национальный музей

Мастер
из Олимпии,
Бронзовые статуи
Реджо Калабрия,
Национальный музей

Дорифор, римская
копия с оригинала
Поликлета
Неаполь, Нацио-
нальный археоло-
гический музей

Аполлон
Бельведерский
Рим, Музеи
Ватикана



1842

Франческо Хайец,
Самсон
Флоренция, Галерея
современного
искусства

1906

Пабло Пикассо,
Юноши
Париж, Оранжери

1907

Анри Матисс,
Эскиз к Музыке
Нью-Йорк, Музей
современного искусства

1923

Фредерик
Кейли-Робинсон,
Молодость
Частное собрание



ок. 1965

1997

Брижит
Бардо

Моника Беллуччи,
Календарь Пирелли

АДОНИС ОБНАЖЕННЫЙ



ок. 1190

1474

1602

1615–1630

1792

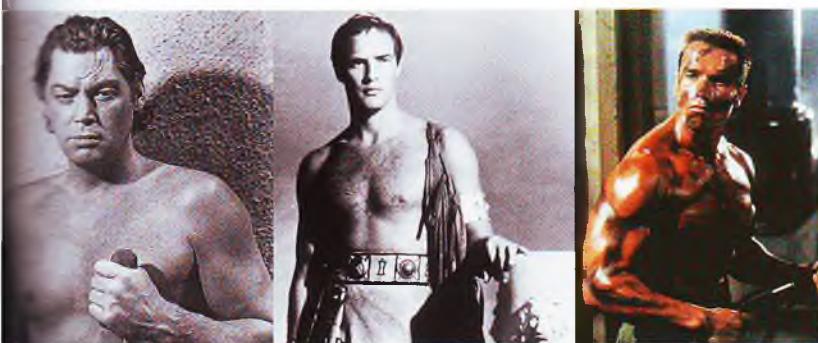
Адам
Париж,
собор
Нотр-Дам

Антонелло
да Мессина,
Святой Себастьян
Дрезден,
Картинная
галерея

Караваджо,
Святой
Иоанн Креститель
Рим, Капитолийская
пинакотека

Гвидо Рени,
Аталанта
и Гиппомен
Неаполь, Музей
Каподимонте

Анн-Луи Жироде-Триозон,
Сон Эндимиона
Париж, Лувр



1933

1952

1985

Джонни
Вайсмюллер
в фильме Тарзан

Марлон Брандо
в фильме
Юлий Цезарь

Арнольд
Шварценеггер
в фильме Командос

Сопоставительные таблицы



VII в. до н. э.

VII в. до н. э.

VI в. до н. э.

470 г. до н. э.

ок. 1340

Женщина из Оксерра, первоначально Крит
Париж, Лувр

Флора, фреска виллы Ариадны в Стабиях
Неаполь, Национальный археологический музей

Кора Афины,
Национальный археологический музей

Сафо и Алкай,
аттический краснофигурный кратер
Мюнхен, Государственные собрания античного искусства

Игра с колпаком, вышивка на сумке,
 parijskaya manufaktura
Гамбург, Музей искусства и ремесел



ок. 1540

1606–1607

1650

1740

1756

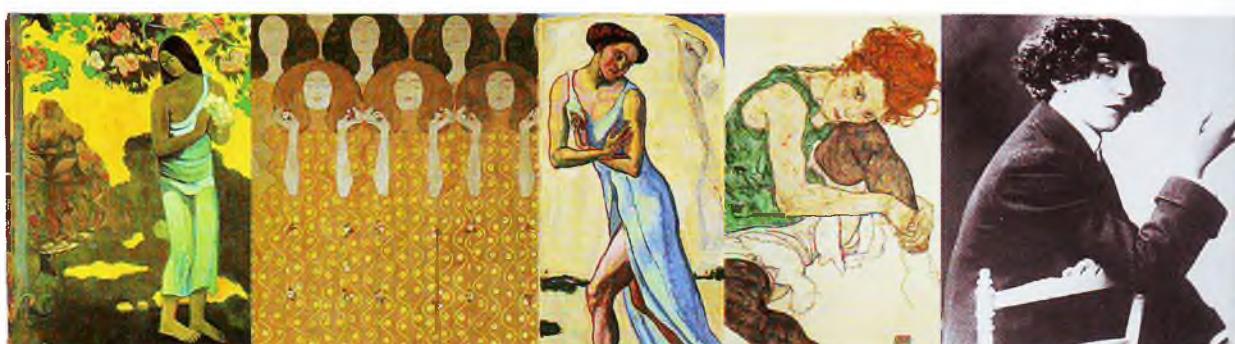
Тициан,
Ла Белла (Красавица)
Флоренция,
Палаццо Питти

Петер Пауль Рубенс,
Вероника Спинола Дориа
Карлсруэ,
Государственный музей искусств

Мишель Гатин,
Госпожа де Севинье, из Французской галереи знаменитых женщин
(Париж, 1827)

Жан-Этьен Лиотар,
Французская дама в турецком наряде Женева, Музей искусства и истории

Франсуа Буше,
Портрет маркизы де Помпадур
Мюнхен, Старая пинакотека



1899

1902

1910

1917

ок. 1920

Поль Гоген,
Месяц Марии
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

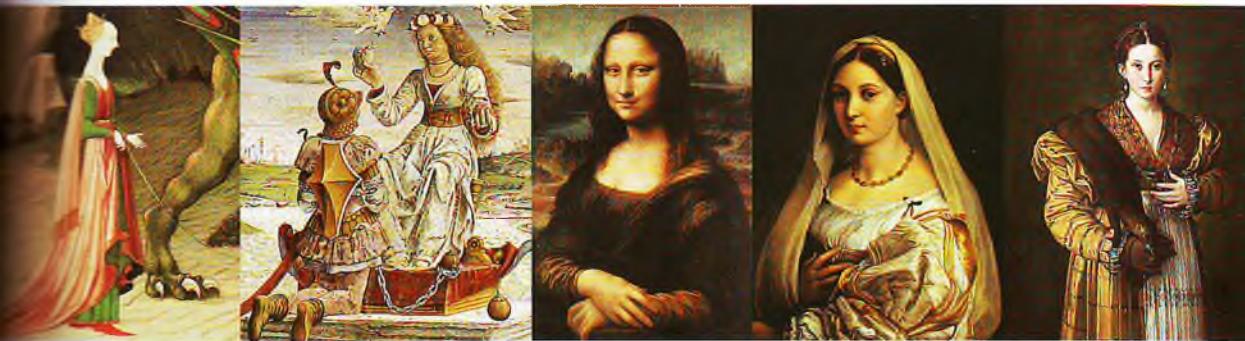
Густав Климт,
Бетховенский фриз: Хор ангелов в раю
Вена, Австрийская галерея

Фердинанд Ходлер,
Идущая женщина
Собрание Томаса Шмидхейни

Эгон Шиле,
Женщина, поджавшая ногу
Прага, Национальная галерея

Коллett

ВЕНЕРА ОДЕТАЯ



1456

Пасколо Уччелло,
Святой Георгий
и дракон
Лондон,
национальная
галерея

1469

Франческо дель Косса,
Апрель,
салон Месяцев
Феррара,
дворец Скифанойя

1503–1506

Леонардо да Винчи,
Мона Лиза
Париж, Лувр

ок. 1514

Рафаэль,
Женский портрет
(Донна велата)
Флоренция,
Палаццо Питти

1530–1535

Пармиджанино,
Антея
Неаполь, Музей
Каподимонте



1760

Томас Гейнсборо,
Портрет
госпожи Грэм
Эдинбург, Нацио-
нальная галерея

1800

Жак-Луи Давид,
Портрет госпожи Рекамье
Париж, Лувр

1866

Эдвард Берн-Джонс,
Принцесса,
прикованная к дереву
Нью-Йорк,
собрание Форбз

1867

Шарль-Огюст Манжен,
Сафо
Манчестер,
Художественная
галерея,
Художественная
библиотека Бриджмен



1927

1946

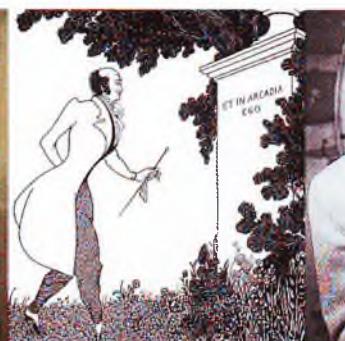
1960

Эскиз
модели
Коко
Шанель

Рита Хейворт

Анита Экберг в фильме
Сладкая жизнь

Сопоставительные таблицы

				
2000 г. до н. э.	1300 г. до н. э.	470–450 гг. до н. э.	I в. н. э.	XIV в.
Мужская фигурка из серебра Алеппо, Национальный музей	Египетские настенные росписи с изображением Сеннеджема Некрополь в Дейр-эль-Медина	Мастер Ниобид, кратер с волютами Неаполь, Национальный археологический музей	Лар Неаполь, Национальный археологический музей	Миниатюрист Ахуйского двора, Музыка и ее почитание из трактата Бозия <i>Об арифметике, о музыке и о числах</i> . Неаполь, Национальная библиотека
				
1593–1594	1609–1610	1634	ок. 1660	ок. 1668
Караваджо, Продавец фруктов Рим, Галерея Боргезе	Петер Пауль Рубенс, Автопортрет с Изабеллой Брандт Мюнхен, Старая пинакотека	Рембрандт, Портрет Мартена Солманса Париж, частное собрание	Ян Коссирс, Предсказатель Санкт-Петербург, Эрмитаж	Ян Вермер, Географ Франкфурт, Государственный институт искусств
				
1844	1897	1901	ок. 1947	1954
Эмиль Деруа, Портрет Бодлера Версаль, Национальный музей дворца	Джованни Больдини, Граф Робер де Монтецью- Фезенсак Париж, Орсе	Обри Бёрдсли, И я в Аркадии, из Поздних работ Обри Бёрдсли (Лондон — Нью-Йорк, 1901) Милан, Национальная библиотека Брайденсе	Хемфи Богарт	Марлон Брандо в фильме <i>На набережной</i>



1360



1410–1411



1433



1500



1573

Тарасенто
ди Аполо,
Ангелское
воинство
Падуя,
Городской музей

Братья Лимбург,
Апрель,
из Роккошного
часослова герцога
Беррийского
Шантий, Музей Конде

Ян ван Эйк,
Мужчина в красном
турбане
Лондон,
Национальная
галерея

Альбрехт Дюрер,
Автопортрет
Мюнхен,
Старая пинакотека

Паоло Веронезе,
Пир в доме Левия,
фрагмент
Венеция,
Галерея Академии



1720



1787



1800



1818

Фра Гальгирио,
Портрет
дворянина
Милан,
Пинакотека Брера

Иоган Генрих Вильгельм
Тишбейн,
Гёте в Римской кампаниe
Франкфурт, Государственный
институт искусств

Жак-Луи Давид,
Наполеон в образе
Святого Бернарда
Париж, Мальмезон

Джозеф Северн,
Шелли в термах
Каракаллы
Рим, Дом-музей
Китса и Шелли



1954



1975



1989



2002



2002

Джеймс Дин

Дэвид Боуи

Мик Джаггер

Дэвид Бекхэм

Джордж Клуни

Сопоставительные таблицы



2700–2300 гг. до н. э.

ок. 2500 г. до н. э.

1391–1353 гг. до н. э.

V в. до н. э.

II в. до н. э.

I в. до н. э.

Голова
статуи женщины
с острова Керос
Париж, Лувр

Женская голова
из Шафаджи
Канзас Сити, Музей
изящных искусств
Аткинс

Статуя Туйи
Париж, Лувр

Антефикс
в форме
женской головы
Париж, Лувр

Женский портрет
Париж, Лувр

Госпожа Флави
Неаполь,
Национальный
археологический
музей



1540

ок. 1540

1703

1770

1782

Аньоло Бронзино,
Портрет Лукреции
Панциатики
Флоренция,
Галерея Уффици

Тициан,
Мария Магдалина
Флоренция,
Палаццо Питти

Никола де Ларжильер,
Прекрасная
жительница Страсбурга
Страсбург, Музей
изящных искусств

Джошуа Рейнолдс,
Барышни Уолдгрейв
Эдинбург,
Шотландская нацио-
нальная галерея

Джордж Ромни,
Леди Гамильтон
в образе Цирцеи
Лондон, Галерея Тейт



1926

1929

1931

1932

ок. 1949

Луиза Брукс

Тамара де Лемпицка,
Санкт-Мориц
Орлеан, Музей
изящных искусств

Гreta Гарбо

Гreta Гарбо
в фильме *Мата Хари*

Рита Хейворт

ЛИЦО И ПРИЧЕСКА ВЕНЕРЫ



IV в. до н. э.



V в.



ок. 1300



XV в.



1480



1485–1490

Портрет девушки, именуемый *Поэтесса Сифо?*, из Помпей (Неаполь, Национальный археологический музей)

Голова так называемой Теодоры Милан, Городские собрания, замок Сфорца

Конрад фон Алсеттен — охотник и добыча одновременно Гейдельберг, Университетская библиотека

Мастер портретов Барончелли, *Портрет Марии Бончани* Флоренция, Галерея Уффици

Пьero ди Козимо, *Симонетта Веспуччи Шантайи*, Музей Конде

Леонардо да Винчи, *Портрет Чечилии Галлерани* Краков, Музей Чарторыйских



1800



1820



1860–1865



1867



1922

Мари Гийельмин Бенуа, *Портрет черной женщины* Лувр, Париж, Лувр

Йосип Томинц, *Семья Москон* Любляна, Национальная галерея

Надар, *Сара Бернар*

Данте Габриэль Россетти, *Леди Лилит* Нью-Йорк, Музей Метрополитен

Рина Де Лигуро в фильме *Мессалина*



1954



ок. 1960



ок. 1970

Одри Хепберн

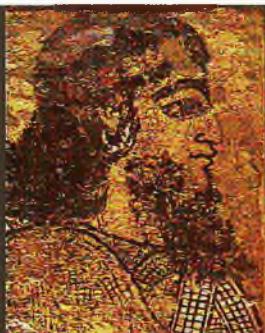
Брижит Бардо

Twiggy

Сопоставительные таблицы



2500–2000 гг. до н. э.



VII в. до н. э.



VII–VI вв. до н. э.



550 г. до н. э.



V в. до н. э.

Бронзовая голова
Саргона
из Аккада
Багдад,
Археологический
музей

Настенная роспись
из дворца правителя
в Телл Барсипе
Алеппо,
Национальный музей

Аполлон
Дельфийский
Дельфы,
Национальный
музей

Бюст
молодого человека
Париж, Лувр

Голова атлета
Неаполь,
Национальный
археологический
музей,
собрание Астарита



ок. 1645



1720



ок. 1815



ок. 1923



1932

Антонис ван Дейк,
Портрет двух
английских дворян
Лондон, Нацио-
нальная галерея

Фра Гальгирио,
Портрет дворянина
в треуголке
Милан, Музей
Польди Пеццоли

Томас Лоуренс,
Портрет
lorda Байрона
Милан,
частное собрание

Рудольфо
Валентино

Джон Берримор
в фильме *Мата Хари*



1975

ок. 1998

Джон Траволта
в фильме
Субботняя лихорадка

Денис Родман

ЛИЦО И ПРИЧЕСКА АДОНИСА



V в. до н. э.



1255–1265



XIV в.



1498



XVI в.

Античной
Наполеоновской
национальной
археологической
музей

Экхарт и Ута,
статуи хора
Наумбургского
собора

Неаполитанский миниатюрист,
Анжуйский рыцарь,
из манускрипта Роберту,
королю Сицилии
Флоренция,
Национальная библиотека

Альбрехт Дюрер,
Автопортрет
Мадрид, Прадо

Бартоломео Венето,
Портрет дворянина
Рим, Национальная
галерея



ок. 1935

1951



1954



ок. 1968



ок. 1969

Тайрон
Пауэр

Марлон Брандо

Джеймс Дин

Джим Моррисон

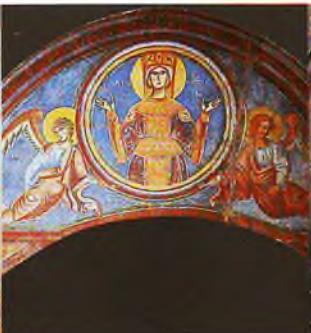
Джими Хендрикс

Сопоставительные таблицы



1132–1140

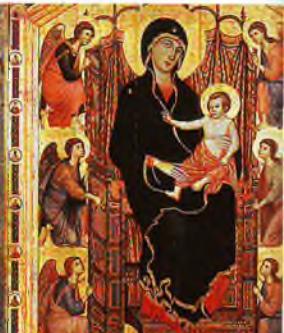
XII в.



XII в.



XII в.



1285

Рождество,
мозаика
Дворцовой
капеллы
в Палермо

Мраморная
икона Молящейся
Богоматери
Мессина,
Региональный
музей

Дева Мария и два ангела
Люнет церкви монастыря
Сант'Анджело в Формисе

Флорентийская
школа,
Мадонна
с Младенцем
Флоренция,
Галерея Уффици

Дуччо ди Буонинсенья,
Мадонна Ручеллаи
Флоренция,
Галерея Уффици



1441–1447

1450

ок. 1460

ок. 1470

Филиппо Липпи,
Коронование
Девы Марии
Флоренция,
Галерея Уффици

Жан Фуке,
Мадонна с Младенцем
Антверпен,
Королевский музей
изящных искусств

Якопо Беллини,
Мадонна
с Младенцем
Флоренция,
Галерея Уффици

Ганс Мемлинг,
Мадонна с Младенцем на троне
Флоренция, Галерея Уффици



1509

1524–1526

ок. 1526

1532

Квентин Массейс,
Триптих со Святой Анной
Брюссель, Королевские музеи

Тициан,
Алтарь Лезаро
Венеция, Санта Мария дей Фрари

Альбрехт Дюрер,
Мадонна с грушей
Флоренция,
Галерея Уффици

Пармиджанино,
Мадонна
с длинной шеей
Флоренция,
Палаццо Питти



1310

1330

1410–1411

1425–1430

Джотто,
Мадонна
Онисанти
Флоренция,
Галерея Уффици

Симоне Мартини,
Благовещение
со Святыми
Флоренция,
Галерея Уффици

Братья Лимбург,
Встреча Марии и Елизаветы,
из Рокшонского часослова
герцога Беррийского
Шантыйи, Музей Конде

Мазолино,
Мадонна Умилты
Флоренция,
Галерея Уффици



ок. 1478

ок. 1487

1501–1505

1504–1508

Луго ван дер Гус,
Триптих Портинари
Флоренция,
Галерея Уффици

Сандro Боттичелли,
Мадонна с гранатом
Флоренция,
Галерея Уффици

Микеланджело,
Тондо Дони
Флоренция,
Галерея Уффици

Рафаэль,
Мадонна со щегленком
Флоренция,
Галерея Уффици



ок. 1604

ок. 1686

1849–1950

1894–1895

1991

Кард对策,
Мадонна
с катомниками
Рим, Сант'Агостино

Лука Джордано,
Мадонна с четками
(Мадонна под балдахином)
Неаполь, Музей Каподимонте

Данте Габриэль Россетти,
Ecce ancilla Domini
Лондон, Галерея Тейт

Эдвард Мунк,
Мадонна
Осло,
Национальная галерея

Мадонна
(Луиза Вероника
Чикконе)

Сопоставительные таблицы



IX-X вв.

1145–1150

1170

1180–1194

Переплет
Евангелия
Капуя,
сокровищница
собора

Королевский портал
собора Нотр-Дам в Шартре

Распятие,
из Библии Флореффе
Лондон,
Британский музей

Крещение Христа,
мозаика собора
Санта Мария Ассунта
в Монреале (Сицилия)



1475–1476

1475

1480–1490

ок. 1480

Антонелло да Мессина,
Распятие
Антверпен, Королевский
музей изящных искусств

Антонелло да Мессина,
Salvator mundi
Лондон,
Национальная галерея

Ганс Мемлинг,
Снятие с креста
Гранада,
Королевская капелла

Андреа Мантенья,
Оплакивание
Милан,
Пинакотека Брера



1550

1625

1780

1973

2003

Аньоло Бронзино,
Снятие с креста
Флоренция,
Галерея Уффици

Баттистелло Каракччоло,
Христос у столба
Неаполь,
Музей Каподимонте

Франсиско Гойя,
Распятие
Мадрид, Прадо

Тед Нили в фильме
Иисус Христос
Суперзвезда

Джеймс Кавизел
в фильме
Страсти Христовы



ок. 1350



XIV в.



1410–1411



1450

Луккская школа,
Распятие
со сценами Страстей
Христа
Флоренция,
Галерея Уффици

Джоттино,
Пьета
Флоренция,
Галерея Уффици

Братья Лимбург,
Крещение Христа,
из Роскошного
часослова герцога
Беррийского
Шантуйи, Музей Конде

Пьеро делла Франческа,
Крещение Христа
Лондон,
Национальная галерея



ок. 1500



1508



ок. 1510



ок. 1515

Джан Франческо
Майнери,
вскрытие креста
Флоренция,
Галерея Уффици

Лоренцо Лотто,
Пьета, Полиптих Реканати
Реканати, Городской музей

Чима да Конельяно,
Христос
в терновом венце
Лондон,
Национальная
галерея

Рафаэль,
Преображение
Рим,
Пинакотека Ватикана

Сопоставительные таблицы



XIV в. до н. э.

III-II вв. до н. э.

VI вв.

ок. 1000

1317

Гигантский
бюст Эхнатона
Каир,
Египетский музей

Мозаика Александра
Неаполь, Национальный
археологический музей

Император
Юстиниан
со свитой
Равenna,
базилика
Сан Витале

Оттон III
в окружении церковных
и светских сановников
Мюнхен,
Государственная
библиотека

Симоне Мартини,
Святой Людовик
Тулузский
Неаполь,
Музей Каподимонте



1540

1542

1636

1637

Ганс Гольбейн
Младший,
Портрет Генриха VIII
Рим, Национальная
галерея

Доссо Досси,
Альфонс I д'Эсте
Модена,
Галерея и музей д'Эсте

Антонис ван Дейк,
Карл I на коне
Лондон, Национальная галерея

Антонис ван Дейк,
Карл I на охоте
Париж, Лувр



ок. 1845

1912

1961

1974

Портрет Луи-Филиппа
Орлеанского
Версаль, Музей дворца

Виктор
Эммануил III
с сыном Умберто
и внуком Виктором

Джон Фицджеральд
Кеннеди

Джованни Анселми



1513

1519

ок. 1530

1532–1533

Никколо да Болонья,
цезарь в своем лагере
Милан, Библиотека Тривульциана

Альбрехт Дюрер,
*Император
Максимилиан I*
Вена, Музей
истории искусства

Жан Клуэ,
Портрет Франциска I
Париж, Лувр

Тициан,
*Карл V
в Мюльберге*
Мадрид, Прадо



1645

ок. 1670

ок. 1780

1806

1842

Антонис
ван Дейк,
Вильгельм II
Гассеу-Сранский
Амстердам,
Рейксмузей

Пьер Миньяр,
Людовик XIV, увенчанный славой
Турин, Галерея Сабауда

Портрет
короля Георга III
Версаль,
Музей дворца

Жан-Огюст-Доминик
Энгр,
*Наполеон I на императорском
троне*
Париж,
Музей армии,
Дом Инвалидов

Эдвин Генри
Ландсир,
*Виндзорский
замок
в современную
эпоху*
Виндзорский
замок,
королевское
собрание

Сопоставительные таблицы



XIV в. до н. э.



IX–X вв.



1255–1265



1503–1504



1536

Нефертити
Берлин,
Египетский музей

**Императрица
Теодора со свитой**
Равенна, базилика
Сан Витале

Экхарт и Ута,
статуи хора
Наумбургского собора

**Михель Зиттов,
Екатерина
Арагонская**
Вена, Музей
истории искусства

**Ганс Гольбейн
Младший,
Портрет
Джейн Сеймур**
Гаага, Маурицхейс



ок. 1955

Грейс Келли



1963

Элизабет Тейлор
в фильме *Клеопатра*



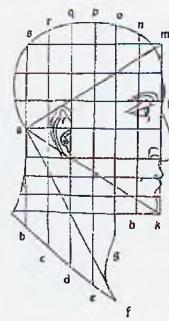
1981

Леди Диана



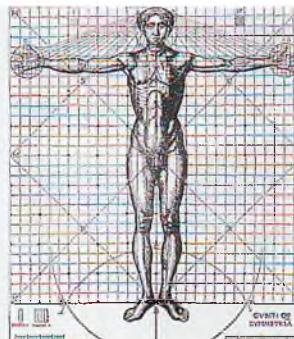
ок. 1490

**Леонардо да Винчи,
Схема пропорций
тела человека**
Венеция,
Галерея Академии



1509

**Лука Пачоли,
голова, вписанная
в геометрическую сетку,**
из трактата
О Божественной пропорции
Венеция



1521

**Витрувианская фигура,
из трактата Ч. Чезариано
Луций Витрувий Поллион
об архитектуре**
Милан, Национальная
библиотека Брайденсе



1528

**Альбрехт Дюрер,
Антропометрическая таблица,
из трактата *О симметрии
человеческих тел***



1528



1570

1571

1633

ок. 1650

Портрет
Елизаветы
Английской
Сиена, Пинакотека

Франсуа Клуэ,
Портрет Елизаветы
Австрийской
Париж, Лувр

Антонис ван Дейк,
Королева
Генриетта Мария
Вашингтон,
Национальная галерея

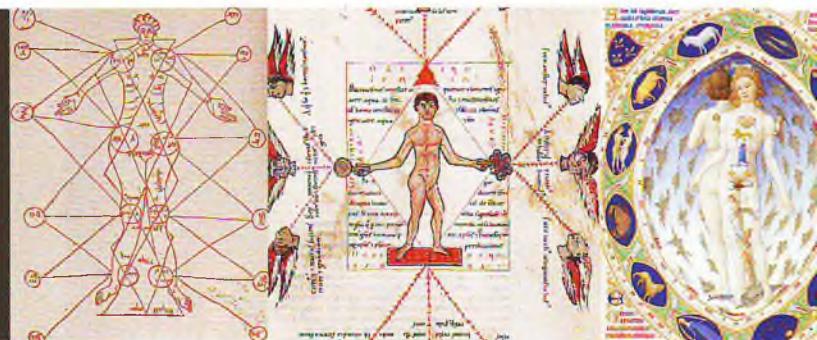
Бернардино Меи,
Антиох и Стратоника
Сиена, собрание Монте деи Паски

ПРОПОРЦИИ



VII в. до н. э.

440 г. до н. э.



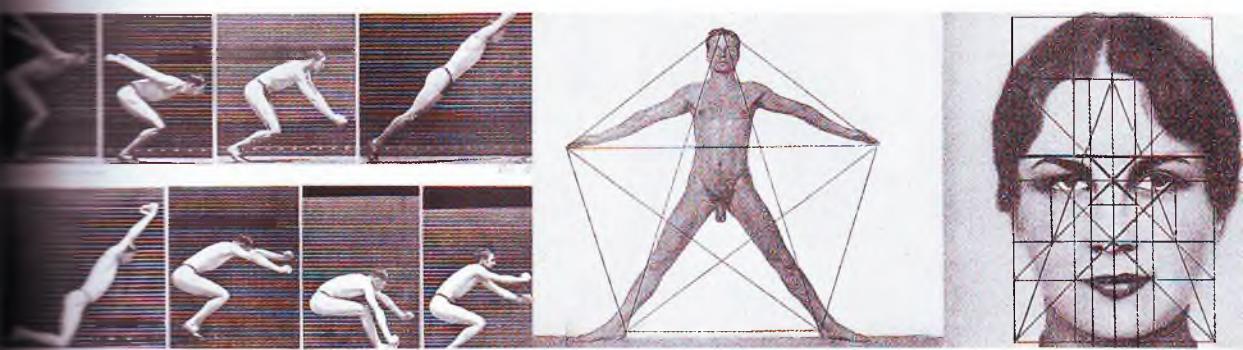
Школа
Поликлита,
статуя борца
Рим, частное
собрание BNL

Дорифор,
римская копия
с оригинала Поликлита
Неаполь,
Национальный
археологический музей

Строение тела
и основные свойства
человека
в соответствии
с Зодиаком
Бурго де Осма, Испания

Ветры, стихии,
темпераменты,
из Астрономического
манускрипта

Братья Лимбург,
Человек-Зодиак,
из Роскошного
часослова герцога
Беррийского
Шантуйи, Музей Конде



1887

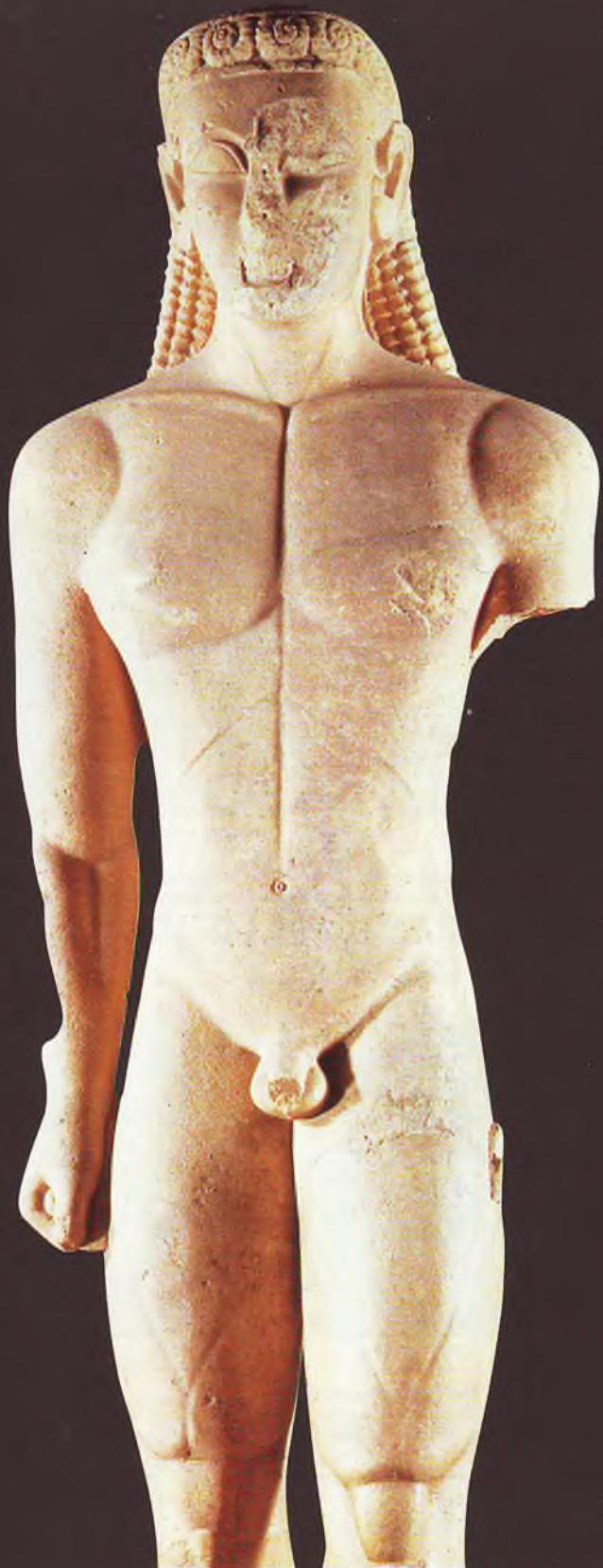
1931

1931

Эдвард Мэйбридж,
Человеческая фигура в движении

Матила Гика,
Микрокосм,
из Золотого сечения

Матила Гика,
Гармонический анализ лица,
из Золотого сечения



Эстетический идеал в Древней Греции

1. Хор Муз



Феогnid рассказывает, как на свадьбе Кадма и Гармонии в Фивах Музы пели в честь молодых стихи, тут же подхваченные присутствующими богами: «Вечно прекрасное мило, а что не прекрасно — не мило». Эти ставшие крылатыми слова, часто повторявшиеся у более поздних поэтов (в том числе у Еврипода), в какой-то степени выражают чувство Красоты, общее для всех древних греков. В самом деле, в Древней Греции Красота не имела автономного статуса: можно даже сказать, что у греков, по крайней мере до эпохи Перикла, не было настоящей эстетики и теории Красоты.

Не случайно мы наблюдаем, как Красоту все время ассоциируют с другими качествами. Например, на вопрос о критериях оценки Красоты дельфийский оракул отвечает: «Самое красивое — это самое правильное». Даже в золотой век греческого искусства Красота всегда ассоциируется с другими ценностями, такими как «мера» и «уместность». К этому следует добавить, что поэзия у греков большого доверия не вызывала; у Платона это недоверие выражено ясно: искусство и поэзия (а значит, Красота) могут услаждать глаз и ум, но не связаны напрямую с истиной. И не случайно тема Красоты так часто ассоциируется с войной в Трое. У Гомера мы тоже не находим определения Красоты; и тем не менее легендарный автор *Илиады* безоговорочно оправдывает Троянскую войну теми же уважительными причинами, что и софист Горгий в своем вызывающем тексте *Похвала Елене* — то есть **неотразимой Красотой Елены**, Красотой, искупающей все случившееся. Захватив Трою, Менелай жаждет покарать смертью неверную супругу, но меч замирает в его руке при виде прекрасной обнаженной груди Елены.

Неотразимая красота Елены

Гомер (VIII–VII вв. до н. э.)

Илиада, III, ст. 156–165

«Нет, осуждать невозможно, что Трои
сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие
терпят:
Истинно, вечным богиням она красотою
подобна!
Но, и столько прекрасная, пусть
возвратится в Элладу;
Пусть удалится от нас и от чад нам
любезных погибель!»
Так говорили; Приам же ее призвал
дружелюбно:
«Шествуй, дитя мое милое! Ближе ко мне
ты садися.
Узришь отсюда и первого мужа,
и кровных, и близких.
Ты предо мною невинна; единые боги
виновны:
Боги с плачевной войной на меня
устремили ахеян!»

Искусство истина

Платон (V–IV вв. до н. э.)

Государство, X

— Значит, подражательное искусство
далеко от действительности. Поэтому-то,
сдается мне, оно и может воспроизводить
все, что угодно: ведь оно только чуть-чуть
касается любой вещи, да и тогда выходит
лишь призрачное ее отображение.

Например, художник нарисует нам
сапожника, плотника, других мастеров,
но сам-то он ничего не понимает в этих
ремеслах. Однако если он хороший ху-
дожник, то, нарисовав плотника и изделия
показав это детям или людям не очень
умным, он может ввести их в заблужде-
ние, и они примут это за настоящего
плотника. [...]

Живопись — и вообще подражательное
искусство — творит произведения, дале-
кие от действительности, и имеет дело
с началом нашей души, далеким от ра-
зумности; поэтому такое искусство и не
может быть сподвижником и другом всего
того, что здраво и истинно. [...] Стало
быть, подражательное искусство, будучи
и само по себе низменным, от сово-
купления с низменным и порождает
низменное. — Естественно. — Касается

ли это только подражания зрительного
или также и воспринимаемого на слух —
того, которое мы называем поэзией? —
Видимо, и этого тоже.

Классицизм

Иоганн Иоахим Винкельман

*Мысли по поводу подражания греческим
произведениям в живописи и скульптуре*,
1755

У изящных искусств, как и у людей, есть
своя юность, и первые шаги этих искусств
как бы похожи на первые шаги художни-
ков, когда нравится только высокопарное,
бьющее на эффект. [...] Может быть, первые
греческие живописцы рисовали не
иначе, чем сочиняли их первый хороший
трагик.

Страстность, нечто мимолетное, прояв-
ляется во всех человеческих действиях
вначале, уравновешенность, основатель-
ность следует под конец. Однако требу-
ется время на то, чтобы оценить это по-
следнее; оно свойственно лишь великим
мастерам; бурные страсти удаются даже
их ученикам.

Благородная простота и спокойное вели-
чие греческих статуй является истинной
отличительной чертой греческих лите-
ратурных произведений лучшего периода,
произведений Сократовой школы; эти же
качества придают произведениям Рафаэля
то отменное величие, которого он
достиг путем подражания древним.
Понадобилась такая прекрасная душа,
как его душа, в таком же прекрасном
теле, для того, чтобы впервые воспринять
и открыть в новейшие времена истинный
характер древних, причем величайшим
для него счастьем было то, что это про-
изошло уже в том возрасте, когда пошлые
и не вполне сформировавшиеся души
остаются невосприимчивыми к истинно-
му величию.

Афродита
Капитолийская,
римская копия,
300 г. до н. э.
Рим,
Капитолийские
музеи.



Однако исходя из этого и других упоминаний о Красоте тела, мужского или женского, мы не можем утверждать, что в гомеровских текстах есть осознанная концепция Красоты. То же справедливо и для лирики более поздних поэтов, где (с одним важным исключением — Сафо) тема Красоты, похоже, определяющей роли не играет. Правда, эти свойственные древнему периоду представления не вполне адекватно воспринимаются сегодня, с нашей современной точки зрения, и не вполне адекватно воспринимались в прошедшие эпохи, когда настоящим и подлинным считалось «классическое» понятие Красоты, в сущности не подлинное и не настоящее, а являвшее собой проекцию на прошлое современного видения мира (примером может служить

Kalon — это то, что нравится
Феогnid (VI–V вв. до н. э.)
Элегии, I, ст. 15–18
Зевсовы девы, Хариты и Музы! Вы
некогда, Кадма
Свадебный пир посетив, дивную
подняли песни:
«Вечно прекрасное мило, а что
не прекрасно, не мило».
Подлинно царская песнь шла
из божественных уст.

Прекрасно то, что всегда дорого
Еврипид (V в. до н. э.)
Вакханки, III, ст. 877–881
Когда ж над вражьей головой
Держишь победную руку ты, —
Это ль не мудрость?
Это ль не дар от богов нам
прекраснейший?
А что прекрасно, то любо всегда!



Ахилл и Аякс,
играющие в кости,
чернофигурная
амфора. 540 г. до н. э.
Рим, Музеи Ватикана

Стаса:
Зефир с телом
своего сына Мемнона,
аттический
краснофигурный
кратер,
490–480 гг. до н. э.
Париж, Лувр



классицизм Винкельмана). Насторожить нас должно само слово *Kalon*, лишь по ошибке переводимое как «прекрасное»: *Kalon* — это то, что нравится, вызывает восхищение, привлекает взгляд. Прекрасный предмет — это предмет, формой своей радующий чувства, в том числе взор и слух. Но Красота предмета выражается не только в тех аспектах, что воспринимаются органами чувств: в случае человеческого тела важную роль приобретают также свойства души и характера, воспринимающиеся скорее мысленным, а не телесным оком. Исходя из этого, мы можем говорить о первом понимании Красоты, связанном, правда, с выражавшими ее различными видами искусства, а не с единой концепцией: в гимнах Красота выражается в космической гармонии, в поэзии — в чарах, приносящих угоду человеку, в скульптуре — в мере и симметрии частей, в риторике — в верно найденном ритме.

Взгляд

Платон (V–IV вв. до н. э.)
Пир, 211

Так что же было бы, [...] если бы кому-нибудь довелось увидеть высшую эту красоту чистой, без примесей и без иска-
жений, не обремененную человеческой плотью, человеческими красками и вся-
ким другим бренным вздором, если бы эту божественную красоту можно было
бы увидеть воочию в цельности ее идеи?
Неужели ты думаешь, [...] что человек,

устремивший к ней взгляд, подобающим образом ее созерцающий и с ней нераз-
лучный, может жить жалкой жизнью?
Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая красоту тем, чем ее и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки совершенства, а совершенство истинное, потому что постигает он истину, а не при-
зрак? А кто родил и вскорил истинное совершенство, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он.

2. Красота у художников



В период возвышения Афин как крупной военной, экономической и культурной державы формируется более четкое представление об эстетической категории прекрасного. Эпоха Перикла, кульминационным моментом которой были победоносные войны с персами, — это эпоха бурного развития искусства, в частности живописи и скульптуры. Причины такого развития следует искать главным образом в необходимости восстановления храмов, разрушенных персами, в горделивой демонстрации мощи Афин, в благосклонном отношении к художникам самого Перикла.

К этим внешним причинам следует добавить своеобразие технического развития греческого изобразительного искусства. Скульптура и живопись Греции сделали колossalный шаг вперед по сравнению с египетским искусством, что было в некотором смысле обусловлено повышением роли здравого смысла в искусстве. Египтяне в своей

Битва лапифов с кентаврами, статуи фронтона Дельфийского храма, IV в. до н. э. Дельфы, Археологический музей

Справа: Возничий, V в. до н. э. Дельфы, Археологический музей



архитектуре и живописных изображениях не считались с требованиями зрительного восприятия, подчиняя их абстрактно установленным и неукоснительно соблюдавшимся канонам. Греческое же искусство выдвигает на первый план субъективное видение. Живописцы изобретают ракурс, дающий возможность не соблюдать объективную





точность красивых форм: если щит, представляющий собой совершенный круг, изобразить с учетом восприятия зрителя, тот увидит его в перспективе приплюснутым. Аналогично в скульптуре можно несомненно говорить об эмпирическом поиске, направленном на выражение живой Красоты тела. Поколение Фидия (многие из произведений которого мы знаем только по более поздним копиям) и Мирона, равно как пришедшее следом за ним поколение Праксителя, добиваются некоего равновесия между реалистическим изображением Красоты, в частности человеческого тела (Красоте органических форм отдавалось предпочтение перед неорганическими), и соблюдением специфического канона (*κανόν*), аналогичного правилу (*πότος*) музыкальных композиций. Вопреки утверждившемуся в дальнейшем представлению, греческая скульптура не идеализирует абстрактное тело, а скорее ищет идеальную Красоту, осуществляя синтез реальных, живых тел, в котором находит выражение психофизическая Красота, гармонично сочетающая в себе душу и тело или Красоту форм и добродуши: это и есть идеал **Калокагатии**, высшим выражением которой стали стихи Сафо и скульптуры Праксителя.

Эта Красота лучше всего воплощается в статичных формах, когда из действия или движения выхватывается момент равновесия, покоя, и простота выразительных средств подходит для этого больше, чем богатство деталей. Тем не менее в одной из наиболее значительных скульптур Древней Греции это правило резко нарушено: **Лаокоон** (относящийся к периоду эллинизма) — это динамичная сцена, представленная драматично и отнюдь не упрощенными средствами. Неудивительно, что обнаружение этой статуи в 1506 г. вызвало всеобщее изумление и недоумение.



Статуя:
Мирон, Дискобол,
460–450 гг. до н. э.
Рим. Римский
национальный музей

Фидий,
рельефы Парфенона,
447–432 гг. до н. э.
Лондон.
Британский музей





Лаокоон.
I в. до н. э.
Рим,
Музеи Ватикана

Вверху слева:
Пракситель,
Афродита Книдская,
римская копия
со сфинкса
Праксителя,
375–330 гг. до н. э.
Рим, Римский
национальный музей

Вверху справа:
Пракситель,
Гермес с маленьким
Диснисом,
римская копия
со сфинкса
Праксителя,
375–330 гг. до н. э.
Рим, Римский
национальный музей



Калокагатия

Сафо (VII–VI вв. до н. э.)

На земле на черной всего прекрасней
Те считают конницу, те — пехоту,
Те — суда. По-моему ж, то прекрасно,
Что кому любо.
Это все для каждого сделать ясным
Очень просто. Вот, например, Елена:
Мало ль видеть ей довелось красавцев?
Всех же милее
Стал ей муж, позором покрывший Трою.
И отца, и мать, и дитя родное —
Всех она забыла, подлавивши сердцем
Чарам Киприды. [...]
Кто прекрасен, — одно лишь нам радует
зрение,
Кто ж хорош, — сам собой и прекрасным
покажется.

Лаокоон

Иоганн Иоахим Винкельман

*Мысли по поводу подражания
греческим произведениям
в живописи и скульптуре, 1755*

Общий и главной отличительной чертой греческих шедевров являются, наконец, благородная простота и спокойное величие как в позе, так и в выражении. Подоб-

но тому как морская глубина вечно спокойна, как бы ни бушевала поверхность, так и выражение в греческих фигурах обнаруживает, несмотря на все страсти, великую уравновешенную душу. Душа эта отражается на лице Лаокоона, и не на одном только лице, несмотря на жесточайшие страдания. Боль, которую обнаруживают все мускулы и жилы его тела и которые, не обращая даже внимания на лицо и другие части, мы чуть ли не сами ощущаем при виде мучительно втянутого живота, — боль эта, говорю я, все же не проявляется никакой яростью ни в лице, ни во всей позе. Он отнюдь не поднимает ужасного вопля, как это поет Вергилий о своем Лаокооне. Отверстие его рта этого не допускает; здесь скорее тревожный и сдавленный вздох. Страдание тела и величие души распределены во всем строении фигуры с одинаковой силой и как будто уравновешены. Лаокоон страдает, но страдания его подобны страданиям софокловского Филоктета: его горе трогает нас до глубины души, но нам хотелось бы вместе с тем быть в состоянии переносить страдания так же, как этот великий муж.

3. Красота у философов



Тема Красоты была впоследствии разработана Сократом и Платоном. По свидетельству, приведенному Ксенофонтом в *Воспоминаниях о Сократе* (*Memorabilia*), и, скорее всего, учитывая предвзятость сочинителя, — недостоверному, Сократ хотел, по-видимому, теоретически обобщить практику творчества, выделив по меньшей мере три различные эстетические категории: идеальную Красоту, представляющую природу через совокупность частей; духовную Красоту, выражавшую душу через взгляд (как в случае скульптур Праксителя, который прописывал глаза, чтобы сделать статуи более правдоподобными); и Красоту полезную, то есть функциональную.

Сложнее у Платона, положившего начало двум наиболее значительным концепциям Красоты, разработанным в последующие века:

Воспоминания

Ксенофонт (V–IV вв. до н. э.)

Воспоминания о Сократе

В другой раз Аристипп спросил его, знает ли он что-нибудь прекрасное. Даже много таких вещей, отвечал Сократ. Все они похожи одна на другую? спросил Аристипп. Нет, так непохожи некоторые, как только возможно, отвечал Сократ.

Так как же непохоже на прекрасное может быть прекрасно? спросил Аристипп. А вот как, сказал Сократ: на человека, прекрасного в беге, клянусь Зевсом, непохож другой, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, как нельзя более непохож на метательное копье, прекрасное для того, чтобы с силой быстро лететь.

Твой ответ, сказал Аристипп, совершенно не отличается от ответа на мой вопрос, знаешь ли ты что-нибудь хорошее.

А ты думаешь, отвечал Сократ, что хорошее — одно, а прекрасное — другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам нечто хорошее, а по отношению к другим нечто прекрасное; затем, люди называются и прекрасными

и хорошими в одном и том же отношении и по отношению к одним и тем же предметам; также по отношению к одним и тем же предметам и тело человеческое кажется и прекрасным и хорошим;альным образом все, чем люди пользуются, считается и прекрасным и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно.

Так, и навозная корзина — прекрасный предмет? спросил Аристипп.

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, и золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй дурно.

Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны и безобразны? спросил Аристипп.

Да, клянусь Зевсом, отвечал Сократ, ровно как и хороши и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки и, что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега: потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено. [...]

Если когда Сократ разговаривал с художниками, занимающимися своим искусством с целью заработка, то им он был полезен.

Так, он пришел однажды к живописцу Паррасию и в разговоре с ним сказал: Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение того, что мы видим? Вот, например, предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые, жесткие и мягкие, неровные и гладкие, молодое и старое тело вы изображаете красками, подражая природе. Верно, отвечал Паррасий.

Так как нелегко встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе какие есть у кого наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым. Да, мы так делаем, отвечал Паррасий. А изображаете вы то, что в человеке все-го более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею духовные свойства? Или этого и изобразить нельзя? спросил Сократ.

Как же можно, Сократ, отвечал Паррасий, изобразить то, что не имеет ни пропорции, ни цвета и вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо?

Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или враждебно? спросил Сократ.

Думаю, что бывает, отвечал Паррасий. Так это-то можно изобразить в глазах? Конечно, отвечал Паррасий.

А при счастье и при несчастье друзей, как ты думаешь, разве одинаковое бывает выражение лица у тех, кто принимает в них участие и кто не принимает?

Клянусь Зевсом, конечно, нет, отвечал Паррасий: при счастье они бывают веселы, при несчастье мрачны.

Так и это можно изобразить? спросил Сократ.

Конечно, отвечал Паррасий.

Затем, величавость и благородство, униженность и рабский дух, скромность и рассудительность, наглость и грубость сквозят и в лице и в жестах людей, стоят ли они или двигаются.

Верно, отвечал Паррасий.

Так и это можно изобразить?

Конечно, отвечал Паррасий.

Так, на каких людей приятнее смотреть, спросил Сократ, — на тех ли, в которых видны прекрасные, благородные, достойные любви черты характера или же безобразные, низкие, возбуждающие ненависть?

Клянусь Зевсом, Сократ, тут большая разница, отвечал Паррасий.

Однажды Сократ пришел к скульптору Клитону и в разговоре с ним сказал: Прекрасны твои произведения, Клитон, — бегуны, борцы, кулачные бойцы, панкрайтисты: это я вижу и понимаю; но как ты придаешь статуям то свойство, которое особенно чарует людей при взгляде на них, — что они кажутся живыми?

Клитон был в недоумении и не сразу собрался ответить. Тогда Сократ продолжал: Не оттого ли в твоих статуях видно больше жизни, что ты придаешь им сходство с образами живых людей?

Конечно, отвечал Клитон.

Так вот, воспроизводя то опущение или поднятие при разных телодвижениях, то сжатие или растяжение, то напряжение или ослабление, ты и придаешь статуям больше сходства с действительностью и больше привлекательности.

Совершенно верно, отвечал Клитон.

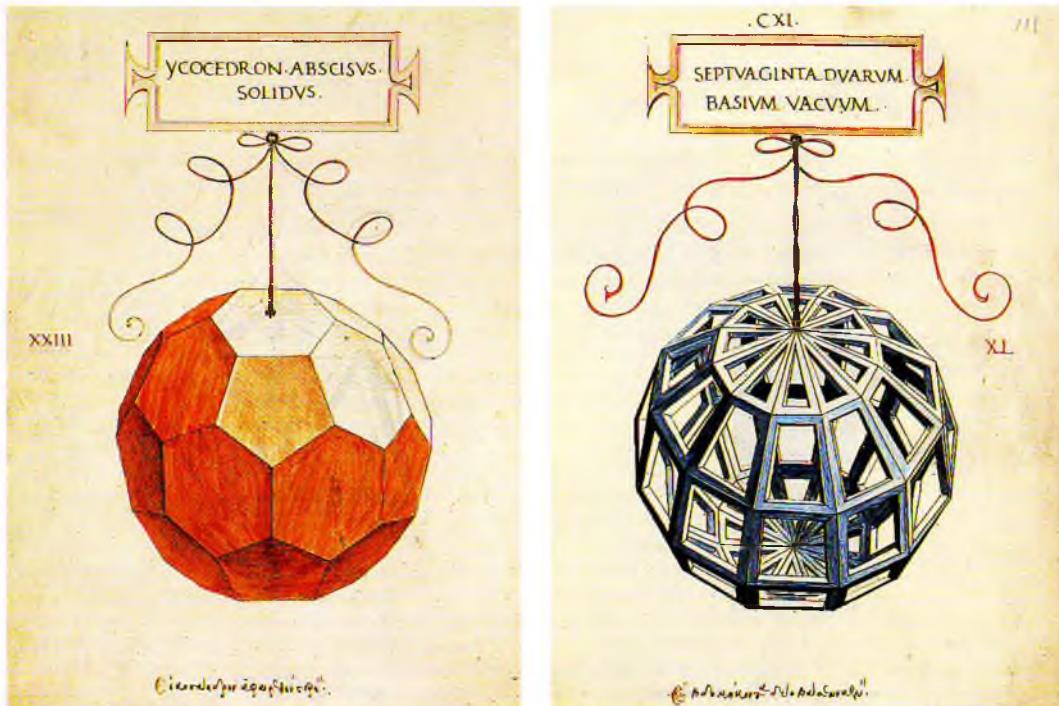
А изображение также душевых аффектов у людей при разных действиях разве не дает наслаждения зрителю?

Надо думать, что так, отвечал Клитон.

В таком случае у сражающихся в глазах надо изображать угрозу, у победителей в выражении лица должно быть торжество?

Именно так, отвечал Клитон.

Стало быть, сказал Сократ, скульптор должен в своих произведениях выражать состояние души.



Леонардо да Винчи,
Усеченный икосаэдр,
изображенный
методом
сплошных граней,
и семидесятидвух-
гранник,
изображенный
методом
жестких ребер,
платоновские тела
из трактата
Луки Пачоли
*О божественной
пропорции*,
1509.
Милан, библиотека
Амброзиана

Красота как гармония и пропорциональность частей (восходящая к Пифагору) и Красота как сияние, описанная в диалоге Федр и повлиявшая на идеи неоплатонизма. Для Платона Красота существует сама по себе, вне зависимости от физического носителя, случайно оказавшегося ее выражением; таким образом, она не связана с тем или иным чувственным объектом, она вседесуща. Красота не соответствует тому, что видят глаз (известно ведь, что Сократ был внешне безобразен и тем не менее светился внутренней Красотой). Поскольку тело для Платона — это темная пещера, где томится душа, чувственное видение должно быть преодолено видением интеллектуальным, требующим владения диалектическим искусством, то есть философией. Не всем, таким образом, дано узреть истинную Красоту. А вот искусство в собственном смысле слова является мнимым отображением подлинной Красоты и соответственно вредно для воспитания молодежи — поэтому его лучше исключить из школьных программ и заменить Красотой геометрических форм, основанной на пропорциях и математической концепции универсума.

Гармония и пропорциональность

Платон (V–IV вв. до н. э.)

Тимей, V

Ведь бог, пожелавши возможно более уподобить мир прекраснейшему и вполне совершененному среди мыслимых предметов, устроил его как единое видимое живое существо, содержащее все сродные ему по природе живые существа в себе самом. [...] Прекраснейшая же из связей такая, которая в наибольшей степени единит себя и связываемое, и задачу эту наилучшим образом выполняет пропорция.

Сияние

Платон (V–IV вв. до н. э.)

Федр, XXX

В здешних подобиях нет отблеска справедливости, воздержанности и всего прочего, что ценно для души, и не многим удается, да и то с трудом, подходя со своими несовершенными орудиями к этим отображениям, узнать, что в них отражено. Сияющую красоту можно было видеть тогда, когда мы вместе со счастливым сонном видели своим взором блаженное зрелище, одни — следуя за Зевсом, другие — за прочими богами, и приобщались к таинствам, которые по праву можно назвать самыми блаженными, и совершали их, сами еще непорочные и не испытавшие зла, ожидавшего нас в будущем. Допущенные к видениям непорочным, простым, неколебимым и счастливым, мы созерцали их в чистом сиянии, чистые сами и еще не отмеченные, словно надгробием, той оболочкой, которую мы теперь называем телом и не можем сбросить, как улитка — свой домик.

Красота геометрических форм

Платон (V–IV вв. до н. э.)

Тимей, 55e–56c

Как бы то ни было, оставим этот вопрос и начнем разделять роды, только что рожденные в нашем слове, на огонь, землю, воду и воздух. Земле мы, конечно, припишем вид куба, ведь из всех четырех родов наиболее неподвижна и пригодна к образованию тел именно земля, а потому ей необходимо иметь самые устойчивые основания. Между тем не только из наших исходных треугольников равнобедренный, если взять его основание, по природе устойчивее неравностороннего, но и образующийся из сложения двух равнобедренных треугольников квадрат с необходимостью более устойчив, нежели равносторонний треугольник, причем соотношение это сохраняет силу как для частей, так и для целого. Значит, мы не нарушим правдоподобия, если назначим этот удел земле, а равно и в том случае, если наименее подвижный из остальных видов отведем воде, наиболее подвижный — огню, а средний — воздуху. [...] Но при этом мы должны представить себе, что все эти [тела] до такой степени малы, что единичное [тело] с каждого из перечисленных родов по причине своей малости для нас невидимо, и лишь складывающиеся из их множества массы бросаются нам в глаза. Что же касается их количественных соотношений, их движений и вообще их сил, то бог привел все это в правильную соразмерность, упорядочив все тщательно и пропорционально, насколько это допускала позволившая себя переубедить природа необходимости.



Аполлоническое и дионаисийское начала в культуре

1. Дельфийские боги



Согласно мифологии, Зевс наделил каждое существо соответствующей мерой и разумными пределами: господство над миром совпадает, таким образом, с четко определенной и измеримой гармонией, которая нашла выражение в четырех изречениях, высеченных на стенах Дельфийского храма: «Самое правильное есть самое красивое», «Соблюдай предел», «Ненавидь *hybris* (дерзость)», «Ничего лишнего». На этих правилах основано чувство Красоты у греков, в полном соответствии с видением мира, где порядок и гармония воспринимаются как нечто, определяющее границы «зияющего Хaosа», из чрева которого, согласно Гесиоду, возникло мироздание. Такому видению мира покровительствует **Аполлон**, чье изображение в окружении Муз мы находим на западном фронтоне Дельфийского храма.

Аполлон и Музы,
краснофигурная
эмфора,
500 г. до н. э.
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

Слева:
Аполлон
Бельведерский,
римская копия
с оригинала
IV в. до н. э.,
гв.
Рим,
Музей Ватикана





Но на противоположном, восточном, фронтоне того же храма (восходящего к IV в. до н. э.) изображен Дионис, бог хаоса и безудержного нарушения всяческих правил. Такое сосуществование двух божеств-антагонистов не случайно, хотя объяснение ему было дано лишь в новейшую эпоху, у Ницше. В общих чертах оно отражает постоянно существующую и периодически реализующуюся возможность вторжения хаоса в прекрасную гармонию. В более узком смысле здесь отражаются некоторые существенные антитезы, не объясняемые в рамках греческой концепции Красоты, которая оказывается намного сложнее и проблематичнее упрощенных трактовок, предлагаемых классической традицией. Во-первых, это антитеза Красоты и чувственного восприятия. Если допустить, что Красота воспринимается органами чувств — хотя и не полностью, поскольку не все в ней облечено в чувственные формы, —

Аполлон

Фридрих Вильгельм Ницше

Рождение трагедии из духа музыки, I,
1872

И таким образом про Аполлона можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит про человека, объятого покрывалом Майи («Мир,

как воля и представление», I): «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающего и опускающего в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на члене пловец, доверяясь слабой ладье, — так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на *principium individuationis*».

Слева:
Лионн,
Статуэтка
Александра-
авторника,
300–250 гг. до н. э.
Рим,
музей виллы Джуллия

Мастер
из Клеофрада,
Дионис с сатирами
и менадами,
краснофигурная
амфора,
500–495 гг. до н. э.
Мюнхен,
Государственные
собрания
 античного искусства



Фавн Барберини,
220 гг. до н. э.
Мюнхен,
Государственные
собрания
античного искусства



возникает опасный зазор между Видимостью и Красотой. Художники будут стремиться минимизировать этот зазор, однако такой философ, как Гераклит, растянет его до предела, заявив, что гармоничная Красота мира проявляется как случайный беспорядок.

Во-вторых, это антитеза звука и зрительного образа, двух чувственно воспринимаемых форм, находившихся в особой чести у греков (вероятно, потому, что, в отличие от обоняния и вкуса, их можно свести к мере и числу). Хотя способность выражать душу признается только за музыкой, определение «красивый», «прекрасный» (*Kalon*), то есть «то, что нравится и привлекает», оказывается приложимо исключительно к зримым формам. Беспорядок и музыка составляют, таким образом, «теневую сторону» апоплонической Красоты, зримой и гармоничной, и, следовательно, принадлежат к сфере влияния Диониса. Различие это нетрудно понять, если учесть, что статуя должна была воплощать «идею» (а следовательно, предполагала умиротворенное созерцание), музыка же воспринималась как нечто будоражающее страсти.

Зримые формы

Фридрих Вильгельм Ницше
Рождение трагедии из духа музыки, I,
1872

Про Аполлона можно было бы даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвиж-

ность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение, и Аполлона хотелось бы назвать великолепным божественным образом *principii individuationis*, в жестах и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «illusio», вместе со всей ее красотой.

2. От греков к Ницше



Еще один аспект антитезы Аполлон — Дионис касается оппозиции удаленность — приближенность. Греческое и вообще западное искусство, в отличие от некоторых художественных форм Востока, в целом предполагает установленное расстояние между зрителем и произведением, отсутствие непосредственного контакта между ними, тогда как японскую скульптуру, например, принято трогать, а с тибетской мандалой — вступать в ритуальное взаимодействие. Таким образом, греческая Красота выражается чувствами, позволяющими соблюдать дистанцию между объектом и наблюдателем: зрению и слуху отдается предпочтение перед осязанием, вкусом и обонянием. Однако слышимые формы, то есть музыка, ненадежны в смысле дистанции: ведь они проникают в душу слушателя, а также втягивают его в свою сферу.

Мастер из Мидии,
Фазн и женщины
с остррова Лесбос,
фрагмент
расписи гидрии,
470 г до н. э.
Флоренция,
Археологический
музей



**Силен
с двумя сатирами,**
фриз Дионисийских
мистерий,
I в. до н. э.
Помпеи,
вилла Мистерий

Ритм музыки возвращает нас к вечной (и дисгармоничной, поскольку не имеющей границ) текучести вещей. В этом в сущности заключается сильная сторона ницшеанской трактовки противопоставления аполлонического и дионисийского начал, при том что порой его утверждения по-юношески наивны (что признавал и сам автор), а иные дерзновения справедливо подверглись строгому суду филологов. Безмятежная гармония, понимаемая как порядок и мера, выражается в том, что Ницше называет **аполлонической Красотой**. Но эта Красота в то же время является ширмой, стремящейся отгородиться от приводящей в смятение **дионисийской Красоты**, которая выражается не в видимых формах, но за пределами видимости. Это Красота лиющаяся и опасная, находящаяся в противоречии с разумом и часто изображаемая как одержимость и безумие: это ночная сторона ясного аттического неба, это область тайн, связанных с инициацией, и темных жертвенных ритуалов, в том числе Элевсинских мистерий и обрядов дионисийского культа. Эта новая, волнующая и смущающая Красота будет скрыта до новейших времен (см. гл. XIII), чтобы стать потом тайным и животворящим источником современных форм Красоты, взяв реванш над классической гармонией.

Аполлоническая красота

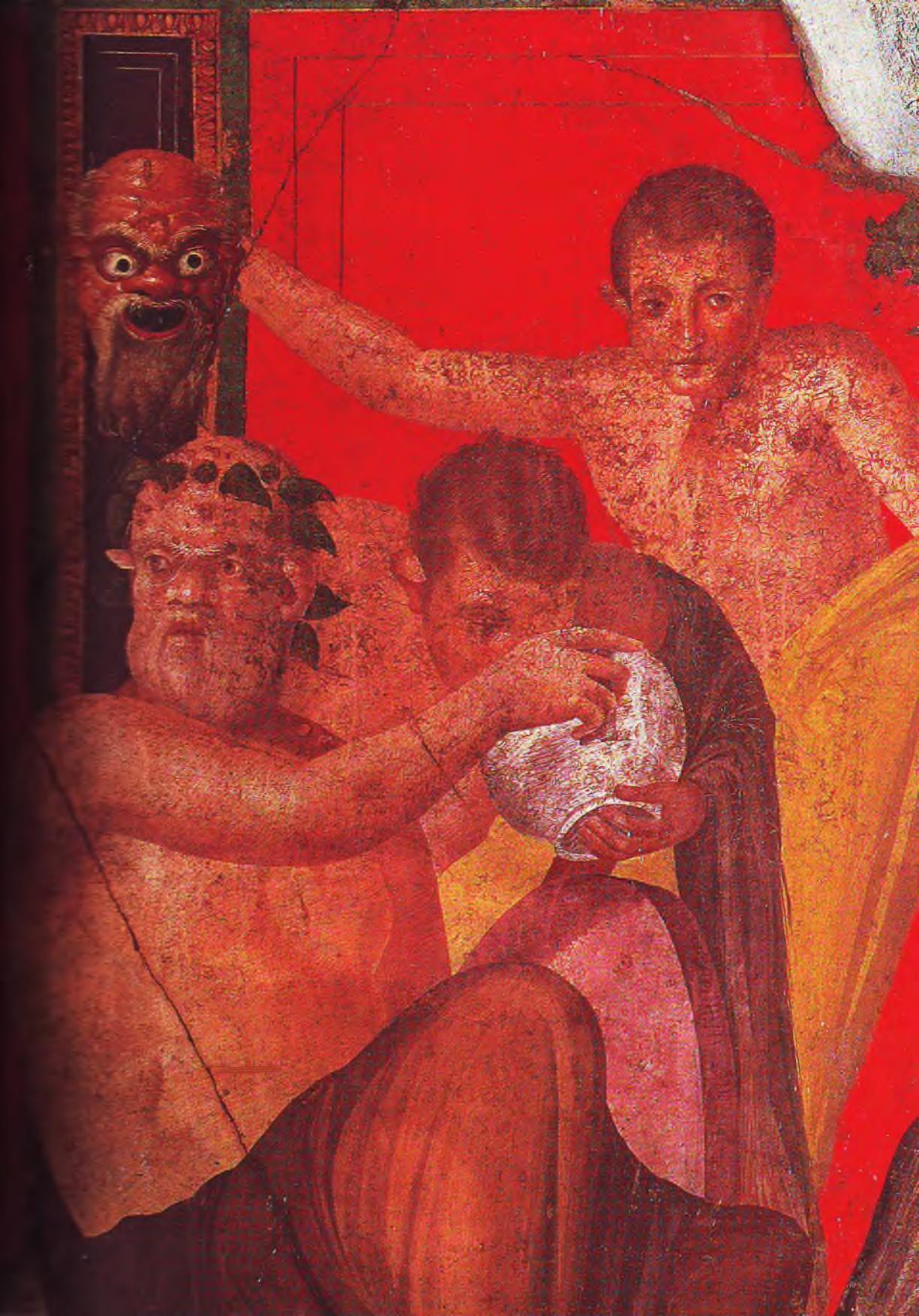
Фридрих Вильгельм Ницше
Рождение трагедии из духа музыки, I,
1872

Гомеровская «наивность» может быть понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии: это — та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры: мы простираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой. В греках хотела «воля» узреть свою в преображении гения и в мире искусства; для своего самопроявления ее создания должны были сознавать себя достойными такой славы, они должны были узреть и узнать себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения — олимпийцев. Этим отражением красоты эллинская «воля» боролась с коррелятивным художественным таланту страдания и мудрости страдания; и как памятник ее победы стоит перед нами Гомер, наивный художник.

Дионисийская красота

Фридрих Вильгельм Ницше
Рождение трагедии из духа музыки, I,
1872

«Мы верим в вечную жизнь!» — так восклицает трагедия, между тем как музыка есть непосредственная идея этой жизни. Совершенно другую цель имеет пластическое искусство: в нем Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением вечности явления, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорбь в некотором смысле извивается прочь из черт природы. В дионисическом искусстве и его трагической символике та же природа говорит нам своим истинным, неизменным голосом: «Будьте подобны мне! В непрестанной смене явлений я — вечно творческая, вечно побуждающая к существованию, вечно находящая себе удовлетворение в этой смене явлений Праматерь!»



MAP EBD ALMA S
STAR SET CRUX UND
TRV CTAC RUCI XI
MAN GENUSA DITAT
OLV ANAF KITO STEN
RSE PARADYS SVER
AVL AMSPONS IUST
DAGANON OXI GREEC
INDOQUOD TINSTIFOE
ANATUMNATNCATPIES
QTIMOKUTRITALCAPAL
EXDOMINIPIFUNDA
STOTONE P NANTI FL
EDROPARI POET PRET
VNCISIN FIRMOTRA
HAKR FUNUS PLEB
TRALA HITI N FUN O
VOT COR DASC TDO
TUM ECN ANTIE RAB
TJI AMI PER ISASA
FOR ASS ENT SCAL
IMU SCA NDIT BNO
SUS DLAT ETUML

Красота как пропорция и гармония

1. Число и музыка



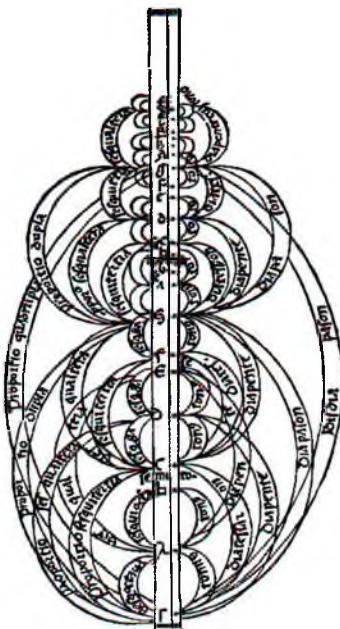
Обычно прекрасной мы называем вещь пропорциональную. Это объясняет, почему со времен античности Красота отождествлялась с пропорциональностью, хотя следует напомнить, что общепринятое определение Красоты в Греции и Риме помимо пропорциональности включало в себя привлекательность цвета (и света).

Когда на рубеже VII и VI вв. до н. э. древнегреческие философы, именуемые досократиками, такие как Фалес, Анаксимандр и Анаксимен, стали обсуждать, в чем начало всех вещей (и видели первоисточник в воде, в изначальной бесконечности, в воздухе), они стремились дать определение мирозданию как единому целому, организованному и управляемому единственным и единственным законом. Это, в частности, означает, что мир мыслился как форма, а греки явно отождествляли Форму и Красоту. Однако первым, кто ясно выразил все это в своих трудах и увязал в единый узел космологию, математику, естественную науку и эстетику, стал в VI в. до н. э. Пифагор со своей школой.

Пифагор, во время своих странствий, вероятно, соприкоснувшись с египетской математикой, впервые высказал утверждение, что началом всех вещей является число. Пифагорейцы испытывают своего рода мистический ужас перед бесконечным, перед тем, что не может быть сведено к пределу, а потому ищут в числе правило, способное ограничить реальность, упорядочить ее и сделать понятной. С Пифагором зарождается эстетико-математическое восприятие мира: все вещи существуют потому, что они отражают **порядок**, а упорядочены они потому, что в них реализуются математические законы, представляющие собой одновременно условие существования и Красоты. Пифагорейцы первыми стали изучать **числовые отношения**, управляющие **музыкальными звуками**, пропорции, лежащие в основе

Рабан Мавр
 Четыре стихии,
 четыре времени года,
 четыре стороны
 света... располагаются
 крестообразно
 и приобретают тем
 самым сакральное
 значение,
 из трактата *О хвалах
 Святому Кресту*,
 фрагмент, IX в.
 Амьен,
 Муниципальная
 библиотека

Франкино
Гаффурио,
Таблица,
из *Теории музыки*,
1492.
Милан,
Национальная
библиотека
Брауденсе



Число

Филолай (V в. до н. э.)

Фрагменты досократиков, D44B4

И впрямь все, что познается, имеет число, ибо невозможно ни понять ничего, ни познать без него.

Порядок

Пифагор (VI–V вв. до н. э.)

Из *Жизни философов* Диогена Лазартия
Добродетель есть гармония, как, впрочем, здоровье, и любое благо, и божественность. Следовательно, все вещи созданы согласно гармонии.

Числовые отношения

Теон Смирнский (I–II вв. до н. э.)

Фрагменты досократиков, D47A19a

Евдокс и Архит полагали, что консонансы заключаются в числовых отношениях, признавая также, что отношения имеются между движениями, причем быстрое движение дает высокий звук, так как оно непрерывно колеблет и резче ударяет воздух, а медленное — низкий, так как оно более вялое.

Музыкальные звуки

Теон Смирнский (I–II вв. до н. э.)

Фрагменты досократиков, D18A13

Лас Гермийонский, с которым соглашны последователи пифагорейца Гиппаса из Метапонта, полагая, что частота колебаний, от которых [получаются] консонансы,

соответствует числам, получил такие соотношения на сосудах. Взяв равные [по объему] и одинаковые [по форме] сосуды и один из них оставив пустым, а другой <наполнив> водой наполовину, он извлекал звук из того и другого и у него выходила октава. Затем он оставлял один сосуд пустым, а второй наполнял водой на одну четверть, и при ударе у него получалась квarta. Квинта [получалась], когда он заполнял [второй сосуд] на одну треть. Таким образом, отношение пустоты одного сосуда к пустоте другого составляло: в случае с октавой — 2 : 1, с квинтой — 3 : 2, с квартой — 4 : 3.

Пропорция

Бонавентура (XIII в.)

Путеводитель души к Богу, II, 10

Так как все сотворенное красиво и неким образом вызывает наслаждение, а красота и наслаждение не могут существовать без пропорции, пропорция же в первую очередь заключается в числах, то с необходимостью следует, что все исполнено числами, а через это «число является главным образцом в душе Творца», а в вещах — главным следом, ведущим к мудрости. А так как этот след в высшей степени очевиден и близок Богу, то как бы через семь отдельных чисел он ведет нас к Богу ближайшим путем и делает это так, чтобы Бог познавался во всех телесных и воспринимаемых чувствами вещах, ведь мы видим в них числа, а в числах наслаждаемся пропорциональностью и посредством численных пропорций мы неопровергимо выносим суждения о законах.

Музыкальные лады

Бозий (480–526)

Наставления к музыке, I, 1

Ведь ничто не свойственно так человечности, как расслабляться от сладких ладов и укрепляться от противоположных им; и это распространяется на все профессии и возрасты, и юноши, как и старцы, столь же естественно подчиняются музыкальным ладам под действием некоего непривычного эффекта, и потому нет вообще возраста, который был бы чужд приятному наслаждению кантиленой. Отсюда понятно, почему не напрасно было сказано Платоном, что душа мира была слажена музыкальным согласием. Ведь если из того, что в нас соединено и подобающим образом слажено, выделить то, что и в стариках соединено подходящим и надлежащим образом и чем мы наслаждаемся, можно будет убедиться, что и мы сами сложены на основании того же самого подобия. Ибо подобие дружественно, а отсутствие подобия ненавистно и разделено на противоположности.

интервалов, соотношение длины струны и высоты звука. Идея музыкальной гармонии тесно взаимодействует с правилами во имя создания Прекрасного. Идея пропорции проходит через всю античность и переходит в Средние века через творчество Бозия, жившего на рубеже IV и V вв. н. э. Бозий напоминает, как Пифагор однажды заметил, что кузнечные молоты, ударяя по наковальне, производят разные звуки, и установил, что в получаемых таким образом гаммах отношения звуков пропорциональны отношению масс молотов. А еще, по Бозию, пифагорейцы знали, что разные **музыкальные лады** по-разному влияют на психику человека, и выделяли резкие и умеренные ритмы, ритмы, пригодные для укрепления духа молодежи, и ритмы вялые и чувственные. Пифагор вернулся захмелевшему юноше спокойствие и уверенность в себе, дав ему послушать мелодию в ритме спондея, основанную на гипофригийском ладу (ибо фригийский лад действовал на него возбуждающе). Пифагорейцы, стремясь отрешиться от повседневных забот, засыпали под определенные ритмы; просыпаясь, они с тревогой сняли с себя сон под другие модуляции.

Франкино Гаффуро,
Опыты Пифагора
по определению
отношений
между звуками,
из Теории музыки,
1492.
Милан,
Национальная
библиотека
Брайтенсе



2. Архитектурные пропорции



Отношения, определяющие размеры греческих храмов, промежутки между колоннами и соотношения частей фасада соответствуют тем же отношениям, что определяют музыкальные интервалы. Идея перехода от арифметической концепции числа к пространственно-геометрической концепции соотношения различных точек как раз и принадлежит Пифагору.

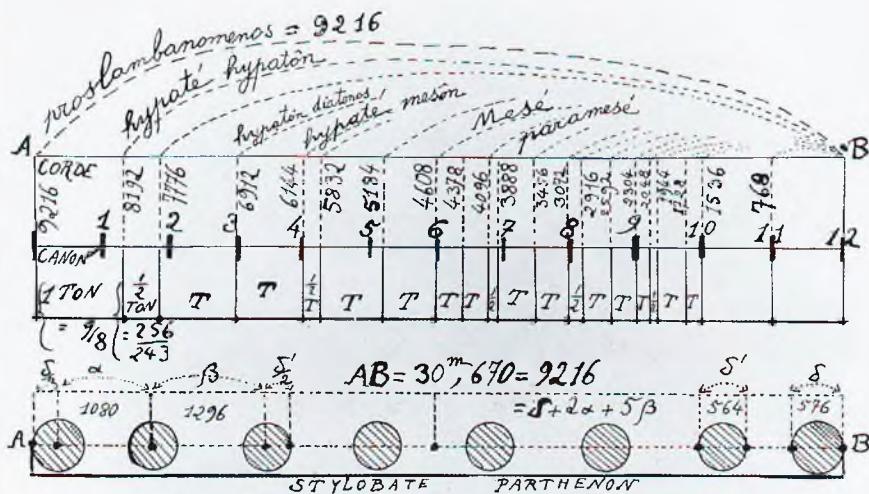
Tetraktyis — это символическая фигура, на которой основываются пифагорейцы. В ней самым совершенным и наглядным образом отражен переход от числа к пространству, от арифметики — к геометрии. Каждая сторона этого треугольника образована четырьмя точками, а в центре его расположена одна точка, единица, от которой берут начало все остальные числа. Число четыре становится таким образом синонимом силы, справедливости и прочности; треугольник, образованный тремя сериями из четырех чисел, есть символ совершенного тождества.

Точки, образующие треугольник, в сумме дают десять, а через десять первых чисел можно выразить все возможные числа. Если число — это сущность вселенной, в тетрактисе (или в декаде) сосредоточена вся вселенская мудрость, все числа и все возможные числовые действия. Если продолжать определять числа по модели тетрактиса, расширяя основание треугольника, получаются числовые прогрессии, где чередуются числа четные (символ бесконечности, поскольку в них невозможно найти точку, делящую ряд точек на две равные части) и нечетные (конечные, поскольку в ряду всегда есть центральная точка, делящая его ровно пополам). Но этой арифметической гармонии будет соответствовать и гармония геометрическая; глаз сможет постоянно связывать эти точки в бесконечную и непрерывную последовательность совершенных

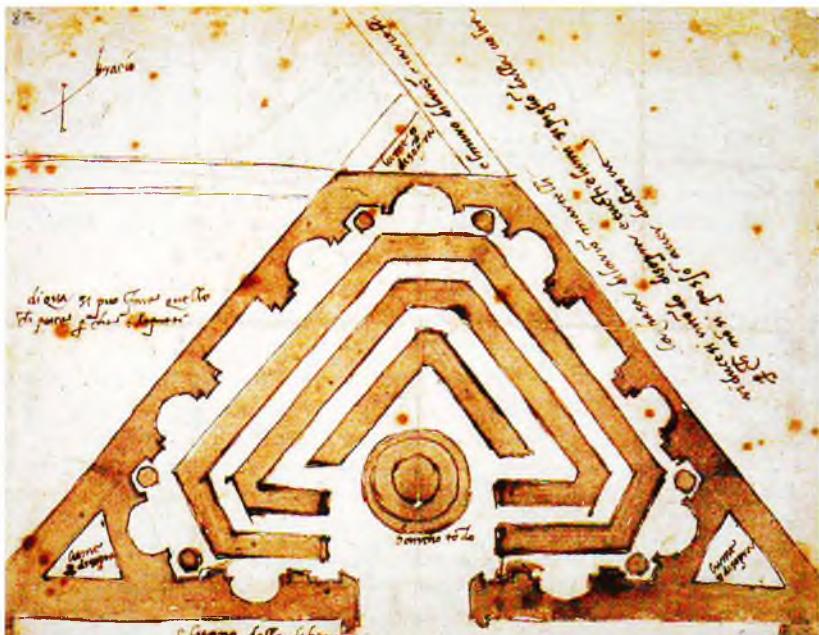
Построение
Пифагорова тетрактиса.
Центральная точка
равноудалена от точек,
образующих равносторонний
треугольник тетрады.
Продолжив построение
из любой точки,
получаем потенциально
бесконечную сетку,
в которую вписано
бесконечное множество
тождественных
равносторонних
треугольников



Матила Гика,
Отношение
между Пифагоровой
таблицей
и расстояниями
между колоннами
греческих храмов
(Парфенон),
из книги
Золотое сечение,
Баких, 1931



Микеланджело
Буонарроти,
Эскиз зала редких
 книг библиотеки
Посенцо Медичи,
ок. 1515.
Флоренция,
Дом Буонарроти

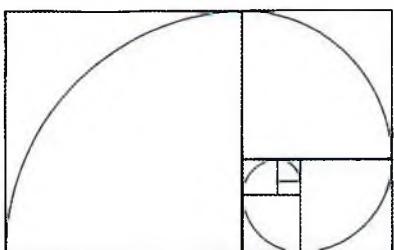




Якопо де Барбари
Портрет
Луки Пачоли
с неизвестным
молодым человеком,
ок. 1495.
Неаполь,
Музей Каподимонте

равносторонних треугольников. Эту **математическую концепцию** мира можно найти и у Платона, в частности в диалоге *Тимей*. В эпоху Гуманизма и Возрождения — период возврата к платонизму — платоновские правильные фигуры были изучены и превознесены как идеальные модели в работах Леонардо, в трактатах *О перспективе в живописи* (*De perspectiva pingendi*) Пьера делла Франческа и *О божественной пропорции* (*De Divina proportione*) Луки Пачоли, *О симметрии человеческих тел* Дюрера. Божественная пропорция, о которой говорит Пачоли, это золотое сечение, то есть отношение, при котором, если на отрезке АВ поставить точку С, АВ будет относиться к АС, как АС к СВ. Трактат Витрувия *Об архитектуре* (*De Architectura*, I в. до н. э.) содержит рекомендации по соблюдению оптимальных пропорций в архитектурных строениях, которые будут применяться как в Средние века, так и в эпоху Возрождения. После изобретения

Золотое сечение как принцип гармоничного прямоугольника.
Обнаружено, что это отношение является также принципом роста некоторых организмов и лежит в основе огромного числа архитектурных и живописных композиций.
Оно считается совершенным, поскольку потенциально воспроизводимо до бесконечности



Математическая концепция

Платон (V–IV вв. до н. э.)

Тимей, XX

Теперь должно сказать, каковы же те четыре рожденных тела, прекраснейшие из всех, которые не подобны друг другу, однако способны, разрушаясь, друг в друга перерождаться. Если нам удастся попасть в точку, у нас в руках будет истина о рождении земли и огня, а равно и тех [стихий], что стоят между ними как средние члены пропорции. Тогда мы никому не уступили бы в том, что нет видимых тел более прекрасных, чем эти, притом каждое из них прекрасно в своем роде. Поэтому надо приложить старания к тому, чтобы привести в соответствие четыре отличающихся красотой рода тел и доказать, что мы достаточно уразумели их природу. Из двух названных раньше треугольников равнобедренный получил в удел одну — природу, тогда как неравнобедренный —

бесчисленное их множество. Из этого множества нам должно избрать наилучшее, если мы хотим приступить к делу надлежащим образом. Что ж, если кто-нибудь выберет и назовет нечто еще более прекрасное, предназначеннное для того, чтобы создавать эти [четыре тела], мы подчинимся ему не как неприятелю, но как другу; нам же представляется, что между множеством треугольников есть один, прекраснейший, ради которого мы оставим все прочие, а именно тот, который в соединении с подобным ему образует третий треугольник — равносторонний. [...]

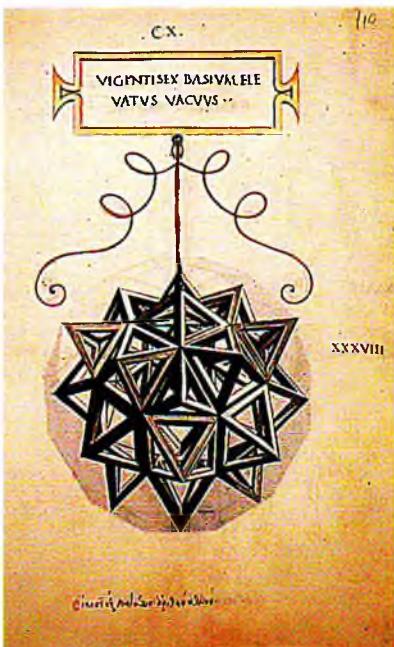
Итак, нам приходится отдать предпочтение двум треугольникам как таким, из которых составлено тело огня и [трех] прочих тел: один из них равнобедренный, а другой таков, что в нем квадрат большой стороны в три раза больше квадрата меньшей. [...]

Следующей нашей задачей будет изложить, какой вид имеет каждое тело и из сочетания каких чисел оно рождается. Начнем с первого вида, состоящего из самых малых частей: его первоначало — треугольник, у которого гипotenуза вдвое длиннее меньшего катета. Если такие треугольники сложить, совмещая их гипотенузы, и повторить такое движение трижды, притом так, чтобы меньшие катеты и гипотенузы сошлись в одной точке как в своем центре, то из шестикратного числа треугольников будет рожден один, и он будет равносторонним. Когда же четыре равносторонних треугольника окажутся соединенными в три двугранных угла, они образуют один объемный угол, а именно такой, который занимает место вслед за самым тупым из плоских углов. Завершив построение четырех таких углов, мы получаем первый объемный вид, имеющий свойство делить всю описанную около него сферу на равные и подобные части.

Второй вид строится из таких же исходных треугольников, соединившихся в восемь равносторонних треугольников и образующих каждый раз из четырех плоских углов по одному объемному; когда таких объемных углов шесть, второе тело получает завершенность.

Третий вид образуется из сложения ста двадцати исходных треугольников и двенадцати объемных углов, каждый из которых охвачен пятью равносторонними треугольными плоскостями, так что все тело имеет двадцать граней, являющих собой равносторонние треугольники. На этом порождении и кончилась задача первого из первоначал. Но равнобедренный треугольник породил природу четвертого [вида], и притом так, что четыре треугольника,

Леонардо да Винчи,
*Двадцатишести-
гранник, изобра-
женный методом
жестких ребер,
платоновские тела
из трактата
Луки Пачоли
О божественной
пропорции, 1509.*
Милан, библиотека
Альбрехтиана





прямые углы которых встречались в одном центре, образовывали квадрат; а из сложения шести квадратов возникало восемь объемных углов, каждый из которых гармонично охватывается тремя плоскими прямыми углами. Составившееся таким

образом тело имело очертания куба, наделенного шестью квадратными плоскими гранями. В запасе оставалось еще пятое многогранное построение, его Бог определил для вселенной и прибегнул к нему в качестве образца.

Пьетро
делла Франческа,
Сактое
шбеседование,
1472–1474.
Милан,
Пинакотека Брера

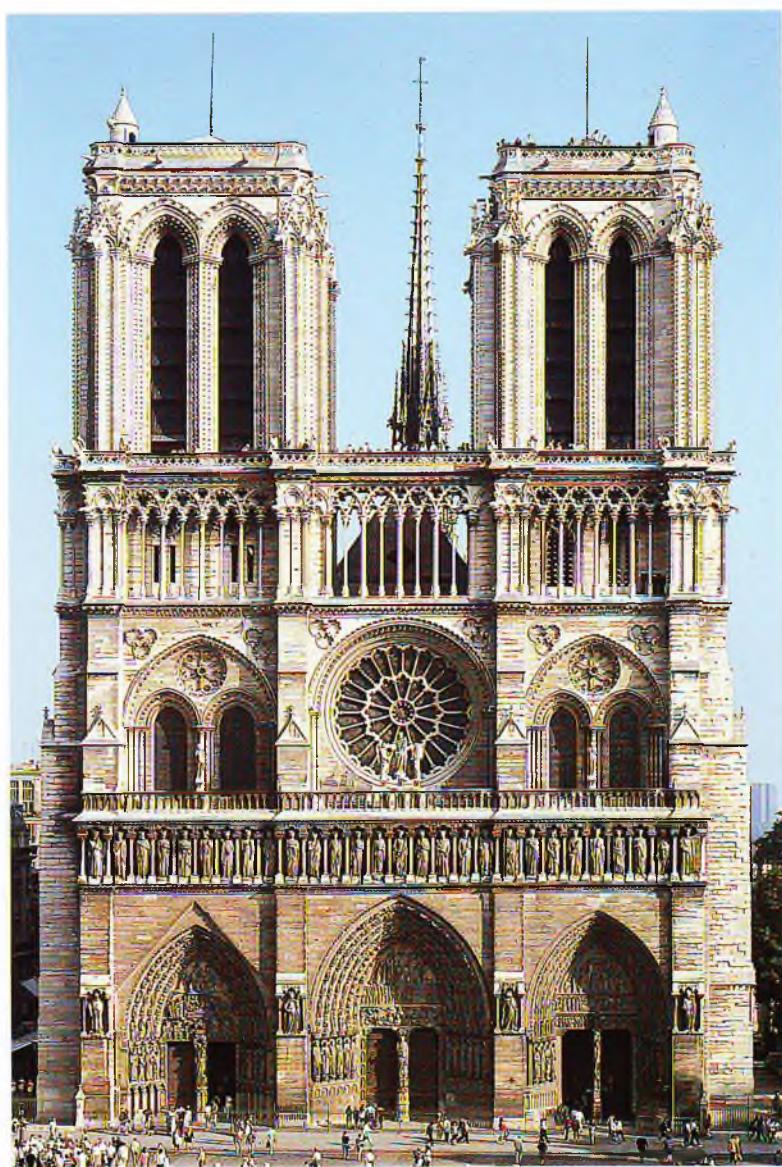
Андреа Палладио,
вилла Ротонда
в Винченце,
ок. 1550

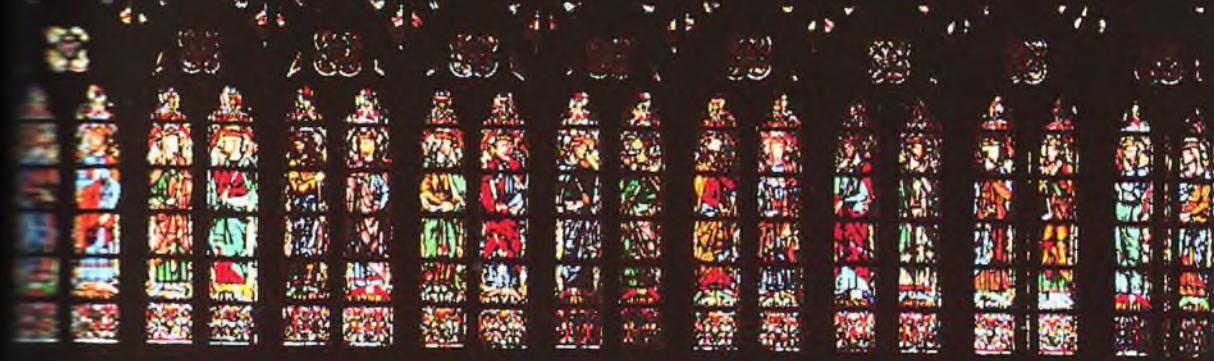
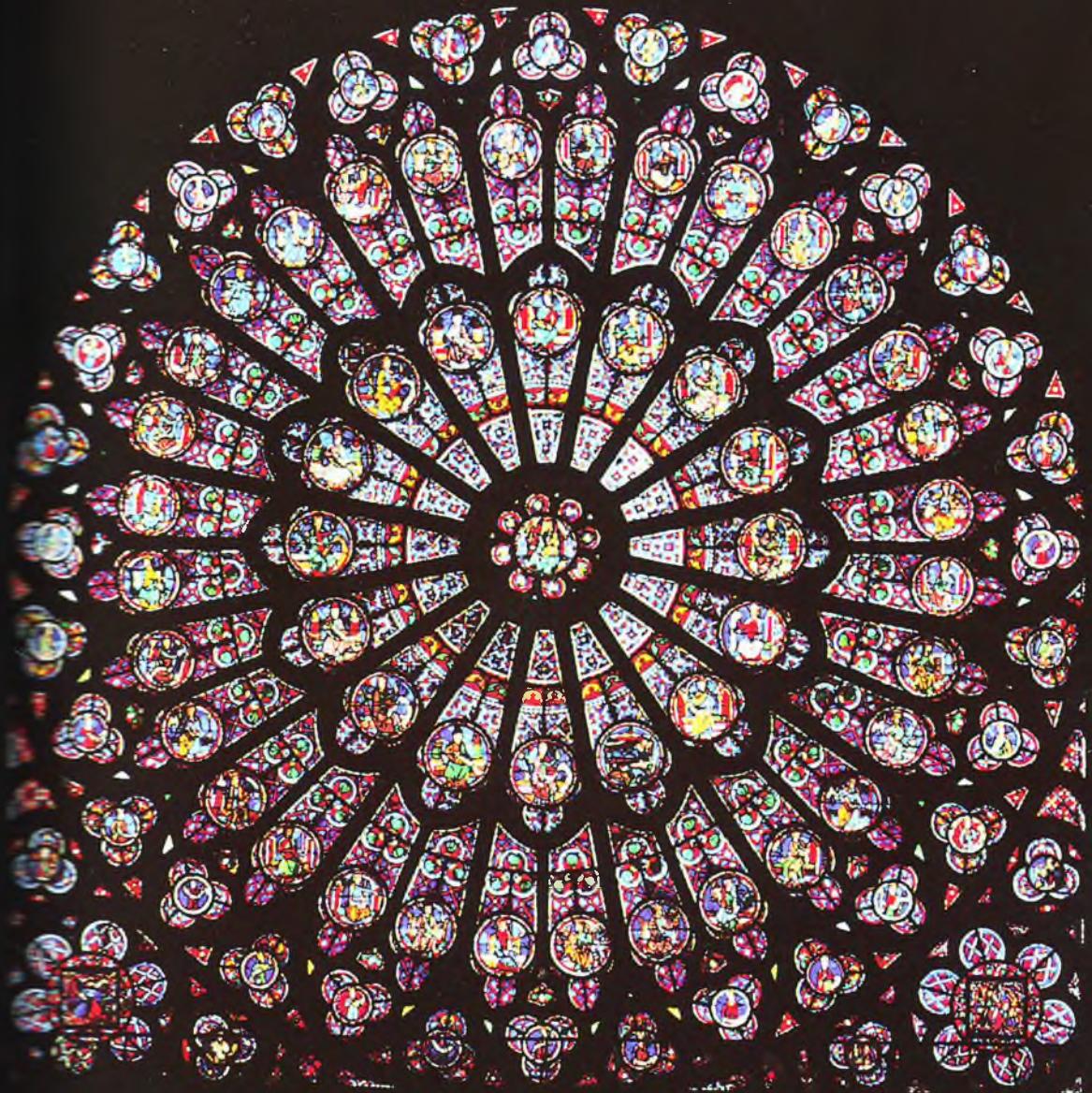


С. 70:
Собор Нотр-Дам
в Париже,
ок. 1163–1197,
южный фасад

С. 71:
Собор Нотр-Дам
в Париже,
северная роза,
Сцены
из Ветхого Завета

книгопечатания этот труд будет многократно переиздаваться с диаграммами и рисунками, с каждым разом выполняемыми все с большей тщательностью. Под влиянием Витрувия возникли ренессансные теории архитектуры, сформулированные, в частности, в трактатах Леона Баттисты Альберти (*Об архитектуре — De re aedificatoria*), Пьетро делла Франческа, Пачоли и Палладио (*Четыре книги по архитектуре*). Применение принципа пропорции в архитектурной практике имело также символический и мистический смысл. Возможно, именно этим объясняется частое использование пятиугольных структур в готическом искусстве, особенно в рисунке витражных роз в соборах. В этом же смысле следует воспринимать и личный знак, который каждый строитель собора высекал на краеугольном камне своего здания. Такие отметины представляли собой геометрические фигуры, основанные на определенных диаграммах, или, как их называли, сетках.





3. Тело человека



Несомненно, для первых пифагорейцев гармония заключалась в противопоставлении четного и нечетного, предела и бесконечности, единичности и множественности, правого и левого, мужского и женского, квадрата и прямоугольника, прямой и кривой и так далее. Однако создается впечатление, что для Пифагора и его ближайших последователей из двух противоположностей только одна представляла собой совершенство: нечетное, прямая, квадрат — это хорошо и красиво, противоположные же члены оппозиции представляли собой заблуждение, зло, дисгармонию.

Иное решение предлагал Гераклит: если на свете существуют противоположности, сущности, кажущиеся непримиримыми, например единичность и множественность, любовь и ненависть, мир и война, покой и движение, то гармония между ними достигается не путем устранения одной из них, но через сосуществование обеих в постоянном напряжении. **Гармония** — это не отсутствие противоположностей, но их равновесие.

Последующие пифагорейцы, жившие в V–IV вв. до н. э., в том числе Филолай и Архит, воспримут эти соображения и используют в своих учениях.

Так рождается идея равновесия между двумя противоположными сущностями, которыенейтрализуют друг друга полярными точками зрения, противоречащими одна другой, но пребывающими в гармонии только из-за того, что они создают друг другу противовес, и способными при перенесении визуальный план стать симметрией. Таким образом, пифагорейская концепция дает обоснование симметрии, которая всегда присутствовала в греческом искусстве и стала одним из канонов прекрасного в искусстве классического периода.

Гармония

Филолай (V в. до н. э.)

Фрагменты досократиков, D44B6

С природой и гармонией дело обстоит так. Сущность вещей, которая вечна, и сама природа требуют божественного, а не человеческого знания. Кроме того, никто из того, что есть и познается нами, не мог бы возникнуть, если бы не было в наличии сущности вещей, из которых состоялся космос: и ограничивающих

и безграничных [элементов]. Но так как начала не были подобны и единородны, то они не могли бы упорядочиться в космос, если бы [к ним] не прибавилась гармония, каким бы образом она ни возникла. Вещи подобные и единородные несколько не нуждаются в гармонии, а не-подобные, неединородные и не одного порядка необходимо должны быть сопряжены гармонией, с тем чтобы удерживаться вместе в космическом порядке.

Кора, VI в. до н. э.
Афины,
национальный
археологический
музей



Рассмотрим одну из тех статуй молодых девушек, что ваяли скульпторы VI в. до н. э. Возможно, именно в таких девушек влюблялись Анакреонт и Сафо, находившие прекрасными их улыбку, взгляд, походку, их косы. Пифагорейцы объяснили бы, что девушка прекрасна потому, что должное равновесие настроений делает ее приятной для взора и между частями тела соблюдено верное и гармоничное соотношение, ибо они следуют тому же закону, что определяет расстояния между планетарными сферами. Скульптор VI в. был призван воплотить ту самую неуловимую Красоту, о которой говорили поэты и которую он сам видел весенним утром в лице любимой девушки, но ему надлежало воплотить ее в камне и конкретизировать образ девушки в форме. Одним из основных свойств хорошей формы как раз и были верная пропорция между частями и симметрия. И скульптор ваяет одинаковые

Слева направо:

Дорифор,
римская копия
с оригинала
Поликлета,
450 г. до н. э.
Неаполь,
Национальный
археологический
музей

Поликлет,
Диадумен,
430 г. до н. э.
Афины,
Национальный
музей



глаза, равномерно распределенные косы, одинаковые груди, точно вымеренные руки и ноги, одинаковые, ритмично ниспадающие складки одежды и симметричные уголки губ, сложенных в характерную для этих статуй неопределенную улыбку.

Даже при том, что одной *симметрией* не объяснить секрета привлекательности этой улыбки, перед нами еще весьма упрощенное понимание пропорциональности. Два века спустя, в IV в. до н. э., Поликлет создал статую, позже названную *Канон*, ибо в ней воплощены все правила верной *соподчиненности*, и принцип, управляющий Каноном, основан не на равновесии двух одинаковых элементов. Все части тела связаны друг с другом пропорциональными отношениями в геометрическом смысле: А относится к В, как В относится к С. Позже Витрувий выразит правильные пропорции частей тела через их отношение к длине всей фигуры: лицо должно составлять 1/10 от общей длины, голова — 1/8, далее — торс и прочее...

Греческий канон пропорций отличался от египетского. У египтян существовали расчерченные на одинаковые квадраты сетки, предписывавшие строго определенные размеры. Если, например, человеческая фигура имела в длину восемнадцать единиц, автоматически длина стопы составляла три единицы, длина руки — пять и т. д. Между тем в Каноне Поликлита заранее заданных единиц нет: голова относится к телу, как тело относится к ногам и т. д. Критерий ограничен,

соотношения частей определены с учетом движения тела, изменения перспективы и даже положения фигуры по отношению к зрителю. Отрывок из диалога Платона *Софист* свидетельствует о том, что скульпторы не соблюдали пропорции чисто математически, но приспосабливали их к особенностям зрительного восприятия, к тому, в какой перспективе фигура представляла перед наблюдателем. Витрувий проведет различие между пропорциональностью, то есть техническим применением принципа симметрии, и **эвритмиией** («привлекательность внешнего вида и гармоничный его внешний

Симметрия

Витрувий (I в. до н. э.)

Об архитектуре, III, 1

Стойность храмовых зданий основывается на соразмерности, законы которой самым точным образом должны знать архитекторы. А соразмерность создается из пропорциональности [...] Пропорциональность представляет собой соответствие в размерах установленного отрезка частей всего здания со всем сооружением в целом: из этой пропорциональности получается закон соразмерности. Ни один храм не может строиться без учета соразмерности и пропорциональности, без того чтобы он не имел точного соотношения частей, подобно соотношению частей тела у хорошо сложенного человека.

Канон

Плиний Старший (I в.)

Естественная история, I, 34

Поликлет из Сикионе, ученик Агелада, сделал Диадумена, статую изящного юноши, прославившуюся тем, что стоила 100 талантов. Он же сотворил Дорифора, изображение мужественного молодого копьеносца, а также фигуру, которую художники называют каноном: по ней, как по закону, определяют они правила для своего мастерства. Поликлет считается единственным человеком, который теорию искусства выразил в произведении искусства.

Соразмерность частей

Клавдий Гален (II в.)

Сообщения о Гиппократе и Платоне, V, 3

Хризипп [...] утверждает, что красота состоит не в отдельных элементах, но в гармонической соразмерности частей, в отношении одного пальца к другому, и всех пальцев к остальной кисти, и кисти к предплечью, и предплечья к локтю, и локтя ко всей руке, и наконец, всех частей ко всем остальным, как написано в Каноне Поликлета.

Эвритмия

Платон (V–IV вв. до н. э.)

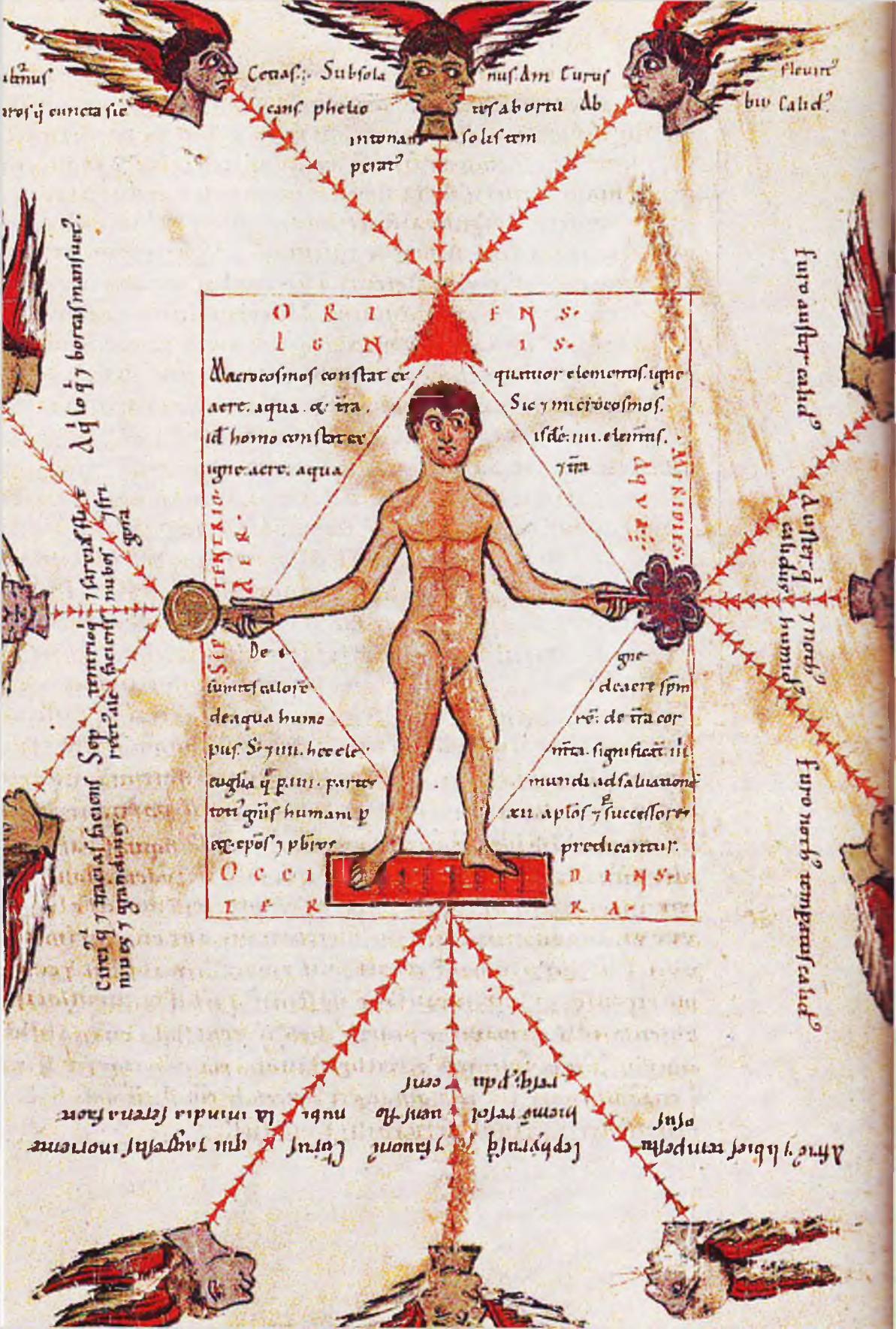
Софист, XXIII

Чужеземец. В одном я усматриваю искусство творить образы; оно состоит преимущественно в том, что кто-либо соответственно с длиной, шириной и глубиной образца, придавая затем еще всему подходящую окраску, создает подражательное произведение.

Теэтет. Как же? Не все ли подражатели берутся делать то же самое?

Чужеземец. Во всяком случае, не те, кто лепит или рисует какую-либо из больших вещей. Если бы они желали передать истинную соразмерность прекрасных вещей, то ты знаешь, что верх оказался бы меньших размеров, чем должно, низ же больших, так как первое видимо нами издали, второе вблизи. [...] Не воплощают ли поэтому художники в своих произведениях, оставляя в стороне истинное, не действительные соотношения, но лишь те, которые им кажутся прекрасными? [...] Не будет ли справедливым первое, как правдоподобное, назвать подобием? [...] И относящуюся сюда часть искусства подражания не должно ли, как мы уже сказали раньше, назвать искусством творить образы? [...] А как же мы назовем то, что, с одной стороны, кажется подобным прекрасному, хотя при этом и не исходит из прекрасного, а, с другой стороны, если бы имела возможность рассмотреть это в достаточной степени, можно было бы сказать, что оно даже не сходно с тем, с чем считалось сходным? Не есть ли то, что только кажется сходным, а на самом деле не таково, лишь призрак? [...]

Не назовем ли мы вполне справедливо искусством творить призрачные подобия то искусство, которое создает не подобия, а призраки?



Ветры, стихии,
темпераменты, из
Астрономического
манускрипта,
XII в.

аспект»¹), то есть приспособлением пропорций к требованиям зрительного восприятия, в том смысле, как об этом сказано у Платона в приведенном отрывке из *Софиста*.

Средние века вроде бы не применяют математику пропорций ни к оценке человеческого тела, ни к его изображению. Такое небрежение можно объяснить тем, что телесная Красота уже не первенствует, ее замещает духовная Красота. Естественно, зреющему Средневековью не чуждо восприятие **человеческого тела** как чуда Творения, пример чему мы находим у Фомы Аквинского. Однако сплошь и рядом для определения моральной Красоты используются пифагорейские критерии, основанные на пропорциях, как, например, в символике *homo quadratus* (букв. *квадратный человек*, но уже у Аристотеля встречается как метафора «разумного», «уравновешенного»). — Прим. ред.).

Средневековая культура исходила из платоновской в основе своей идеи (кстати, развивавшейся параллельно и в иудаистской мистике), согласно которой мир воспринимался как большое живое существо, а значит, как человек, а человек — как мир, то есть космос представлялся большим человеком, а человек — маленьким космосом. С этого начиналась так называемая теория *квадратного человека*, в которой число — принцип вселенной — приобретает символические значения, основанные на ряде числовых соответствий, являющихся одновременно соответствиями эстетическими. Ведь древние рассуждали так: в искусстве должно быть, как в природе, а природа во многих случаях делится на четыре части. **Число четыре** становится опорным и ключевым. Сторон света четыре, основных ветров, фаз луны, **времен года** — тоже четыре, на числе четыре строится тетраэдр огня Тимея, а имя Адам состоит из четырех букв. А еще, как учил Витрувий, четыре — это число человека, поскольку длина размаха рук соответствует росту и таким образом задаются параметры идеального квадрата.

Четыре станет числом морального совершенства, четырехугольный человек по-итальянски значит также «стойкий, выдержаный». Но *квадратный человек* будет в то же время человеком пятиугольным, ибо число пять также таит в себе множество соответствий, а пента́да — это величина, символизирующая мистическое и эстетическое совершенство.

Число четыре

Неизвестный автор-картезианец (XII в.)

Трактат о ровной музике

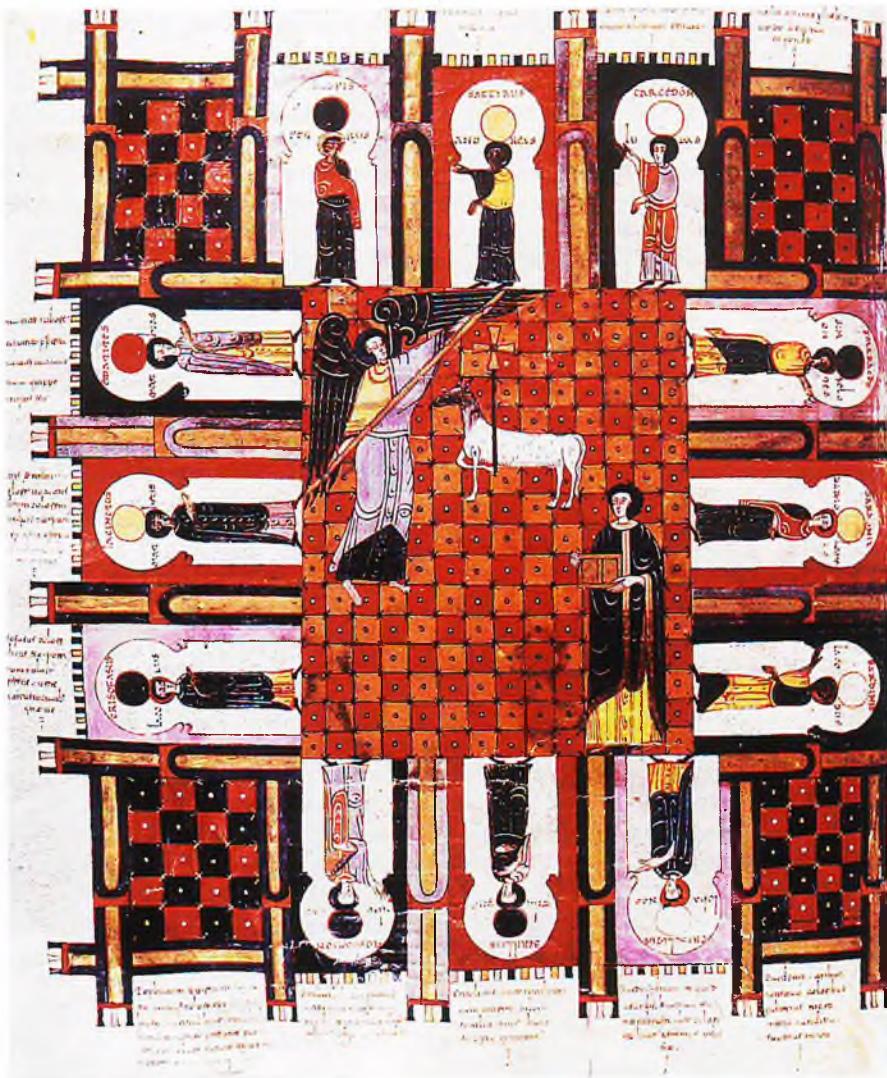
Итак, древние рассуждали следующим образом: как обстоит дело в природе, так должно быть и в искусстве: но природа во многих случаях делится на четыре части [...] Действительно, существуют четыре части света, четыре стихии, четыре первичных качества, четыре главных ветра, четыре типа физической конституции, четыре способности души и так далее*.

Времена года

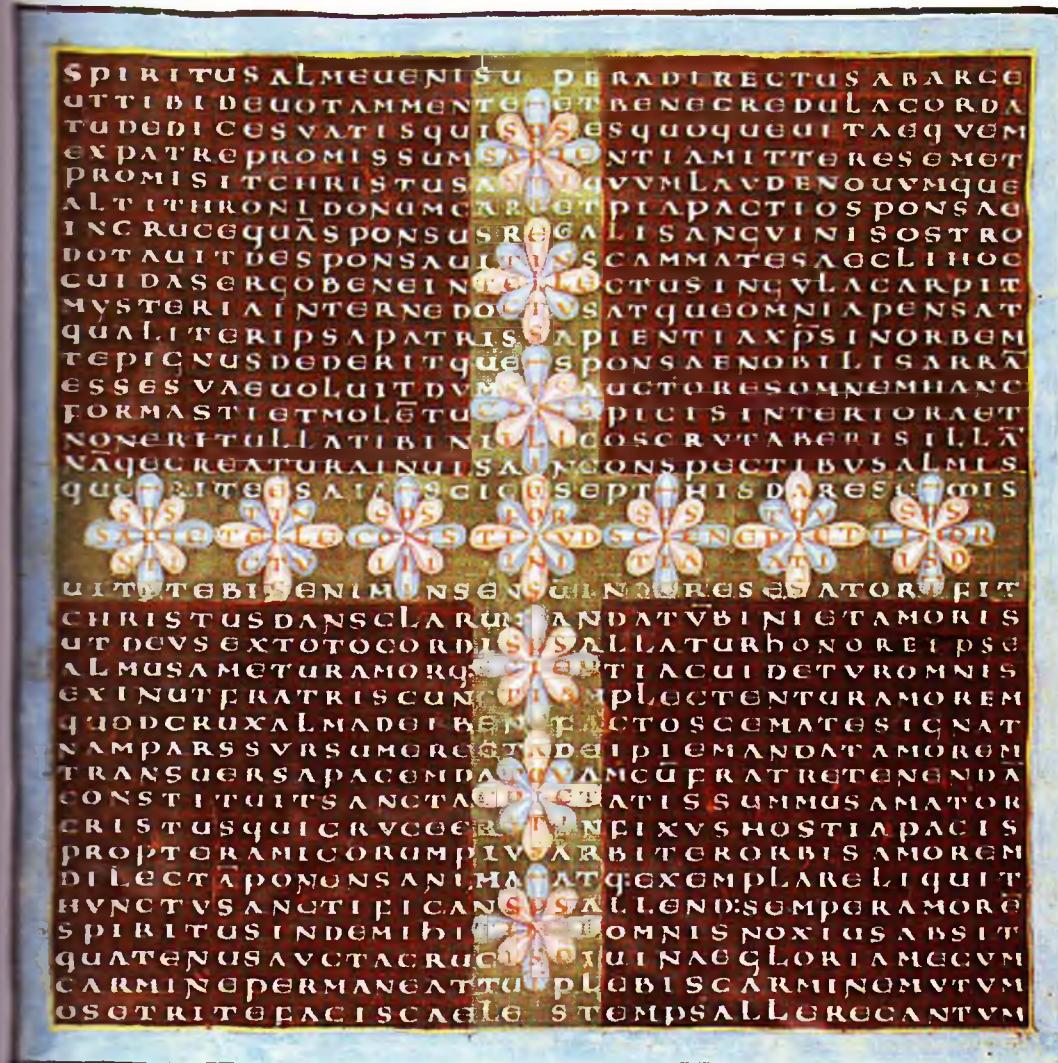
Боэций (480–526)

Об арифметике, 1, 2

Все вещи, сотворенные первозданной природой, судя по всему, образованы по закону чисел. В самом деле, в душе Создателя этот закон служил главным образом. Именно он объясняет множественность четырех элементов, смену времен года, движение светил, вращение небес*.

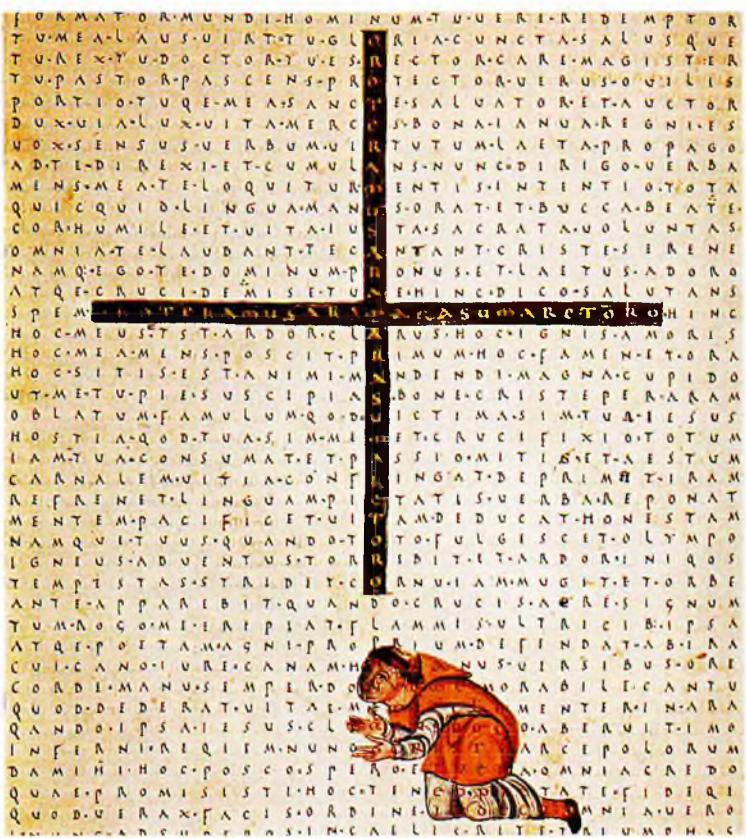


Вожди двенадцати колен
израильевых,
из Комментария
на Апокалипсис
Беата из Лиебаны, VIII в.
Мадрид,
Национальная библиотека



Ребан Мавр,
 Схвалах Святому Кресту,
 ms. Reg. Lat., 124,
 36 в.
 Ватикан.
 Апостольская библиотека

Рабан Мавр,
О хвалах
Святому Кресту,
ms. 652, f. 33v,
IX в.
Вена, Австрийская
национальная
библиотека

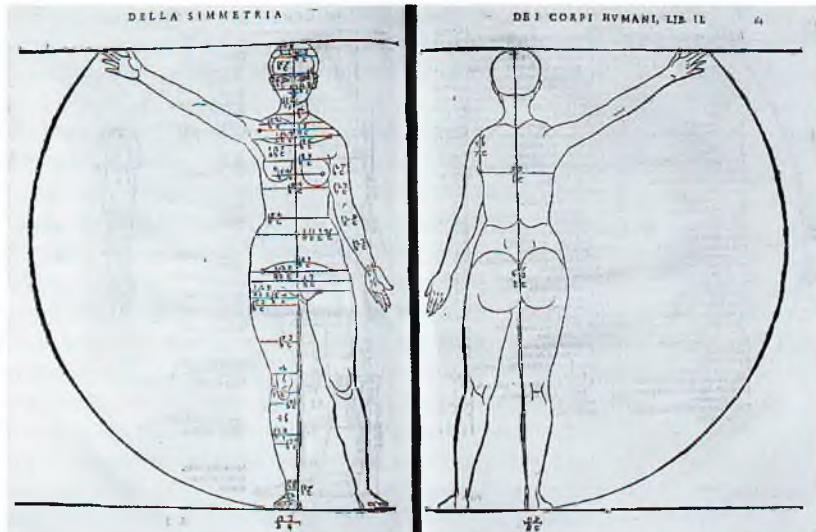


Пять — число круговое, при умножении оно постоянно возвращается к самому себе ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$ и т. д.). Существует пять сущностей вещей, пять природных зон, пять разновидностей живого (птицы, рыбы, растения, животные, люди); пентада — это созидательная матрица Бога, ее мы находим в Священном Писании (Пятикнижие, пять ран на теле Господнем); и тем более мы находим ее в человеке: если вписать его в круг с центром в пупке, то периметр, образованный прямыми, соединяющими крайние точки человеческого тела, будет иметь форму пятиугольника.

Мистика Святой Хильдегарды Бингенской (с ее концепцией «музирующей души» — *anima symphonizans*) базируется на символике пропорций и таинственной притягательности пентады. В XII в. Гugo Сен-Викторский утверждает, что тело и душа отражают совершенство божественной Красоты: тело — на основе четного числа, несовершенного и нестабильного, а душа — на основе нечетного, определенного и совершенного; и духовная жизнь опирается на математическую диалектику, основанную на совершенстве декады.

Однако достаточно сравнить рассуждения о пропорциях тела средневекового художника Виллара де Оннекура с исследованиями Леонардо да Винчи, чтобы понять, какое значение имели более

Альбрехт Дюрер,
Антропометрическая
таблица, из трактата
о симметрии
человеческих тел,
1521

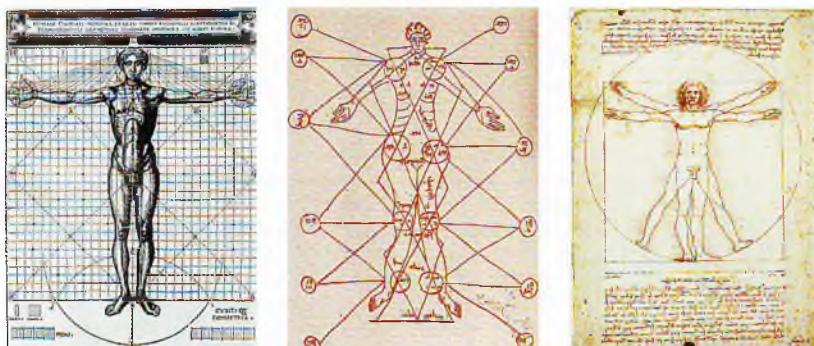


Слева направо:

Битрувианская
Фигура, из трактата
Ч. Чезариано Луций
Битрувий Поллион
об архитектуре, 1521.
Макет.
Национальная
библиотека
Бранденбург

Строение тела
и основные
свойства человека
в соответствии
с Зодиаком, XI в.
Бруно де Осма,
Испания

Леонардо да Винчи,
Схема пропорций
тела человека,
ок. 1530.
Бечичия,
Галерея Академии



зрелые математические выкладки теоретиков Гуманизма и Возрождения.

У Дюрера пропорции тела основаны на строгих математических модулях. О пропорциях говорили как во времена Виллара, так и в эпоху Дюрера, но явно изменилась строгость расчетов, и идеальная модель художников Возрождения восходит не к средневековому философскому понятию пропорциональности, но скорее к концепции, воплощенной в Каноне Поликлета.

4. Космос и природа



Согласно пифагорейской традиции (проводником пифагорейства в Средневековье явился Бозий), душа и тело человека подвластны тем же законам, что управляют музыкой, и те же самые пропорции можно обнаружить в **космической гармонии**, так что микро- и макрокосм (мир, в котором мы живем, и вселенная в целом) связаны единым математическим и одновременно эстетическим правилом. Это правило проявляется в музыке мироздания: речь идет о музыкальной гамме, производимой планетами, каждая из которых, согласно Пифагору, вращаясь вокруг неподвижной Земли, издает свой звук, тем более высокий, чем дальше планета от Земли и чем соответственно быстрее ее движение. Из этих звуков складывается сладчайшая музыка, но наши чувства слишком несовершены, чтобы ее слышать.

Средневековье даст бесчисленное множество вариаций на тему музыкальной Красоты мироздания. В IX в. Скот Эриугена будет говорить

Космическая гармония

Плутарх (I–II вв.)

Уладок оракулов, XXII

Петрон говорит о существовании 183 миров, располагающихся в форме равностороннего треугольника, каждая сторона которого включает в себя 60 миров. 13 остальных миров располагаются соответственно на трех вершинах, но при этом они соприкасаются с мирами, расположеннымими по сторонам, и вращаются в строгом порядке, точно в хороводе. Тому подтверждением — число миров, открытое не в Египте, не в Индии, но в дорийских краях, так как его установил некий Петрон из Гимеры, что на Сицилии. Я не читал его сочинение и не знаю, дошло ли оно до нас, однако, по словам Гиппия из Регия, на которого ссылается Фаний из Эреса, Петрон учил, что существуют 183 мира, «которые соприкасаются друг с другом в одной точке», однако он не дает ясного объяснения, что же, собственно говоря, означает «соприкасаться друг с другом в одной точке», и не приводит иных убедительных доводов*.

Порядок и мера

Бонавентура из Баньореджо (XIII в.)

Комментарий к Сентенциям

Петра Ломбардского, I, 43, 1

Поскольку Бог может создавать лишь вещи, в себе упорядоченные, поскольку порядок предполагает число, а число предполагает меру, и поскольку упорядочены лишь те вещи, что имеют числовое выражение, а числовое выражение имеют лишь вещи ограниченные, то из этого с необходимостью следует, что Бог сотворил вещи в соответствии с числом, весом и мерой*.

Космос

Вильгельм Конхезий (XIII в.)

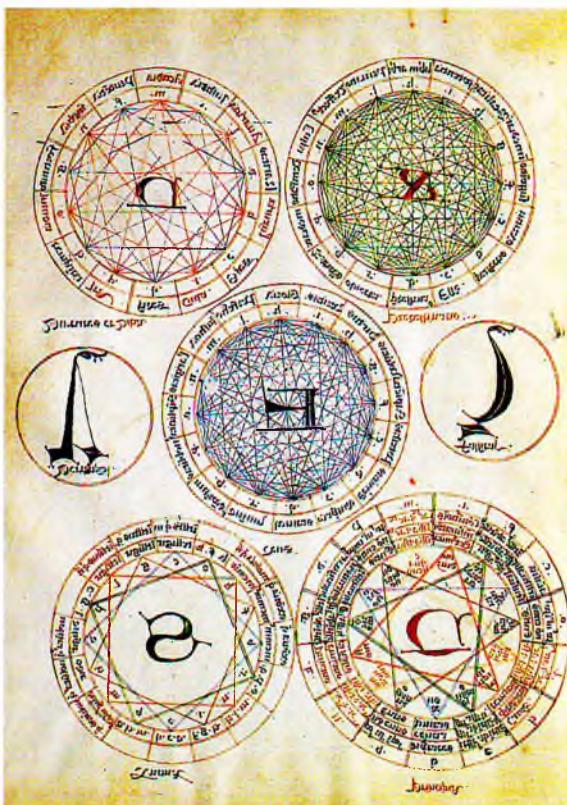
Комментарии на Платона

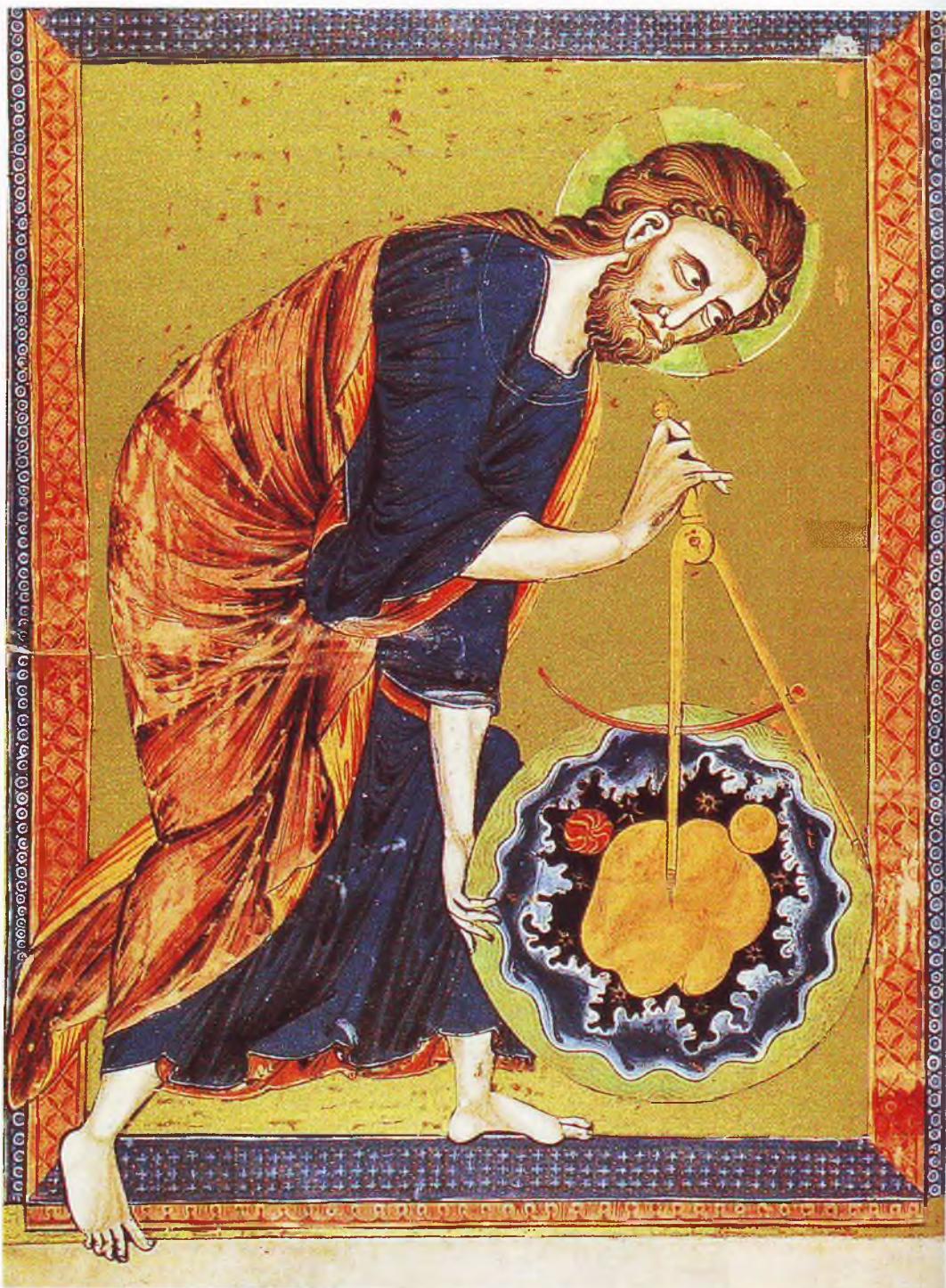
Красота мира — это все то, что явлено в отдельных его элементах: звезды на небе, птицы в воздухе, рыбы в воде, люди на суше*.

о Красоте Творения, состоящей в гармоничном созвучии подобных и неподобных начал, причем по отдельности голоса не сообщают ничего, а, слившись в единый хор, передают сладостную гармонию природы. Гонорий Августодунский (XII в.) в *Книге двадцати вопросов* (*Liber duodecim quaestionum*) на протяжении целой главы объясняет, что мир устроен наподобие цитры, где разнородные струны порождают гармоническое созвучие.

В XII в. авторы Шартрской школы (Вильгельм Конхезий, Тьери Шартрский, Бернард Сильвестр и Алан Лильский) возвращаются к идеям Тимея Платона, соединяя их с августиновской (бблейской в основе своей) идеей, что Бог обустроил все в соответствии с **порядком и мерой**. Космос для Шартрской школы — своего рода непрерывное единство, основанное на взаимном согласии вещей и управляемое божественным началом, которое есть душа, провидение, рок. Творением Бога как раз и является космос (*kōsmos*), всеобщий порядок, противостоящий первоначальному хаосу. Посредницей в этом творении выступает Природа, сила, изначально присущая вещам и из неподобных вещей производящая вещи подобные, как пишет Вильгельм Конхезий в *Драгматиконе* (*Dragmaticon*). А украшение мира, то есть его Красота — это завершающий акт творения, вершившийся Природой при помощи целого комплекса органических преобразований в уже созданном мире.

Геометрическое представление понятий Бог, Душа, Добродетели, Пороки, Предопределение, из трактата Искусство изображения, XIII в. Бергамо, Городская библиотека





Красота начинает появляться в мире, когда сотворенная материя дифференцируется по весу и числу, обретает контуры, объем и цвет; иными словами, Красота основывается на форме, в которую вещи облекаются в процессе творения. Авторы Шартрской школы говорят не о математически неподвижном порядке, но об органическом процессе, чей ход мы всегда можем переосмысливать, обратив свой взор непосредственно к Творцу. Этим миром управляет вовсе не число, а Природа.

Благодаря пропорции и **столкновению противоположностей** в гармонии мира вписываются и вещи безобразные. Из контрастов тоже рождается Красота (это убеждение будет общим для всей средневековой философии), и даже чудовища имеют определенный смысл и играют определенную роль в гармонии мироздания, даже зло, включенное в мировой порядок, становится прекрасным и благим, поскольку из него рождается благо и ярче сияет на его фоне (см. гл. V).



Kosmos

Исидор Севильский (560–636)

Этимологии, XIII

В действительности же греки назвали мир словом, обозначающим украшение, по причине разнообразия элементов и Красоты звезд. Действительно, он у них называется *Kόsmos*, что означает

«украшение». Ведь ничего прекраснее мира мы не в состоянии узреть плотскими очами*.

Столкновение противоположностей

Иоанн Скот Эриугена (IX в.)

О разделении природы, V

Действительно, то, что само по себе считается безобразным в одной части целого, в совокупности не только становится прекрасным, ибо устроено благим образом, но также служит причиной универсальной Красоты; так, мудрость выявляется через отношение к глупости, знание — через противопоставление невежеству, которое представляет собой лишь недостаточность и лишенность; жизнь выявляется через смерть, свет оказывается противопоставлен мраку, а вещи достойные — нечестию; короче говоря, все добродетели не только возвеличиваются противоположными им пороками, но без оного сопоставления не заслуживали бы никаких похвал...

Поскольку истинный разум без колебаний выносит свои суждения, все вещи, которые в одной части целого дурны, неблагообразны, нечестивы, убоги и кажутся ущербными в глазах того, кто не в состоянии постичь все вещи, целостному взгляду, постигающему Красоту картины, уже не видятся ущербными, неблагообразными, дурными или нечестивыми. В самом деле, то, что устроено по замыслу Божественного Провидения, прекрасно, благо и справедливо. Разве может что-либо быть лучше, если из столкновения противоположностей рождается премногая хвала и вселенной, и Творцу?*

Колонна с рельефом
Жертвоприношение
Абраама, XI–XII вв.
Собор Богоматери
Сиене,

Слезы:
Бог измеряет мир
шарлатаном,
и Морализованной
Библии, ок. 1250

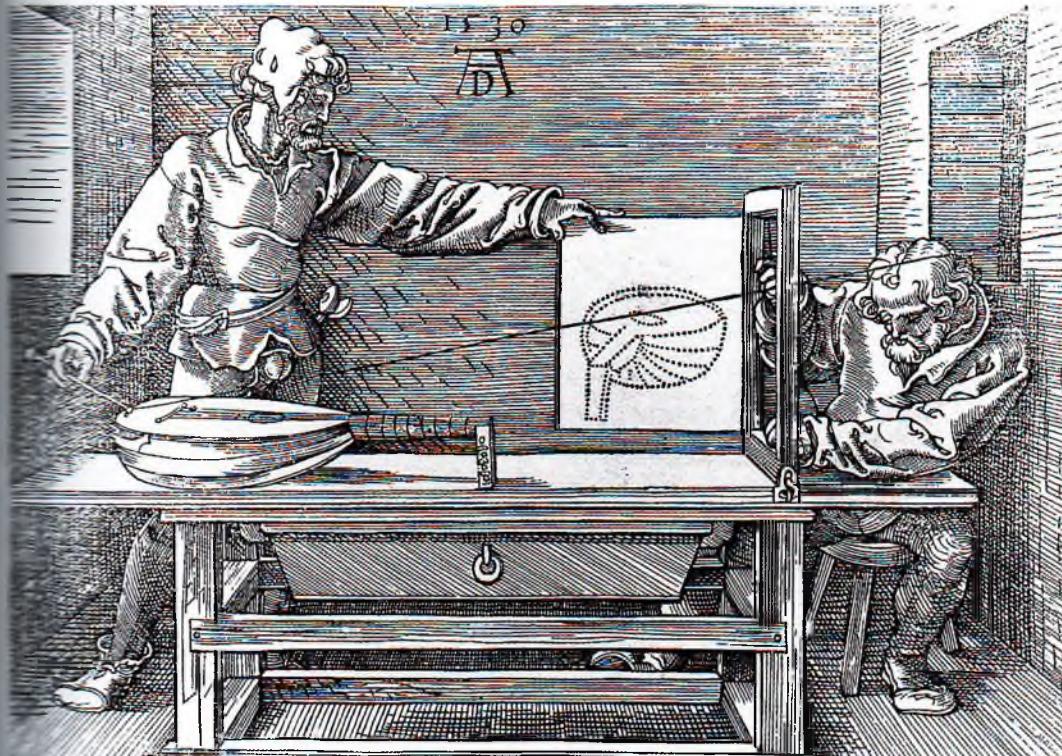
5. Трактаты об искусстве



Эстетика пропорциональности принимала все более сложные формы, мы обнаруживаем ее, в частности, в живописи. Все трактаты об изобразительном искусстве, от византийских текстов афонских монахов до *Трактата Ченнино Ченнини* (XV в.), свидетельствуют о стремлении пластических искусств встать на тот же математический уровень, что и музыка. В этом смысле нам кажется уместным рассмотреть такой документ, как *Альбом или Книга о портретах* (*Livre de portraiture*)

Виллар де Оннекур,
Модели рисунков.
Этюды голов,
мужских фигур
и лошади... ,
из Книги
о портретах,
XIII в.





Альбрехт Дюрер,
Perspektive optica
(Метод
перспективного
изображения,
изобретенный
самим художником),
1525

Виллара де Оннекура (XIII в.): каждая фигура здесь определяется геометрическими координатами. Математические исследования достигают предельной точности в ренессансной теории и практике перспективы. Само по себе перспективное изображение — проблема техническая, но оно интересует нас постольку, поскольку хорошее перспективное изображение воспринималось художниками Возрождения не только как правильное и реалистичное, но и как прекрасное и радующее глаз, причем настолько, что под влиянием ренессансной теории и практики перспективы долгое время было принято считать примитивными, неумелыми, а то и просто безобразными изображения иных культур или иных веков, когда подобные правила не соблюдались.

6. Соответствие цели



На более зрелой стадии развития средневековой мысли Фома Аквинский скажет, что для Красоты необходима не только надлежащая **пропорциональность**, но также целостность (то есть каждая вещь должна иметь все составляющие части, а увечное тело считается уродливым), **сияние** (ибо прекрасным считается то, что окрашено в чистый цвет) и пропорциональность, или созвучие. Но для него пропорциональность — это не только правильное распределение материи, но и приведение материи в полное соответствие с **формой**, то есть тело человека пропорционально, если оно отвечает идеальным признакам человеческой природы. Для Фомы пропорциональность — категория этическая, то есть добродетельный поступок характеризуется правильной пропорцией слова и дела в соответствии с рациональным законом, и поэтому следует говорить и о **моральной Красоте** (или моральном уродстве).

Решающую роль играет принцип **соответствия цели**, предназначению вещи; Фома не колеблясь назвал бы безобразным хрустальный молоток, потому что при всей внешней Красоте материала, он не пригоден для выполнения своей функции. Красота — это **взаимодействие вещей**, и прекрасными могут быть названы взаимные усилия камней, которые, поддерживая и подталкивая друг друга, обеспечивают прочность здания. Это правильное отношение интеллекта и вещи, интеллектом постигаемой. Таким образом, пропорция становится метафизическим принципом, объясняющим цельность самого космоса.

Пропорциональность

Фома Аквинский (XIII в.)

Сумма теологии, I, 5, 4

Прекрасное заключается в должной пропорции, поскольку чувство наслаждается вещами, в которых соблюдена должная пропорция.

Сияние

Фома Аквинский (XIII в.)

Сумма теологии, I, 39, 8

Для красоты требуются три свойства. Прежде всего это целостность, или завершенность, ибо вещи нецелые уродливы в силу своей ущербности. Посему [необходима] должностная пропорция, или гармония [частей].

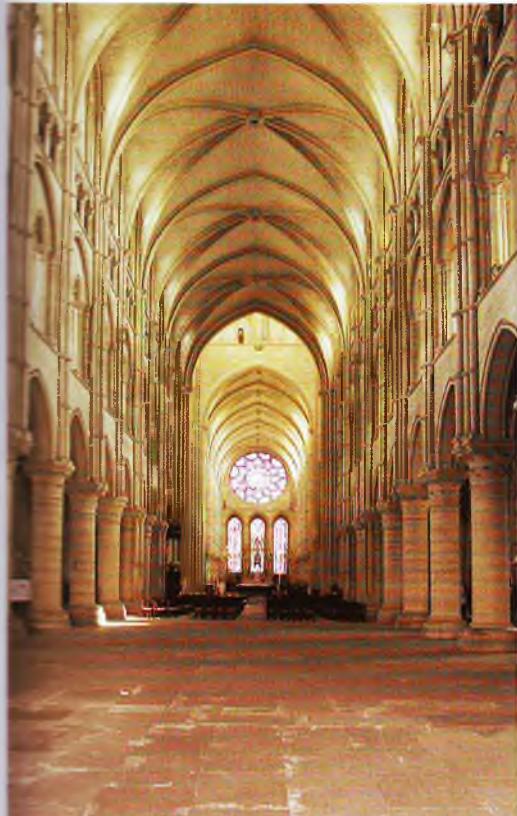
Наконец, ясность, или сияние: действительно, мы называем прекрасными вещи, окрашенные в ясные, сияющие цвета*.

Форма

Фома Аквинский (XIII в.)

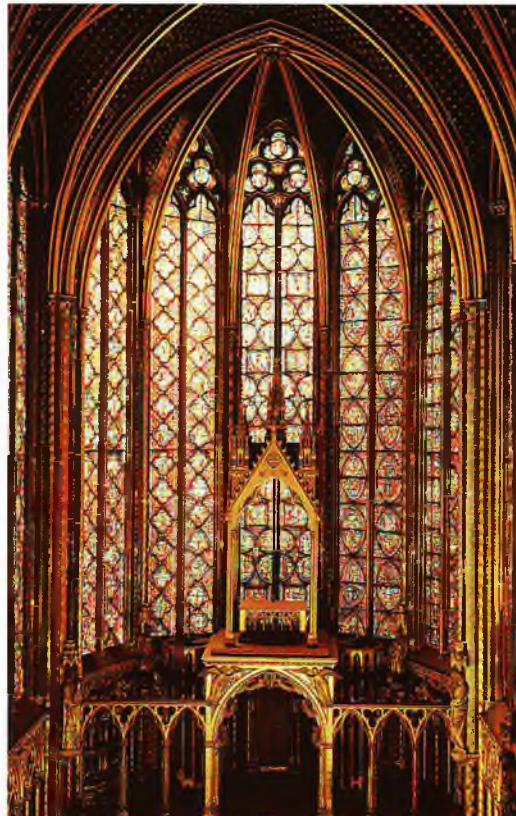
Сумма против язычников, II, 81

Материя и форма с необходимостью соизмерны друг другу и по своей природе соотносимы, ибо каждый акт совершается в пределах собственной материи*.



Собор Нотр-Дам
в Лене, XII в.

Сент-Шапель
в Париже, XIII в.



Моральная красота

Фома Аквинский (XIII в.)

Сумма теологии, II, 145, 2
Духовная красота проявляется в том, что поведение и поступки человека обретают соразмерность под воздействием света разума*.

Соответствие цели

Фома Аквинский (XIII в.)

Сумма теологии, I, 91, 3
Всякий мастер стремится наилучшим образом скомпоновать свое произведение — не в абсолютном смысле, но сообразно поставленной им цели*.

Взаимодействие

Фома Аквинский (XIII в.)

Комментарий на Божественные имена, IV, 6

Подобно тому как многие камни соответствуют друг другу, благодаря чему возникает дом, и сходным образом все части вселенной, согласуясь друг с другом, объясняют ее существование, точно так же не только красота служит причиной того, что каждая вещь остается равной самой себе, но и все вещи вступают во взаимное общение, каждая в меру собственных свойств*.

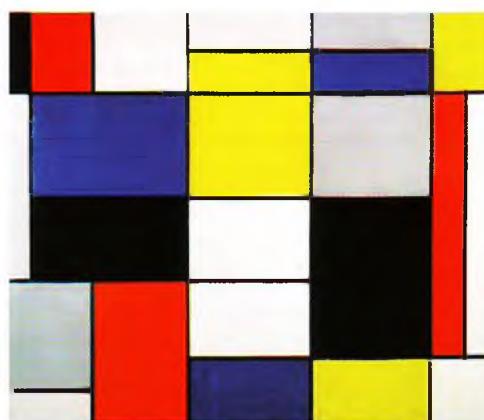
7. Пропорциональность в истории

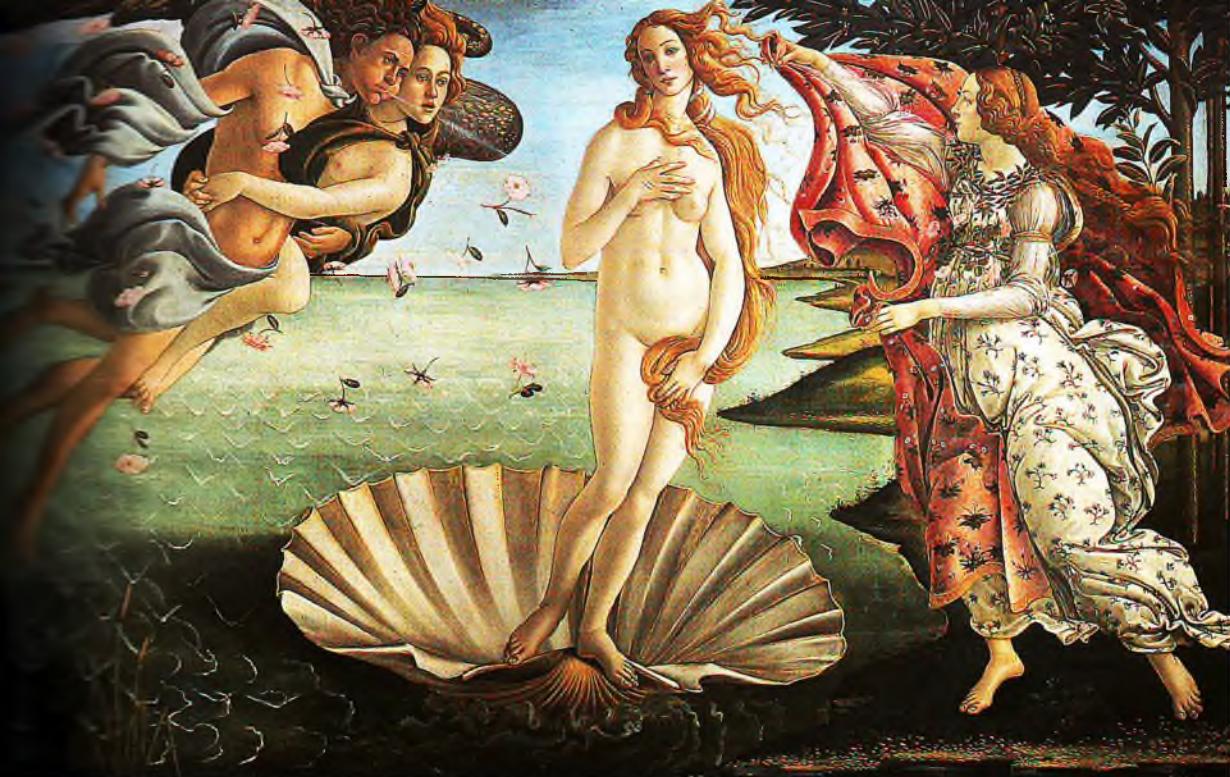


Если мы возьмем различные произведения средневекового искусства и сопоставим их с образцами искусства греческого, на первый взгляд нам будет трудно себе представить, что статуи и архитектурные сооружения, которые после эпохи Возрождения считались варварскими и непропорциональными, могли воплощать определенные критерии пропорциональности.

Дело в том, что теория пропорции всегда была связана с философией платонического толка, согласно которой модель реальности — это идеи, а реальные вещи — это всего лишь бледное и несовершенное подражание идеям. Греческая цивилизация, видимо, сделала все возможное, чтобы воплотить совершенство идеи в скульптуре или живописном изображении, хотя трудно сказать, представляли ли себе Платон статуи Поликлета или более ранние произведения изобразительного искусства, когда задумывался об идее Человека. Он считал искусство несовершенным подражанием природе, в свою очередь являвшейся несовершенным подражанием миру идей. Как бы то ни было, стремление привести художественное изображение в соответствие с Красотой платоновской идеи было характерно для художников Возрождения. Однако были эпохи, когда разрыв между идеальным и реальным миром определялся гораздо более резко; вспомним абстрактный идеал Красоты и пропорциональности, воплощенный в картинах Мондриана.

Пит Мондриан,
Композиция A,
1919.
Рим, Национальная
галерея
современного
искусства





Сандро Боттичелли,
Рождение Венеры,
ок. 1482.
Флоренция,
Галерея Уффици

Но и намного раньше Боэций, например, интересовался, по-видимому, не конкретными музыкальными феноменами, где вроде бы должна воплотиться пропорциональность, но архетипическими правилами, совершенно оторванными от конкретной реальности.

Для Боэзия музыкант — это тот, кто знаком с правилами, управляющими миром звуков, исполнитель же — это чаще всего просто раб, не имеющий теоретических познаний, послушный лишь инстинкту и не ведающий той несказанной Красоты, что способна дать одна лишь теория. Боэций, кажется, готов превозносить Пифагора только за то, что тот занялся изучением музыки, «не принимая во внимание суждение слуха». Пренебрежение к физическому миру звуков и «суждению уха» сказывается в идее музыки мира. Ведь если бы каждая планета издавала один звук музыкальной гаммы, вместе они слились бы в ужасающую какофонию.

Но это противоречие не смущало средневекового теоретика, одержимого совершенством числовых соответствий. Такое желание ухватиться за чисто идеальное понятие гармонии типично для эпохи глубокого кризиса, постигшего Европу в первые века Средневековья; знание нескольких стабильных и вечных ценностей давало убежище человеку того времени, а все связанное с телом, чувствами, физической природой, казалось ему подозрительным. Морализаторствуя, Средневековье рассуждало о преходящем характере земной Красоты: как говорил Боэций в *Утешении философией*, внешняя Красота «мимолетна, как весенний цветок».

Не следует думать, однако, что этим мыслителям было недоступно физическое наслаждение звуками или зрительными образами, —



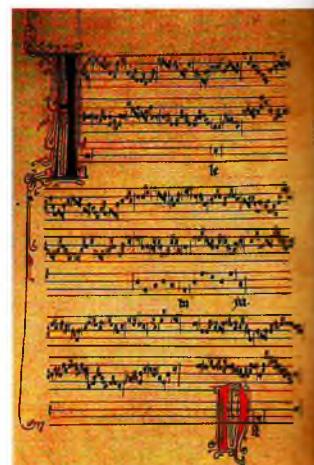
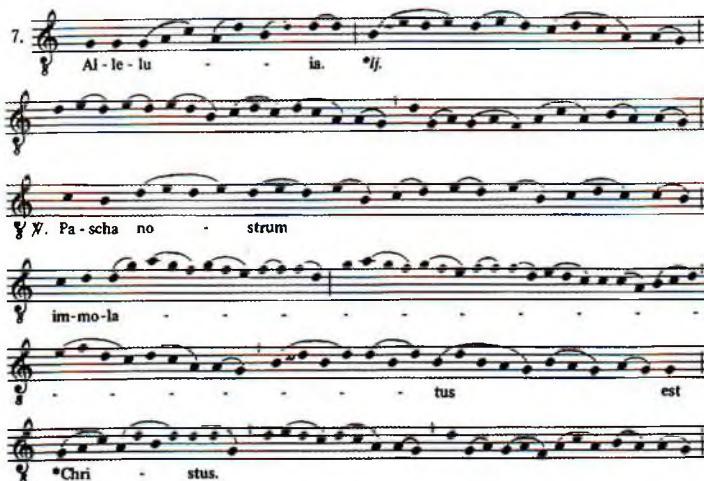
Якопо Пальма
Старший,
Нимфа
на фоне пейзажа,
1518–1520.
Дрезден,
Картинная галерея

Справа:
Лукас Кранах,
Венера и Амур
с сотами,
1506.
Рим,
Галерея Боргезе

абстрактные умозаключения о математической Красоте вселенной прекрасно сочетались у них с живейшей восприимчивостью к **Красоте мира**. Свидетельство тому — восторг, который вызывала у тех же авторов Красота света и цвета (см. гл. IV). Как бы то ни было, в Средние века мы наблюдаем несоответствие идеала пропорциональности тому, что изображалось или строилось в соответствии с правилами пропорций. Правда, это характерно не только для Средневековья. Если взять ренессансные трактаты о пропорциональности как математическом правиле, теория в достаточной мере соотносима с реальностью, только если речь идет об архитектуре и перспективе. Если же попытаться понять через живопись, каким был ренессансный идеал Красоты человека, мы обнаружим несоответствие между совершенством теории и колебаниями вкуса. Каковы критерии пропорциональности, общие для мужчин и женщин, которых считали прекрасными разные художники? Можем ли мы выявить одно и то же правило пропорциональности в Венере Боттичелли, женских образах Лукаса Кранаха и нимфе Пальмы Старшего? Возможно, в портретах известных людей ценилось не столько соответствие канону пропорциональности, сколькоющее телосложение, сила духа и твердое и властное выражение лица, что нисколько не мешало многим из этих людей быть олицетворением идеальной внешности; так что вряд ли возможно обнаружить критерии пропорциональности, общие для героев эпохи.

Итак, выходит, что о Красоте пропорциональности говорилось во все века, но в зависимости от эпохи, невзирая на принятые арифметические и геометрические принципы, смысл этой пропорциональности менялся. Утверждать, что между длиной пальцев и всей кисти, между длиной кисти и всего тела должно существовать правильное соотношение — одно, установить же, каково это правильное соотношение, —





Jubilus Alleluja,
IX-X вв.

Tu patris sempiternus,
ок. 900

совсем другое дело; оно зависит от вкуса и способно меняться на протяжении веков.

Итак, в разные времена существовали различные идеалы пропорциональности. У первых греческих скульпторов пропорции были иные, чем у Поликлета, а музыкальные пропорции, которые имел в виду Пифагор, отличались от тех, что подразумевали средневековые мыслители, поскольку приятной для слуха они считали иную музыку. В конце первого тысячелетия возникла необходимость привести текст в соответствие с мелодией *Jubilus Alleluja*, и композиторы столкнулись с проблемой соотношения слов и музыки. Когда в IX в. два голоса перестали петь в унисон и стали выводить мелодию каждый на своей высоте, сохраняя консонанс, в очередной раз встал вопрос о новом правиле соотношений.

Проблема разрастается по мере того, как осуществляется переход от диафонии к дисканту, а от него — к полифонии XII в.

С появлением органума Перотина Великого, когда от главной ноты начинается сложное восхождение контрапункта, поистине готическое в своей дерзновенности, и три или четыре голоса держат шестьдесят тактов в созвучии с одной нотой, извлекаемой педалью, и звуки во всем своем многообразии устремляются ввысь подобно готическим шпилям, средневековый музыкант, исполняя традиционную партитуру, вкладывает вполне конкретный смысл в категории, которые для Бозия были платоновскими абстракциями. И так будет происходить на протяжении всей истории музыки. В IX в. квинта (до-соль) еще считалась несовершенным созвучием, а в XII в. этот интервал оказался допустимым.

В литературе в VIII в. Беда Достопочтенный в трактате *Об искусстве стихосложения* (*De arte metrica*) проводит различие между метром и ритмом, между латинской квантитативной метрикой и утвердившейся позднее метрикой силлабической и при этом отмечает, что каждый из способов стихосложения имеет свой тип пропорциональности.

Гальфрид Винсальвский в *Новом стихосложении* (*Poetria nova*, ок. 1210) говорит о пропорциональности как соответствии, исходя из которого

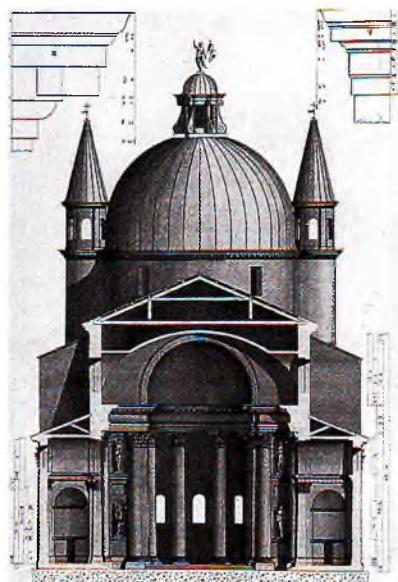
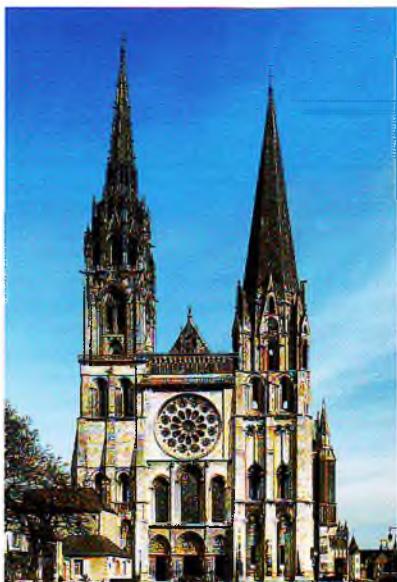
правильным будет употребление прилагательного *fulvus* (красно-желтый) для определения золота, *nitidus* (чистый, светлый) — молока, *praerubicunda* (пре-красная) — розы, *dulcifluis* (сладоточивый) — меда. Каждый стиль должен соответствовать тому, о чем идет речь. Очевидно, что здесь пропорциональность понимается не как количественная категория, но как качественное соответствие. То же самое справедливо и для порядка слов, и для правильного чередования описаний и рассуждений, и для композиции повествования.

Строители соборов следовали своим критериям пропорциональности, отличным от критериев Палладио. И все же многие современные ученые пытались доказать, что принципы идеальной пропорции, в том числе применение золотого сечения, можно обнаружить в произведениях всех веков, даже если сами художники не знали соответствующих математических правил. Когда же пропорция понимается как строгое правило, сразу же выясняется, что в природе ее не существует, и тогда можно прийти к выводам, сделанным в XVIII в. Бёрком, который выступил **против пропорциональности** и утверждал, что она не может быть критерием Красоты.

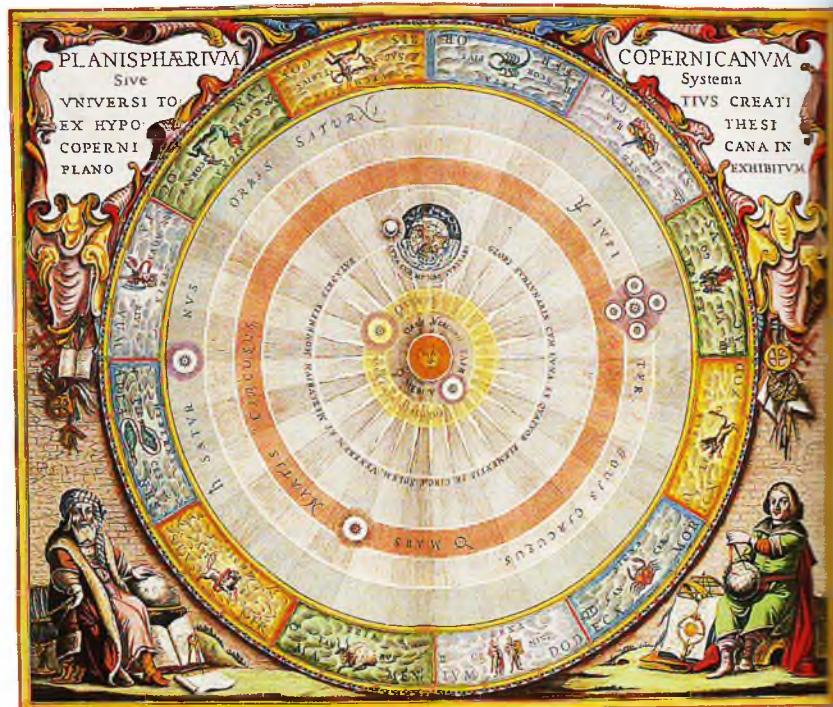
Особого внимания заслуживает скорее тот факт, что на исходе эпохи Возрождения пробивается идея Красоты, порождаемой не столько уравновешенной пропорциональностью, сколько напряженным изгибом спирали, тревожно устремленной к чему-то, что лежит за пределами математических правил, управляющих физическим миром. Так на смену ренессансному равновесию придет беспокойство маньеризма. Но для того чтобы в искусствах (и в понимании Красоты природы) проявилась такая перемена, надо, чтобы и мир стал восприниматься как нечто не столь упорядоченное и геометрически ясное. Птолемеева модель вселенной, основанная на совершенстве круга, как будто воплощала классические идеалы пропорциональности.

Собор Нотр-Дам
в Шартре,
середина XII в.

Андреа Палладио,
Шекспир Искусителя,
из Четырех книг
по архитектуре,
изд. под редакцией
Финченцо Скамоци,
ок. 1615



Андреас Целлариус,
Гармония
макрокосма,
Амстердам, 1660



Да и мир Галилея, хоть Земля и переместилась из центра вселенной и стала вращаться вокруг Солнца, не нарушал этой древнейшей идеи совершенства сфер. А вот с появлением планетарной модели Кеплера, где земная орбита представляет собой эллипс, одним из фокусов которого является Солнце, образ сферического совершенства переживает кризис. Конечно, Кеплерова модель космоса тоже

Против пропорциональности

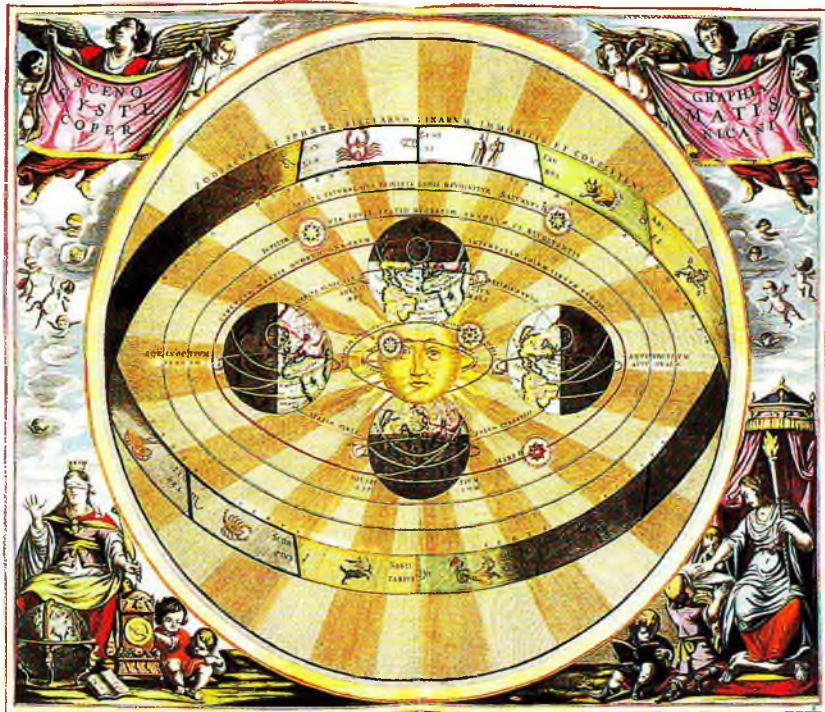
Эдмунд Бёрк

Философское исследование
о происхождении наших идей
возвышенного и прекрасного, III, 4, 1756

Со своей стороны, я в разное время очень тщательно изучал многие из этих соотношений и обнаружил, что они очень близки и совершенно одинаковы у многих субъектов, хотя последние не только резко отличаются друг от друга, но, даже если один был в чем-то прекрасен, другой был очень далек от красоты. Что касается их частей тела, которые считаются столь пропорциональными друг другу, то часто они настолько далеки друг от друга по положению, и по природе, и по функции, что я не понимаю, как их можно сравнивать, и, следовательно, каким образом из них

может возникнуть какое-либо воздействие, основанное на пропорции. Говорят, что в красивых телах шея должна быть сопротивлена с икрой ноги; она также должна быть вдвое больше окружности запястья. И бесконечное множество замечаний такого рода можно найти в сочинениях и высказываниях многих людей. Но какое отношение имеет икра ноги к шее или какая-либо из этих частей тела к запястью? Конечно, такие соотношения можно найти в красивых телах; в равной мере, безусловно, их можно найти в безобразных телах, как может обнаружить всякий, кто возьмет на себя этот труд. Более того эти соотношения могут быть самыми далекими от совершенства у некоторых из самых красивых людей. Можно определить любые пропорции, какие вам только

Андреас Целлариус,
Гармония
макрокосма,
Амстердам, 1660



подчиняется математическим законам, но зрительно она уже не напоминает «пифагорейски» совершенную систему концентрических сфер. А если учесть, что в конце XVI в. Джордано Бруно выдвинул идею бесконечности вселенной и множественности миров, совершенно очевидно, что сама идея космической гармонии должна была пойти по иному пути.

заблагорассудится, для каждой части человеческого тела; и, насколько я понимаю, художник должен скрупулезно все их соблюдать; но, несмотря на это, если он захочет, то создаст страшно уродливую фигуру. Тот же художник может значительно отойти от этих пропорций и создать очень красивую фигуру. И действительно, можно заметить, что некоторые шедевры древней и современной скульптуры по своим пропорциям очень сильно отличаются от других, причем в очень заметных и огромной важности частях, и что они не меньше отличаются от тех пропорций форм, чрезвычайно впечатляющих и приятных, которые мы обнаруживаем у живущих ныне людей. И в конце концов в какой мере сторонники пропорциональной красоты согласны между собой относительно про-

порций человеческого тела? Некоторые утверждают, что длина тела должна равняться длине семи голов; другие — восьми; третьи даже увеличивают их число до десяти; огромная разница при столь незначительном числе делений! Другие применяют иные способы определения пропорций, и все с таким же успехом. Но разве эти пропорции совершенно одинаковы у всех красивых мужчин? Или они являются пропорциями, обнаруживаемыми вообще у прекрасных женщин? Никто не скажет, что это так. Однако нет сомнения в том, что оба пола способны обладать красотой, причем величайшей красотой обладает женский пол. Я полагаю, что вряд ли можно приписать это преимущество более высокой точности пропорции прекрасного пола.



UBI MUNDUS MAGNUS ERIT
MUNDO CETERIS MUNDIS

Свет и цвет в Средние века

1. Свет и цвет



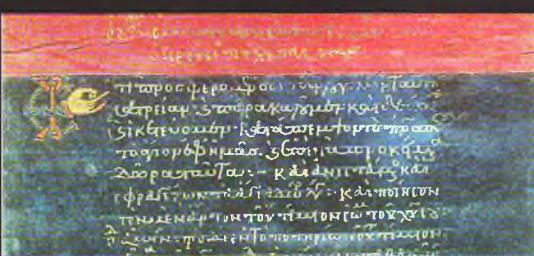
Слева:
Ангел третьей трубы,
фрагмент,
из Комментария
на Апокалипсис
Беата из Лиебаны,
XII в.
Мадрид, Национальная
библиотека

Фрагмент Ватиканского
манускрипта
спиритуэрии Святого
Иоанна Златоуста,
X-XI вв.
Ватикан, Апостольская
библиотека

Многие люди, введенные в заблуждение условным образом «темных веков», по сей день представляют себе Средневековье как «темную» эпоху, в том числе и в плане цветовой гаммы.

В то время по вечерам света было, конечно, немного: хижины освещались самое большее пламенем камина, огромные залы замков — факелами, монашеская келья — тусклым огоньком лампады; темно (и неспокойно) было на улицах деревень и городов. Однако так же будет и в эпоху Возрождения, и в эпоху барокко, и позже, вплоть до изобретения электричества.

Сам же средневековый человек видит себя (или, по крайней мере, изображает себя в поэзии и живописи) окруженным лучезарным светом. В средневековых миниатюрах, созданных, наверное, в темных помещениях, едва освещенных единственным оконшком, поражает, насколько они исполнены света и даже какого-то особенного сияния, порожденного сочетанием чистых цветов: красного, голубого, золотого, серебряного, белого и зеленого, без полутона и светотени.



Средневековые играет на элементарных цветах, на четко ограниченных хроматических участках, не допускающих полутона, и так подбирает краски, что свет рождается из их гармоничного созвучия, а не образуется обволакивающими переходами светотеней или сгущением цвета по контуру фигуры.

В барочной живописи, например, свет бьет по поверхности предметов, и в игре объемов вырисовываются светлые и темные участки (таков свет у Караваджо или у Жоржа де Латура). В средневековых же миниатюрах кажется, что свет излучают сами предметы. Они светятся сами по себе. Это характерно не только для зрелого периода фландрской и бургундской миниатюры (вспомним *Роскошный часослов герцога Беррийского* — *Les Très riches heures du Duc de Berry*), но и для произведений Позднего Средневековья, в частности мосарабских миниатюр, где обыгрывается резкий контраст желтого и красного или синего цветов, миниатюр Оттоновской империи, где блеск золота оттенен холодными и светлыми тонами — сиреневым, серо-зеленым, песочным или бледно-голубым. В зрелый период Средних веков Фома Аквинский напоминает (повторяя широко распространенную к тому времени мысль), что для Красоты необходимы три вещи: пропорциональность, целостность и **claritas** (ясность), то есть свет и лучезарность.

Братья Лимбург,
«Встреча Марии
и Елизаветы»
(фрагмент),
из *Роскошного
часослова герцога
Беррийского*,
1410–1411. Шантань,
Музей Конде

Жорж де Латур,
«Кающаяся
Мария Магдалина»,
1630–1635.
Париж, Лувр



Claritas

Фома Аквинский (XIII в.)

Сумма теологии, II-II, 145, 2

Как можно заключить из слов Дионисия, прекрасное образовано как сиянием, так и надлежащими пропорциями: по его утверждению, Бог прекрасен «как причина сияния и гармонии всех вещей». Посему красота тела заключается в слаженности его членов, равно как и в сиянии соответствующего цвета*.



Ангел пятой трубы,
фрагмент,
из Комментария на Апокалипсис
Беата из Лиебаны,
VIII в.
Мадрид,
Национальная библиотека



2. Бог как свет

Один из источников эстетики *claritas*, несомненно, кроется в присущем многим цивилизациям отождествлении Бога со светом: семитский Ваал, египетский Ра, иранский Ахурамазда — это персонификации солнца или благотворного воздействия света, естественным образом приведшие к платоновской концепции Добра как солнца; через неоплатонизм эти образы проникают в христианскую традицию. Плотин унаследовал из греческой традиции идею о том, что прекрасное состоит прежде всего в пропорциональности (см. гл. III), которая рождается из гармоничного соотношения различных частей целого. Поскольку греческая традиция утверждала, что Красота — это не только *symmetría*, но также и *chróma*, цвет, возникает вопрос, как может существовать Красота, которую мы сегодня назвали бы качественной, сиюминутной, Красота, проявляющаяся в простом восприятии цвета. В своих Эннеадах (I, 6) Плотин задается вопросом, почему мы считаем прекрасными цвета и свет солнца или сияние звезд, если они просты и красота их не проистекает из симметрии частей. Его ответ: «**Простая Красота цвета** возникает благодаря преодолению светом темного начала в материи, ну а сам свет бесплотен, он — ум и идея (эйдос)». Отсюда и **Красота огня**, сияющего подобно идее.

Но это замечание имеет смысл только в рамках философии неоплатонизма, видящей в материи последнюю (низшую) стадию происхождения через эманацию неисчерпаемого и высшего Единого. Соответственно свет, озаряющий материю, может быть не чем иным, как отблеском Единого, чьей эманацией она является. Бог, таким образом, отождествляется с **всеосвещющим потоком**, распространяющим свое сияние на всю вселенную.

Эти идеи повторяются у Псевдо-Дионисия Ареопагита — автора, о котором неизвестно ничего, кроме того, что писал он, вероятно, в V в. н. э. Средневековье открыло его для себя в IX в., когда его труды перевели на латынь, а писавшего отождествили с тем Дионисием, которого обратил в христианство апостол Павел в афинском Ареопаге. В своих трудах *О небесной иерархии* и *О божественных именах* он представляет Бога как «свет», «огонь», «светоносный источник». Те же образы мы находим и у крупнейшего представителя средневекового неоплатонизма Иоанна Скота Эриугены.

На всю последующую схоластику повлияла также арабская философия и поэзия, где запечатлены светозарные видения, экстазы красоты и лучезарного блеска и где благодаря Аль-Кинди в IX в. была разработана сложная космологическая картина, основанная на могуществе **звездных лучей**.



Леонтий Евангелия,
фрагмент, VII в.
Моск., сокровищница
штабора

Простая Красота цвета

Плотин (III в.)

Эннеады, I, 6

Простая же красота цвета возникает благодаря преодолению светом темного начала в материи, ну а сам свет бесплотен, он — ум и эйдос. Потому огонь и прекраснее остальных тел, что по отношению к остальным элементам он занимает место эйдоса, ибо он и выше других тел по положению, и, будучи близким к бесплотному, самое легкое из тел. Один огонь не принимает в себя остальных тел, остальные же тела принимают его. Ибо другие тела нагреваются, огонь же не охлаждается. И огонь изначально имеет цвет, остальные же тела от него получают эйдос цвета. Итак, огонь блестит и сверкает, будучи как бы формой; все же, что не властвует над материей, так как обладает скучным светом, не прекрасно, как не причастное всецело эйдосу цвета.

Красота огня

Псевдо-Дионисий Ареопагит (V–VI вв.)

О небесной иерархии, XV

По моему мнению, вид огня указывает на Богоподобное свойство небесных Умов. Ибо святые Богословы описывают часто Высочайшее и неизобразимое Существо под видом огня, так как огонь носит в себе многие и, если можно сказать, видимые образы Божественного свойства. Ибо чувственный огонь находится, так сказать, во всем, чрез все свободно проходит, ничем не удерживается; он ясен и вместе сокровенен, неизвестен сам по себе, если не будет вещества, над которым бы он оказал свое действие; неуловим и невидим сам собой; все побеждает и, к чему бы ни прикоснулся, над всем оказывает свое действие.

Всеосвещающий поток

Псевдо-Дионисий Ареопагит (V–VI вв.)

О Божественных именах, IV

А что можно сказать о солнечном свечении самом по себе? Это ведь свет, исходящий от Добра, и образ Благости. Потому и воспевается Добро именами света, что Оно проявляется в нем, как оригинал в образе. Ведь подобно тому, как Благость запредельной для всего божественности доходит от высочайших и старейших существ до низкайших и притом остается превыше всего, так что ни высшим не достичь Ее превосходства, ни низшим не выйти из сферы достижимого Ею, а также просвещает все, имеющее силы, и созидает, и оживляет, и удерживает, и совершенствует, и пребывает и мерой сущего, и веком, и числом, и порядком, и совокупностью, и причиной, и целью, — точно так же и проявляющий божественную благость образ, это величое всеосвещающее вечносветлое солнце, ничтожный отзыв Добра, и просвещает все способное быть ему причастным, и имеет избыточный свет, распространяя по всему видимому космосу во все стороны сияние своих лучей. И если что-нибудь ему непричастно, то это не от слабости или ограниченности распространяемого им света, но от неспособности принять свет тех, кто не стремится быть его причастником. Несомненно, многих таковых минут, лучи освещают находящихся позади них, и нет ничего из видимого, чего бы оно — при чрезмерном количестве своего сияния — не достигало.

Бог как свет

Иоанн Скот Эриугена (IX в.)

Комментарий к Небесной иерархии, I

Посему мироздание является собой величайший свет, состоящий из множества частей, словно из множества лучей, дабы явить чистые образцы умопостигаемых вещей и прозреть их умственным взором, содействуя в сердцах мудрых верующих Божественной милости и помочи со стороны разума. Вот почему богослов имеет Бога Отцом Света, ибо от Него все вещи, для которых и в которых Он являет Себя, создавая и соединяя их в лучах света Своей премудрости*.

Звездные лучи

Аль Кинди (IX в.)

О лучах, II

Действительно, каждая из звезд направляет в разные стороны свои лучи, разнообразие которых, так сказать, слитое воедино, обеспечивает разнообразие содержимому всякого места, ибо в каждом месте различен характер лучей, происходящий из общей гармонии звезд. Кроме того, названная гармония — ибо она находится в постоянном изменении под воздействием непрерывного движения планет и прочих звезд, — сообразно тому или иному месту движет миром стихий и всем его содержимым в различных условиях, определяемых требованиями гармонии данного момента, хотя человеческим чувствам различные реальности мира и представляются незыблемыми. Из этого следует, что всё разнообразие мест и моментов времени порождает различие индивидов в здешнем мире, сам же этот мир управляемся небесной гармонией через отбрасываемые на него лучи, которые непрерывно видоизменяются, что в тех или иных феноменах оказывается доступно также и чувственному восприятию. Следовательно, разнообразие вещей, которое в каждый момент находит проявление в мире элементов, объясняется преимущественно двумя причинами, а именно, разнообразием материи и неодинаковым воздействием звездных лучей. Поскольку различия между разными видами материи проявляются то в большей, то в меньшей степени, в разных местах и в разные моменты образуются неодинаковые вещи. Вот почему одни реальности отличаются по роду, другие — по виду, третьи же — одним лишь числом*.

3. Свет, богатство и бедность



В основе концепции *claritas* лежат не только философские предпосылки. Средневековое общество состоит из богатых и могущественных — и бедных и обездоленных. Хотя это характерно не только для средневекового общества, в древности и, в частности, в Средние века разница между богатыми и бедными была выражена сильнее, чем в современных демократических обществах; ведь при скучных ресурсах, торговле, основанной на натуральном обмене, постоянной угрозе неурожая или чумы власть выставляла себя напоказ в оружии, доспехах и роскошной одежде. Желая продемонстрировать свое могущество, знатные особы украшали себя золотом, драгоценностями и облачались в яркую одежду, отдавая предпочтение самым дорогим цветам, таким как **пурпур**.

Боятья Лимбург,
Май, из Роскошного
касюльса герцога
Барийского,
1410–1411.
Шантаньи,
Музей Конде



Производство искусственных красителей минерального или растительного происхождения было делом сложным, а потому яркие цвета считались роскошью, бедные же носили тусклые и скромные одежды. Крестьянин обычно одевался в грубую ткань естественной расцветки, серую или коричневую, не тронутую красителем, потертыю от долгой носки, почти всегда грязную. Зеленый или красный камзол, не говоря уж об отделке из золота и **драгоценных камней** (часто речь шла о камнях, которые мы сейчас называем полудрагоценными, как, например, агат или оникс), был редкостью, достойной восхищения. Богатство **цветов** и блеск **самоцветов** свидетельствовали о власти, а следовательно, вызывали зависть и удивление.

Из-за романтических и диснеевских переосмыслений замки того времени запечатлелись в нашем сознании как сказочные сооружения со множеством башен, однако в действительности это были суровые цитадели — часто даже деревянные, — обнесенные крепостными стенами, а потому поэты и путешественники мечтали о роскошных замках из мрамора и драгоценных камней. Они придумывали их, странствуя, подобно преподобному Брандану или Мандевилю, а иной раз видели на самом деле, но описывали согласно собственным представлениям о том, что такое прекрасные замки, как в случае Марко Поло. Чтобы понять, насколько дороги были красители, достаточно вспомнить, какого труда стоило миниатюристам получить живые и яркие цвета, о чем свидетельствуют, в частности, *Список различных искусств* (*Schedula diversarum artium*) Теофила и *Об искусстве иллюстрирования* (*De arte illuminandi*) неизвестного автора XIII в.

Одежда

Жан де Мен и Гийом де Лоррис (XIII в.)
Роман о Розе, I

В пурпурном одеянии предстала Роскошь,
и не солгу, что равного не видел.
Пурпур расшил был златом
и золотом начертаны на нем
истории всех королей и дюков.
Золотая лента обвивала ворот.
Камнями цennыми, сиявшими на солнце,
усыпан стан. У Роскоши богатый пояс,
красивее которого не сущешь.
А в серыгах камни, коим нет цены.
Ведь тот, кто носит их,
не ведает угрозы яда.
Для богачей такие камни
ценней златых сокровищ Рима.
Из камня щипчики она носила,
лечившие зубную боль.
И сила в них была двойная.
Кто их увидел утром,
тот любой опасности избег.
На косах Роскоши был обруч золотой.
Лишь мастер смог бы оценить его сиянье.
В том обруче камней бесценных россыпь.
Рубины, гиацинты и сапфиры,
и изумрудов вязь, а впереди
на обруче — карбункул,
столь яркий, что мог сумрак осветить.

И так сияли камни, что и лик ее
и все вокруг объяли светом.

Пурпур

Кретьен де Труа (XII в.)
Эrek и Энида
Все им принесено тотчас:
Вот нежный мех, парча, атлас,
Вот платья шелк лоснится гладкий
На горностаевой подкладке.
По вороту и обшлагам
Его — соглать себе не дам —
Нашибы бляшки золотые,
А в них каменья дорогие —
Зеленый, алый, голубой —
Чаруют пышною игрой. [...]]
И тут же, ворот замыкая,
Сверкала пряжка золотая
С двумя бесценными камнями,
Где алое горело пламя:
Из этих двух камней один
Был гиацинт, другой рубин.
Плащ горностаем был подбит,
На ощупь мягче и на вид
Красивей мало кто видал,
А ткань повсюду укрывал
Узор из крестиков густой
И многоцветный — голубой,
Зеленый, красный, желтый, белый.

Братья Лимбург,
Сент-Мари,
из Роскошного
чтеслава герцога
Беррийского,
1410–1411.
Шантань,
Музей Конде



В то же время обездоленные, которым выпало на долю жить в мире скучном и суровом, но более целостном, чем наш современный мир, могли наслаждаться только природой, небом, солнечным и лунным светом, цветами. А значит, естественно, их инстинктивное восприятие Красоты отождествлялось с многообразием красок, открываемых их взору природой. Одно из первых свидетельств восприятия цвета средневековым человеком мы находим в произведении, написанном в VII в. и существенно повлиявшем на последующую культуру — *Этимологиях* (*Etimologie*) Исидора Севильского.

Драгоценные камни

Неизвестный автор (XVI в.)

Лалидариий Эсте

Скажем также, что камнями украшают соуды и музыкальные инструменты, что их нашивают на одежду и что, как полагают, они помогают своим владельцам во множестве опасностей и даруют им немало благ. Поэтому знать и богачи приобретают их и носят в расчете на подобное действие, хотя далеко не всегда камни обладают приписываемыми им свойствами. Тем не менее их специально покупают и надевают на себя. И пусть камни не могут быть полезны во всем, какой-то прок от них все-таки бывает, поэтому спрос на них высок, их охотно принимают в дар и весьма ценят; случается, однако, что они не дают всего того, что им приписывается, но сведущие люди, хотя и знают, в чем тут дело, не решаются о том рассказать по причине низости своей души. Вот что камни и рассказы [об их чудесных свойствах] делают с людьми, обладающими ими*.

Цвета

Джованни Боккаччо (1313–1375)

Филоколо, IV, 74

На него пролился поток этого света; присмотревшись внимательнее, он различил в нем восхитительную даму, озаренную теми же самыми лучами: в руках она держала золоченый сосуд, наполненный драгоценной водой; этой водой она омыла ему лицо, затем всю фигуру и тут же исчезла. И тогда ему почудилось, что его зрение приобрело большую остроту и что теперь он лучше, чем прежде, смыслит в делах как земных, так и божественных, и умеет по достоинству оценить как те, так и другие. И вот, дивясь всему этому, он увидел себя стоящим среди неких трех дам, напомнивших ему его возлюбленную Бьянчиффоре: первая из этих дам, облаченная в пурпурное платье, была румяна лицом — казалось, она вся охвачена пламенем; ярко-зеленый цвет одеяний второй дамы затмевал собой даже изумруд; наконец, третья дама, выделявшаяся своей белизной, была подобна ослепительному снегу*.

Самоцветы

Якопо да Лентини (XIII в.)

Сапфир, изумруды и алмазы...

Сапфир, изумруды и алмазы
и прочие земные самоцветы:
карбункул, аметист, отрадный глазу,
гелиотроп, восьмое чудо света,
рубины, гиацинты и топазы —
прекрасны, вне сомнения, но при этом
их блеск изысканный померкнет сразу

в сравненье с милой донной, мной

вспометай.

Она сияньем со звездою схожа,
премногой добродетелью гордится,
а улыбнется — станет столь пригожа,
что роза красотой ее затмится!
Весельем жизнь ее наполни, Боже,
и славу тем умножь ее сторицей!**

Дворец великого хана

Марко Поло (XIII в.)

Книга о разнообразии мира, LXXXIV

[...] Посередине дворец великого хана, выстроен он вот как: такого большого нигде не видано; второго этажа нет, а фундамент над землей десять пядей; крыша превысокая. Стены в больших и в малых покоях покрыты золотом и серебром, и разрисованы по ним драконы и звери, птицы, кони и всякого рода звери, и так-то стены покрыты, что, кроме золота и живописи, ничего не видно. Зала такая просторная, более шести тысяч человек может там быть. Диву даешься, сколько там покоев, просторных и прекрасно устроенных, и никому в свете не выстроить и не устроить покоев лучше этих. А крыша красная, зеленая, голубая, желтая, всех цветов, тонко да искусно выполнена, блестит, как кристальная, и светится издали, кругом дворца. Крыша эта, знайте, крепкая, выстроена прочно, простоят многие годы. Между первой и второй стеной — луга и прекрасные деревья, и всякого рода звери; есть тут и белые олени, и зверьки с мускусом, антилопы и лани и всякие другие красивые звери, и за стенами только по дорогам, где люди ходят, их нет, а в других местах и там много красивых зверей.

Миниатюры

Неизвестный автор (XIV в.)

Об искусстве илиллюстрирования, I

Я собираюсь здесь затронуть — не в поношение кому-то, но тоном дружеского рассказа и в доступной форме — ряд вопросов, имеющих отношение к искусству книжной миниатюры, как пером, так и кистью; и хотя до меня об этом уже рассказывалось в сочинениях многих авторов, все же, дабы разъяснить наибольше быстрые и рациональные приемы этого дела, которые помогут опытным мастерам усовершенствовать свое искусство, а не имеющим еще опыта, но стремящимся к таковому, откроют путь к скорому овладению мастерством, изложу я в кратком виде ряд общепризнанных методов, остановившись на красках и различных способах их смешивания. Согласно Плинию, говорю я, существуют три основных

цвета: черный, белый и красный; следовательно, все остальные являются промежуточными по отношению к этим трем перечисленным, о чем можно прочесть в любых книгах по физике и т. п. В искусстве же миниатюры используются восемь цветов: черный, белый, красный, желтый, бледно-голубой, фиолетовый, розовый и зеленый. Из упомянутых красок некоторые имеют естественное, другие искусственное происхождение. Естественными являются ультрамарин и голубой пигмент из Германии. Черный цвет получается на основе определенного сорта черной глины или естественного камня; также и красный цвет получается из определенного сорта красной глины, иногда в пропорции называемой «тасга»; зеленый цвет берется из зелено-голубой глины, а желтый — из желтой глины либо из аурипигмента, либо из чистого золота, либо из шафрана.

Все прочие краски — искусственные. Так, черный цвет получается на основе угля виноградной лозы или других пород дерева, либо из копоти восковой или сальной свечи, либо из сепии, собранной в ванночку или стеклянную миску. Красный цвет киновари получается из серы и чистого серебра, красный же цвет сурика, иначе [называемого] «сторріо», достигается за счет свинца; белый пигмент извлекается из свинца, то есть свинцовых белил или истлевших костей животных [...] Ассист, служащий для закрепления золота на пергаменте, изготавливается несколькими способами. Итак, возьми очищенный и обожженный мел, используемый живописцами для закрепления золота на холсте, то есть мел самый что ни на есть мягкий и нежный, и четвертую часть превосходной армянской глины — истолки мел на камне порфира, подливая прозрачную воду, вплоть до максимального измельчения; затем, высушив его на означенном камне, возьми его, сколько хочешь, а оставшуюся часть сохрани; разотри взятое количество с использованием столярного или пергаментного клея, добавляя туда столько меда, сколько на твой взгляд потребно, чтобы эту массу как следует размять; при этом тебе следует соблюдать осторожность, чтобы взять ни слишком мало, ни слишком много вещества, но так, чтобы, положив в рот его маленькую частицу, ты ощутил сладковатый привкус. И запомни хорошенъко, что на небольшую баночку, используемую живописцами, достаточно полученной массы на кончике кисти, а если ее пойдет меньше, то краска будет испорчена. Тщательно разотри массу и помести ее в стеклянную

баночку, а затем осторожно, не перемешивая, залей прозрачной водой; вещественная масса быстро очистится, когда же она высохнет, ее поверхность будет свободна от пузьрей или трещин. И когда захочешь использовать полученный пигмент, по истечении некоторого времени осторожно, не перемешивая, слей воду — ту, что находится сверху. И всякий раз, прежде чем наносить ассист на том участке пергамента, где ты собираешься работать, проверь на каком-нибудь похожем куске пергамента, хорошо ли краски смешались; дождавшись полного высыхания, нанеси немного золота и понаблюдай, хорошо ли оно будет темнеть. Если будешь использовать мед или же темперы получится с избыtkом, попробуй залить в сосуд, не перемешивая, обыкновенную пресную воду; по происшествии некоторого времени ты получишь отличную темперу, после чего осторожно слей воду. Если же нужна более густая темпера, добавь побольше клея, то есть сахарной массы или меда, по своему усмотрению. И поскольку в этом деле практика значит не в пример больше теории, я избавляю читателя от чрезмерных объяснений: «внимательному слушателю и немногих слов достаточно»*.

Красота природы

Данте Алигьери (1265–1321)

Чистилище, VII, ст. 70–78

Тропинка, не ровна и не крута,
Виясь, на край долины приводила,
Где меньше половины высота.
Сребро и золото, червльень и белила,
Отколотый недавно изумруд,
Лазурь и дуб-светляк превосходило
Сияние произраставших тут
Трав и цветов и верх над ними брало,
Как большие над меньшими берут.

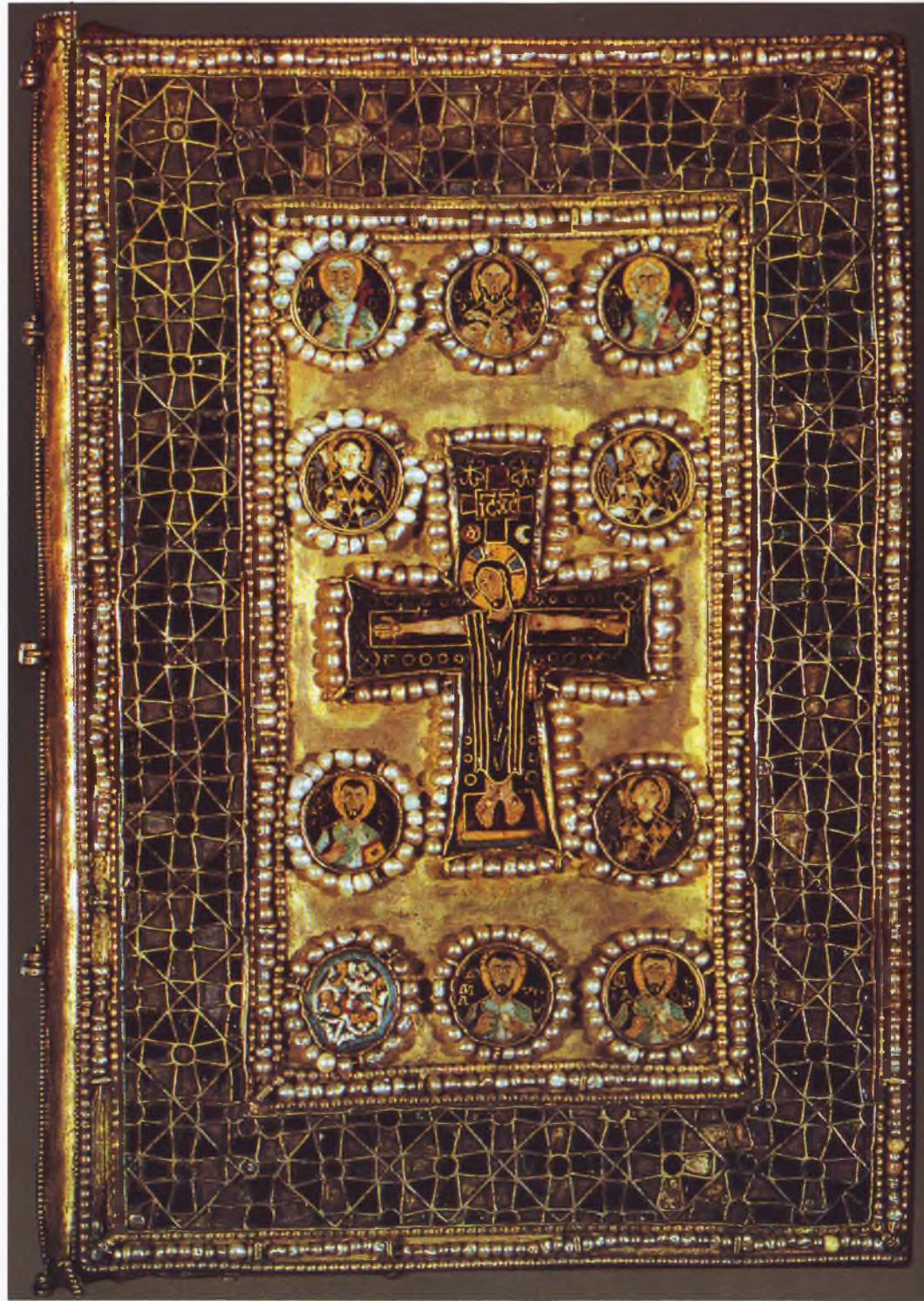
Лань белая

Франческо Петрарка (1335–1374)

Канцоньере, СХС

Лань белая на зелени лугов,
В час утренний, порою года новой,
Промеж двух рек, под сению лавровой,
Несла, гордясь, убор златых рогов.
Я все забыл и не стремить шагов
Не мог (скупец, на все труды готовый,
Чтоб клад добыть!) — за ней,

пышноголовой
Скиталицей волшебных берегов.
Сверкала вязь алмазных слов на вые:
«Я Кесарем в луга заповедные
Отпущена. Не тронь меня! Не рань!..»
Полдневная встречала Феба грань;
Но не был съят мой взор, когда в речные
Затоны я упал — и скрылась лань.



4. Украшение



По мнению Исидора Севильского, одни части **тела человека** имеют практическое назначение, другие же служат для *ducus* — украшения, благолепия, услаждения взора. Для позднейших авторов, например для Фомы Аквинского, вещь прекрасна постольку, поскольку отвечает своему назначению, и в этом смысле увечное или слишком маленькое тело или предмет, который не может правильно выполнять функцию, ради которой был задуман (например, хрустальный молоток), следует считать безобразным, даже если он сделан из ценного материала. Примем, однако, тезис Исидора (коренящийся в традиции) о различении полезного и прекрасного: подобно тому как орнаменты фасада делают прекраснее здания, а риторические фигуры прибавляют красоты речам, так и тело человека представляется прекрасным

Слева:
Переплет Евангелия,
XII в.

Венеция,
Национальная
библиотека
Святого Марка

Ковчег
Святого Кальмина,
XII–XIII вв. Мозак,
в окрестностях
Риома,
церковь Сен-Пьер



Тело человека

Исидор Севильский (560–636)

Этимология, XI, 25

Одни части нашего тела имеют чисто практическое назначение, как например кишки, другие же служат как для практических целей, так и для красоты, а именно лицо, ноги и руки — члены весьма полез-

ные и на вид пригожие. Иные же части созданы только для благолепия, как сосцы у мужчин или пупки у обоих полов. А еще есть части, созданные из скромности: у мужчин это детородные органы, борода, широкая грудь, у женщин — нежные десны, узкая грудь и широкие таз и бедра, чтобы можно было вынашивать плод.



Джентиле
да Фабриано,
Поклонение
волхвов,
1423.
Флоренция,
Галерея Уффици

благодаря естественным (пупок, десны, брови, груди) и искусственным (одежда и ювелирные изделия) прикрасам.

Среди украшений вообще особое значение имеют те, что основаны на свете и цвете: мрамор прекрасен из-за своей белизны, металл — потому, что отражает свет.

Сам воздух, утверждает Исидор, основываясь на своей весьма спорной этимологической технике, прекрасен, ибо существует созвучие между словами *aer-aeris* (воздух) и *aes-aeris* (медь, бронза), причем металл

Миниатюрист
Академского двора,
Музыка
и ее почитатели,
из трактата
Савенсона Бозция
(Об арифметике,
в музыке,
2014 г.).
Хевель,
Национальная
Библиотека



именуется так из-за своего золотого блеска, по зозвучию со словом *aureum* (золото). И действительно, воздух подобно золоту начинает сиять, едва на него падает свет. Драгоценные камни прекрасны из-за своего цвета, а цвет есть не что иное, как солнечный свет, заключенный в очищенную материю. Глаза прекрасны, когда источают свет, а прекраснее всего зеленовато-синие глаза. Одно из важнейших свойств прекрасного тела — это розовая кожа, и не случайно, рассуждает этимолог Исидор, слово *venustas* (физическая Красота) происходит от *venis*, то есть связано с кровью, а слово *formosus* (прекрасный) происходит от *formo*, то есть от движения крови под воздействием тепла; от *sanguis* (кровь) происходит и слово *sanus* (здоровый), означающее не бледный.

Эти рассуждения свидетельствуют о том, какое значение придавалось здоровому виду тела в эпоху, когда люди умирали молодыми и страдали от голода: Исидор утверждает, что эпитет *delicatus* (утонченный, хрупкий), применяемый к внешнему виду, восходит к слову *deliciae* (наслаждение), то есть связан с радостью вкушать изысканные блюда, и даже пытается определить характер некоторых народов по условиям их жизни и питания, опять же прибегая к весьма вольной этимологии. Так, слово «галлы» он возводит к греческому «*galo*» (молоко) из-за белизны кожи этого племени, а галльскую свирепость объясняет климатом страны.



5. ЦВЕТ В ПОЭЗИИ И МИСТИКЕ

У поэтов это ощущение яркого цвета присутствует всегда: трава зеленая, кровь красная, молоко белоснежное. У каждого цвета существует превосходная степень (*praerubicunda* — пре-красная, о розе), каждый имеет много градаций, но никогда не тонет во мраке.

Мы можем вспомнить «отрадный цвет восточного сапфира» Данте, или «румянец рдяный на лице белее снега» Гвиницелли, «светлый и белый» Дюрандель из *Лесни о Роланде*, сверкающий и пылающий на солнце. В Дантовом *Рае* появляются **лучезарные видения**: «ее свеченье пылу вслед идет», или «И вот кругом, сия ровным светом, / Забрезжил блеск над окаймлявшим нас, / Подобный горизонту пред рассветом». На страницах мистических трудов Святой Хильдегарды Бингенской возникают видения **ослепительного света**.

Хильдегарда
Бингенская,
Творение
со Вселенной
и Космическим
человеком,
из *Откровений*,
ок. 1230.
Лукка,
Государственная
библиотека

Восточный сапфир

Данте (1265–1321)

Чистилище, I, ст. 13–24

Отрадный цвет восточного сапфира,
Накопленный в воздушной вышине,
Прозрачной вплоть до первой тверди мира,
Огнь мне очи упоил вполне,
Чуть я расстался с темью без рассвета,
Глаза и грудь отяготившей мне.
Маяк любви, прекрасная планета,
Зажгла восток улыбкою лучей,
И близких Рыб затмила ясность эта.
Я вправо, к остью, поднял взгляд очей,
И он пленился четырьмя звездами,
Чей от свет первых озарял людей.

Лучезарные видения

Данте (1265–1321)

Рай, XIV, 67–78

И вот кругом, сия ровным светом,
Забрезжил блеск над окаймлявшим нас,
Подобный горизонту пред рассветом.
И как на небе в предвечерний час
Рождаются мерцања, чуть блестая,
Которым верит и не верит глаз,
Я видел — новые бестелесных стая
Окрест меня сквозит со всех сторон,
Два прежних круга третьим окружая.
О Духа пламень истинный! Как он
Разросся вдруг, столь огнезарно ясно,
Что взгляд мой нестерпел и был сражен!

Ослепительный свет

Хильдегарда Бингенская (1098–1179)

Поздней пути, II, видение 2

Увидела я ослепительный свет, а в нем фигуру мужа сапфирового цвета, сиявшую трепетным пламенем, и вот этот ослепительный свет распространился по сияющему пламени, сияющее же пламя распространялось по ослепительному свету, и оба они — ослепительный свет и сияющее пламя — охватили всю фигуру мужа, слившись в едином потоке света, который вобрал в себя их силу и свойства И услышала я, как этот живой свет обращается ко мне:

«Вот смысл Божественных тайн: да будет [тебе] дано со смирением постичь и узреть нерожденную полноту, ни в чем не испытывающую недостатка и в своей могущественной благости начертавшую стези сильных. Ведь если бы Господь был лишен благости, какая бы от Него была нам польза? — Конечно, никакой, ибо по Его совершенным творениям дано нам судить, что же Он за художник. Посему ты видишь нетварный ослепительный свет, свободный от каких бы то ни было недостатков; свет этот означает Отца, внутри же света Сын возвещает — через форму мужа сапфирового цвета, полностью свободного от несовершенства, зависти





Говоря о Красоте первого ангела, Хильдегарда описывает Люцифера (до падения) в уборе из камней, сияющих подобно звездному небу, а бесчисленное множество искр, сверкая в блеске его одеяния, заливает светом весь мир (*Liber divinorum operum — Книга божественных деяний*).

С другой стороны, именно Средневековье выработало изобразительную технику, целиком построенную на взаимодействии яркости простого цвета и проникающего через него света: речь идет о витраже готического собора. Готическую церковь пронизывают рассеянные лучи льющегося из окон света, которые проходят сквозь фильтр цветных стекол, соединенных между собой свинцовыми перегородками. Такие стекла существовали и в романских церквях, однако с приходом готики стены устремились ввысь, чтобы сомкнуться в замке стрельчатого свода. Места для окон стало больше, стены стали ажурными, получив поддержку в виде контрфорсов, принимающих на себя усилие распора через аркбутаны.

Собор строился с учетом того, как через каждое окно будет проникать свет. Архиепископ Сугерий, во славу святой веры и королей Франции построивший церковь аббатства Сен-Дени (первоначально в романском стиле), оставил свидетельство о том, как подобное зрелище завораживало средневекового человека. Он описывает свою церковь с нотками восторга и умиления, восхищаясь и Красотой собранных в ней сокровищ, и игрой льющегося через витражи света.

или злобы, — что Он был в божественном облике рожден Отцом прежде начала времен, но затем воплотился в земном обличии, приняв человеческую природу. Свет этот пламенеет трепетным, сияющим огнем, избавленным от соприкосновения с мрачной, бледной смертью; он являет собой Святого Духа, от которого был зачат Первородный Сын Божий, родившийся в земном образе от Девы и просиявший миру светом истинной любви.

Но если этот ослепительный свет озаряет все это трепетное пламя, а трепетное пламя проникает в ослепительный свет, и вместе они — ослепительный свет и трепетное пламя — сливаются в едином световом потоке, обравшем их силу и свойства, так это потому, что Отец, который есть высшая Справедливость, не существует без Сына и Святого Духа: Святой Дух воспламеняет сердца верных, но не без [содействия] Отца, а Сын есть полнота добродетелей, но не без Отца и Святого Духа, и все трое Они нераздельны в величии Божественности. [...] Как пламя, горящее единственным огнем, обладает тремя свойствами, так и единный Бог существует в трех Лицах. Как это возможно? — Пламя состоит из ослепительной ясности, внутренней мощи и огненного жара:

ослепительная ясность необходима, чтобы пламя возгорелось, внутренняя мощь — чтобы оно разгорелось сильнее, а огненный жар — чтобы оно ярко пыпало. Поэтому в ослепительной ясности следует видеть Отца, с отеческой любовью изливающего на верных Свою ясность; во внутренней мощи ослепительного пламени надлежит видеть Сына, в котором сей огонь являет свою мощь, Сын же вочеловечился в утробе Девы, в которой Божество явило Свои чудеса; наконец, в огненном жаре следует видеть Святого Духа, с любовью воспламеняющего сердца верных. Но где нет ни ослепительной ясности, ни внутренней мощи, ни иссушающего жара, там не видно и пламени. Подобно тому как эти три силы сливаются в едином пламени, так и под Божественным единством следует понимать трех лиц. Как эти три силы находят проявление в Слове Божьем, так и в Троице можно видеть проявление единства Божественного»*.

Древо Иессея,
первый витраж
королевского
аббатства XII в.
Шартр,
собор Нотр-Дам

6. Цвет в повседневной жизни



Любовь к цвету проявляется не только в искусстве, но и в жизни, в повседневных привычках, в одежде, убранстве, оружии. Замечательно анализируя восприятие цвета в период Позднего Средневековья в книге *Осень Средневековья*, Хейзинга напоминает нам о том, как восторгался хронист Фруассар «кораблями с разевающимися на ветру флагами и вымпелами и искрящимися на солнце разноцветными гербами. Или игрой солнечных лучей на шлемах, латах, остриях копий, штандартах и знаменах кавалерии на марше». И о том, каким краскам отдавал предпочтение автор *Хвалы цветам* (*Blason des couleurs*), воспевший сочетания бледно-желтого и голубого, ярко-оранжевого и белого, ярко-оранжевого и розового, розового и белого, черного и белого. И о представлении, описанном Ламаршем, где появляется девушка в фиолетовых шелках верхом на лошади, покрытой голубым шелковым чепраком, в сопровождении трех мужчин в зеленых шелковых плащах поверх алоей шелковой одежды.

Братья Лимбург,
Январь,
из Роскошного
часослова герцога
Беррийского,
1410–1411.
Шантый,
Музей Конде

Братья Лимбург,
Апрель,
из Роскошного
часослова герцога
Беррийского,
1410–1411.
Шантый,
Музей Конде







7. Символика цвета



Средневековье твердо верит, что любая вещь во вселенной наделена сверхъестественным смыслом и что мир подобен книге, написанной рукой Бога. Каждое животное имеет моральное или мистическое значение, равно как и каждый камень и каждое растение (об этом рассказывают бестиарии, лапидарии и гербарии). А значит, позитивное или негативное значение приобретают и цвета, хотя порой ученые обнаруживают противоречия в трактовке смысла того или иного цвета. Это объясняется двумя причинами: прежде всего в средневековой символике одна и та же вещь может иметь два противоположных значения в зависимости от контекста ее восприятия (так, лев иногда символизирует Христа, а иногда Дьявола); кроме того, Средневековье продлилось без малого десять веков, и за столь долгий период многое изменилось во вкусах и в представлениях о символике цвета. Было отмечено, что в первые века синий цвет особо ценным не считался, вероятно, из-за того, что поначалу люди не могли получить яркие и сочные оттенки синего, а потому и синяя одежда, и синие рисунки

Ломбардский миниатюрист, иллюстрация к *Истории растений*, XIV в., Рим, Библиотека Казаната

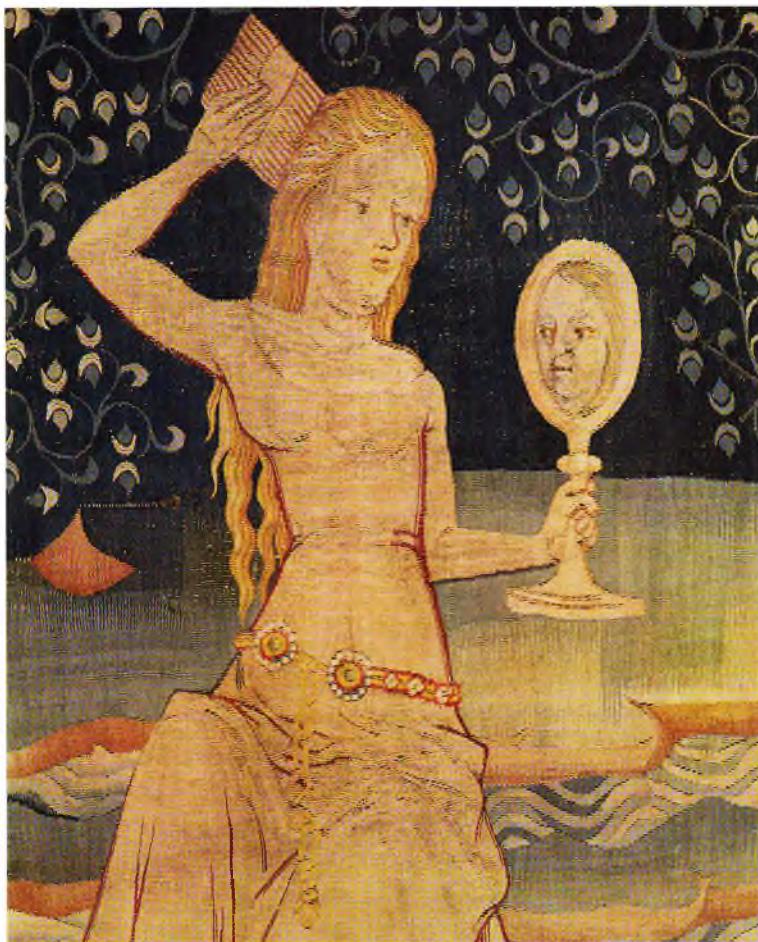
Слева:
Всадники на лошадях с лавинными головами, изображающими пламя, из Комментария на Апокалипсис Беата из Лиебаны, VIII в., Мадрид, Национальная Библиотека





Видение великой блудницы (Апокалипсис, 17), штаплера Апокалипсиса, XII в., Антвер, замок короля Рене

Слева: Дикарь, медведь и змея, из Романа об Александре, XIII в., Оксфорд, Библиотека Бодлиан



выглядели блеклыми и тусклыми. Начиная с XII в. синий цвет стал цениться очень высоко: вспомним мистическое значение и эстетическое великолепие синего в витражных розах, где он господствует над другими цветами и способствует проникновению «небесного» света. В определенные периоды и в определенных местах черный цвет считается королевским, тогда как в других местах и в другое время это цвет загадочных рыцарей, предпочитающих оставаться неузнанными. Замечено, что в романах артуровского цикла рыцари с рыжими волосами — подлецы, предатели и злодеи; между тем за несколько веков до этого Исидор Севильский писал, что из всех волос прекрасней всего русые и рыжие. Точно так же красные камзолы и чепраки выражают доблесть и благородство, хотя в то же время красный — цвет палачей и проституток. Желтый считается цветом трусости и ассоциируется с париями, сумасшедшими, мусульманами, евреями; однако он же воспевается как цвет золота, самого солнечного и самого ценного металла.



8. Богословы и философы



Знакомство со вкусами эпохи необходимо, чтобы понять всю важность рассуждений теоретиков о **цвете как источнике Красоты**. Без учета расхожих представлений иные замечания могут показаться поверхностными, например утверждение Фомы Аквинского (*Сумма теологии — Summa Theologiae*, I, 39, 8), что прекрасными мы называем вещи чистого цвета. Но это как раз один из случаев, когда теоретики попадают под влияние обыденного восприятия. Гуго Сен-Викторский, например (*О трех Днях — De tribus Diebus*), воспевает **зеленый цвет** как самый прекрасный из всех, символ весны, образ грядущего воскресения (причем мистическое толкование не мешает радости зрительного восприятия); и столь же явное предпочтение отдает ему Гильом Овернский, аргументируя свою мысль соображениями психологического восприятия:

Фра́нценто ди Арпо,
Ангельское воинство,
ок. 1360.
Падуя,
Государской музей

Цвет как источник Красоты

Гуго Сен-Викторский (XII в.)

Дидаскалион, XII

Что же до цвета вещей, о нем нет нужды долго рассуждать, ибо то же самое зрение являет нам всю красоту природы, расщепленной столь великим разнообразием красок. Что может быть прекраснее света, который — хоть сам по себе и лишен цвета — выявляет краски всех вещей, освещая их? Что может быть прекраснее зрелища неба, когда оно, ясное и сверкающее словно сапфир и столь приятное для глаз, привлекает наш взор и услаждает зрение? Солнце сияет словно золото, луна своей бледностью напоминает амбру, некоторые из звезд сверкают подобно огонькам пламени, другие мерцают розоватым светом, третьи вспыхивают то розовым, то зеленым, то ослепительно-белым светом*.

Зеленый цвет

Гуго Сен-Викторский (XII в.)

Дидаскалион, XII

Зеленый цвет, красотой своей превосходящий все прочие цвета, как бы завладевает душой каждого, кто созерцает его; так весной побеги пробуждаются к новой жизни: устремив вверх остроконечные листья и как бы страживая с себя смерть и тем являя прообраз грядущего воскресения, они тянутся к свету. Но что говорить о творениях Господа, когда нас приводят в восхищение даже их ложные подобия, плоды человеческого хитрости, обман для глаз?*

сения, они тянутся к свету. Но что говорить о творениях Господа, когда нас приводят в восхищение даже их ложные подобия, плоды человеческого хитрости, обман для глаз?*

Зеркала

Жан де Мен и Гийом де Лоррис (XIII в.)

Роман о Розе, II

И еще, в зеркалах иная сила.

Крупные предметы, что близки к нам, в них кажутся далеки.

Пусть даже то гора, захочется вам взять ее на память, так миниатюра и мала она.

Есть зеркала, что все предметы воспроизводят в точных мерках жизни, коль в них смотреть. Иные воспламенить способны все предметы, коль их поставить верно, чтоб все лучи собрать под свет

сверкающего солнца. Другие ж разные передают нам очертанья — прямые, длинные иль кверх ногами.

Кто зеркалам владеет, из отраженья несколько подобий способен сделать, например, четыре глаза на голове. [...]

Короче, множество чудес таится в зеркалах. В различном удаленье они дают нам множество иллюзий.

по его мнению, зеленый цвет лежит на полпути между белым, расширяющим зрачок, и черным, его сокращающим. Речь идет о том веке, когда Роджер Бэкон провозгласил оптику новой наукой, призванной разрешить все проблемы. Научные рассуждения о свете проникли в Средневековье через труд *Об особенностях зрения* (*De aspectibus*), или *Перспектива* (*Perspectiva*), написанный арабом Ибн Аль Хайсамом (Альгазеном) на рубеже X и XI вв., к которому в XII в. вновь обратился Витело в своем трактате *О перспективе* (*De perspectiva*). В *Романе о Розе* (*Roman de la rose*), аллегорической сумме наиболее прогрессивной холастики, Жан де Мен устами Природы долго рассуждает об удивительных свойствах радуги и чудесах изогнутых **зеркал**, в которых карлики и гиганты находят собственные пропорции в исправленном виде и видят измененные или перевернутые тела. И в метафизических метафорах, и в непосредственных проявлениях вкуса мы ощущаем, насколько выработанная Средневековьем качественная концепция Красоты не стыкуется с ее определением через пропорции. Пока авторы просто любуются приятными для глаз цветами, не претендуя на критический анализ, и прибегают к метафорам в мистических рассуждениях или общих космологии, эти контрасты могут остаться незамеченными. Но холастика XIII в. обращается и к этой проблеме. Рассмотрим, например, **космологию света**, предложенную Робертом Гроссетестом. В *Комментарии к Шестодневу* (*Hexaemeron*) он пытается преодолеть противоречие между качественным и количественным принципами и определяет свет как величайшее проявление пропорциональности, утверждая, что он **соразмерен самому себе**. В этом смысле идентичность оказывается пропорциональностью как таковой и объясняет безраздельную Красоту Создателя как источника света, поскольку Бог, который в высшей степени прост, есть высшее проявление согласия и соразмерности по отношению к себе самому. Неоплатонический характер мышления побуждает Роберта представить вселенную как единый поток световой энергии, являющийся источником одновременно Красоты и Бытия. Последовательно разрежаясь и сгущаясь, единый свет образует астральные сферы и зоны господства стихий и, как следствие, бесчисленное множество оттенков цвета и объемы тел. И получается, что пропорциональность мира есть не что иное, как математический порядок, где свет в своем

Космология света

Роберт Гроссетест (XIII в.)

Комментарий к Божественным именам, VII

Это благо в себе богословы восхваляют наравне с Прекрасным и Красотой [...]

Стало быть, Красота есть гармония и соразмерность по отношению к самой себе, а также [соответствие] отдельных ее частей ей самой и друг другу и гармония целого, равно как и [соответствие] самого целого всем вещам. Бог, обладающий совокупной простотой, есть наивысшая гармония и соответствие; Ему неведомы раздоры или противоречия, Он не только пребывает в гармонии со всеми вещами, но и является источником самой гармонии бытия

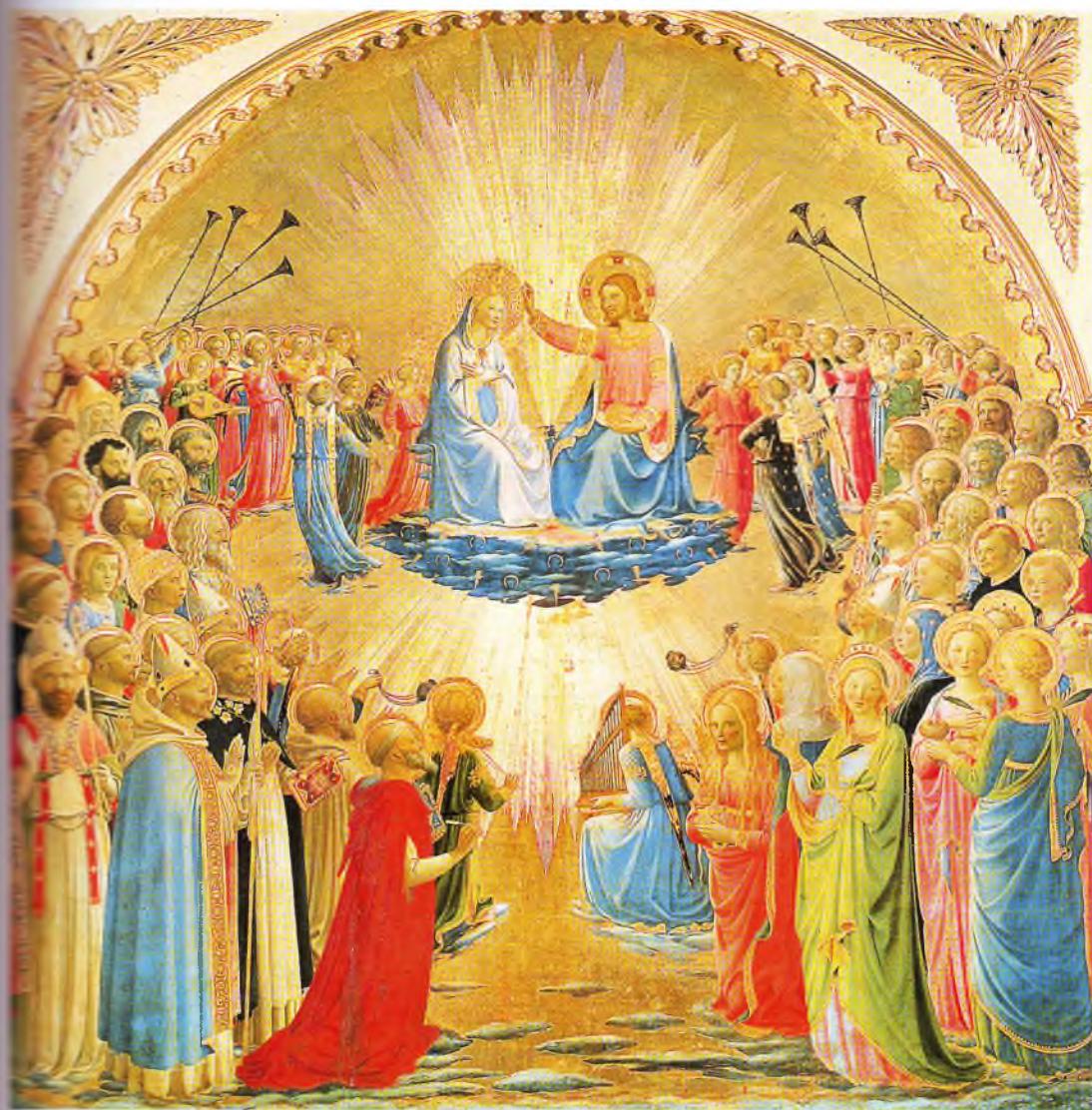
для всех вещей. Зло, являющееся отпадением от добра, — ничто. Поэтому Бог есть Красота и Прекрасное в себе*.

Соразмерность самому себе

Роберт Гроссетест (XIII в.)

Комментарий к Шестодневу

Как говорит Иоанн Дамаскин: «Если ты устранишь свет, все вещи сделаются неразличимы во тьме, поскольку не смогут являть свою Красоту». Значит, свет есть «Красота и упорядоченность всякой видимой твари». По слову Святого Василия, «природа сотворена так, что нет ничего приятнее для разума смертных, пользующихся ею. Первое слово Бога сотворило



**Беато Анджелико,
Коронование
Девы Марии, 1435.
Флоренция,
Галерея Уффици**

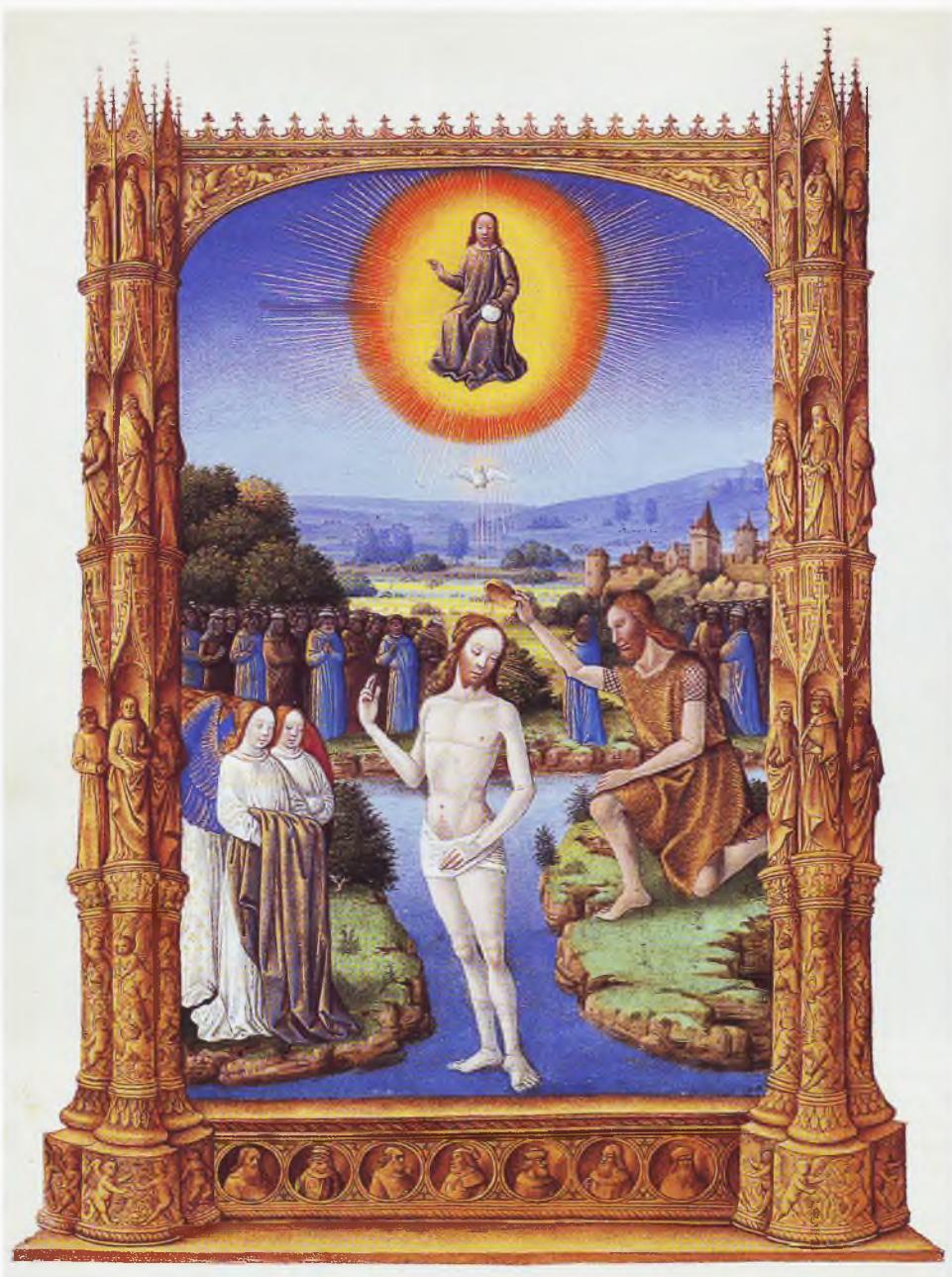
природу света, рассеяло тьму, сокрушило печаль и исполнило радостью и весельем каждый вид». Свет прекрасен сам по себе, ибо «его природа проста и заключает в себе всю совокупность вещей». Посему он является замечательное единство, отличаясь гармоничной пропорциональностью вследствие своей равномерности; гармония же пропорций есть Красота. Поэтому, даже будучи лишен гармоничных пропорций телесных форм, свет прекрасен и весьма приятен для глаза. Как говорит Святой Амвросий, «природа света такова, что вся его прелест заключается

не в числе, не в мере и не в весе, как у других вещей, но в его облике. Свет делает прочие части мироздания достойными прославления*.

Метафизика света

Бонавентура из Баньореджо (XIII в.)
Проповеди, VI

Сколь дивное разольется сияние, когда свет вечного солнца озарит блаженные души... Величайшую радость невозможно скрыть, ибо она прорывается то весельем, то ликованием и песнопениями, с которыми приидет Царствие Небесное*.



Субстанциональная форма
Бонавентура из Баньореджо (XIII в.)
Комментарии к Сентенциям
Петра Ломбардского II, 12,1; II, 13, 2
Свет есть общая природа, обретающаяся

во всяком теле — небесном или земном.
[...] Свет есть субстанциональная форма тел: чем больше тела оказываются пристны свету, тем реальнее и достойнее они обладают бытием*.

созидающему распространении материализуется в соответствии с различной силой сопротивления, оказываемого ему материей (см. гл. III). В целом мировоззрение и есть созерцание Красоты в силу как пропорциональности, выявляемой в мире путем анализа, так и непосредственного воздействия прекраснейшего и всеукрашающего (*maxime pulchrificativa*) света.

Бонавентура из Баньореджо также обращается к **метафизике света**, хотя следует не неоплатонической, а аристотелевской традиции. Для него свет — **субстанциальная форма** тел. В этом смысле он — начало всякой Красоты. Из всех мыслимых вещей свет доставляет наивысшее наслаждение (*maxime delectabilis*), поскольку через него образуется все разнообразие красок и световых эффектов на земле и на небе. Свет можно рассматривать в трех аспектах. В качестве *lux* (света, сияния) он рассматривается сам в себе, как чистое распространение созидающей силы и источник всякого движения; в этом виде он проникает до самых недр земли, образуя минералы и ростки жизни, наделяя камни и руды той силой звезд, что обусловлена его тайным влиянием. Как *lumen* (свет, свечение) он обладает светоносной природой и переносится в пространстве прозрачными субстанциями. Как цвет и блеск он отражается от поверхности непрозрачных тел, на которые попадает. Видимый цвет в сущности рождается из встречи двух видов света: тот, что изливается сквозь прозрачное пространство, пробуждает тот, что скрыт в непрозрачном теле. И именно в силу обилия мистических и неоплатонических моментов в своей философии Бонавентура склонен подчеркивать в эстетике света космические и экстатические аспекты. Самые прекрасные страницы о Красоте у него те, где описываются лицезрение Господа и слава небесная; в теле человека, возрожденного к жизни через воскресение во плоти, свет воссияет во всех четырех основных ипостасях: это освещающая *claritas* (светлость), бесстрастность, благодаря которой ничто не может ему повредить, подвижность и проницаемость, дающая ему возможность проникать сквозь прозрачные тела, не причиняя им вреда. Для Фомы Аквинского свет свидетельствует к протекающему из субстанциальной природы солнца активному качеству, которое может быть принято и передано прозрачным телом. Это действие света в прозрачном (*affectus lucis in diaphano*) называется *lumen*. Таким образом, для Бонавентуры свет — сущность главным образом метафизическая, а для Фомы — физическая. Только учитывая эти философские выкладки, можно понять значение света в Дантовом Рае.

Дантов свет

Данте Алигьери (1265–1321)
Рай, XXX, ст. 97–120
 О Божий блеск, в чьей славе я увидел
 Всесинтинной державы торжество, —
 Дай мне сказать, как я его увидел!
 Есть горний свет, в котором божество
 Является очам того творенья,
 Чей мир единый — созерцать его;
 Он образует круг, чьи измеренья
 Настоль огромны, что его обвод
 Обвода солнца шире без сравненья.
 Его обличье луч ему дает,
 Вверх озаряя тверди первобежной,

Чья жизнь и мощь начало в нем берет.
 И как глядится в воду холм прибрежный,
 Как будто чтоб увидеть свой наряд,
 Цветами убран и травою нежной,
 Так, окружая свет, над рядом ряд, —
 А их сверх тысячи, — в нем отразилось
 Все, к высотам обретшее возврат.
 Раз в нижний круг такое бы вместилось
 Светило, какова же ширина
 Всей этой розы, как она раскрылась?
 Взор не смущали глубь и вышина,
 И он вбирал весь этот праздник ясный
 В количестве и в качестве сполна.

Богаты Лимбург,
Крещение,
 из Роккошного
 часослова герцога
 Баррийского,
 1410–1411.
 Швейцария,
 Музей Конде



Красота чудовищ

1. Прекрасное изображение безобразного



В любой культуре рядом с собственной концепцией Прекрасного всегда есть и свое представление о Безобразном, хотя по археологическим находкам обычно трудно установить, действительно ли то или иное изображение считалось безобразным: в глазах современного западного человека некоторые фетиши и маски иных цивилизаций выглядят как изображения ужасных и уродливых существ, тогда как для носителей этих культур они вполне могут или могли представлять позитивные ценности. Греческая мифология изобилует такими персонажами, как фавны, циклопы, химеры и минотавры или божества наподобие Приапа, они воспринимаются как чудовища и не имеют

*Антепфикс
в виде головы Гаргоньи
из города
Санта Мария Капуа
Ветере, IV в. до н. э.
Неаполь, Национальный
археологический музей*

*Слева:
Иероним Босх,
Сад земных
наслаждений: Ад,
ок. 1506.
Мадрид, Прадо*





**Битва дракона
с женщиной,
ее сыном, архангелом
Михаилом и его
небесным воинством,
из Комментария
на Апокалипсис
Беата из Лиебаны,
VIII в.
Мадрид,
Национальная
библиотека**

Сократ как силен

Платон (V–IV вв. до н. э.)
Пир, 215b–216d

Более всего, по-моему, он [Сократ] похож на тех силенов, какие бывают в мастерских ваятелей и которых художники изображают с какой-нибудь дудкой или флейтой в руках. Если раскрыть такого силенса, то внутри у него оказываются изваяния богов. Так вот, Сократ похож, по-моему, на сатира Марсия. Что ты сходен с силенами внешне, Сократ, этого ты, пожалуй, и сам не станешь оспаривать. [...] Вы видите, что Сократ любит красивых, всегда норовит побывать с ними, восхищается ими, и в то же время ничего-де ему не известно и ни в чем он не смыслит. Не похож ли он этим на силена? Похож, и еще как! Ведь он только напускает на себя такой вид, поэтому он и похож на полое изваяние силена. А если его раскрыть, сколько рассудительности, дорогие сотрапезники, найдете вы у него внутри!

Федр, 250d–251a

[...] из телесных чувств, которые достаются нам здесь, самое острое — это зрение. Но и ему не дано видеть чью-либо разум-

ность, иначе, если бы когда-нибудь нам явился здимый воочию образ ее ли, или другого свойства, достойного любви, то он вызвал бы в нас сильнейшую страсть. А теперь только одной красоте выпала на долю способность быть здимой и внушать любовь. Человек, не посвященный недавно в таинства или испорченный, не слишком сильно стремится отсюда туда, к самой красоте: он видит здесь нечто одноименное с нею и при взгляде на него не испытывает благоговения, но в поисках наслаждений стремится, как четвероногое животное, покрытое и оплодотворить и не боится, не стыдится грубо и дерзко гоняться за наслаждениями вопреки природе. Между тем человек, только что посвященный в таинства, долго созерцающий тогда все, что там было, при виде божественного лица, точного подобия той красоты, или совершенного тела, сперва трепещет, охваченный страхом, вроде того, что тогда испытывал там, затем он смотрит на него с благоговением, как на бога, и если бы он не боялся прослыть совсем исступленным, то стал бы совершать жертвоприношения своему любимцу, словно изваянию или богу.

никакого отношения к канонам Красоты, выраженным в скульптуре Поликлета и Праксителя; однако к этим существам не всегда относились с отвращением. Платон в своих Диалогах не раз рассуждает о Прекрасном и Безобразном, однако, говоря о духовном величии Сократа, он посмеивается над его внешностью силен. Различные эстетические теории античности и Средних веков видят в Безобразном антитезу Прекрасному, дисгармонию, нарушающую правила той самой пропорциональности (см. гл. III), на которой основана Красота, как физическая, так и духовная, или **ущербность**, лишающую живое существо того, что должно быть отпущено ему природой. Во всяком случае, практически неизменным остается следующий принцип: поскольку существуют безобразные существа и вещи, искусство способно великолепно их представить, и Красота (или, по крайней мере, реалистическая достоверность) этого подражания делает приемлемым Безобразное. Свидетельства о таком восприятии мы находим повсюду, от Аристотеля до Канта. Мы же останавливаемся на этих рассуждениях, задаваясь простым вопросом. Существует Безобразное, вызывающее у нас отвращение в природе, но становящееся приемлемым и даже приятным в искусстве, которое «прекрасно» передает и обличает безобразие Безобразного, понимаемого в физическом и духовном смысле. Но где тот предел, после которого прекрасное **изображение Безобразного** (и чудовищного) в какой-то мере наделяет его притягательной силой? Уже в Средние века возникла проблема прекрасного изображения Дьявола, а потом этот вопрос во всей полноте встал в эпоху романтизма. Не случайно в период поздней античности и особенно в христианскую эру проблематика Безобразного все больше усложняется. Об этом хорошо пишет Гегель, обращая внимание на то, что с приходом христианского мировоззрения и искусства, его выражающего, на первый план выдвигаются (особенно когда речь идет о Христе и его мучителях) боль, страдание, смерть, пытки и физическое уродство, достающееся в удел и жертвам, и палачам.

Ущербность

Гильом Овернский (1180–1249)

Трактат о добре и зле

Мы бы сказали, что уродлив человек с тремя глазами либо с одним единственным глазом: первый — так как его вид является неподобающим, второй — по причине недостатка того, что приличествует*.

Красота дьявола

Бонавентура из Баньореджо (XIII в.)

Комментарий к Сентенциям

Петра Ломбардского, I, 31, 2

Красота изображения или картины соотносится со своим прототипом таким образом, что сама по себе она не служит предметом почитания, как это бывает, когда предметом почитания выступает изображение блаженного Николая; однако Красота соотносится со своим

прототипом таким образом, что и в изображении, а не только в том, чьим образом оно является, наличествует Красота. Вот почему в изображении можно обнаружить две разновидности Красоты, хотя сюжет изображения, несомненно, остается общим и тем же.

Ибо ясно, что изображение почитается красивым, когда оно хорошо написано, но его считают красивым также и в том случае, когда оно верно передает того, чьим образом выступает. Объясняется это тем, что изображение и Красота могут существовать друг без друга; поэтому и говорится, что картина, изображающая дьявола, красива, так как верно передает безобразие дьявола, и в этом смысле сама она безобразна*.



Изображение Безобразного

Иммануил Кант

Критика способности суждения,
I, 2, 48, 1790

Красота в природе — это **прекрасная вещь**; красота в искусстве — **прекрасное представление о вещи**.

Для того чтобы судить о красоте в природе как таковой, мне не надо сначала иметь понятие о том, чем должен быть этот предмет; другими словами, мне нет необходимости знать материальную целесообразность (цель); в суждении нравится сама форма как таковая без знания цели. Но если предмет дан как произведение искусства и в качестве такового должен быть признан прекрасным, то, поскольку искусство всегда предполагает в причине (и ее каузальности) цель, сначала в основу должно быть положено понятие о том, какой должна быть эта вещь, и так как соответствие многообразного в вещи внутреннему ее назначению как цели есть совершенство вещи, то в суждении о красоте в искусстве одновременно должно быть принято во внимание и совершенство вещи, тогда как в суждении о красоте природы (как таковой) подобный вопрос даже не возникает. Правда, в суждении об одушевленных предметах природы, например, человека или лошади, обычно, когда судят об их красоте, принимают во внимание и объективную целесообразность; но это уже не чисто эстетическое суждение, не просто суждение вкуса. В этом суждении природа уже рассматривается не такой, какой она является в качестве искусства, а поскольку она действительно есть искусство (хотя и сверхчеловеческое);teleologisches суждение служит эстетическому основой и условием, и эстетическое суждение должно принимать это во внимание.

В таком случае, — если, например, говорят: «Это красивая женщина», — мыслят не что иное, как: природа прекрасно выражает в ее образе цели женского телосложения; ибо для того, чтобы предмет мыслился подобным образом посредством логически обусловленного эстетического суждения, надлежит иметь в виду не только форму, но и понятие. Превосходство прекрасного искусства заключается именно в том, что оно изображает прекрасными вещи, которые в природе уродливы и отталкивающи. Ужасы, болезни, опустошения, войны и т. п. могут быть прекрасно описаны как вредные явления, даже изображены на картине. Лишь один вид уродства не может быть представлен соответственно его виду в природе, не уничтожая всякое

эстетическое благородное положение, то есть красоту в искусстве — это уродство, вызывающее отвращение. Ибо поскольку в этом странном, основанном только на воображении ощущении предмет представлен так, будто он напрашивается на наслаждение, тогда как мы всеми силами препятствуем этому, то представление об этом предмете как предмете искусства больше не отличается в нашем ощущении от его природы и поэтому не может считаться прекрасным.

Изображение боли

Георг Вильгельм Фридрих Гегель
Эстетика, т. 2, III, I, 1, с

Подлинным поворотным пунктом в этой жизни Бога является прекращение его существования в облике единичного определенного человека, история страстей Господних, его страдания на кресте, Голгофа духа, смертных муки. Здесь само содержание требует, чтобы внешнее телесное явление, непосредственно существующее в качестве индивида, показало себя как отрицательное в боли своего отрицания, чтобы дух принесением в жертву чувственности и субъективной единичности достиг своей истины и своего неба. Вследствие этого сфера изображения более всего отделяется от классического пластического идеала. Хотя, с одной стороны, земное тело и немощь человеческой природы возвышаются и освящаются тем, что сам Бог является в этом теле, но, с другой стороны, это человеческое, телесное полагается отрицательным образом и обнаруживается в своем страдании, между тем как в классическом идеале оно не теряет нерушимой гармонии с духовным и субстанциальным.

Эстетический ад

Карл Розенкранц

Эстетика безобразного, Введение, 1852
Великие сердцеведы рода человеческого нисходили в бездны, полные зла и ужасов, и оставили описания жутких фигур, вышедших к ним навстречу из ночной тьмы. Великие поэты, например Данте, с еще более наглядной убедительностью изобразили подобные фигуры; художники, такие как Орканья, Микеланджело, Рубенс, Корнелиус, воплотили их в чувственном виде, а музыканты, например Шпор, донесли до нашего слуха грозные звуки погибели, в которых злодеи с криком и воем выражают смятение своего духа. Ад бывает не только этическим и религиозным, но также эстетическим. Мы погружены в пучину зла и греха, но также и в безобразие. Ужас безобразия

Людовини
из Модена,
Фреска Ад.
ок. 1410.
Московь
Сан-Петронио
в Болонье

**Братья Лимбург,
Ад, из Роскошного
часослова герцога
Беррийского,
1410–1411.
Шантийи,
Музей Конде**

и уродства, вульгарности и жестокости окружает нас в бесчисленном множестве фигур, от самых неприметных до чудовищно безобразных, откуда адская злоба взирает на нас со скрежетом зубовным. В сей ад прекрасного мы и предлагаем совершить нисхождение в настоящем сочинении. Данное предприятие окажется невозможным, если одновременно с тем мы не решимся спуститься в ад зла — в ад реальный, ибо самое страшное безобразие наличествует отнюдь не в отталкивающих явлениях природного мира, таких как болота, искривленные деревья, саламандры и жабы, морские чудища, уставившиеся на нас своими глазищами, и толстокожие пресмыкающиеся, крысы и обезьяны: на самом же деле безобразнее всего выглядит эгоизм, безумие которого проявляется в двусмысленных, коварных движениях, в морщинах, хранящих отпечаток пережитых страстей, в сумрачном, свирепом взгляде. [...]

Нетрудно понять, что безобразное как понятие относительное может быть постигнуто лишь в отношении к другому понятию. Другим таким понятием служит для него понятие прекрасного: безобразное существует лишь постольку, поскольку существует прекрасное, образующее его позитивную возможность. Если бы не было прекрасного, безобразное и вовсе отсутствовало бы, так как оно существует лишь в качестве отрицания прекрасного. Прекрасное есть изначальная божественная идея, поэтому безобразное как ее отрицание само по себе обладает лишь вторичным существованием. Не в том смысле, что прекрасное само по себе может быть одновременно безобразным, но в смысле, что те же самые определения, выражющие необходимость прекрасного, обращаются в свою противоположность.

Эта глубинная взаимосвязь прекрасного и безобразного, чреватая саморазрушением для первого, служит также предпосылкой самоотрицания безобразного, дабы оно, будучи отрицанием прекрасного, смогло преодолеть свой разрыв с прекрасным и восстановить единение с ним. В процессе этого прекрасное раскрывается как сила, способная усмирить бунт безобразного. От этого примирения рождается бесконечная ясность, вызывающая у нас улыбку и смех.

Благодаря этому безобразное освобождается от своей гибридной, эгоистичной природы, сознается в своем бессилии и приобретает комичный вид. Комичное всегда заключает в себя момент отрицания простого, чистого идеала; подобное

отрицание оказывается сведено в нем к видимости, к нулю. Положительный идеал получает признание в комическом по мере того, как стираются его отрицательные проявления. [...] Конечно, не в том смысле, что в определенных случаях безобразное может перерасти в сомнение. Это невозможно, так как необходимость прекрасного вытекает непосредственно из самого прекрасного. Что же касается безобразного, оно относительно, так как может обрести себя лишь в прекрасном, служащем для нее мерой. В обычной жизни каждый волен следовать своему вкусу, и ему вполне может казаться прекрасным то, что в глазах другого безобразно, и наоборот. Однако если эту случайность эстетико-эмпирического суждения понадобится возвысить над присущим ей недостатком ясности и уверенности, придется представить ее на суд критики, то есть разъяснить с точки зрения высших принципов.

В сфере условно-прекрасного, моды, многоявлений, которые с точки зрения идеи прекрасного можно определить не иначе как безобразные, и тем не менее на протяжении какого-то времени они вполне сходят за прекрасные. И не потому, что они таковы сами по себе и для себя, но по той единственной причине, что дух определенной эпохи именно в этих формах находит подходящее для себя выражение и смыкается с ними. В моде, как в никакой другой области, дух принужден вступать во взаимодействие со своим подобием, и здесь безобразное также может служить подходящим способом выражения. Моды прошлого, особенно моды недавние чаще всего воспринимаются как безобразные либо комичные; причина заключается в том, что сдвиги в мировосприятии совершаются не иначе как через противопоставление. Граждане республиканского Рима, покорившие целый мир, имели обыкновение бриться. Еще Цезарь и Август не носили бороды; лишь начиная с романтической эпохи Адриана, когда империя попала под все более усиливающееся влияние варваров, пышная борода вошла в моду, как если бы, чувствуя свою слабость, римляне попытались превратить бороду в залог собственной мужественности и отваги*.



2. Легендарные и «чудесные» существа



Есть и другой источник притягательности Безобразного. В эллинистическую эпоху активизируются связи с далекими землями и множатся всевозможные описания, иногда откровенно легендарные, иногда с претензией на достоверность. В первую очередь следует упомянуть *Роман об Александре* (фантастическое повествование о походах Александра Великого), получивший широкое распространение на христианском Западе после X в.; считалось, что корни его восходят к Каллисфену, Аристотелю или Эзопу, хотя есть все основания

Карта мира
(справа исхиапод
на terra incognita),
из манускрипта
Беата из Бургоса
де Осма,
VIII в.
Мадрид,
Национальная
библиотека





Мюнхенская
библиотека,
Клементы,
Х. В.
Мюлен,
частное собрание

утверждать, что самый древний текст написан не ранее первых веков христианской эры. Нельзя обойти вниманием и *Естественную историю* Плиния Старшего — обширнейшую энциклопедию всех знаний того времени. В этих текстах появляются диковинные люди и животные, перекочевавшие в дальнейшем в эллинистические и средневековые бестиарии (начиная со знаменитого *Физиолога*, написанного между II и V вв. н. э.) и попавшие в различные энциклопедии Средних веков и даже в рассказы более поздних путешественников. Там есть **Фавны**; Акефалы с глазами на плечах и двумя дырками на груди вместо носа и рта; **Андрогины** с одним сосцом и гениталиями обоих полов; эфиопские Артабаны, послушные, как овцы; Астоматы, имеющие простое отверстие вместо рта и питающиеся через трубочку; **Астоморы**, вообще без рта, питающиеся запахами; двухголовые Бикефалы;

Фавны

Неизвестный автор (VIII в.)

Книга чудовищ

Фавны, ведущие свое происхождение от древних пастухов, с незапамятных времен населяли тот край, где впоследствии возник Рим. О них слагали песни поэты. В наши дни фавны рождаются от древесных червей, обитающих под корой; затем они сползают на землю, расправляют крылья, но в конце концов сбрасывают их. Тогда они превращаются в лесных людей, столь воспетых поэтами. [...]

Следовательно, фавны — обитатели лесов; их называют так потому, что они *fantur*, то есть обладают способностью предсказывать будущее. От головы до пупка они похожи на человека, хотя их голова скрыта под парой кривых рогов,

растущих прямо от переносицы; конечно-стями же они походят на козла.

В своих стихах, сложенных в подражание грекам, поэт Лукан говорит, что вместе с прочими обитателями леса фавны благовейно внимали звукам Орфеевой лиры*.

Андрогины

Неизвестный автор (VIII в.)

Книга чудовищ

Среди прочих диковин существует также порода двуполых людей, у которых правая грудь мужчины, что позволяет им свободно трудиться, а левая грудь женщины, благодаря чему они могут вскармливать новорожденных. Некоторые полагают, что они совокупляются друг с другом, чтобы произвести на свет себе подобных*.

Блэгмы без головы с глазами и ртом на груди; Кентавры; **Единороги**; Химеры с головой льва, задней частью дракона и туловищем козы; Циклопы; **Кинокефалы** с собачьей головой; женщины с кабаньими клыками, волосами до земли и коровьим хвостом; Грифоны с телом орла спереди и льва сзади; Понцы с прямыми без колена ногами, лошадиными копытами и детородным членом на груди; существа с такой большой нижней губой, что ею можно накрывать голову во сне; Лейкоокр с туловищем осла, задней частью оленя, львиной грудью и ногами, конскими копытами, раздвоенным рогом, ртом до ушей, сплошной костью вместо зубов и почти человеческим голосом. Мантихора с тремя рядами зубов, львиным туловищем, хвостом, как у скорпиона, голубыми глазами, кроваво-красной кожей, шипящая, как змея; Паноции с ушами, свисающими до колен; Пхиты с неимоверно длинными шеями, длинными ногами и руками, как пилы; вечно воюющие с журавлями **Пигмеи** ростом в три пяди, живущие не более семи лет и спаривающиеся и производящие потомство в возрасте шести месяцев; Сатиры с крючковатым носом, рогами и козлиной нижней частью туловища; Хохлатые змеи, ходящие на двух ногах, с открытым зевом, полным яда; мыши ростом с борзую собаку, которых ловят громадные псы, поскольку кошкам они не по зубам; люди, ходящие на руках, люди, ходящие на коленях, с восемью пальцами на ногах, люди с двумя глазами спереди и двумя сзади; люди с тестикулами болтающимися до колен; **Иксиаподы**, невероятно быстро бегающие на единственной ноге, которую они поднимают вверх, когда ложатся отдохнуть, чтобы насладиться прохладой ее тени.

Перед нами целый мир легендарных, немыслимо уродливых существ, чей внешний вид знаком нам по миниатюрам, скульптурам на порталах

Изображение
исхиапода,
из Нюрнбергской
хроники, XV в.
Милан,
частное собрание



Астоморы

Неизвестный автор (VIII в.)

Книга чудовищ

Если верить сообщениям греков, на свете есть еще и такие люди, которые в отличие от всех прочих лишены рта и, следовательно, не могут что-либо вкушать; очевидцы рассказывают, что они могут существовать исключительно благодаря дыханию через нос*.

Кинокефалы

Неизвестный автор (VIII в.)

Книга чудовищ

Там же, в Индии, на свет появились **кинокефалы** — существа с песчаними головами, которые не в состоянии вымолвить ни единого слова, не прерывая речь лаем. И уж точно, не на людей они походят, когда пожирают сырое мясо, а на диких зверей*.



«Древо,
поджигающее
человека,
центральная
столбец церкви
Сен-Пьер в Шовиньи,
X в.

Пигмеи

Неизвестный автор (VIII в.)

Книга чудовищ

А еще рассказывают о породе тенелюбивых людей, обитающих в пещерах и горных расщелинах. Ростом они всего в несколько локтей; очевидцы рассказывают, что в период жатвы им приходится отчаянно сражаться с журавлями, дабы уберечь от них свой урожай. По-гречески они называются «пигмейами» — от слова, обозначающего «локоть» на этом языке*.

Исхиаподы

Неизвестный автор (VIII в.)

Книга чудовищ

Сообщают еще об одной породе людей, называемых у греков «исхиаподами»: чтобы спастись от палящих лучей солнца, они ложатся на спину, укрываясь в тени собственных ног. На самом же деле они чрезвычайно проворны; у них есть лишь одна ступня и одна нога, колени же никогда не сгибаются из-за затвердения коленных суставов*.

Мастер
Маршала Бусико
*Книга чудес, рассказ
о путешествии
Марко Поло,
ок. 1410.*
Париж,
Национальная
библиотека



и капителях романских церквей, а также по более поздним, в том числе печатным, изображениям. Средневековая культура не задается вопросом, «красивы» ли эти чудища. Она очарована Диковинным, а это не что иное, как форму, в которую облекалось тогда то, что в последующие века будет названо Экзотикой. Многие путешественники Позднего Средневековья бросились на поиски новых земель еще и потому, что их влекло Диковинное, и они умудрялись находить его, даже если его не было на самом деле. Марко Поло, например, отождествляет в *Книге чудес носорогов* — никогда ранее не виданных животных — с легендарными **единорогами** (хотя единорогам полагалось быть белыми и грациозными, а носороги неуклюжи, толсты и темнокожи).

Единороги

Марко Поло (XIII в.)
Книга о разнообразии мира, CLXVI
Как выйдешь из Ферлека, тут царство Басма. Басма (Песанган) — особое царство, и язык тут особенный; люди точно звери, никакого закона у них нет. Слытут они за подвластных великому хану, но дани ему никакой не платят. До них добираться далеко, и люди великого хана сюда не могут заходить. Но весь остров народ почитает собственностью великого хана и иной раз посыпает ему разных диковин-

ных вещей в подарок. Водятся тут дикие слоны и единороги, ничуть не менее слонов; шерсть у них как у буйвола, а ноги слона, посреди лба толстый и черный рог кусают они, скажу вам, языком; на языке у них длинные колючки, языком они кусают. Голова как у дикого кабана и всегда глядит в землю; любят жить в топях да по болотам. С виду зверь безобразный. Не похожи они на то, как у нас их описывают; не станут поддаваться девственнице: вовсе не то, что у нас о них рассказывают.

3. Безобразное во вселенском символизме



Как бы то ни было, мистическая и теологическая мысль эпохи должна была каким-то образом объяснить присутствие в творении всех этих чудищ и нашла для этого два пути. С одной стороны, она вписывает их в великую традицию **вселенского символизма**. На основе утверждения апостола Павла о том, что все сверхъестественное мы воспринимаем *in aenigmate*, в иносказательном, символическом смысле, делается вывод, что все в этом мире, будь то животное, растение или

Вселенский символизм

Гуго Сен-Викторский (XII в.)

О писаниях и Священном Писании, V

Однако, как говорят, буква значит не одно и то же в буквальном и аллегорическом смысле. Лев буквально означает зверя, тогда как в аллегорическом смысле он обозначает Христа; таким образом, слово «лев» означает Христа. Тем не менее я попрошу тебя доказать, почему же лев означает Христа. Наверное, ты ответишь, как и положено, что дело здесь в соответствии внешнего вида и смысла; ибо лев спит с открытыми глазами или что-то в таком роде; стало быть, лев означает Христа, так как спит с открытыми глазами. Итак, если верить тебе, лев, то есть это слово, означает Христа, так как спит с открытыми глазами. Либо откажись от сказанных слов, либо измени свою аргументацию. В самом деле, либо неверно твое утверждение, что данное слово, «лев», означает Христа, либо не годится приводимый тобой довод, что лев означает Христа, так как спит с открытыми глазами. Ведь не слово же спит с открытыми глазами, но зверь, этим словом обозначаемый. Следовательно, когда говорят, что лев означает Христа, означающим является не имя, но сам этот зверь. Итак, не хвались своим пониманием Писания, пока не уразумел его буквы. Незнание буквы есть незнание того, что буква означает и что буквой обозначается. [...] Стало быть, если вещи, обозначаемые буквой, являются знаками духовного понимания, как же они могут быть знаками, если их тебе еще

не указали? Не прыгай, если не хочешь свалиться в пропасть. Самым верным путем идет тот, кто как следует все обдумал. [...] Вот почему мы хотели бы предостеречь читателя, чтобы он не отвергал этих начальных понятий.

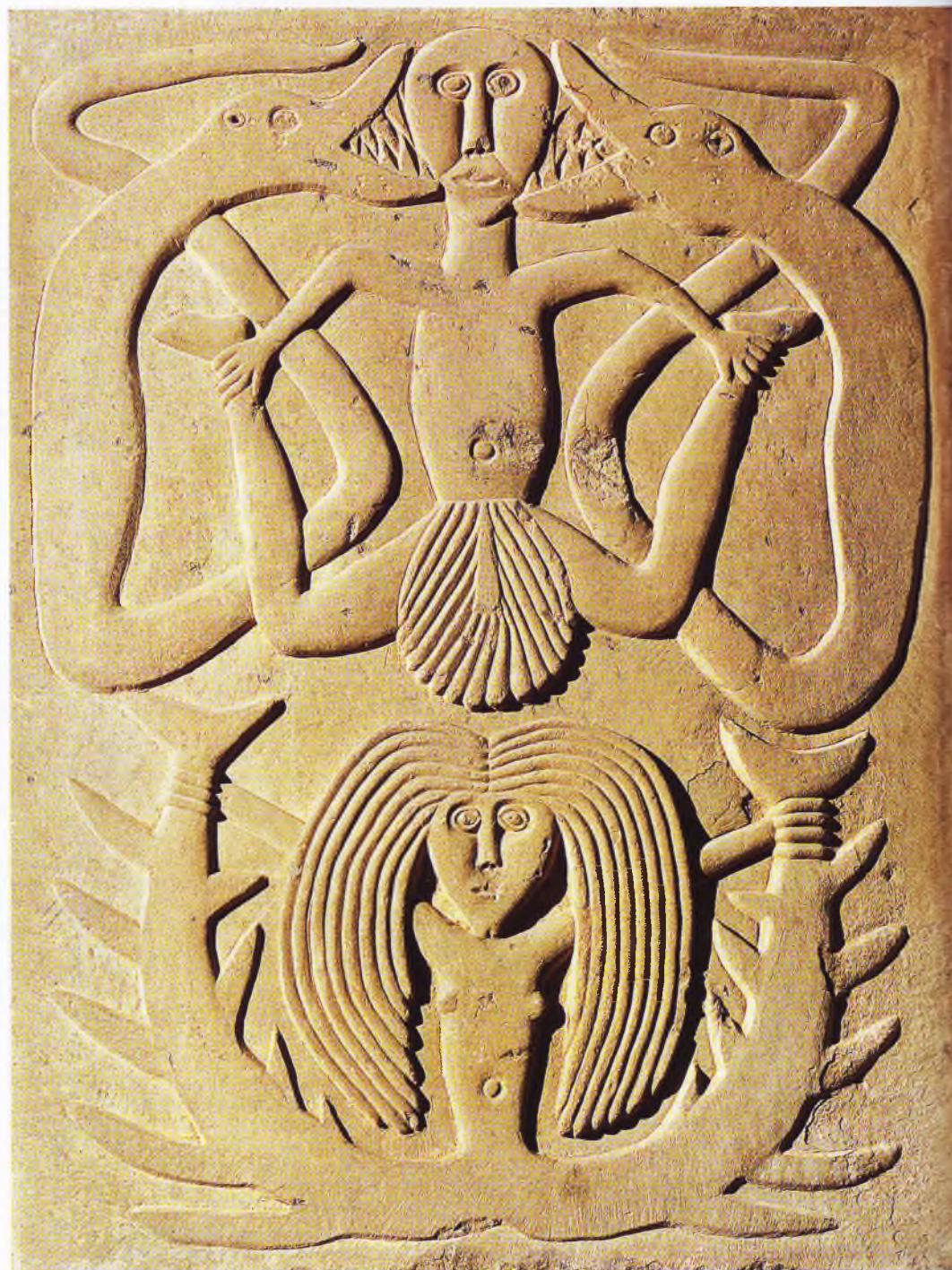
Да не возомнит он, что позволительно пренебрегать знанием вещей, которые Священное Писание предлагает нам через первичные буквальные смыслы, ибо это те самые вещи, которые Священное Писание обозначило в качестве подобий мистических смыслов для тех, кто способен приблизиться к вещам невидимым не иначе как посредством плотских чувств и через видимые вещи: устанавливая эти подобия, Священное Писание очертило вещи, постигаемые духовно. Если бы, как полагают некоторые, от буквы можно было сразу же перейти к духовному пониманию, вряд ли Святой Дух наполнил бы Божественную речь фигурами и подобиями вещей, посредством которых душа направляется к постижению духовных истин. По слову апостола, «*но не духовное прежде, а душевное*» (I Кор. 15). И если бы Божественная мудрость не была доступна восприятию физическими чувствами, замутненный разум никогда бы не возвысился до ее духовного постижения*.

Моральное значение

Неизвестный автор (XII в.)

Кембриджский бестиарий

Крокодил, изначально обитавший в Ниле, получил свое название от слова, обозначающего желтоватый цвет (*croceus*). Это



камень, имеет значение **моральное** (просвещает нас насчет добродетелей и пороков) или аллегорическое (своей формой и поведением символизирует сверхъестественную реальность). Поэтому рядом с бестиариями, просто описывающими чудесное и необычное (наподобие *Книги о различных родах чудовищ — Liber monstrorum de diversis generibus*), начиная с уже цитированного *Физиолога* возникают так называемые **морализованные бестиарии**, где не только каждое известное животное, но и каждое легендарное чудище увязывается с мистическими и моральными поучениями.

Итак, чудовища включены в промысел Божий, для которого, как для Алана Лилльского, каждое создание в этом мире, как в книге или картине, является зеркалом жизни и смерти, нашего нынешнего бытия и грядущего удела. Но если Бог включил чудовищ в свой замысел, как могут они быть «чудовищны», как могут вносить элемент смятения и искажения в гармонию творения?

земноводное животное с четырьмя лапами. Обыкновенная его длина составляет 20 локтей, он наделен острыми когтями и зубами, а кожа у него до того твердая, что от нее отскакивает любой, даже с силой брошенный камень. Дни он проводит на суше, а ночи в воде. Самец и самка по очереди высиживают яйца, зарытые в песок. Некоторые рыбы, вооруженные острыми плавниками, способны убить крокодила, распоров его мягкое брюхо. Непохожий ни на кого из зверей, крокодил может неподвижно стоять на своих лапах, двигая лишь верхней частью тела. Постаревшие блудницы намазывают свои морщинистые лица мазью из крокодильего помета, которая на какое-то время возвращает им былую красоту, пока капли пота не смоют маску. [Крокодил] являет собой воплощенный образ лицемера — скрупуза или сластолюбца: хотя изнутри [лицемер] поражен гордыней, сластолюбием или скопостью, в чужих глазах он желает казаться человеком строгих правил и добродетельной жизни. Когда крокодил находит себе укромное местечко на суше или скрывается под водой, он походит на лицемера, ни в чем не отказывающего себе, но при этом напускающего на себя вид праведника. Сознавая собственное лукавство, лицемер в сокрушении бьет себя в грудь, будучи, однако, не в силах преодолеть свои порочные наклонности. И вот еще что: крокодил, у которого верхняя часть морды подвижна, напоминает напыщенных лицемеров, щеголяющих перед прими людьми цитатами из Священного Писания, хотя в Библии мы не найдем ни единой строчки, имеющей хотя бы отдаленное отношение к их речениям*.

Морализованные бестиарии

Неизвестный автор (II—V вв.)

Физиолог

Псалмопевец говорит: «А мой рог Ты возносишь, как рог единорога» (Пс. 91:11). Вот как «Физиолог» описывает природу единорога: это животное небольших размеров, похожее на козленка, однако обладающее в высшей степени яростным нравом. Из-за его невероятной силы охотник не в состоянии приблизиться к нему; на голове у него один-единственный рог. Как же тогда на него охотятся? — Навстречу ему высыпают непорочную девицу; зверь припадает к груди девственницы, которая питает его молоком своих сосков, а затем отводят во дворец к царю. Единорог олицетворяет собой Спасителя: в самом деле, [Христос] «воздвиг рог спасения нам в дому Давида, отрока Своего» (Лк. 1:69) и стал для нас рогом спасения. Неподвластный ни ангелам, ни иным силам, Он воплотился в утробе истинно непорочной Девы Марии: «и Слово стало плотью, и обитало с нами» (Ин. 1:14)*.

туры,
он приходской
церкви Сан Пьетро
в Грапине, XII в.



Карло Кривелли,
Архангел Михаил,
фрагмент
Полиптиха
Святого Доминика
Асколи Пичено,
1476.
Лондон,
Национальная
гalerея



Апокалипсис:
изгнание в ад
семиглавого
дракона,
ок. 1230.
Кембридж,
Тринити Колледж

Эту проблему затрагивал еще Августин в своем *Граде Божьем*: монстры — это тоже Божьи создания, некоторым образом они тоже — составная часть провиденциального порядка природы. Задачей многих мистиков, богословов и философов как раз и было показать, как в большом симфоническом концерте космической гармонии эти самые чудовища играют свои партии, создавая, хотя бы по контрасту (как тени в светотени картины), Красоту целого. Для Рабана Мавра монстры не противны природе, поскольку рождены по воле Божьей. Они не противны природе вообще, они противны той природе, которая привычна нам. В отличие от созданий *portenta* (дивных, рожденных, чтобы означать нечто высшее), они *portentuosa* (диковинны), то есть имеют незначительные, случайные отклонения, как младенцы, родившиеся с шестью пальцами из-за погрешности материи, а не из божественного расчета.

4. Безобразное необходимо Красоте



В Сумме (*Summa*), приписываемой Александру из Гельса, сотворенный мир представляет собой единое целое, воспринимать которое следует именно в его цельности: здесь тени помогают ярче вossиять свету, а то, что само по себе может показаться безобразным, предстает прекрасным в рамках всеобщего порядка. Прекрасен порядок в целом, и с этой точки зрения оправдано даже уродство, поскольку и оно способствует равновесию порядка. Гильом Овернский говорит, что разнообразие преумножает Красоту вселенной, а значит, и все то, что кажется нам неприглядным, необходимо для универсального порядка, в том числе и чудовища.

С другой стороны, даже когда наиболее радикальные ригористы сетовали, что художники чересчур увлекаются изображением монстров, они сами не могли уберечься от чарующего воздействия этих образов. Вспомним знаменитый отрывок Святого Бернарда, всегда выступавшего против излишнего украшения церквей и обилия чудищ в орнаментах. Его слова осуждают, но его описание зла исполнено притягательной силы, словно и сам он не может устоять перед чарами этих чудо-существ. И таким образом чудовища, притягательные, пусть и пугающие, и подпускаемые близко, пусть даже и с опаской, — во всем своем великолепии уродства входят в литературу, входят в живопись, от описаний Ада Данте до более поздних картин Босха. И лишь несколько веков спустя, с приходом романтизма и декаданса, будет без всякого лицемерия признана притягательность ужасного и Красота Дьявола.

Ангел,
заковывающий
в цепи дьявола
в преисподней,
из Комментария
на Апокалипсис
Беата из Лиебаны,
VIII в.
Мадрид,
Национальная
библиотека





Питер Брейгель,
«Падение
восставших ангелов»,
1562.
Брюссель,
Королевские музеи

Чудовища в храме
Святой Бернард (XII в.)
Апология Вильгельму
Да и вообще для чего в монастырских клуатрах, где читает молитвенник братия, эти смехотворные чудища, эта странная уродливая роскошь и роскошное уродство? К чему тут грязные обезьяны? К чему свирепые львы? К чему страхолюдь-кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины, в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы — голова четырехногого. Здесь зверь — спереди конь, а сзади половина козы, там — рогатое животное с конским задом. И выходит, что повсюду взору открывается столь удивительная пестрота самых различных образов, что человек предпочтет читать по мрамору, чем по книге, и будет целый день любоваться и разглядывать их один за другим, а не размышлять о Законе Божьем. Господи, если уж мы не стыдимся подобных ребячеств, почему бы не пожалеть хотя бы о затраченных средствах?*

Оправдание чудовищного
Александр из Эльса (XII в.)
Сумма, I

Зло как таковое безобразно... Тем не менее, поскольку из зла развивается добро, оно именуется добром, потому как содействует добру и, таким образом, в общем порядке может именоваться добром. Правда, его называют прекрасным не в абсолютном смысле, а в рамках порядка; более того, правильнее было бы говорить: «прекрасен сам порядок»*.



Иероним Босх,
Сад земных
наслаждений: Рай,
ок. 1506.
Мадрид, Прадо

Мероним Босх,
Сад земных
наслаждений: Ад.
ок. 1506.
Мадрид, Прадо



5. Безобразное как чудо природы



С переходом от Средних веков к Новому времени изменяется отношение к чудовищам. В XVI–XVII вв. врачи (Амбруаз Паре), натуралисты (Улисс Альдрованди и Джон Джонстон), собиратели чудес и диковин (Атаназий Кирхер и Каспар Шотт) все еще не могут отрешиться от обаяния традиции и перечисляют в своих сочинениях наряду с жуткими убожествами и сказочных чудищ — русалок, драконов.

Однако чудовище утрачивает свое символическое значение и воспринимается теперь как чудо природы. Теперь речь уже идет не о том, чтобы решить, красиво оно или безобразно, главное — изучить его форму, а подчас и анатомию.

Критерием, невзирая на фантастичность материала, теперь становится «научность», а интерес имеет не мистическое, а натуралистическое свойство. Чудовища из новых собраний диковин ныне восхищают нас как плод фантазии, но современников они прельщали тем, что приоткрывали завесу над не до конца еще изученными тайнами природного мира.

Улиссе Альдрованди,
Уродливое
африканское
животное,
из Истории чудовищ,
1642.
Болонья

Атаназиус Кирхер,
Дракон,
из Подземного мира,
1665.
Амстердам





Паоло Уччелло,
Святой Георгий
и дракон,
1456.
Лондон,
Национальная
галерея

Эколо Лигоцци,
Рогатая гадюка
и гадюка Авиценны,
1590.
Флоренция, Кабинет
рисунков и гравюр



От пастушки к женщине-ангелу

1. Любовь небесная и любовь земная



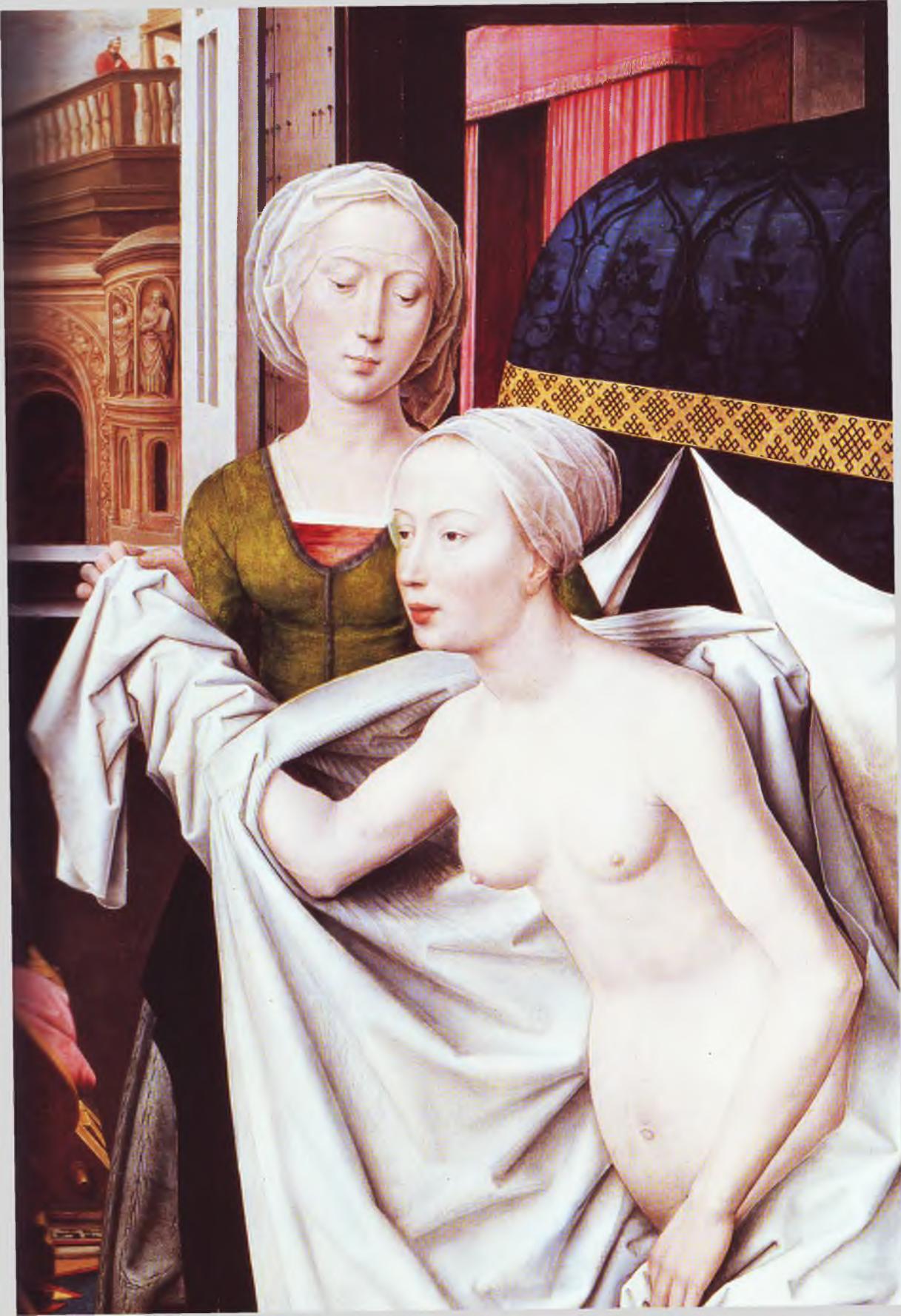
Философы, богословы и мистики, изучавшие Красоту в Средние века, не особо занимались красотой женщин, поскольку все они были людьми духовного звания, а средневековая мораль предписывала остерегаться плотских радостей. Однако они не могли не знать библейского текста и вынуждены были давать толкование аллегорическому смыслу *Песни Песней*, а ведь в ней — при буквальном прочтении — устами Жениха воспеваются зримые прелести Невесты.

И так в дидактическую литературу проникают намеки на женскую красоту, исполненные отнюдь не усмиренной чувственности. Достаточно привести фрагмент, где Гуго де Фуйя (как раз в проповеди, посвященной *Песни Песней*) наставляет, как должна выглядеть женская грудь: «Те же сосцы пригожи, что выпирают не сильно, полны, в меру упруги, но не колышутся дерзко, а возвышаются еле, воздеты, однако не сжаты»²...

Игра с колпаком,
фрагмент вышивки
на льняной сумке,
выполненной золотой
и серебряной
нитями, парижская
мануфактура,
ок. 1340.
Гамбург, Музей
искусств и ремесел

Ганс Мемлинг,
Царь Давид, подглядывающий за Вирсавией,
ок. 1485–1490.
Штутгарт, Государственная галерея





**Мадонна
с Младенцем,
XIV в.
Париж,
Музей Клюни**

О, ты прекрасна

Соломон (Х в. до н. э.)

Песнь Песней

О, ты прекрасна, возлюбленная моя,
ты прекрасна! Глаза твои голубиные под
кудрями твоими; волосы твои — как стадо
коз, сходящих с горы Галаадской; зубы
твои — как стадо выстриженных овец,
выходящих из купальни, из которых у каж-
дой пары ягнят, и бесплодной нету меж
ними; как лента алая губы твои, и уста
твои любезны; как половинки гранато-
вого яблока — ланиты твои под кудрями
твоими; шея твои — как столп Давидов,
сооруженный для оружий, тысяча щитов
висит на нем — все щиты сильных; два
сосца твои — как двойни молодой серны,
пасущиеся между лилиями. Доколе день
дышит прохладою, и убегают тени, пойду
я на гору мирровую и на холм фимиама.
Вся ты прекрасна, возлюбленная моя,
и пятна нет на тебе! Со мною с Ливана, невеста!
Со мною иди с Ливана! Спеши
с вершины Аманы, с вершины Сенира
и Ермона, от логовищ львиных, от гор
барсовых! Пленила ты сердце мое, сестра
моя, невеста! Пленила ты сердце мое
одним взглядом очей твоих, одним
ожерельем на шее твоей. О, как любезны
ласки твои, сестра моя, невеста! О, как
много ласки твои лучше вина, и благово-
ние мастеров твоих лучше всех ароматов!
Сотовый мед каплет из уст твоих, невеста;
мед и молоко под языком твоим, и благо-
ухание одежды твоей подобно благоуха-
нию Ливана! Запертый сад — сестра моя,
невеста, заключенный колодезь, запечат-
анный источник: рассадники твои — сад
с гранатовыми яблоками, с превосход-
ными плодами, киперы с нардами, нард
и шафран, аир и корица со всякими
благовонными деревами, мирра и алоэ
со всякими лучшими ароматами; садовый
источник — колодезь живых вод и потоки
с Ливана (4:1-15).

Прекрасна ты, возлюбленная моя, как
Фирца, любезна, как Иерусалим, грозна,
как полки со знаменами. Уклони очи твои
от меня, потому что они волнуют меня.
Волосы твои — как стадо коз, сходящих
с Галаада; зубы твои — как стадо овец,
выходящих из купальни, из которых у каж-
дой пары ягнят, и бесплодной нет между
ними; как половинки гранатового ябло-

ка — ланиты твои под кудрями твоими.
Есть шестьдесят цариц и восемьдесят
наложниц и девиц без числа, но единст-
венная — она, голубица моя, чистая моя;
единственная она у матери своей, отли-
ченная у родительницы своей. Увидели
ее девицы, и — превознесли ее, царицы
и наложницы, и — восхвалили ее. Кто эта,
блестящая, как звезда, прекрасная, как
луна, светлая, как солнце, грозная, как
полки со знаменами? (6:4-10)
О, как прекрасны ноги твои в сандалиях,
дщерь именитая! Округление бедр твоих,
как ожерелье, дело рук искусного худож-
ника; живот твой — круглая чаша, в кото-
рой не истощается ароматное вино; чре-
во твое — ворох пшеницы, обставленный
лилиями; два сосца твои — как два коз-
ленка, двойни серны; шея твоя — как
столп из слоновой кости; глаза твои —
озерки Есевонские, что у ворот Батраб-
бина; нос твой — башня Ливанская, обра-
щенная к Дамаску; голова твоя на тебе,
как Кармил, и волосы на голове твоей,
как пурпур; царь увлечен твоими кудрями.
Как ты прекрасна, как привлекательна,
возлюбленная, твоему миловидности!
Этот стан твой похож на пальму, и груди
твои на виноградные кисти. Подумал я:
влез бы я на пальму, ухватился бы за вет-
ви ее; и груди твои были бы вместо кис-
тей винограда, и запах от ноздрей твоих,
как от яблоков; уста твои — как отличное
вино. Оно течет прямо к другу моему,
услаждает уста утомленных. (7:2-10)



От такого идеала Красоты недалеко до облика многих дам с миниатюрами, иллюстрирующих рыцарские истории, и даже многих статуй Пресвятой Девы с Младенцем на руках, чей бюст стыдливо спрятан под тесным корсетом.

За пределами же дидактической литературы мы имеем восхитительные описания женских прелестей в лирике вагантов (сборник *Carmina Burana*) и в поэтических сочинениях, именуемых пасторалиями, где студент или рыцарь соблазняет случайно встреченную пастушку и наслаждается ее девичьими прелестями. Но таково Средневековье, публично прославлявшее кротость и допускавшее открытые проявления зверской жестокости, чередующее страницы необычайно строгого морализаторства с моментами откровенной **чувственности**, причем не только в новеллах Бокаччо.

Конрад
фон Алсетеен —
охотник и добыча
одновременно,
миниатюра
из Манесского
кодекса,
XIV в.
Гейдельберг,
Университетская
библиотека

Средневековая чувственность

Неизвестный автор (XII–XIII вв.)

Carmina Burana

Взглядам, лобзаниям,
Нежным касаниям
Дева поддавалася,
Но оставалася
Цель любви последняя,
Та, что всех заветнее,
Сладость!
Если миг оттянется,
Цель не достанется, —
Все иные радости
Пламенной младости
В тягость.
Полный желания,
Слышиу рыдания:
Слез ручи жестокие
Льются на щеки ей —
Стыдно деве снять покров,
Скрывший лучший из даров
Счастья!
Слезы я, волнуемый,
Пью поцелуями —
Не зальют соленые
Пламя влюбленное
Страсти!
Соль, со сластью смешана,
Мне хмельнее хмеля!
Дух стремится бешено
К вожделенной цели!
Цель еще пленительней;
Нега властительней
К наслаждению клонит;
Но подобно раненой
Нимфе Дианиной,
Дева боязливая,
Томно, стыдливая,
Стонет.
Множу ласки ласками
И напор напором —

Множит вздохи вздохами

И укор укором

То с осуждением,

То со снисхождением

Трепетная дева,

То необорная,

То почти покорная,

То уже склоняся,

То преисполняся

Гнева.

Но милостью Венериной

Борюсь я все уверенней —

Дева гнется,

Бьется, вьется,

Милая,

Крепче жмется,

Не дается

Силою, —

Я дрожу

На сладостном пороге.

Предчувствую, предведаю

Блаженную победу я:

Стиснул тело

Оробелой

Властно я;

Впился в губы

Лаской грубой,

Страстною, —

И вот вхожу

В Венерины чертоги.

Обретенье опыта

Утишает ропоты.

И уста медовые

Негой новою

Полны.

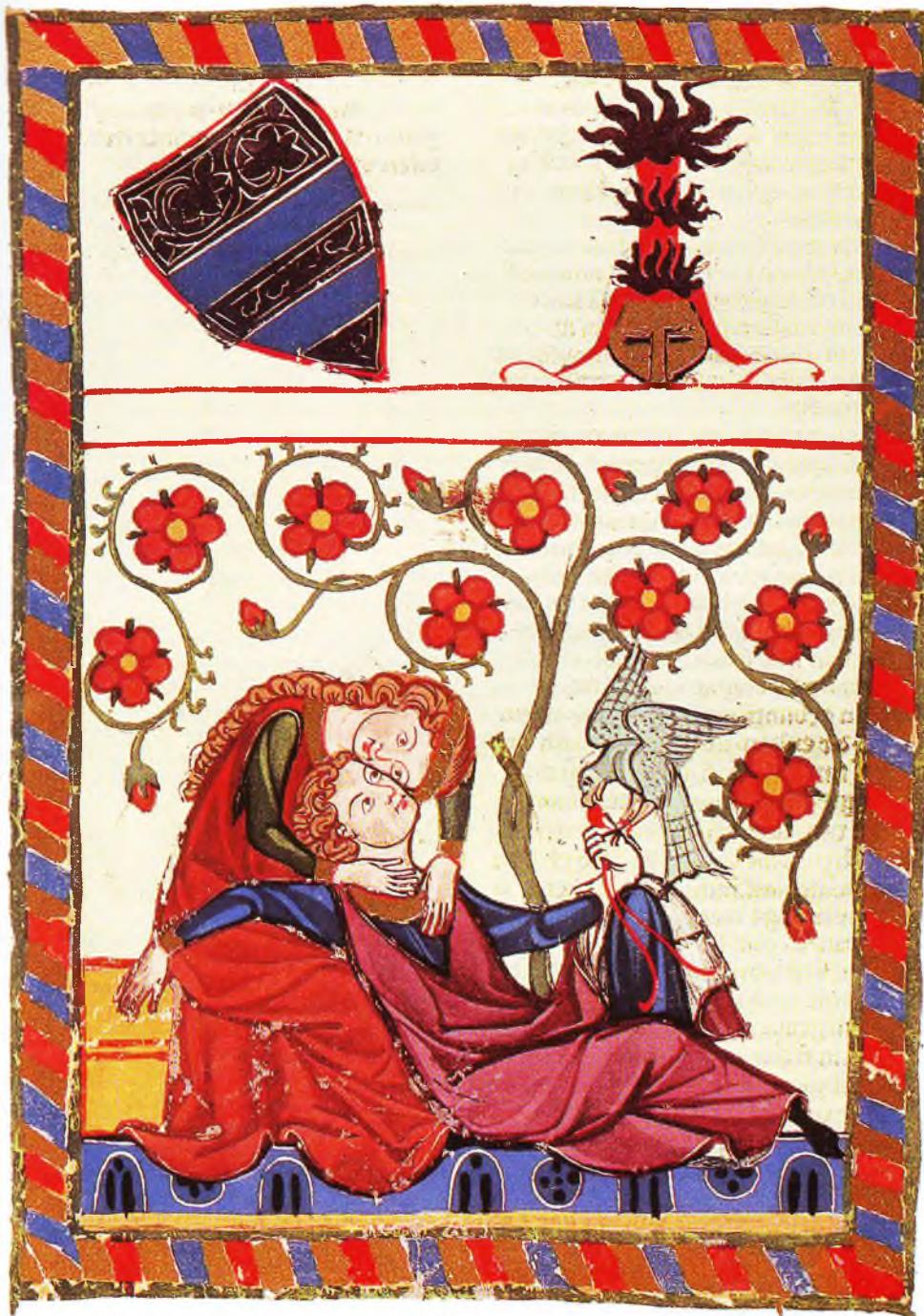
И глаза смежаются,

Губы улыбаются —

В царство беззаботное

Мчат нас дремотные

Волны.



Красавец Мазетто

Джованни Боккаччо (1313–1375)

Декамерон, День третий, новелла первая
 Наконец, аббатиса, еще не догадавшаяся
 об этом деле, гуляя однажды совсем одна
 по саду, когда жара была большая, нашла
 Мазетто (которому, при небольшой рабо-
 те днем, много доставалось от усиленных
 поездок ночью) совершенно растянувшим-
 ся и спавшего в тени миндального дер-
 ева; ветер поднял платье спереди назад,
 и он был совсем открыт. Когда она уви-
 dela это, зная, что она одна, вошла в такое
 же вожделение, в какое вошли и ее мона-
 хини; разбудив Мазетто, она повела его
 в свою горницу, где, к великому сетова-
 нию монахинь, что садовник не является
 обрабатывать огород, держала его
 несколько дней, испытывая и переиспы-
 тывая ту сладость, в которой она прежде
 привыкла укорять других. Наконец, когда
 она отослала его из своей горницы в его
 собственную и очень часто желала видеть
 его снова, требуя, кроме того, более, чем
 приходилось на ее долю, а Мазетто был
 не в силах удовлетворить стольким, он
 решил, что роль немого, если бы он в ней
 больше остался, была бы ему в большой
 вред. Потому однажды ночью, когда
 он был с аббатисой, он, разрешив свое
 немотство, начал говорить: «Мадонна,
 я слышал, что одного петуха совершенно
 достаточно на десять кур, но что десять
 мужчин плохо или с трудом удовлетворят
 одну женщину, тогда как мне приходится
 служить девяти, чего я не в состоянии
 выдержать ни за что на свете; напротив,
 благодаря тому, что я совершаю доброте, я
 дошел до того, что не в состоянии сделать
 ни мало, ни много; потому либо позвольте
 мне удалиться с богом, либо найдите
 средство устраниТЬ это». Услышав его
 говорящим, аббатиса, считавшая его
 немым, совсем обомлев, сказала: «Что это
 такое? Я думала, что ты нем». — «Мадон-
 на, — сказал Мазетто, — я и был таковым,
 но не от природы, а по болезни, отняв-
 шей у меня язык, и это первая ночь, что я
 чувствую, что он вернулся ко мне, за что
 по мере сил прославляю бога». Аббатиса
 поверила ему и спросила, что значит, что
 ему приходится служить девятерым. Ма-
 зетто рассказал ей, в чем дело. Услышав
 это, аббатиса догадалась, что нет у ней

монахини, которая не была бы многое ее
 умнее; потому, как женщина рассудитель-
 ная, не отпустив Мазетто, она решила
 уладиться с своими монахинями относи-
 тельно этих дел, дабы монастырь не был
 опозорен Мазетто. Так как в ту пору умер
 их управляющий, они, открывшись друг
 другу в том, что все они перед тем совер-
 шали, с общего согласия и с согласия
 Мазетто устроили так, что соседи пове-
 рили, будто ихними молитвами и по
 милости святого, которому был посвящен
 монастырь, возвращена была речь долго
 немотствовавшему Мазетто, которого
 они сделали своим управляющим и так
 распределили его работу, что он мог ее
 переносить. И хотя ею он произвел на
 свет много монашков, дело велось так
 осторожно, что о нем услышали лишь по
 смерти аббатисы, когда Мазетто был уже
 стариком и пожелал воротиться домой
 богатым человеком; когда это дело узна-
 лось, оно все ему облегчило. Таким-то
 образом вернулся Мазетто старым отцом
 семейства и богачом, не имея нужды ни
 кормить детей, ни тратиться на них, успев
 благодаря своей догадливости хорошо
 воспользоваться своей молодостью;
 вернулся богачом туда, откуда вышел
 с топором на плече.

Прекрасная дама

Джованни Боккаччо (1313–1375)

Рифмы

Восточный жемчуг свежий, белоснежный
 за алыми рубинами таится,
 и там же смех гнездится безмятежный.
 А под бровями черными искрится
 божеств античных дивный взор. И нежный
 цвет алых роз и белых лилий, мнится,
 без всяких ухищрений смог небрежно
 по коже шелковой распространиться.
 Над беззаботным же челом столь смело
 златые кудри вятся и сияют,
 что и Амура поразить способны!
 И, право, остальные части тела
 сим названным ничуть не уступают
 у этой донны ангелоподобной**.



2. Дамы и трубадуры

Примерно в XI в. зарождается поэзия провансальских трубадуров, за которой последовали рыцарские романы бретонского цикла и итальянская лирика «нового сладостного стиля»; во всех этих текстах складывается особый образ женщины как предмета целомудренной и возвышенной любви, женщины **желанной и недосягаемой**, а часто потому и желанной, что недосягаемой. По одному истолкованию (касающемуся прежде всего лирики трубадуров), в подобном отношении выражена вассальная преданность: сеньор, занятый ратными подвигами крестовых походов, отсутствует, и преданность трубадура (а он всегда рыцарь) переносится на даму, обожаемую и почитаемую одновременно; поэт становится ее вассалом, слугой и платонически соблазняет ее своими песнями. Дама принимает на себя роль, ранее принадлежавшую сеньору, но верность сеньору делает ее неприкосновенной.

Желанная и недосягаемая

Джауфре Рюдель (XII в.)
Песни
Наставников немало тут
Для наставления певцов:
Поля, луга, сады цветут
Под щебет птиц и крик птенцов.
Хоть радует меня весна,
Но эта радость не полна,
Коль испытать мне не дано
Любви возвышенной усадь.

Забавы вешние влекут
Детишек или пастухов, —
Ко мне же радости не найдут:
Напрасно жду любви даров,
Хоть Донна и огорчена,
Что так судьба моя мрачна,
Что мне стяжать не суждено
То, без чего я жить не рад.

Далёко замок, где живут
Они с супругом. Тот суров.
Пускай друзья мне подадут
Благой совет без лишних слов:
Как передать ей, что одна
Спасти меня она вольна,
Будь сердце мне оживлено
Хоть самой малой из наград?

...

К ней, только к ней мечты зовут,
Я вырван из родных краев,
Обратно корни не врастут.
Усну ль, усталый от трудов, —
Душа лишь к ней устремлена.
В груди надежда зажжена:
А вдруг мне будет воздано
За все наградой из наград?

Спешу к ней. Вот ее приют,
А мне в ответ на страстный зов
Увидеть Донну не дают
Ни свет дневной, ни тьмы покров.
Но, наконец, идет она —
Сказать лишь: «Я удручена!
Сама хочу я счастья, но
Ревнивец и враги следят».

Желанья так меня гнетут,
Что рассказать — не хватит слов.
И слезы горькие текут,
И день лишь новой мукой нов.
Пускай скуча, пускай скромна,
Мне только ласка и нужна:
От слез лекарство лишь одно, —
Меня врачи не исцелят!



Венера
и шесть легендарных
воздыхателей,
флорентийское блюдо,
приписываемое
Мастеру
Святого Мартина,
ок. 1360.
Париж, Лувр



Миниатюра
из Манесского
кодекса,
XIV в.
Гейдельберг,
Университетская
библиотека

Согласно другому истолкованию, трубадуры вдохновлялись катарской ересью и почерпнули из нее презрительное отношение к плоти; еще одна трактовка говорит о влиянии на них арабской мистической поэзии, а иные склонны считать, что куртуазная лирика отразила облагораживание нравов рыцарского и феодального сословия, при зарождении своем отличавшегося грубостью и свирепостью. В XX в. возникло множество фрейдистских толкований скрытых терзаний куртуазной любви, где женщина была желаема и отвергаема одновременно из-за того, что воспринималась как воплощение материнского начала, или же рыцарь нарциссически влюблялся в даме в собственное отражение.

Поэт-вассал

Бернард де Вентадорн (XII в.)
Песни, VII
Немудрено, что я пою
Прекрасней всех певцов других:
Не запою, пока свой стих
Любовью светлой не вспою.
Я сердцем, волею, умом,
Душой и телом предан ей.
Не ведаю других путей,
Всевластной силой к ней влеком.

А тот, что чужд Любви и в ком
Навеки голос сердца стих,
Тот мается среди живых
Непогребенным мертвцем.
И Господу поклоны бью —
Да мне прервет теченье дней,
Коли я сам таких людей
Пополню нудную семью.

Я славу Донне воздаю
В словах правдивых и простых,
Но гибну от страданий злых
И непрестанно слезы лью.

В плену Любви лежу ничком,
Тюремных не открыть дверей
Без сострадания ключей,--
А Донны нрав с ним не знаком.
[...]
Ах, боже, власть яви свою —
Хоть парочкой рогов витых
Отметь любезников пустых,
Способных к одному вранью!
Чтоб Донна, слыша их кругом,
Любви внимала лишь моей,
Расстался б я с казною всей,
Будь я всесветным богачом!
[...]
Себя вам, Донна, отдаю,
И мне сеньоров нет иных.
Не нужно мне наград любых,
О них и мысли не таю.

3. Дамы и кавалеры



Но здесь не место углубляться в исторические прения, на которые ушли реки чернил.

Нас интересует зарождение идеала женской Красоты и благовоспитанной любовной страсти, где желание разрастается от запрета, где дама держит рыцаря в состоянии непрерывного страдания, а тот принимает его с восторгом. Отсюда берут свое начало фантазии о неосуществимом обладании, где чем более недосягаемой воспринимается женщина, тем больше распаляется возбуждаемое ею желание и преображается ее Красота.

Такая трактовка куртуазной любви не принимает в расчет один нюанс: иной раз **трубадур** переступает-таки порог воздержания, а странствующий рыцарь не останавливается перед адюльтером, как это происходит с Тристаном, которого страсть к Изольде заставляет предать короля Марка.



Трубадур

Неизвестный автор (XIII в.)

Рамбаут де Вакейрас

Вы уже услышали, кем был Рамбаут де Вакейрас, каким образом и по чьей милости он достиг своего высокого положения. А теперь расскажу я вам, как, будучи посвящен в рыцари милостивым маркизом Монферратским, он воспыпал любовью к мадонне Беатрисе, приходившейся сестрой его господину и мадонне Алазаиде из Салуццо.

Он полюбил ее всем сердцем, позаботившись, однако, о том, чтобы для нее и для всех остальных это оставалось тайной; и прославился он доблестию и подвигами, всюду приобретая для нее множество друзей и подруг. Она принимала его с надлежащим почетом, а он умирал от желания и трепета, страшась просить о взаимности и не решаясь выказать переполнявшую его любовь. И вот однажды он явился к ней с видом человека, погибающего от любви, и объявил, что любит одну знатную молодую особу, украшенную множеством добродетелей, и много с нею общается, но при этом не решается ни открыть ей свое сердце, ни молить о любви, дабы испытывает смущение перед ее богатством и ведомыми всем добродетелями.

**Предложение
сердца**
**Любленный
предлагает серебро
(свой даме),**
■ Романа
об Александре, про-
иллюстрированного
в Брюгге
под руководством
Жана де Гриза,
1344
Скайфорд,
Библиотека Бодлейн

И попросил он ее, чтобы Христа ради и из жалости к нему дала она совет, должен ли он открыть свое сердце и свои помыслы той даме в надежде на взаимность или же ему следует гибнуть в молчании, страхе и любви.

Услышав эти слова Рамбаута и узнав о его любви, благородная госпожа, мадонна Беатриса, которая давно уже драгоценилась о том, сколь сильную любовь он к ней питает, отвечала ему, преисполнившись жалости и любви: «Рамбаут, справедливо, что верный друг, любящий знатную даму, выражает ей свое уважение и не решается открыть ей свое сердце; однако прежде чем он погибнет, я посоветовала бы ему открыть даме свое сердце, дабы она приняла его как своего служителя и друга. Уверяю вас, что если эта дама отличается умом и учтивостью, она не почувствует в том никакого для себя умаления или ущерба, а напротив, станет ценить его еще больше и отнесется к нему с еще большим уважением. Советую вам открыть свое сердце даме, которую вы любите, открыв ей свое желание; просите, чтобы она оставила вас при себе в качестве рыцаря и слуги, ведь вы столь доблестный рыцарь, что ни одна дама в мире не откажется иметь вас своим рыцарем и слугой. Я видела, как мадонна



Однако во всех этих историях страсти присутствовала мысль о том, что любовь не только овладевает чувствами, но и несет с собой **нечисть и угрязения**. А потому в восприятии куртуазной любви последующими веками моменты моральной уступки (и эротического успеха) были решительно отодвинуты на второй план, главное место заняла идея неудовлетворенности, желания, обращенного в бесконечность; власть женщины над возлюбленным приобрела мазохистские черты, а страсть разгоралась тем сильнее, чем в более униженном положении она оказывалась.

Алазаида, графиня Салуццо, принимает ухаживания Пейра Видала, графиня Бурлац — ухаживания Арнаута де Марейля, мадонна Марклла — ухаживания Гаусельма Файдита, а госпожа из Марселя — ухаживания Фолькета Марсельского. Посему советую и дозволяю вам, пополжившись на мои слова и на мои доводы, просить любви у этой дамы». Услышав эти доводы и получив у нее совет и разрешение, Рамбаут сказал ей, что именно она и была той дамой, по поводу которой он спрашивал совета. А мадонна Беатриса отвечала, что будет ему очень рада и что он получает возможность проявить доблесть и благородство речей и поступков, так как она намерена принять его своим верным рыцарем и слугой. И Рамбаут приложил все усилия, чтобы поступать и говорить достойно, приумножая славу мадонны Беатрисы всюду, где только представлялась возможность. И сложил он следующую канzonу, которую вы найдете здесь: [Любви] угодно, чтобы я принял ее обычай*.

Несчастье и угрязения

Гвидо Кавальканти
Кто ведать мог,
что сердцу тихий стон...
 Кто ведать мог, что сердцу тихий стон
 в себе несет мучение такое,
 что слезы из очей текут рекою
 и гибель вожделенна, как блаженство?
 Но не найти душе моей покоя
 с тех пор, как я мадонною пленен
 и мне Амур шепнул: «Ты обречен.
 Ее необоримо совершенство».
 И доблесть сокрушенная скрылась,
 ведь сердце проиграло
 сраженье, где мадонна мне явилась,
 чьи очи ранят с беспощадной силой.
 Любовь возобладала
 и бедный дух мой в бегство обратила.
 Нет, на нее мне зариться негоже —
 такой красотой сияет утонченной,
 что не вмещает разум пораженный
 того, что видит око, право слово.

Помыслю лишь о благородстве оной,
 и сотрясается душа от дрожи,
 страшась, что сердце вынести не сможет
 земное совершенства неземного.
 Так блеск ее очей слепит и ранит,
 что всякий при свиданье
 мне говорит: «Да на тебе лица нет!
 Скорбящим лишь унынье подобает!
 Иль просишь подаянья?»
 Мадонна же и не подозревает!
 Ведь мысль одна, что сердце ей открою,
 тотчас в такую дрожь меня бросает,
 так душу леденит и ужасает,
 что, немощный, сознание теряю.
 Амур нещадно дух мой потрясает,
 что сердце разрывает мне порою,
 поскольку сам сражен ее красою,
 «Оставь надежду, — шепчет он, вздыхая, —
 ведь обернулся смех мадонны милой
 стрелой остроконечной,
 и сердце нам с тобой она пронзила.
 Я же говорил тебе, что дело чести
 при виде безупречной
 красы подобной — умереть на месте!»
 Ты знаешь, песнь, что я из книг любовных
 тебя списал, когда мадонну встретил,
 ступай же к ней, и да пребудет светел
 твой путь. Но не забудь, что дух поэта
 поник, сражен прекраснейшей на свете,
 чреды ее достоинств безсловных
 и совершенств не вынес баснословных,
 пустился в бегство и поныне где-то,
 охваченный боязнию безмерной,
 блуждает, бедный странник.
 Так проводи же его дорогой верной
 и в час, когда предстанешь перед мадонной,
 скажи ей: «Сей — посланник
 того, кто умирает, потрясенный!»**

4. Поэты и невозможная любовь



Можно сказать, что эта концепция невозможной любви скорее была результатом романтической интерпретации Средневековья, чем рождением самих Средних веков, тем более что практика «придумывания» любви (в форме вечно неутоленной страсти, источника сладостных мук) возникла именно в Средние века и оттуда перекочевала в современное искусство, начиная от поэзии и кончая романом и оперой. Посмотрим, что произошло с **Джауфре Рюдлем**.

Он жил в XII в., был сеньором Блайи и участвовал во Втором крестовом походе. Сейчас трудно установить, познакомился ли он тогда с предметом своей любви — а это могла быть Одьерна, графиня Триполи Сирийского, или ее дочь Мелизенда. Как бы то ни было, вскоре расцвела легенда, согласно которой Рюдель внезапно воспыпал любовью к далекой, никогда не виданной **принцессе-грезе** и отправился на ее поиски. На пути к предмету своей неудержимой страсти Рюдель занемог, и когда смерть была уже близко, дама, проведав о существовании пылкого воздыхателя, поспела к его смертному одру

Маленькая смерть
Джауфре Рюдель
умирает на руках
у графини Триполи),
из североитальян-
ского Канцоньера,
XIII в.
Париж,
Национальная
библиотека



Джауфре Рюдель

Неизвестный автор (XIII в.)

Джауфре Рюдель де Блайа

Джауфре Рюдель де Блайа был очень благородным человеком, правителем Блайи. Он влюбился в графиню Трипольскую, не увидя ее, но слыша о ней хорошие вещи, которые рассказывали паломники, возвращавшиеся из Антиохии. Он написал в ее честь много песен, с хорошей мелодией и простыми словами. Желая увидеть ее, он стал крестоносцем и поехал морем. На корабле он заболел и был привезен умирающим в одну трипольскую таверну. Об этом дали знать графине, и она пришла к нему, к его постели, и обняла его. Он узнал, что это была графиня, и сразу же пришел в себя; он поблагодарил Бога за то, что Он не дал ему умереть, не увидев графиню. И так он умер на ее руках. Графиня похоронила его с большими почестями в храме (тамплиеров); в этот же день она постриглась в монахини, так как была опечалена его смертью.

Принцесса греза

Джайфре Рюдель (XII в.)

Песни

Мне в пору долгих майских дней
 Мил щебет птиц издалека,
 Зато и мучает сильней
 Моя любовь издалека.
 И вот уже отрады нет,
 И дикой розы белый цвет,
 Как стужа зимняя, не мил.

Мне счастье, верю, царь царей
 Пошел в любви издалека,
 Но тем моей душе больней
 В мечтах о ней — издалека!
 Ах, пилигримам бы вслед,
 Чтоб посох страннических лет
 Прекрасною замечен был!

Что счастья этого полней —
 Помчаться к ней издалека,
 Усесться рядом, потесней,
 Чтоб тут же, не издалека,
 Я в сладкой близости бесед —
 И друг далекий, и сосед —
 Прекрасной голос жадно пил!

Надежду в горести моей
 Дарит любовь издалека,
 Но грезу, сердце, не лелей —
 К ней поспешить издалека.
 Длинна дорога — целый свет,
 Не предсказать удач иль бед,
 Но будь как бог определил!

Всей жизни счастье — только с ней,
 С любимою издалека.
 Прекраснее найти сумей
 Вблизи или издалека!
 Я бы, огнем любви согрет,
 В отрепья нищего одет,
 По царству сарацин бродил.

Молю, о тот, по воле чьей
 Живет любовь издалека,
 Пошли мне утолить скорей
 Мою любовь издалека!
 О, как мне мил мой сладкий бред:
 Светлицы, сада больше нет —
 Все замок Донны заменил!

Слынет сильнейшей из страстей
 Моя любовь издалека,

Да, наслаждений нет хмельней,
 Чем от любви издалека!
 Одно молчанье — мне в ответ,
 Святой мой строг, он дал завет,
 Чтоб безответно я любил.

Одно молчанье — мне в ответ,
 Будь проклят он за свой завет,
 Чтоб безответно я любил!

Любовь к дальним краям

Джайфре Рюдель (XII в.)

Песни

В час, когда разлив потока
 Серебром струи блестят,
 И цветет шиповник скромный,
 И раскаты соловья
 Вдаль плывут волной широкой
 По безлюдью рощи темной,
 Пусть мои звучат напевы!

От тоски по вас, далекой,
 Сердце бедное болит.
 Утешения никчемны,
 Коль не увлечет меня
 В сад, во мрак его глубокий,
 Или же в покой укромный,
 Нежный ваш призыв, — но где вы?!

Взор заманчивый и томный
 Сарацинки помню я,
 Взор еврейки черноокой, —
 Все Далекая затмит!
 В муке счастье найдено мной:
 Есть для страсти одинокой
 Манны сладостной посевы.

Хоть мечтою неуемной
 Страсть томит, тоску струя,
 И без отдыха и срока
 Боль жестокую дарит,
 Шип вонзая вероломный, —
 Но приемлю дар жестокий
 Я без жалобы и гнева.

В песне этой незаемной —
 Дар Гугону. Речь моя —
 Стих романский без порока —
 По стране пускай звучит.
 В путь, Фильоль, сынок приемный!
 С запада и до востока —
 С песней странствуйте везде вы.

как раз вовремя, чтобы дать ему целомудреннейший поцелуй, прежде чем он испустил дух.

Разумеется, легенда сложилась под влиянием не только обстоятельств реальной жизни Рюделя, но и его песен, как раз и воспевавших никогда не виданную, лишь пригрезившуюся Красоту.

В случае Рюделя мы действительно имеем дело с прославлением заведомо и намеренно невозможной любви, и поэтому именно его поэзия больше, чем чья-нибудь другая, пленяла несколько веков спустя воображение романтиков. И будет необычайно интересно прочитать вслед за текстами трубадура стихи **Гейне, Кардуччи и Ростана**, в XIX в. воссоздающие с почти буквальными цитатами оригинальные канканы и превращающие Рюделя в романтический миф.

Итальянские поэты «нового стиля», несомненно испытавшие влияние лирики трубадуров, переработали миф о недосягаемой женщине, возведя переживание подавляемого плотского желания до мистического состояния души.

Генрих Гейне

Романсero

Жоффруа Рюдель и Мелисанда Триполи,
1851

В замке Блэ ковер настенный
Вышил пестрыми шелками.
Так графиня Триполи
Шила умными руками.
И в шитье вложила душу
И слезой любви и горя
Орошала ту картину,
Где представлено и море,
И корабль, и как Рюделя
Мелисанда увидала,
Как любви своей прообраз
В умиравшем угадала.
Ах, Рюдель и сам впервые
В те последние мгновенья
Увидал ее, чью прелесть
Пел, исполнен вдохновенья.
Наклонясь к нему, графиня
И зовет и ждет ответа,
Обняла его, целует
Губы бледные поэта.
Тщетно! Поцелуй свиданья
Поцелуем без разлуки.
Чаша радости великой
Стала чашей смертной муки.
В замке Блэ ночами слышен
Шорох, шелест, шепот странный.
Оживают две фигуры
На картине шелкотканной.
И, стряхнув оцепененье,
Дама сходит с трубадуром,
И до света обе тени
Бродят вновь по залам хмурым.
Смех, объятья, нежный лепет,
Горечь сладостных обетов,

Замогильная галантность

Века рыцарей-поэтов.

«Жоффруа! Погасший уголь
Загорелся жаром новым.

Сердце мертвое подруги

Ты согрел волшебным словом».

«Мелисанда! Роза счастья!

Всю земную боль и горе

Я забыл — и жизни радость

Пью в твоем глубоком взоре».

«Жоффруа! Для нас любовь

Сном была в преддверье гроба.

Но Амур свершает чудо, —

Мы верны и в смерти оба».

«Мелисанда! Сон обманчив.

Смерть — ты видишь — также мнимы.

Жизнь и правда лишь в любви,

Ты ж навеки мной любима!»

«Жоффруа! В старинном замке

Любо грезить под луной.

Нет, меня не тянет больше

К свету, к солнечному зною».

«Мелисанда! Свет и солнце —

Все в тебе, о дорогая!

Там, где ты — любовь и счастье,

Там, где ты — блаженство мая!»

Так болтают, так блуждают

Две влюбленных нежных тени,

И, подслушивая, месяц

Робко светит на ступени.

Но, видениям враждебный,

День восходит над вселенной —

И, страшась, они бегут

В темный зал в ковер настенный.

Джозэу Кардуччи

Джауфре Рюдель, 1888

В Ливане рассветное солнце
над морем алеющим брезжит.
Корабль крестоносный несется
от кипрского побережья.
Плынет под его парусами
Рюдель Джауфре, что из Блайи,
и Триполи ищет глазами,
в жару лихорадки пылая.

И славным встречает напевом
он Азии берег печальный:
«Любовь моя дальняя, где Вы?
Как сердцу без Вас тяжело!»
И мечется серая чайка,
внимая той жалобе чудной,
и солнце над мачтами судна,
тоскуя, за тури зашло.

Корабль паруса убирает
и в тихом порту пристает.
Синьора Бертран оставляет
и к холму, задумчив, идет.
Обвязанный траурной лентой,
щит Блайи гласит о беде.
Он в замок спешит: — Мелисента,
графиня прекрасная, где?

Я прибыл с любовным посланьем,
я прибыл со скорбною вестью,
я прибыл, правителю Блайи,
синьору Рюделю служа.
О Вас он слагал свои песни,
о Вас понаслышке лишь зная.
Он в Триполи. Он, умирая,
приветствует Вас, госпожа! —

На оруженосца младая
графиня взглянула с печалью
и лицо свой, поспешно вставая,
укрыла за черной вуалью.
— Но где Джауфре умирает?
Пойдемте скорее к нему! —
воспетая так отвечает
впервые певцу своему.

Лежал он в беседке у моря
и, силясь мученье развеять,
свое упованье и горе
в изысканный слог облекал:
— Господь, пожелавший содеять
любовь мою столь безнадежной,
дозволь, чтоб к руке ее нежной
с последним я вдохом припал! —

А та, о которой молил он,
ведомая верным Бертраном,
уже на пороге застыла,
с прискорбьем внимая сим
странным

речам. И, дрожащею дланию
вуаль отведя от лица,
конец положила страданью,
сказав: — Джауфре, я пришла.

Вгляделся, вздыхая протяжно,
поэт в госпожу, что есть мочи,
привставши с усилием тяжким
на пышных ливанских коврах:
— Не эти ли дивные очи
любовь мне давно обещала?
Не к этому ль лицу, бывало,
тнянулся я в смутных мечтах? —

Подобно луне, что ночами
сквозь тучи проглянет нежданно
и мир осияет лучами
цветущий и благоуханный,
пред взором певца восхищенным
предстала красы безмятежность,
и в сердце, на смерть осужденном,
небесная вспыхнула нежность.

— Что жизнь, Мелисента, земная?
Лишь сон, лишь короткая сказка.
И только любовь пребывает
нетленной вовек. Посему
утешит болеющего ласка.
В изгнании новом Вас жду я.
А ныне прошу поцелуй
и дух свой вверяю ему.

И донна над бледным влюбленным
склонилась, к груди прижимая,
и трижды к устам воспаленным
любовно прильнула устами.
А солнце, с небес ниспадая,
над мертвым поэтом сияло
и светлыми донны играло
распущенными волосами**.

Эдмон Ростан

Принцесса Грэза, 1895

Но чужды мне девы прекрасные,
Объятья безумные, властные,
И шелковых кос аромат,
И очи, что жгут и томят,
И лепет,
И трепет,
И уст опильтельный яд.
Люблю я любовью безбрежною,
Нежною
Как смерть безнадежною;
Люблю мою грезу прекрасную,
Принцессу мою светлоокую,
Мечту дорогую, неясную,
Далекую.
Из царства видений слетая,
Лазурным огнем залитая,
Нисходит на землю она,
Вся сказочной тайны полна,

И слезы,

И грэзы

Так дивно дарит мне она.
Люблю — и ответа не жду я,
Люблю — и не жду поцелуя.
Ведь в жизни одна красота —
Мечта, дорогая мечта;

И сладкой

Загадкой

Теперь моя жизнь обнята.

Женщина-ангел

Лапо Джанни (XIII в.)

О ангелоподобное творенье
О ангелоподобное творенье,
ты к нам с небес явилась,
я свидетель

Прещедро добродетель
тебе отмерил бог любви
всевластный.
Какой-то чудный дух в тебя вселился,
и, из очей излившись, поразил он
меня, едва узрел я лицо твоё, дива;
и вторгся, и во мне укоренился,
и душу с сердцем в бегство обратил
он —

оцепенели бедные пугливо,
когда он воцарился горделиво,
сопротивленье оказаться не в силах;
такой удар хватил их,
что к смерти уж готовились ужасной.
Потом душа, оправившись отчасти,
вскричала: «Что ж ты, сердце,
не на месте?
иль умерло? — не разберу,
признаться!»
А сердце безутешное, от страсти
чуть живо, не могло ни встать,
ни сесть и,
с трудом сумевши с силами
собраться,
взмолилось: «Подсоби, душа,
подняться,
и возвратиться в крепость
разуменья!»

Так к месту пораженья
они, обнявшись, поборели согласно.
Их горькою усмешкой проводил я —
мне, право, не до разумения было,
когда стоял, тоскою изувечен,
и с каждым вздохом про себя

твердили я:
«Амур! мне в голову не приходило,
что ты, мой бог, настолько
бессердчен!
Амур! о справедливости нет речи:
всю жизнь я прослужил тебе
усердно —
за что ж немилосердно
теперь терзаешь ты меня
всечасно?»**

Данте и Беатриче
в Райю
XIV в
Венеция,
Национальная
библиотека
Святого Марка

С. 172–173:
Данте Габриэль
Россетти,
Сон Данте,
1871,
Ливерпуль,
Художественная
галерея Уокер



И опять же, идеал женщины-ангела, воспеваемый поэтами «нового стиля», породил множество интерпретаций, вплоть до фантастической идеи о том, что они якобы принадлежали к еретической секте Верных в любви, а их женский идеал был аллегорической оболочкой сложных философских и мистических понятий. Однако, даже не углубляясь во все эти домыслы интерпретаторов, мы сознаем, что у Данте женщина-ангел явно предстает не как объект подавляемого или обращенного в бесконечность желания, но как путь к спасению души, средство восхождения к Богу; теперь она не вводит в заблуждение, не побуждает к греху и предательству, но ведет к наивысшей духовности.

Беатриче

Данте Алигьери (1265–1321)

Новая жизнь, I

Девять раз уже после моего рождения, обернулось небо света почти до исходного места как бы в собственном своем вращении, когда моим очам явилась впервые преславная госпожа моей души, которую называли Беатриче многие, не знаяшие, что так и должно звать ее.

Она пребывала уже в этой жизни столько, что за это время звездное небо передвинулось в сторону востока на одну из двенадцати частей градуса: так что она явилась мне в начале девятого года своей жизни, я же увидел ее в начале девятого года жизни моей. Она явилась мне одета в благороднейший красный цвет, скромный и пристойный, опоясанная и убранная

так, как подобало ее весьма юному возрасту. Тут истинно говорю, что Дух Жизни, который пребывает в сокровенейшей светлице моего сердца, стал трепетать так сильно, что неистово обнаружил себя и в малейших жилах, и, трепеща, произнес такие слова: «Ecce deus me, qui veniens dominabitur mihi». Тут Дух Животный, который пребывает в верхней светлице, куда духи чувственных несут свои восприятия, стал весьма удивляться и, обратившись особливо к Духам Зрения, произнес такие слова: «Apparuit iam beatitudo vetra». Тут Дух Природный, который пребывает в той части, где происходит наше питание, стал плакать и, плача, произнес такие слова: «Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps». Отныне и впредь, говорю, Любовь воцарилась в моей душе,



Sobrando
se la said
Quitas



В этом смысле интересно проследить, как меняется дантовская **Беатриче**: в *Новой жизни* при всей целомудренности она еще воспринимается как объект любовной страсти, и смерть ее повергает поэта в отчаяние, тогда как в *Божественной комедии* Беатриче — это лишь то, что дает возможность Данте прийти к лицезрению Бога. Разумеется, Данте не перестает восхвалять ее Красоту, однако эта **одухотворенная Красота** все больше и больше сияет райской чистотой и слидается с Красотой ангельских соннов. Правда, будет возврат и к идеалу женщины-ангела «нового стиля»: на заре декаданса (см. гл. XIII), в атмосфере двусмысленной, мистически-чувственной и чувственно-мистической религиозности, его подхватят **прерафаэлиты**, в чьих грезах (и произведениях) возникнут прозрачные и одухотворенные дантовские создания, переосмыслиенные, правда, в духе болезненной чувственности; и тем сильнее будет возбуждаемое ими плотское желание, чем надежнее слава небесная или смерть оградит их от болезненного и анемичного эротизма влюбленного.

которая тотчас же была обручена ей, и обрела надо мной такую власть и такое могущество из-за достоинств, которыми наделило ее мое воображение, что я принужден был исполнять все ее желания вполне. И много раз она приказывала мне, чтобы я искал встречи с этим юным ангелом; поэтому в детстве моем я часто ходил в поисках ее, и я замечал, что и вид ее и осанка исполнены достойного хвалы благородства, так что воистину о ней можно было сказать словами стихотворца Гомера: «Она казалась дочерью не смертного человека, но бога». И хотя ее образ, постоянно пребывавший со мной, давал Любви силу, чтобы властствовать надо мной, однако таковы были его благородные достоинства, что не единожды он не позволил Любви править мною без надежного совета разума в тех случаях, когда подобные советы было бы полезно выслушать. Но если задержусь я долго на чувствах и поступках столь юного возраста, то покажется мой рассказ вымыщенным, потому я оставляю это, и, миновав многое, что можно было бы извлечь оттуда же, откуда явилось на свет и это, я перейду к тем словам, которые записаны в дальнейших главах моей памяти».

Столь благородна

Данте Алигьери (1265–1321)

Новая жизнь, XXVI

Столь благородна, столь скромна бывает Мадонна, отвечающая на поклон,
Что близ нее молчит, смущен,
И око к ней подняться не дерзает.
Она идет, восторгам не внимает,
И стан ее смиренъем облачен,
И кажется: от неба низведен
Сей призрак к нам, да чудо здесь являет.
Такой восторг очам она несет,
Что, встретясь с ней, ты обретаешь радость,
Которой непознавший не поймет.
И словно бы от уст ее идет
Любовный дух, лиющий в сердце сладость,
Твердя душе: «Вздохни...» — и воздохнет.

Одухотворенная Красота

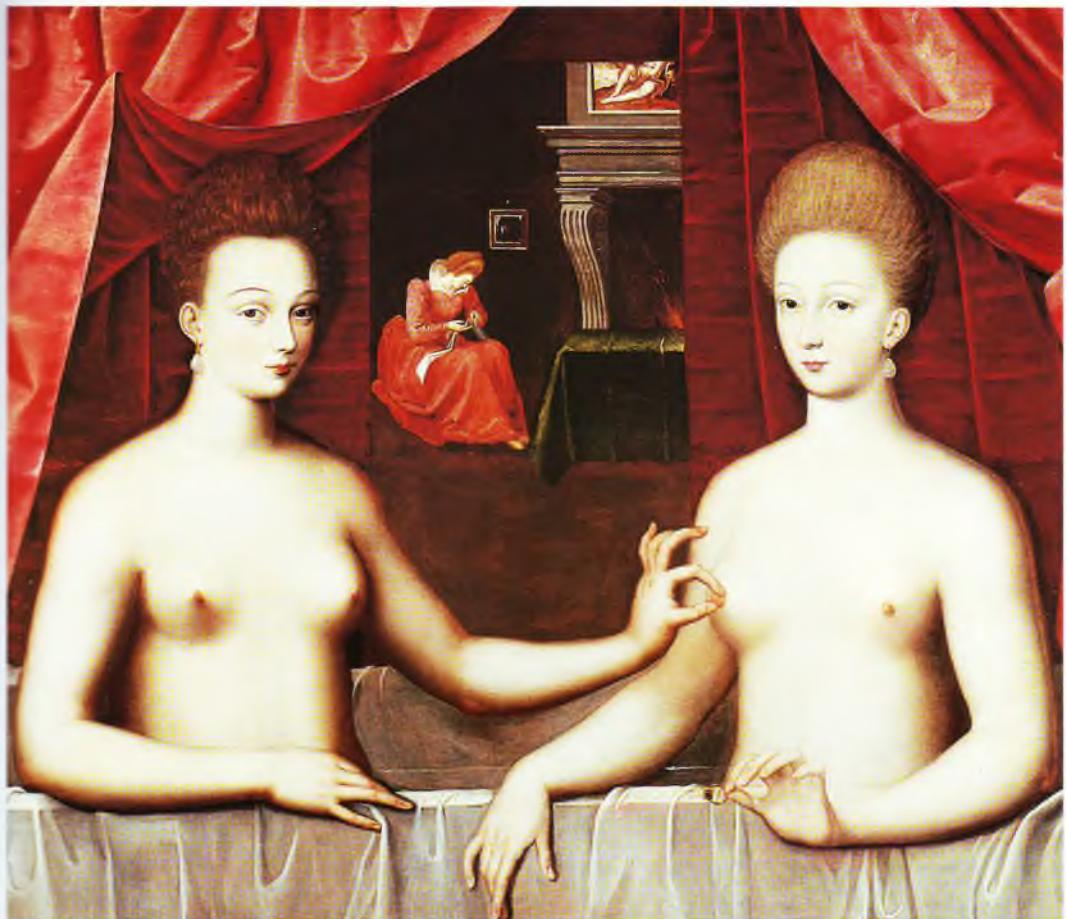
Данте Алигьери (1265–1321)

Рай, XXIII, ст. 1–34

Как птица, посреди листвы любимой,
Ночь проведя в гнезде птенцов родных,
Когда весь мир от нас укрыт, незримый,
Чтобы увидеть милый облик их
И корм найти, которым сыты детки, —
А ей отраден тяжкий труд для них, —
Час упреждая на открытой ветке,
Ждет, чтобы солнцем озарилась мгла,
И смотрит в даль, чуть свет забрезжит

редкий,

Так Беатриче, выпрямясь, ждала
И к высги, под которой утомленный
Шаг солнца медлит, очи возвела.
Ее увида спастично поглощенной,
Я уподобился тому, кто ждет
До времени надежды утоленной.



Школа Фонтенбло,
Габриэль д'Эстре
с сестрой,
ок. 1595.
Париж, Лувр

Но только был недолг переход
От ожиданья до того мгновенья,
Как просветляться начал небосвод.
И Беатриче мне: «Вот ополненья
Христовой славы, вот где собран он,
Весь плод небесного круговращенья!»
Казался лик ее воспламенен,
И так сиял восторг очей прекрасных,
Что я пройти в безмолвье принужден.
Как Тривия в час полнолуний ясных
Красуется улыбкою своей
Средь вечных нимф, на небе неугасных,
Так, видел я, над тысячей огней
Одно царило Солнце, в них сияя,
Как наше — в горних светочках ночей.
В живом свеченье Сущность световая,
Сквозя, струила огнезарный дождь
Таких лучей, что я не снес, взирая.
О Беатриче, милый, нежный вождь!

Прерафаэлиты

Данте Габриэль Россетти
Сивилла пальмоносная, ок. 1860
Под аркой жизни, где любовь, и тайна
и страх, и смерть кумирю сторожат,
узрел Красу на троне я и взгляд
ее в себя вобрал, как вдох случайный.
Глаза голубизны необычайной
морей и неба гнев в себе таят
и в рабство пальмоносной обратят
того, кто ей назначен изначально.
Се — Госпожа Краса. Твоя рука
и голос в честь нее дрожат слегка.
Трепещущий подол ее знаком
тебе давно — в отчаянье каком
твои шаги и сердце вслед за ней
стучат! С какою страстью! Сколько дней!**

Магическая Красота Кватроченто и Чинквеченто

1. Красота между изобретением и подражанием природе

В XV в. под воздействием разноплановых, но сопутствующих друг другу факторов — открытия перспективы в Италии, распространения новой живописной техники во Фландрии, влияния неоплатонизма на свободные искусства, атмосферы мистицизма, распространяемой Савонаролой, — Красота стала пониматься двойственно, что в нашем, современном, восприятии выглядит как противоречие, а для людей того времени было вполне естественным. В самом деле, Красота воспринимается и как подражание природе согласно научно обоснованным правилам, и как созерцание сверхъестественной стадии совершенства, не подвластной глазу, ибо не имеющей полного воплощения в подлунном мире. Познание видимого

Сандро Боттичelli,
Мадонна Магнификат,
ок. 1482.
Флоренция,
Галерея Уффици

Справа:
Бартоломео Венето,
Флора,
ок. 1507–1510.
Франкфурт-на-Майне,
Государственный
институт искусств





Франческо Мелци,
Флора,
1493–1570.
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

Справа:
Леонардо да Винчи,
Мадонна в скалах,
ок. 1482.
Париж, Лувр



мира становится средством познания сверхчувственной реальности, организованной в соответствии с логически последовательными правилами. Поэтому художник является одновременно — и это вовсе не выглядит противоречием — творцом нового и подражателем природе. Как ясно и четко утверждает Леонардо да Винчи, подражание — это, с одной стороны, исследование и воображение, которое сохраняет верность природе, поскольку воссоздает отдельные образы в их органической связи с природной стихией, а с другой — деятельность, требующая технического новаторства (как знаменитоеleonardovskoe sfumato, придающее загадочность Красоте женских лиц), а не пассивное повторение форм.

Могущество живописца

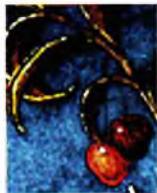
Леонардо да Винчи
Трактат о живописи, VI, 1498

Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. И если он пожелает породить населенные местности в пустыне, места тенистые или темные во время жары, то он их и изображает, и равно — жаркие места во время холода. Если он пожелает долин, если он пожелает, чтобы

перед ним открывались с высоких горных вершин широкие поля, если он пожелает за ними видеть горизонт моря, то он властелин над этим, а также если из глубоких долин он захочет увидеть высокие горы или с высоких гор глубокие долины и побережья. И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном единственном взгляде, какую образуют предметы.



2. Симулякр



Реальность подражает природе не просто как зеркало — по детали (*ex ungu leonet* — по когтям льва, как говорил Вазари) воспроизводится Красота целого. Такое возвышение симулякра было бы невозможно без некоторых решающих технических нововведений в живописи и архитектуре: методов перспективного изображения, разработанных Брунеллески, и распространения масляной живописи во Фландрии. Применение перспективы в живописи действительно означает совпадение **изобретения и подражания**: действительность воспроизводится верно, но в то же время — с субъективной точки зрения наблюдателя, который в некотором смысле «добавляет» к точности объекта

Доменико
Гирландайо,
*Портрет
молодой дамы*,
ок. 1485.
Лиссабон,
Музей Калоисте
Гульбенкяна

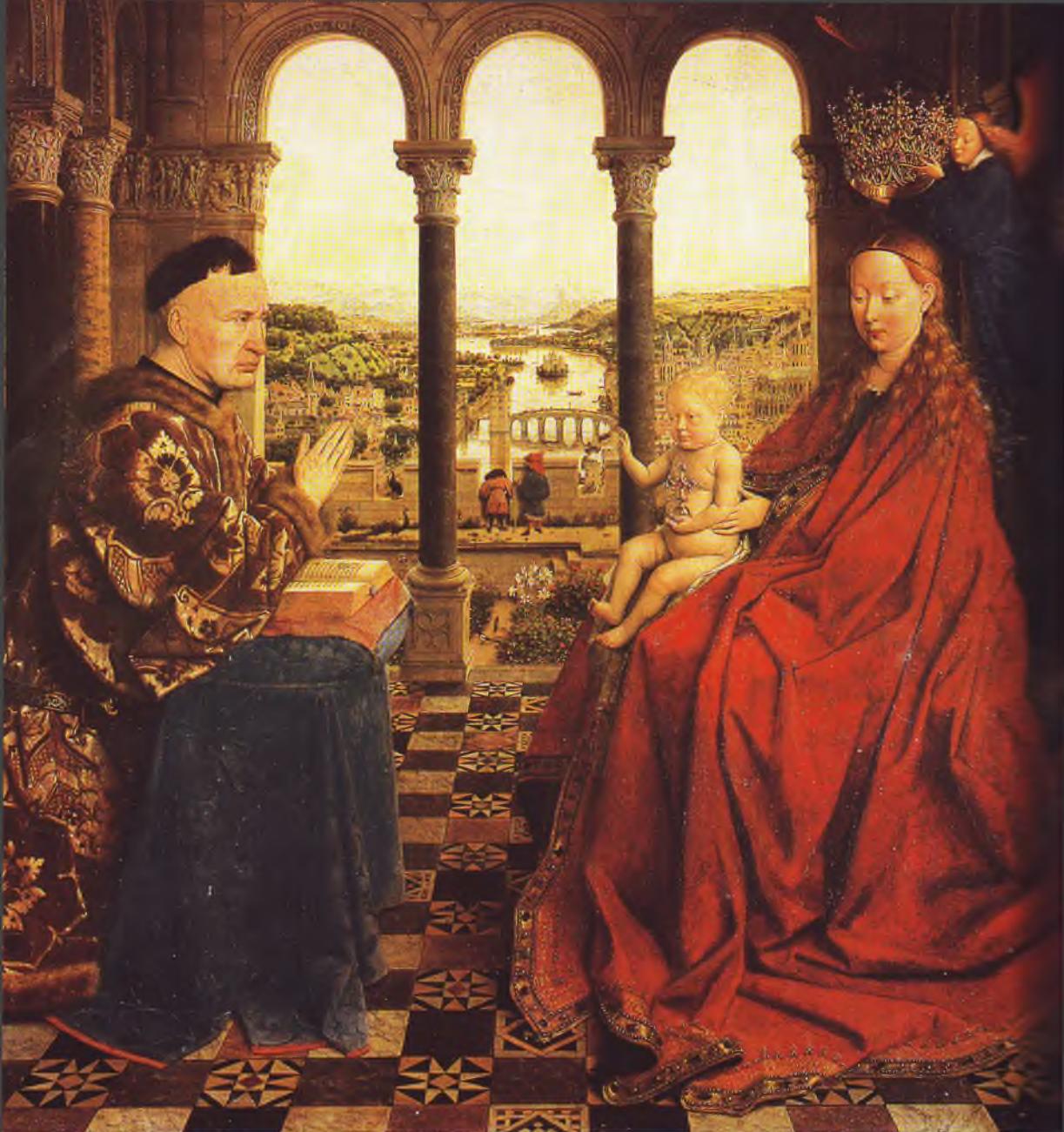
Изобретение и подражание

Леон Баттиста Альберти
О живописи, 1435

Я хочу, чтобы молодые люди [...] делали то же самое, что, как мы видим, делают те, которые учатся писать. Они сначала учат формы всех букв в отдельности, то, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого — как складывать слова. Пусть этот же порядок соблюдается и у нас в живописи. Сначала пусть они выучат каждую отдельную форму каждого члена и запомнят, каковы могут быть различия в каждом члене. Различий же в членах немало, и они весьма очевидны. У одного ты увидишь торчащий и горбатый нос, у другого ноздри обезьяны и широко вывернутые, иные будут вытягивать свои отвислые губы, а иные будут наделены тощими губками, — и пусть живописец разглядит все до едина в каждом отдельном члене и сделает их в зависимости от этого более или менее отличными друг от друга. И пусть он также приметит, что, как мы это видим, члены наши в детстве округлы, словно выточены на токарном станке, и нежны, а в более зрелом возрасте они неровны и угловаты. Таким образом, прилежный живописец все это узнает из природы и сам для себя тщательнейшим образом рассмотрит, как все это устроено. В этом исследовании и в этой работе глаз и внимание художни-

ка должны быть непременно начеку; он обратит внимание на лоно сидящего, обратит внимание на то, как мягко у него свисают ноги; он будет наблюдать все тело стоящего, и не будет в этом теле ни одной части, назначение и мера которой ему были бы неизвестны. И он не удовольствуется только передачей сходства всех частей, но позаботится и о том, чтобы придать им красоту, ибо в живописи изящество не только приятно, но и необходимо. Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты. Посему полезно будет заниматься у всех прекрасных тел ту часть, которая заслужила себе наибольшее признание, и вообще надо прилагать всяческие старания и заботы к тому, чтобы изучать как можно больше красоты; правда, это дело трудное, ибо в одном теле не найти всех красот вместе, а они распределены по многим телам и встречаются редко, но все же исследованию и изучению красоты необходимо посвящать все усилия. И тогда случится то, что случается со всяkim, кто привык обращаться и справляться с более крупными вещами: он легко одолеет более мелкие. И нет такой вещи, которая была бы настолько трудна, что ее нельзя было победить упорством и старанием.





Козимо Тура,
Весна,
1463.
Лондон,
Национальная
гalerия

Слева:
Ян ван Эйк,
Мадонна
канцлера Ролена,
ок. 1435.
Париж, Лувр



Красоту, пропущенную через восприятие субъекта. По словам Леона Баттисты Альберти, картина — это открытое окно, внутри которого множатся планы перспективного пространства: пространство не упорядочивается эмпирически, но организуется как череда тщательно выстроенных «проломов», заполненных светом и цветом. Одновременно во Фландрии получает распространение масляная живопись (судя по всему, известная еще в Средние века), достигающая апогея в творчестве Яна ван Эйка. В масляной технике цвет, передаваемый маслом, сообщает свету магический, обволакивающий фигуры эффект, так что они погружаются в атмосферу почти сверхъестественного свечения, как это получается — хотя автор и преследует иные цели — в феррарских картинах Козимо Туры.

3. Сверхчувственная Красота



Осужденная Платоном концепция Красоты как подражания природе была возрождена флорентийскими неоплатониками, последователями Марсилио Фичино. В рамках тяготеющего к мистицизму видения Целого, организованного в гармоничные и соразмерные сферы, этот философ задается тройной целью: распространить античную мудрость и придать ей актуальное звучание; скоординировать различные, на первый взгляд противоречивые, ее аспекты в рамках стройной и понятной символической системы; показать, что эта система гармонично сочетается с христианским символизмом. Красота, таким образом, приобретает высокосимволическую ценность, которая идет вразрез с концепцией Красоты как пропорциональности и гармонии.

Истинную природу Красоты составляет не Красота частей, но та **сверхчувственная Красота**, что находит отражение в Красоте чувственной (хотя и остается выше нее). Божественная Красота рассеяна не только в человеке, но и в природе.

Сандро Боттичелли,
Весна,
ок. 1478
Флоренция,
Галерея Уффици

Сверхчувственная Красота

Плотин (III в.)

Эннеады, V, 8

Когда, например, мы усматриваем чью-нибудь мудрость и удивляемся ей, то мы на лицо человека, на наружность, на форму тела даже не обращаем внимания, так как нас привлекает всецело одна внутренняя красота. А если подобного рода зрелище для тебя не интересно, если, присутствуя на нем, ты не замечаешь и не признаешь его красоты, если внутри самого себя не чувствуешь отзыва ей, то это значит, что для тебя осталась непонятна и недоступна внутренняя, умная красота, потому что ты воспринимал ее тем, что нечисто и непрекрасно. Не для таких, конечно, и не для всех предназначаются эти наши размышления. Но кто в самом себе чувствует красоту, тот непременно должен прийти к мысли о той красоте, о которой у нас идет речь.

Сияние высшего блага

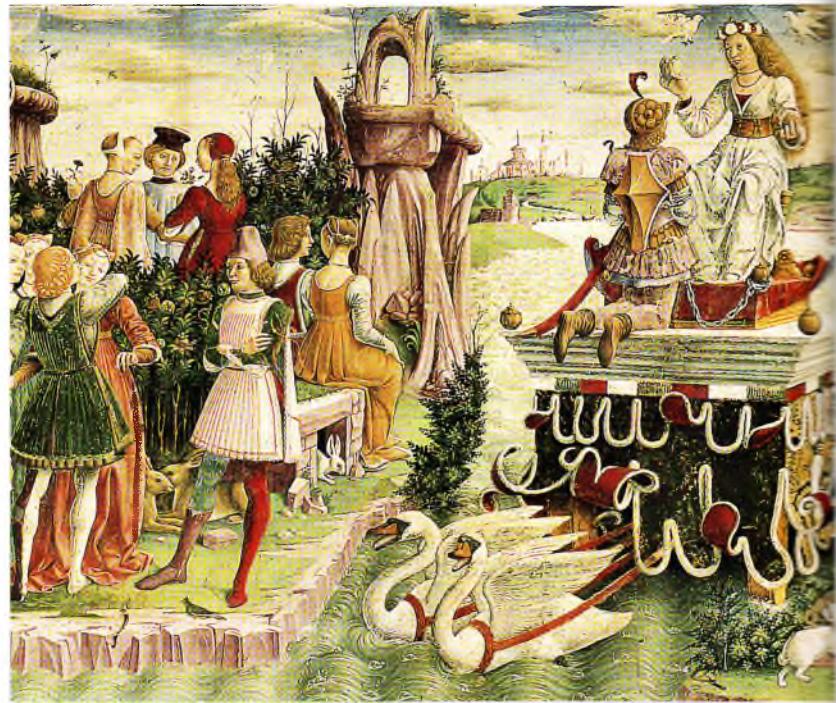
Марсилио Фичино

Платоническое богословие, XIV, I, 1482

Сияние высшего блага отражается в отдельных вещах, и там, где его блеск ярче

всего, оно пробуждает любопытство у всякого, кто видит эту вещь, притягивает созерцающего ее, увлекает и целиком поглощает приближающегося к ней, заставляя почтить подобное сияние превыше всего, словно это само божество; в конце концов человек уже не желает ничего иного, кроме как, преодолев свою изначальную природу, самому превратиться в сияние. Сказанное очевидным образом вытекает из того, что человек никогда не бывает доволен видом любимого существа или прикосновением к нему и [оттого] нередко восклицает: «В этом человеке есть нечто, что обжигает меня, я же не в силах разбраться в своих собственных желаниях!» Из этого ясно следует, что душа воспламеняется божественным огнем, который, как в зеркале, отражается в прекрасном человеке: словно попавшись на крючок, она возносится в высшие райские сферы. Однако Бог был бы, так сказать, жестоким тираном, если бы побуждал нас стремиться к вещам заведомо для нас недостижимым. Посему правильнее будет утверждать, что Он побуждает нас искать Его в тот самый момент, когда Своими искрами воспламеняет в человеке желание*.





Франческо
дель Косса,
Апрель,
салон Месяцев,
1476–1484.
Феррара,
дворец Скифанойя

Отсюда магический характер, который природная Красота приобретает и у таких философов, как Пико делла Мирандола и Джордано Бруно, и в феррарской живописи. Не случайно у этих авторов герметическая алхимия, а также физиогномика более или менее открыто фигурируют как ключ к постижению природы в рамках более общего соответствия макрокосма и микрокосма.

Отсюда берет начало множество трактатов о любви, где Красота представляется сущностью столь же значительной и автономной, как добро и мудрость.

Эти тексты получают распространение в мастерских художников, которые благодаря росту числа заказчиков постепенно освобождаются от обременительных уз корпоративных правил и, в частности, от предписания не подражать природе. К его нарушению теперь относятся терпимо. В литературных кругах эти трактаты распространяются в основном благодаря Пьетро Бембо и Бальдассаре Кастильоне, что приводит к относительно свободному использованию классической символики. В основе этой свободы лежат типичное для Марсилио Фичино стремление применить к античной мифологии каноны библейского толкования, а также относительная независимость от авторитета античных авторов (по мнению Пико, подражать следует их стилю в целом, а не конкретным формам). Здесь коренится необычайная сложность символики культуры того времени, которая может находить конкретное выражение в чувственных образах — например, в фантастическом Сне Полифила или в Венерах Тициана и Джорджоне, столь характерных для венецианской иконографии.



Петрус Кристус,
Портрет
молодой дамы,
1460–1470
Берлин,
Картичная галерея

След твоего божественного образа
Франческо Колонна

Сон Полифила, XII, 1499

[...] Твой божественный образ запечатлелся в этом благороднейшем создании; так что если бы Зевс мог созерцать лишь ее одну, наиславнейшую среди всех агриентских девушек и всего подлунного мира, то непременно избрал бы ее образцом наивысшего и наиполнейшего совершенства. Теперь же, как подступила ко мне в бодрой радости и ликовании сия блестательная, неземная нимфа, как представали очам моим редчайшие прелести, издали мною увиденные и еще в большей мере вблизи созерцанию открывшиеся, так был я изумлением охвачен и сражен. И едва пленительный вид и сладостное присутствие через очи скользнуло в самую глубь естества моего, как все нутро мое разбредила неусыпная память, и в смятение привела мне сердце, явив и показав ему ту, что превратила его в немолчную кузню, в колчан, набитый острыми стрелами, в уютное и бережное хранилище ее сладостного образа, и оно узнало в ней ту, чья жаркая, ранняя, безудержная страсть год за годом скигала мою нежную юность. И в тот же миг вместо сердца ощущил я беспрестанное и гулкое, словно барабанная дробь, биение в раненой груди.

И случилось так, что в ее восхитительном, наипрелестнейшем облике, в золотых косах и выносящихся над челом своим равных локонах, я узрел ту самую златокудрую Пелию, что я любил бесконечно, отчего вся жизнь моя оказалась погружена в пламеющий огнь; однако непривычное великолепие наряда нимфы и неведомое место повергли меня в недоумение, робость и нерешительность. Каковая нимфа белоснежной левой рукой несла, прижимая к прелестной груди, зажженный и сияющий факел, слегка возвышавшийся над златокудрой головой, сжимая самую тонкую часть его рукояти и грациозно простирая вперед свободную руку, и со снежной белизной этой руки не могло сравняться даже костяное плечо Пелопа, а под кожей проглядывали нежные прожилки, словно линии, проведенные тонким пером на чистейшем папирусе. И вот, изящной правой рукой учтиво взяв меня за локоть, обратив ко мне восхитительное чело свое, смеющиеся уста, благоухающие корицей, и в ямочках ланиты, сладчайшим голосом вкрадчиво и мило рекла: «О Полифил, иди ко мне смелее, не стесняйся».

4. Венеры

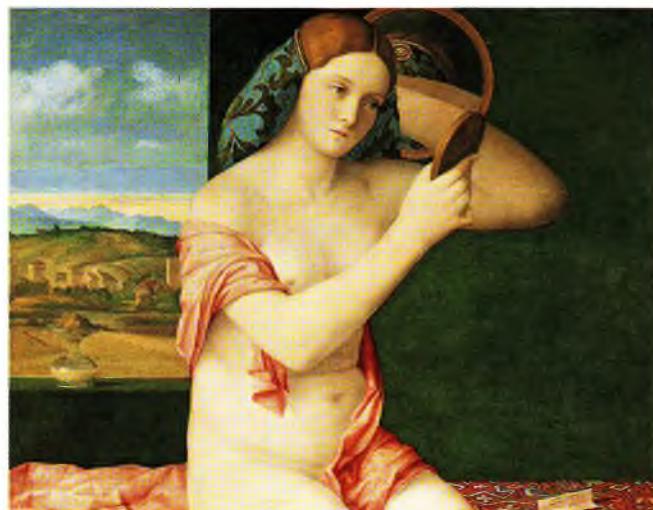


Именно в образе Венеры сконцентрирована символика неоплатонизма: истоки этого образа следует искать в переосмысленной неоплатоником Марсилио Фичино классической мифологии: вспомним «близнечных Венер» из комментария Фичино на *Лир* Платона, олицетворяющих два рода любви, каждый из которых «благороден и достоин похвалы». К близнечным Венерам явно восходит идея картины Тициана *Любовь небесная и любовь земная* — символический образ Венеры небесной и Венеры мирской, двух ликов одного идеала Красоты (промежуточное положение между которыми у Пико займет вторая небесная Венера). Боттичелли же, по духу более близкий Савонароле (для которого Красота не вытекает из пропорциональности частей, но сияет все ярче и ярче по мере приближения к божественной Красоте), помещает в центре двойной аллегории — *Весны и Рождения Венеры* — *Venus Genitrix* — Венеру Родительницу.

Джованни Беллинини,
Девушка за туалетом,
1478.
Флоренция,
Галерея Уффици

Справа:
Джорджоне,
Спящая Венера,
1509.
Дрезден,
Картинная галерея

Тициан,
Венера Урбинская,
1538.
Флоренция,
Галерея Уффици







Тициан,
*Любовь небесная
и любовь земная*,
1514.
Рим, Галерея Боргезе





Дамы и Герои

Передать Красоту тела означает для художника дать ответы на вопросы как теоретического плана (Что такое Красота? При каких условиях она познаема?), так и практического (Какие каноны, вкусы и социальные обычай позволяют назвать тело прекрасным? Как меняются критерии Красоты во времени и в зависимости от того, идет ли речь о мужчине или о женщине?). Сопоставим некоторые наиболее значительные образы и тексты.

1. Дамы...



Леонардо да Винчи,
Портрет Чечилии Галлерани (Дама с горностаем),
1485–1490.
Краков, Музей Чарторыйских

Если мы сравним разных Венер, то заметим, что изображение обнаженного женского тела дает повод для весьма сложных теоретических обобщений.

Венера Бальдунга-Грина, с ее белой чувственной кожей, выделяющейся на темном фоне, явно намекает на физическую, материальную Красоту, которую несовершенство форм (по сравнению с классическими канонами) делает еще более реалистичной. Хотя за ней по пятам неотступно следует Смерть, эта Венера олицетворяет женщину эпохи Возрождения, умеющую ухаживать за своим телом и показывать его со всей откровенностью. А вот женские лица Леонардо неуловимы и объяснению не поддаются: это хорошо видно в *Даме с горностаем*, где нарочито неоднозначная символика выражена в неестественно длинных женских пальцах, ласкающих зверька. И, видимо, не случайно именно в женском портрете вольное обращение с пропорциями сочетается у Леонардо с правдоподобным изображением животного; неуловимый и необъяснимый характер женской природы, выразившийся в идее «грации» (итал. *grazia* — слово многозначное и объемлет весь спектр значений от «благодати» до «изящества». — Прим. пер.), связан также с типичной для маньеристской живописи



Ханс Бальдунг Грин,
*Три возраста
женщины и Смерть,*
1510.
Вена, Музей
истории искусства

Справа:
Тициан,
Флора,
1515–1517.
Флоренция,
Галерея Уффици



Корреджо,
Даная,
1530–1531.
Рим, Галерея Боргезе

Справа:
Джорджоне,
Гроза,
1507.
Венеция,
Галерея Академии



только для нее) теоретической проблемой построения образа в пространстве.

Женщина эпохи Возрождения умело пользуется косметикой и очень внимательно следит за своей прической (особой утонченности достигли в этом искусстве венецианки), высыпая волосы и нередко придавая им рыжеватый отлив. Ее тело создано для того, чтобы его украшали изделия ювелирного искусства, каждое из которых выполнено с соблюдением канонов гармонии, пропорциональности и декоративности. Возрождение — период, благоприятствующий предпримчивости и активности женщины: она диктует законы моды в придворной

Доменикино,
Охота Дианы,
фрагмент,
1616–1617.
Рим,
Галерея Боргезе





Диего Веласкес,
Венера перед зеркалом,
1650.
Лондон,
Национальная
гalerея

Справа:
Эдуард Мане,
Завтрак на траве,
фрагмент,
1863.
Париж, Орсе



жизни, прекрасно приспосабливается к господствующей пышности, но не забывает развивать свой ум, великолепно разбирается в искусстве, умеет рассуждать, философствовать, спорить.

Позже откровенно красующееся женское тело будет оттеснено неповторимым, выразительным, едва ли не эгоистичным лицом, с трудом поддающимся психологическому анализу, а иной раз намеренно загадочным: таковы *Венера Урбинская* Тициана (см. гл. VII) или женщина из *Грозы* Джорджоне. На Венеру Веласкеса мы смотрим со спины, а лицо ее видим только отраженным в зеркале. Искусственность пространства и неуловимый характер женской Красоты столетия спустя повторятся у Фрагонара, где сновидческая природа Красоты уже предвосхищает крайнюю свободу современной живописи: если

не существует объективных законов изображения Красоты, почему бы прекрасной наготе

не появиться
на буржуазном
пикнике
на траве?

Жан Оноре
Фрагонар,
Снятая рубашка,
1760.
Париж, Лувр





2. ... и Герои



Все эти проблемы возникали и так или иначе разрешались и при изображении мужского тела. Мужчина эпохи Возрождения ставит себя в центр мира и любит, чтобы его изображали исполненным горделивого могущества, причем не без некоторой жесткости: Пьеро делла Франческа придает лицу Федерико да Монтефельтро выражение человека, который точно знает, чего хочет.

Во внешности ощущаются и сила, и следы удовольствий: человек, наделенный властью, дородный и крепкий, если не мускулистый, выставляет напоказ признаки своего могущества. Отнюдь не стройны фигуры Лодовико Моро, Александра Борджа (славившегося большим успехом у современниц), Лоренцо Великолепного и Генриха VIII.

И если король Франции Франциск I на портрете Жана Клуэ прячет под широкой одеждой свою старомодную стройность, его возлюбленная Жестянщица в изображении Леонардо пополняет галерею неисповедимых и неуловимых женских взглядов.

Пока эстетическая теория крепнет за счет правил пропорциональности и симметрии тела, сильные мира сего являются собой живое

Ганс Гольбейн
Младший,
Генрих VIII,
1540.
Рим, Национальная
галерея

Аньоло Бронзино,
Лоренцо Медичи.
Флоренция,
Галерея Уффици

Справа:
Пьеро
делла Франческа,
Портрет Федерико
да Монтефельтро,
1465.
Флоренция,
Галерея Уффици









Слева:
Жан Клуэ,
Портрет Франциска I,
1525–1530.
Периж, Лувр

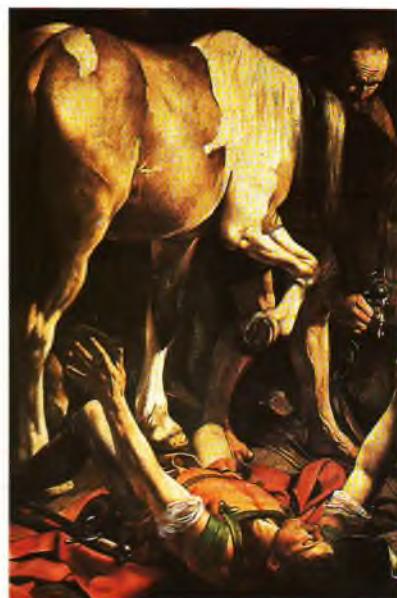
Леонардо да Винчи,
Женский портрет
(Прекрасная жестянщица),
1490–1495.
Париж, Лувр





Андреа Верроккьо,
Бартоломео
Коллеони,
1479–1488.
Венеция,
площадь Санти
Джованни э Паоло

Караваджо,
Обращение Савла,
1601.
Рим, церковь Санта
Мария дель Пополо



Стекло:
Питер Брейгель
Младший,
Свадебный пир,
Фрагмент,
1568.
Гент,
Музей искусств

опровержение этих законов: и мужская фигура, в свою очередь, способствует освобождению художника от власти классических канонов. Рассмотрим статую Бартоломео Коллеони Верроккьо: внушительный и импозантный, холодный и уверенный в себе кондотьер прочно сидит в седле. Это дань классической иконографии, где мужчина изображался повелителем лошадей, собак и соколов (или львов, как на многочисленных изображениях Святого Иеронима), в то время как самые разнообразные животные, сопутствующие женщине (от кролика *Мадонны с кроликом* Тициана до горностая, от щегленка до собачки, сопровождающей фрейлин Веласкеса), иногда содержат намек на ее покорность, а иной раз указывают на непостижимую двойственность ее натуры.

Однако когда авторитет классических форм и иконографии перестает тяготеть над живописью, мужчина может быть сброшен лошадью с седла и приобрести реалистические, а то и простонародные черты, как апостол Павел у Караваджо. И наконец, у Брейгеля, еще одного великого мастера изображения бедного, крестьянского тела, чья физическая Красота задавлена тяготами материальной жизни, животные теряют всякое символическое значение и становятся просто ходячими иллюстрациями к фламандским народным пословицам и поговоркам.

3. Красота практическая...



Несомненно, этот переход во многом был связан с историческим процессом Реформации и вообще с изменением нравов на рубеже XVI –XVII вв. На наших глазах постепенно преображается образ женщины: она предстает перед нами одетой и превращается в хозяйку, воспитательницу, распорядительницу. И вот вместо апофеоза чувственной Красоты перед нами чопорная Джейн Сеймур, третья жена Генриха VIII: на портретах ее изображают с поджатыми губами и лицом предусмотрительной домохозяйки, без малейшего намека на страсти, что, впрочем, характерно и для многих женщин Дюрера.

Ян Вермер,
Молочница,
1658–1660.
Амстердам,
Государственный
музей

Справа:
Ганс Гольбейн
Младший,
Портрет
Джейн Сеймур,
1536.
Гаага, Маурицхейс







Ян Стен.
Детская столовая,
ок. 1660.
Берлин,
Государственные
музеи

Тем не менее именно в Северных Нидерландах, оказавшихся во власти двух противодействующих сил — строгой кальвинистской морали и свободолюбивого и светского буржуазного уклада, зарождаются новые человеческие типы, в которых Красота смыкается с практической пользой. Кстати, слово *Schoon* на народном языке наряду с Красотой (пейзажа или звездного неба) обозначает и вполне конкретную «чистоту» (дома или утвари). По эмблемам Якоба Катса, всецело расчетанным на практическое, будничное восприятие, и по интерьерам Яна Стена, где жилую комнату не отличить от трактира, можно судить о том, как культура «обремененного изобилием» общества изображает женщин, при всей чувственности и соблазнительности не перестающих быть рачительными хозяйками; элегантная же простота мужского костюма напоминает о том, что никому не нужная мишуря может оказаться помехой, если, к примеру, случится срочно чинить внезапно прорванную плотину.

4. ... и Красота чувственная

Итак, в Голландии Красота приобретает характер практический, а в то же самое время при дворе Короля-Солнце у Рубенса сама собой складывается Красота чувственная. Не подвластная влиянию катаклизмов века (Рубенс пишет в годы Тридцатилетней войны) и моральных императивов Контрреформации, рубенсовская женщина (в частности, его молодая вторая жена Елена Фоурмен) выражает Красоту без всяких потаенных смыслов, Красоту, радующуюся, что она существует и может показать себя. С другой стороны, *Автопортрет художника*, позой своей явно восходящий к великим портретам



Рафаэль,
Портрет
молодой дамы
(Форнарина),
1540–1545.
Рим, Национальная
галерея

С. 210:
Петер Пауль Рубенс,
Портрет
Елены Фоурмен
(Шубка),
1630.
Вена, Музей
истории искусства

С. 211:
Петер Пауль Рубенс,
Автопортрет
с Изабеллой Брандт,
1609–1610,
фрагмент.
Мюнхен,
Старая пинакотека







Тициана (*Портрет молодого англичанина*), отличается от прототипа безмятежной самоуверенностью лица, выражавшего как будто желание общаться только с самим собой и ни с кем более; здесь нет ни духовного напряжения, свойственного некоторым персонажам Рембрандта, ни острого и проницательного взгляда, характерного для Тициана.

Караваджо,
Святая Мария
Магдалина,
1606.
Рим,
частное собрание

Придворная жизнь стремится таким образом раствориться в круговороте галантных танцев, который мы будем наблюдать век спустя; растворение классической Красоты в формах маньеризма и барокко или же в реализме фламандских художников и Караваджо уже подсказывает черты новых форм ее выражения — сновидение, изумление, беспокойство.

Изыщная и святая красота

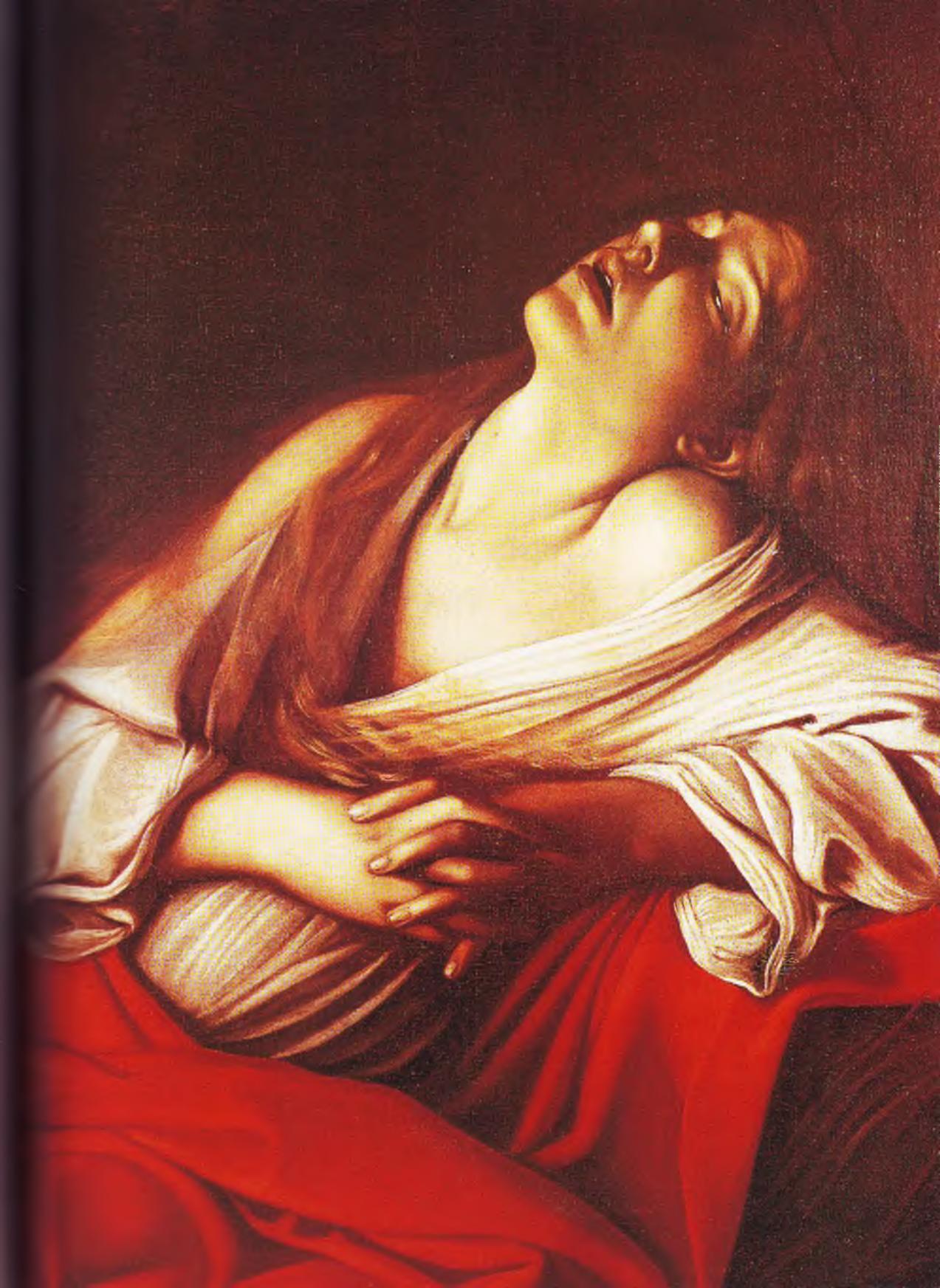
Бальдассаре Кастильоне
Трофей победы души, 1513–1518
О придворном, IV, 59

Итак, люди восхищаются красотой мира: хвалят красивое небо, красивую землю, красивое море, красивые реки, красивые страны, красивые леса, деревья и сады, красивые города, красивые храмы, дома, войска. Словом, изящная и святая красота придаст лучшее украшение любой вещи. Можно сказать, что хорошее и красивое некоторым образом одно и то же, и прежде всего в человеческих телах, первой причиной красоты которых является, как я полагаю, красота души. Поскольку она причастна истинной божественной красоте, то освещает и делает красивым все, чего касается, и особенно если тело, где она обитает, не из столь скверной материи, чтобы не дать ей проявить свое качество. Поэтому красота — настоящий трофей той души, которая с помощью божественной добродетели держит в повиновении материальную природу и своим светом побеждает тьму тела. Не следует говорить, что красота делает дам высокомерными и жестокими, как показалось синьору Морелло; не следует обвинять красивых дам во вражде, смертях и разрушениях, причиной которых являются неумеренные влечения мужчин. Я признаю, что среди красивых дам встречаются распутные. Но не красота склоняет их к распутству; напротив, она удаляет от него и направляет на стезю добродетели, так как красота связана с благом. Иногда плохое воспитание, постоянные побуждения влюбленных, дары, бедность, надежда, обманы, страх и тысячи других причин побуждают постоянство красивых и добродетельных дам; но по этим причинам могут становиться негодяями и красивые мужчины.

Сверхъестественная Красота

Мигель де Сервантес
Дон Кихот Ламанческий, кн. I, гл. XIII,
1605–1615

При этих словах Дон Кихот вздохнул. — Не берусь утверждать, — сказал он, — угодно или не угодно кроткой моей врагине, чтобы все знали, что я ей служу. Однако ж, уступая просьбе, с которой вы столь почтительно ко мне обратились, могу вам сказать, что зовут ее Дульсинея. Родилась она в одном из селений Ламанчи, а именно, в Тобосо. Она моя королева и госпожа, — следственно, по меньшей мере, принцесса. Обаяние ее сверхъестественно, ибо в ней воплощены все невероятные и воображаемые знаки красоты, коими наделяют поэты своих возлюбленных: ее волосы — золото, чело — Елисейские поля, брови — радуги небесные, очи ее — два солнца, ланиты — розы, уста — кораллы, жемчуг — зубы ее, алебастр — шея ее, мрамор — перси, слоновая кость — ее руки, белизна ее кожи — снег, те же части тела, которые целомудрие скрывает от людских взоров, сколько я понимаю и представляю себе, таковы, что скромное воображение вправе лишь восхищаться ими, уподоблять же их чему-либо оно не властно.



От грации к беспокойной Красоте

1. К субъективной и множественной Красоте



Караваджо,
Голова Медузы,
ок. 1581.
Флоренция,
Галерея Уффици

Справа:
Аньоло Бронзино,
*Портрет
Лукреции Панчиатики*,
ок. 1540.
Флоренция,
Галерея Уффици

В эпоху Возрождения была доведена до совершенства «великая теория», по которой Красота заключалась в пропорциональности частей. Но одновременно зарождались центробежные силы, толкавшие в сторону беспокойной, изумляющей Красоты. Речь идет о динамичной тенденции, и свести ее к таким учебным понятиям, как классицизм, маньеризм, барокко, рококо, можно лишь из соображений удобства изложения. Куда важнее подчеркнуть, что и искусства, и общества той эпохи оказались во власти необычайно изменчивого культурного процесса, так что одни формы постоянно перетекали в другие, лишь на краткие мгновения, да и то часто лишь с виду, замирая в конкретных и строго определенных образах.

Так, ренессансная «манера» оборачивается маньеризмом; развитие основанных на математике наук, позволивших Возрождению выработать «великую теорию», приводит к открытию куда более сложных и беспокойных, чем предполагалось, разновидностей гармонии; самозабвенно

служение науке выражается не в спокойствии духа, но в его склонности к мрачной меланхолии; развитие знаний смешает человека из центра мира и откидывает его куда-то на обочину Творения.

Все это не должно нас удивлять. С социальной точки зрения Возрождение в силу самой природы действующих в эту эпоху сил не может обрасти





Ганс Гольбейн
Младший,
Послы
(с анаморфизмом
черепа),
1533.
Лондон,
Национальная
гalerея



длительный покой, любое достигаемое им равновесие непрочно и зыбко: образ идеального города, новых Афин, подтачивается изнутри теми факторами, что приведут Италию к политической катастрофе, экономическому и финансовому краху. Ни фигура художника, ни социальный состав публики в ходе этого процесса не меняется, но и художника, и публику охватывает чувство беспокойства, отражающееся во всех аспектах материальной и духовной жизни. То же происходит и в сфере философии, и в сфере искусств. Тема **Грации** (*grazia*), тесно связанная с темой Красоты («красота — это не что иное, как грация, рожденная из пропорциональности, соответствия и гармонии вещей», — пишет Бембо), открывает дорогу субъективным, частным концепциям Прекрасного.

Беспримерное очарование

Пьетро Бембо, *Рифмы*, V, 1522
Янтарь и злато зрение прельщают,
и на снегу их ветер развеивает,
а очи ярче солнышка сияют,
в день ясный тьму ночную превращают,
смех звонкий боль любую укрошают,
рубин и жемчуг уст слова рождают
столь сладкие, что слаше не бывает,
рука — что кипень — сердце восхищает,
глас ангельский пленяет судей строгих,
столь зрелый разум — диво в деве нежной,
очарованье беспримерным, статью
Божественной и скромностью прилежной
мой дух воспламенен — о, благодатью
подобной дарят небеса немногих!**

Grazia

Аньоло Фиренцуола (XVI в.)
О красотах женщин
И потому, как мы уже касались этого выше, мы очень часто видим, что лицо, отдельные части которого не имеют обычной меры красоты, излучает тем не менее то сияние грации (*grazia*), о котором мы говорим (как, например, Модестина, которая хотя и лишена тех размеров и тех пропорций, как это было показано выше, тем не менее она имеет в лице своем величайшую грацию (*grazia*), так что нравится всем); в то время как, наоборот, можно встретить женщину с пропорциональными чертами, которую каждый за-

служенно сможет признать красивой, но которая тем не менее будет лишена некоторой аппетитности, какова, например, сестра мона Анчилии. Почему мы вынуждены полагать, что сияние это рождается от некоторой сокровенной пропорции и от меры, которой нет в наших книгах, которой мы не знаем, мало того, даже не можем представить себе, и которая, как говорится о том, чего мы не можем выразить, есть нечто «такое». Утверждение, будто это луч любви, и другие изошрения, хотя они учены, тонки и замысловаты, все же не достигают истины. А называется это словом *grazia* потому, что она делает для нас милой (*grata*), то есть дорогой, ту, в которой сияет этот луч, в которой разлита эта сокровенная пропорция, точно так же, как это делают благодарения, воздаваемые за полученные благодеяния, которые делают милым и дорогим того, кто их воздает. И это все то, что я могу и хочу об этом сказать сейчас, а если вы хотите узнать больше, взгляните в очи тому ясному свету, который озаряет своими прекраснейшими взорами всякий изысканный ум, странствующий в поисках сияния грации (*grazia*).

Истинная женская Красота

Бальдассаре Кастильоне

Придворный, I, 40, 1513–1518

Разве вы не замечаете, насколько больше грации в даме, которая даже если прихорашивает себя, то очень немногого и осторожно, так что вся кому, кто видит ее, трудно решить, приукрасила она себя или нет; нежели в другой, размалеванной так, что кажется, будто на лице у нее маска, из опасения повредить которую она не позволяет себе смеяться; и цвет лица у нее совсем не меняется, разве только утром во время туалета, после чего она весь оставшийся день, словно деревянное изваяние, пребывает неподвижной, являя себя только при свете факелов, подобно нечестным купцам, показывающим свой суконный товар в местах потемнее. Опять, насколько больше других нравится дама, — я говорю не о дурнушке, — если отчетливо видно, что на ее лице ничего не нанесено (хотя оно не должно быть ни очень белым, ни очень красным, но по своей естественной окраске бледноватым, подчас покрывающимся из стыдливости или по какой другой причине нежным румянцем), что волосы ее не украшены и не уложены искусно, движения — просты и свободны и не обнаруживают стремления и старания быть красивой. Это и есть непреднамеренная простота, весьма приятная для глаз людских и душ,

всегда опасающихся быть обманутыми искусством. Очень нравится в женщине красивые зубы; ведь поскольку не в пример лицу они не бывают выставлены напоказ, то мы вправе верить, что для их украшения не прилагалось столько стараний, сколько для лица. И все же, кто улыбается без повода и лишь для того, чтобы показать их, обнаруживает искусство и, даже имея красивые зубы, на всех производят весьма неприятное впечатление, подобно Эгнатию у Катулла. То же и с руками; если они у вас нежные и красивые, и вы их изредка обнажаете, когда есть необходимость ими что-то делать, а не для того, чтобы показать их красоту, тогда они вызывают великое желание [видеть их еще и еще], особенно если являются вновь облаченными в перчатки. Ибо создается впечатление, что тот, кто их прячет, мало заботится и думает о том, видят их или нет, и такие красивые они у него скорее от природы, чем в результате старательного за ними ухода. Замечали ли вы когда-либо, как женщина, направляясь по улице в церковь или куда-нибудь еще, то ли играя, то ли по какой другой причине, случалось, так приподнимала платье, что, и не думая об этом, показывала стопу, а то и краешек ножки?

Разве вам она не кажется исполненной величайшей грации, когда вы видите ее наряженной с оттенком женственной изысканности в свои бархатные туфельки и шелковые чулочки. Конечно же, мне это очень нравится и, думаю, всем тоже, поскольку каждый понимает, что изысканность в вещах, столь скрытых и редко когда видимых, для этой дамы скорее свойственна от природы, нежели добыта усилием, и что она ничуть не рассчитывала заслужить этим похвалу.

Раскованность

Бальдассаре Кастильоне

Придворный, I, 26, 1513–1518

Наедине с собой часто размышляя о том, откуда берется эта грация, — я не имею в виду тех, кому ее даровали звезды, — я открыл одно универсальное правило, которое, мне кажется, более всякого другого имеет силу во всем, что бы люди ни делали и ни говорили: насколько возможно избегать как опаснейшего подводного камня аффектации и, если воспользоваться, может быть, новым словом, выказывать во всем своего рода раскованность (*sprezzatura*), которая бы скрывала искусство и являла то, что делается и говорится, совершаемым без труда и словно бы без раздумывания.

2. Маньерилизм



Подобная динамика определяет и противоречивые отношения маньеристов с классицизмом: беспокойство художника, зажатого между невозможностью отбросить художественное достояние предыдущего поколения и ощущением отстраненности от ренессансного мира, побуждает его изнутри подрывать формы, которые, едва обретя равновесие в соответствии с «классическими» канонами, рассеиваются, словно тонкий гребень волны, пеной рассыпающийся во все стороны при ударе о скалу. Об этом свидетельствует нарушение канона,

Джорджоне,
Двойной портрет,
1508.
Рим,
Палаццо Венеция

Слева:
Альбрехт Дюрер,
Автопортрет,
1500.
Мюнхен,
Старая пинакотека



1500
A
*Albertus Durerus Noricus
trahens se ipsum in effigie
gabani coloribus annis
anno XXVIII.*

Пармиджанино,
Автопортрет
в зеркале,
ок. 1522.
Вена, Музей
истории искусства



встречающееся уже у самого классического мастера — Рафаэля; об этом свидетельствуют беспокойные лица художников, глядящие на нас с аэто-портретов Дюрера и Пармиджанино. Внешне воспроизводя модели классической Красоты, маньеристы упраздняют ее правила. Классическая Красота воспринимается как пустая, бездушная; ей маньеристы противопоставляют одухотворенность, которая, избегая пустоты, устремляется в область фантастического: их образы движутся в иррациональном пространстве, и художественный

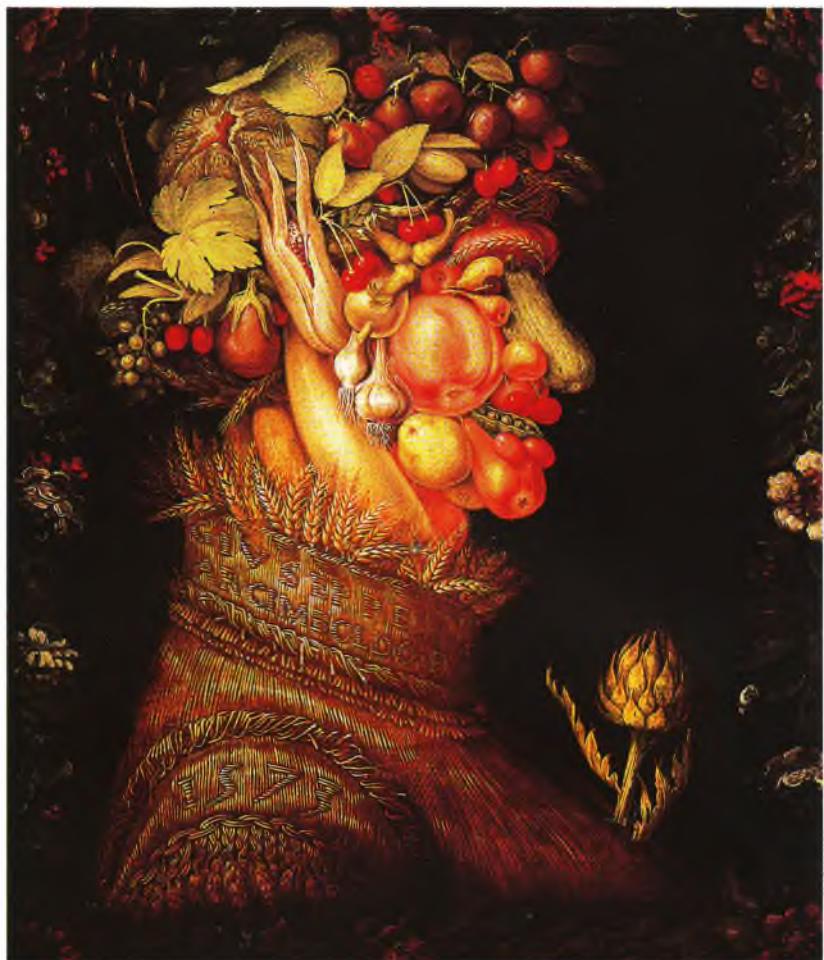
мир обретает новое измерение, связанное с миром грез и сновидений, в современной терминологии именуемое сюрреальным.

Критика учений, сводивших Прекрасное к пропорциям (присутствовавшая еще в ренессансном неоплатонизме, особенно у Микеланджело), теперь окончательно торжествует над прекрасными пропорциями, вычисленными Леонардо или Пьero делла Франческа: маньеристы отдают предпочтение движущимся образам и особенно изгибу буквы S, извивающейся фигуре, не вписывающейся в геометрические круги и четырехугольники, напоминающей языки пламени. Симтоматично, что эта перемена в отношении к математике идет, как становится ясно впоследствии, от *Меланхолии* Дюрера.

Исчисляемость и измеряемость перестают быть критериями объективности и становятся просто средствами для построения постоянно усложняющихся пространственных изображений (перспективных искажений, анаморфизмов), свидетельствующих об отступлении от пропорционального порядка. Не случайно маньеризм был до конца понят и оценен по достоинству лишь в современную эпоху: если Прекрасное лишить критериев меры, порядка и пропорции, оно неизбежно оказывается во власти субъективных, неопределенных оценок.

Показательна для этой тенденции фигура Арчимбольдо, художника, считавшегося второстепенным в Италии, но снискавшего успех и славу при Габсбургском дворе. Его неожиданные композиции, его портреты, где лица составлены из различных предметов, овощей, фруктов и т. д., удивляют и веселят зрителя. Красота Арчимбольдо не имеет ничего общего с классичностью и выражается через выдумку, неожиданность, шутку. Арчимбольдо показывает, что даже морковка может быть прекрасной; в то же время он изображает Красоту, которая признается таковой не из-за соответствия объективному правилу, но исключительно с согласия «общественного мнения», бытующего при монаршем дворе. Рушится граница между пропорцией и диспропорцией, формой и бесформенностью, видимым и невидимым: изображение бесформенного, невидимого, неопределенного преобладает над контрастами прекрасного и безобразного, истинного и ложного. Изображение Красоты все больше усложняется, обращается не столько к интеллекту, сколько к воображению, и само задает себе новые правила.

Джузеppo
Арчимбольдо,
Лето,
1585.
Париж, Лувр



Маньеристская Красота выражает едва прикрытые **душевные муки**: это Красота изысканная, просвещенная и космополитичная, как та аристократия, что ценит ее и заказывает соответствующие произведения искусства (тогда как барокко будет течением более народным и эмоциональным). Она борется со строгими правилами Возрождения, но отвергает непринужденный динамизм барочных образов; она выглядит поверхностной, но поверхность эта достигается изучением анатомии, а по глубине отношения к античности превосходит Возрождение; в общем, это одновременно и преодоление Возрождения, и его углубление. Долгое время маньеристов пытались втиснуть в короткий промежуток между Возрождением и барокко; теперь, однако, признается, что на протяжении большей части эпохи Возрождения — со смерти Рафаэля в 1520 г., если не раньше — уже существовал маньеризм. Более века спустя чувства этой эпохи возродит госпожа де Лафайет в истории принцессы Клевской.

Душевные муки

Госпожа де Лафайет

Принцесса Клевская, I — IV, 1678

Никогда еще роскошь королевского двора и утонченность светских нравов не достигали во Франции такого расцвета, как в последние годы царствования Генриха Второго. Сам король был галантен, хорош собой и склонен к любовным утехам. Хотя его страсть к Диане де Пуатье, герцогине де Валантина, продолжалась уже более двадцати лет, она не утратила от этого своей пыл-

Маркантонио
Раймонди,
Шабаш,
1518–1520.
Флоренция, Кабинет
рисунков и гравюр



ности, и доказательства, которыми он ее подтверждал, не стали менее блестательны. Будучи необычайно искусен во всех телесных упражнениях, король сделал их одним из главных своих занятий. Каждый день ездили на охоту, играли в мяч, продевали на скаку пики в кольцо, устраивали балетные представления и прочие забавы. Цвета и вензеля мадам де Валантина можно было увидеть повсюду, как и ее самое, блестящую в нарядах, которые пришли бы под стать мадмуазель Ламарк, ее внуке, что была в ту пору на выданье. Ее появление становилось возможным благодаря присутствию королевы. Королева была красавицей, хотя уже и не первой молодости. Она любила великолепие, роскошь и удовольствия. Король женился на ней в ту пору, когда еще назывался герцогом Орлеанским. [...]

На следующий день после своего приезда мадмуазель де Шартр отправилась к одному итальянцу, поставившему драгоценности всем придворным, чтобы выбрать себе некоторые украшения.

В то время как мадмуазель де Шартр была у ювелира, к нему приехал принц Клевский. Он был настолько поражен ее красотой, что не мог скрыть своего восторга, и мадмуазель де Шартр невольно покраснела, заметив, в какое восхищение она его привела. Однако же она овладела собой, не выказав принцу иных знаков внимания, кроме тех, которые подсказали ей учтивость по отношению к такому знатному с виду человеку. Принц Клевский смотрел

на нее с восхищением и не мог понять, кто же эта красавица, совершенно ему неизвестная. Ее манеры и ее свита говорили о том, что она несомненно знатного рода. Судя по ее молодости, он решил, что она не замужем; однако, не видя с нею матери и слыша, как итальянец, который видел ее впервые, называет ее «мадам», он не знал уже, что подумать, и только смотрел на нее с изумлением. Принц заметил, что его взгляд смущает ее, — а это бывает не часто: ведь юным дамам доставляет удо-

вольствие видеть впечатление, производимое их красотой. Ему даже показалось, что из-за него она ускорила свой уход: в самом деле, она довольно быстро удалилась. Потеряв ее из виду, принц Клевский стал тешить себя надеждой, что ему удастся выяснить, кто она такая. Каково же было его удивление, когда он убедился, что никто не знает о ней. Он был так взволнован красотой незнакомки и скромностью, заметной в каждом ее движении, что, можно сказать, сразу почувствовал к ней пылкую любовь и глубокое уважение. В тот же вечер он отправился к ее высочеству сестре короля. [...] Дворянин, обладавший всеми способностями, необходимыми для такого поручения, выполнил его со всей возможной точностью. Последовав за герцогом Немурским до одной деревни, расположенной в полукилометре от Коломье, где остановился герцог, дворянин без труда догадался, что герцог намеревается дождаться здесь ночи. Сам он, считая неразумным останавливаться в деревне, миновал ее и углубился в лес в том месте, где, по его мнению, должен был пройти герцог Немурский. Он в точности предугадал все, что должно было произойти. Едва спустилась ночь, он услышал шаги, и, как ни темно было вокруг, он без труда узнал герцога Немурского. Он видел, как тот обошел вокруг сада, по-видимому затем, чтобы прислушаться, нет ли там кого-нибудь, и чтобы выбрать место, где легче пробраться к павильону. Ограда была очень высока,

Корреджо,
Ио.
1530.
Вена, Музей
истории искусства



за ней находилась еще другая, преграждавшая путь непрошеным гостям, так что проникнуть в парк было довольно трудно. Однако герцогу Немурскому это в конце концов удалось. Оказавшись в саду, он без труда мог определить, где находилась принцесса Клевская. Окна одной из комнат павильона были ярко освещены и раскрыты настежь. Герцог проскользнул вдоль ограды и приблизился к этим окнам, робея и испытывая крайнее волнение, которое нетрудно себе представить. Он встал за одной из застекленных дверей, ведущих в сад, которые служили одновременно и окнами, чтобы увидеть, чем занимается принцесса. Он увидел, что она совершенно одна; красота ее в этот момент показалась ему такой изумительной, что он едва сдержал охвативший его восторг. Было жарко, и на голове и на шее у принцессы не было никаких украшений — ничего, кроме одних лишь ее небрежно подобранных волос. Она сидела на кровати, а перед нею находился столик, на котором стояло несколько корзинок с лентами. Она выбрала из них несколько штук, и герцог заметил, что они были тех же цветов, которые были на нем в день турнира. Затем он увидел, как она стала завязывать из этих лент банты на редчайшей индийской трости. Трость эта принадлежала раньше ему, а потом он подарил ее своей сестре, у которой принцесса Клевская взяла ее, сделав вид, будто не знает, что тростью этой когда-то пользовался герцог Немурский. Когда принцесса закончила свою работу, лицо ее, отражавшее чувства, которые она переживала в душе, озарилось нежностью и мягкостью; затем она взяла свечу и подошла к большому столу, что стоял напротив картины, запечатлевшей осаду Меча, — той самой картины, где был изображен и герцог Немурский. Опустившись в кресло, она стала рассматривать этот портрет с таким вниманием и такой мечтательностью, какие может вызвать только одна любовь. Невозможно описать, что чувствовал в это мгновение герцог Немурский. Он видел свою возлюбленную среди ночи, в прелестнейшем уголке земли, видел, как она, не подозревая о его присутствии, всецело занята вещами, которые были когда-то связаны с ним и с ее любовью, которую она от него скрывала, — ни один влюбленный на свете не испытывал и не мог себе вообразить такого блаженства.

Герцог был настолько взволнован, что мог лишь молча смотреть на принцессу, забыв о том, сколь драгоценено было для него каждое мгновение. Немного опомнившись, он подумал, что ему не следует пы-

таться заговорить с нею до тех пор, пока она не выйдет в сад: тогда, как он полагал, это можно будет сделать с большей безопасностью, так как фрейлины ее будут находиться далеко от нее. Однако, видя, что она продолжает оставаться в комнате, он решил войти. Каких только сомнений он не испытал, прежде чем совершивший этот шаг! Как он страшился вызвать ее неудовольствие! Как он боялся изменить выражение этого лица, где было написано столько нежности, и увидеть его исполненным суворости и гнева! [...]

Принцесса повернула голову, и то ли мысли ее были настолько заняты герцогом, то ли находился он в таком месте, куда падало достаточно света, чтобы она могла его различить, — только ей показалось, что она узнала его. Не колеблясь ни минуты и не оборачиваясь больше в его сторону, она направилась туда, где ожидали ее фрейлины. Она вошла к ним в таком возбуждении, что для того, чтобы скрыть его, ей пришлось сказать, будто ей стало дурно. Она сказала это еще и затем, чтобы, заняв на время всех своих фрейлин, дать герцогу Немурскому возможность скрыться. Поразмыслив некоторое время над этим происшествием, она подумала, что ошиблась и что герцог лишь привиделся ей. Она знала, что он находится в Шамбопре, и столь дерзкая выходка с его стороны казалась ей совершенно невозможной. Несколько раз ей хотелось вернуться в ту комнату и выйти в сад, чтобы посмотреть, нет ли там кого-нибудь. Быть может, она столь же желала, сколько боялась встретить там герцога Немурского. Но в конце концов благородные и осторожность взяли верх над всеми остальными чувствами, и она решила, что лучше ей продолжать теряться в догадках, чем подвергать себя риску, желая рассеять свои сомнения. Но ей понадобилось немало времени, чтобы решиться покинуть место, от которого герцог, как она думала, находился, быть может, так близко; уже почти наступило утро, когда она возвратилась в замок. [...] Никогда еще страсть герцога не была столь нежной и пылкой, как теперь. Он удалился под ивы и стал прогуливаться вдоль ручейка, струившегося позади дома, в котором он нашел себе пристанище. Отойдя как можно дальше, чтобы никто не мог видеть его и слышать, он предался своим любовным мечтам, и сердце его было до такой степени переполнено, что на глазах у него выступили слезы. Но это были не те слезы, которые порождаются только печалью, — в них была примесь восторга и неожиданности, известных только любви.

3. Кризис познания



Откуда же берется эта тревога, это беспокойство, этот постоянный поиск нового? Если окинуть взглядом знания того времени, то выяснится, что в самом общем виде ситуация объясняется «нарциссической раной», нанесенной гуманистическому Эго революцией Коперника и последующим развитием физики и астрономии. Смятение, охватившее человека, когда он осознал, что потерял центр вселенной, сопровождалось закатом гуманистических и ренессансных утопий о возможности построения мирного и гармоничного социума. Политические кризисы, экономические революции, войны «железного века», новая эпидемия чумы — все будто нарочно сошлось для того, чтобы убедительнее выглядело открытие: вселенная создана не по человеческим меркам, человек не является ни творцом ее, ни господином. Парадоксальным образом колossalный прогресс знаний привел к кризису познания: так, поиск все более сложной Красоты сопровождался открытием Кеплера, обнаружившего, что небесные законы не следуют простой классической гармонии, но требуют все более сложного подхода.

Андреас Целлариус,
Гармония
макрокосмоса,
1660.
Амстердам



4. Меланхолия



Это время как в капле воды отразилось в поразительной *Меланхолии I* Дюрера, где меланхоличное настроение увязано с геометрией. Словно целая эпоха отделяет этот образ от гармоничной и безмятежной фигуры геометра из Афинской школы: если ренессансный человек исследовал вселенную, пользуясь инструментами практических искусств, то барочный человек, явно здесь предвосхищенный, исследует библиотеки и книги и, прия в уныние, оставляет приборы валяться на земле или, забывшись, держит их в руках как нечто бесполезное. Что меланхолия удел ученого — идея сама по себе не новая: эта тема звучит, хотя и по-разному, у Марсилио Фичино и Агиппы Неттесгеймского. Необычно же взаимопроникновение *ars geometrica* и *homo melancholicus*, при котором геометрия обретает душу, а меланхолия в полной мере распространяется на интеллектуальную сферу. Это двойное расширение понятий порождает меланхолическую Красоту: она как воронка втягивает в себя все те признаки душевного

Рафаэль,
Афинская школа,
фрагмент, 1510.
Рим,
Станцы Ватикана

Справа:
Альбрехт Дюрер,
Меланхолия I,
1514.
Флоренция, Кабинет
рисунков и гравюр







Франческо
Борромини,
внутренний вид
купола церкви
Сант'Иво
алла Сапьенца
в Риме, 1642–1662



Гварино Гварини,
внутренний вид
куполя капеллы
Святой Плащаницы
в Турийском соборе,
1666–1681

беспокойства, что возникли в эпоху Возрождения, и утверждается как исходный момент для нового, барочного, типа человека.

Переход от маньеризма к барокко — это не столько смена школы, сколько отражение драматизации жизни, тесно связанной с поиском новых проявлений Красоты, — всего неожиданного, ошеломляющего, откровенно диспропорционального. Франческо Борромини стремился именно к эффекту изумления и сюрприза, проектируя церковь Сант'Иво, неожиданно возникающую на задах внутреннего двора римского иезуитского университета Ла Сапьенца. В этой церкви есть внутренний купол, который снаружи хитро скрыт контрастными вогнутостями и выпуклостями фасада, а изнутри вдруг дерзко вытягивается высоким барабаном к спиральной маковке-фонарю. Немного позже Гварини вызовет не меньшее удивление в Турине своей капеллой Святой Плащаницы с куполом, в результате наложения шестигранников расходящимся двенадцатиконечной звездой.



5. Остроумие, изощренность, концептизм...

Одной из характерных черт барочного мышления было сочетание конкретной образности и стремления удивить, получившее различные названия — *agudeza* («остроумие», исп.), концептизм, *Wit* («остроумие», англ.), маринизм — и наиболее ярко проявившееся в творчестве Бальтасара Грасиана. Развитию этой новой формы красноречия способствовали учебные программы, выработанные иезуитами вскоре после Тридентского собора: *Ratio studiorum* (Учебный план) 1586 г. (обновленный в 1599) предусматривал по завершении пятилетнего доуниверситетского обучения двухгодичный курс риторики, дающий возможность ученику в совершенстве овладеть искусством красноречия не только в практических целях, но и для достижения красоты изложения мыслей. Даже не имея собственной формы, концепты (понятия) должны отличаться утонченностью и остроумием, дабы удивлять и проникать в душу слушателя. **Остроумие** требует быстрого, изворотливого, творческого ума, способного уловить невидимые глазу связи — иными словами, способности к изощренному мышлению. Таким образом, перед концептистской Красотой открываются совершенно новые области постижимых реалий, а Красота ощущимая,

Остроумие

Бальтасар Грасиан

Остроумие, или Искусство изощренного ума, I, 2, 1642–1648

Принадлежит оно к числу тех занятий, о которых больше знают в целом и куда меньше — в частностих; его нетрудно опознать, но трудно определить; посему в таком малоизвестном предмете пригодится, надеюсь, любое описание. Чем красота является для глаз, а благозвучие для ушей, тем для ума является остроумие.

Острота

Эмануэле Тезауро

Подзорная труба Аристотеля, 1654–1670
Божественная дочь Разума многим знакома с виду, хоть мало кому ведома её природа; однако в каждом веке и всеми людьми почитается она с восхищением, и когда через зрение или слух люди знакомятся с нею, считают за редкое чудо; и даже те, кто не разумеет ее тайн, радостно и с восхищением приветствуют ее. Она Остро-

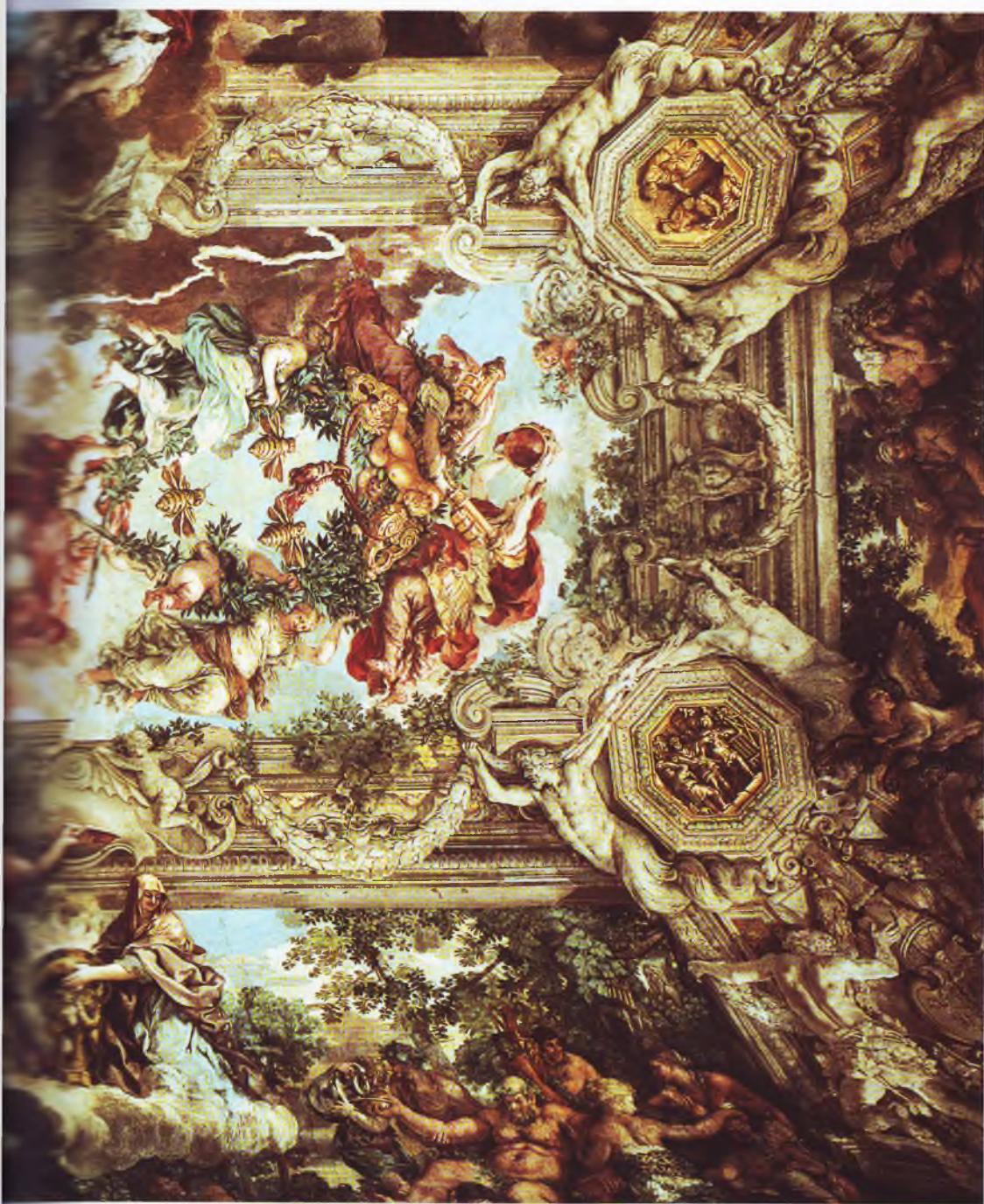
тою зовется, Великой матерью всякого изысканного концепта; она чистейший свет ораторского и поэтического искусства, живой дух мертвых страниц, насладительнейшая приправа к мудрой беседе; высшее из усилий ума; последний отсвет Божественности в человеческой душе.

Проницательность

Эмануэле Тезауро

Остромыслие, этот дивный дар природы, требует наличия двух врожденных талантов: Проницательности и Изворотливости. Проницательность усматривает самые потаенные и мельчайшие качества различных предметов. Сущность, Материал и Форма, Свойства, Причины, Смысл, Вид, Цели, Склонности, Сходство и Расхождение, Равноценность, Превосходство и Неполноподлинность, Отличительные Знаки, Имена и любые возможности двоякого понимания — ничто не остается неизученным, незамеченным; а ведь в каждом существующем Предмете таится нечто сокровенное...





Пьетро да Кортона,
Триумф Божественного
предсказания,
1633–1639.
Рим. Палаццо Барберини

чувственная все больше сводится к ничего не означающим и бесформенным проявлениям. В применении к поэзии остроумие (гонгоризм в Испании, по имени поэта Луиса де Гонгоры, маринизм в Италии, по имени поэта Джамбаттиста Марино) находит выражение в изощренной виртуозности стиля, который изумляет, ошарашиивает, будоражит воображение и в своей едкой и лаконичной изобретательности оставляет содержание далеко позади. Так, точно описать Красоту женщины куда менее важно, чем суметь передать все многообразие подробностей ее тела и их сочетаний, даже можно начать с самых на первый взгляд незначительных, вроде **родинки** или пряди **волос**: именно многообразие форм и деталей таит в себе секрет обольщения.

Змея в сердце

Джамбаттиста Марино

Адонис, VIII, 1623

Он на kraю постели различает
сатира, что, охвачен вожделеньем,
украдкой с нимфой юною вкушает
живейшее из плотских наслаждений.
Одной рукой он нежный бок ласкает,
что бел и шелковист на удивленье,
другой же норовит рукой нескромной
коснуться части более укромной.

В объятиях грубых молодица
стенает, и за томностью приветной
в очах ее презрение таится;
не проявляя радости заметной,
от ласк настырных хочет уклониться,
смекнув, что спаще станет плод запретный,
но поцелуи, несмотря на это,
не оставляет вовсе без ответа.

И хоть порой с настойчивостью ложной
стремится вырваться, но члены сами
сплетаются с чужими в узел сложный.
И так уж перепутались телами,
что, кажется, плотнее невозможно
бревно к бревну приколотить гвоздями.
За жизнь свою Фаида, Фрина, Флора
подобного не видели позора!

Змеей коварной в сердце проникает
блаженство от увиденного срама
и юношу на рабство обрекает
Амуру, чудоторцу и тирану.
Ведь образ сладостраствия разжигает
в смотрящем вожделенье, и не странно,
коль страсть путем, естественным для тела,
спешит излиться за его пределы.

Богиня же, любовными узлами
опутавшая сердце, насмехаясь,
и острыми словами, и делами
язвит и искушает, издеваясь.
«Плоды мечтаний ваших ныне с вами, —
речет, к чете счастливой обращаясь, —
оплаченные вздохами и плачем.
Блажен любимый, любящий —

тем паче»**.

Родинка

Джамбаттиста Марино

Родинка на лице прекрасной дамы, 1608

Над родинкой прелестной —

Пушок манящим чудом на ланите.

Златые эти нити —
Коварный лес любви.
Ах, в нем цветов не рви —
Окажешься в плену, в любовной свите!
В лесочке этом бог любви засел
И души ловит в сеть и на прицел.

Волосы

Федерико Делла Валле (XVII в.)

О золото волос, о лоб чудесный,
о смоль очей, подобных звездам, ясных,
о снег и пурпур юных щек прекрасных,
о дивный вид — и скромный, и прелестный,
о уст рубин, алмазов полных бездной,
о смех, о мед речений сладкогласных,
о млечность рук и ласковых, и властных,
о воплощенье красоты небесной,
о царственная стать — я восхищаюсь,
о честь, о чуткость — что сравнятся с нею?
О легкий шаг, земли едва касаясь,
о новый дух из коров эмпирея,
о божество, пред коим преклоняюсь...
но что слова? Молчу, благоговею**.

Грудь

Джамбаттиста Пуччи (XVII в.)

К блестательной груди между сосцами
мадонна руку нежно приложила,
и полыханье страсти окружило
и руку белую, и груди сами.
Искрились и белели снег и пламя;
то жгло сверканье это, то знобило
и тот же блеск очам ее дарило,
что звездам Млечного Пути над нами.
В сиянье небывалом сочетались
и четкость этих форм, и млечность эта
и тем взаимно одухотворялись.
Двояким полыханием согреты,
и грудь, и очи чудные казались
символом чистоты и света**.

6. Устремленность к абсолюту



Складывающийся каждый раз по-новому калейдоскоп форм и их сочетаний приходит на смену природой данным моделям, объективным и непреложным: век барокко обращается к **Красоте**, стоящей, так сказать, **выше добра и зла**. Она может выражать прекрасное через безобразное, истинное через ложное, жизнь через смерть. Кстати, к теме смерти барочное мышление возвращается постоянно. Это видно даже по такому не барочному автору, как Шекспир, и это будет видно век спустя по поразительным надгробным изваяниям из капеллы Святого Северия (San Severo) в Неаполе.

Джузеппе
Санмартино,
*Христос
под плащаницей*,
1753.
Неаполь, капелла
Сан Северо



Красота выше добра и зла
Уильям Шекспир
Ромео и Джульетта, III, 2, 1594–1597
Джульетта. О куст цветов с таящейся
змеей!
Дракон в обворожительном обличье!
Исадье ада с ангельским лицом!
Поддельный голубь! Волк в овечьей
шкуре!

Пустая видимость! Противоречье!
Святой и негодяй в одной плоти!
Чем занята природа в преисподней,
Когда она вселяет сатану
В такую покоряющую внешность?
Зачем негодный текст переплетен
Так хорошо? Откуда самозванец
В таком дворце?



Жан Антуан Ватто,
*Отплытие
на остров Киферу*,
1717.

Берлин, замок
Шарлоттенбург

Справа:
Джан Лоренцо
Бернини,
Экстаз
Святой Терезы,
1652.
Рим, Санта Мария
дella Виттория

Но это не значит, что барочная Красота аморальна или имморальна: просто глубокая этичность этой Красоты заключается не в соблюдении строгих канонов политической и религиозной власти, чьи идеалы выражает барокко, а скорее в целостном ощущении художественного творчества. Подобно тому как на небосклоне, перекроенном Коперником и Кеплером, небесные тела находятся в постоянной, все усложняющейся взаимосвязи, так и каждая деталь барочного мира в свернутом — и в то же время развернутом — виде заключает в себе весь космос. Нет ни одной линии, которая не уводила бы взгляду «вовне», к вечно вожделенной цели, нет ни одной линии, где не сказывалось бы напряжение: место неподвижной и неодушевленной Красоты классической модели заняла драматически напряженная Красота. Если сопоставить такие далекие на первый взгляд произведения, как Экстаз Святой Терезы Бернини и Отплытие на остров Киферу Ватто, то в первом случае мы видим, как линии напряжения, извиваясь, ведут от искаженного мукой лица к самой крайней точке собранного в складки одеяния, а во втором — одну диагональ, начинающуюся у края картины и, передаваясь от руки к платью, от ноги к палке, подводящую к хороводу ангелов. В первом случае это драматическая, страждущая Красота, во втором — меланхоличная, сновидческая. И тут, и там в тесной взаимосвязи целого и детали рождается хитросплетение, не ведающее никакой иерархии между центром и периферией, в полной мере выражающее и Красоту завернувшегося края одежды, и Красоту взгляда, и реальность, и сновидение.





Разум и Красота

1. Диалектика Красоты



Обычно XVIII в. представляют себе веком рациональным, последовательным, немного холодноватым и отчужденным, но этот образ, связанный с тем, как современный вкус воспринимает живопись и музыку того времени, решительно вводит в заблуждение. Стэнли Кубрик в фильме *Барри Линдон* показал, что за мертвенно патиной века Просвещения стоит эпоха неистовых страстей, бурлящих чувств, мужчин и женщин, столь же утонченных, сколь и жестоких. Сценой для неслыханной по жестокости дуэли между отцом и сыном режиссер делает сеновал, выстроенный по законам классического здания Палладио: вот он, куда более правдоподобный образ XVIII столетия, века Руссо, Канта — и Де Сада, *douceur de vivre* (радости жизни — фр.) — и гильотины, Лепорелло — и Дон Жуана, бьющей через

**Иоганн Цоффани,
Чарлз Таунли
и его друзья
в Галерее Таунли,
Фрагмент,
1781–1783.**
Берни, Ланкишир,
Картинная галерея
и музей
Таунли-холла

Прекрасное в действии

Жан-Жак Руссо

Новая Элоиза, 1761

Я всегда считал, что доброе — это прекрасное в действии, что добро и красота тесно связаны между собою и что оба они имеют общий источник в прекрасно созданной природе. Отсюда следует: вкус совершенствуется теми же средствами, что и мудрость, и душа, живо растроганная очарованием добродетели, должна быть столь же чувствительна ко всем другим видам красоты. Нужно учиться видеть, так же как и учиться чувствовать, и изощренное зрение есть только результат тонкого и верного чувства. Поэтому художник при виде прекрасного пейзажа или перед прекрасной картиной

приходит в экстаз от предметов, вовсе не замеченных заурядным зрителем. Сколько таких вещей, которые можно постичь лишь чувством и вовсе невозможно объяснить! Сколько неуловимых тонкостей, которые встречаются так часто, доступных только вкусу! Вкус служит как бы микроскопом для суждения: именно он приближает мельчайшие предметы, и сфера его деятельности начинается там, где кончается область суждения. Что же нужно, чтобы развать его? Упражнять свое зрение, как и свои чувства, и судить о прекрасном с помощью познаний, а о нравственно добром при помощи чувств. Впрочем, я утверждаю, что не каждому сердцу дано испытать потрясение при первом взгляде на Юлию.



край Красоты позднего барокко и рококо — и неоклассицизма. Мы могли бы сказать, что в XVIII в. условием сохранения барочной Красоты была склонность аристократии беспечно предаваться радостям жизни, тогда как суровая неоклассическая строгость как нельзя более подходила культу разума, дисциплины и расчетливости, типичных для набирающей силу буржуазии. Однако более внимательный взгляд без труда обнаружит, что рядом со старой придворной знатью появилось молодое дворянство, предприимчивое и динамичное, с вполне уже буржуазными вкусами и нравами, дворянство, ратующее за обновление и реформы, читающее Энциклопедию и ведущее диспуты в салонах. И тому же внимательному взгляду будет трудно выделить в чрезвычайно многослойных сословиях торговцев, нотариусов и адвокатов, писателей, журналистов и судей XVIII в. те черты, что позволят век спустя дать определение буржуазному социальному типу. Этой сложной диалектике слов и классов соответствует не менее сложная диалектика вкуса: прихотливой Красоте рококо противостоит не один, а несколько классицизмов, отвечающих различным, порой противоречащим друг другу требованиям. Философ-просветитель требует освобождения ума от тумана обскурантизма, но тут же выказывает симпатию к абсолютному монарху и авторитарным правительсткам; **светлая сторона** разума Просвещения находит свое воплощение в гении Канта, а **темная, беспокойная его сторона** — в исполненном жестокости творчестве маркиза Де Сада; Красота неоклассицизма — это живительная реакция на вкусы Старого режима и вместе с тем поиск неоспоримых, а значит, неизменных и непреложных правил.

Морис-Кантен
де Латур,
Портрет маркизы
де Помпадур,
1775.
Париж, Лувр

Слева:
Жан-Оноре
Фрагонар,
Качели,
1770.
Лондон,
собрание Уоллеса



Жан-Батист
Шарден,
Мальчик с волчком,
1738.
Париж, Лувр



Светлая сторона разума

Иммануил Кант

Наблюдения над чувством

прекрасного и возвышенного, II, 1764

У человека сангвинического склада души преобладает чувство прекрасного. Его радости поэтому полны веселья и жизни. Если он не весел, то он уже в дурном настроении, а пребывание в тиши мало ему знакомо. Разнообразие прекрасно, и он любит перемены. Он ищет радости в себе и вокруг себя и веселит других; он хороший собеседник. У него много моральной симпатии. Радость других доставляет ему удовольствие, а их страдание делает его мягкосердечным. Его нравственное чувство прекрасно, но лишено принципов и всегда зависит непосредственно от данного впечатления, производимого на него [окружающими] предметами. Он всем людям друг, или, что то же самое, в сущности никому не друг, хотя добросердечен и благожелателен. Он не претворяется. Сегодня он покорит вас своей любезностью и хорошими манерами, завтра, если вы больны или вас постигло несчастье, он будет вам искренне и не-притворно сочувствовать, но постарается незаметно исчезнуть, пока обстоятельства не перменятся. Он никогда не должен быть судьей. Законы обычно кажутся ему слишком строгими, и он дает подкупить себя слезами. Из него святой не получится; он никогда не бывает по-настоящему добрым и по-настоящему злым. Он часто предается беспутству и бывает безнравствен, [впрочем] больше из услужливости, чем по склонности. [...]

У человека, которого считают холериком, преобладает чувство того рода возвышенного, которое можно назвать великолепием. Собственно говоря, это только обманчивый блеск возвышенного и лишь яркая окраска, скрывающая внутреннее содержание вещи или лица, быть может, плохое и пошлое, — окраска, своей внешностью вводящая в заблуждение и умиляющая.

... и темная сторона

Франсуа де Сад

Жюстина, 1791

— Ну и что, лишь бы это доставило мне удовлетворение.

Он начал с пяти или шести ударов, от которых Жюстина загородилась руками. В ярости от такого неслыханного нахальства, Клемент схватил Жюстину за запястья, связал их вместе за ее спиной и велел ей замолчать и не издавать ни звука. Теперь у несчастной остались только слезы и судорожные подергивания лица, чтобы умолять о пощаде. Он осипал дюжиной резких ударов обе груди бедной девушки, которая больше ничем не могла защититься. Белая атласная кожа вмиг окрасилась кровью, невыносимая боль исторгла из Жюстиной поток слез, которые, скатываясь жемчужинами по истерзанной груди, делали нашу очаровательную героиню еще привлекательнее. Негодий целовал эти слезы, сплизывал их, и они на его языке смешивались с каплями крови, которые проливала его жестокость, и он снова впивался в губы жертвы, в ее мокрые глаза и снова с упоением обсасывал их.

2. Стогость и освобождение



Симптоматично, что новаторский характер классицизма рождается из требования еще более строгого соблюдения правил, что стремление еще более неукоснительно следовать реальности ведет к преодолению реализма. Эта тенденция проявилась еще в эпоху барокко, когда театр XVII в. отреагировал классической трагедией на правило единства времени, места и действия во имя более достоверного отображения действительности: в самом деле, как действие, длившееся много лет, может уложиться в несколько часов, как антракт может вместить в себя годы, отделяющие одно событие от другого? И вот требование более скрупулезного натурализма ведет к тому, что время сжимается, место сокращается, расширяется пространство сценической иллюзии, а действие сводится к главному, поскольку сценическое время в идеале должно совпадать с реальным. И на смену отражающей действительность Красоте театра Плеяды приходит стилизованный Красота сильно искаженной реальности, где человек стоит в центре драмы, не нуждающейся в сценической мишуре. Расин великолепно отражает сосуществование классицизма и антиклассицизма, Красоты расплывчатой, избыточной, придворной и Красоты стилизованной, концентрированной, трагической в греческом смысле слова.

Жан-Оноре Фрагонар,
Корес и Каллироя,
1760.
Париж, Лувр



3. Дворцы и сады



Что неоклассицизм был реакцией на ложный классицизм и проповедовал еще более неукоснительный натурализм, нагляднее всего отразилось в строгости новых архитектурных стилей, в частности, в Англии. Английская архитектура XVIII в. выражает прежде всего умеренность и хороший вкус и решительно отмежевывается от излишеств барокко. Английская аристократия и мелкопоместное дворянство вовсе не склонны выставлять напоказ свое богатство, поэтому хорошим тоном считается придерживаться правил классической архитектуры, в частности Палладио.

Лорд Берлингтон,
Чизвик-хаус,
1729.
Чизвик, Англия

Справа:
Вилла Киджи
в Чентинале,
Сиена



Меру Красоты барочной архитектуры определяет то, насколько она поражает, изумляет, обескураживает своими излишествами, неуемностью, изгибами и завитками. В рациональном же восприятии XVIII в. такая Красота выглядит вычурной и нелепой, и критика не щадит даже барочного сада: парк Версали теперь служит отрицательным примером, а вот английский парк ничего не создает заново, но отражает Красоту природы и очаровывает не излишествами, а гармоничным сочетанием ландшафтов.





4. Классицизм и неоклассицизм

В неоклассицизме сходятся две различные, но дополняющие друг друга тенденции, присущие буржуазному духу: индивидуалистская строгость и страсть к археологии. Внимание к частной жизни, к жилищу, столь характерное для индивидуализма современного человека, находит конкретное выражение в поиске и применении неизменных и непреложных норм — примером тому может служить дом, который Томас Джефферсон, лидер американской революции и третий президент Соединенных Штатов, спроектировал лично.

Новый классицизм предлагает канон «подлинно» классической Красоты, его идеал — новые Афины в двояком смысле: как самый что ни на есть классический греческий город и как воплощение богини Разума, где нет места недавнему прошлому. Этот аспект отлично сочетается с так называемым археологическим неоклассицизмом, выраженным в растущем интересе XVIII в. к археологии.

Археологические изыскания во второй половине столетия, конечно, превратились в моду; здесь сказалось увлечение дальними странствиями, экзотической красотой, выходящей за рамки европейских канонов. Но одними изысканиями, раскопками, вновь обретенными руинами этого феномена не объяснишь: достаточно вспомнить, как равнодушно отнеслось общественное мнение к раскопкам Геркуланума (1738), проводившимся всего за десять лет до раскопок Помпей (1748), с которых начинается поистине лихорадочная погоня за всем античным и первозданным. За время, прошедшее от раскопок Геркуланума до раскопок Помпей, произошли глубокие изменения в европейском вкусе. Решающее значение сыграло открытие, что ренессансный образ классичности на самом деле относился к эпохе упадка: когда обнаружилось, что классическая Красота — это всего лишь искаженное представление гуманистов, она была отброшена и начался поиск «истинной» античности.

Отсюда новаторский характер, присущий теориям Прекрасного второй половины XVIII в.: стремление обрести первозданный стиль предполагает разрыв со стилями традиционными и отказ от условных сюжетов и поз ради большей свободы выражения.

Но освобождения от канонов требовали не только художники: по Юму, критик может устанавливать **правила вкуса**, только если сам способен освободиться от привычек и предрассудков, извне предопределяющих его суждение; оно должно основываться на внутренних свойствах, а именно, здравом смысле, непредвзятости, а также методе,



Иоганн Генрих
Вильгельм Тишбейн,
*Лето в Римской
кампанье,*
1787.
Франкфурт-
на-Майне,
штаделевский
институт

Правила вкуса

Дэвид Юм

О норме вкуса, 1757

Практика настолько полезна для распознавания прекрасного, что, прежде чем судить о каком-либо значительном произведении, нам необходимо неоднократно прочитать и вдумчиво рассмотреть его в различных аспектах. Когда какое-либо произведение рассматривается впервые, то это делается поверхностно и бегло, и нарушает подлинное чувство прекрасного. Соотношение частей при этом не распознается; истинный характер стиля усматривается слабо; отдельные достоинства и недостатки кажутся спутанными и предстают в воображении нечетко. Я не говорю уже о том, что существуют виды прекрасного, которые, будучи

цветистыми и внешне привлекательными, сначала нравятся, но, когда обнаруживается их несовместимость с правдивым выражением разума и эффектов, быстро приедаются, а затем с пренебрежением отвергаются или по меньшей мере утрачивают значительную часть своей ценности.

Практически невозможно заниматься созерцанием какого-либо рода прекрасного, если не проводить частых сравнений между отдельными видами и степенями прекрасного и не определять их соотношения. Человек, которому никогда не приходилось сравнивать различные виды прекрасного, в сущности, совершенно некомпетентен высказать какое-нибудь мнение относительно того или иного представленного ему объекта.



Антонио Канова,
Грации,
1812–1816.
Санкт-Петербург,
Эрмитаж

утонченности и практике. Этот критик, как мы увидим, формирует общественное мнение, а уже в нем передаются, обсуждаются, а также (почему бы и нет?) продаются и покупаются идеи. В то же время деятельность критика предполагает окончательное освобождение вкуса от классических правил — тенденция, начавшаяся по меньшей мере с маньеризма и достигшая у Юма эстетического **субъективизма**, граничащего со скептицизмом (этот термин — в позитивном смысле — сам Юм, не задумываясь, применяет к своей философии). Основная мысль этих рассуждений состоит в том, что Красота не присуща вещам, но складывается в голове критика, то есть зрителя, свободного от влияний извне. Это открытие имеет такое же значение, как открытие субъективного характера свойств тела (теплое, холодное и т. д.), сделанное в XVII в. в области физики Галилеем. Субъективности «телесного вкуса» (сладкой или горькой будет пища, зависит не от ее природы, но от органов вкуса человека, ее вкушающего) соответствует аналогичная субъективность «вкуса духовного»: поскольку не существует объективного критерия оценки свойств веществ, один и тот же предмет может показаться прекрасным мне и безобразным моему соседу.



Джованни Паоло
Паннини,
*Галерея с видами
древнего Рима*,
1758.
Париж, Лувр

Только путем сравнения мы устанавливаем, что заслуживает похвалы или порицания, и узнаем, какую степень этой оценки следует употребить.

Субъективизм

Дэвид Юм
О норме вкуса, 1757

Прекрасное не есть качество, существующее в самих вещах; оно существует исключительно в духе, созерцающем их, и дух каждого человека усматривает иную красоту. Один может видеть безобразное даже в том, в чем другой чувствует прекрасное, и каждый должен придерживаться своего чувствования, не навязывая его другим. Поиски подлинно прекрасного и подлинно безобразного столь же бесплодны, как и претензии на то, чтобы установить, что доподлинно сладко, а что горько. В зависимости от состояния наших органов чувств одна и та же вещь может быть как сладкой, так и горькой, и верно сказано по пословице, что о вкусах не спорят. Вполне естественно и даже совер-

шено необходимо распространить эту аксиому как на физический, так и на духовный вкус. Таким образом, оказывается, что здравый смысл, который так часто расходится с философией, особенно с философией скептической, по крайней мере в одном случае высказывает сходный с ней взгляд.



À MARAT,
DAVID.

L'AN — DEUX

5. Герои, тела и руины



Эстетика руин, получившая развитие во второй половине XVIII в., также отражает амбивалентность неоклассической Красоты. Сама идея, что исторические развалины могут восприниматься как нечто прекрасное, была новой и обусловливалась неприятием традиционных объектов и вытекающим отсюда поиском новых тем за пределами канонических стилей.

Не побоимся соотнести рациональный и вместе с тем меланхоличный взгляд Дидро или Винкельмана на руины античного здания со взглядом Давида на тело убитого Марата, которого ни один из художников предшествующего поколения не стал бы изображать в ванной.

В *Марате* Давида необходимость соблюдать до мельчайших деталей историческую правду не означает холодное воспроизведение натуры, но ведет к смеси противоречивых чувств: stoическая непреклонность убитого революционера превращает Красоту его тела в средство

Якоб Филипп
Хакерт,
*Гете, осматривающий
римский Колизей,*
1786.
Рим, Музей Гете

Слева:
Жак-Луи Давид,
Смерть Марата,
1793.
Брюссель,
Королевские музеи



Иоганн Генрих
Фюсли,
*Отчаяние художника
перед величием
 античных
 фрагментов,*
1778–1780.
Цюрих, Кунстхауз



утверждения веры в идеалы Разума и Революции; но тело это безжизненно, а потому рождает ощущение глубокой печали о бренности жизни и невозвратимости всего, что уносят время и смерть.

Ту же амбивалентность мы находим в мыслях Дидро и Винкельмана, навеянных созерцанием руин. **Красота античных памятников** напоминает об опустошительном воздействии времени и безмолвии, поглотившем целые народы, но в то же время укрепляет веру в возможность абсолютно точно воспроизвести первоисточник, который в прошлом считался безвозвратно утраченным и которому ошибочно предпочитали природную Красоту. Устремленность Винкельмана к ясной и простой **чистоте линий** проникнута той же глубокойnostальгией, что испытывал Руссо, вздыхая о первозданной чистоте естественного человека. Но есть здесь и чувство протеста против пустого, надуманного, а то и просто противоестественного нагромождения форм рококо.

Красота античных памятников

Иоганн Иоахим Винкельман

Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре, 1755

Известно, что великий Бернини принадлежал к числу тех, которые пытались оспаривать превосходство у греков как в отношении более прекрасной натуры, так и в отношении идеальной красоты их фигур. Он держался вместе с тем того взгляда, что природа умеет придавать всем частям тела надлежащую красоту, задача же искусства состоит в том, чтобы найти эту красоту. Он гордился тем, что отказался от своего первоначального предубеждения в отношении прелести Венеры Медицайской, — прелести, которую он, однако, после кропотливого изучения обнаружил в природе при различных обстоятельствах.

Итак, оказалось, что Венера научила его найти в природе красоты, которые он до того считал свойственными одной Венере и которые он без нее не стал бы искать в природе. Разве из этого не следует, что легче открыть красоту греческих статуй, чем красоту в природе, и что, следовательно, первая более волнует, не так разрознена, более сосредоточена в одно целое, чем последняя? Изучение природы является, стало быть, по меньшей мере, более длинным и трудным путем к познанию совершенной красоты, чем изучение античных статуй; и, стало быть, Бернини, направляя внимание молодых художников преимущественно на самое прекрасное в природе, указывал им далеко не кратчайший путь к этому познанию.

Подражание прекрасному в природе либо бывает направлено на какой-либо единичный предмет, либо собирает воедино наблюдения над целым рядом единичных предметов. В первом случае получается похожая копия, портрет, — это путь к голландским формам и фигурам. Второй путь ведет к обобщающей красоте и к идеальному изображению ее, — это тот путь, который избрали греки. Разница между ними и нами заключается, однако, в следующем: греки достигли этих изображений, даже если бы они не воспроизводили более прекрасные тела, благодаря возможности ежедневно наблюдать красоту природы, — возможность, которая выпадает на нашу долю далеко не каждый день, и притом редко в том виде, в каком этого желал бы художник.

Чистота линий

Иоганн Иоахим Винкельман

Выдающиеся античные памятники, I, 1767

Поэтому греческие мастера, стремясь достичь в своих творениях, которые они полагали изображениями того или иного божества, совершенства человеческой красоты, пытались сообщить их лицам и движениям безмятежность, дабы не было в них ни малейшего искажения или волнения, которое, в соответствии с философией, не пристало природе и самой божественной сущности. Фигуры, созданные с соблюдением такой сдержанности, выражали совершенное равновесие чувств, и одно только это могло придать лицу Гения, хранящегося на Вилле Боргезе, ту красоту, что, можно сказать, стала для нас прототипом. Но поскольку в действии невозможно полное безразличие, искусство, не имея возможности устраниться от изображения божеств, наделенных человеческими чувствами и страстями, вынуждено было довольствоваться той мерой красоты, что может быть у действующего божества. Поэтому выражение получается не в полной мере уравновешенным, однако красота все же берет верх, она — как гравечембало в оркестре, который ведет за собой все остальные инструменты, хотя кажется, что они заглушают его. Это явственно проявляется в лице статуи Аполлона Ватиканского, где должно было отразиться презрение к дракону Питону, убитому его стрелами, и вместе с тем пренебрежение к самой победе. Мудрый скульптор, желая изваять прекраснейшего из богов, придал презрительное выражение той части лица, где, по мнению поэтов, оно бывает, а именно носу, сделав ноздри раздутыми; пренебрежение же заметно в слегка выпяченной нижней губе, там, где начинается подбородок; но разве эти чувства могут исказить красоту? Нет; потому что взгляд этого Аполлона невозмутим, а люб — сама безмятежность.

6. Новые идеи, новые сюжеты



Эстетические споры в XVIII в. приобретают совершенно новые по сравнению с Возрождением и XVII в. черты, определяющие их своеобразие и современное звучание: речь идет об отношениях интеллектуалов и публики, об утверждении женских салонов и роли женщины, о появлении новых сюжетов в искусстве.

В XVIII в. интеллектуал и художник все больше освобождаются из-под унизительной зависимости от меценатов и благотворителей и начинают обретать некоторую экономическую самостоятельность благодаря развитию издательской индустрии. Если в свое время Дефо уступил права на *Робинзона Крузо* всего за каких-то 10 фунтов стерлингов, то теперь Юм может заработать более 3000 за свою *Историю Великобритании*. Менее именитые авторы также находят себе работу в качестве компиляторов книг, в популярном изложении дающих выжимку из основных политических и философских тем. Во Франции такие книги

Жан-Этьен Лиотар,
Прекрасная
шоколадница,
1745.
Дрезден,
Картинная галерея

Справа:
Франсуа Буше,
Завтрак,
1739.
Париж, Лувр





продаются на передвижных рынках и таким образом попадают в самые отдаленные уголки страны, где больше половины населения умеет читать. Эти перемены готовят почву для Революции; не случайно Красота неоклассицизма будет принята как эмблема этого события (как и последовавшей за тем наполеоновской империи), а Красота рококо станет отождествляться с одиозным и развратным Старым режимом. Философ сливаются с критиком и журналистом и создает себе аудиторию, куда более многочисленную, чем узкий круг интеллектуалов так называемой Литературной республики. В глазах этой широкой публики все большее значение приобретают средства пропаганды идей. Самые известные критики того времени — это Аддисон и Дидро; первый пишет о **воображении** как способности эмпирически ощутить Красоту искусства и Красоту природы; второй со свойственным ему эклектизмом изучает Красоту как результат взаимодействия чувствительного человека и природы среди **множества удивительных** и разнообразных **связей**, восприятие которых лежит в основе суждения о прекрасном. В обоих случаях распространение этих идей тесно связано с развитием печати: поэтому Джозеф Аддисон учреждает журнал *Спектейтер*, Дени Дидро основывает Энциклопедию.

Жак-Луи Давид,
Портрет
супружеской пары Лавуазье,
1788.
Нью-Йорк, Музей
Метрополитен



Фронтиспис
Энциклопедии
Дидро и Д'Аламбера,
1751



Восторг воображения

Джозеф Аддисон

Спектейтер, 1712, № 412

Существует красота другого рода, которую мы обнаруживаем в различных творениях искусства и природы и которая не действует на воображение столь горячо и бурно, как красота, проявляющаяся в представителях нашего человеческого рода, но способна, однако, возбудить в нас тайный восторг и своего рода любовь к местам или предметам, в которых мы ее открыли. Она состоит либо в живости или разнообразии красок, в симметричности и пропорциональности частей, в расстановке и расположении тел или же просто в смешении и совпадении всех их, взятых вместе. Из этих различных видов красоты глаз испытывает наибольший восторг от красок. В природе мы нигде больше не встречаем более великолепного и приятного зрелища, чем вид неба при восходе и закате солнца, целиком состоящих из тех разнообразных потоков света, которые появляются в облаках в самых различных сочетаниях.

Многообразие удивительных связей

Дени Дидро

Философское исследование о происхождении и природе прекрасного, 1772

Как бы ни обстояло дело со всеми указанными причинами различия наших

суждений, это не дает нам права думать, что реально прекрасное, которое состоит в восприятии отношений, является химерой. Применение этого принципа может изменяться до бесконечности, и его случайные вариации могут породить немало диссертаций и литературных войн, но самый принцип не становится от этого менее прочным. Быть может, на всей земле не найдется двух людей, которые в точности увидели бы в том же самом предмете те же самые отношения и которые приписали бы ему одну и ту же степень красоты. Но если бы нашелся хоть один человек, на которого никакой вид отношений не производил бы впечатления, мы бы сказали, что это полнейший идиот. А если бы он оказался нечувствителен хотя бы к некоторым видам отношений, это свидетельствовало бы о наличии какого-то недостатка в его животной экономии. Во всех этих случаях мы остались бы столь же далеки от скептицизма, ибо в нашу пользу свидетельствовал весь остальной человеческий род.

Прекрасное не всегда является результатом разумной причины, движение часто порождает как в отдельно рассматриваемом предмете, так и в ряде предметов, сравниваемых нами между собою, поразительное множество самых удивительных отношений. Кабинеты естественной истории содержат огромное число образцов, подтверждающих это. Отношения являются здесь результатом неожиданных сочетаний, по крайней мере по отношению к нам. Природа, забавляясь и создавая сотни различных случайностей, подражает произведениям искусства. Право, можно было бы задать себе вопрос (я не говорю, имел ли основание философ, выброшенный бурей на берег неведомого острова, воскликнуть при виде нескольких геометрических фигур: «Мужайтесь, друзья мои, я вижу следы человека!») — достаточно было бы знать, сколько отношений нужно заметить в данном предмете, чтобы получить полную уверенность, что перед нами произведение художника, — в каком случае один недостаток симметрии может считаться свидетельством более веским, чем вся сумма наличных отношений? В какой зависимости между собой находятся время действия стихийной причины и отношения, наблюдаемые в произведенных ею результатах? И наконец — существуют ли, кроме творений всемогущего, еще какие-нибудь примеры, доказывающие, что число отношений может быть в конце концов уравновешено числом бросков?

Уильям Хогарт,
Слуги Хогарта,
1750–1755.
Лондон, Галерея Тейт



Естественно, издательский рынок порождает новые формы реакции и неудовлетворенности. Так произошло с Хогартом: рынок изгнал его, поскольку заказчики из британской аристократии отдавали предпочтение иностранным художникам, и ему пришлось зарабатывать на жизнь, иллюстрируя печатные издания. Живопись и эстетические теории Хогарта выражают тип Красоты, открыто противостоящий классичности британской аристократии. Предпочитая сложное переплетение, кривую, извилистую линию (одинаково подходящую для красивой **прически** и для изощренного ума) прямой, Хогарт отринул классическую связь Красоты и пропорциональности. Так же как (хотя не точно как) его соотечественник Эдмунд Бёрк. Картины Хогарта выражают Красоту назидательную и повествовательную, то есть по-своему образцовую и неразрывно связанную с историей, от которой ее невозможно отделить (как в случае романа или новеллы). Соотнесенная с повествовательным контекстом Красота полностью утрачивает идеальные свойства и, не обусловленная никаким типом совершенства, может находить выражение в новых сюжетах, например в изображении слуг, — тема, кстати, интересовавшая и других авторов. Не случайно в *Дон Жуане* Моцарта, произведении, одновременно завершающем классическую эпоху и открывающем современную, за распутником, тщетно гоняющимся за идеальной Красотой и одерживающим тысячу побед, иронично наблюдает со стороны — а также подробно комментирует его действия с чисто буржуазной сметливостью — слуга Лепорелло.

Прическа

Уильям Хогарт

Анализ красоты, V, 1753

Волосы на голове служат еще одним очень ясным примером. Предназначенные главным образом для украшения, они более или менее оправдывают свое назначение либо своей естественной формой, либо с помощью искусства парикмахера. Необыкновенно красив сам по себе развивающийся локон; волны и разнообразные повороты естественно переплетающихся локонов чарут глаз, доставляя ему радость следовать за ними, особенно в тот момент, когда легкий ветерок приводит их в движение. Поэтам это известно так же, как и художникам; не раз поэты описывали своеенравные колечки кудрей, колеблемые ветром.

Однако для того чтобы показать, как надо избегать излишества в сложности, так же как в каждом из других правил, представим эти же самые волосы в перепутанном и сбитом состоянии, что превратит их в крайне неприятное зрелище, ибо глаз будет поставлен в тупик и не сможет проследить такое количество беспорядочных, несобранных, запутанных линий. И тем не менее современная мода, которой следуют дамы, заплетая часть волос сзади наподобие скрутившихся змей, а затем прикалывая их к основной массе волос, с которой они сливаются,— на редкость живописна. Такое переплетение волос, при котором сохраняются отчетливые разнообразные размеры,— искусный способ сохранения одновременно и сложности, и красоты.

Совершенство**не является причиной Красоты**

Эдмунд Бёрк

Философское исследование

о происхождении наших идей

возвышенного и прекрасного, III, 9, 1756

Имеется еще одно распространенное мнение, довольно тесно связанное с предыдущим, и состоит оно в том, что составляющей причины красоты является совершенство. Это мнение ныне распространяется не только на чувственно воспринимаемые предметы, но сфера его деятельности значительно расширена. Однако в этих предметах совершенство, рассматриваемое как таковое, не только не является причиной красоты, но, напротив, это качество, достигающее высшего уровня у представителей прекрасного пола, почти всегда несет с собой идею слабости и несовершенства. Женщины очень хорошо понимают это; по этой

причине они учатся сююкать, слегка пошатываться, как бы от слабости, при ходьбе, притворяются слабыми и даже больными. Во всем этом они руководствуются природой. Красота, находящаяся в беде, — наиболее сильно воздействующая красота, намного превосходящая всякую иную. Застенчивость обладает значительно меньшим влиянием; а вообще скромность — молчаливое признание несовершенства — сама по себе считается приятным качеством и, безусловно, усиливает любое другое такое же качество.

... не минут рук его

Лоренцо Да Понте

Дон Жуан, I, 5, 1787

Вот извольте! Этот список красавиц
Я для вас, так и быть, уж открою,
Он записан моему рукою,
Вот глядите, следите за мной!

Их в Италии шестьсот было сорок,
А в Германии двести и тридцать,
Сотня француженок, турчанок девяносто,
Ну, а испанок так тысяча три.

Между ними есть крестьянки,
Есть мещанки, есть дворянки,
Есть графини, баронессы,
Есть маркизы и принцессы —
Словом, дамы всех сословий,
Всех примет и всяких лет.

Он в блондинке ценит скромность,
Тихий нрав и безмятежность,
А в брюнетке страсть и томность,
В светло-русой — мягкость, нежность.

Он зимою любит полных,
Летом тоненьких и томных.
Величавых обожает,
Миньюторным цену знает.

И старушек не обходит,
Их с ума он, бедных, сводит,
Но хоть старых он и губит,
Молодых все ж больше любит.

И богата ли, бедна ли,
Глуповата ли, умна ли —
Вы ведь это испытали —
Не минут рук его.



7. Женщины и страсти



Показывая экзистенциальное поражение соблазнителя, Дон Жуан предлагает по контрасту новое понимание женщины; то же можно сказать и о картине *Смерть Марата*, документально запечатлевшей историческое событие, в котором женщина была главным действующим лицом. Иначе и быть не могло в век, ознаменовавшийся выходом женщин на арену общественной жизни. Это можно наблюдать и по живописным образам, где барочных дам вытесняют женщины менее чувственные, но более раскрепощенные, без удушающего корсета, со свободно ниспадающими волосами. В конце XVIII в. становится модным не прятать грудь; иной раз ее не скрывает ничего выше ленты, поддерживающей формы и подчеркивающей талию. Парижские дамы организуют салоны и участвуют, разумеется, не как статисты в разворачивающихся там дискуссиях. Это предвосхищает революционные клубы, но в то же время продолжает моду, утвердившуюся еще в XVII в., когда в салонах велись диспуты о природе любви. Показательно, что сцена *Отплытие на остров Киферу* Ватто навеяна воображаемой географией любовных страстей, которую в XVII в. было принято изображать в виде своеобразной **сердечной карты** — *Carte du Tendre* (карты нежности, фр.).

Жан-Этьен Лиотар,
Мария Аделаида
Французская
в турецком наряде,
1753,
Флоренция,
Галерея Уффици

Слева:
Анжелика Кауфман,
Автопортрет,
ок. 1770.
Флоренция,
Галерея Уффици





Именно в атмосфере этих салонных разговоров в конце XVII в. появился на свет один из первых любовных романов — *Принцесса Клерская госпожи де Лафайет*. За ним уже в XVIII в. последовали *Молль Флендерс Даниэля Дефо* (1722), *Памела Самуэля Ричардсона* (1742) и *Новая Элоиза Жан-Жака Руссо* (1761). В любовном романе XVIII в. Красота подается через призму восприятия страсти и в основном в форме дневника, а эта литературная форма уже содержит в себе весь ранний романтизм.

А главное, в салонных разговорах пробивает себе дорогу убеждение (и в этом заключается вклад женщин в современную философию), что чувство это не просто помутнение ума, а проявление третьей способности человека — наряду с разумом и физическими ощущениями.

Именно к чувству прибегает Руссо, когда восстает против надуманной и упаднической современной Красоты и отстаивает право глаза и сердца погрузиться в первозданную и неиспорченную Красоту природы, ностальгически грустя о «добром дикаре» и непосредственном ребенке, которые были в человеке изначально, а теперь утрачены навсегда.

Carte du Tendre
Карта чувств
и страстей),
XVII в.
Париж,
Национальная
Библиотека

С 262–263:
Жак-Луи Давид,
Портрет
госпожи Рекамье,
1800.
Париж, Лувр

Сердечная карта

Госпожа де Скюдери

Клелия, римская история, 1654

Но коль скоро не существует дорог, свободных от препятствий или не заключающих в себе опасности утраты истинного пути, — как это хорошо видно по странникам, уклоняющимся то чуть вправо, то чуть влево от «Новой дружбы», — Клелия предвидела, что они сбываются со своего пути. Действительно, отправившись от «Великого ума», они придут к «Небрежности» и, следуя ошибочной дорогой, достигнут «Непостоянства», а оттуда попадут в «Огорчение», «Легкомыслие», «Забывчивость», и вот, вместо того чтобы достигнуть «Привязанности и уважения», окажутся перед «Озером равнодушия» — тем самым, что обозначено на карте. Неподвижность вод названного озера вполне оправдывает его название.

С другой стороны, если от «Новой дружбы» взять чуть влево, можно пройти к «Нескромности», а оттуда, следуя по дороге «Коварства» и «Гордыни» — к «Злословию» и далее к «Низости»; и вот, вместо того чтобы достигнуть «Привязанности и благодарности», они окажутся у «Моря вражды», в котором терпит кораблекрушение всякое заплывшее туда судно: это беспокойное море, воды которого, растревоженные столь бурной страстью, губят всякого, кто отклонился влево от «Новой дружбы». Здесь Клелия помечает на Карте, что необходимы тысячи добродетелей, дабы был исполнен долг нежной дружбы. Обладатели дурных свойств вызывают в ней лишь неприязнь или по меньшей мере равнодушие. Помимо этого, своей Картой честная девица хотела сказать, что никогда еще не любила и что в ее сердце будет место не только для одной нежности. В самом деле, река влечения впадает в море, которое она именует «Опасным», ибо великкая опасность подстерегает женщину, переступающую грань дружбы. На другом берегу этого моря она поместила «Неведомую землю», ибо нам неведомо находящееся там, и мы полагаем, что никому еще не удавалось проникнуть за «Геркулесовы столпы»*.

Тщеславие

Даниэль Дефо

Молль Флендерс, 1722

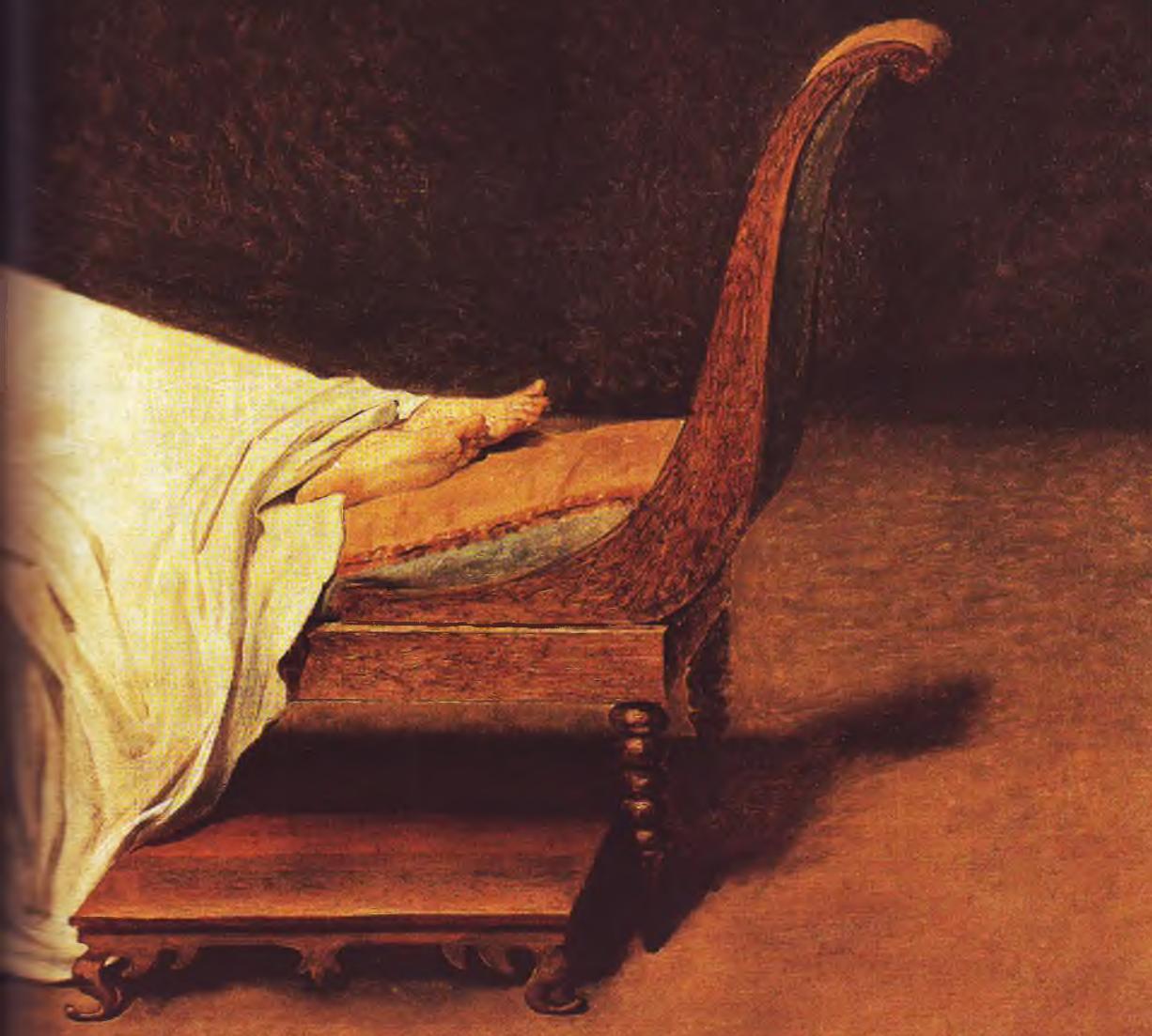
Таким образом, я воспользовалась всеми выгодами воспитания, которое получила бы, будь я такой же барышней, как те, с которыми я жила; и кое в чем я имела над ними преимущество, даром что они стояли выше меня по положению; природа наделила меня дарами, которых никаким богатством не приобрести. Во-первых, я была гораздо красивее их, во-вторых, лучше сложена и, в-третьих, лучше пела, то есть голос у меня был лучше; надеюсь, вы мне поверите, что высказываю я не свое мнение, а мнение всех, кто знал ту семью.

Со всем тем я не чужда была тщеславия, свойственного нашему полу: мне хорошо было известно, что все меня считают хорошенькой или, если хотите, красавицей, и я сама вполне разделяла это мнение и в особенности любила слышать его от других, что случалось часто и доставляло мне большое удовольствие. [...]

Но то, чем я так тщеславилась, стало моей гибелью или, вернее, причиной ее было мое тщеславие. У моей покровительницы было двое сыновей, юношей весьма даровитых и отменно воспитанных, и, на свое несчастье, я с ними была очень хороша, они же обошли со мной совсем иначе. [...]

С тех пор голова моя пошла кругом, я была поистине сама не своя; подумать только: такой барин признавался в любви ко мне и говорил, что я прелестное создание! Не знала я, как и перенести все это: загордилась до последней степени. Высоко держала я голову и, не подозревая о порочности нашего века, совсем забыла о добродетели: если бы молодой барин пожелал, он тогда же мог позволить себе со мною какие угодно вольности. На мое счастье, он в тот раз не воспользовался этой возможностью.







8. Свободная игра Красоты

В эстетике XVIII в. большую роль играют субъективные и неопределенные аспекты вкуса. На этапе ее наивысшего развития Иммануил Кант в *Критике способности суждения* утверждает, что в основе эстетического опыта лежит **незаинтересованное** (бескорыстное) **удовольствие**, доставляемое созерцанием Красоты. Прекрасно то, что нравится без всякого интереса, то есть без дальнего прицела, что не порождено понятием и не сводимо к нему; вкус — это способность бескорыстно судить о предмете (или изображении) в зависимости от получаемого или не получаемого удовольствия; объект такого удовольствия и есть то, что мы называем прекрасным. Верно, однако, и то, что, считая предмет прекрасным, мы полагаем, что наше суждение должно иметь универсальное значение и все должны (или должны бы) разделять наше суждение. Но поскольку универсальность суждения вкуса не требует существования понятия, на которое можно было бы опереться, универсальность прекрасного субъективна: это законное притязание с точки зрения того, кто выносит суждение, но оно ни в коем случае не может приобрести универсальное познавательное значение. Одно дело «почувствовать» интеллектом, что картина Ватто, изображающая галантную сцену, имеет четырехугольную форму, или «почувствовать» разумом, что каждый кавалер должен помочь женщине, оказавшейся в затруднении, и совсем другое — «почувствовать», что рассматриваемая картина прекрасна: в этом случае и интеллект и разум отказываются от главенствующей роли, которую они играют соответственно в сфере познания и морали, и вступают в свободную игру со способностью воображать в соответствии с правилами, продиктованными последней. И у Канта, и у Руссо, и в диспутах о страстиах мы видим, как разум сдает свои позиции.

**Незаинтересованное
удовольствие**
Иммануил Кант
Критика способности суждения,
I, 1, II, 1790

Данное пояснение прекрасного может быть выведено из предыдущего его пояснения как благорасположения, свободного от всякого интереса. Ибо, сознавая, что благорасположение к предмету лишено для него всякого интереса, человек

сочет, что в этом предмете должно заключаться основание благорасположения для каждого. Поскольку оно не основано на какой-либо склонности субъекта (или на каком-либо другом продуманном интересе) и тот, кто высказывает суждение о благорасположении к этому предмету, чувствует себя совершенно свободным, он не может обнаружить какие-либо частные условия в качестве оснований для благорасположения.

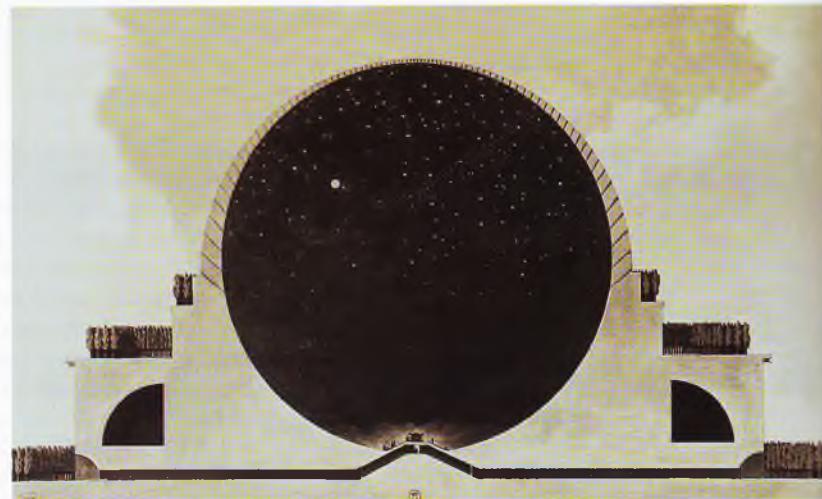
Джордж Ромни,
Леди Гамильтон
в образе Цирцеи,
ок. 1782.
Лондон, Галерея Тейт



Однако это отступление перед тем, что выходит из-под контроля разума, совершается еще по законам самого разума, и никто лучше чем Кант не смог справиться с этой внутренне присущей просветительству противоречивостью. При этом тот же Кант вынужден допустить проникновение в систему нерациональных элементов. Один из таких моментов — признание наряду с «сопутствующей Красотой» (*pulchritude adhaerens*) «свободной Красоты» (*pulchritude vaga*) и неопределенности причудливого и абстрактного. Романтизм неимоверно расширит сферу **свободной Красоты**, так что она сольется с Красотой вообще. Но главное, Кант вынужден признать в Возвышенном (см. гл. XI) силу бесформенной и беспредельной Природы: в эту категорию попадают дерзкие и величественные скалы, грозовые тучи, вулканы, ураганы, океан и любое другое явление, где проявляется идея безграничности природы. У Канта еще подспудно сказывается вера в позитивность природы, в ее цели (которые предполагают развитие к лучшему рода человеческого и способствуют его осуществлению) и ее гармонию. Эта типичная для того века «эстетическая теодицея» присутствует также

Джон Рассел,
Луна,
ок. 1795.
Бирмингем,
Городской совет

Этьен-Луи Булле,
Кенотаф Ньютона,
фрагмент,
1784.
Париж,
Национальная
библиотека



у Хатчесона и Шефтсбери, для которых существование в природе злого и безобразного не противоречит позитивному и в сущности доброму порядку творения. Однако если природа уже не прекрасный английский сад, но нечто обладающее неопределимой и куда большей мощью, способной действовать на жизнь удушающе, становится трудно свести это эмоциональное состояние к правильной универсальной гармонии. Таким образом, *рациональным* выходом из опыта Возвышенного для Канта становится признание независимости человеческого разума от природы на основе открытия в человеке духовности, которая способна превосходить все пределы чувственного восприятия.

Свободная Красота

Джакомо Леопарди

Воспоминания — Лесни, 1824

Не думал я, что снова созерцать
Мерцание неясных звезд Ковша
Над садом отческим — привычкой станет;
И с ними разговаривать из окон
Того приюта, где я жил ребенком
И радостей своих конец увидел.
Как много образов и праздных слов
В моем уме в то время зарождалось
От вида звездных росписей. Тогда,
В молчанье сидя на зеленом дерне,
Почти весь вечер проводить любил я,
На небо глядя и внимая пенью
Лягушки на сырому лугу далеком.
И светляки блуждали над оградой,
Над цветником, и на ветру шептала
Душистая листва и кипарисы
Там в роще; и обрывки разговоров
Из-под родного крова были слышны
И слуг тишайший труд. И сколько мыслей
Огромных, сколько сладких снов внушил

мне

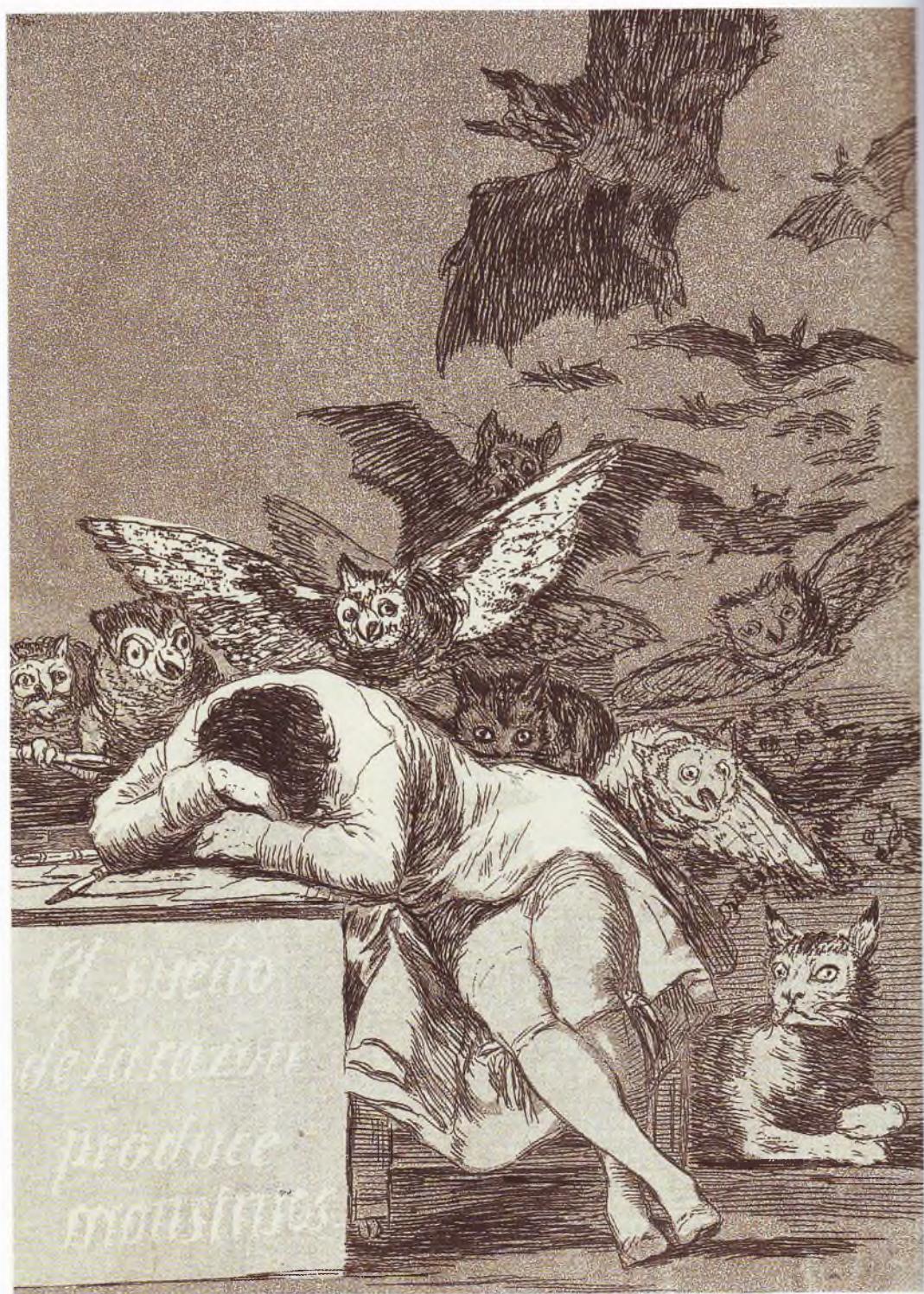
Вид моря дальнего и гор лазурных —
Их вижу я отсюда, их когда-то
Мечтал преодолеть я, чтобы достичь
Какого-то таинственного мира,
Таинственного счастья для себя!
Не знал своей судьбы я. Сколько раз
Жизнь горькую, пустую жизнь мою
Охотно променял бы я на смерть.

Жажда Красоты

Френсис Хатчесон

Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели, I, 15, 1725
Отсюда очевидно следует, что некоторые предметы *непосредственно* являются внешними причинами этого удовольствия, доставляемого красотой, что мы обладаем чувствами, приспособленными для его восприятия, и что оно отличается от той *радости*, которая возникает из себялюбия при виде выгоды для себя. Более того, разве мы не видим часто, как

пренебрегают удобством и пользой ради красоты, не имея в виду никакой другой *выгоды* от прекрасной формы, кроме как внушения ею приятных идей красоты? Это показывает нам, что даже если мы можем стремиться к прекрасным предметам из себялюбия, с целью получить удовольствие от красоты, как в архитектуре, цветоводстве и многих других делах, все же должно существовать *чувство* прекрасного, предшествующее перспективе даже этой выгоды; без такого чувства эти предметы не были бы тем самым *выгодными* (*advantageous*) и не возбуждали бы в нас это удовольствие, которое делает их таковыми. Наше *чувствование* прекрасного, которое мы получаем от предметов и благодаря которому они предстают перед нами как прекрасные, резко отличается от нашего *желания* обладать ими, когда они таковыми представлены. Наше желание прекрасно может быть преодолено при помощи вознаграждений или угроз, но наше *чувство* прекрасного — никогда; даже если страх смерти или любовь к жизни могут вынудить нас выбрать и возможать горькое лекарство или отказаться от тех блюд, которые *чувство* вкуса рекомендует нам как приятные, все же никакая перспектива выгоды, никакая боязнь зла не могут сделать это лекарство приятным *чувству*, а блюдо — неприятным ему, ибо они не были таковыми до этой перспективы. Таким же образом обстоит дело в отношении чувства красоты и гармонии; то обстоятельство, что такими предметами часто пренебрегают из-за стремления получить выгоду, отвращения к труду или каких-либо других эгоистических мотивов, доказывает не то, что у нас нет *чувства* прекрасного, а только лишь то, что наше желание его может быть преодолено более сильным желанием. Так, тот факт, что золото тяжелее серебра, никогда не считается доказательством того, что последнее вообще не обладает тяжестью.



9. Красота жестокая и зловещая



Франсиско Гойя,
Сон разума
рождает чудовищ.
1797–1798.
Гамбург, Кунстхалле

С 270–271:
Пьетро Лонги,
Итальянский дом,
1750.
Венеция,
Ка Редзонико

Темная сторона разума проглядывает в самих выводах Канта о независимости разума от природы и о потребности в немотивированной вере в добрую Природу. Человеческий разум обладает способностью развоплощать любой предмет познания, чтобы подчинить его себе в форме понятия или же сделаться независимым от него. Но если это так, то есть ли граница, способная воспрепятствовать низведению не только вещей, но и людей до положения управляемых, манипулируемых объектов, источника чьей-то выгоды? Есть ли спасение от **рационально спланированного зла** и разрушения чужих сердец?

Что и доказывают главные герои *Опасных связей* Шодерло де Лакло, где рафинированная и просвещенная Красота служит маской, под которой скрывается темная сторона человека, а главное — жажда мести женщины, решившей отплатить жестокостью и злом за притеснение ее пола на протяжении веков.

Жестокое и безжалостное использование разума наводит на мысль, что природа сама по себе не добра и не прекрасна. А тогда что мешает представить ее, как Де Сад, в виде беспощадного чудовища, алчущего плоти и крови? Разве человеческая история не дает множества наглядных примеров в подтверждение этого? Иными словами, жестокость заложена в самой природе человека, страдание — это средство достижения удовольствия, единственной цели в этом мире, озаренном безжалостным светом **безграничного разума**, который населяет мир своими кошмарами. Телесная Красота уже никак не соотносится с духовным миром, она лишь выражает жестокое наслаждение палача или мучения жертвы, без всяких моральных прикрас: царство зла торжествует над миром.





Франсиско Гойя,
Сатурн,
1821–1823
Мадрид, Прадо

Рационально спланированное зло

Франсуа Шодерло де Лакло
Опасные связи, 1782

Ваше дело не допустить, чтобы госпожу де Воланж встревожили неосторожные выпады, которые наш юноша позволил себе в своем письме. Избавьте нас от монастыря. Постарайтесь также, чтобы она перестала требовать возвращения писем малютки. Прежде всего, он их не отдаст, он их не хочет отдать, и я с ним согласен: здесь и любовь и разум единодушны. Я прочел эти письма, преодолевая скрупульность. Они могут быть полезны. Сейчас объяснюсь.

Несмотря на всю осторожность, с которой мы будем действовать, все может внезапно обнаружиться. Замужество состоится — не так ли? — и превалится весь наш замысел относительно Жеркура. Но так как я, со своей стороны, намерен отомстить матери, мне на этот случай остается обесчестить дочь. Если искусно подобрать эти письма и пустить в оборот только часть их, можно представить дело так, будто маленькая Воланж сделала все первые шаги и сама лезла на рожон.

Некоторые письма могли бы скомпрометировать даже мать и, во всяком случае, запятнать ее, как виновную в вопиющем попустительстве.

Безграничный разум

Мери Уоллстон Шелли
Франкенштейн, 1818

Никому не понять сложных чувств, увлекавших меня, подобно вихрю, в эти дни опьянения успехом. Мне первому предстояло преодолеть грань жизни и смерти и озарить наш темный мир ослепительным светом. Новая порода людей благословит меня как своего создателя; множество счастливых и совершенных существ будут обязаны мне своим рождением. Ни один отец не имеет столько прав на

признательность ребенка, как буду иметь я. Раз я научился оживлять мертвую материю, рассуждал я, со временем (хотя сейчас это было для меня невозможно) я сумею также давать вторую жизнь телу, которое смерть уже обрекла на исчезновение.

Эти мысли поддерживали мой дух, пока я с неослабным рвением отдавался работе. Щеки мои побледнели, а тело исхудало от затворнической жизни. Бывало, что я терпел неудачу на самом пороге успеха, но продолжал верить, что он может прийти в любой день и час. Тайна, которой владел я один, стала смыслом моей жизни, и ей я посвятил себя всецело. Ночами, при свете месяца, я неутомимо и неустанно выслеживал природу в самых сокровенных ее тайниках. Как рассказать об ужасах этих ночных бдений, когда я рылся в могильной плесени или терзал живых тварей ради оживления мертвой материи? Сейчас при воспоминании об этом я дрожу всем телом, а глаза мои застилает туман; но в ту пору какое-то безудержное исступление влекло меня вперед. Казалось, я утратил все чувства и видел лишь одну свою цель. То была временная одержимость; все чувства воскресли во мне с новой силой, едва она миновала, и я вернулся к прежнему образу жизни. Я собирал кости в склепах; я кощунственной рукой вторгся в сокровеннейшие уголки человеческого тела. Свою мастерскую я устроил в уединенной комнате, вернее чердаке, отделенном от всех других помещений галереей и лестницей; иные подробности этой работы внушили мне такой ужас, что глаза мои едва не вылезали из орбит. Бойня и анатомический театр поставляли мне большую часть моих материалов, и я часто содрогался от отвращения, но, подгоняемый все возрастающим нетерпением, все же вел работу к концу.





Возвышенное

1. Новая концепция Прекрасного



В неоклассической концепции, а также, впрочем, и в другие эпохи, Красота рассматривается как свойство объекта, который мы считаем прекрасным, а потому привлекаются классические определения вроде «единство в многообразии» или «пропорциональность» и «гармония». Для Хогарта, например, существуют «линия Красоты» и «линия изящества» (*grazia*), то есть Красота обусловлена самой формой предмета. Однако в XVIII в. появляются и такие термины, как «гений», «вкус», «воображение», «чувство», свидетельствующие о формировании новой концепции Прекрасного. Понятия «гений» и «воображение», очевидно, используются для описания свойств того, кто изобретает или создает прекрасную вещь, понятие же «вкус» характеризует главным образом того, кто способен ее оценить. Само собой разумеется, однако, что все эти термины не имеют никакого отношения к свойствам объекта, — они определяют качества, способности или настроения субъекта (того, кто производит, или того, кто воспринимает Прекрасное). И хотя в предшествующие века не было недостатка в терминах, характеризующих эстетические способности субъекта (вспомним понятие «остроумие»: *Wit*, англ., *agudeza*, исп.,

Каспар Давид
Фридрих,
Скалы в Рюгене,
1818.
Винтертурп,
собрание Рейнхарт

Субъективность суждения вкуса
Дэвид Юм
О норме вкуса, ок. 1745
Без сомнения, одна из причин того, почему многие лишены правильного чувства прекрасного, заключается в недостатке

утонченности воображения, которая необходима, чтобы чувствовать более утонченные эмоции. На эту утонченность воображения претендует каждый; каждый говорит о ней и охотно видел бы в ней норму всяких вкусов или чувств.

Жан-Батист-Симеон
Шарден,
Мыльный пузырь,
ок. 1739.
Нью-Йорк, Музей
Метрополитен



Объективные свойства

Дэвид Юм

О норме вкуса, ок. 1745

Хотя можно с уверенностью сказать, что прекрасное и безобразное еще больше, чем сладкое и горькое, не составляют качеств объектов, а всецело принадлежат внутреннему или внешнему чувству, однако следует допустить, что в объектах существуют определенные качества, которые по своей природе приспособлены к тому, чтобы порождать эти особые чувствования. Но поскольку эти качества могут либо встречаться в незначительной степени, либо быть смешанными и спутанными друг с другом, то часто бывает, что такие слабые качества не влияют на вкус или же последний не способен различать все вкусовые оттенки в той сумбурной смеси, в которой они нам даны. В тех случаях, когда органы так утончены, что от них ничего не ускользает, и в то же время так точны, что воспринимают каждую составную часть данной смеси, мы называем это утонченностью вкуса, независимо от того, применяем ли мы данные термины в буквальном или метафорическом смысл-

ле. В данном случае могут быть полезны общие правила относительно прекрасного, выведенные из установленных образцов и наблюдений тех свойств, которые нравятся или не нравятся, когда выступают отдельно и в большой концентрации. Но если те же самые качества, выступая в соединении с другими и в слабой концентрации, не вызывают в органах какого-либо заметного удовольствия или неудовольствия, то мы исключаем подобного человека из претендентов на упомянутую утонченность вкуса.

Жан-Эндре
Фрагонар,
Читающая девушка,
1776.
Вашингтон,
Национальная
гalerey



esprit, фр.), лишь в XVIII столетии права субъекта стали полностью учитываться при определении опыта Прекрасного.

Что именно прекрасно, определяется тем, как мы это воспринимаем, через анализ сознания того, кто выносит суждение вкуса.

В центре дискуссий о Прекрасном уже не правила его созидания или оценки, а воздействие, им оказываемое (хотя Дэвид Юм в работе *О норме вкуса* пытается примириТЬ **субъективность суждения вкуса** и опыта восприятия с кое-какими **объективными свойствами** вещи, признанной прекрасной). Что прекрасное есть нечто, представляющееся таковым нашему восприятию, и что оно связано с чувствами, с осознанным удовольствием, — идея, господствующая в разных философских кругах. И точно так же в разных философских кругах прокладывает себе дорогу идея Возвышенного.



2. Возвышенное — эхо великой души

Первым о **Возвышенном** заговорил авторalexандрийской эпохи Псевдо-Лонгин; он посвятил этому понятию знаменитый трактат, широко распространявшийся в XVII в. в английском переводе Джона Холла и во французском переводе Буало. Однако особое значение это понятие обрело лишь в середине XVIII в.

Псевдо-Лонгин рассматривает Возвышенное как проявление великих и благородных страстей (подобных тем, что нашли выражение в поэмах Гомера или в классической греческой трагедии), предполагающих **вовлечение чувств** и субъекта-творца, и субъекта-потребителя произведения искусства. В процессе художественного творчества Псевдо-Лонгин на первое место ставит момент воодушевления: Возвышенное для него — нечто, изнутри оживляющее поэтическую речь и приводящее в экстаз слушателей или читателей. Он уделяет много внимания риторическим и стилистическим приемам, обеспечивающим этот эффект, и утверждает, что Возвышенного можно достичь через искусство. Таким образом, для Псевдо-Лонгина **Возвышенное — это свойство искусства** (а не природное явление), которое достигается соблюдением определенных правил и нацелено на то, чтобы доставлять удовольствие. Первые рассуждения, возникшие в XVII в. под влиянием Псевдо-Лонгина, еще относятся к «возвышенному стилю», то есть риторической технике, применимой к героическим темам и находящей выражение в высоком стиле речи, способном пробудить благородные страсти.

Возвышенное

Псевдо-Лонгин (I в.)

О возвышенном, I

Цель возвышенного не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга, так как поразительное всегда берет верх над убедительным и угождающим.

Вовлечение чувств

Псевдо-Лонгин (I в.)

О возвышенном, VIII

Человеческая душа по своей природе способна чутко откликаться на возвышенное. Под его воздействием она наполняется гордым величием, словно

сама природа породила все только что воспринятое.

Если умный и образованный человек часто читает то, что не возвышает его душу и не располагает ее к высоким мыслям, а оставляет только одно поверхностное впечатление, он, естественно, делает попытку разобраться в прочитанном, и тогда оно раскрывается перед ним во всей своей ничтожной сущности. Подобное произведение даже недостойно называться возвышенным, хотя по первому впечатлению оно может вполне показаться таковым; подлинное же возвышенное требует многократного изучения, не только тяжело, но просто невозможно



Джан Лоренцо
Бернини,
Аполлон и Дафна,
фрагмент, 1625.
Рим, вилла Боргезе

противиться его влиянию, так мощно и неизгладимо запечатлевается оно в нашей памяти.

Итак, считай прекрасным и возвышенным только то, что все и всегда признают таковыми.

Возвышенное как свойство искусства

Псевдо-Лонгин (I в.)

О возвышенном, VII

Как известно, возвышенное имеет пять признаков. Все они основаны на умении пользоваться словом. Первым и важнейшим признаком следует признать способность человека к возвышенным мыслям

и суждениям. Это я уже отмечал в своем сочинении о Ксенофонте. Вторым признаком является сильный и вдохновенный пафос. Если первые два признака связаны с природными способностями человека, то три последних приобретаются в учении. К ним относятся сочетание определенных языковых фигур мысли и речи и те благородные обороты, которые в свою очередь достигаются отбором слов и выбором речи, богатой тропами и художественно отделанной; наконец, пятым признаком возвышенного, включающим в себя все четыре предыдущих, служит правильное и величественное сочетание всего целого.



3. Возвышенное в природе



На исходе же XVIII столетия идея Возвышенного ассоциируется в первую очередь не с опытом искусства, а с опытом наблюдения за природой, и предпочтение в этом опыте отдается бесформенному, болезненному, ужасному.

На протяжении веков люди признавали, что существуют вещи прекрасные и приятные и вещи или явления ужасные, страшные, болезненные: часто искусство превозносили за то, что оно прекрасно изображало безобразное, бесформенное и ужасное, чудовищ и дьявола, смерть и бурю. В своей *Поэтике* Аристотель как раз объясняет, что трагедия, показывая кошмарные события, должна вызывать в душе у зрителя **жалость и ужас**. Акцент, однако, ставится на процессе очищения (**катарсиса**), через который зритель освобождается от тех страстей, что сами по себе не могут доставить никакого удовольствия. В XVII в. некоторых художников ценили за то, как они изображали безобразных, неприятных, уродливых и увечных существ или зловещие грозовые тучи, но никто при этом не утверждал, что буря, шторм или нечто неоформленное и грозное может быть прекрасным само по себе. Как раз в этот период сфера эстетического удовольствия разделилась на две области — Прекрасного и Возвышенного, хотя четкую границу между ними провести невозможно (как это было с разграничением Прекрасного и Истинного, Прекрасного и Доброго, Прекрасного и Полезного или даже Прекрасного и Безобразного), поскольку опыт

Каспар Вольф,
Чертов мост,
1777.
Арау,
Городской музей

Жалость и ужас

Аристотель (IV в. до н. э.)

Поэтика, XIV

Ужасное и жалостное может происходить от зрелища, а может и от самого склада событий: это последнее важнее и [свойственно] лучшему поэту. В самом деле, сказание и без поглядения должно быть так сложено, чтобы от одного слушания этих событий можно было испытывать трепет и жалость о происходящем, как испытывает их тот, кто слушает сказание об Эдипе. Достигать этого через зрелище — дело не [поэтического] искусства, а скорее постановщика. А достигать через зрелище даже не ужасного, а только чудесного это совсем не имеет отношения к трагедии: ведь от трагедии нужно ожидать не вся-

коего удовольствия, а лишь свойственного ей. Так, в трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это ясно значит, что эти [чувствия] он должен воплощать в событиях.

Катарсис

Аристотель (IV в. до н. э.)

Поэтика, VI

Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услашенной по-разному в различных частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (*katharsis*) подобных страстей.



Каспар Давид
Фридрих,
Кораблекрушение,
1824.
Гамбург, Кунстхалле

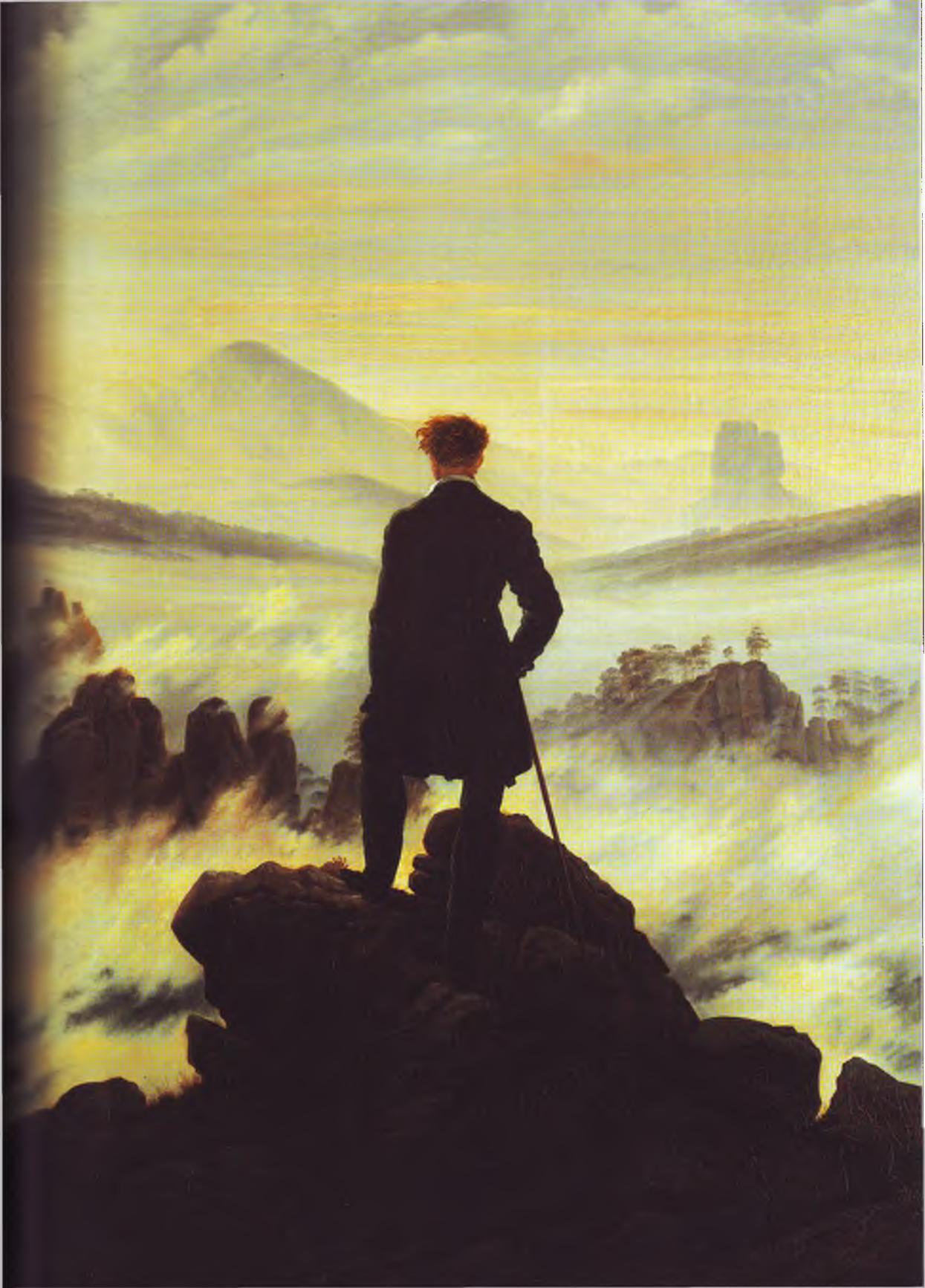
Справа:
Каспар Давид
Фридрих,
Путник в тумане,
1818.
Гамбург, Кунстхалле

Возвышенного перетягивает на себя многие характеристики, которые раньше относились к опыту Прекрасного.

XVIII в. — эпоха путешественников, жаждущих увидеть новые пейзажи и новые нравы не из стремления к завоеваниям, как это было в предшествующие века, а для того чтобы познать новые радости и испытать новые эмоции. Так прививается вкус к экзотическому, интересному, любопытному, другому, **поразительному**.

В этот период зарождается то, что мы назвали бы «поэтикой гор»: путника, дерзнувшего пересечь Альпы, завораживают неприступные скалы, безграничные ледники, бездонные пропасти, **бескрайние просторы**.

Еще в конце XVII в. Томас Бёрнет в *Священной теории Земли (Telluris theoria sacra)* видел в **соприкосновении с горами** нечто возносящее душу к Богу, вызывающее тень бесконечности и навевающее великие мысли и страсти. В XVIII в. Шефтсбери в *Моральных эссе* пишет: «Даже суровые скалы, замшелые гроты, причудливые пещеры и своенравные водопады, наделенные всеми прелестями дикости, кажутся мне куда более завораживающими, ибо природа находит в них более чистое выражение и они исполнены большего великолепия, чем жалкие ухищрения королевских садов».



Поразительное

Эдгар Аллан По

Приключения Гордона Пима, 1838

Угрюмая темнота царила теперь над нами — но из молочных глубин океана возникло лучистое сияние и прократилось вдоль боков лодки. Мы были почти целиком захвачены белым пепельным дождем, который оседал на нас и на ладье, но, попадая в воду, в ней таял. Вершина водопада совершенно терялась в дымности и в пространстве. Но явно мы приближались к ней с чудовищной быстротой. По временам в ней зримы широко зияющие, но мгновенные расселины, и из этих щелей, в которых был хаос устремленно порхающих и неявственных образов, приходили стремительно рушающиеся и могущественные, но беззвучные ветры, взрывавшие в своем течении воспламененный океан.

Бескрайние просторы

Уго Фосколо

Последние письма Якопо Ортиса, 13 мая, 1798

Если бы я был художником! Какой благодатный материал для моей кисти! Художник, увлеченный сладостной идеей прекрасного, усыпляет или по крайней мере умеряет все другие страсти. Но если бы я даже был художником... Я видел в их творениях прекрасную, иногда даже подлинную природу, но никогда не видел, чтобы им удалось изобразить природу высшую, неизмеримую, непостижимую. Гомер, Данте и Шекспир, эти три наставника всех великих умов, поразили мое воображение и воспламенили мое сердце; я окроплял жаркими слезами все их творения и поклонялся их божественным теням, словно видел их вознесенными навечно в небесные сферы, раскинувшиеся над вселенной. То, что я вижу перед собою, настолько поглощает все силы моей души, что даже если бы во мне воскрес сам Микеланджело, — и то я не осмелился бы, Лоренцо, начать рисовать. Великий Боже! Когда весенним вечером ты взираешь на свое творение, ты, верно, остаешься им доволен? Ты дал мне в утешение неисчерпаемый источник радости, а я часто смотрел на него равнодушно. Поднявшись на вершину горы, позлащенной нежными лучами заходящего солнца, я любуюсь окружающими меня холмами, на которых колышутся хлеба и раскачиваются виноградные лозы, пышными фестонами увешивающие оливы и вязы, а возвышавшиеся вдали утесы и скалы словно громоздятся друг на друга. Внизу,

подо мною, склоны горы прорезаны бесплодными оврагами, на дне которых уже сгущаются вечерние сумерки, малопомалу выползающие все выше и выше, их темная, зияющая пасть кажется начальом бездонной пропасти. Южная сторона окаймлена лесом, поднимающимся над окутанной тенью долиной, где пасутся на свободе овцы и карабкаются по крутым отставшие от стада козы. Тихо поют птицы, как бы оплакивая умирающий день, мычят телята, и кажется, что ветер тешится шелестом листьев. Но на севере холмы раздаются в стороны, и глазам открывается бесконечная равнина: на ближних полях можно разглядеть возвращающиеся в стойло волов, усталый землепашец бредет за ними, опираясь на палку, вдалеке виднеются белеющие домики и разбросанные повсюду хижины, где матери и жены готовят ужин уставшей семьи. Пастухи доят коров, а старушка, вязавшая у входа в хлев, оставляет свою работу и начинает ласкать и почесывать бычка и ягнят, блеющих вокруг своих маток. Взор между тем проникает все дальше и дальше и, обозрев бесконечные ряды деревьев, окаймляющие поля, упирается в горизонт, где все уменьшается и сливается в одну массу; заходящее солнце посыпает последние лучи, как бы навеки прощаюсь с природой; облака заливаются румянцем, но затем бледнеют и наконец пропадают в темноте, равнина исчезает из виду, тени распространяются по земле, и я, оказавшись словно посреди океана, не вижу ничего, кроме неба.

Соприкосновение с горами

Томас Бэрнет

Священная теория Земли, IX, 1681

Величайшие объекты Природы, полагаю, наиболее приятны для глаза, и после ширы небосвода и звездных далей ничто не доставляет мне такого наслаждения, как безбрежное море и горы. В их облике есть нечто спокойно-величественное, нечто, внушающее нам великие помыслы и страсти. Созерцая их, мысль естественным образом возносится к Богу и его величию: всё имеющее хотя бы отпечаток бесконечного или намек на таковое — как всякая вещь, превосходящая наше разумение, — переполняет душу своей грандиозностью, повергая ее в сладостный трепет и восхищение*.

4. Поэтика руин



Во второй половине XVIII в. все больше и больше ценится готическая архитектура, которую по неоклассическим меркам нельзя не назвать диспропорциональной и неправильной, и эта тяга к неправильному и бесформенному заставляет по-новому взглянуть на **руины**. В эпоху Возрождения древнегреческими руинами увлекались потому, что по ним можно было догадаться о первоначальной форме оригинальных творений; неоклассицизм пытался эти формы воссоздавать (вспомним Канову и Винкельмана). Теперь же руина стала цениться именно за свою фрагментарность, за следы, оставленные на ней неумолимым временем, за обвивающие ее дикие растения, за мох и трещины.

Карл Фридрих
Шинкель,
Средневековый
город на реке,
1815.
Берлин,
Национальная
галерея

С. 286–287:
Каспар Давид
Фридрих,
Аббатство
в дубовой роще,
1809–1810.
Берлин,
Национальная
галерея



Руины

Перси Биши Шелли
Адонаис, XLIX, 1821
Да, в Рим ступай, он сразу — склеп, Эдем,
И город, и пустыня вековая;
И там, где сонм руин старинных — нем,

Обломками разбитых гор вставая
И остров Разрушенья одевая, —
Иди, пока в том царстве мертвцев
Тебя Дух места к склону, где живая
Улыбка трав, не приведет в мир снов,
Средь детской радости смеющихся цветов.





5. «Готика» в литературе



Вкус к готике и руинам характерен не только для визуальных искусств, но и для литературы: как раз во второй половине века наступает расцвет «готического» романа со множеством заброшенных замков и монастырей, жутких подземелий, словно созданных для ночных видений, коварных преступлений и призраков.

Параллельно процветают **кладбищенская поэзия**, надгробная элегия, своего рода **замогильный эротизм**, просуществовавший довольно долго и достигший высшей степени патологичности в декадансе конца XIX в. (но появившийся еще в поэзии XVII в., в эпизоде **смерти Клоринды** у Тассо). Итак, пока одни изображали жуткие пейзажи и страшные ситуации, другие задавались вопросом, почему **ужас** может доставлять наслаждение, если до сих пор идея наслаждения и удовольствия ассоциировалась, наоборот, с опытом Прекрасного.

Кладбищенская поэзия

Перси Биши Шелли
Гимн интеллектуальной красоте,
V, 1815–1816

Ребенком привидений я искал:
Надеясь на беседу с мертвцами,
Бродил при звездах робкими шагами
В лесу, в развалинах, средь дальних зал.
Отравами имен я молодость питал.
Не слышал я, не видел я.
Когда о судьбах Бытия
Я размышлял, — в ту пору, как ветрами
Пробуждено все, что живет
И распевает и цветет, —
Вдруг — тень на мне. Тебя узнав,
Я вскрикнул в иступленьи, руки скжав.

Замогильный эротизм

Перси Биши Шелли
Убывающая луна,
1820
Затрепетала в небе тьма ночная,
Сменилась бледной полумглой:
То — скорбная, туманная, больная,
Взошла луна над смутною землей,
Дрожит, скользит, сквозь тучи свет роняя.
Так иногда в тревожный час ночной

Встает с постели женщина больная
И горько плачет, бледный лик склоняя,
Исполнена печали неземной.

Смерть Клоринды

Торквато Тассо
Освобожденный Иерусалим,
XII, 1593
Уж с бледностью фиалки белизна
Лилеи на ее щеках в предсмертный
Сливается налет; глаза на небо
Упорно устремив, она герою
В знак мира холодающую руку
Протягивает с нежностью безмолвной,
Все в том же положеньи испускает
Последний вздох и кажется уснувшей.
Все силы, что Танкреду удалось
Собрать в себе, его вдруг покидают:
Беспомощно он отдается скорби,
Сжимающей и холодящей сердце.
Смерть на лице его, и та же смерть
Во всех его и помыслах, и чувствах.
Оцепенелый, бледный и безмолвный,
Являет он отчаянье живое.



Фюсли,
Кошмар,
1781.
Детройт,
Институт искусств

Ужас

Фридрих Шиллер

О трагическом искусстве, 1792

Таково неизменное свойство нашей природы: все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас. Все теснятся с напряженным вниманием вокруг рассказчика, повествующего об убийстве; мы поглощаем с жадностью необычайнейшую сказку о привидениях, и жадность тем сильнее, чем больше становятся у нас волосы дыбом.

Это волнение живее проявляется при непосредственных впечатлениях. Зрелище бури, поглощающей целый флот, наблюданное с берега, с такой же силой усадило бы нашу фантазию, с какой возмутило бы наше чувствительное сердце; едва ли можно согласиться с Лукрецием, который объясняет это естественное наслаждение сопоставлением нашей личной безопасности с созерцаемой нами опасностью. Как многочисленна толпа народа, сопро-

вождающая преступника на место казни! Ни радостью удовлетворенной любви к справедливости, ни неблагородным наслаждением утоленной жажды мести не объяснить этого явления. Этот несчастный, быть может, даже оправдан в сердце зрителя, искреннейшее сострадание, быть может, уже хлопочет о его спасении; и, однако, во всяком зрителе, в большей или меньшей степени, возникает жадное желание своими глазами следить за зрелищем его страданий. Если человек известного воспитания и известной утонченности чувств и составляет исключение из общего правила, то причина кроется тут не в том, что ему было бы чуждо это тяготение, но в том, что болезненное действие сострадания берет верх или же правила приличия удерживают его в известных рамках. Грубое дитя природы, не обуздываемое никакими чувствами мягкой человечности, отдается без боязни во власть этому могучему влечению. Оно коренится, стало быть, в первичной природе души человеческой и объясняется всеобщим психологическим законом.

6. Эдмунд Бёрк

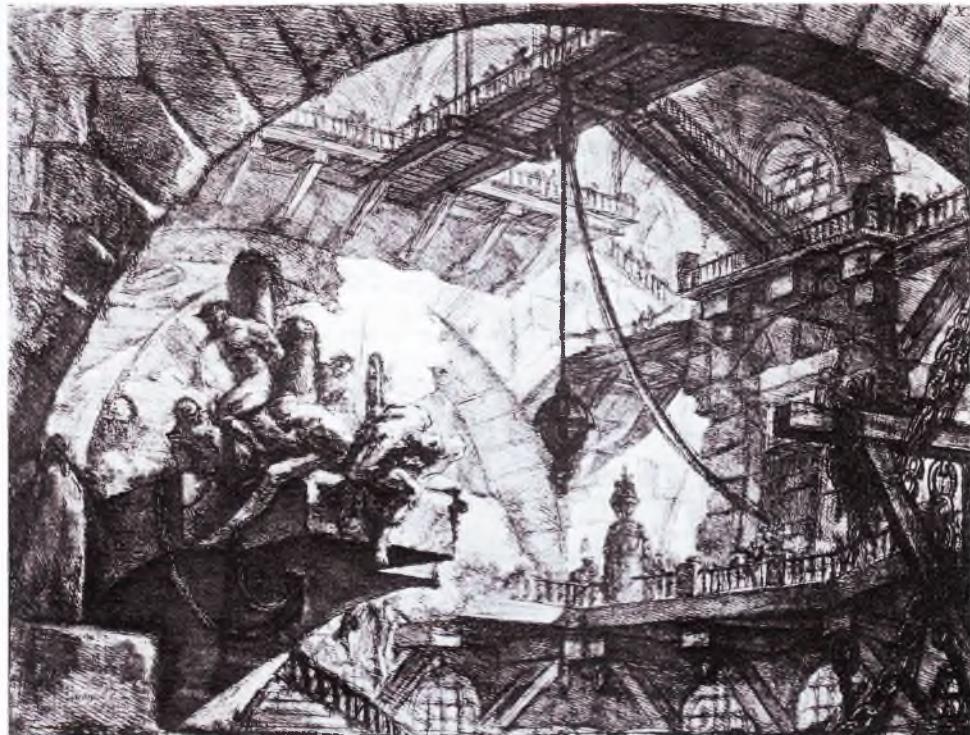


При всем изобилии трудов о Возвышенном разработке этой темы больше всего поспособствовал Эдмунд Бёрк в своем труде *Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного*, вышедшем первым изданием в 1756 г., а вторым и окончательным вариантом — в 1759. «Все, что каким-либо образом устроено так, что возбуждает идеи неудовольствия и опасности, другими словами, связано с предметами, внушающими ужас или подобие ужаса, является источником Возвышенного, то есть вызывает самую сильную эмоцию, которую душа способна испытывать».

Бёрк противопоставляет Прекрасное и Возвышенное. Красота — это прежде всего объективное качество тел, благодаря которому они «внушают нам чувство любви к себе» и которое действует на человеческий мозг через **ощущения**. Бёрк спорит с тем, что Красота заключается в пропорциональности и целесообразности (и тем самым полемизирует с многовековой эстетической культурой), и считает, что Прекрасному присущи разнообразие, **малый размер, гладкость, постепенные переходы**, хрупкость, чистота и ясность цвета, а также — в некоторой степени — **грациозность** (*grazia*) и изысканность.

Выбранные им свойства интересны постольку, поскольку противопоставляются его представлению о Возвышенном, предполагающем огромный размер, шероховатость и небрежность отделки, массивность, мрачность. Возвышенное рождается, когда вырываются на волю такие страсти, как ужас; оно процветает во мраке, навевает мысли о могуществе и обо всем, что связано с отсутствием и лишением, — пустоте, **одиночестве, безмолвии**. В Возвышенном преобладают незавершенность, тернистость, тяга к чему-то **недостижимо большему**.

В этом потоке характеристик трудно выявить обобщающую идею, в том числе и потому, что категории Бёрка слишком связаны с его личным вкусом (птицы прекрасны, но диспропорциональны, потому что шея у них длиннее туловища, а хвост слишком короток; среди примеров великолепия звездное небо фигурирует наравне с фейерверком). Но что интересно в его трактате, так это весьма сумбурный перечень характеристик, возникавших, вместе или порознь, на рубеже XVIII–XIX вв., как только заходила речь об определении Возвышенного: снова перед нами мрачные и угрюмые здания, причем в иных особо подчеркивается контраст дневного света и темноты в помещении, снова предпочтение отдается тучам, а не ясному небу, ночи, а не дню и даже (в сфере вкуса) горькому и дурно пахнущему.



Джованни Баттиста
Пиранези,
Заключенные
на подвесной
платформе,
из серии
Воображаемые
пирмы,
1745

Когда Бёрк говорит о Величественном в сфере звука, то описывает «шум больших водопадов, рев бурь, гром, пушечную пальбу», или рев животных. К этому можно добавить и свои, не менее грубые, примеры, но когда он пишет о внезапном возникновении особо интенсивного звука, от которого «пробуждается внимание и все наши способности как бы настораживаются», и добавляет, что «одиночный звук достаточной силы, хотя и непродолжительный, производит большое впечатление, если повторяется с перерывами», невольно вспоминаешь начало Пятой симфонии Бетховена.

Бёрк утверждает, что не способен объяснить, на чем в действительности основан эффект Возвышенного и Прекрасного, но задается следующим вопросом: как может ужас вызывать восторг? И отвечает так: при условии, что он не подбирается слишком близко. Обратим внимание на это утверждение. Оно предполагает **отстраненность от того, что вызывает страх**, а значит, своего рода незаинтересованность по отношению к этому объекту. Боль и ужас лежат в основе Возвышенного, если не наносят реального вреда. Та же незаинтересованность веками считалась тесно связанной с идеей Прекрасного. Прекрасное доставляет удовольствие, совершенно не обязательно вызывая при этом желание обладать понравившейся вещью или как-то ее использовать. Точно так же ужас, связанный с Возвышенным, — это ужас перед чем-то таким, что не может нами овладеть или причинить нам зло. В этом заключается глубинная связь Прекрасного и Возвышенного.

Ощущения

Эдмунд Бёрк

Философское исследование о происхождении наших идей

возвышенного и прекрасного, I, 10, 1756

Следовательно, объект этого смешанного аффекта, который мы называем любовью, есть красота противоположного пола. Людей вообще влечет к противоположному полу потому, что он противоположный пол, и в соответствии с общим законом природы; но привлекают их его отдельные представители в силу их личной красоты. Я называю красоту социальным качеством; ибо когда женщины и мужчины, и не только они, но и живые существа, одним своим видом доставляют нам радость и удовольствие, они внушают нам чувства нежности и любви к себе; нам нравится иметь их рядом с собой, и мы охотно вступаем с ними в какие-то отношения...

Малый размер

Эдмунд Бёрк, III, 13

Самый очевидный момент, который встает перед нами при рассмотрении любого предмета,— это его размер, или величина. А какой размер предпочтителен для тел, считающихся красивыми, можно понять из тех выражений, которые обычно употребляются в отношении его. Мне сказали, что в большей части языков о предметах любви говорят, употребляя уменьшительные эпитеты... В греческом языке *lou* и другие уменьшительные суффиксы почти всегда обозначают любовь и нежность. Эти уменьшительные частицы обычно добавлялись греками к именам лиц, с которыми у них были отношения дружбы и приятельства. Хотя римляне были людьми страстных и нежных чувств, они тем не менее в таких же случаях естественно смягчали свой язык и тоже употребляли выражения. В древности в английском языке к именам лиц и названиям предметов, которые были объектами любви, добавлялся уменьшительный суффикс *ling*. Мы до сих пор сохраним некоторые из них, например «darling» («little dear») — «дорогой», буквально «дорогой малыш», и ряд других. Но и сейчас в повседневных разговорах мы обычно добавляем ласкательное слово «маленький» (little) ко всему, что любим; французы и итальянцы употребляют эти ласкательные и уменьшительные слова даже еще более широко, чем мы. В животном царстве мы склонны любить именно мелких животных, птичек и некоторые другие виды более мелких зверьков, выражение «гигантская красивая вещь» вообще вряд ли когда-либо можно услышать; но выражение «гигантская безобразная вещь» встречается

сплошь и рядом. Между восхищением и любовью существует огромная разница. Возвышенное, являющееся причиной первого, всегда имеет дело с огромными предметами и теми, которые внушают страх последняя — с маленькими предметами и теми, которые доставляют удовольствие. Мы покоряемся тому, чем восхищаемся, но любим то, что покоряется нам; в первом случае от нас добиваются согласия силой, во втором — лестью. Короче говоря, идеи возвышенного и прекрасного опираются на столь различные основания, что очень трудно думать о сочетании их в одном и том же предмете, не уменьшив значительно действие одного или другого на аффекты.

Гладкость

Эдмунд Бёрк, III, 14

Следующее качество, постоянно наблюдаемое в таких предметах, — гладкость (*smoothness*). Это качество настолько важно для красоты, что я не могу теперь вспомнить ничего прекрасного, что не было бы гладким. Гладкие листья деревьев и цветы красивы; гладкие склоны насыпей в парках; гладкая поверхность воды на местности; гладкое оперение птиц и гладкий шерстистый покров зверей — красивых представителей животного мира; гладкая кожа красивых женщин; гладкая и полированная поверхность разного вида декоративной мебели. Очень значительная часть воздействия красоты объясняется этим качеством — пожалуй, самая значительная часть. Ибо если взять какой-либо красивый предмет и придать ему неровную и ломаную поверхность, то, как бы ни были хороши его формы в других отношениях, он уже больше не доставляет удовольствия. Если же предмет достаточно гладкий, то пусть у него недостает сколько угодно других составных частей красоты, он становится более приятным, чем почти все остальные предметы, не обладающие гладкостью.

Постепенные переходы

Эдмунд Бёрк, III, 15

В этом описании я держал перед мысленным взором идею голубки; она очень хорошо соответствует большей части условий красоты. Она гладка и мягка; части ее тела незаметно переходят (используем это выражение) одна в другую; во всем теле вам не бросается в глаза ни один внезапный выступ, и тем не менее все тело постоянно меняется. Обратите также внимание на ту часть тела красивой женщины, которая, возможно, является у нее самой прекрасной, — на шею и грудь: гладкость, мягкость, постепенное и незаметное возвышение,

разнообразие поверхности, которая никогда, даже на самом малейшем пространстве, не остается одной и той же... Разве это не является примером того изменения поверхности, постоянного и однако же едва ли заметного в какой-либо точке, которое составляет одну из величайших составных частей красоты?

Ясность цвета

Эдмунд Бёрк, III, 17

Во-первых, краски красивых тел не должны быть темными или грязными, а должны быть чистыми и светлыми. Во-вторых, они не должны быть самыми яркими. Представляется, что те краски, которые более всего подходят красоте, должны быть в каждом цвете более мягких тонов — светло-зеленые, нежно-голубые, белые, розово-красные и фиолетовые. В-третьих, если краски сильные и яркие, то они всегда должны быть очень разными, а сам предмет никогда не должен быть одного яркого цвета; почти всегда имеется столько разных красок, что сила и сияние каждой в значительной степени уменьшаются. Красивый цвет лица не только характеризуется определенным разнообразием красок, но и сами цвета, и красный, и белый, не должны быть ярки и ослепительны. Кроме того, они смешаны таким образом и образуют такие оттенки и переходы, что невозможно определить их границы. Этим же самым принципом объясняется то чрезвычайно большое удовольствие, которое доставляет не поддающийся определению цвет шеи и хвоста павлина и головы селезня.

Грациозность

Эдмунд Бёрк, III, 22

Идея грациозности не очень сильно отличается от идеи красоты; она заключается в общем в том же самом. Идея грациозности относится к позе и движению. Для того чтобы считаться грациозным в обоих случаях, требуется, чтобы совершенно не чувствовалось никакого напряжения; но тело должно быть слегка изогнуто, а положение частей тела должно быть такое, чтобы они не стесняли друг друга и не казались разделенными острыми и неожиданными углами. Именно в этой непринужденности, в этой округлости, в этом изяществе позы и движения и заключается вся магия грации и все то, что называется ее *je ne sais quoi*.

Одиночество и безмолвие

Уго Фосколо

Вечеру — Сонеты, I, 1803

Не оттого ли рад тебе всегда я,
Что роковым покоем дышишь ты,

О вечер, в летней дымке пропадая,
Обласкан облаками с высоты.

И снежною зимой, когда седая
Тускнеет даль, и сумерки густы,
Приходишь, за молитвы награждая,
Наводишь в сердце тайные мосты.

И мысли, следя твоим приливам,
К заветному плывут небытию,
Пренебрегая временем глумливым,

Чью злость, чью желчь я поневоле пью:
Покоем усыпляешь молчаливым
Ты страстную воинственность мою.

Недостижимо большее

Каспар Давид Фридрих

Высказывания при осмотре собрания картин художников, 1830

Эта картина велика, и все же хотелось бы видеть ее еще крупнее, ибо превосходство замысла требует большего пространственного размаха. Вообще же, о достоинствах картины говорит желание [зрителей] видеть ее более крупной, нежели она есть в действительности*.

Отстраненность от того, что вызывает страх

Эдмунд Бёрк, IV, 7

Подобно тому как обычный труд, представляющий собой своего рода боль, является упражнением для более грубых частей системы, своего рода страх является упражнением для более тонких; и если боль определенного рода носит такой характер, что воздействует на зрение или слух, поскольку они являются самыми чувствительными органами, ее воздействие более всего приближается к такому, которое имеет умозрительную причину. Во всех этих случаях, если боли и страх смыгчены до такой степени, что фактически не причиняют вреда; если боль не переходит в насилие, а страх не вызван угрозой немедленной гибели человека; то, поскольку эти возбуждения освобождают части и органы тела, как тонкие, так и грубые, от опасного и беспокойного бремени, они способны вызвать восторг; не удовольствие, а своего рода восторженный ужас, своего рода спокойствие, окрашенное страхом; а поскольку оно относится к самосохранению, то является одним из самых сильных из всех аффектов. Его объект — возвышенное. Его наивысшую степень я называю *изумлением*; более низкие степени — благоговение, почтение,уважение, которые самой этимологией слов показывают, от какого источника они произведены и почему они стоят отдельно от безусловного удовольствия.



7. Возвышенное у Канта

Более точно различия и сходства между **Прекрасным** и **Возвышенным** определяет Кант в *Критике способности суждения* (1790). Для Канта характеристики Прекрасного: незаинтересованное удовольствие, целесообразность без цели, универсальность без понятия и правильность без закона. Он хочет сказать, что прекрасной вещью наслаждаются, не испытывая при этом желания ею обладать; ее воспринимают так, словно она наилучшим образом организована для определенной цели, между тем как единственное назначение этой формы — поддержание самое себя; ею наслаждаются так, словно она в совершенстве воплощает правило, между тем как она является правилом сама для себя. В этом смысле цветок — типичный пример прекрасной вещи; в этой связи ясно становится также, почему Красота характеризуется универсальностью без понятия: ведь сказать, что все цветы прекрасны, не значит вынести суждение вкуса; для этого необходимо утверждение, что прекрасен данный конкретный цветок, причем то, что побуждает нас сказать, что этот цветок прекрасен, зависит не от рассуждения на основе принципов, но исключительно от нашего ощущения. Так что в этом опыте еще присутствует «свободная игра» воображения и интеллекта.

Опыт Возвышенного иной. Кант выделяет две разновидности Возвышенного — математическое и динамическое. Типичный пример математически Возвышенного — вид звездного неба. Здесь возникает впечатление, что то, что мы видим, выходит далеко за пределы нашего чувственного восприятия, и мы склонны вообразить больше, чем доступно нашему взору. Мы склонны к этому потому, что наш разум (способность постичь идеи Бога, мира или свободы — того, что не может охватить наш интеллект) велит нам постулировать бесконечное, которое не только чувствам нашим не под силу ощутить, но и воображению не удается объять в едином интуитивном образе. Отпадает возможность «свободной игры» воображения и интеллекта и возникает беспокойное, негативное удовольствие, позволяющее нам ощутить величие нашей субъективности, способной желать того, что нам недоступно.

Типичный пример динамически Возвышенного — зрелище **бури**.

Наша душа содрогается под впечатлением не бесконечного простора, но бесконечного могущества: здесь также подвергается унижению наша чувственная природа, отчего человеку снова становится не по себе, но этот дискомфорт компенсируется ощущением величия нашего духа, над которым не властны **силы природы**.



Уильям Бредфорд,
Ледник
Сермитсъялик,
ок. 1870.
Нью-Бедфорд,
Массачусетс,
Холлинг музей

Буря
Иммануил Кант
Критика способности суждения,
I, 2, 28, 1790
Нависшие над головой, как бы угрожающие скалы, громоздящиеся на небе грозовые тучи, надвигающиеся с молнией и громами, вулканы с их разрушительной силой, ураганы, оставляющие за собой опустошения, бескрайний, разбушевавшийся океан, падающий с громадной высоты водопад, образуемый могучей рекой, и т. д. превращают нашу способность к сопротивлению в нечто совершенно незначительное по сравнению с их могуществом. Однако чем страшнее их вид, тем более он притягивает нас, если только мы в безопасности; и мы охотно называем эти предметы возвышенными, потому что они возвышают наши душевные силы над их обычным средним уровнем и позволяют нам обнаруживать в себе совершенно новую способность к сопротивлению, которая порождает в нас мужество помечтаться силами с кажущимся всевластием природы.

Сила природы
Сэмюэл Тейлор Колъридж
Поэма о старом моряке, 1798
Но вот настиг нас штурм, он был
Властителен и зол.
Он ветры встречные крутил
И к югу нас повел.
Без мачты, под водою нос,
Как бы спасаясь от угроз
За ним спешащего врага,
Подпрыгивая вдруг,
Корабль летел, а гром гремел,
И плыли мы на юг.
И встретил нас туман и снег
И злы холода,
Как изумруд, на нас плывут
Кругом громады льда.
Меж снежных трещин иногда
Угрюмый свет блеснет:
Ни человека, ни зверей, —
Повсюду только лед.

Каспар Давид
Фридрих,
*Восход луны
над морем.*,
1822.
Берлин,
Государственные
музеи



Эти идеи, подхваченные в дальнейшем различными авторами и звучавшие в разных тональностях на протяжении всего XIX в., питали романтическую чувствительность. Для Шиллера Возвышенное — такой предмет, перед изображением которого наша физическая природа осознает собственную ограниченность, в то время как наша разумная природа ощущает свое превосходство и свою независимость от каких бы то ни было границ (*О Возвышенном*). Для Гегеля это попытка выразить бесконечность при невозможности найти в царстве явлений объект, соотносимый с этим представлением (*Лекции по эстетике*, II, 2). Было, однако, сказано, что Возвышенное внедряется в XVIII в. как оригинальное и беспрецедентное понятие, имеющее отношение к опыту восприятия природы, а не искусства. И хотя более поздние авторы применяли — и применяют — понятие Возвышенного к искусству, романтическое восприятие сталкивается с проблемой: как передать в художественной форме ощущение Возвышенного, возникающее при лицезрении природных явлений? Художники будут искать различные подходы, изображая на холсте, воспроизведя в рассказе (или же выражая языком музыки) бури, бескрайние просторы, неприступные ледники или неистовые страсти.

Есть, однако, картины, например некоторые работы Фридриха, где присутствуют люди, созерцающие Возвышенное. Человек изображается со спины, так чтобы мы смотрели не на него, но через него, ставя себя на его место, видя то, что видит он, и чувствуя себя, как и он, ничтожной частицей великого зрелища, явленного природой..

Во всех этих случаях живопись не столько изображает природу в момент ее Возвышенного проявления, сколько пытается передать (при нашем содействии) **наш опыт чувства Возвышенного**.

Прекрасное и Возвышенное

Фридрих Шиллер

О Возвышенном, 1801

Природа даровала нам двух гениев в качестве спутников жизни. Один, общий, тельный и милый, сокращает нам свою веселую игру трудный путь, облегчает оковы необходимости и сопровождает нас радостно и шутливо до опасных мест, где мы должны действовать как чистый дух, сложив с себя все телесное,— то есть до области познания истины и осуществления долга. Здесь он покидает нас, ибо его область — один лишь чувственный мир, за пределы которого не могут его перенести земные крылья. Но вот приближается другой гений, серьезный и молчаливый; сильною рукою переносит он нас через головокружительную бездну.

В первом из этих двух гениев мы узнаем чувство Прекрасного, во втором — чувство Возвышенного. Красота, правда, есть выражение свободы, однако не той, которая возвышает нас над могуществом природы и освобождает от всякого телесного влияния, а той, которую мы, как люди, наслаждаемся в самой природе. Мы чувствуем себя свободными в области красоты, ибо чувственные побуждения соответствуют закону разума; мы чувствуем себя свободными перед лицом возвышенного, ибо чувственные побуждения не влияют на законодательство разума, дух здесь действует так, как будто он не подчинен иным законам, кроме своих собственных.

Чувство Возвышенного — смешанное чувство. Это сочетание страдания, доходящего на высшей ступени до ужаса, с радостью, которая может возвыситься до восторга и, не будучи собственно наслаждением, предпочитается чуткими душами всячкому наслаждению. Такое сочетание двух противоречивых ощущений в одном чувстве бесспорно доказывает нашу моральную самостоятельность. Ибо так как безусловно невозможно, чтобы один и тот же предмет стоял к нам в противоположных отношениях, то из этого следует, что мы сами относимся к нему двояко, и, следовательно, в нас соединены две противоположные природы, которые проявляют к данному предмету совершенно противоположный интерес. Итак, благодаря чувству возвышенного мы узнаем, что состояние нашего духа не обязательно соответствует состоянию наших чувств, что законы природы не суть необходимо и наши законы и что в нас есть самостоятельное начало, совершен-

но независимое от всяких чувственных волнений.

Возвышенный предмет бывает двоякого рода. Или мы соотносим его с нашей силой восприятия и оказываемся не в состоянии создать себе его картину или понятие о нем, или же с нашей жизненной силой, которая обращается в ничто перед лицом его могущества.

Наш опыт чувства Возвышенного

Клеменс Брентано

Различные чувства,

*испытываемые перед морским пейзажем
Фридриха, ок. 1811*

Как прекрасно под сумрачным небом, в бесконечном одиночестве смотреть на бескрайнюю пустыню моря, стоя на берегу, но, чтобы по-настоящему это пережить, нужно, чтобы сначала тышел к берегу, чтобы знал, что нужно будет возвращаться, чтобы хотелось тебе перелететь через море — и нельзя; чтобы чудилось — нет вокруг жизни, и чтобы все равно во всем слышались тебе ее голоса — в шуме прибоя, в веянии ветра, в проходящих облаках, в крике одинокой птицы; нужно, чтобы в сердце жило обещание, а природа упорно твердила тебе — не сбудется, не сбудется. Все это пережить перед картиной невозможно, а потому и все то, что следовало бы обрести в самой картине, я нашел лишь в пространстве между самим собой и картиной, а именно что картина мне что-то обещает, но обещания не исполняет; и так я сам превратился в капуцина, картина превратилась в песок прибрежных дюн, моря же, в которое всматривался я с такой тоскою, не стало вовсе. Чтобы как-то разобраться в таком не испытанном еще чувстве, я начал прислушиваться к речам посетителей, глядевших на картину, и все, что они говорили, записал, — и все это прямо относится к самой картине, потому что она — все равно что декорация, перед которой непременно должно совершаться действие, и все это — потому, что она никого не оставляет спокойным.



Романтическая Красота

1. Романтическая Красота



«Романтизм» — термин, обозначающий не столько исторический период или конкретное художественное течение, сколько совокупность характеров, подходов и чувств, своеобразие которых заключается в их специфической природе, а главное — в их оригинальных отношениях. В самом деле, оригинальны определенные аспекты романтической Красоты, хотя тут нетрудно найти предшественников и предвестников: Красота *Медузы*, например, гротескная, тревожная, меланхоличная, бесформенная. Но в первую очередь оригинальна связь между различными формами, продиктованная не разумом, но чувством и разумом вместе, связь, нацеленная не на то, чтобы снять противоречия или разрешить антитезы (конечное — бесконечное, целое — часть, жизнь — смерть, ум — сердце), но собрать их в единое целое, составляющее истинную новизну Романтизма. То, как описывает сам себя поэт Уго Фосколо, — отличный пример самовосприятия романтического человека: **Красота и меланхolia**, сердце и разум, задумчивость и импульсивность дополняют друг друга. Однако тут надо быть осторожным и не воспринимать эпоху, когда жил Фосколо, — зажатую между Революцией и Реставрацией, неоклассицизмом и реализмом, — периодом проявления романтической Красоты. Ведь эта Красота, присущая бледным, изможденным лицам, Красота, из-за которой, почти не таясь, выглядывает Смерть, была широко представлена еще у Тассо и просуществовала до конца XIX в., когда Д'Аннунцио переосмыслил в зловеще потустороннем ключе Джоконду Леонардо. Итак, романтическая Красота выражает состояние души, которое в разных контекстах описано у Тассо и Шекспира и встречается снова у Бодлера и Д'Аннунцио; порожденные этим состоянием души формы повторяются, в свою очередь, у сюрреалистов с их сновидческой

Шарль-Огюст
Манжен,
Сафо,
1867.
Манчестер,
Художественная
галерея



Франсуа Ксавье
Фабр,
Портрет Фосколо,
Флоренция,
Галерея Уффици

Фламандская школа
(ранее
приписывалась
Леонардо)
Голова Медузы,
ок. 1640.
Слоренция,
Галерея Уффици



Сиянье Красоты

Уильям Шекспир

Ромео и Джульетта, II, 2, 1594–1597

РОМЕО. Им по незнанию эта боль смешна.
Но что за блеск я вижу на балконе?
Там брезжит свет. Джульетта, ты, как день!
Стань у окна. Убей луну соседством;
Она и так от зависти больна,
Что ты ее затмила белизною.
Оставь служить богине чистоты.
Плат девственницы жалок и невзрачен.
Он не к лицу тебе. Сними его.
О милая! О жизнь моя! О радость!
Стоит, сама не зная, кто она.
Губами шевелит, но слов не слышно.
Пустое, существует взглядов речь!
О, как я глуп! С ней говорят другие.
Две самых ярких звездочки, спеша
По дну с неба отлучиться, просят
Ее глаза покамест посверкать.
Ах, если бы глаза ее на деле!
Переместились на небесный свод!
При их сияньи птицы бы запели,
Принявши ночь за солнечный восход.
Стоит одна, прижав ладонь к щеке.
О чем она задумалась украдкой?
О, быть бы на ее руке перчаткой,
Перчаткой на руке!

Красота и меланхолия

Уго Фосколо

Сонеты, VII, 1802

Я худ лицом, глаза полны огня;
Пытливый взор страданием отмечен;
Уста молчат, достоинство храня;
Высокий лоб морщинами иссечен;

В одежде — прост; осанкой — безупречен;
Привязан ко всему не доле дня;
Угрюм, приветлив, груб, чистосердчен:
Я отвергаю мир, а мир — меня.

Не манит ни надежда, ни забава;
Как радость, одиночество приемлю;
Порою доблестен, труслив порой,—

Я робко голосу рассудку внемлю,
Но сердце бурно тешится игрой.
О Смерть, в тебе и отдых мой и слава.

Зелье и колдовство

Шарль Бодлер

Стихотворения в прозе, 1869

Она очень некрасива. И все же она восхитительна! Время и любовь оставили на ней печать своих когтей и безжалостно показали ей, сколько юности и свежести уносят каждое мгновение и каждый поцелуй.

Она действительно некрасива: она какой-то муравей, паук, если угодно, даже скелет: но в то же время она — упоение, чары, колдовство! Словом, она обворожительна.

Время не смогло сокрушить ни ясной стройности ее походки, ни неувядаемого изящества ее стана. Любовь не тронула свежести ее дыхания ребенка, и Время не вырвало ни одной прядки ее пышной гривы, где дышит в знойных ароматах вся дьявольская жизненность французского юга: Нима, Экса, Арля, Авиньона, Нарбонна, Тулузы — городов,



благословенных солнцем, влюбленных и обольстительных.

Время и Любовь тщетно наперерыв вливались в нее зубами: они ничего не убавили от смутного, но вечного очарования ее отроческой груди.

Растраченная, изношенная, быть может, но не утомленная и всегда полная геройства, она напоминает тех породистых лошадей, которых всегда распознает глаз истинного любителя, даже когда они запряжены в наемную колымагу или в тяжелый воз.

И притом она так нежна и пылка! Она любит, как любят осенью, как будто приближение зимы зажигает в ее сердце новое пламя, и ее покорная нежность никогда не бывает докучной.

Горгона

Габриэле Д'Аннуницио

Изаотта Гуттадауро

и другие стихотворения, 1885

Лик ее исполнен мрачной бледностью, что так люблю я. [...]

На губах ее улыбка

ослепительно жестока,

что божественный да Винчи

отразить пытался столько

раз; печально с той улыбкой

спорит нежность удлиненных

глаз, и прелесть неземная

женских лиц, запечатленных

Леонардо и любимых

им, таится в этом. Губы

расцветают нежной болью...**

Смерть и Красота

Виктор Гюго

Ave, Dea (из сб. Все струны лиры, 1888)

Краса и смерть суть вещи, знаменитые равно голубизной и черным цветом,

две страшные сестры и плодовитые,

с одной загадкою, с одним секретом...**

Эжен Делакруа,
Смерть
Сарданапала,
1827.
Париж, Лувр

Франческо Хайец,
Кающаяся Мария
Магдалина,
1833.
Милан,
Городская галерея
современного
искусства



Красотой и в китче модернизма и постмодернизма с его тягой ко всему мрачному и беспросветному.

Интересно проследить постепенное формирование романтического вкуса по семантическим изменениям терминов *romantic*, *romanesque*, *romantisch*. В середине XVII в. термин *romantic* был синонимом (в негативном смысле) *romanzesco* (like the old romances — «романический», «как старинные романы»); век спустя он значил уже скорее «химерический» (*romanesque*) или живописный; к живописному Руссо добавил важное субъективное определение: выражение «не знаю что» (*je ne sais quoi*) — нечто расплывчатое и неопределенное. Наконец, первые немецкие романтики расширили область не поддающегося определению и расплывчатого, подпадающую под термин *romantisch*: теперь она стала включать в себя все далекое, магическое, неведомое, в том числе мрачное, иррациональное, связанное со смертью. А главное, сугубо романтической чертой стало стремление (*Sehnsucht*) ко всему этому. Такое стремление никак не определяется исторически; всякое искусство, выражающее его, — искусство романтическое, или, может быть, даже любое искусство романтическое в той мере, в какой оно именно это стремление и выражает. Красота перестает быть формой, прекрасным становится бесформенное, хаотичное.

2. Красота романтическая и Красота романическая



«Как в старинных романах» — в середине XVII в. под этим понимали средневековые рыцарские романы и противопоставляли им новый, сентиментальный, роман, где речь шла не о фантастическом мире героических подвигов, но о реальной, повседневной жизни. Этот новый роман, родившийся в парижских салонах, глубоко повлиял на романтическое ощущение Красоты, к восприятию которой примешиваются страсть и чувство; великолепный пример тому (особенно если учесть дальнейшую судьбу автора) — юношеский роман Наполеона Клиссона и Эжени, где уже видно, что нового принесла романтическая любовь по сравнению с любовной страстью XVIII в. В отличие от персонажей госпожи де Лафайет, романтические герои — от Вертера до Якопо Ортиса, если брать самых известных, — не в состоянии противостоять силе страсти. Красота любви — это Красота трагическая, перед которой герой безоружен и **беззащитен**.

Но есть и еще один момент: как мы увидим далее, для романтического человека даже смерть, «вырванная» из царства беспросветной тьмы, по-своему привлекательна и может быть прекрасной. Насколько широко распространились романтические идеи среди молодежи начала XIX в., можно судить по тому, что сам Наполеон, став императором, будет вынужден издать декрет против самоубийств на почве страсти, именно таких, на которое он обрек своего Клиссона.

Романтическая Красота унаследовала от сентиментального романа реалистическое изображение страсти и разработала на новом материале отношение личности и судьбы, что характерно для романтического героя. Однако при всей этой наследственности, она по-новому воспринимает историю. Ведь романтики к истории относятся с величайшим уважением, но без благоговения: классическая эпоха не дает абсолютных канонов, которым должна подражать современность.

Само понятие Красоты, лишенное идеальной составляющей, в корне видоизменяется. Во-первых, та самая **относительность Красоты**, к которой пришли еще некоторые писатели XVIII в., может быть обусловлена исторически, через привлечение достоверных источников. Простая, крестьянская (но не простецкая) Красота **Лючии Монделла**, конечно, отражает идеал — исконные ценности итальянской жизни в досовременную эпоху, идеальное воплощение этой жизни и этой эпохи на примере ломбардской деревни XVII в., — но это идеал, описанный исторически, то есть реалистически, а не абстрактный. Аналогично там же, в *Обрученных*, в описании альпийского пейзажа

Франческо Хайец,
Поцелуй,
1859.
Милан,
Пинакотека Брера



Относительность Красоты

Франсуа Шодерло де Лакло

Женщины и их воспитание, XI

С другой стороны, если нужно убедиться в том, что Красота проявляется лишь постолько, поскольку она связана с понятием удовольствия и в наших глазах представлена совокупностью черт, которые мы привыкли видеть более всех прочих, достаточно будет сменить страну. Рассмотрим такой пример. Привезите некоего француза в Гвинею — поначалу вид негритянок покажется ему отвратительным, ибо их черты, непривычные для него, не пробудят в его душе никаких сладострастных воспоминаний; однако по мере того как он освоится с ними, его отвращение уляжется, и вот, все еще выискивая среди негритянок тех, кто более соответствует европейским канонам Красоты, он почувствует вкус к свежести, крепости и высокому росту, которые где угодно считаются признаками Красоты; очень скоро новая привычка приведет к тому, что эстетические характеристики, с которыми он имеет дело каждодневно, он начнет ставить выше тех, о которых сохранил лишь отдаленное воспоминание, и теперь предпочтение будет отдавать приплюснутым носам, толстым губам и т. п.; таким-то образом появляются различные толкования Красоты и кажущиеся противоречия в людских вкусах*.

Древние и Красота

Фридрих Шлегель

Критические фрагменты, 91, 1795

Древние — не иудеи, не христиане, не англичане поэзии. Они не богоизбранный народ-художник; нет у них единоспасительной веры в красоту, как нет и монополии на творчество.

Беззащитный

Уго Фосколо

Последние письма Якопо Ортиса, 12 мая, 1798

Я не посмел, нет, не посмел. Я мог бы обнять ее и прижать к своему сердцу. Я застал ее спящей: сон смежил ее большие черные очи, а на ее влажных ланитах еще ярче расцвели алые розы румянца. Ее прекрасное тело безмятежно покоилось на диване. Одна рука поддерживала голову, другая расслабленно свисала вниз. Я много раз видел, как она ходит, танцует; ее арфа и голос постоянно звучат в глубине моего сердца, я ее обожал, благоговея, как перед райским видением... но такой прекрасной, как сегодня, я ее никогда не видел! Никогда! Сквозь одежду просвечивали очертания ее ангельских форм. Моя душа любовалась ими. Что мне сказать? Весь пыл и огонь любви меня воспламенили и заставили забыть обо всем.

Как идолопоклонник, я прикасался к ее одежде, душистым локонам и букету фиалок, приколотых на ее груди. Да, да, этой рукой, ставшей для меня святыней, я ощущал биение ее сердца. На своих устах я чувствовал дыхание ее полураскрытоего рта. Я готов был изведать все наслаждения ее небесных губ. Один лишь поцелуй, и я благословил бы слезы, столько временных проливаемые из-за нее. Но тут я услышал, как она вздохнула во сне, — и я отпрянул, точно отброшенный рукою божества.

Лючия Монделла

Аlessandro Mandзони

Обрученные, II, 1827

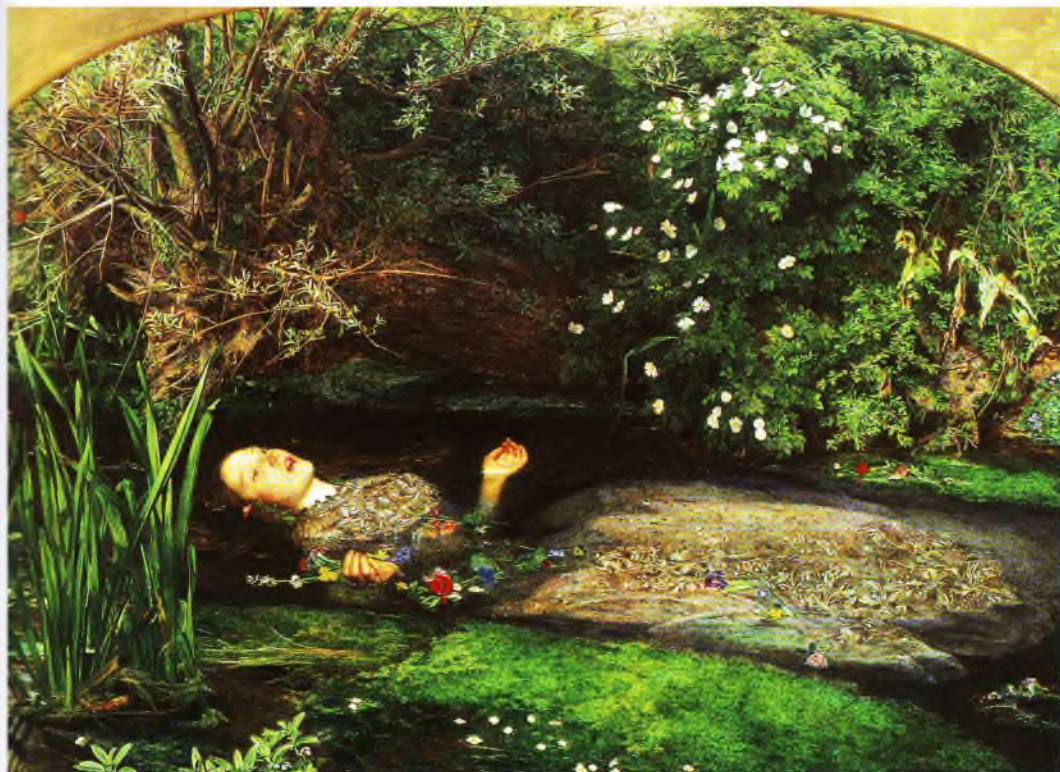
В эту минуту мать как раз закончила одевать Лючию, и подруги со всех сторон обступили разряженную невесту и вертели ее во все стороны, чтобы получить разглядеть. А она поворачивалась, отбиваясь со своей венной крестьянкам немножко воинственной скромностью, загораживая локтем лицо, склоненное на грудь, и нахмурив густые черные брови, меж тем как губы ее невидимо складывались в улыбку. Черные девичьи волосы, разделенные узкой белой полоской пробора, собраны были на затылке во множество мелких косичек, свернутых кольцами и заколотых длинными серебристыми шпильками, которые расходились веером, образуя как бы сияние ореола, и поныне причесываются крестьянки в окрестностях Милана. На шее у нее было ожерелье из гранатов, вперемежку с золотыми филигранными бусами. Ее стан облегал богатый корсаж из расшитого цветами парчи, с отдельными рукавами, которые были перевязаны красивыми бантами. На ней была короткая юбка из плотного шелка со множеством мелких складок, красные чулки и узорчатые, тоже шелковые, туфли. Помимо этого свадебного наряда, Лючия красила ее скромная красота, еще более расцветшая от переживаний, отражавшихся на лице: радости, сдерживаемой легким смущением, тихой грусти, которая порой появляется на лице всякой невесты и, не умоляя красоты, придает ей особый отпечаток.

Разжечь огонь страсти

Наполеон Бонапарт

Клиссон и Эже, ок. 1800

Клиссон, от природы отличавшийся скептическим нравом, превращался в меланхолика. Мечтательность заняла в нем место размышлений. Ничто не могло увлечь его, ничто не волновало, ничто не внушило надежды. Это состояние умиротворенности не свойственное ему, угрожало незаметно перерасти в оцепенение. С рассвете-



Джон Эверет
Миллес,
«Офелия»,
1851–1852.
Лондон,
Галерея Тейт

в момент бегства выражено чувство Красоты искренней и наивной, еще не испорченной ценностями современного мира и прогресса, причем Мандзони — реалист и рационалист знает, что современность и прогресс это следствия национальной независимости и либерализма, однако Мандзони-янсенист не желает мириться с этими следствиями. Во-вторых, в конфликте между **классическим каноном** и романтическим вкусом история начинает восприниматься как кладезь красочных, неожиданных, необычных образов, которые классицизм старался отодвинуть на задний план и которые вновь всплыли на поверхность благодаря моде на путешествия и связанным с ней культом экзотики и Востока. Ничто не может выразить это различие лучше, чем сопоставление поразительно виртуозной техники Энгра, его чувства совершенства, порой казавшегося современникам невыносимым, и приблизительности мазка Делакруа, выражающего устремление к неожиданной, экзотической, поражающей Красоте.

отправлялся он бродить в поля, погруженный в свои излюбленные думы. Часто посещал он термальные источники Аль, расположавшиеся на расстоянии мили от его жилища. Там он проводил утренние часы, наблюдая за людьми или прогуливаясь по лесу или же предаваясь чтению одного

из своих любимых авторов. Однажды он встретил двух очаровательных особ, они прогуливались одни, без сопровождающих. Легкие и шаловливые, как и положено шестнадцатилетним, возвращались они домой. В Амели, которой исполнилось семнадцать, восхитительно было всё:

Эжен Делакруа,
Алжирские женщины,
1834.

Париж, Лувр

Справа:
Жан-Огюст-Доминик
Энгр,
Графиня Хансонвиль,
1845.
Нью-Йорк,
собрание Фрик



фигура, глаза, волосы, цвет лица. Эжени, на год моложе ее, не была столь прекрасна. Всем своим видом Амели словно говорила: «Ты любишь меня, но ты не единственный, ведь есть еще множество других; знай же, что если захочешь понравиться мне, ты должен пустить в ход лесть, я обожаю комплименты и дорожу обходительностью». Эжени никогда не бросала прямых взглядов на мужчину. Она нежно улыбалась, обнажая восхитительные зубы. С робостью она протягивала ручку для поцелуя и тотчас отдергивала ее. Казалось, она наслаждается кокетливой игрой, выставляя напоказ изящнейшую из рук с ослепительно белой кожей и синими прожилками. Амели напоминала французский музикальный отрывок, которым нравится всем, ибо всем дано оценить стройное звучание аккордов и прелест гармонии. Эжени же напоминала пение соловья или же фрагмент Паизиэлло, которым способны насладиться лишь чувствительные души: эта музыка захватывает и увлекает души, созданные для того, чтобы прочувствовать всю ее глубину, прочим же она кажется ничем не примечательной. Амели покоряла сердца большинства молодых людей, требовала любви. Эжени могла увлечь лишь пылкого мужчину, который будет любить не из чувствности или приличий, но со всей силой истинной страсти. Амели завоевывала любовь своей красотой. Эжени суждено было

разжечь в одном-единственном сердце огонь страсти, достойный... героев*.

Классический канон

Иоганн Вольфганг Гёте
Путешествие в Италию, 1818
(Казерта, 16 марта 1787)

Кавалер Гамильтон обрел высшие блага природы в лице красивой девушки. Это — англичанка лет двадцати, которая живет при нем. Она очень красива и хорошо сложена. Он заказал ей греческую одежду, которая ей очень идет; она распускает волосы, берет несколько шалей и демонстрирует сменяющиеся позы, жесты, выражения, так что под конец действительно чувствуешь себя как во сне. То, что охотно воплотили бы тысячи художников, видишь здесь уже готовым, в движении и в потрясающем разнообразии. Она стоит, преклоняет колени, сидит, лежит, серьезная, печальная, задорная, страстная, полная раскаяния, манящая, угрожающая, обретшая и т. д. Одно следует за другим, и одно вытекает из другого. Она умеет для каждого выражения выбирать и изменять складки покрывала и делает себе сотни головных уборов из одних и тех же платков. Старый кавалер держит при этом свет и всей душой предан этому занятию. Он находит в ней все античные статуи, все прекрасные профили сицилийских монет, даже самого Аполлона Бельведерского.



3. Расплывчатая Красота неопределенного

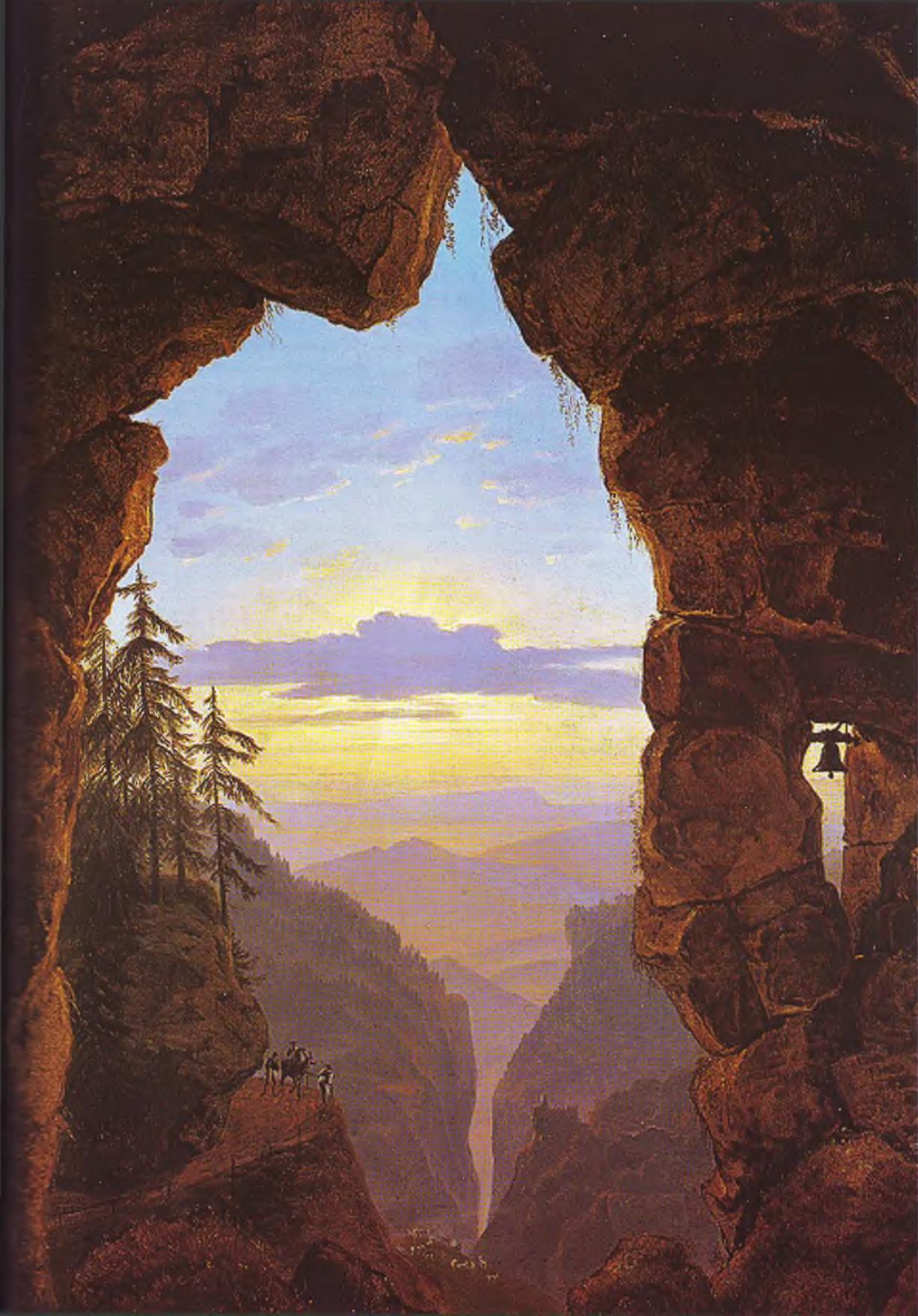


Употребление выражения «*je ne sais quoi*» («сам не знаю что», фр.) в связи с Красотой, не выражимой словами, и особенно в связи с соответствующим состоянием души зрителя само по себе не было находкой Руссо. Неоригинально сочетание слов, встречающееся еще у Монтеня и потом у отца Бура, клеймившего в *Разговорах Ариста и Эжена* (1671) захватившую итальянских поэтов моду напускать на все таинственность с их пресловутым «*non so che*» («сам не знаю что», ит.); неоригинально его употребление, встречающееся в *Красоте женщин* Аньюло Фиренцуолы, а главное — у Тассо, где «*non so che*» стало уже означать не Красоту как изящество (*grazia*), но эмоциональную

Жан-Батист Камиль
Коро,
Читательница
в венке,
1845.
Париж, Лувр

Справа:
Карл Фридрих
Шинкель,
Ворота в скале,
1818.
Берлин,
Национальная
галерея





реакцию зрителя. Именно в этом значении Руссо перенимает «*l'opache*», романтизируя Тассо.

Но главное, Руссо вводит эту расплывчатость выражения в контекст массированной атаки на вычурную придворную Красоту поборников классичности, причем ведет борьбу куда более радикальными средствами, чем его современники просветители и неоклассицисты. Если современный человек — это результат не эволюции, но вырождения первозданной чистоты, значит, с цивилизацией следует воевать новым оружием, взятым не из арсенала разума (поскольку сам он — продукт того же вырождения): новый арсенал — это чувство, природа, непосредственность. Взору романтиков, долго находившихся под сильным влиянием Руссо, открывается горизонт, над которым осторожно приподнял завесу Кант, критикуя Возвышенное. Сама природа по сравнению с мастерски упорядоченной историей выглядит смутной, бесформенной, таинственной: ее невозможно облечь в четкие и ясные формы, она ошеломляет зрителя грандиозными и величественными видениями. Поэтому не надо описывать Красоту природы, ее надо прочувствовать, интуитивно ощутить изнутри. А поскольку ночная **меланхолия** — чувство, лучше всего выраждающее это погружение и созерцание себя в природе, романтик — человек, гуляющий по ночам, **беспокойно блуждающий** при лунном свете.

Меланхолия

Иммануил Кант

Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного, II, 1764

Тот, чье чувство приобретает меланхолический характер, не потому называется меланхоликом, что, лишенный радостей жизни, он терзается в мрачной тоске, а потому, что ощущения, если они усиливаются сверх определенной степени или по каким-то причинам принимают ложное направление, легче приводят к такому, а не какому-либо другому состоянию [духа]. Такой человек больше всего обладает чувством возвышенного. Даже красота, которую он чувствует в такой же степени, должна не только привлекать его, но, поскольку она в то же время вызывает в нем восхищение, также и волновать его. Наслаждение от развлечений имеет у него более серьезный характер, не становясь от этого менее сильным. Все, что трогает как возвышенное, больше чарует, чем обманчивые прелести прекрасного.

Таинственная ночь

Новалис

Гимны к ночи, I, 1797

Ты тоже благоволишь к нам, сумрачная
Ночь? Что ты скрываешь под мантией сво-
ей, незримо, но властно трогая мне душу?

Сладостным снадобьем нас кропят маки,
приносимые тобою. Ты напрягаешь очи-
мевшие крылья души. Смутное невырази-
мое волнение охватывает нас — в испуге
блаженном вижу, как склоняется ко мне
благовейно и нежно задумчивый лик,
и в бесконечном сплетении прядей угады-
ваются ненаглядные юные черты матери.
Каким жалким и незрелым представляет-
ся теперь мне свет — как отрадны, как
благодатны проводы дня!

Беспокойное блужданье

Перси Биши Шелли

Гимн интеллектуальной красоте,
1815–1816

Дух Красоты, свои лучи-цвета
Дающий образам и мыслям всем!
Куда из мира скрылся ты? Зачем
Юдоль покинул нашу? Ныне та
Долина слез — грустна, бесплодна и пуста
Спроси — на горных водопадах
Зачем не вечны краски радуг?
Зачем, явясь, все минут навсегда?
Рожденья, смерти, страха тень
Зачем темнит земной наш день?
Зачем встают в нас вновь и вновь
Тоска, надежда, ненависть, любовь?

4. Романтизм и социальный протест



Неосознанно Руссо выразил недовольство переживаемой эпохой, охватившее не только художников и мыслителей, но и всю буржуазную среду. Людей, часто очень разных и лишь позже составивших однородный по духу, вкусам и идеологии класс, объединяло восприятие аристократического мира с его классическими правилами и придворной Красотой как мира ничтожного и холодного. Этот дух усиливался оттого, что личность приобретала все большую ценность, чему, в свою очередь, способствовала конкуренция между писателями и художниками, вынужденными завоевывать благосклонность общественного мнения на свободном рынке культуры. Как и у Руссо, это возмущение находит выражение в сентиментализме, погоне за эмоциями и волнениями, пристрастии к неожиданным эффектам.

Наиболее непосредственно эти тенденции проявились в Германии, в движении «Буря и натиск», выразившем протест против деспотичного разума, который правит людьми в лице просвещенных монархов и не дает развернуться интеллектуальной среде, морально и идеологически уже освободившейся от власти аристократии и двора.

Бесстрастной Красоте своего времени предромантики противопоставляют концепцию мира, воспринимаемого как нечто необъяснимое

Шарль Жиро,
Мучимый лихорадкой
в Римской кампанье,
ок. 1815.
Клемон-Ферран,
Музей
изящных искусств





Эжен Делакруа,
Свобода,
ведущая народ,
1830.
Париж, Лувр

и непредсказуемое: рождается «литературный санкюлотизм» (по выражению Гете), который под воздействием внешнего давления вырабатывает чисто внутреннее чувство возмущения и протesta. Но поскольку это душевное состояние отрицает законы разума, оно свободно и деспотично одновременно: романтический человек переживает собственную жизнь как роман, находясь **во власти чувств**, противиться которым он не в силах. Отсюда и меланхолия романтического героя. Не случайно Гегель возводит романтизм к Шекспиру, а Гамлета считает прототипом бледного и печального героя, чьи черты предугадал признанный наставник романтиков.

Во власти чувств

Уго Фосколо

К Паоло Коста, 1796

И вот когда на время рассеивается мрак,
окутывающий мои горестные мысли,
когда мое истерзанное сердце обретает
хоть какое-то успокоение, а воображение
перестает живописать картины ужаса,
я начинаю думать о дружбе и предаюсь
сладостной меланхолии, бормоча себе
под нос патетические строчки Оссиана

и Иеремии и упиваясь образами Кановы,
Рафаэля и Данте; среди всех восхитительных
видений более всего меня трогает
лик прекраснейшей из женщин. Я благословляю руку Природы, я преклоняюсь
перед творениями Возвышенного и Прекрасного и с головой окунайся
в водоворот страстей и беспокойного
наслаждения*.

5. Истина, миф, ирония



Тот же Гегель сознательно задается целью как-то упорядочить романтическую импульсивность и формулирует эстетические категории, надолго утвердившие превратное представление о движении романтизма в целом: стремление к бесконечному Гегель ассоциирует с идеей «**прекрасной души**», подчеркивая, что речь идет об иллюзорном уходе в себя, во внутренний мир, не вступающий в этические отношения с миром реальным. Суждение Гегеля крайне невеликодушно, так как, высмеивая чистоту прекрасной души, он не замечает, сколько принципиально нового привнес романтический дух в понимание Красоты. Романтики — создатели журнала *Атенеум* Новалис и Фридрих Шлегель, а также Гёльдерлин, — ищут Красоту не статичную и гармоничную, но динамичную, пребывающую в процессе становления, а значит, дисгармоничную, поскольку (как учили еще Шекспир и маньеристы) прекрасное может возникать из безобразного, форма — из бесформенности, и наоборот.

Иными словами, классические антитезы ставятся под сомнение и переосмысливаются в динамическом плане. Дистанция между субъектом и объектом сокращается (решающую роль в формировании этого ощущения играет роман), и более радикально встает вопрос о разделении конечного и бесконечного, личности и мира в целом. **Красота** выступает

Прекрасная душа

Георг Вильгельм Фридрих Гегель
Феноменология духа, VI, С, с, 1821
Оно [сознание] живет в страхе, боясь запятнать великолепие своего «внутреннего» поступками и наличным бытием; и дабы сохранить чистоту своего сердца, оно избегает соприкосновения с действительностью и упорствует в своем равнодушии отречься от самости, доведенной до крайней абстракции, и сообщить себе субстанциальность или превратить свое мышление в бытие и довериться абсолютному различию. Пустопорожний предмет, который оно себе создает, оно поэтому наполняет теперь сознанием пустоты; его действие есть томление, которое, само превращаясь в лишенный сущности предмет, только теряет себя и, превозмогая эту потерю и попадая обратно к себе, обретает себя лишь как

потерянное; в этой прозрачной чистоте своих моментов оно — несчастная, так называемая прекрасная душа, истлевшая внутри себя и исчезающая как аморфное испарение, которое расплывается в воздухе.

Красота и истина

Джон Китс
Ода к греческой вазе, V, 1820
Высокий мир! Высокая печаль!
Навек смиренный мрамором порыв!
Холодная, как вечность, пастораль!
Когда и мы, свой возраст расточив,
Уйдем, и нашу скорбь и маюте,
Иная сменит скорбь и маeta,
Тогда — без притчей о добре и зле —
Ты и другим скажи начистоту:
«В прекрасном — правда, в правде —
красота,
Вот все, что нужно помнить на земле».



Теодор Шассерио,
Две сестры,
1843.
Париж, Лувр

как синоним **Истины**, но традиционные отношения между этими понятиями в корне пересматриваются. Для греков (и всей последующей традиции, которую в этой связи можно определить как классическую) Красота совпадала с истиной, потому что в некотором смысле истина порождала Красоту; у романтиков же наоборот, Красота производит на свет истину. Красота не сопричастна истине, она ее творец. Вовсе не отрываясь от реальности во имя чистой Красоты, романтики, напротив, обрашают взоры к Красоте, порождающей большую истину и реальность. Немецкие романтики всячески стремятся к тому, чтобы эта Красота породила **новую мифологию**, способную заменить античные «сказки» современными сюжетами, но воздействующую столь же непосредственно, как и греческие мифы. Над этой идеей порознь работали и Фридрих Шлегель, и молодые Гёльдерлин, Шеллинг, Гегель. От троих последних сохранился документ сомнительной атрибуции, хотя и подписанный Гегелем (Гегель рассказал об одной беседе Гёльдерлина с Шеллингом, или же записал слова Гёльдерлина, переданные ему Шеллингом в точности или с собственными комментариями и исправлениями): выраженная в этом тексте глубинная связь между Красотой, мифологией и освобождением никогда не затрагивалась Гегелем в более зрелом возрасте. Эта мифология разума ставила перед собой задачу, имеющую колossalное политическое значение, — непосредственно воздействуя на всеобщее восприятие, осуществить полное освобождение духа человечества. Такая Красота способна упразднить собственное конкретное содержание, чтобы привести произведение искусства к Абсолюту и одновременно превзойти форму конкретного произведения и получить произведение абсолютное, выражющее все искусство, ставшее целиком романтическим.

С этой особенной Красотой романтики — в частности Шлегель — связывают понятие «ирония». Вопреки тому, что внушали в дальнейшем иные недоброжелатели, в том числе Гегель, романтическая ирония — это не субъективное движение, способное принизить любое объективное содержание вплоть до полного его растворения в произвольном восприятии. Напротив, корни романтического использования иронии следуют искать в сократовском диалогическом методе: с легкостью

Новая мифология

Фридрих Шлегель

Разговор о поэзии, II, 1800

Я прошу вас только не предаваться неверию в возможность новой мифологии. Сомнения со всех сторон и во всех направлениях благотворны для меня, ибо благодаря этому исследование станет свободнее и богаче. А теперь внимательно выслушайте мои упования. Ибо положение вещей таково, что ничего, кроме упоманий, я не могу вам предложить. Но я надеюсь, что с помощью вас самих эти упоминания станут истинами. Ибо они в известном смысле являются призывом к экспериментам, если только вы захотите превратить их в таковые.

Если новая мифология как бы сама собой может развиться из сокровенных глубин духа, то важным знанием и примечательным подтверждением того, что мы ищем, предстает нам великий феномен эпохи — идеализм! Он возник тем же путем, как бы из ничего, и теперь в духовном мире существует твердая точка, из которой во все стороны может распространяться в восходящем развитии сила человека, будучи уверенной, что никогда не потеряет себя и обратного пути. Великая революция охватит все науки и искусства. Вы уже видите ее воздействие в физике, куда идеализм собственно вторгся раньше, еще до того, как ее коснулась волшебная палочка философии.

Франческо Хайец,
Автопортрет
с тигром и львом,
1831.
Милан, Музей
Польди Пеццоли



подходя к самым сложным и ответственным темам, прием иронии позволяет представить одновременно две точки зрения или два противоположных мнения без заранее заданных предпочтений и предвзятых суждений. Так что ирония — метод философский, может, даже единственно возможный философский метод.

Кроме того, иронический подход дает возможность субъекту одновременно приближаться к объекту и отдаляться от него: ирония — своего рода противоядие, позволяющее субъекту обуздать порыв воодушевления при соприкосновении с объектом и не дающее ему полностью в этом объекте раствориться, но при том и не дающее ему впасть в скептицизм, неизбежный при отстранении от объекта. Таким образом, субъект может, не теряя собственной свободы и не становясь рабом объекта, достичь взаимопроникновения с объектом и при этом сохранить свою субъективность. В этом взаимопроникновении субъекта и объекта отражается взаимопроникновение жизни героя романтического романа, будь то **Якопо Ортис** или **Вертер**, и субъективного стремления собственную жизнь превратить в роман, преодолев тем самым тесные рамки обыденной реальности.

Эстетический акт

Георг Вильгельм Фридрих Гегель
Разговор о поэзии, 1821

Я убежден, что наивысшим актом разума, в котором он постигает всю совокупность идей, является эстетический акт и что единственно в Красоте истина и добро оказываются сплиты нераздельно.
[...] Теперь выскажу мысль, которая, насколько мне известно, не посещала еще никого: необходимо разработать новую мифологию, но только такую, которая будет находиться на службе у идей, сделавшись мифологией разума. Мифология должна сделаться философической, чтобы наделить народ рациональностью,

философия же должна сделаться мифологической, чтобы развить чувствительность у философов. Если мы не облечем идеи в эстетическую и, следовательно, мифологическую форму, они не будут представлять никакого интереса для народа. [...] И таким-то образом в конце концов наступит единение людей просвещенных и людей простых. И никаких высокомерных взглядов, и никакой робости народа перед своими мудрецами и своими жрецами. Ни одна из способностей не будет больше задавлена: наконец-то восторжествуют всеобщая свобода и духовное равенство! Это будет самое великое, высочайшее творение человека*.

Иоганн Генрих
Фюсли,
Титания,
обнимающая осла,
1792–1793.
Цюрих, Кунстхауз



Якопо Ортис

Уго Фосколо

Последние письма Якопо Ортиса, 25 марта, 1798

Я любил тебя и все еще люблю такой любовью, что никто, кроме меня, не сможет понять ее. О мой ангел, смерть мало значит для того, кто слышал твое признание, для того, кто чувствовал, как душу его переполняет блаженство твоего поцелуя, и плакал вместе с тобою. Одной ногой я стою уже в могиле, и все же даже в эту минуту ты, как и прежде, возникаешь перед моими глазами, которые, закрываясь, все же смотрят на тебя, озаренную священным сиянием красоты. Осталось совсем немного. Все готово. Ночь уже близится к рассвету. Прощай, скоро нас будет разделять пустота или непостижимая вечность. Пустота? Да, да, ибо тебя уже не будет со мною. Я умоляю всевышнего, если он не уготовил нам места, где я мог бы навсегда соединиться с тобою, пусть он

ожалится надо мною в эту страшную минуту и ввергнет меня в пустоту. Но я умираю с незапятнанной совестью, владея собою, я полон мыслию о тебе и уверен, что ты будешь меня оплакивать! Прости меня, Тереза, если... О, утешься и живи для счастья наших несчастных родителей: твоя смерть заставила бы их проклясть мой прах. Если кто-нибудь посмеет обвинить тебя в моей несчастной кончине, заставь его умолкнуть, рассказав о моей торжественной клятве, которую я приношу, отдаваясь в объятия смерти: «Тереза невинна». А теперь прими мою душу.

Вертер

Иоганн Вольфганг Гёте

Страдания юного Вертера, III,

20 декабря 1774

Один из соседей увидел вспышку пороха и услышал звук выстрела; но все стихло, и он успокоился.



Эжен Делакруа,
Смерть Лара,
ок. 1820.
Лос-Анджелес,
Музей Пола Гетти

В шесть часов поутру входит слуга со свечой. Он видит своего барина на полу, видит пистолет и кровь. Он зовет, трогает его; ответа нет, раздается только хрипение. Он бежит за лекарем, за Альбертом.

Лотта слышит звонок, ее охватывает дрожь. Она будит мужа, оба встают; захлебываясь от слез, слуга сообщает о произошедшем, Лотта без чувств падает к ногам Альбера. Когда врач явился к несчастному, он застал его на полу в безнадежном состоянии, пульс еще был, но все тело было парализовано. Он пристрелил себе голову над правым глазом, мозг брызнул наружу. Ему открыли жилу в руке, кровь потекла, он все еще дышал.

Судя по тому, что на спинке кресла была кровь, стреляя он, сидя за столом, а потом соскользнул на пол и был в судорогах возле кресла. Он лежал, обессилен, на спине, головой к окну, одетый, в сапогах, в синем фраке и желтом жилете. Весь дом, вся улица, весь город были в волнении. Пришел Альберт. Вертера уже положили на кровать и перевязали ему голову. Лицо у него

было как у мертвого, он не шевелился. В легких еще раздавался ужасный хрип, то слабея, то усиливаясь; конец был близок. Бутылка вина была едва почата, на столе лежала раскрытой «Эмилия Галотти». Не берусь описать потрясение Альбера и горе Лотты.

Старик атаман примчался верхом, едва получив известие, и с горькими словами целовал умирающего. Вслед за ним пришли старшие его сыновья; в сильнейшей скорби упали они на колени возле постели, а самый старший, любимец Вертера, прислонил к его губам и не отрывался, пока он не испустил дух; тогда мальчика пришлось оттащить силой. Скончался Вертер вдвое надцати часов дня. Присутствие атамана и принятые им меры умиротворили умы. По его распоряжению Вертера похоронили около одиннадцати часов ночи на том месте, которое он сам для себя выбрал. Старик с сыновьями шли за гробом, Альберт идти не мог — жизнь Лотты была в опасности. Гроб несли мастеровые. Никто из духовенства не сопровождал его.

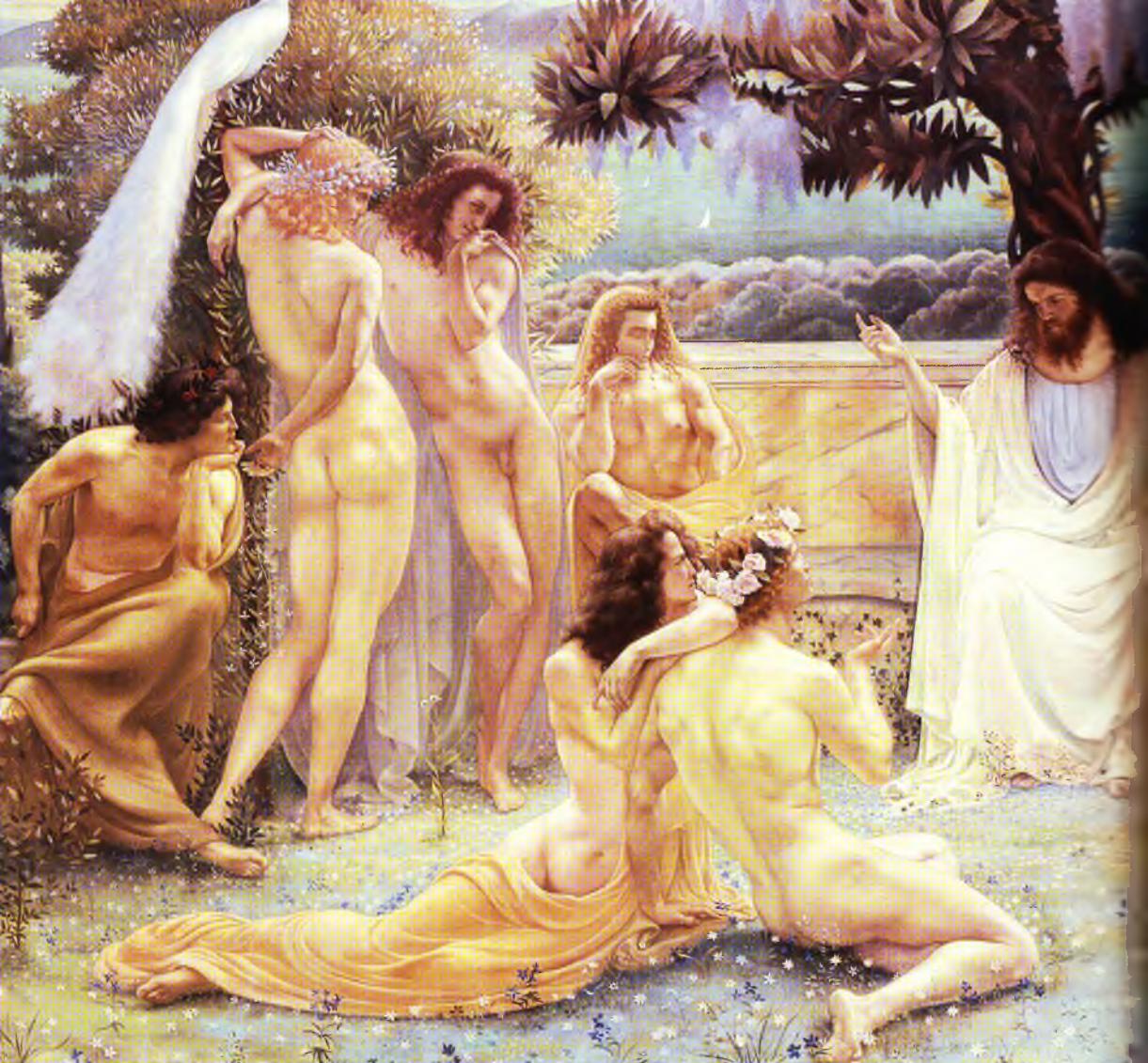
6. Неопределенность, гротеск, меланхолия



Протест Руссо против цивилизации выразился в художественном плане в протесте против классических правил и приемов мастерства и в первую очередь против самого классического из классиков — Рафаэля. Этот протест развивался от Констебла до Делакруа (предпочитавшего Рубенса и венецианскую школу) и дошел до прерафаэлитов. Двусмысленная, морализирующая и эротическая Красота прерафаэлитов, тяготеющая ко всему смутному и мрачному, — одно из следствий освобождения Красоты от классических канонов. Отныне Красота может выражать себя через единство противоположностей: Безобразное — это уже не отрицание Прекрасного, но его обратная сторона. Не принимая идеализированную и безликую Красоту классицистов, Фридрих Шлегель требует, чтобы Красота обрела интересные и характерные черты, и тем самым ставит проблему эстетики Безобразного. Шекспир потому и оказывается сильнее Софокла, что греческий автор выражает чистую Красоту, а в шекспировской драме Красота и Безобразие сосуществуют, причем часто приправляются гротеском (вспомним Фальстафа).

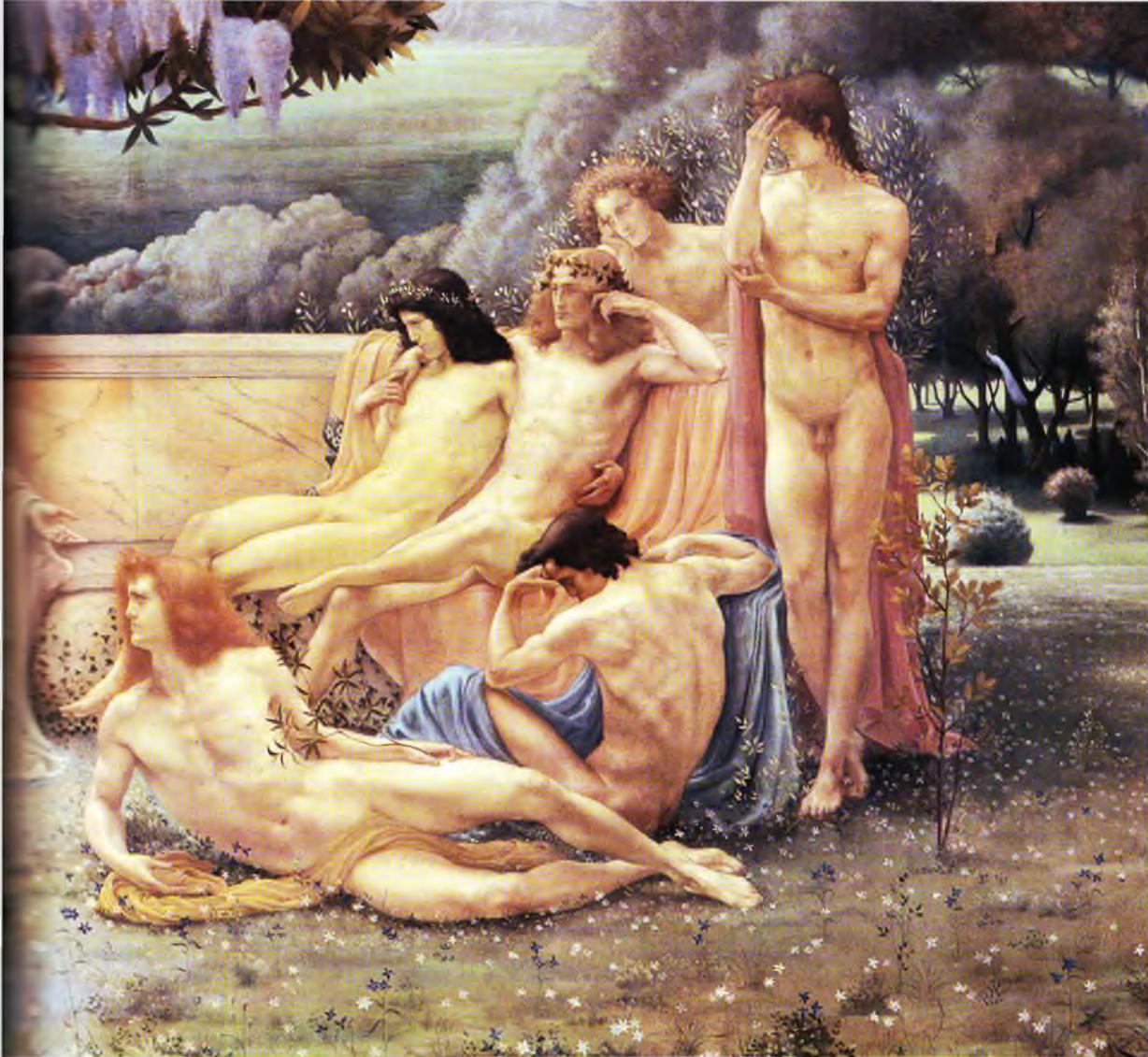
Теодор Жерико,
Плот «Медузы»,
1819.
Париж, Лувр





Позже, все больше приближаясь к реальности, романтики придут к отталкивающему, уродливому, ужасному. Гюго, теоретик гротеска как антитезы Величественного и как находки романтического искусства, создаст незабываемую галерею гротескных и отталкивающих персонажей, от горбuna Квазимода и обезображенного человека, который смеется, до женщин, изведенных нищетой и жестокостью жизни, словно ополчившейся на нежную Красоту невинных и юных созданий.

Мы уже видели, как порыв к Абсолюту и приятие судьбы могут сделать смерть героя не только трагической, но прежде всего прекрасной; та же форма, если выхолостить из нее дух свободы и бунт против мира, станет китчевой оболочкой «прекрасной смерти», которую будут превозносить (как правило, на словах) тоталитарные режимы XX в. А еще прекрасны могилы, предпочтительно ночью: в глазах Шелли



Жан Дельвиль,
Школа Платона,
1898.
Париж, Орсе

нет, кажется, в Риме более достойной Красоты, чем маленько кладбище, где покоится его друг Китс. И тот же Шелли, сознательно воспевавший все, связанное с сатаной и вампирами, околдован образом **Медузы** — ошибочно приписывавшейся Леонардо картиной, где ужас и Красота слиты в единое целое.

Здесь снова романтизм дает новую жизнь мотивам-проводников, звучавшим в предшествовавшие эпохи, и тем самым создает себе традицию: прекрасную смерть предвосхитили томительные сцены *Освобожденного Иерусалима*, когда умирают Олиндо и Клоринда; сатанизму, худо-бедно предполагающему некоторое **очеловечивание Сатаны**, предшествовал унылый взор **Князя Тьмы** в поэме Джамбаттисты Марино *Избиение младенцев*, а главное — столь милый сердцу большинства романтиков **Сатана** Мильтона, Люцифер, несмотря на падение, не утративший своей лучезарной Красоты.

Очеловечивание Сатаны

Торквато Тассо

Освобожденный Иерусалим, IV, 1575
Величием ужасным озарен
Его свирепый и надменный облик,
И взгляд, подобный гибельной комете,
Смертельным ядом глаз его сверкает.
Противная густая борода
Собой всю грудь косматую закрыла;
Как бездна, открывается широко
Испачканный нечистой кровью рот.
Зловонное дыханье изо рта
Чумой, с огнем и дымом, вылетает:
Так Этна извергает из своих
Воспламененных недр смолу и серу.

Князь тьмы

Джамбаттиста Марино

Избиение младенцев, 1632
Когда в осеннюю глухую полуночь
Бросая яркий свет, густой мрак гонят прочь:
Так исконищенные сего владыки взгляды
Лиют не жизни ток, но — смертоносны яды.
Внутрь челюстей его ужасный ад горит,
А сера со смолой в груди его кипит.
Смущен — отчаян — горд — он молныи
изрыгает, —
Трепещет — мучится и — громами стенаёт!

Сатана

Джон Миль顿

Потерянный рай, I, 1667

Мятежный властелин,
Осанкой статной всех превосходя,
Как башня высится. Нет, не совсем
Он прежнее величье потерял!
Хоть блеск его небесный омрачен,
Но виден в нем Архангел. Так, едва
Взошедшее на утренней заре,
Проглядывает солнце сквозь туман
Иль, при затменье скрытое Луной,
На пол-Земли зловещий полусвет
Бросает, заставляя трепетать
Монархов призраком переворотов, —
И ходственном, померкнув, излучал
Архангел часть былого света. Скорбь
Мрачил побледневшее лицо,
Исхлестанное молниями; взор,
Сверкающий из-под густых бровей,
Отвагу безграничную таил,
Несломленную гордость, волю ждать
Отмщенья вожделенного.

Медуза

Перси Биши Шелли

Медуза Леонардо да Винчи, 1819
Она лежит в туманностях вершины
И смотрит вверх, там ночь и высота;
Внизу, далеко, зыбятся равнины;
Чудовищность ее и красота
Божественны. Не чарами долины
В ней смутно дышат веки и уста;
На них, как призрак мрачно
распростертый,
Предсмертное мученье, пламень мертвый.
Но не от страха, нет, от красоты
Дух зрящего пред нею каменеет;
Встают на камне мертвые черты,
Вот этот лик с ним слился, цепенеет,
С ним сочетался в сон одной мечты,
И нет следа для мысли, дух немеет;
Но музыки исполнена мечта,
Затем что в мраке, в боли — красота.

Поэзия

примитивного восприятия

Эжен Делакура

*Мысли об искусстве,
о знаменитых художниках*, 1857

Мы судим обо всем остальном мире
с точки зрения нашего узкого кругозора
и не выходим из круга своих мелких
привычек, а потому неудивительно, что
наши восторги и прорицания, суждения
о творениях человека и природы одинаково
неразумны и самонадеянны. Надо
признать, однако, что житель Парижа
или Лондона обладает чувством
прекрасного в меньшей степени, чем
полудикий обитатель тех мест, где еще
ничего не знают о благах цивилизации.
Прекрасное доходит до нас только через
воображение художников и поэтов,
дикарь же в своей бродячей жизни
встречает его на каждом шагу.
Конечно, я легко соглашусь, что он не может
уделять много времени поэтическим
впечатлениям, так как вынужден постоянно
заботиться о том, чтобы не умереть
голодной смертью и бороться с суровой
природой, отстаивая у нее право на свое
жалкое существование. И все-таки
величественное зрелище или доступная
ему поэзия глубоко трогает его сердце
и наполняет его восторгом.

7. Романтизм в опере



С. 326:
Джон Сингер
Сарджент,
Эллен Терри
в роли леди Макбет,
1899.
Лондон, Галерея Тейт

С. 327:
Франческо Хайец,
Последний поцелуй
Джульетты и Ромео,
1833.
Милан,
частное собрание

Опера XIX в. тоже оказалась не чуждой романтическим проявлениям Красоты. Часто у Верди Красота граничит с царством тьмы и дьявола — и с карикатурой: так, в *Риголетто* юная красота Джильды соседствует с уродством Риголетто и зловещей мрачностью Сперафучиля, вышедшего из мрака самой черной ночи. Как Риголетто без всякого перехода оставляет злобно-иронический тон и впадает в крайнее самоуничижение, так Джильда воплощает три разных образа женской Красоты. Обезоруживающая наивность шестнадцатилетней девочки, не ведающей о царящем вокруг зле, звучит в арии *Дорогое имя*, где восторг любви изливается в ангельском пении, кристально чистом, почти бесполом; трагична Красота оскорбленной женщины, пережившей насилие; и тут же перед нами дочь, рыдающая в объятиях отца, волнующая Красота, позволяющая предвидеть трагический финал. Еще неистовее круговорот душераздирающих страстей в *Трубадуре*, где переплетаются любовь, ревность и месть. Красота выражается в тревожном образе огня: если любовь Леоноры к Манрико — «опасное пламя», то ревность графа — «страшный огонь», образ зловещий, поскольку костер — это одновременно фон всей жизни и роковой удел прекрасной цыганки **Азучены**. Мастерство Верди проявляется здесь в умении удержать взрывную и центробежную мощь этих образов в рамках прочных и еще традиционных музыкальных структур. Типично романтическое переплетение Красоты и смерти в пессимистическом ключе трактует Вагнер. У него (особенно в *Тристане* и *Изольде*) музыкальная полифония позволяет увязать воедино двойную линию колдовского эротизма и трагической судьбы. Удел Красоты — реализоваться не в страсти, но в смерти во имя любви: Красота становится дневного света и соскальзывает в объятья ночи через единственную возможную форму соединения — смерть.

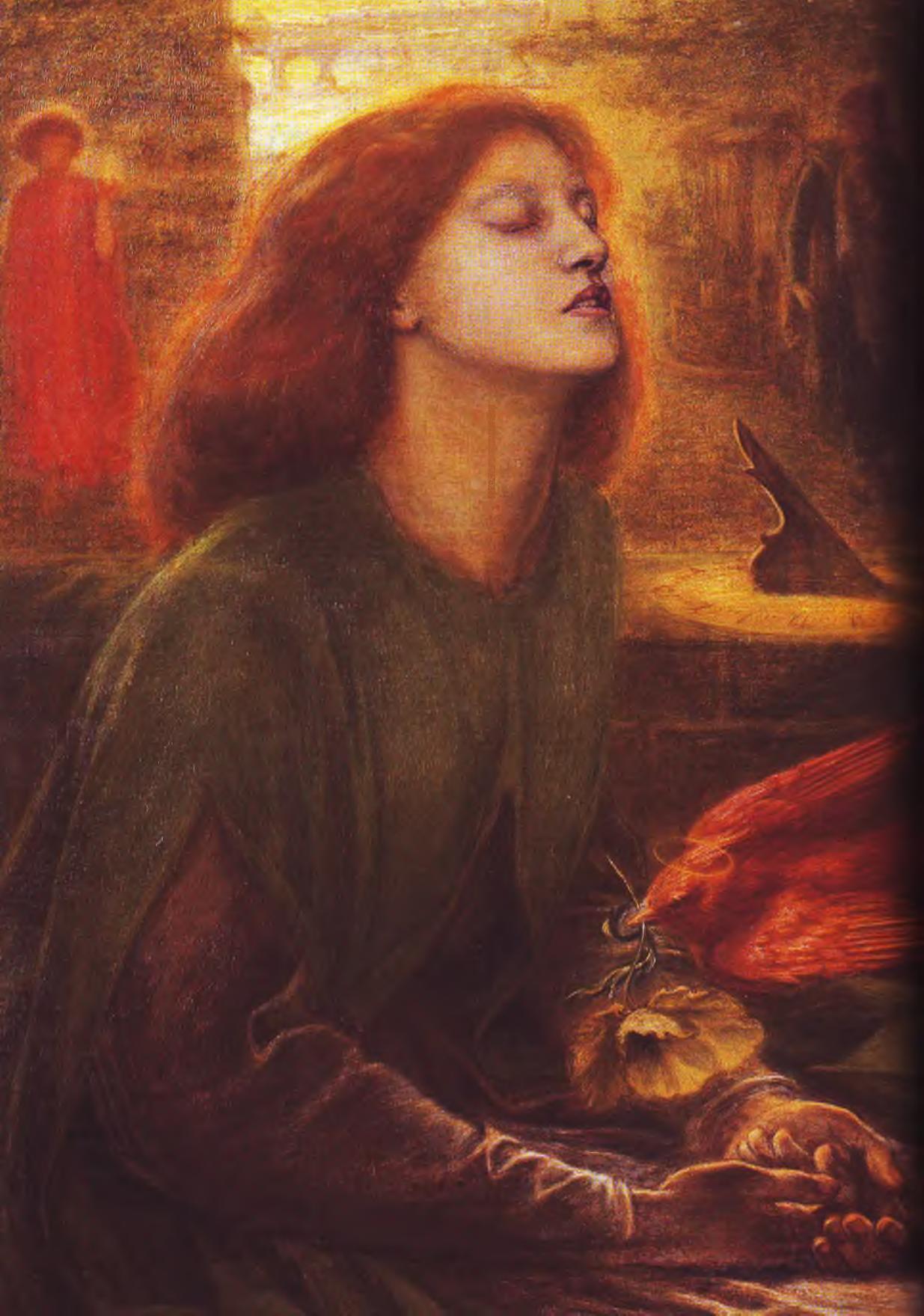
Азучена

Сальваторе Каммарано
Трубадур, II, 1, 1858
Азучена (поет,
цыгане постепенно ее окружают).
Пламя пылает, искры в нем пляшут,
Толпам народа зрелище — праздник.

Радости крики площадь оглашают;
Старой цыганки сброд жаждет казни!
Отсветом мрачным глаза у всех горят:
То языки пламени
с треском, шипением летят
ввысь, в небосвод!
ЦЫГАНЕ. Песня твоя грустна!







Религия Красоты

1. Эстетическая религия

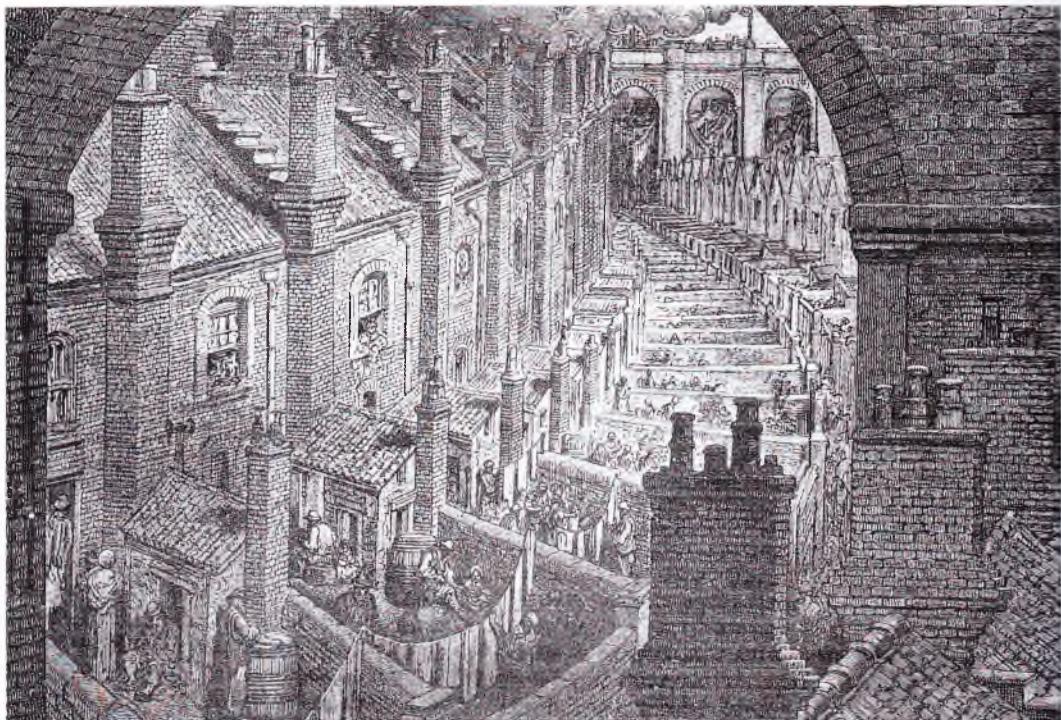


Чарльз Диккенс в *Тяжелых временах* (1854) описывает типичный английский индустриальный город — царство уныния, однообразия, серости и уродства. На дворе начало второй половины XIX в.; на смену восторгам и разочарованиям первых десятилетий приходит период скромных, но действенных идеалов (викторианская эпоха в Англии, Вторая империя во Франции), когда в обществе берут верх прочные буржуазные добродетели и принципы развивающегося капитализма. Рабочий класс начинает осознавать свое положение: в 1848 г. появляется *Манифест коммунистической партии* Маркса и Энгельса. Ощущая гнет индустриального мира, видя, как разрастаются метрополии и как их заполоняют огромные безликие толпы, как зарождаются новые классы, чьи насущные потребности явно не включают в себя эстетическую сферу, чувствуя себя оскорбленным, оттого что новым машинам придается форма, не преследующая иной цели, кроме функциональности новых материалов, художник понимает, что его идеалы под угрозой, воспринимает как враждебные все шире распространяющиеся демократические идеи и решает стать «необычным».

Данте Габриэль
Россетти,
Beata Beatrix,
фрагмент,
1864–1870.
Лондон,
Галерея Тейт

Индустриальный город
Чарльз Диккенс
Тяжелые времена, 1854
Коктаун [...] был торжеством факта. [...] То был город из красного кирпича, или из кирпича, который был бы красивым, если бы не дым и пепел; но при данных обстоятельствах то был город неестествен-

но красного и черного цвета, как раскрашенное лицо дикаря. То был город машин и высоких труб, из которых бесконечные дымовые змеи тянулись и тянулись и никогда не свертывались на покой. [...] Он состоял из нескольких больших улиц, очень похожих одна на другую, множества маленьких улиц, еще больше похожих



Гюстав Доре,
Лондонские
трущобы,
из книги Бланшара
Паломничество
в Лондон,
1872.
Венеция, Галерея
современного
искусства

Справа:
Тома Кутюра,
Римляне
периода упадка,
1847.
Париж, Орсе

Так складывается самая настоящая эстетическая религия, и под эгидой искусства для искусства утверждается мысль о том, что Красота — это самодовлеющая ценность и достичь ее следует любой ценой, вплоть до того что многие считают необходимым саму жизнь превратить в произведение искусства. И по мере того как искусство отделяется от морали и практического назначения, развивается стремление, присутствовавшее еще в романтизме, — приобщить к миру искусства все самые тревожные аспекты жизни: **болезнь**, преступление, **смерть**, все мрачное, демоническое, ужасное. Только теперь искусство уже не берется изображать ради того, чтобы свидетельствовать и судить. Изображая, оно хочет реабилитировать все эти аспекты в свете Красоты и делает их притягательными, даже превращает в модель жизни. На сцену выходит поколение жрецов Красоты, которые доводят до крайних последствий романтическое мироощущение, обостряют каждое его проявление и приходят к такой степени истощения, что сами, осмысливая происходящее, принимают сравнение своего удела с судьбой великих цивилизаций древности в периоды **упадка** — распадом Римской империи, оказавшейся во власти варваров, или тысячелетней агонией Византии. Из-за этой-то ностальгии по эпохам упадка (по-французски *décadence*) и была названа декадансом та культурная атмосфера, что воцарилась в Европе во второй половине XIX в. и продержалась в основных чертах до первых десятилетий века XX.



одна на другую, населенных людьми, которые точно так же были похожи один на другого, входили и выходили в одни и те же часы, с одним и тем же шумом, по одним и тем же мостовым, для одной и той же работы, и для которых каждый день был таким же, как вчера и завтра, а каждый год был двойником прошлого и следующего.

Необычное

Шарль Бодлер

О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству, 1868

Прекрасное всегда необычайно. Я отнюдь не хочу сказать, что необычайность его надумана и хладнокровно предопределена, ибо в этом случае оно оказалось бы чудовищем, стоящим вне русла жизни. Я хочу сказать, что в Прекрасном всегда присутствует странность, необычайность, — наивная, невольная, бессознательная, она-то и служит главной приметой Прекрасного.

Болезнь

Жюль-Аmede Барбе д'Оревильи
Леа, 1832

«О да! да, моя Леа, ты прекрасна; ты прекраснейшая из всех творений, и я ни на что тебя не променяю — тебя, твои потухшие глаза, твою бледность, твое истерзанное недугом тело; на красоту самих ангелов небесных не променяю тебя!» [...] Умирающая, платья которой он касался, обжигала его, как если бы это была самая страстная из женщин. Ни баядерка с берегов Ганга, ни одалиска из стамбульских купален, ни обнаженная страстная вакханка — никто так не заставлял биться его сердце, как прикосновение, простое прикосновение этой хрупкой, жаркой руки, испарина которой ощущалась даже через надетую перчатку*.



Гюстав Курбе,
Барышни
на берегу Сены,
1857.
Париж, Пти-Пале

Смерть
Рене Вивьен
Любимой женщине, 1883
[...] священные бледные лилии
словно свечи в руках у тебя угасали,
терпкий запах их пальцы твои источали —
высочайшей тоски дуновенье
бессильное, —
а одежды, светлы, излучали любовь
и смертельную боль**.

Упадок
Поль Верлен
Томление, 1883
Я — римский мир периода упадка,
Когда, встречая варваров рои,
Акростихи слагают в забытьи
Уже, как вечер, сдавшего порядка.

О, не хотеть, о, не уметь уйти!
Все выпито! Что тут, Батилл, смешного?
Все выпито, все съедено! Ни слова!

Восхищенный тремя формами

Габриэле Д'Аннунцио
Наслаждение, 1889
Восхищенный тремя, по-своему изящными, формами — женщиной, чашей и собакой — гравер подыскал сочетание прекраснейших линий. Женщина, нагая, стоя в вазе, опираясь одной рукой о выступ Химеры, а другой — о Беллерофонта, наклонилась вперед и дразнила собаку, последняя же выгнулась дугой на вытнутых передних лапах и задних прямых, как готовый к прыжку хищник и с хитрым видом вытянула к ней свою длинную и тонкую, как у щуки, морду.

2. Денди



Первые признаки культа исключительности обнаружились в дендизме. Денди родился в английском обществе периода Регентства, в первые десятилетия XIX в., с появлением фигуры Джорджа Браммела. Браммел — это не художник и не философ, размышляющий о Прекрасном и об искусстве. У него любовь к Красоте и исключительность проявляются в образе жизни и манере одеваться. Элегантность, отождествляемая с простотой (доведенной до эксцентричности), сочетается со смакованием парадоксальной реплики и провокационного жеста. Восхитительным примером аристократической хандры и презрения к обычным чувствам может служить эпизод, когда лорд Браммел, прискарав на вершину холма вместе со своим мажордомом и увидев внизу два озера, спросил у слуги: «Какое из них мне больше нравится?» Как скажет позже Вилье де Лиль-Адан: «Жить? За нас это делают слуги».

Однако в годы Реставрации и в годы правления Луи-Филиппа дендизм (на волне повальной англомании) проникает во Францию, покоряет свет, признанных поэтов и романистов и наконец находит своих теоретиков в лице Шарля Бодлера и Жюля Барбе д'Оревильи.

Оскар Уайльд,
1880



К концу века дендизм — став уже подражанием французской моде — на какой-то момент возвращается в Англию, где его берут на вооружение Оскар Уайльд и художник Обри Бёрдсли. В Италии элементы дендизма присутствуют в поведении Габриэле Д'Аннуницио. В то время как иные художники XIX в. воспринимают идеал искусства для искусства как избранническое, терпеливое и трудолюбивое поклонение произведению, которому стоит посвятить жизнь, лишь бы воплотить Красоту в предмете, денди (как и художники, причислявшие себя к денди) подразумевают под этим идеалом культ собственной общественной жизни, которую надо лепить и шлифовать, как произведение искусства, дабы сделать ее торжествующим примером Красоты. Не жизнь посвящается искусству, а искусство применяется к жизни. Жизнь как Искусство. Как феномен нравов дендизм противоречив. Он не обращен против буржуазного общества и его ценностей (культя денег и техники), потому что в конечном счете представляет собой маргинальное проявление этого общества, разумеется, не революционное, но аристократическое (допускаемое в качестве эксцентрического украшения). Иногда дендизм выражается как протест против бытущих нравов и предрассудков, и поэтому для некоторых денди знаковым выбором становится гомосексуальность — ориентация в то время абсолютно неприемлемая и уголовно наказуемая (печально известен процесс над Оскаром Уайльдом).

Безупречный денди

Шарль Бодлер

Поэт современной жизни,
1869

Представление о Красоте, сложившееся у человека, накладывает печать на его внешний облик, придает его одежде строгость или небрежность, а движения — резкость или плавность; с течением времени оно запечатлевается даже в чертах его лица. В конце концов человек приобретает сходство с тем образом, на который он стремится походить. [...] Богатый, праздный человек, который, даже когда он пресыщен, не имеет иной цели, кроме погони за счастьем, человек, выросший в роскоши и с малых лет привыкший к услугливости окружающих, человек, чье единственное ремесло — быть элегантным, во все времена резко выделяется среди других людей. Дендизм — институт неопределененный, такой же странный, как дуэль. [...] Единственное назначение этих существ — культивировать в самих себе утонченность, удовлетворять свои желания, размышлять

и чувствовать. [...] Денди не видит в любви самоцель. [...]

Денди не жаждет денег ради денег; его вполне устроил бы неограниченный кредит, а низкую страсть к накопительству он уступает обывателям. Неразумно также сводить дендизм к преувеличенному пристрастию к наряям и внешней элегантности. Для истинного денди все эти материальные атрибуты — лишь символ аристократического превосходства его духа. Таким образом, в его глазах, ценящих прежде всего изысканность, совершенство одежды заключается в идеальной простоте, которая и в самом деле есть наивысшая изысканность. [...] Прежде всего это непреодолимое тяготение к оригинальности, доводящее человека до крайнего предела принятых условностей. Это нечто вроде культа собственной личности, способного возобладать над стремлением обрести счастье в другом, например в женщине; возобладать даже над тем, что именуется иллюзией. Это горделивое удовольствие удивлять, никогда не выказывая удивления.

Джованни Болдини,
Граф Робер де
Монтескью-Фезенсак,
1897.
Париж, Орсе



Красота как образ жизни

Оскар Уайльд

Портрет Дориана Грея, 1891

Да, Дориан рано созрел. Весна его еще не прошла, а он уже собирает урожай! В нем весь пыл и жизнерадостность юности, но при этом он уже начинает разбираться в самом себе. Наблюдать его — истинное удовольствие! Этот мальчик

с прекрасным лицом и прекрасной душой вызывает к себе живой интерес. Не все ли равно, чем все кончится, какая судьба ему уготована? Он подобен тем славным героям пьес или мистерий, чьи радости нам чужды, но чьи страдания будят в нас любовь к прекрасному. Их раны — красивые розы.

3. Плоть, смерть, дьявол



У Д'Аннунцио дендизм принимает героические формы (Красота отважного поступка); у других же декадентов, особенно французских, он выливается в традиционалистский и реакционный католицизм — проявление протesta против современного мира. Но это возвращение к религиозным истокам предполагает не возрождение моральных ценностей и философских принципов, но упоение величавой архаичностью богослужений, развращенным и возбуждающим духом позднелатинской поэзии, пышностью византийских обрядов, при-чудливой «неуклюжестью» ювелирных изделий, создававшихся раннесредневековыми варварами. Декадентская религиозность вы-деляет в религиозном культе только ритуальные, причем желательно двусмысленные, моменты и преломляет в болезненно-чувственном ключе мистическую традицию. Религиозность *à rebours* (наоборот, фр.) устремляется и в иное русло — к катанизму. Отсюда не только лихорадочная приверженность к сверхъестественным явлениям, но-вооткрытие магии и оккультизма, каббалистика, не имеющая ничего общего с подлинной иудаистской традицией, возбужденный интерес

Вкус к ужасному

Шарль Бодлер

Утешительные максимы любви, 1860–1868

Для некоторых душ, более других склон-ных к любопытству и пороку, обаяние безобразия есть следствие еще более таинственного чувства, каковым является жажда неизведанного, вкус к ужасному. Это чувство, семена которого каждый из нас носит в себе; оно гонит поэтов в анатомические театры или клиники, а женщин — туда, где совершаются публичные казни*.

Расстройство чувств

Артур Рембо

Письмо П. Демени, 1871

Поэт должен стать ясновидцем путем долгого, безмерного и обдуманного расстройства всех чувств. Всех форм любви, страдания, безумия; он ищет сам, он изводит в себе все яды, чтобы сохранить только их квинтэссенцию. Невыразимая

пытка, при которой ему нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила, и он среди людей становится великим больным, великим преступником, великим про-клятым — и величайшим Мудрецом! Ибо он приходит к неведомому. [...] Он при-ходит к неведомому, и когда, обессилев, он потеряет способность понимать свои видения, тем не менее он их видел!

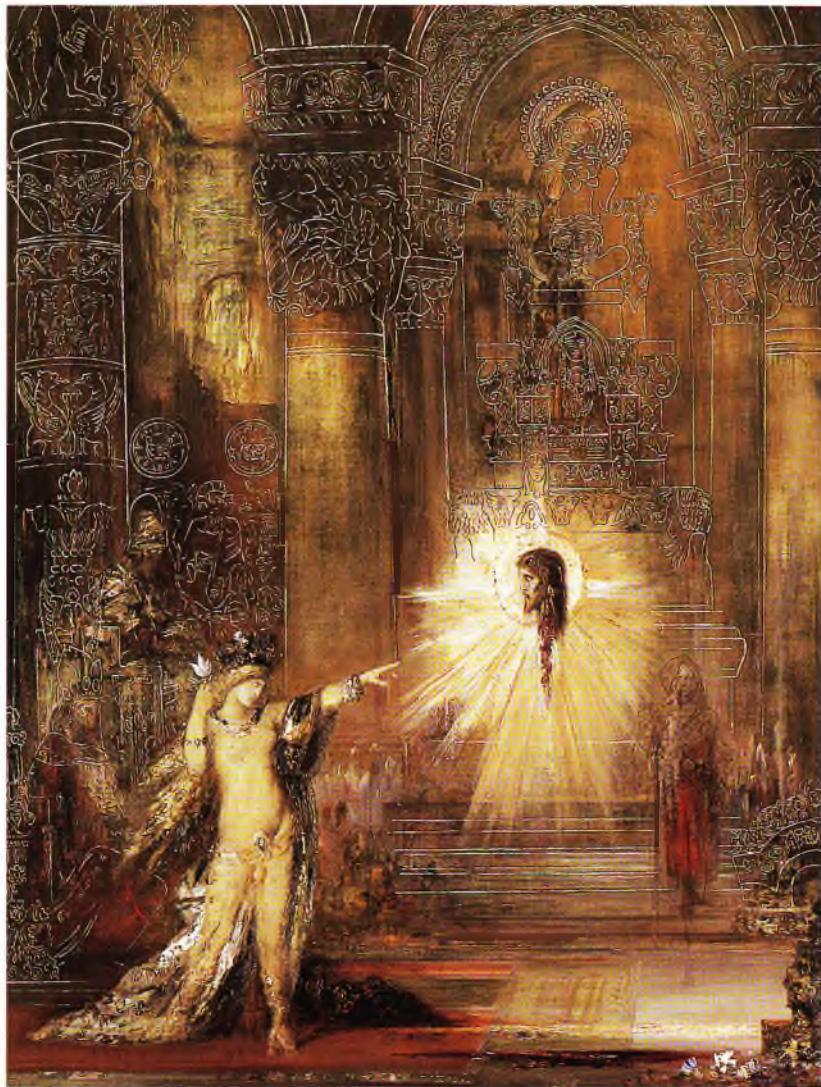
Эстетика Зла

Оскар Уайльд

Портрет Дориана Грея, 1891

И в иные минуты Зло было для него лишь одним из средств осуществления того, что он считал Красотой жизни.

Гюстав Моро,
«Видение»,
1874–1876.
Париж, Музей
Гюстава Моро



к проявлениям демонического начала в искусстве и в жизни (лучший пример в этом смысле — роман Гюисмана *Там внизу* — *La-bas*), но и участие в самой что ни на есть практической магии и вызывании дьявола или же прославление **расстройства чувств**, садизма и мазохизма, взвыивание к Пороку, превознесение извращенных, тревожных, жестоких образов — **эстетика Зла**.

Элементам сладострастия и некрофилии в искусстве и творческим личностям, способным отринуть все моральные установки во имя болезненности, греховности и изысканного наслаждения страданием, посвящена знаменитая книга Марио Праца *Плоть, смерть и дьявол в романтической литературе*.

4. Искусство для искусства



Трудно подвести все эстетические представления второй половины XIX в. под понятие декаданс. Нельзя забывать о слиянии эстетического идеала с социализмом у Уильяма Морриса, как нельзя не учитывать, что именно в этот период, в 1897 г., в момент эстетического расцвета, Лев Толстой пишет работу *Что такое искусство*, где восстанавливает глубинные связи между Искусством и Моралью, Красотой и Истиной. Перед нами полная противоположность Оскару Уайльду, который в те же годы на вопрос, считает ли он аморальной такую-то книгу, ответил: «Она хуже, чем аморальна. Она плохо написана». В то время как складывается декадентское мироощущение, художники Курбе и Милле снова обращаются к реалистической трактовке человека и природы, демократизируя романтический пейзаж, возвращая его в рамки повседневной обыденности, состоящей из трудов и забот и населенной крестьянами и простолюдинами.

Жан-Франсуа
Милле,
Анжелюс,
1858–1859.
Париж, Орсе





Эдуард Мане,
Олимпия,
1863.
Париж, Орсе

Да и в импрессионистах, как мы увидим в дальнейшем, есть нечто большее, чем смутное мечтанье о Красоте, — внимательное, почти научное изучение света и цвета, цель которого — как можно глубже проникнуть в мир зрительного восприятия. Это период, когда такие драматурги, как Ибсен, выводят на сцену серьезные социальные конфликты своего времени: борьбу за власть, спор поколений, свободу женщины, моральную ответственность, права в любви. И не следует думать, что эстетическая религия воплощалась только в наивности последних денди или озлобленности, часто скорее вербальной, чем моральной, проповедников культа дьявола. Фигура Флобера прекрасно демонстрирует, сколько технической виртуозности, сколько аскетизма было в религии искусства для искусства. У Флобера преобладает культ слова, «верного слова» — единственного, что способно придать гармонию странице и сделать ее эстетически абсолютно необходимой. Наблюдает ли он всевидящим и безжалостным оком пошлость повседневной жизни и пороки своего времени (вспомним *Госпожу Бовари*), воссоздает ли на страницах книги экзотическую роскошь исполненного чувственности варварского мира (как в *Саламбо*) или воспроизводит видения, насланные дьяволом во имя прославления Зла как Красоты (*Испытание Святого Антония*), его идеалом остается безличный, точный, ясный язык, способный с помощью одного лишь стиля сделать прекрасным любой сюжет:

«Именно поэтому не существует ни прекрасных, ни тривиальных сюжетов, а если встать на точку зрения чистого искусства, можно считать аксиомой, что сюжетов вообще не существует, поскольку стиль сам по себе есть абсолютный способ видения мира».

С другой стороны, еще в 1849 г. Эдгар Аллан По (из Америки, в основном через Бодлера, глубоко повлиявший на европейский декаданс) напомнил в статье *Принцип поэзии*, что Пoэзия не должна заботиться о том, чтобы отражать или проповедовать Истину: «Нет творения более достойного и в высшей степени благородного, чем эта Пoэзия (пoэзия в себе), просто пoэзия и больше ничего, пoэзия, творимая исключительно ради пoэзии». Если Интеллект занимается Истиной, а Мораль апеллирует к Долгу, Вкус наставляет нас через Прекрасное; Вкус — это автономная способность со своими законами, и если он может вызвать у нас презрение к Пороку, то только потому, что (и постольку поскольку) Порок уродлив, противен мере, Красоте. Если в былые времена зачастую с трудом удавалось уловить связь, ныне очевидную, между Искусством и Красотой, в эту эпоху — по мере того, как природа начинает вызывать какое-то презрительное раздражение, — Красота и Искусство сливаются в неразрывное целое. Любая Красота — плод искусного творчества, только искусственное может быть прекрасным. «Природа обычно ошибается», — скажет Джеймс Уистлер, а Уайльд уточнит: «Чем более мы изучаем искусство, тем менее любим природу». Грубая природа не может породить Красоту: должно вмешаться искусство, созидающее на месте случайного беспорядка необходимый и неизменный организм. Эта глубокая уверенность в созидательной силе искусства не просто типична для декаданса — от утверждения, что Красота возможна не иначе как в результате долгого и усердного мастерского труда, декаданс приходит к тому, что опыт представляется ему тем более ценным, чем больше в нем искусственности. От идеи, что искусство создает вторую природу, делается шаг к убеждению, что любое насилие над природой, каким бы диким и патологичным оно ни было, есть искусство.

Реквием по природе

Жорис-Карл Гюисманс

Наоборот, 1884

Природа, по его словам, отжила свое.

И уж на что утонченные люди терпеливы и внимательны, и то им приелось тошнотворное однообразие небес и пейзажей.

Стих есть все

Габриэле Д'Аннунцио

Изоттео, ок. 1890

Поэт, божественна природа Слова,

в чистейшей Красоте для нас отрада
велением небес заключена: и Стих

есть все**.

Потеря интереса к природе

Оскар Уайльд

Упадок лжи, 1889

Мой личный опыт убеждает меня в том, что чем более мы изучаем искусство, тем менее любим природу. На деле искусство открывает нам лишь характерное для природы убожество замысла, ее непостижимую грубость, ее изумительную монотонность, ее безусловную незаконченность.

5. Наоборот



Флореслас Дез Эссент — главный герой романа Жориса-Карла Гюисмана *À rebours*, опубликованного в 1884 г. «À rebours» по-французски значит «наоборот, вспять, против шерсти, против течения», и название, как и сама книга, дает полное представление о мироощущении декаданса. Стремясь укрыться от природы и жизни, Дез Эссент практически замуровывает себя на вилле, убранной восточными коврами, драпировками в духе церковных облачений, дорогими тканями и ценнейшими породами дерева, где холодная атмосфера монашеской кельи имитируется при помощи самых роскошных материалов. Он выращивает только те цветы, что, будучи живыми, выглядят как искусственные, предается странным любовным утехам, возбуждает фантазию наркотиками, предпочитает воображаемые странствия реальным путешествиям, упивается позднелатинскими текстами на разложившейся и звонкой латыни, исполняет симфонии напитков и запахов, перенося слуховые ощущения на вкус и обоняние, — в общем, строит себе жизнь искусственных ощущений в столь же искусственной атмосфере, где природа не то чтобы воссоздается, как в произведении искусства, но имитируется и отрицается одновременно

Эдгар Дега,
Абсент,
1877.
Париж, Орсе



и предстает искореженной, чахлой, растерянной и больной... Если черепаха радует взор, то черепаха, воспроизведенная великим скульптором, обладает символическим значением, которого никогда не было ни у одной реальной черепахи; об этом знал еще греческий скульптор. Но для декадента дело обстоит иначе. Дез Эссент решает положить черепаху на светлый ковер, чтобы коричневый панцирь лучше смотрелся на контрастном золотистом фоне. Однако сочетание оттенков не удовлетворяет его, и он велит вставить в черепахий панцирь драгоценные камни разных цветов, создает сверкающий узор, излучающий свет, «как громадный вестготский щит, покрытый в варварском вкусе золотыми змейками».

Дез Эссент сотворил прекрасное, изнасиловав природу, поскольку «природа [...] отжила свое. И уж на что утонченные люди терпеливы и внимательны, и то им приелось тошнотворное однообразие небес и пейзажей». Все основные темы декаданса крутятся вокруг идеи Красоты, рождаемой от противодействия силам природы.

Английские эстеты от Суинберна до Уолтера Патера, а также их французские эпигоны по-новому открывают для себя Возрождение, видя в нем неиссякаемый кладезь жестоких и болезненно-сладостных мечтаний: в **двусмысленности леонардовских и боттичеллиевских лиц** они ищут смутный лик **андрогина, неестественную** и невыразимую Красоту то-ли-мужчины-то-ли-женщины, Красоту, впервые, по их мнению, заявившую о себе в ренессансном искусстве. И даже вожделея к женщине (если, конечно, не воспринимать ее как олицетворение торжествующего Зла, воплощение Сатаны, нечто неуловимое, не созданное для любви и нормальной жизни, желанное именно в силу своей греховности и блистающее особой красотой разврата), они в самой женственности любят искажение природы: это **женщина в драгоценностях**, вызывающая вожделение Бодлера, это **женщина-цветок, женщина-драгоценность**, это женщина Д'Аннуцио, которая обретает все свои чары, лишь став искусственной моделью, отождествившись со своей идеальной прародительницей в картине, книге, легенде.

Из всей природы, пожалуй, один лишь цветок выживает и торжествует в этой эстетической атмосфере и даже порождает особый, цветочный, стиль.

Двусмысленность Леонардо

Алджерон Чарлз Суинберн
Эsse о Леонардо, 1864

Из Леонардо примеров нашлось не так уж много: они полны той невыразимой грации и таинственной важности, которые присущи его самым ранним и самым утонченным работам. Дивные, странные женские лица с выражением смутного сомнения и легкой надменности, отмеченные прикосновением неведомого рока; глаза и мысли мужчин кажутся одновременно беспокойными и усталыми,

бледными и истомленными воздержанием и страстью, полными вожделения и нерешительности*.

Двусмысленность Боттичелли

Жан Лоррен
Рим, 1895–1904

О, эти рты у Боттичелли, эти чувственные, сочные, как плод, уста, ироничные и скорбные, с загадочно поджатыми губами, так что совершенно невозможно понять, что же за ними скрывается — чистота или порочность!..*

Данте Габриэль
Россетти,
Леди Лилит,
1867.
Уилмингтон,
Художественный
музей Делавер



Цветы для декаданса — навязчивый мотив; однако очень скоро обнаруживается, что и в цветке декадентов привлекает прежде всего псевдоискусственность филигранной работы природы, возможность стилизации и превращения его в орнамент, самоцвет, арабеску, ощущение **эфемерности** растительного мира и его скорого **увядания**, быстро совершающийся переход от жизни к смерти.

Андрогин

Жорис-Карл Гюисманс
Разное, 1889

Весь облик святого настраивает на мечтательный лад. Фигура, как у девочки с еще не вполне развитившимися формами; девичья шея, белая, словно косточка бузины; большой чувственный рот; стройный стан; любопытные пальцы, скимающие оружие; латы, вздывающиеся на месте груди и округлостью линий подчеркивающие очертания бюста; белье, проглядывающее под мышкой между портупеей и латным нашейником; наконец, голубая лента под подбородком, как у девушки, — всё это производит завораживающее впечатление. Кажется, этот андрогин принял по-содомски обманчивую неопределенность облика, и его обволакивающая, болезненная красота предстает перед нами очищенной, словно преображенной стенанием Божества*.

Неестественная красота

Теофиль Готье
Эмали и камеи, 1852
То нежный юноша? Иль дева?
Богиня иль, быть может, бог?
Любовь, страшась Господня гнева,
Дрожит, удерживая вздох.

Ах, красота его — обида,
И каждый пол в него влюблен,

Химера пламенная, диво
Искусства и мечты больной,
Люблю тебя я, зверь красивый,
С твоей различной красотой.

Мечта поэта и артиста,
Я по ночам в тебя влюблен,
И мой восторг, пускай нечистый, —
Не должен обмануться он.



Обри Бёрдсли,
Иоанн и Саломея,
из Поздних работ
Обри Бёрдсли,
Лондон —
Нью-Йорк,
1901.
Милан,
Национальная
библиотека
Брайденсе

Художественный пол

Жозеф Пеладан

Театр мертвых наук, 1892–1911

Леонардо открыл для себя канон Поликлета, называемый андрогином [...]. Андрогин — это пол прежде всего художественный, соединяющий в себе оба начала — мужское и женское — и приводящий их в гармоническое равновесие. [...] В Джоконде мощь ума гениального мужчины соединена с чувственностью красивой женщины — это моральный андрогинизм. В Иоанне Крестителе смещение форм таково, что пол становится загадкой*.

Женщина в драгоценностях

Шарль Бодлер

Книга обломков, 1866

Дорогая нагою была, но на ней
Мне в угоду браслеты да бусы звенели,
И смотрела она и вольней, и властней,
И блаженней рабынь на гаремной постели.
Пляшет мир драгоценностей, звоном
дразня,
Ударяет по золоту и самоцветам.
В этих чистых вещах восхищает меня
Сочетанье внезапное звука со светом.

Женщина-цветок

Эмиль Золя

Проступок аббата Муре, 1875

Внизу ряды шток-роз, казалось, заложили вход решеткой из своих цветов. Тут были красные, желтые, сиреневые, белые розы; их стебли тонули в гигантской крапиве бронзово-зеленого цвета, которая спокойно распространяла вокруг яд своих ожогов. Затем шла уступами удивительная стена ползучих растений: тут были жасмин со звездами своих сладких цветов; глициния с листьями точно из тонкого кружева; густой плющ, словно вырезанный из покрытого лаком толя; гибкая жимолость, вся будто унизанная зернышками бледного коралла; ломонос, влюбленно протягивающий руки, украшенные белыми кисточками. А между ними просовывались другие, более хрупкие цветы, связывая их еще крепче, образуя сплошную душистую ткань. Настурции с гладкими зеленоватыми лепестками широко раскрывали свой красно-золотой зев. Испанский горошек, крепкий, как тонкая бечевка, то и дело сверкал пожаром своих искорок. Вьюнки раскидывали во все стороны листья, вырезанные в форме сердечка, и словно вызанивали тысячами безмолвных колокольчиков перезвон своих изысканных оттенков. Душистый горошек был весь будто усеян маленькими бабочками, расправлявшими свои

сиреневые или розовые крыльшки и готовыми при первом дуновении ветерка унести далеко-далеко. Словом, взору представляла какая-то громадная шевелюра из зелени, украшенная блестками цветов; отдельные пряди растрепавшихся волос беспорядочно раскидывались во все стороны, точно какая-то великанша опрокинулась на спину, отбросила назад голову в судорогах страсти и разметала свою великолепную гриву благовонными струями.

Женщина-драгоценность

Жорис-Карл Гюисман

Наоборот, 1884

Орнамент из ромбов чередовался с арабесками, кружил под куполом, радугой перебегал по перламутру стен и многоцветью окон. [...]

Саломея полуобнажена. В порыве танца завеса ее одежд разошлась и пала. Браслеты да бриллианты — все ее платье.

Шейное кольцо, ожерелья, корсаж, бриллиантовый аграф на груди, пояс на бедрах, огромная тяжелая, не знающая покоя подвеска, покрытая рубинами и изумрудами, и, наконец, между ожерельем и поясом обнаженная плоть — выпуклый живот и, словно оникс, с молочным и жемчужно-розовым отливом пупок. Сияние от главы Предтечи высветило все грани драгоценностей Саломеи. Камни ожили и, вдохнув свет в женское тело, зажгли его. Шея, руки, ноги сыплют искрами, то красными, как угольки, и сиреневыми, как пламя газовой горелки, то голубыми, как вспыхнувший спирт, и белыми, как звезды.

Цветы — навязчивый мотив

Оскар Уайльд

Портрет Дориана Грея, 1891

Густой аромат роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался летний ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий запах сирени, то нежное благоухание алых цветов боярышника. С покрытого персидскими чепраками дивана, на котором лежал лорд Генри Уоттон, куря, как всегда, одну за другой бесчисленные папиросы, был виден только куст ракитника — его золотые и душистые, как мед, цветы жарко пылали на солнце, а трепещущие ветви,казалось, едва выдерживали тяжесть этого сверкающего великолепия.

Эфемерность и увядание

Поль Валери

Нарцисс, 1889–1890

О лилии, о сестры,
Томлюсь по Красоте...

6. Символизм



Красоту декаданса пронизывает ощущение разложения, болезненной слабости, увядания, томления; *Томление* — заглавие одного из стихотворений Верлена, которое можно считать манифестом (или зеркалом) всего декадентского направления. Поэт признается, насколько близки ему атмосфера упадка Древнего Рима и увядание Византийской империи, изнемогающей под бременем своей слишком долгой, слишком славной истории; все уже было сказано, все наслаждения перепробованы и испыты до дна, на горизонте вырисовываются варварские орды, остановить которые больная цивилизация не в силах. Остается одно — целиком предаться чувственным усладам возбужденного и возбудимого воображения, выстроить в ряд сокровища искусства, перебрать усталыми пальцами **драгоценности**, собранные предшествующими поколениями. Сияющая золотом куполов Византия — это точка, где встречаются Красота, Смерть и Грех.

Наиболее значительное литературное и художественное течение внутри декаданса — символизм, чья поэтика одновременно предлагает свое видение искусства и свое видение мира. У истоков символизма стоит Шарль Бодлер. Поэт бродит по индустриальному, меркантильному, механизированному городу, где никто уже не принадлежит себе и где любая попытка углубиться в свой внутренний мир кажется заранее обреченной: газеты (которые еще Бальзак обвинял в развращенности и фальсификации идей и вкусов) обезличивают индивидуальный опыт, сводя его к общим схемам; торжествующая фотография жестоко пресекает всякое движение, заставляет замереть действительность, а от лица человека оставляет один лишь ошарашенный взгляд, устремленный в объектив; она лишает изображение ауры неосязаемости и — по мнению многих современников — убивает воображение. Как же вновь сделать возможным более интенсивный, более истинный, более неосязаемый и глубокий опыт? В *Принципе поэзии* По излагает теорию Красоты как реальности, всегда находящейся вне нас и даже вне наших усилий, нацеленных на то, чтобы ее задержать. И именно на фоне этого платонизма Красоты складывается идея потаенного мира, мира таинственных аналогий, обычно скрытого под природной реальностью и открывающегося только взору поэта. В знаменитом бодлеровскомсонете *Соответствия* сказано: «Природа — некий храм, где от живых колонн обрывки смутных фраз исходят временами». Природа — «чаща символов». Цвета и звуки, образы и вещи перекликаются друг с другом, обнаруживая загадочные связи и созвучия. Поэт становится расшифровщиком этого

Густав Климт,
Саломея,
1909.
Венеция, Галерея
современного
искусства



Драгоценности

Оскар Уайльд

Портрет Дориана Грея, 1891

Он способен был целые дни перебирать и раскладывать по футлярам свою коллекцию. Здесь были оливково-зеленые хризобериллы, которые при свете лампы становятся красными, кимофаны с серебристыми прожилками, фисташковые перидоты, густо-розовые и золотистые, как вино, топазы, карбункулы, пламенно-алые, с мерцающими внутри четырехконечными звездочками, огненно-красные венисы, оранжевые и фиолетовые шпинели, аметисты, отливавшие то рубином, то сапфиром. Дориана пленяло червонное золото солнечного камня, и жемчужная белизна лунного камня, и радужные переливы в молочном опале.

Чаша символов

Шарль Бодлер

Цветы эла, 1857

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят

временами.

Как в чащे символов мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит

на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их стройный хор един, как тень
и свет,

Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие
в слиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели
нежен.

Другие — царственные, в них роскошь
и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир
безбрежен, —

Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.



Анри Фантен-Латур,
Угол стола
(слева направо:
Верлен, Рембо,
Эльзеар, Блемон,
Валад, Алькар,
Д'Эрвильи, Пеллета),
1872.
Париж, Орсе

Откровение

Шарль Бодлер
Мое обнаженное сердце, 1861
В некоторых — почти сверхъестественных — состояниях души глубина жизни вдруг оказывается явлена во всей своей целостности в самых что ни на есть заурядных вещах, которые мы каждодневно созерцаем. Она становится символом этих вещей*.

Искусство поэзии

Поль Верлен
Искусство поэзии, 1874
За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полутона,
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон.

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоем стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что вптымах, чудотворя,
Наворожит ему заря...
Все прочее — литература.

Подсказать с помощью намека

Стефан Малларме
О литературной эволюции (интервью),
1897
Парнасцы же берут вещь и выставляют ее напоказ всю целиком, а потому тайна ускользает от них; они отнимают у читателя восхитительное чувство радости, ощущение того, что они сами — творцы. Назвать предмет — значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения — наслаждение, заключающееся в самом процессе постепенного и неспешного угадывания; подсказать с помощью намека — вот цель, вот идеал. Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ; задача в том, чтобы, исподволь вызывая предмет в воображении, передать состояние души или, наоборот, выбрать тот или иной предмет и путем его медленного разгадывания раскрыть состояние души.

тайного языка вселенной, Красота — сокровенная Истина, которую он призван вывести на свет Божий. Но если все в мире может быть явлено как откровение, понятно, сколь сильно должен обостриться интерес ко всем сферам, раньше подлежавшим табу, — безднам зла и распущенности, где могут таиться более яркие, более плодотворные соответствия, способные привести к самым ослепительным озарениям. В *Соответствиях* Бодлер говорит о «глубоком, темном смысле в слиянии» и ставит ряд вопросов, оставляя их без ответа. Идея магического соответствия человека миру подразумевает, что есть мир, пребывающий вне реальной вселенной, и что у каждого предмета существует потаенная душа, а точнее говоря — что именно поэт своей работой, своей поэтической силой придает предметам такую ценность, которой они не обладали перед тем.

Если Красоту можно и должно извлечь из переплетения обыденных событий, скрывают ли они ее или намекают на нечто Прекрасное за их пределами, проблема в том, чтобы превратить язык в совершенный суггестивный механизм. Эта мысль выражена в *Искусстве*

Эдуард Мане,
Портрет
Стефана Малларме,
1876.
Париж, Орсе



поэзии Поля Верлена, самом внятном из программных произведений символистского течения: пронизывая язык музыкальностью, играя на светотенях или на аллюзиях, удается улавливать соответствия и выявлять связи. Но еще дальше Верлена пойдет Стефан Малларме, выработавший самую настоящую метафизику поэтического творчества. В мире, где властвует Случай, только Поэтическое слово может в невозмутимой размеренности стиха (а это плод долгого, терпеливого, героического труда) воплотить абсолют. Малларме всю жизнь вынашивал замысел мировой Книги, утверждая: «Орфическое истолкование Земли — в нем состоит единственный долг поэта, и ради этого ведет всю свою игру литература»³.

Вещи не следует изображать объемно, в ясном свете и соответственно правилам классической поэзии; Малларме писал в *Бредах*: «Назвать предмет, значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения — наслаждение, заключающееся в самом процессе постепенного и неспешного угадывания; **подсказать с помощью намека**

(suggérer) — вот цель, вот идеал. Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ, исподволь вызывая предмет в воображении. [...] Уловить связь между точными образами, так чтобы из этого возник третий расплывчатый и ясный аспект, чреватый кровенным смыслом. [...] Я говорю: цветок! и вот из глубин забвения, куда от звуков моего голоса погружаются силуэты любых конкретных цветков, начинает вырастать нечто иное, нежели известные мне цветочные чашечки; это возникает сама чарующая идея цветка, которой не найти ни в одном реальном букете». «Темная» техника, навевание образа через пробелы, невысказанность, поэтика отсутствия — только так всеобъемлющая Книга сможет наконец явить миру «нетленное кружево Красоты». Снова платоническая устремленность в запредельное и в то же время осознание поэзии как магического действия, как техники прорицания.

У Артура Рембо техника прорицания подминает под себя саму жизнь автора: поэт намеренно стремится к расстройству чувств ради обретения дара провидения. Эстетическая религия декаданса в случае Рембо не приводит к эксцентричности дендизма (в общем-то вполне милой и приятной). Расстройство чувств причиняет боль, эстетический идеал обходится дорого. Рембо сжигает свою юность в погоне за абсолютным поэтическим Глаголом. Осознав, что не может идти дальше, он не пытается взять у жизни реванш за несбыточную литературную мечту. Не достигнув и двадцати лет, он ушел с культурной сцены, склонил в Африке, умер в тридцать семь.

Красота у меня на коленях

Артур Рембо

Одно лето в аду

Однажды вечером я посадил Красоту себе на колени. — И нашел ее горькой. — И я ей нанес оскорбленье.
Я ополчился на Справедливость.
Ударился в бегство. О колдунья, о ненависть, о невзгоды! Вам я доверил свои богатства!
Мне удалось изгнать из своего сознания всякую человеческую надежду. Радуясь, что можно ее задушить, я глухо подпрыгивал, подобно дикому зверю.
Я призывал палачей, чтобы, погибая, кусать приклады их ружей. Все бедствия я призывал, чтоб задохнуться в песках и в крови. Несчастье стало моим божеством. Я валялся в грязи. Обсыпал на ветру преступленья. Шутки шутил с безумьем.
И весна принесла мне чудовищный смех идиота.

Верить в любое волшебство

Артур Рембо

Одно лето в аду

С давних пор я хвалился тем, что владею всеми пейзажами, которые только можно представить, и находил смехотворными все знаменитости живописи и современной поэзии.
Я любил идиотские изображения, намалеванные над дверьми; декорации и занавесы бродячих комедиантов; вывески и лубочные картинки; вышедшую из моды литературу, церковную латынь, безграмотные эротические книжонки, романы времен наших бабушек, волшебные сказки, тонкие детские книжки, старинные оперы, вздорные куплеты, наивные ритмы.
Я погружался в мечты о крестовых походах, о пропавших без вести открывателях новых земель, о республиках, не имевших истории, о задушевных религиозных войнах, о революциях нравов, о движенье народов и континентов: в любое волшебство я верил.

7. Эстетический мистицизм



Пока Бодлер писал *Соответствия* (опубликовано в 1857 г. в сборнике *Цветы зла*), определяющую роль в культурной жизни Англии играл Джон Рёскин. Рёскин выступал против омерзительной непоэтичности индустриального мира и уповал на возврат к самозабвенному и кропотливому ремесленничеству Средних веков и XV в. Но в Рёсдине нас больше интересуют его пламенный мистицизм, всепроникающая религиозность, на которой замешаны все его рассуждения о Красоте. Любовь к Красоте — это благоговейная любовь к чуду природы и повсюду запечатленным следам божественного присутствия; в обыденных предметах природа открывает нам «параболы глубинных вещей, аналогии божественности». «Всё — поклонение»; «высочайшее совершенство невозможно без того, чтобы к нему не примешивалось что-то темное...» «Платоническая» устремленность к трансцендентной Красоте, ощущение тайны, упоение средневековым и дорафазлевским искусством — вот моменты проповеди Рёсдина, особенно повлиявшие на художников и поэтов того времени и прежде всего на тех, кто в 1848 г. объединились в Братство прерафаэлитов, основанное Данте Габриэлем Россетти. В его картинах, как и в произведениях Эдварда Берн-Джонса, Уильяма Холмана-Ханта, Эверетта Миллеса, темы и техника доренессансной живописи, еще в начале века пленявшей в Риме немецких назарейцев, используются для создания атмосферы изысканного мистицизма, исполненного чувственного начала. Россетти наставляет: «Пиши лишь то, чего хочет твое сердце, и пиши просто; Бог во всем, Бог есть Любовь». Однако у его Беатриче и Венер плотские, чувственные губы и горящие желанием глаза. И похожи они не на ангелоподобных женщин Средневековья, но скорее на развращенных героинь лирики Суинберна, мастера английской декадентской поэзии.

Джон Эверетт
Миллес,
Слепая,
фрагмент,
1856.
Бирмингем,
Городской музей
и художественная
галерея





8. Экстаз и вещи



Символизм — мощное течение, присутствовавшее во всех европейских литературах; до наших дней символизм порождает эпигонов, прежде — ранних, ныне — поздних. Одно из его ответвлений привело к формированию иной манеры восприятия действительности: вещи — это источник откровения. Речь идет о поэтической технике, которая получила теоретическое обоснование в первые десятилетия XX в. у молодого Джеймса Джойса, но которая в другой форме встречается у многих крупных писателей того времени. У истоков этого подхода стояли идеи Уолтера Патера. В критических работах Патера присутствуют все темы декадентского мироощущения: чувство переходной эпохи (его персонаж Марий Эпикуреец — эстет, денди поздней Римской империи); утомленная изнеженность осени культуры (изысканные цвета, прихотливые и нежные оттенки, утонченные ощущения); восхищение эпохой Возрождения (знамениты его работы о Леонардо); подчинение всех ценностей Красоте (рассказывают, что однажды на вопрос «Почему нам следует быть добрыми?» он ответил: «Ведь это же так красиво»).

Но есть в романе *Марий Эпикуреец* и особенно в заключении эссе *Ренессанс* (1873) несколько страниц, где он четко излагает эстетику **мистического откровения** (египтанизации). Самого слова «египтанизация» Патер не использует (его употребит позже Джойс в значении «виде-ние»), но подразумевает смысл этого понятия: существуют моменты, когда при соответствующем эмоциональном настрое (время суток, случайное событие, неожиданно сконцентрировавшее наше внимание на каком-нибудь предмете) вещи предстают перед нами в новом свете. Они не отсылают нас к Красоте, лежащей где-то за их пределами, не затрагивают никаких «соответствий» — они просто являются

Эдвард Берн-Джонс,
Принцесса,
прикованная
к дереву,
1866.
Нью-Йорк,
собрание Форбз

Мистическое откровение

Уолтер Патер

Ренессанс

В каждый момент та или иная совершенная форма открывается в лице или в руке; один какой-нибудь тон на горах или на море приятнее других; одно выражение волнения или мысли становится для нас неодолимо реальным и привлекательным — на одно только данное мгновение. Конечная цель не плод опыта, но самый опыт [...]

Всегда гореть этим сильным, ярким, как самоцветный камень, пламенем, всегда сохранять в себе этот экстаз — вот успех в жизни. [...] Когда все уходит из-под наших ног, мы можем ухватиться за какую-нибудь изысканную страсть, за какой-нибудь вклад в науку, на мгновение поднимающий завесу и проясняющий горизонт, за раздражение чувств, за редкую краску, за новый тонкий аромат, за произведение руки художника, за черточку на лице друга.

Беренис Эббот,
Карикатура
на Джойса,
1926



отчетливо, как никогда прежде, и представляются исполненными смысла; и вот тогда мы осознаем, что только в этот миг смогли воспринять их во всей полноте и что жить на свете стоит исключительно ради того, чтобы накапливать подобный опыт. Епифания — экстаз, но экстаз без Бога: это не трансценденция, но душа вещей этого мира, это, как уже было сказано, материалистический экстаз.

Стивен, главный герой ранних романов Джойса, временами будет испытывать потрясение от событий внешне непримечательных — поющего женского голоса, запаха гнилой капусты, башенных часов, впервивших в ночь свой круглый светящийся глаз: «Он поймал себя на том, что, глядя по сторонам, на ходу выхватывает то одно, то другое случайное слово и вяло удивляется, как беззвучно и мгновенно они теряют смысл; а вот уже и убогие вывески лавок, словно заклинания, завладели им, душа съежилась, вздыхая по-стариковски».

Девушка-птица

Джеймс Джойс

Портрет художника в юности, 1917

Перед ним посреди ручья стояла девушка, она стояла одна, не двигаясь, глядела на море. Казалось, какая-то волшебная сила превратила ее в существо, подобное невиданной прекрасной морской птице. Ее длинные, стройные, обнаженные ноги, точеные, словно ноги цапли, — белее белого, только прилипшая к ним изумрудная полоска водорослей метила их как знак. Ноги повыше колен чуть полнее, мягкого оттенка слоновой кости, обнажены почти до бедер, где белые оборки панталон белели, как пушистое оперение. Подол серо-синего платья, подобранный без стеснения спереди до талии, спускался сзади голубиным хвостом. Грудь — как

у птицы, мягкая и нежная, нежная и мягкая, как грудь темнокрылой голубки. Но ее длинные светлые волосы были девичьи, и девичьим, осененным чудом смертной красы, было ее лицо.

Девушка стояла одна, не двигаясь, и глядела на море, но когда она почувствовала его присутствие и благовение его взгляда, глаза ее обратились к нему спокойно и встретили его взгляд без смущения и вызова. [...]

«Боже милосердный!» — воскликнула девушка Стивена в порыве земной радости. [...] Огненный ангел явился ей, ангел смертной красоты и юности, посланец царств пьянящей жизни, чтобы в единий миг восторга открыть перед ним врата всех путей заблуждения и славы. Вперед, все вперед, вперед, вперед!



Жак Эмиль Бланш,
Портрет
Марселя Пруста,
ок. 1900.
Париж, Орсе

В других местах епифания — явление Божье (Преображение) — у Джойса еще связана с атмосферой эстетического мистицизма, и фигура девушки на берегу моря может показаться поэту мифической птицей, тем самым «видимым духом Красоты», что обволакивает его «как плащ». У других писателей, например у Марселя Пруста, откровение наступает через игру памяти: на образ или запах накладывается воспоминание о другом образе, другом ощущении, испытанном в другой момент, и короткое замыкание «невольной памяти» приводит к откровению о родственности одного события другому, цемент памяти связывает их в единое целое.

Но и здесь именно радость от переживания этих моментов придает жизни смысл, состоящий в погоне за Красотой, и уловить эти моменты можно лишь при условии, что они эстетически проникают в самую суть окружающих вещей.

Естественно, от идеи епифании как видения эти авторы переходят к идее епифании как творчества: если мы способны на какой-то миг оказаться во власти мистического откровения, то передать это ощущение другим может только искусство, и больше того — только искусство чаще всего дает ему возникнуть из ничего, наделяя смыслом наши ощущения. Как выразился Джойс устами Стивена: «Художник, который взялся бы осторожнейшим образом выпутать тонкую душу образа из сетей строго определенных обстоятельств, окружающих его со всех сторон, и перевоплотить ее в обстоятельствах художественных, более подходящих для ее нового назначения, был бы величайшим художником».

Снова возникает параллель с Бодлером, поистине стоявшим у истоков всех этих течений: «Весь видимый мир есть вместилище образов и знаков, которым воображение придает соотносительные место и ценность; этот мир можно уподобить пище, которую воображение должно переварить и преобразить».

9. Впечатление



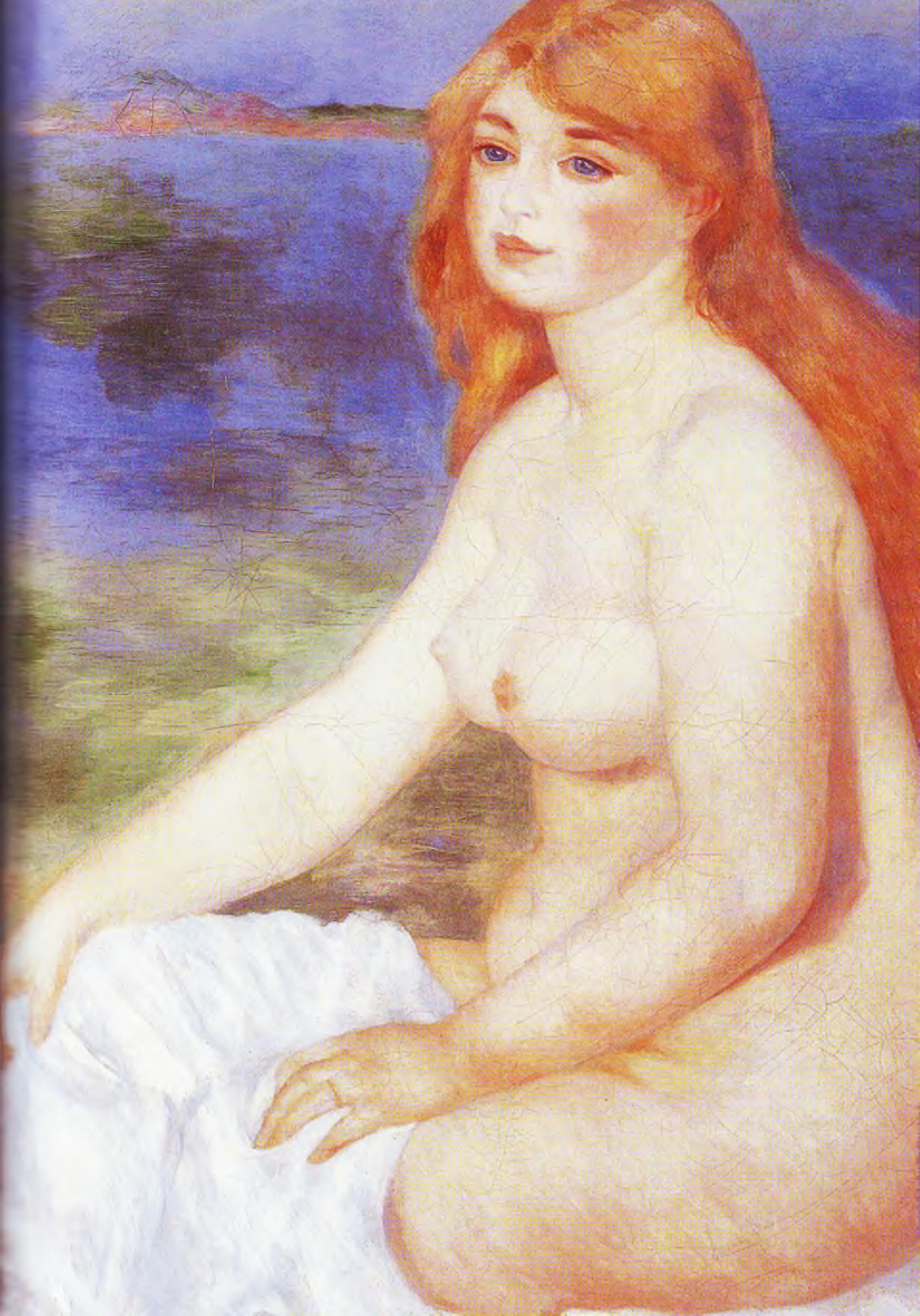
В епифании писатели разрабатывают технику видения и в некоторых случаях как будто стремятся занять место художника; однако техника эта по сути своей литературная и не имеет точного аналога в теории изобразительного искусства.

Однако не случайно Пруст в романе *Под сенью девушек в цвету* дает длинное описание картин несуществующего художника Эльстира, чье искусство во многом перекликается с творчеством импрессионистов. Эльстир пишет вещи такими, как они предстают в первый момент — единственный момент истины, когда наш ум еще не включился, чтобы объяснить, с чем мы имеем дело, когда мы не подменяем впечатление от вещи уже имеющимся о ней представлением. Эльстир сводит вещи к непосредственному впечатлению, предпочитая его «метаморфозе». И таким образом Мане, утверждавший, что «истинно только одно — сразу изобразить то, что видишь» и «пишется не пейзаж, море или фигура, пишется впечатление, произведенное в определенное время дня пейзажем, морем или фигурой»; Ван Гог, стремившийся выразить в своих образах нечто вечное, но «через вибрацию цвета»; Моне, назвавший «впечатлением» (*impression*) одну из своих картин (и невольно давший имя всему направлению — импрессионизму); Сезанн, утверждавший, что хочет, изображая яблоко, передать душу предмета, то, что делает его яблоком, — все они обнаруживают

Клод Моне,
Руанский собор,
1892–1894.
Париж, Орсе

Огюст Ренуар,
Белокурая
купальщица,
1882.
Пинакотека
Джованни Аньелли









Поль Сезанн,
Яблоки и печеные,
1890–1895.
Париж, Оранжери

Слева:
Винсент Ван Гог,
Звездная ночь,
фрагмент,
1889.
Нью-Йорк, Музей
современного
искусства

интеллектуальное родство с позднесимволистским течением, которое мы могли бы назвать «епифаническим».

Импрессионисты тоже не стремятся выразить трансцендентную Красоту — они хотят решить проблемы живописной техники, изобрести новое пространство, новые возможности восприятия, как Пруст хочет открыть новые измерения времени и сознания, как Джойс берется досконально исследовать механизмы психологической ассоциации. Символизм порождает теперь новые технические подходы к реальности, и художник в поисках Красоты больше не устремляет свой взгляд к небесам, но углубляется в живую плоть материи. Малу-помалу он вообще забудет о некогда путеводном идеале Прекрасного и станет понимать искусство не как воспроизведение и побуждение к эстетическому экстазу, но как инструмент познания.



METROPOLITAN

Новый предмет

1. Добротная викторианская Красота



Представление о Красоте меняется не только в зависимости от исторической эпохи. Но даже и внутри одной эпохи, даже и внутри одной страны могут бытывать различные эстетические идеалы. Так, одновременно с зарождением и развитием эстетического идеала декаданса процветает идея Красоты, которую мы назвали бы викторианской. Период между революционными движениями 1848 г. и экономическим кризисом конца века обычно определяется историками как «эра буржуазии». В этот промежуток времени класс буржуазии во всей полноте утверждает свои ценности в сфере торговли, колониальных завоеваний, а также и в повседневной жизни: буржуазными, или, учитывая превалирующее значение английской буржуазии, викторианскими, становятся моральные устои, эстетические и архитектурные каноны, здравый смысл, манера одеваться, вести себя в обществе, обставлять дом.

Эктор Гимар,
станция
парижского
метрополитена,
1912

Огастес Уэлби
Пьюджин,
Готический диван,
ок. 1845



Буржуазия кичится не только своей военной (империализм) и экономической (капитализм) мощью, но и своей Красотой, сочетающей в себе практичность, прочность и долговечность, — свойства, отличающие буржуазную ментальность от аристократической. Викторианский (и вообще буржуазный) мир руководствуется упрощенным пониманием жизни и человеческого опыта, имеющим чисто практический смысл: вещи могут быть правильными или ошибочными, прекрасными или безобразными — и никаких реверансов в сторону неоднозначности, сложных характеров, двусмысленности.

Буржуа не мучается дилеммой альтруизм — эгоизм: он эгоист во внешнем мире (на бирже, на свободном рынке, в колониях) и отличный отец семейства, воспитатель и филантроп в стенах своего дома. Буржуа не знает моральных дилемм: он моралист и пуританин у себя дома и лицемер и распутник, когда он не дома, а с молодыми женщинами из пролетарских кварталов.

Это упрощение в сторону практичности не воспринимается как двусмысленность: наоборот, о **буржуазном доме** принято судить по обстановке, мебели и разным вещам, которые непременно должны выражать Красоту одновременно роскошную и прочную, добротную. Викторианскую Красоту не смущает альтернатива роскоши — функциональность, казаться — быть, дух — материя.

Буржуазный дом

Эрик Джон Эрнст Хобсбаум
Век капитала, 1975

Дом был концентрированным выражением образа жизни буржуазного мира потому, что в нем и только в нем можно было забыть о противоречиях и проблемах, царящих за его стенами. Здесь и только здесь буржуазное и даже более того мелкобуржуазное семейство могло поддерживать иллюзию гармоничного и иерархического счастья, находясь в окружении древних остатков материальной культуры, которые символизировали это счастье и делали его возможным. Сказочная жизнь, кульмиационным проявлением которой в намерено создаваемой системе домашних ритуалов было празднование Рождества. Рождественский ужин (его праздновал Диккенс), рождественская елка (появилась в Германии, но благодаря королевскому покровительству стала популярной в Англии), рождественская песня — широко известная в Германии «*Stille Nacht*» («Тихая ночь»), — все это вместе символизировало контраст между внешним враждебным миром и теплом домашнего очага.

Первое впечатление, которое производит буржуазный интерьер середины века — это чрезмерная наполненность и обилие маскировки. Масса предметов, скрытых под многочисленными подушками

и скатертями, теряющихся на фоне обоев и многочисленных драпировок. Все вещи искусной работы: нет ни одной картины, не заключенной в позолоченную, резную, украшенную драгоценными камнями и даже бархатом, раму, нет сиденья, не облагороженного обивкой, покрывалом, нет ни одного куска ткани, не увешанного кистями, нет деревянной вещи, которой бы не коснулась искусная рука столяра, и нет поверхности, не покрытой скатертью, венчаемой какой-либо вещичкой. Эти вещи несомненно говорили об уровне благосостояния и социальном статусе их владельца. [...] Вещи являлись отражением их цены: в это время большинство предметов для дома производились вручную в ремесленных мастерских и искусность работы являлась показателем уплаченных за них денег, включая стоимость дорогого материала. Очевидный и добротный комфорт предметов интерьера также повышал их стоимость. Но вещи не могли служить сугубо утилитарной функции и быть свидетельством лишь социального статуса и финансового благополучия их хозяев. Они были ценны сами по себе как выражение человеческой индивидуальности, как мечта и реальность буржуазной жизни, более того, вещи изменяли людей.

От добротных резных рам до рояля для воспитания дочерей — ничто не оставляется на усмотрение случая: любой предмет, поверхность, украшение одновременно кричат о своей стоимости и о своем намерении служить долго и быть неуязвимым, как вожделенный *British Way of Life* (британский образ жизни, англ.), который английские пушки и банки разнесли на все четыре стороны света. Итак, викторианская эстетика обнаруживает двойное дно, так как практичность и функциональность вторгаются в сферу Красоты. В мире, где каждый предмет помимо своего прямого назначения становится товаром, где на каждую потребительскую стоимость (практическое или эстетическое использование предмета) накладывается стоимость меновая (стоимость предмета, его способность выступать эквивалентом определенного количества денег), даже эстетическое использование красивой вещи превращается в демонстрацию ее коммерческой стоимости.

В конце концов Красота совпадает уже не с излишком, а со стоимостью: пространство, некогда отводившееся смутному и неопределенному, теперь заполняется практическим назначением предмета. Вся последующая эволюция предметов, внутри которой начнется не столь быстрое разделение формы и назначения, будет отмечена этой изначальной двойственностью.

Чаепитие,
ок. 1880.
Англия,
Национальная
историческая
фототека



2. Железо и стекло: новая Красота

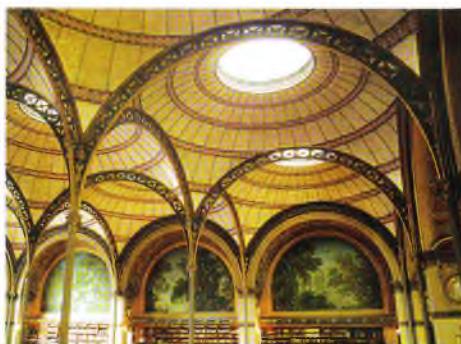


Следующим элементом двойственности станет четкое разделение внутреннего (дом, мораль, семья) и внешнего (рынок, колонии, война). «Место для каждой вещи и каждую вещь на свое место» — гласит лозунг Сэмюэла Смайлза, писателя, в свое время прославившегося умением выразить в ясных и назидательных произведениях буржуазную мораль *self help* (самопомощь, англ.).

Кризису этого разделения способствовал затяжной экономический кризис конца века (1873–1896), подорвавший уверенность в поступательном и беспредельном росте мирового рынка, регулируемого «невидимой рукой», и даже в рациональности и управляемости экономических процессов. В то же время кризису викторианских и утверждению новых форм конца XIX — начала XX в. способствовали новые материалы, в которых нашла выражение Красота архитектурных сооружений. По правде говоря, начало самой настоящей революции архитектурного вкуса, обратившегося к комбинированному использованию стекла, железа и чугуна, восходит к более отдаленному источнику — это позитivistская утопия последователей Сен-Симона, питавших в середине XIX в. уверенность, что человечество движется к высшей точке своей истории — органической фазе.

Предвестниками нового веяния стали как раз в середине века общественные здания, спроектированные Анри Лабрустом: Библиотека Сент-Женевьев (откуда берет начало так называемое неогреческое направление) и Национальная библиотека Франции.

Лабруст (который произвел в 1828 г. сенсацию своим скрупулезным исследованием, где доказывалось, что один из храмов Пестума на





Вверху и слева:
Анри Лабруст,
Национальная
библиотека,
1875–1880.
Париж

самом деле был общественным зданием) убежден, что здания должны выражать не идеальную Красоту (он ее сознательно отвергал), но социальные чаяния народа, этим зданием пользующегося. Новаторские системы освещения и чугунные колонны, членящие пространство и объемы двух больших парижских библиотек, знаменуют формирование модели Красоты, глубоко проникнутой социальным, практическим и прогрессивным духом. Художественная Красота находит теперь выражение в отдельных элементах конструкции: все, вплоть до последнего болта или гвоздя, становится произведением искусства в новом понимании творчества. В Англии также распространяется мнение, что новая Красота XIX в. должна выражаться силами науки,

Эйфелева башня
в Париже

Джозеф Пакстон,
*Хрустальный
дворец,*
1851.
Лондон,
Национальный
музей науки
и промышленности



индустрии и торговли, призванными потеснить моральные и религиозные ценности, игравшие в прошлом определяющую роль, но отныне себя исчерпавшие: таково убеждение Оуэна Джонса, автора проекта Хрустального дворца, к строительству которого в дальнейшем был привлечен Джозеф Пакстон.

Красота, выраженная в зданиях из железа и стекла, вызывает в Англии отвращение у теоретиков возврата к Средневековью (Огастес Пьюджин, Томас Карлайл) и неоготике (Джон Рёскин, Уильям Моррис). Высшим выражением этого направления мысли становится Центральная школа искусств и ремесел (*Central School of Arts and Crafts*). Симптоматично, однако, что эта позиция, нацеленная на ретро-утопический

Новогреческий стиль

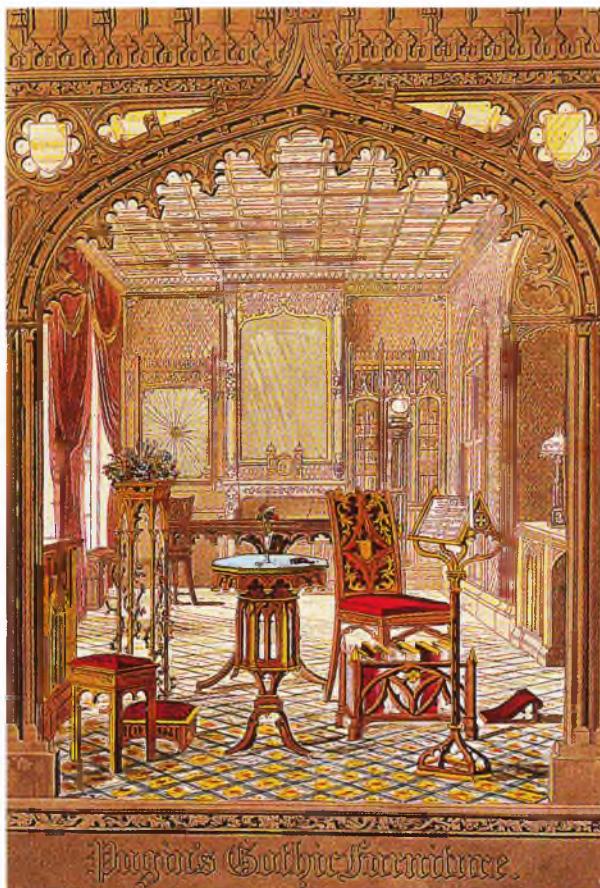
А. Э. Ричардсон

Аркитекчерел Ревю, 1911

[...] Истинный неогреческий стиль является синтезом длительного процесса проектирования; в нем отражается пытливый ум проектировщика, который, собрав множе-

ство суждений о своем сюжете, переплавляет их в горниле собственного воображения, обрабатывая их, пока не засверкает выкованный им металл. Для этой цели сгодится какой угодно материал. Оригинальный проект может воплотиться благодаря этим — и только этим — средствам*.

Огастес Уэлби
Пьюджин,
Неоготический
интерьер



возврат к красоте Природы и пронизанная отвращением к современной Красоте машинного общества, не оспаривает (как оспаривал Уайльд), что назначение Красоты — обслуживать социальную функцию. Вопрос только в том, какую именно функцию должны отражать фасады зданий.

Цель архитектуры, по Рёскину, заключается в создании природной Красоты, для чего здание должно гармонично вписываться в пейзаж: только эта сельская Красота, отвергающая новые материалы ради естественности камня и дерева, способна выразить жизненный дух народа. Это ощущимая, осязаемая Красота, воспринимаемая при физическом прикосновении к фасаду, к материалам, из которых сделаны здания, и повествующая об истории, страстях и характере строителей. Но красивый дом можно построить лишь при условии, что за «хорошей архитектурой» стоят счастливые люди, не отчужденные индустриальной цивилизацией. Утопический социализм Уильяма Морриса доходит до упования на возврат к средневековому общинному духу в деревнях и совместной работе ремесленников в гильдиях, в противовес отчужденности метрополий, холодной и неестественной Красоте железа, серийности индустриального производства.

3. От ар нуво к ар деко



Школа искусств и ремесел, прославляя ремесленную Красоту и воспевая возврат к ручному труду, провозглашала, что черты индустриальности не должны загрязнять природный стиль. В сфере искусства прямым следствием этого течения стал стиль ар нуво, быстро распространившийся на рубеже веков в области декоративного убранства, изготовления предметов обстановки и в дизайне. Интересно отметить, что в отличие от других художественных направлений, получивших свой ярлык или наименование *a posteriori* (барокко, маньерилизм и т. д.), ар нуво возник и был определен «снизу», спонтанно, и получил разные названия в разных странах: югендштиль в Германии, сецессион в Австрии, либерти (по названию сети крупных лондонских магазинов) в Италии. (В России стиль модерн. — Прим. пер.)

Ар нуво рождается как стиль книжной графики: виньетки, рамки, буквицы превращают книгу в предмет, где прихотливая Красота оформления соединяется с его привычным назначением. Эта неуемная страсть к украшению вполне привычного и распространенного предмета-товара свидетельствует о непреодолимом стремлении придать структурным формам мягкие, новые очертания; очень скоро Красота эта перекинется на железные окна, входы в парижское метро, на здания, предметы

Филипп Уолферс,
электрическая
лампа
Фея Павлин,
ок. 1901



обстановки. Здесь можно говорить о нарциссической Красоте: подобно тому как Нарцисс, глядя на свое отражение в воде, проецировал вне себя собственный образ, так и в ар нуво внутренняя Красота проецирует себя на внешний объект и овладевает им, обволакивая своими линиями. Красота **югендстиля** — это Красота линий, не чурающаяся и физического, чувственного измерения: как очень скоро обнаружат сами художники, тело человека — и особенно женское тело — легко сводится к мягким линиям и асимметричным изгибам и обволакивается головокружительной аурой сладострастной неги. Стилизация фигур — это не просто декоративный элемент. Одежда югендстиля с ее воздушными шарфами — это не только внешний опознавательный знак, но прежде всего свидетельство внутреннего настроя: легкое покачивание бедер Айседоры Дункан, королевы танца, увитой бледно-зелеными вуалями, как будто воплотившей в себе волнующие готические изыски прерафаэлитов, — самый настоящий символ эпохи. Женщина югендстиля — женщина чувственная, эротически эмансипированная, отказывающаяся от корсета и любящая косметику: от Красоты книжной графики и афиш ар нуво быстро переходит к Красоте тела. В ар нуво нет ни меланхоличной ностальгии и привкуса смерти, как у прерафаэлитов и декадентов, ни бунта против наступления рынка,

Югендстиль

Дольф Штернбергер

Панorama югендстиля, V, 1976

Таким образом, югендстиль не является определяющим понятием эпохи, а скорее обозначает феномен, составивший эпоху. В географическом смысле этот стиль получил распространение почти по всему Западу: в Англии, Бельгии, Голландии, Германии, Австрии, Швейцарии, Скандинавии, Соединенных Штатах, а также в некоторых мотивах у некоторых художников Испании, Италии и даже России. Параллельно с тем во всех этих странах развивались направления совершенно иного толка, зачастую отличавшиеся большей мощью и размахом, однако именно югендстиль сделался символом новизны, а обновление и инновации стали его отличительными признаками. Эта особенность нашла непосредственное отражение в другом названии стиля — *ар нуво*, получившем распространение за пределами Германии. Разумеется, помимо школ, групп и индивидов, следует различать конкретные художественные центры, такие как Лондон, Глазго, Брюссель, Париж, Нанси, Мюнхен, Дармштадт, Вена (в Вене стиль назван сецессион). [...] Мне не хочется проводить жесткого различия между «символизмом» и югендстилем, так как это выглядело бы искусственно и натянуто. Я предпочитаю искать различия в произведениях и художниках. Речь идет о едином, непрерывном и цело-

стном мире форм, заключающем в себе как положительные, так и отрицательные свойства. С мотивами молодости, весны, света и здоровья здесь уживаются обман, мечтательность, жажда острых ощущений, сказочная таинственность и извращенность; один и тот же принцип органического орнамента означает очеловечивание природы и дегуманизацию человека. Отделяя друг от друга противоречия и относя их на счет определенных тенденций или фаз развития, мы упускаем из вида глубинную, плодотворную двойственность, которая завораживает и одновременно отпугивает нас в югендстиле. Двойственность, без которой он не может обойтись. Сколь не похожи друг на друга в области архитектуры «рациональность» Ван де Велде и фантазии барселонца Антонио Гауди, сдержанность Макинтоша в Глазго и пышный стиль Эктора Гимара в Париже! В области поэзии какой контраст между элегантной порочностью Оскара Уайльда и идеализирующим пафосом супружеской любви немца Рихарда Демеля, между пророческим даром Мориса Меттерлинка и язвительным смехом Франка Ведекинда! В области живописи какое различие между упоительным сладострастием Густава Климта и вселенным отчаянием картин Эдварда Мункя! И тем не менее существует нечто, объединяющее их; этот общий отпечаток мы и называем югендстилем*.



как у дадаистов: эти художники стремятся создать стиль, который мог бы их оградить от явного недостатка независимости. Тем не менее Красоте югендстиля присуща ярко выраженная функциональная направленность, сказывающаяся в тщательности выбора материалов, в непременном желании сделать предмет полезным, в простоте форм, чуждых излишеств и неоправданной вычурности, во внимании к отделке жилых помещений — этому, несомненно, способствуют элементы, позаимствованные у Школы искусств и ремесел.

Однако и это влияние притупляется явным компромиссом с индустриальной цивилизацией, которая быстро обретает в новом стиле отнюдь не мимолетный и не случайный элемент украшения. Правда, поначалу югендстиль был не чужд некоторого антибуржуазного пафоса, продиктованного желанием скорее шокировать публику (*épater les bourgeois*), чем опрокинуть установленный порядок. Но эта тенденция, присутствовавшая в графике Бёрдсли, театре Ведекинда, афишах Тулуз-Лотрека, быстро исчерпала себя с разрушением изжитых клише викторианской Красоты.

Формальные элементы ар нуво развивались после 1910 г. в стиле ар деко, унаследовавшем от него абстрактность, изломанность и упрощенность форм, в сторону более ярко выраженного функционализма. Ар деко (правда, термин этот утвердится лишь в 60-е гг.) перенимает иконографические мотивы югендстиля — стилизованные букеты цветов, стройные фигуры молодых женщин, геометрические схемы, витые и зигзагообразные линии, — обогащая их находками кубистов, футуристов и конструктивистов и настойчиво подчиняя форму функциональности. Однако свобода и богатство декора югендстиля постепенно уступают место все более стилизованному дизайну, намеренно подгоняемому под общепринятые вкусы. Яркой, брызгающей через край

Слева:
Луиз Брукс

Генри ван де Велде,
магазины Habana
в Брюсселе



Марчелло Дудович,
эскиз рекламы
модели 508 Балилла,
1934.

Турин, Архив ФИАТ

Справа:
Жанин Альон,
Квинтэссенция
современной моды,
1920.
Собрание
Сьюзен Дж. Пэк



Красоте ар нуво приходит на смену уже не эстетическая, а функциональная Красота, старательно достигаемый синтез качества и массового производства. Отличительная черта этой Красоты — примирение искусства и индустрии: этим объясняется, по крайней мере отчасти, необычайно широкое распространение предметов ар деко в 20-е и 30-е гг. даже в Италии, где официальные фашистские каноны женской Красоты решительно противоречили стройному и утонченному облику «кризисной женщины», характерному для продукции ар деко. Отодвигая на второй план декоративный элемент, ар деко вливается в общее настроение, охватившее европейский дизайн в начале XX в. Общие черты этой функциональной Красоты — решительное применение железа и стекла и усугубление геометрической выверенности и рационалистичности (идущих от Венского Сецессиона конца XIX в.). От предметов повседневного обихода (швейные машинки и чайники), спроектированных Петером Беренсом, до продукции мюнхенского Немецкого производственного союза (Deutcher Werkbund, основан в 1907), от немецкого Баухауса (распущенного нацистами) до стеклянных домов Пауля Шеербарта и строений Адольфа Лооса развивается Красота, представляющая собой реакцию на внедрение техники в декоративность, идущее от югендстиля (югендстиль не ощущал технику как угрозу и, следовательно, не страшился оскверниться техничностью). Борьба против декоративности в ее значении, определенном Вальтером Беньямином, — самая подчеркнуто политическая черта такой Красоты.

Фашизм

Пресс-служба Президиума
Совета министров Италии
Рисунки и фотографии женской моды, 1931
Фашистская женщина должна быть физически здоровой, чтобы стать матерью здоровых детей в соответствии с «правилами

жизни», сформулированными Дуче в памятной речи перед врачами. Поэтому должны быть решительно отвергнуты рисунки неестественно худых и мужеподобных женских фигур, которые олицетворяют тип бесплодной женщины, столь характерный для упаднической западной культуры*.



4. Органическая Красота



Мы видели, как стиль либерти способствовал (наряду с другими культурными явлениями того времени, среди которых философия Ницше и Бергсона, литературные произведения Джойса и Вирджинии Вульф, открытие подсознательного Фрейдом) разрушению одного канона викторианской эпохи: речь идет о четком, не допускающем сомнений различении внутреннего и внешнего. Эта тенденция в полной мере выражается в архитектуре XX в. и, в частности, в творчестве Фрэнка Ллойда Райта. Идеал «новой демократии», основанной на индивидуализме и восстановлении связи с природой, но без всякой ретро-утопичности, воплощен в «Луговых домах» (*Prairie Houses*) Ф. Л. Райта — «органической» архитектуре, где внутреннее пространство разрастается и плавно перетекает во внешнее; так и Эйфелева башня на картине Робера Делоне сливаются с окружающей средой

Антонио Гауди,
спирали Каса Мила,
фрагмент,
1906–1910.
Барселона

Справа:
Фрэнк Ллойд Райт,
вилла Кауфмана
«Над водопадом»,
1936.
Пенсильвания



в единое целое. В надежной «хижине» из железа и стекла американец чувствовал себя причастным одновременно архитектурной и природной Красоте и воспринимал природную среду в неразрывной связи с творением рук человеческих. Этой надежной и оптимистической Красоте противостоит беспокойная, многообразная, поразительная



Красота строений Антонио Гауди, где линейные структуры сменяются странными, запутанными лабиринтами, а строгость железа и стекла — пластичной, тягучей, как магма, субстанцией, на первый взгляд не приводящей ни к какому художественно-экспрессивному синтезу. Его фасады, напоминающие гротескные коллажи, опрокидывают устоявшуюся связь между назначением и украшением и знаменуют радикальный разрыв связи между архитектурным объектом и реальностью: видимая бесполезность зданий Гауди и невозможность подвести их под какую бы то ни было классификацию — проявление отчаянного бунта внутренней Красоты против засилья холодной Красоты машин.

5. Предметы обихода: критичность, товарность, серийность



Одна из характерных черт искусства XX в. — постоянное внимание к предметам обихода в эпоху товарности жизни и вещей. Сведение любого предмета к товару и постепенное исчезновение потребительской стоимости в мире, регулируемом одной лишь меновой стоимостью, радикальным образом меняют природу предметов повседневного спроса: предмет должен быть полезным, практичным, относительно экономичным, соответствовать общепринятым вкусам и производиться серийным способом. Это означает, что в потоке товаров качественные аспекты Красоты все чаще и чаще подменяются аспектами количественными: популярность предмета определяется его функциональностью, причем функциональность, и популярность возрастают по мере того, как увеличивается количество предметов, произведенных исходя

Ксанти Шавински
для Студии
Боджери,
Оlivetti,
фотомонтаж
для календаря,
1934



из первоначальной модели. Предмет таким образом теряет черты единичности («ауру»), определявшие его Красоту и значение. Новая Красота воспроизводима, а кроме того, временна и недолговечна: она должна подготавливать потребителя к быстрой замене предмета в результате его износа или устаревания, чтобы не прервалась образцовая цепь производство — распределение — потребление товара. Симптоматично, что в некоторых больших музеях — например, Музее современного искусства в Нью-Йорке или Музее декоративного искусства в Париже — отведено специальное место для экспозиции пред-

Марсель Дюшан,
Велосипедное
колесо,
1913.
Филадельфия,
Музей искусств

Марсель Дюшан,
Сушка для бутылок,
1914.
Стокгольм,
Современный музей



метов повседневного обихода вроде мебели и домашней обстановки. На эту тенденцию ироничной и жесткой критикой предмета потребления отвечает дадаизм и особенно самый блестящий его представитель Марсель Дюшан со своими *ready made*. Выставляя велосипедное колесо или писсуар (под названием *Фонтан*), Дюшан парадоксальным образом обличает подчинение предмета функциональному назначению: если Красота предметов создается в процессе нарастания товарности, тогда любой самый простой предмет может быть выченен из функциональности потребления и введен в функциональность как предмет искусства. Если у Дюшана еще присутствуют критика существующего порядка вещей и бунт против мира товаров, подход поп-арта к предмету потребления не оставляет места для утопий и надежд. Представители поп-арта с их трезвым, холодным взглядом на вещи, зачастую не чуждым ярко выраженного цинизма, просто-напросто принимают к сведению, что художник потерял монополию на образы, на эстетическое творчество и на Красоту. Мир товаров безусловно завоевал способность насыщать своими образами потребности современного человека, каким бы ни было его положение в обществе: различие между художником и обычным человеком таким образом сходит на нет.

Джорджо Моранди,
Натюрморт,
1948.
Турин,
Городская галерея



Нет больше места обличению, задача искусства состоит в том, чтобы констатировать, что некий объект, будь то человек или вещь — от лица Мэрилин Монро до банки фасоли, от кадра из комикса до невыразительной наружности людей, толпящихся у автобусных остановок, — приобретает или теряет свою Красоту не в силу своей сущности, но в зависимости от социальных координат, определяющих, как и где ему появиться: обычный желтый банан без всякой видимой связи с обозначаемым им объектом может украшать обложку альбома одной из самых авангардистских музыкальных групп — *Velvet Underground*, чьим продюсером выступил Энди Уорхол. Комиксы Лихтенштейна, скульптуры Сегала, художественное творчество Энди Уорхола — выставляется одна лишь серийная Красота: предметы берутся из готовой серии или предназначаются для включения в серию. Так значит, серийность и есть удел Красоты в эпоху технической воспроизводимости искусства?

Похоже, так думают не все. В своих лишь на первый взгляд серийных натюрмортах с бутылками Джорджо Моранди постоянно с пафосом, чуждым циничному поп-арту, преодолевает пределы серийности. Как в теореме, Моранди неустанно ищет точку, где Красота объекта располагается в пространстве, определяя его, при том что одновременно пространство определяет положение объекта, а заодно и то, как он выглядит. И неважно, что его объекты — это использованные и снова приспособленные к делу бутылки, банки и коробки. А может, именно в этом и состоит секрет Красоты, которую Моранди ищет до конца своих дней: поймать ее неожиданное возникновение из серого налета обыденности, покрывающего любой предмет.

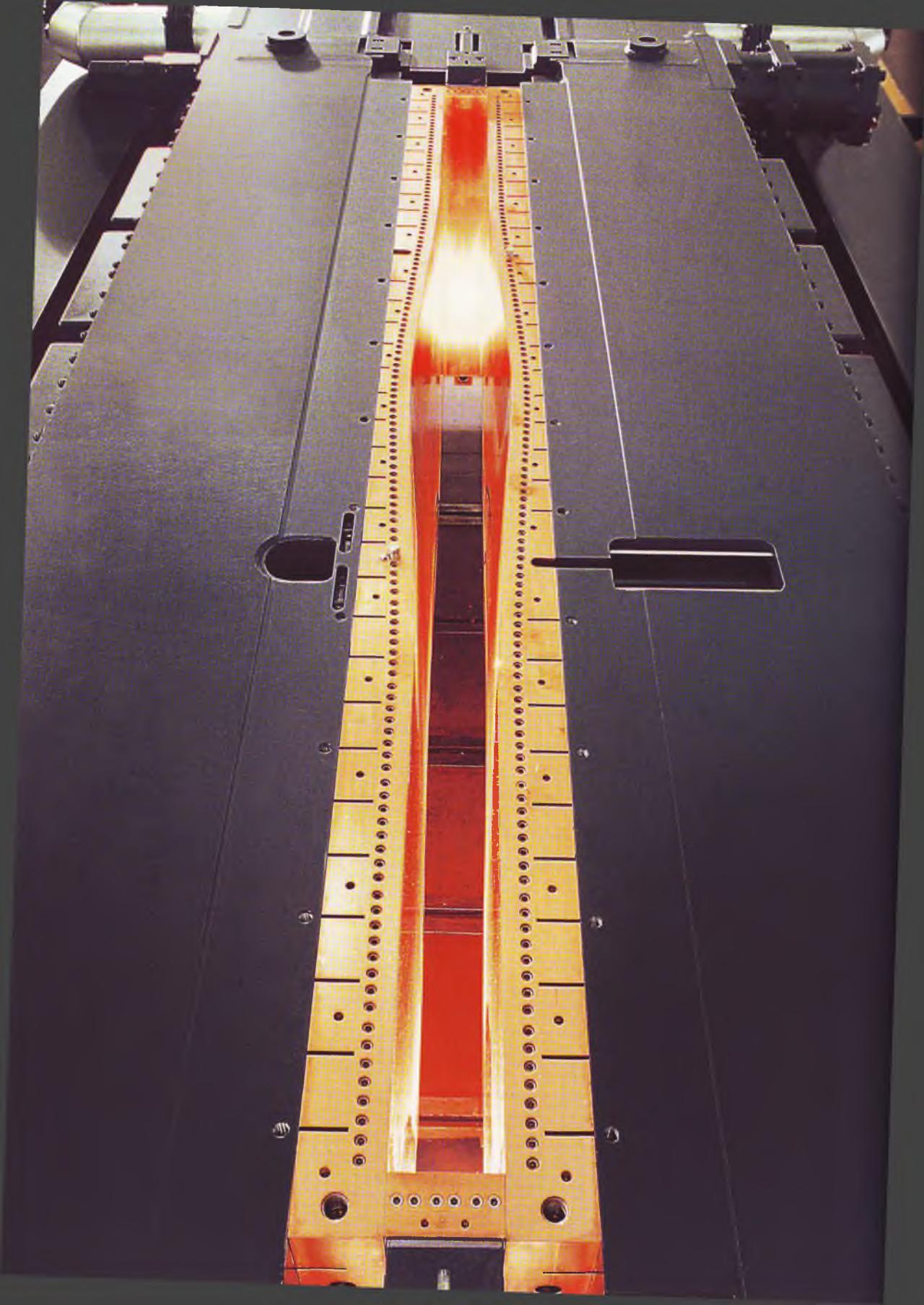
Клас Ольденбург,
Ложка-мост
и вишненка,
1988.
Миннеаполис,
Центр искусств Уокер



Энди Уорхол,
Мерилин,
1962.
Собрание
Стефана Т. Эллиса

Энди Уорхол,
Мао,
1973.
Частное собрание





Красота машин

1. Красивая машина?



Ритуальный
финикийский топор
из золота и серебра,
XVIII в. до н. э.

Слева:
Машина
непрерывного литья
для производства
тонких слябов,
2000

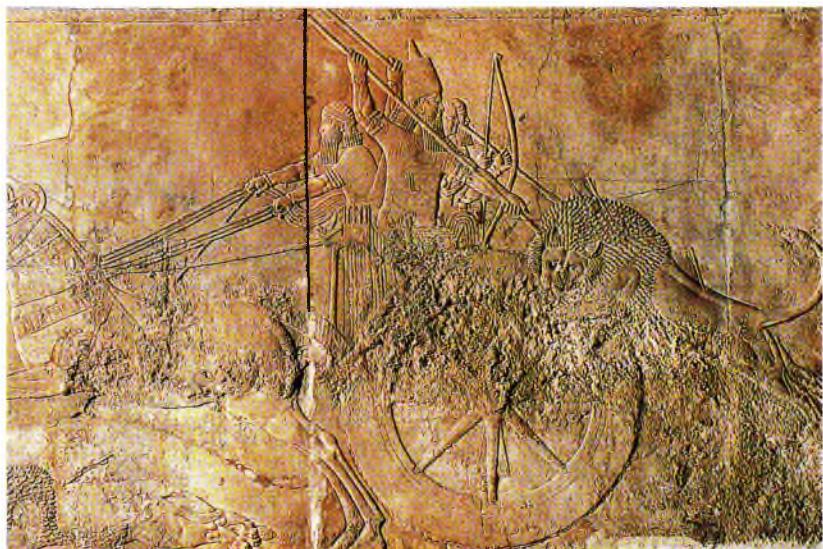


Сегодня мы обычно говорим о «красивых машинах», будь то автомобиль или компьютер. Однако сама мысль о том, что машина может быть красивой, зародилась относительно недавно, люди стали смутно об этом догадываться лишь к XVII в., а настоящую эстетику машин выработали не более полутора столетий назад. С другой стороны, еще при появлении первых механических ткацких станков многие поэты говорили об ужасе, внушаемом им машинами. В целом любая машина — это некий протез, искусственное приспособление, наращивающее человеческое тело и расширяющее его возможности, будь то первый обтесанный камень, рычаг, палка, молоток, меч, колесо, факел, очки, подзорная труба, штопор или соковыжималка. В этом смысле протезами можно назвать и предметы обстановки вроде стула или кровати и даже одежду, искусственный суррогат

естественной защиты, которую животным дает шерсть или оперение. С этими «простыми машинами» мы уже себя отождествили, поскольку они непосредственно соприкасаются и соприкасаются с нашим телом и представляют собой почти естественное его продолжение; мы холим и украшаем их, как свое тело. Так мы создали оружие и трости с драгоценными эфесами и набалдашниками, роскошные кровати, разукрашенные кареты, элегантную одежду. Единственная машина, не соприкасавшаяся напрямую с телом, не повторяющая форму руки, кулака, ноги, — это **колесо**. Но оно воспроизвело форму солнца и луны и обладало совершенством круга, поэтому с ним всегда были связаны религиозные коннотации.

Однако с самого начала человек изобрел и «сложные машины», механизмы, с которыми тело непосредственно не соприкасалось: достаточно вспомнить ветряную мельницу, водочерпальку или архимедов винт. В этих машинах механизм скрыт от глаз, запрятан внутрь и во всяком случае после запуска действует самостоятельно. Страх перед этими машинами рождался из-за того, что, во много раз увеличивая силу человека, они приобретали над ним власть; ведь приводящий их

Охота на льва,
рельеф дворца
Ашшурбанапала
в Ниневии,
650 г. до н. э.
Лондон,
Британский музей



Колесо

Уильям Блейк

Четыре Зоас, 1795–1804

И все искусства жизни обратились в искусства смерти; клепсидру, презираемую за ее простой механизм, — так же как орудие пахаря и водяное колесо, подающее воду в цистерны, — разбили и предали огню, ибо ее работа была подобна работе пастыря; вместо этого изобрели

сложные колеса. Колесо без колеса, чтобы смутить молодежь, чтобы отныне и впредь заставить толпы денно и нощно, час за часом начищать и шлифовать медь и железо — тяжкая работа для того, кто не ведает назначения машины и принужден проводить дни мудрости в унылой нищете, дабы заработать скучный паек и узреть ничтожную часть, принимая ее за целое*.

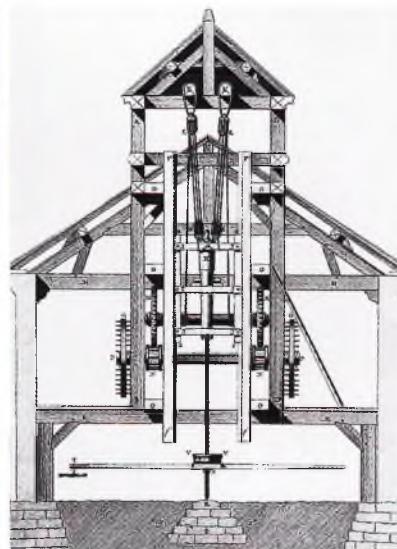
в действие потайной механизм опасен для тела (если сунуть руку в зубчатую передачу сложной машины, будет больно), а главное (при том, что они действуют, как живые), невозможно не воспринимать как нечто живое огромные лопасти ветряной мельницы, зубцы часовых шестерен, два красных глаза локомотива в ночи.

В машине, таким образом, виделось что-то почти человеческое или почти животное, и именно в этом «почти» заключалась ее чудовищность.

Машины эти приносили пользу, но вызывали беспокойство: люди пользовались плодами их работы, но воспринимали их как порождение какой-то неясной дьявольской силы, а значит, отказывали им в даре Красоты. Греческая цивилизация знала все простые машины и многие сложные, например водяные мельницы; насколько хитроумны были подчас их механизмы, нам известно по театральной практике *deus ex machina*. Однако обо всех этих машинах Греция не говорит. Машинами тогда не занимались, как не занимались рабами. Они выполняли физическую, вспомогательную работу, а потому не заслуживали интеллектуальных размышлений.

Льюис Хайн,
Механическая
электростанция,
1920

Гравюра Бернара
по рисунку Гуссера,
илл. ХС,
*Расточный станок
для проточки
ствола пушки,*
из Энциклопедии
Дидро и Д'Аламбера,
1751

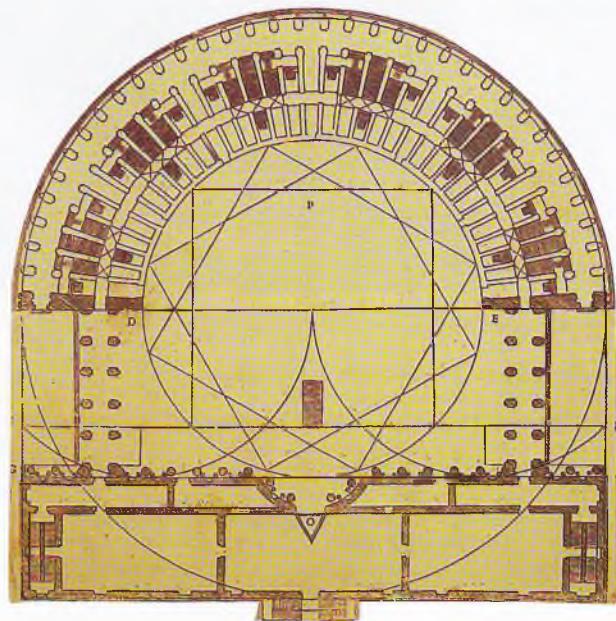
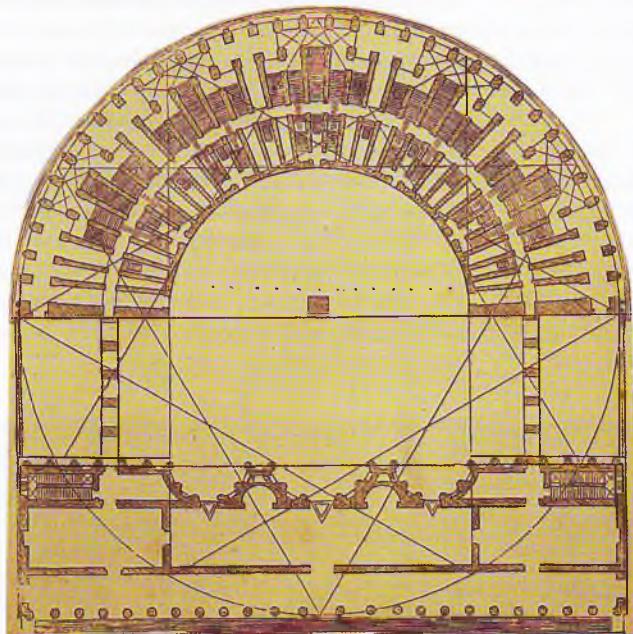


Машины умнее, чем мы
Эудженио Монтале
Из кн. *Обстоятельства*, 1939
Прощанье, гудки во тьме, кашель,
взволнованные
взмахи, окошки опущены, двери
закрываются. Быть может,
машины умнее, чем мы? Как они
появляются
из коридоров, замурованные!

[...]

Быть может, и ты отдашь всегдашней
чуть слышной литанией скорого взаймы
свой ритм кариоки, точный
и страшный?**

Витрувий,
Вращающиеся
театры Куриона,
из работы
Даниэле Барбаро
Десять книг
по архитектуре
Витрувия,
1556

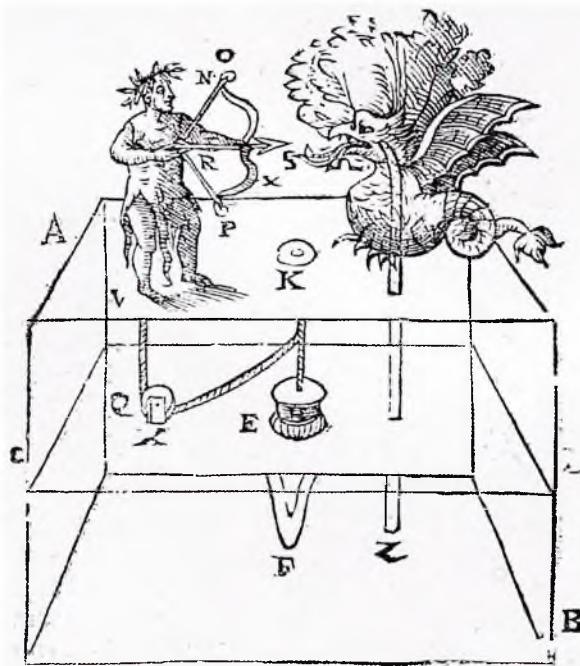


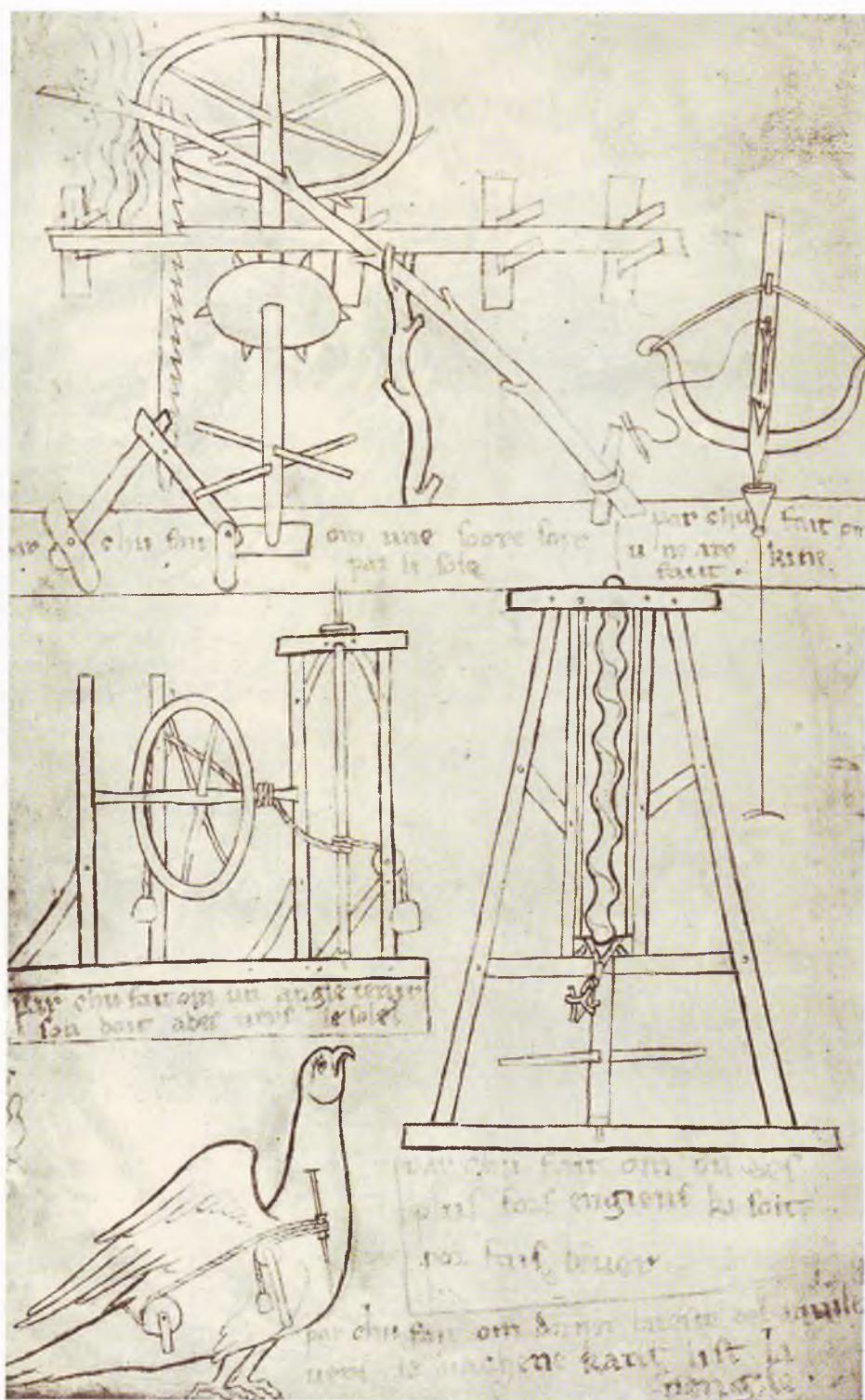
2. Средневековые машины



Греки эпохи эллинизма рассказывали о чудесных машинах: первый трактат об этом — *Пневматика (Spiritalia)* Герона Александрийского (I в. н. э.), хотя вполне вероятно, что Герон описывает некоторые изобретения, сделанные несколькими веками раньше Ктесибием. Кое-какие из приведенных в трактате механизмов предвосхитили открытия, сделанные почти две тысячи лет спустя (например, наполненная водой подогреваемая сфера, которая вращается, выпуская в противоположных направлениях струи пара через две специальные трубы). Однако Герон воспринимает эти изобретения как занятные игры или как ухищрения для того, чтобы создать иллюзию чуда в храме, и уж, конечно, не как произведения искусства. Такое отношение остается почти без изменений (разве что римская культура уделяет больше внимания проблемам строительства, вспомним Витрувия) вплоть до Средних веков, когда Гуго Сен-Викторский пишет в *Дидаскаликоне*,

Герон
Александрийский,
Замысловатый
пневматический
механизм,
1647.
Болонья





Виллар де Оннекур,
Движущийся орел,
XIII в.
Париж,
Национальная
библиотека

что слово «mechanicus» произошло от глагола «moechari» (прелюбодействовать) или существительного «moechus» (прелюбодеяние). Если греческая культура не оставила нам изображений машин, то в средневековом искусстве запечатлены строительные приспособления — но только для того, чтобы сохранить память о каком-то свершении, например строительстве собора, который считался прекрасным сам по себе, независимо от тех средств, что применялись при его постройке. Между тем в XI–XIII вв. в Европе труд значительно упростился благодаря применению хомута и распространению ветряных мельниц, а для развития транспорта решающее значение имело изобретение стремени и подвижного руля на корме, не говоря уж об очках.

Эти реалии запечатлевались в изобразительном искусстве, но как антураж, а не как предметы, достойные конкретного рассмотрения. Разумеется, просвещенные умы вроде Роджера Бэкона мечтали о машинах, способных преобразить жизнь человека (*Epistola de secretis operibus artis et naturae* — Послание о тайнах созданий искусств и природы), но Бэкон вовсе не думал, что такие машины могут быть красивыми.

В корпорациях мастеров-каменщиков применялись машины и существовали изображения машин (известна Книга о портретах Виллара де Оннекура, где фигурируют механические приспособления для вечного двигателя и даже проект летающего орла) — но все это рисунки ремесленника, объясняющего, как построить машину, а не художника, намеревающегося воспроизвести Красоту.

В Средние века речь часто заходит о механических львах и птицах, о «роботах», которых Гарун аль Рашид послал Карлу Великому, или о тех, что видел при византийском дворе Лиутпранд из Кремоны. Последний пишет о них как о потрясающих диковинах, но поражает его прежде всего внешний вид «роботов», их реалистичность, а вовсе не скрытый механизм, приводящий их в действие.

Волшебный трон

Лиутпранд из Кремоны (Х в.)
Отчет о посольстве в Константинополь
Перед троном находилось дерево из позолоченной бронзы, его ветви были сплошь заняты также бронзовыми птицами разных пород, которые пели на разные голоса, каждая сообразно своему виду. Трон императора был сработан таким образом, что поначалу казался низким, затем повышался и вдруг делался чрезвычайно высоким. К тому же он отличался внушительными размерами; не знаю, из чего он был сделан — из дерева или из бронзы. Два позолоченных льва,казалось, охраняли его: они были по полу хвостами и рыкали, широко раскрывая пасти и ворочая языками. Предшествующий двумя евнухами, я вошел во дворец и предстал перед императором. При моем появлении львы зарычали, а птицы

запели на разные голоса сообразно своему виду, однако я нисколько не испугался и не выказал ни малейшего удивления, так как заранее был о том предупрежден сведущим человеком. Я отвесил тройной поклон, а когда поднял голову, вдруг увидел почти под самым потолком зала этого самого мужа, который только что восседал на троне, едва возвышающемся над полом; теперь муж этот был облачен в другие одежды. Каким образом это могло случиться, для меня осталось загадкой; должно быть, трон был поднят при помощи блока вроде того, что используется в прессах*.

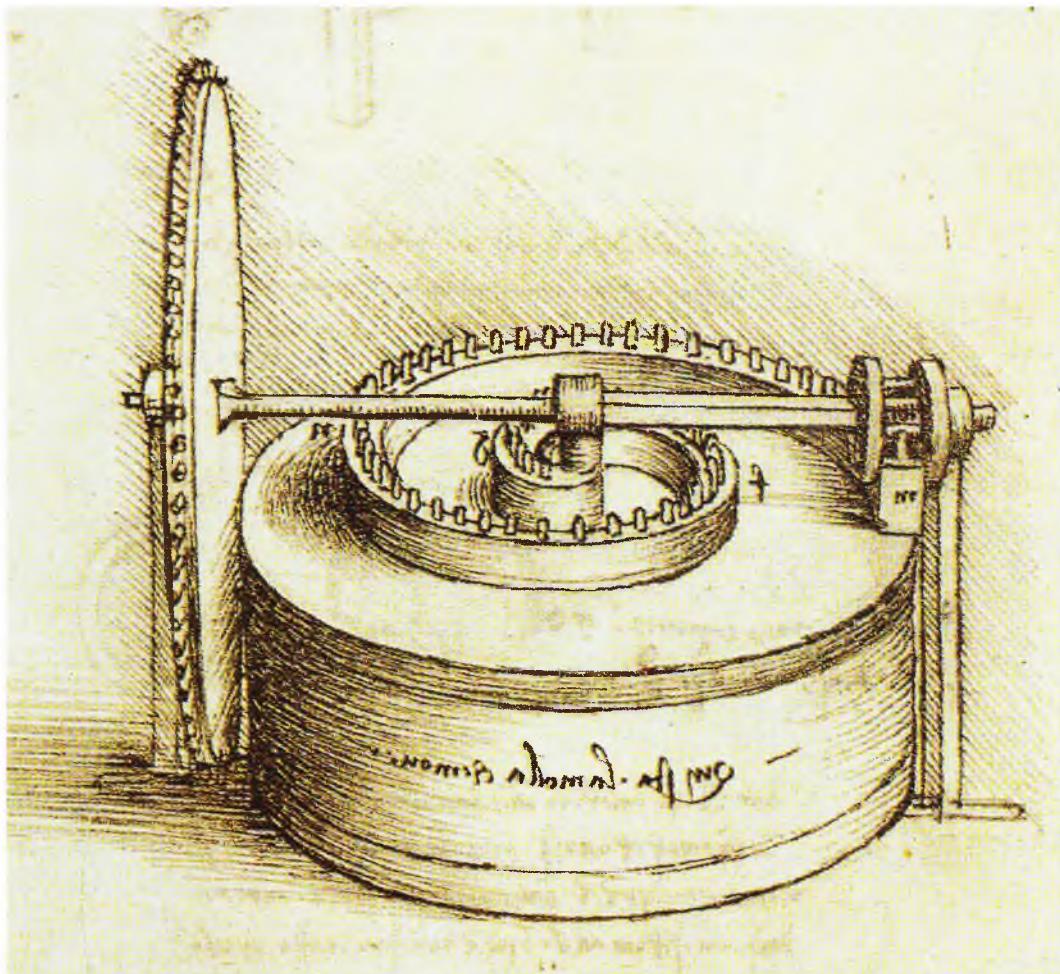
3. От Кватроченто к эпохе барокко



Впервые идея символического значения механического **чуда**, возможно, возникла в XV в. у Марсилио Фичино, и конечно же, нельзя не признать, что Леонардо, рисуя свои механизмы, вкладывал в эти рисунки не меньше любви и вкуса, чем в изображения человеческих лиц и тел или элементов растительного мира. Машина Леонардо охотно демонстрирует свои сочленения, словно перед нами живое существо. Но Леонардо не первым показал внутреннее устройство машин. Его почти на век опередил Джованни Фонтана. Он изобретал часы, приводимые в действие водой, ветром, огнем и землей, которая под собственной тяжестью просыпалась через клепсидру; он придумал подвижную маску дьявола, проекции волшебного фонаря (*lanterna magica*), фонтаны, воздушные змеи, музыкальные инструменты, ключи, отмычки, военные машины, корабли, «волчьи ямы», подъемные мосты, помпы, мельницы, подвижные лестницы.

Конечно, у Фонтаны уже присутствовало то колебание между техникой и искусством, что будет характерно для «механиков» Возрождения и барокко. Постепенно на наших глазах возрастает значение созидательного труда и все большим уважением пользуется **механик**, чьей деятельности посвящают роскошно иллюстрированные книги. Теперь машина окончательно ассоциируется с эстетическими эффектами и применяется для создания «театров» — поразительных по красоте сооружений вроде садов с волшебными фонтанами, начиная с садов Франческо I Медичи (1574–1587) и кончая теми, что спроектировал





Леонардо да Винчи,
Манускрипт
8937, 4 об.
Мадрид,
Национальная
библиотека

Слева:
Соломон де Каус,
*Объяснения
механизмов.*
Нимфа,
играющая на органе,
которой вторит Эхо,
1624

Чудо
Марсилио Фичино
*Платоническое богословие
о бессмертии души*, II, 13, 1482
Фигуры животных, с помощью системы
рычагов прикрепленные к центральной
сфере, двигались в разные стороны, не
утрачивая своей связи с нею: одни бежа-
ли влевую сторону, другие — в правую,
вверх или вниз; эти поднимались и затем
опускались, те окружали врага, поража-
емого другими, звучали трубы и рога,
слышалось пение птиц и прочие звуки
в том же роде, производимые во всем
разнообразии благодаря одному лишь
вращению сферы [...]]
Таким-то образом всё, подобно игре
линий, исходит от Бога, являющегося
бесконечно простым центром [...], при-
чем Он, затрачивая минимум движения,

сообщает вибрацию всему, что пребыва-
ет в зависимости от Него*.

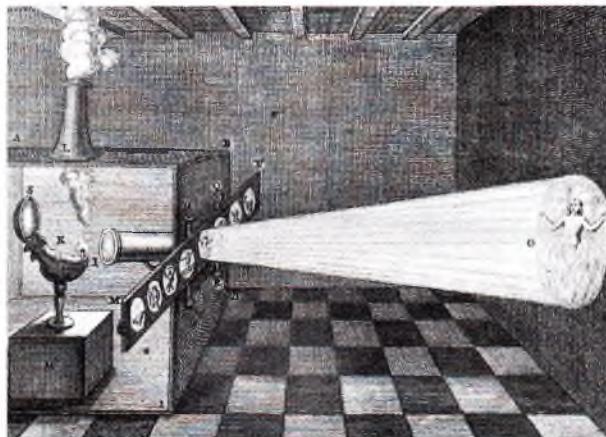
Механик

Джован Леоне Семпронио (XVII в.)
Механические, песочные и солнечные часы
Тот вор, что жизнь чужую похищает,
подвластен сотни шестерен вращенью,
и поддается прахом измеренью,
кто в прах тела людские превращает.
Но тенью наши дни он омрачает,
хоть сам на солнце в прах ложится тенью —
увы, о смертный! Хронос-наважденье
все сущее бесследно поглощает.
В сих шестернях он царствовать дерзает,
сим прахом ослепить тебя он тщится
и в сей тени убийство замышляет.
В сих шестернях он разум твой терзает,
в сей прах твоя услада обратится,
и тень сию тень смерти окружает**.

Соломон Каус для Палатинского сада (*Hortus Palatinus*) в Гейдельберге. Гидравлические приспособления, повторяющие открытия Герона, теперь таятся в гротах среди зелени или в башнях и дают о себе знать лишь симфониями водных струй или появлением движущихся фигур. И часто художник, рисующий эти чудеса, никак не может решить, стоит раскрыть их механические тайны или же ограничиться изображением видимого эффекта, и подчас избирает компромисс. В ту же эпоху машина начинает цениться сама по себе, в силу замысловатости механизма, который впервые рассматривается как диковина, достойная удивления. Эти машины называют «искусственными» или

Атаназиус Кирхер,
Волшебный фонарь,
из книги
*Великое искусство
света и тени,*
1645

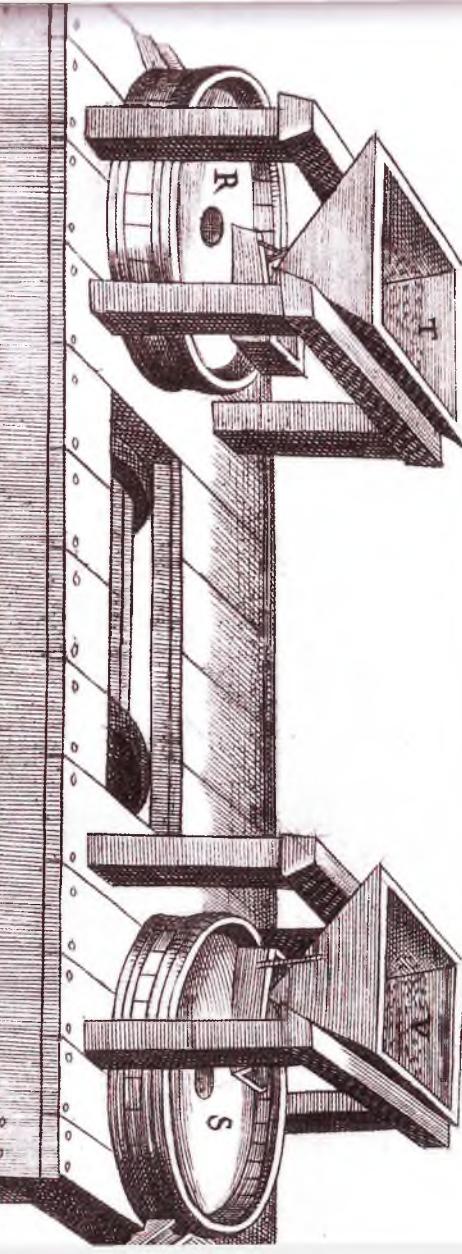
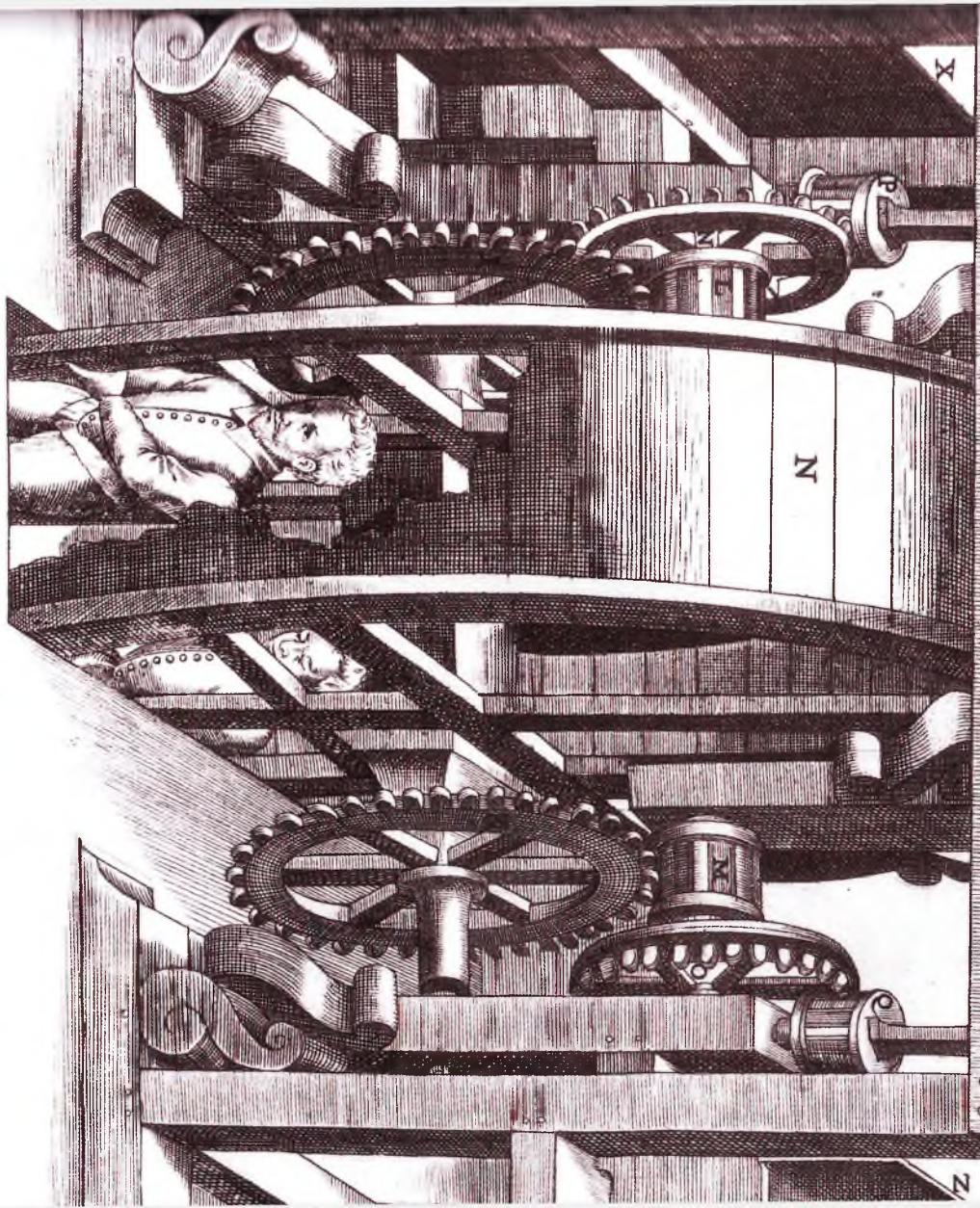
Справа:
Агостино Рамелли,
Машина,
из книги
*Разнообразные
и замысловатые
машины,*
1588



«изощренными», а не стоит забывать, что в барочном восприятии изумляющая искусность и изощренная изобретательность становятся критериями Красоты.

Машина как будто начинает жить сама по себе, то есть единственно ради демонстрации своего удивительного внутреннего устройства. Ею восхищаются из-за ее формы, независимо от приносимой ею пользы; отныне у нее много общего с творениями (природы или искусства), традиционно считавшимися прекрасными.

Машина Возрождения и барокко — это торжество зубчатого колеса, зубчатой рейки, шатуна с коленчатым валом, болтов больших и малых. Зубчатая передача вызывает головокружительный восторг, причем не так уж важно, насколько машина продуктивна, главное — восхитительная щедрость с виду недорогих механизмов, делающая возможным производство чего-то нового; подчас у многих из этих машин скромность произведенного эффекта никоим образом не соответствует необычайно хитроумным способам его достижения. В фантазиях иезуита Атаназиуса Кирхера в самый разгар барокко поразительная Красота эффекта слиается, наконец, с изощренной Красотой приспособления, позволяющего его достигнуть. Таковы, например, фигурирующие в *Великом искусстве света и тени* (*Ars magna lucis et umbrae*) катоптрические театры (основанные на магии зеркал), в некоторой степени предвосхитившие кое-что из техники кинопроекции.



4. XVIII и XIX вв.

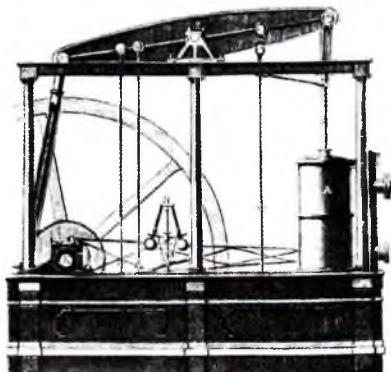


Однако торжество машины как эстетического объекта не всегда было прямолинейным поступательным процессом. Так, первая машина Уатта в начале третьей индустриальной революции, как бы извиняясь за свою функциональность, обратилась к публике фасадом, напоминающим классический храм. А веком позже, когда возникло увлечение новыми металлическими структурами и родилась «индустриальная» Красота, даже такое технологическое чудо, как Эйфелева башня, желая понравиться, приукрасилась арками в классическом духе, играющими чисто декоративную роль.

Машина Уатта

Амбруаз Паре,
Искусственная рука,
из Хирургии,
1594

Хирургия,
из Энциклопедии
Дидро и Д'Аламбера,
1751





Джузеppe де Ниттис,
Поезд идет,
1879.
Барлетта,
Городской музей

Рациональная эффективность — а это, кстати сказать, неоклассический критерий Красоты — рассматривается как главное достоинство машины в рисунках французской Энциклопедии, где все описано черным по белому и нет места живописному, драматичному или антропоморфному. Если мы сравним хирургические инструменты из Энциклопедии с теми, что изображены в трактате врача XVI в. Амбуаза Паре, то увидим, что ренессансные инструменты еще стремятся походить на челюсти, зубы и клыки хищников и, так сказать, морфологически соответствуют своему назначению терзать плоть и причинять боль (хотя и с благой целью). Инструменты XVIII в. изображены так, как мы бы сейчас изобразили лампу, бумагорезательную машину или другую продукцию индустриального дизайна (см. гл. XIV).

С изобретением парового двигателя даже поэты не могут устоять перед эстетическим восхищением машиной: в подтверждение достаточно такого примера, как стихотворение Джозуэ Кардуччи *Сатана*, где локомотив, это прекрасное и страшное чудище, становится символом торжества разума над обскурантизмом прошлого.

Сатанинский поезд
Джозуэ Кардуччи
Сатана,
1863

И чудовище в грозной
красоте, сбросив цепи,
мчится над океаном,
через горы и степи;

то дымя, то пылая,
на вулканы похоже,
пролетая над кряжем,
дол пугая до дрожи;

мчится через провалы,
укрываясь порою
по глубоким пещерам,
меж теснин, под горюю;

вновь выходит наружу
и от края до края
ураганом несется,
дышил, все побеждая,

вдаль стремится, как буря,
как гигант победитель.
Это Он, о народы,
Он, великий воитель!

5. XX в.



В начале XX в. наступает время футуристического прославления скорости, и Филиппо Томмазо Маринетти, призвав прежде покончить с лунным светом как с никчемным поэтическим хламом, заявляет, что гоночный автомобиль прекраснее Ники Самофракийской.

Здесь общество входит в решающую фазу индустриальной эстетики: машине теперь не приходится прятать свою функциональность под всякой псевдоклассической мишурой, как это было с Уаттом, — отныне утверждается, что *форма следует за функцией* и машина тем прекраснее, чем лучше сможет продемонстрировать свою эффективность.

Однако и в этом новом эстетическом климате идеал функционального дизайна чередуется с идеалом стайлинга, когда машине придаются формы, не обусловленные ее функцией, из чистого желания сделать ее эстетически привлекательной и как можно более соблазнительной для потенциальных пользователей.

В связи с этой борьбой между *дизайном* и *стайлингом* известен проведенный Роланом Бартом всесторонний анализ первого экземпляра «Ситроена DS», где сама аббревиатура, на первый взгляд такая технологичная, по-французски звучит как *déesse — богиня*.

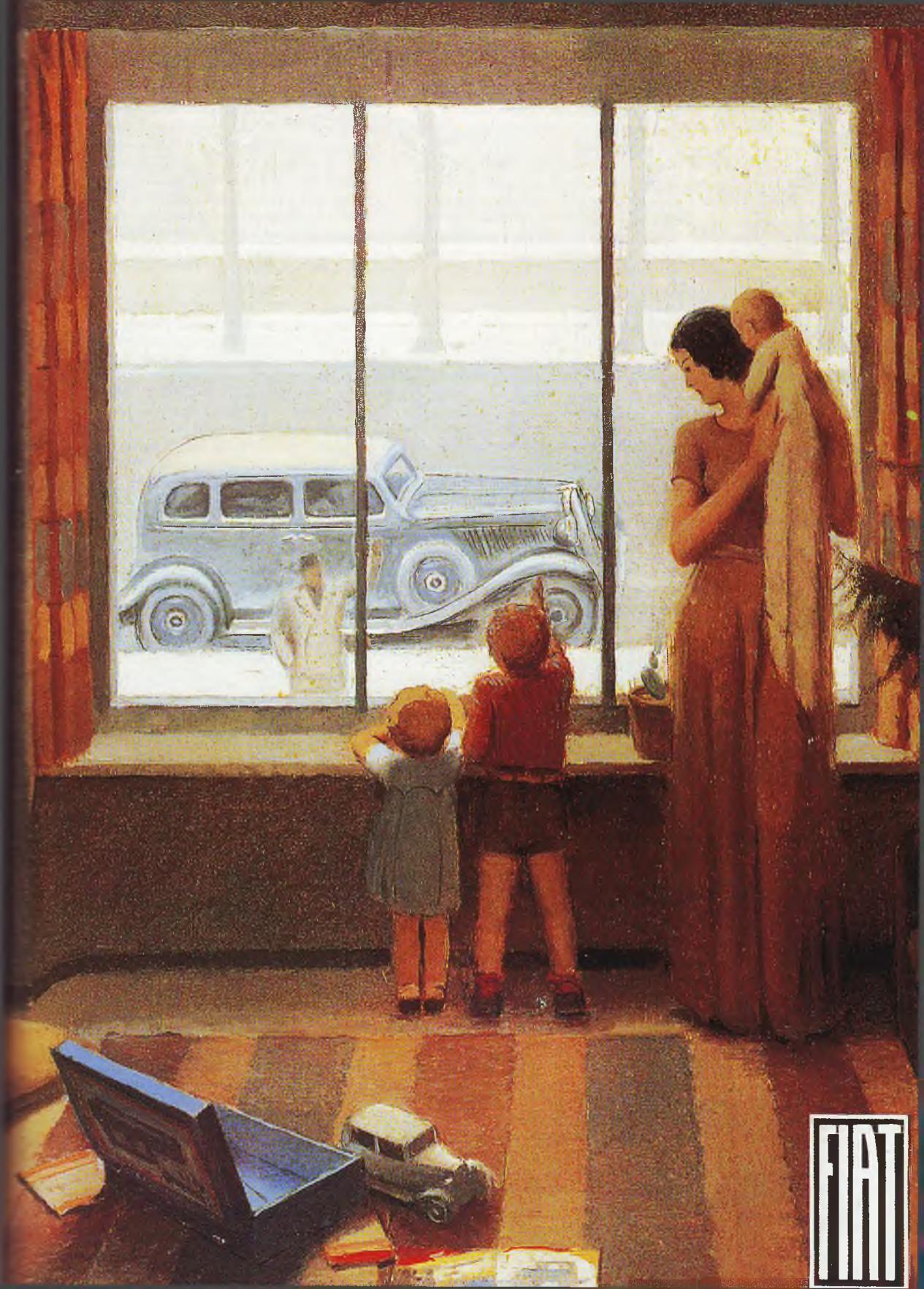
И снова история наша не прямолинейна. Став красивой и привлекательной сама по себе, машина за последние века не перестала вызывать новых тревог уже не из-за своей таинственности, а как раз из-за завораживающего воздействия открытого взору механизма.

Достаточно вспомнить, как *часы* побуждали к раздумьям о времени и смерти некоторых барочных поэтов, которые говорили об острых и беспощадных зубчатых колесах, раздирающих дни и кромсающих часы, и воспринимали стружение песка в песочных часах как непрерывное кровотечение, в котором наша жизнь иссякает с уходящими в небытие песчинками.

Перешагивая почти через три столетия, мы приходим к машине из рассказа Франца Кафки *В исправительной колонии*, где зубчатый механизм превращается в *орудие пытки* и весь аппарат приобретает такую притягательную силу, что сам палач приносит себя в жертву во славу своего творения.

Однако такие абсурдные машины, как у Кафки, иной раз могут и не быть орудием убийства, а стать просто «холостыми машинами», прекрасными именно тем, что никаких функций у них нет, или же абсурдностью производимых операций, расточительными сооружениями, предназначенными для пустой траты времени и сил, — иными словами, машинами бесполезными.

Справа:
Каффаро Поре,
реклама
модели Ардита,
1933.
Турин, Архив ФИАТ



FIAT

Красота скорости

Филиппо Томмазо Маринетти
Человек размноженный
и Царство машины, ок. 1909

Как мы имели возможность убедиться во время всеобщей забастовки французских железнодорожников, зачинщикам саботажа не удалось склонить ни одного машиниста к тому, чтобы нанести вред своему локомотиву.

Мне это представляется совершенно естественным. Мог ли один из этих людей ранить или убить свою верную, преданную подругу, одаренную пылким, отзывчивым сердцем, — свою замечательную стальную машину, которая столько раз сладострастно посверкивала в ответ на его смазывающие ласки? И это не просто образ, а почти что реальность, которой по прошествии нескольких лет мы научимся с легкостью управлять. Вы наверняка слышали замечания, нередко звучащие из уст владельцев автомобилей и заводских директоров: «Моторы, — говорят они, — поистине имеют таинственную природу... Им свойственны свои капризы и непредсказуемости; кажется, что они наделены личностью, душой, волей. Они нуждаются в ласке,уважении, их нельзя обижать, нельзя переутомлять. Если же вы будете действовать как полагается, эта машина из стали и чугуна, этот мотор, созданный на основе точных расчетов, не только будет верой и правдой служить вам, но и вознаградит вас в двойном, тройном размере, превзойдя расчеты конструктора, своего родителя!» Так вот: я ощущаю в этих словах великую пророческую силу, ибо они возвещают мне, что не за горами открытие законов подлинной чувствительности машин!

Стало быть, следует подготавливать неизбежное и неминуемое отождествление человека и мотора, облегчая и совершая непрерывный обмен интуицией, ритмом, инстинктом и железной дисциплиной, о чем совершенно не подозревает большинство людей и что доступно лишь самим проницательным умам*.

Священность рельсов

Филиппо Томмазо Маринетти
Новая нравственная религия скорости,
1916

Если молитва означает общение с божеством, то передвигаться на большой скорости есть молитва. Священность колеса и рельсов. Нужно преклонить колени на рельсы, чтобы вознести молитву божественной скорости. Нужно преклонить колени перед вращательной скоростью гирокопического компаса: 20 000 оборо-

тов в минуту, максимальная механическая скорость, достигнутая человеком. Нужно выведать у звезд секрет их поразительной, непостижимой скорости. Значит, мы являемся участниками великих небесных сражений: мы отражаем звезды-ядра, выпущенные из невидимых пушек; мы состязаемся со звездой «1830 Грумбридж», летающей со скоростью 241 километр в секунду, со звездой «Арктур», летающей со скоростью 413 километров в секунду. Невидимые артиллеристы-математики. Войны, в которых звезды, являющиеся снарядами и артиллеристами одновременно, борются за скорость, чтобы уклониться от более крупной звезды или же поразить более мелкую. Наши святые — это бесчисленные частицы, проникающие в нашу атмосферу на средней скорости 42 000 метров в секунду. Наши святые — это свет и электромагнитные волны 3 × 10 метров в секунду. Опьянение большими скоростями во время поездки на автомобиле — это всего лишь радость от ощущения своего слияния с единственным божеством. Спортсмены — первые новообретенные в эту веру. Не за горами разрушение домов и городов, призванное расчистить место для великих сходок автомобилей и аэропланов. [...]*

Руки Электричества

Лучано Фольгоре

Электричество, 1912

О инструменты силы, орудия труда,
всевластной воле подчиненные,
о волокуши тяжкие,
проглатывающие без следа
пространство, время, скорость,
о руки Электричества,
простертые повсюду,
чтоб жизнь схватить, преобразить
и замесить
на быстрых электронах,
о сила Электричеством рожденных
огромных шестерен,
дробящих янь и сон —
я слышу, как шипение и свист
несутся ото всех заводов,
и судоверфей,
сливаясь в хоре улиц шумных
со скрипом колыма —
и так
поется
священный гимн
во славу чудотворца,
что вольным Электричеством зовется**.

Часы

Джован Леоне Семпронио (XVII в.)

Выставка часов

Бог Хронос — змий, вокруг себя обвитый, чей яд красе убийствен уточненной, так для чего же в склянке золоченой его пригрел, несчастный, на груди ты? Глупец, когда глазеешь на часы ты, ужель не зришь, щетою ослепленный, что каждою секундою сочтеною сребрит главу и лик твой бороздит он? О, хищник сей коварен — он, покамест молился ты на собственное тело, над ним уж водрузил надгробный камень! Немногословен вор, идя на дело; пес бешеный с железными клыками, не лает Хронос, но кусает смело**.

Чудо-машина

Раймон Руссель

Африканские впечатления, 1910

Бедю, главное действующее лицо на этом этапе, сжал пружину коробки и привел в движение чудо-машину, плод своего труда любия и настойчивости. Полотно с челноками, невидимым образом управляемое приводными ремнями, верхняя часть которых терялась где-то в глубине ящика, заскользило по горизонтальной поверхности. Несмотря на происшедшее перемещение, бесчисленные нити, закрепленные в углу основы, отлично сохраняли свою прочность благодаря системе обратной тяги, которой был снабжен каждый челнок. Предоставленный самому себе, стержень каждого челнока с надетой на него катушкой вращался в направлении, противоположном наматыванию, благодаря пружине, оказывавшей лишь слабое сопротивление разматыванию шелка. Одни нити механически укорачивались, другие, напротив, удлинялись, и сеть сохранила свою изначальную чистоту без того, чтобы запутываться или распускаться. Полотно поддерживалось большой вертикальной штангой, которая, круто изгибаясь, проникла по горизонтали внутрь коробки; там длинная бороздка, недоступная для глаза, обеспечивала скольжение, начатое несколькими мгновениями ранее. Через какое-то время полотно остановилось и тут же задвигалось в вертикальном направлении. Вертикальный участок его штанги несколько удлинился, приоткрыл целый набор выдвижных отделений, подобных аналогичным отделениям в телескопе. Лишь спусковой механизм мощной спиральной пружины, регулируемый системой внутренних шнурков и колесиков, был в состоянии обеспечить мягкий подъем, который завершился мгновение спустя. [...]

Внезапно один из челноков, приведенный в движение пружиной полотна, стремительно переместился в самую середину сплетения шелковых нитей разного уровня, прошелся по всей их ширине, чтобы, наконец, достичь намеченного участка. Теперь уточная нить, вытянутая с помощью хрупкого механизма, прошла через середину основы и образовала начало утка. Батан, который подвижной нижней штангой был вдвинут в одну из бороздок коробки, бесчисленными зубьями вгрызся в уточную нить, а затем возвратился в вертикальное положение.

Снова задвигавшись, нити ремизки полностью изменили расположение шелковых нитей, которые, быстро-быстро переплетаясь друг с другом, переместились на значительную высоту и глубину. Челнок, приведенный в движение пружиной левого отделения, стремительно пересек основу в обратном направлении и возвратился в свое гнездо; батан с силой ударил по второй уточной нити, распущенной с помощью членочного вееретена. Пока ремизки быстро сновали взад и вперед, полотно, остававшееся на том же уровне, использовало оба свои способа передвижения и смеялось наискосок, в требуемом направлении. Во время пауз из гнезда вырвался челнок: устремившись в угол, куда сходились все шелковые нити, он глубоко проник в расположение напротив неподвижное отделение. Удар батана по новой нити — и весело засновали ремизки, расчистившие обратный путь для челнока, который был резко возвращен в собственное гнездо*.

Орудие пытки

Франц Кафка

В исправительной колонии, 1919

— Да, бороной, — сказал офицер. — Это название вполне подходит. Зубья расположены, как у борона, да и вся штука работает, как борона, но только на одном месте и гораздо замысловатее. Впрочем, сейчас вы это поймете. Вот сюда, на лежак, кладут осужденного... Я сначала опишу аппарат, а уж потом приступлю к самой процедуре. Так вам будет легче за ней следить. К тому же одна шестерня в разметчике сильно обточилась, она страшно скрежещет, когда вращается, и разговаривать тогда почти невозможно. К сожалению, запасные части очень трудно достать... Итак, это, как я сказал, лежак. Он сплошь покрыт слоем ваты, ее назначение вы скоро узнаете. На эту вату животом вниз кладут осужденного — разумеется, голого, — вот ремни, чтобы его привязать: для рук, для ног и для шеи. Вот

Термин «холостая машина» берет свое начало от проекта Марселя Дюшана *Большое стекло*, известного также как *Невеста, разделенная собственными холостяками*; если присмотреться к некоторым из компонентов конструкции, становится ясно, что источником вдохновения послужили машины, придуманные механиками эпохи Возрождения. Холостыми можно назвать и те машины, что изобретает Раймон Руссель в своих *Африканских впечатлениях*. Но если машины, описанные Русселеем, по крайней мере производят что-то узнаваемое, например удивительнейшим образом тут, то те, что созданы исключительно как скульптуры художником вроде Жана Тенгели, только и воспроизводят собственное бессмысленное движение и не имеют другого назначения, кроме как скрежетать вхолостую.

Подобные машины, по определению холостые, функционально бесплодные, вызывают у нас смех или вовлекают в игру, и мы тем самым держим под контролем тот ужас, который они внушали бы нам, обнаружь мы в их манипуляциях какую-то скрытую цель, явно ничего хорошего не сулящую. Выходит, машины Тенгели выполняют ту же функцию, что и множество произведений искусства, обладавших способностью через Красоту заклинать боль, страх, смерть, все жуткое и неведомое.

здесь, в изголовье лежака, куда, как я сказал, приходится сначала лицо преступника, имеется небольшой войлочный шпенек, который можно легко отрегулировать, так чтобы он попал осужденному прямо в рот. Благодаря этому шпеньку осужденный не может ни кричать, ни прикусить себе язык. Преступник волей-неволей берет в рот этот войлок, ведь иначе шейный ремень переломит ему позвонки. [...] Это было большое сооружение. Лежак и разметчик имели одинаковую площадь и походили на два темных ящика. Разметчик был укреплен метра на два выше лежака и соединялся с ним по углам четырьмя латунными штангами, которые прямо-таки лучились на солнце. Между ящиками на стальном тросе висела борона. [...] — Итак, приговоренный лежит, — сказал путешественник и, развалившись на кресле, закинул ногу на ногу.

— Да, — сказал офицер и, сдвинув фуражку немного назад, провел ладонью по разгоряченному лицу. — А теперь послушайте! И в лежаке и в разметчике имеется по электрической батарее, в лежаке — для самого лежака, а в разметчике — для бороны. Как только осужденный привязан, приводится в движение лежак. Он слегка и очень быстро вибрирует, одновременно в горизонтальном и в вертикальном направлениях. Вы, конечно, видели подобные аппараты в лечебных заведениях, только у нашего лежака все

движения точно рассчитаны: они должны быть строго согласованы с движением бороны. Ведь на борону-то, собственно, и возложено исполнение приговора. [...] Когда осужденный лежит на лежаке, а лежак приводится в колебательное движение, на тело осужденного опускается борона. Она автоматически настраивается так, что зубья ее едва касаются тела; как только настройка заканчивается, этот трос натягивается и становится несгибаем, как штанга. Тут-то и начинается. Никакого внешнего различия в наших экзекуциях непосвященный не усматривает. Кажется, что борона работает однотипно. Она, вибрируя, колет своими зубьями тело, которое в свою очередь вибрирует благодаря лежаку. Чтобы любой мог проверить исполнение приговора, борону сделали из стекла. Крепление зубьев вызвало некоторые технические трудности, но после многих опытов зубья все же удалось укрепить. Трудов мы не жалели. И теперь каждому видно через стекло, как наносится надпись на теле. Не хотите ли подойти поближе и посмотреть зубья?

Путешественник медленно поднялся, подошел к аппарату и наклонился над бороной.

— Вы видите, — сказал офицер, — два типа разнообразно расположенных зубьев. Возле каждого длинного зубца имеется короткий. Длинный пишет, а короткий выпускает воду, чтобы смыть кровь

Кадр из фильма
Чарли Чаплина
Новые времена,
1938



и сохранить разборчивость надписи. Кровавая вода отводится по желобкам и стекает в главный желоб, а оттуда по сточной трубе в яму.

La «déesse» — богиня

Ролан Барт

Мифология, 1957

На мой взгляд, автомобиль в наши дни является весьма точным эквивалентом великих готических соборов: это грандиозное эпохальное творение, созданное вдохновенными и неизвестными художниками и потребляемое (в воображении, пусть и не в практике) всем народом; в нем усматриваю предмет сугубо магический. Новая модель «ситроена» упала к нам прямо с небес, поскольку она изначально

представлена как сверхсовершенный объект. Не следует забывать, что вещественный объект — первый вестник сверхъестественного: в нем легко сочетаются совершенство и происхождение «ниоткуда», замкнутость в себе и сияющий блеск, преображенность жизни в неживую материю (которая гораздо магичнее жизни) и, наконец, таинственно-волшебное *безмолвие*. Модель «DS», «богиня», обладает всеми признаками объекта, ниспосланного из горнего мира (по крайней мере, публика уже единодушно ей эти признаки приписывает); подобными объектами всегда питалась неомания — и в XVIII веке, и в нашей научной фантастике. «Богиня» изначально предстает нам как новоявленный «Наутилус».

Жан Тенгели,
*Кошмарная
колесница —
Да здравствует
Феррари,*
1985.
Базель,
Музей Тенгели





От абстрактных форм в глубь материи

1. «Искать статуи в глыбах»



Современное искусство открыло ценность и продуктивность разных материалов.

Это не значит, что в былые времена художники не задумывались о том, что работают с определенным материалом, и не понимали, что материал сковывает их действия, и подсказывает творческие решения, и чинит препятствия и высвобождает фантазию.

Микеланджело, как известно, утверждал, что может разглядеть скульптуру в мраморной глыбе, что художнику надо всего лишь стесать все лишнее, чтобы извлечь на свет Божий форму, изначально притаившуюся в прожилках самой материи. Так что он, как рассказывают биографы, посыпал «своего работника искать статуи в глыбах». Но хотя художники всегда осознавали необходимость вступать в диалог с материей и искать в ней источник вдохновения, считалось, что материя сама по себе бесформенна и Красота возникает, только если в ней запечатлеть идею, форму. Эстетика Бенедетто Кроче как раз учит, что истинный акт художественного творчества происходит в тот момент интуиции-выражения, который целиком совершается внутри созидающего духа, а техническое воплощение, перевод поэтического видения в звуки, краски, слова или камень представляет собой вспомогательную процедуру, ничего не добавляющую к полноте и завершенности произведения.

Микеланджело
Буонарроти,
Пробуждающийся
раб,
1530.
Флоренция,
Галерея Академии

Форма и материал

Микеланджело Буонарроти (XVI в.),
Стихи, 60
И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке,— и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.

2. Современная переоценка материи



Переоценка **материи** в современной эстетике была реакцией на это убеждение. Творческий акт, совершающийся где-то в недрах Духа и не имеющий ничего общего с вызовом конкретной физической реальности, — это что-то чересчур бледное и призрачное: Красота, истина, вымысел, творчество принадлежат не только вознесенной до небес духовности, они связаны с миром вещей, которые можно пощупать, понюхать, которые стукаются, когда падают, стремятся книзу, послушные непреложному закону тяготения, подвержены износу, изменением, порче или развитию.

А пока эстетическая мысль в корне переоценивает значение работы «над» материей, «с» материей и «в» материи, художники XX в. уделяют ей исключительное внимание, возрастающее по мере того, как отказ отfigуративных моделей толкает их на новые изыскания в царстве возможных форм. Итак, для большей части современного искусства материя становится не только плотью произведения, но и его целью, объектом эстетического дискурса. В «информационной» живописи торжествуют пятна, трещины, комья, слои, капли... Иной раз художник предоставляет полную свободу самим материалам, краскам,

Джексон Поллок,
*Цельх
пять саженей
в глубину,*
1947.
Нью-Йорк, Музей
современного
искусства

Материя

Луиджи Парейсон
Эстетика, 1954

Художник с любовью исследует материю, находящуюся в его распоряжении, досконально изучает ее, внимательно наблюдает за ее поведением и реакциями; он вопрошает ее, чтобы впоследствии повлевать ею; истолковывает ее, чтобы затем укротить; повинуется ей, чтобы стать ее повелителем; углубляет ее, чтобы выявилась скрытые в ней возможности, соответствующие его намерениям; копается в ней, чтобы она сама подсказала новые, дотоле неизведанные возможности; следит ей, чтобы естественный ход ее развития совпал с требованиями создаваемого произведения; исследует способы, накопленные многовековой традицией обращения с нею, с тем чтобы из нее выросло нечто неслыханное и оригинальное или же старое обрело новые формы; и если традиция, тяготеющая над материей, ли-

шает ее гибкости, делая тяжелой, неповоротливой и бесчувственной, он старается вернуть ей девственную свежесть, чтобы стала она еще более плодовитой в своей первозданной нетронутости; если же материя юна, его не устрашит дерзновенность некоторых спонтанно вызванных ею побуждений, и он не отступится от кое-каких смелых попыток и не уклонится от тягостного долга войти в нее, дабы лучше постичь ее возможности [...] Дело не в том, что человечность и духовность художника отображаются в материи, складываясь в комплекс звуков, красок и слов, ведь искусство не отображает и не организует жизнь личности. Искусство является всего лишь отображением и организацией той или иной разновидности материи, но при этом материя организована совершенно неповторимым образом, так как средством ее организации становится сама духовность художника, целиком обратившаяся в стиль*.







Слева:
Альберто Бурри,
Мешковина 5Р,
1953.
Кастелло,
дворец Альбиццини

Лучио Фонтана,
*Пространственная
композиция —
Ожидание,*
1964.
Частное собрание

произвольно брызнувшим на холст, мешковине или металлу, со всей непосредственностью демонстрирующим зрителям непредусмотренную, случайную рваную дырку. Стало казаться, что произведение искусства подчас вообще отказывается от всякой формы, что картина или скульптура норовят стать почти естественным фактом, данью слу-чаю, как те узоры, что рисует на песке морская волна или выбивают капли дождя на размокшей земле. Сами названия некоторых творений информальных художников указывают на то, что перед нами сырья, необработанная материя, предшествующая любому художественному замыслу: *макадам, асфальт, брусчатка, щебень, плесень, следы, грунт, текстура, аллювий, шлак, ржавчина, срез, стружка...*

Однако следует помнить, что художник не просто призывает нас (например, в письменном обращении) пойти присмотреться само-стоятельно к брусчатке или ржавчине, дегтя или мешковине, зава-лявшейся на чердаке, — он использует этот материал для создания произведения, а значит, придает бесформенному форму и оставляет печать своего стиля. И только после знакомства с произведением информального искусства нас может потянуть разглядывать куда более чутким глазом действительно случайные пятна, естественные узоры на щебне, складки потраченной молью или полуистлевшей ткани. Вот тогда-то это исследование материи и проделанная над нею работа подводят нас к выявлению скрытой в ней Красоты.

3. Готовый предмет



В том же ключе следует рассматривать и поэтику «готового предмета» (*ready made*), предложенную еще в начале века художниками вроде Дюшана. Предмет существует сам по себе, художник же поступает как человек, который, гуляя по пляжу, находит ракушку или обточенный морем камешек, берет их домой и ставит на стол как произведение искусства, чтобы все могли полюбоваться их неожиданной Красотой. В качестве скульптур были «избраны» сушка для бутылок, велосипедное колесо, кристалл висмута, геометрическое тело дидактического назначения, стакан, деформированный при нагреве, манекен и даже писсуар.

Конечно, в подобном выборе есть момент провокации, но есть здесь и убеждение, что любой предмет (даже самый ничтожный) отличается своеобразием формы, редко привлекающей наше внимание. И стоит только выделить такой предмет, изолировать его, «поместить в рамочку» и выставить на наше обозрение, как он приобретает эстетическое значение, словно речь идет об авторском произведении.

Марсель Дюшан,
Фонтан,
1959.
Париж,
Национальный
музей современного
искусства, Центр
Жоржа Помпиду



4. От материи воспроизведенной к материи индустриальной, в глубь материи



Бывает, что художник не находит, а воспроизводит своими руками участок дороги, граффити на стене, как в случае дорожных покрытий Жана Дюбюффа и размалеванных детскими каракулями холстов Сая Туомбли. Здесь творческие усилия художника более очевидны: тщательно, при помощи изощренной техники он воспроизводит то, что должно выглядеть случайным, — **материю в первозданном виде**. А еще бывает, что берется не природная материя, а отходы производства или какой-нибудь бытовой предмет, отслуживший свое и извлеченный из мусорного бака.



Сай Туомбли,
Без названия,
1970.
Хоустон,
собрание Менил

Материя в первозданном виде

Андре Пер де Мандьярг
Дюбюфф, или Крайняя точка, 1956

В земле ему больше всего по нраву то, что она является чем-то совершенно обычным и распространена более, чем что-либо другое в мире, и что именно из-за своей обычности она редко привлекала внимание людей. Ибо дело тут вовсе не в идеальном образе земли или сентиментальном умилении, которое она способна внушить как умному, так и глупому, и неважно, каковы ее

взаимоотношения с человечеством [...] Речь идет о той обычной материи, которая находится прямо у нас под ногами, временами приставая к нашим подошвам, о своего рода горизонтальной стене, о плоскости, которая носит нас и при этом банальна настолько, что мы даже не видим ее, если не присматриваемся специально. Это та материя, о которой уместно сказать, что нет ничего более конкретного, ведь мы так бы все время и топтали ее, не будь в нашем распоряжении наработанных приемов архитектуры *.





Энди Уорхол
Суп Кемпбелл,
банка I
Ахен, Новая галерея,
собрание Людвига

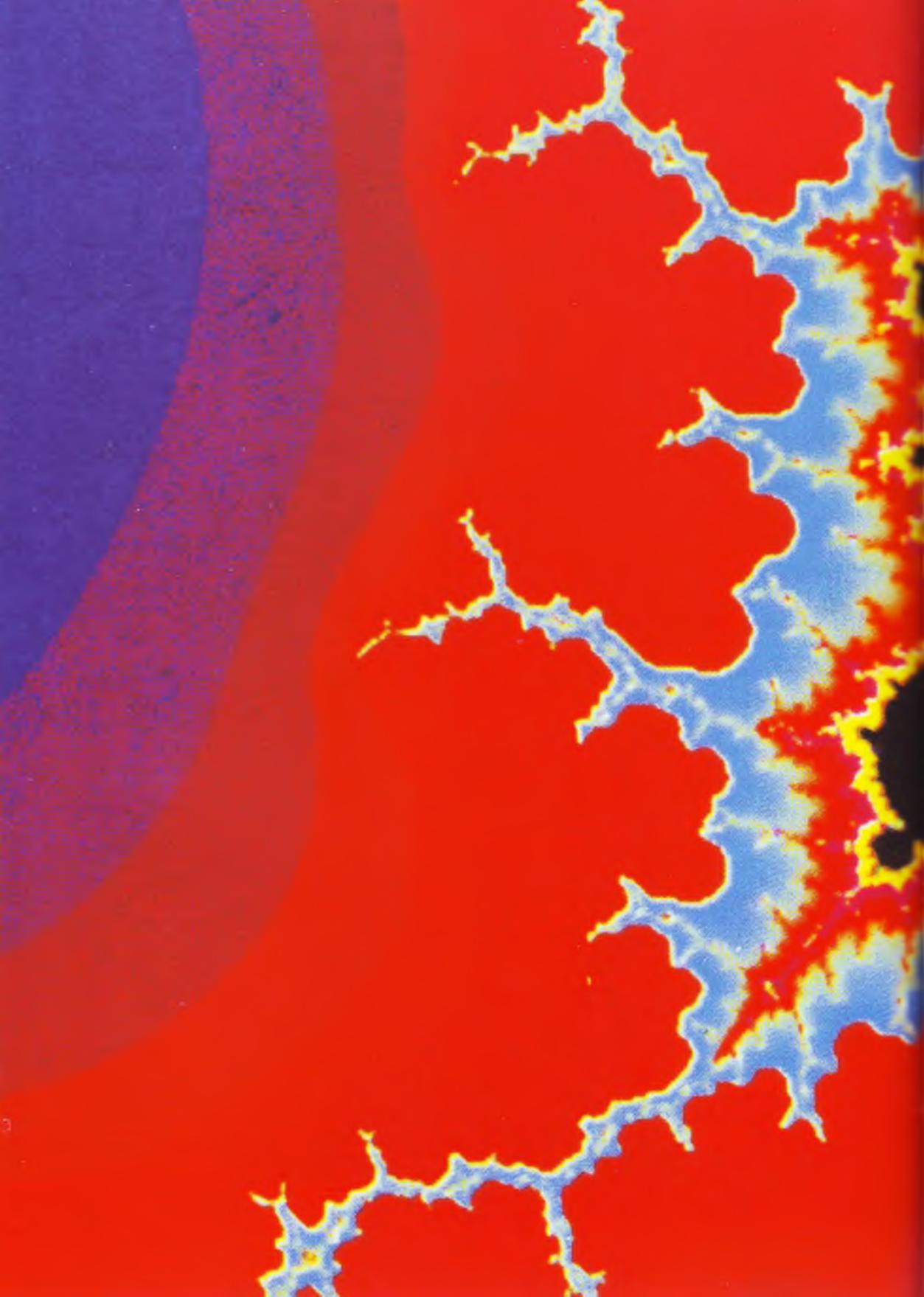
Рой Лихтенштейн,
Крак!,
1963–1964.
Собственность
художника

Слева:
Сезар,
Сжатие,
1962.
Париж,
Национальный
музей современного
искусства, Центр
Жоржа Помпиду

C. 410–411:
Множество
Мандельброта,
из книги Хайнца-
Ото Пайтгена
и Петера Х. Рихтера
Красота фракталов,
1987

И вот Сезар прессует, деформирует и выставляет искореженный остов автомобильного радиатора, Арман набивает прозрачный футляр старыми очками, Раушенберг прикрепляет к холсту спинку стула или циферблат часов, Лихтенштейн точнейшим образом воспроизводит картинку из старого комикса в непомерно большом формате, Энди Уорхол предлагает нашему вниманию банку кока-колы или консервированного супа...

Во всех этих случаях художник вступает в издевательскую полемику с окружающим его индустриализованным миром, выставляет археологические находки день изо дня пожирающей себя современности, увековечивает в своем ироническом музее вещи, которые мы видим ежедневно, не осознавая, что они бытуют в наших глазах как фетиши. Но, поступая таким образом — сколь бы яростной или издевательской ни была эта полемика, — он еще и учит нас любить эти предметы, напоминает, что и у индустриального мира есть «формы», способные вызвать эстетические чувства. Отжив свое в качестве предметов потребления и став абсолютно бесполезными, эти вещи как бы иронически искупают свою никчемность, свое убожество и ничтожество, являя миру нежданную Красоту. И, наконец, сегодня тонкая электронная техника позволяет искать неожиданные формальные аспекты в глубине материи, как некогда можно было любоваться через микроскоп Красотой снежинок. Таким образом зарождается новая форма «готового предмета», представляющего собой уже не продукт кустарного или индустриального производства, но нечто спрятанное глубоко в природе, ткань, не видимую человеческим глазом. Это новая «эстетика фракталов».







Красота массмедиа

1. Красота провокации или Красота потребления?



Представим себе, что какой-нибудь искусствовед будущего или исследователь, явившийся из космоса, зададутся вопросом: какое представление о Красоте господствовало в XX в.? В сущности, на протяжении всего этого экскурса в историю Красоты мы только и делали, что задавали себе аналогичные вопросы о Древней Греции, эпохе Возрождения, первой или второй половине XIX в. Конечно, мы по возможности стремились выявить контрасты, уживавшиеся в один и тот же период, когда, например, неоклассицизм соседствовал с эстетикой Возвышенного, — но, в сущности, складывалось впечатление, если смотреть «издалека», что каждый век имеет вполне однородные характеристики или не более одного серьезного противоречия.

Мериллин Монро,
из Календаря
Мериллин,
1952

Адольф де Майер,
Васлав Нижинский
и нимфи в балете
Послеполуденный
отдых фавна,
1912

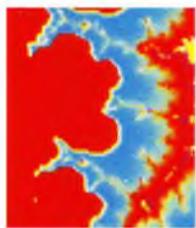


Не исключено, что, глядя «издалека», будущие интерпретаторы выделят что-то действительно характерное для XX в., например признают правоту Маринетти и скажут, что Никой Самофракийской минувшего столетия была красивая гоночная машина, а Пикассо и Мондриана оставят без внимания. Мы же, со своей стороны, не можем смотреть настолько издалека; нам приходится довольствоваться наблюдением, что первая половина XX в., ну и максимум еще 60-е гг. (далее уже трудновато) были ареной драматической борьбы между Красотой провокации и Красотой потребления.

Ман Рэй,
*Венера
на реставрации*,
1936.
Милан,
собрание Шварц



2. Авангард, или Красота провокации

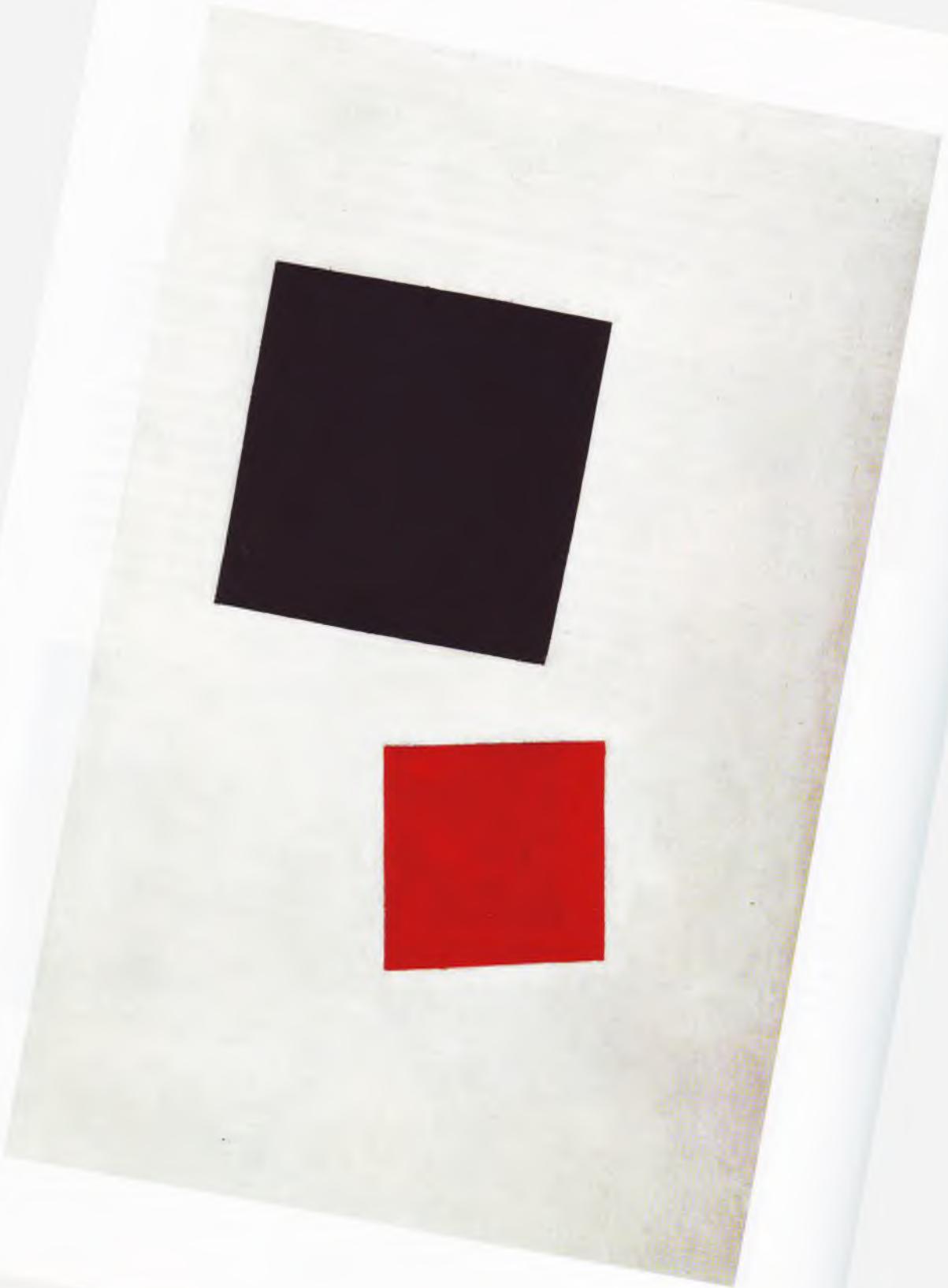


Красота провокации — ее предлагали различные авангардистские течения и творческие эксперименты: футуризм и кубизм, экспрессионизм и сюрреализм, Пикассо и великие мастера информального искусства и так далее. Искусство авангарда не задается проблемой Красоты. Конечно, подразумевается, что новые образы художественно «прекрасны» и должны доставлять то же наслаждение, какое испытывали современники перед живописью Джотто или Рафаэля, но обусловлено это тем, что авангардистская провокация нарушает все до сих пор соблюдавшиеся эстетические каноны. Искусство отныне отказывается давать отражение природной Красоты и не хочет дарить безмятежную радость от созерцания гармоничных форм. Оно, наоборот, стремится научить воспринимать мир другими глазами, получать удовольствие от возврата к архаичным или экзотическим моделям — а это мир грез и фантазий душевнобольных, видения, вызванные

Джино Северини,
Танцовщица-
наваждение,
1911.
Турин,
частное собрание

Пабло Пикассо,
Авиньонские
девицы,
1907.
Нью-Йорк, Музей
современного
искусства





Казимир
Малевич,
Черный квадрат
и красный
квадрат,
1915.
Нью-Йорк,
Музей
современного
искусства

наркотическим дурманом, вновь обретенная материя, ошеломляющие моменты появления обычных вещей в невероятных сочетаниях (см. новый объект, дада и т. д.), импульсы бессознательного.

Только одно направление современного искусства восприняло идею геометрической гармонии, напоминающую о временах эстетики пропорций, — это абстрактное искусство. Восстав против подчинения природе, с одной стороны, и повседневной жизни, с другой, оно предложило нам чистые формы, от геометрических фигур Мондриана до больших одноцветных полотен Ива Кляйна, Марка Ротко или Пьера Мандзони. Но ведь сколько раз в минувшие десятилетия, прия в музей или на выставку, доводилось слышать, как посетители, глядя на абстрактную картину, спрашивают друг у друга: «Что здесь изображено?» или возмущаются, неизменно восклицая: «Разве это искусство?» Значит, и этот «неопифагорейский» возврат к эстетике пропорций и числа идет вразрез с общепринятым восприятием, с тем, как представляет себе Красоту обычный человек.

И наконец, существует в современном искусстве множество течений (хеппенинги, представления, в ходе которых художник истязает и калечит собственное тело, вовлечение публики в световые или звуковые действия), где под знаком искусства разворачиваются скорее церемонии с ритуальным привкусом, вполне сравнимые с древними мистериальными обрядами; их цель — не созерцание чего-то прекрасного, а опыт почти религиозного свойства, хотя религиозность эта примитивная и плотская, без всяких богов. В то же время мистерийальный характер носят музыкальные действия, когда колоссальные толпы людей собираются на дискотеках или рок-концертах и при стробоскопическом мелькании и невероятно громкой музыке вкушают радость «встречи» (нередко сопровождаемую употреблением возбуждающих средств), что может даже показаться «прекрасным» (в традиционном смысле циркового представления) стороннему наблюдателю, но явно не воспринимается так самими участниками. Кто сам переживает это событие, тоже может говорить о «прекрасном времяпрепровождении», но только в том смысле, как говорят о прекрасном заплыве, прекрасной прогулке на мотоцикле или принесшем удовлетворение любовном соитии.

3. Красота потребления



Однако наш пришелец из будущего непременно сделает одно любопытное открытие. Люди, которые приходят на выставку авангардного искусства, покупают «непонятную» скульптуру или участвуют в хеппенинге, одеты и причесаны по канонам моды, носят джинсы и фирменную одежду, красятся в соответствии с моделью Красоты, предлагаемой глянцевыми журналами, кинематографом, телевидением, то есть массмедиа. Они следуют идеалам Красоты, предлагаемым миром коммерческого потребления — того самого, против которого пятьдесят с лишним лет боролось искусство авангарда. Как истолковать это противоречие? Не пытаясь объяснить, скажем: это и есть типичное противоречие XX в.

Тогда пришелец из будущего, скорее всего, попытается понять, каким же был идеал Красоты, предлагаемый массмедиа, и обнаружит, что развивался он с резкими перепадами и что перепады бывают двух

Твигги

Справа:
Гreta Гарбо

C. 420:
Рита Хейворт

C. 421:
Грейс Келли
Бриджит Бардо
Одри Хепберн
Марлен Дитрих

C. 422–423:
Анита Экберг















Джон Уэйн в фильме
Ховарда Хоукса
Эльдорадо,
1967

Фред Астер
и Джинджер
Роджерс
в фильме
Марка Сендриха
Ритм синга,
1936

Слева:
Кэри Грант
Марлон Брандо
Джеймс Дин
Марчелло
Мастроянни



видов. К первому относятся перепады между разными моделями на протяжении одного десятилетия. Так, кино в одни и те же годы предлагает модель роковой женщины, воплощенную Гретой Гарбо и Ритой Хейворт, и модель «девушки из соседней квартиры», которую олицетворяют Клодетт Колбера или Дорис Дэй. Героем вестерна выступают крепкий и мужественный Джон Уэйн и кроткий и слегка женоподобный Дастин Хоффман. Эри Купер выступает одновременно с Фредом Астером, а стройный Фред танцует вместе с коренастым Джином Келли. Мода предлагает роскошные женские наряды, как в фильме *Роберта*, и в то же время — андрогинные модели Коко Шанель. Массмедиа абсолютно демократичны, в них заготовлена модель Красоты и для тех, кто от природы наделен аристократическим изяществом, и для простолюдинок с пышными телесами; легкая Делия Скала служит примером для тех, кто не может похвастаться роскошными формами Аниты Экберг; для тех, кто не наделен мужественной и рафинированной Красотой Ричарда Гира, есть скромное обаяние Аль Пачино и пролетарская привлекательность Роберта де Ниро. И наконец, кому не по карману Красота «мазерати», тот может удовлетвориться Красотой малолитражки «мини-моррис».

Перепад второго типа делит столетие надвое. В целом идеалы Красоты, которые берут на вооружение массмедиа в первые шестьдесят лет XX в., так или иначе ориентированы на «высокие» виды искусства. Экранные дивы вроде Франчески Бертини или Рины де Лигуоро — это близкие родственницы томных женщин Д'Аннунцио, женские образы из рекламы 20-х или 30-х гг. напоминают об утонченной Красоте «цветочного» стиля, либерти и ар деко. Реклама многих продуктов пронизана эстетикой футуризма, кубизма, позднее — сюрреализма.

Алекс Рэймонд,
«Флеш Гордон»,
1974

Справа:
Битлз
на иллюстрации
Хайнца Эдельмана



Ар нуво оказал влияние на комиксы Уинзора Мак-Кея о снах мальчика Литтл Немо, городские пейзажи в комиксах о приключениях космического героя Флэша Гордона напоминают утопии архитекторов-модернистов вроде Антонио Сант'Элиа и предвосхищают формы будущих ракет. Комиксы Честера Гулда *Дик Трейси* выражают медленное свыкание с авангардистской живописью. И, в сущности, достаточно проследить за Микки и Минни от 30-х гг. до 50-х, чтобы увидеть, как рисунок приспосабливается к развитию доминирующего эстетического восприятия. Но когда, с одной стороны, поп-арт как искусство экспериментальное и провокационное завладевает образами мира коммерции, индустрии и массмедиа, а, с другой — Битлз принимаются серьезно исследовать и традиционные музыкальные формы, расстояние между провокационным и потребительским искусством сокращается. Больше того, если считать, что в наши дни еще существует качественное различие между искусством «элитарным» и искусством «народным», то элитарное искусство в этой атмосфере, именуемой постмодерном, предлагает одновременно как новые эксперименты за пределами фигуративности, так и возврат к фигуративности и новое обращение к традиции. Массмедиа со своей стороны больше не дают никакой универсальной модели, никакого единого идеала Красоты. В какой-нибудь рекламе, которой жить-то всего неделю, они могут собрать весь опыт авангарда и в то же время предложить модели 20-х, 30-х, 40-х, 50-х гг. и даже заново открыть забытые очертания автомобилей середины века. В массмедиа можно найти образы XIX в., сказочный реализм, роскошные телеса Мэй Уэст и худосочную



Ханна Дэрил
и Рутгер Хауэр
в фильме
*Бегущий
по лезвию бритвы*

Справа:

Линг (фото
Ричарда Эйвдона
для Календаря
Пирелли,
1997)

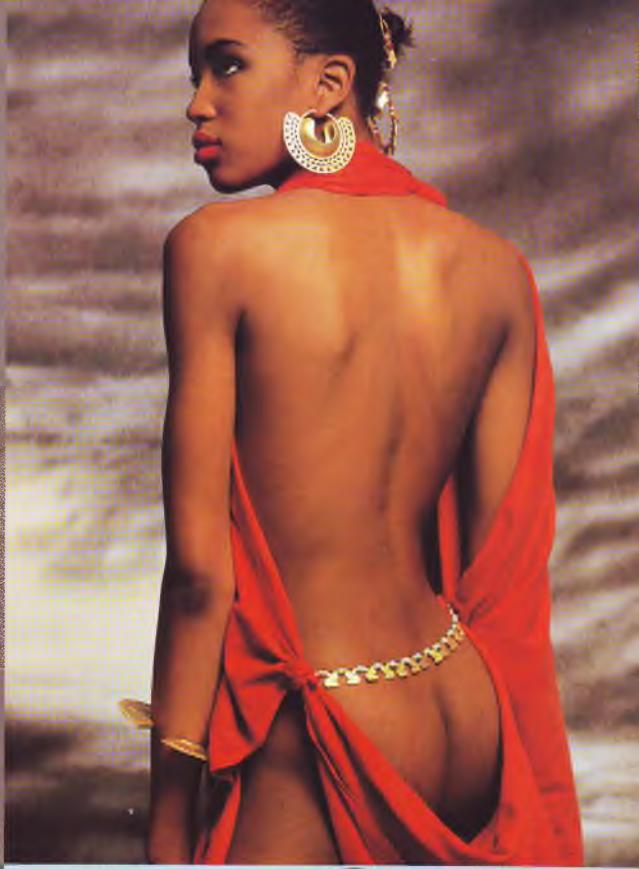
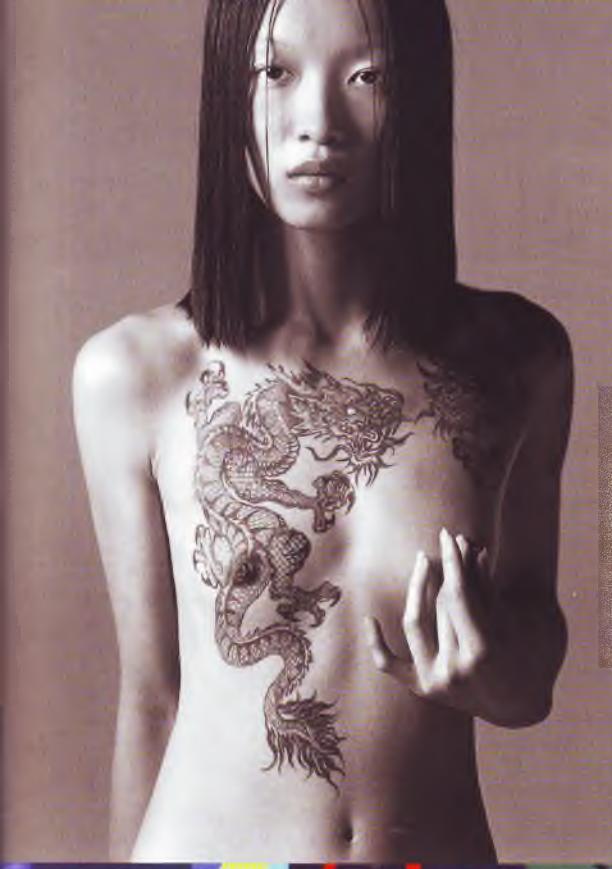
Наоми Кемпбелл
(фото Теренса
Донована
для Календаря
Пирелли,
1987)

Деннис Родман

Кэйт Мосс
(фото Херба Ритса
для Календаря
Пирелли,
1994)



грацию нынешних манекенщиц, черную Красоту Наоми Кемпбелл и англосаксонскую Красоту Кэйт Мосс, изящество традиционной чечетки из фильма *Кордебалет* и леденящие душу футуристические кадры из фильма *Бегущий по лезвию бритвы*, роковую женщину из многочисленных телепередач и рекламной продукции и нежное создание вроде Джулии Робертс или Камерон Диас, Рэмбо и Платинетт, Джорджа Клуни с короткой стрижкой и неокиборгов с лицом цвета металлик и волосами, превращенными в лес разноцветных пиков, или обретыми наголо. Наш пришелец из будущего уже не сможет определить, какой эстетический идеал пропагандируют массмедиа в XX в. и позже. Ему придется отступить перед этой оргией терпимости, тотальным синкретизмом, абсолютным и безудержным политизмом Красоты.



БИБЛИОГРАФИЯ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ПЕРЕВОДОВ

- Аддисон, Джозеф,**
Спектатор, № 412.
Пер. Е. Лагутина. / Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982.
- Альберти, Леон Баттиста,**
О живописи.
Пер. А. Габричевского. / Эстетика Ренессанса, в 2 т., т. 2. М., 1981.
- Аристотель,**
Поэтика.
Пер. М. Гаспарова. / Аристотель. Сочинения, в 4 т., т. 4. М., 1984.
- Барт, Ролан,**
Мифологии.
Пер. С. Зенкина. М., 1996.
- Бёрк, Эдмунд,**
Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного.
Пер. Е. Лагутина. М., 1979.
- Бернарт де Вентадорн,**
Песни. Пер. В. Дынник. М., 1979.
- Бодлер, Шарль,**
Соответствия.
Пер. В. Левика.
Украшения. Пер. С. Петрова. /
Бодлер Ш., *Цветы зла.* М. 1970.
Стихотворения в прозе.
Пер. Эллиса. / Бодлер Ш.,
Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993.
О современном понимании прогресса применительно к изобразительному искусству.
Поэт современной жизни.
Пер. Н. Столяровой и Л. Липман под ред. Ю. Стефанова. / Шарль Бодлер об искусстве. М., 1986.
- Боккаччо, Джованни,**
Декамерон.
Пер. А. Веселовского. Минск, 1953.
- Бонавентура,**
Путеводитель души к Богу.
Пер. В. Задворного. М., 1993.
- Бозций,**
Наставления к музыке.
Пер. В. Зубова. / Антология педагогической мысли христианского средневековья, в 2 т., т. 1. М., 1994.
- Брентано, Клеменс,**
Различные чувства, испытываемые перед морским пейзажем Фридриха.
Пер. А. Михайлова. / Эстетика немецких романтиков. М., 1987.
- Верлен, Поль**
Томление.
Пер. Б. Пастернака.
Искусство поэзии.
Пер. Б. Пастернака. / *Поэзия французского символизма.* М. 1993.
- Винкельман, Иоганн Иоахим,**
Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре.
Пер. А. Аляндной. /
Винкельман И.-И.,
Избр. произведения и письма. М.-Л., 1935.
- Витрувий,**
Об архитектуре.
Пер. Ф. Петровского. Л., 1936.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих**
Эстетика, т. 2.
Пер. Б. Столпнера. М., 1969.
Феноменология духа.
Пер. Г. Шпета. М., 1959.
- Гейне, Генрих,**
Жоффруа Рюдель и Мелисандра Триполи.
Пер. В. Левика. / Гейне Г.
Собр. соч. в 10 т., т. 3. М., 1957.
- Гёте, Иоганн Вольфганг, Страдания юного Вертера.**
Пер. Н. Касаткиной. / Гёте И. В.
Избр. произведения в 2 т., т. 2. М. 1985.
- Грасиан, Бальтасар,**
Остроумие, или Искусство изощренного ума.
Пер. Е. Лысенко. / Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.
- Гюисман, Жорис-Карл,**
Наоборот.
Пер. Е. Кассировой под ред. В. Толмачева. /
Наоборот. Три символистских романа. М., 1995.
- Да Понте, Лоренцо,**
Дон Жуан,
или Наказанный распутник.
Либретто оперы В. А. Моцарта, русский текст под ред. Н. Кончаловской. М., 1983.
- Д'Аннуцио, Габриэле,**
Наслаждение.
Пер. под ред. Ю. Балтрушайтиса. / Д'Аннуцио Г., Собр. соч. в 2 т., т. 1. М., 1994.
- Данте Алигьери,**
Божественная комедия.
Пер. М. Лозинского. М., 1974.
Новая жизнь.
Пер. М. Лозинского. М., 1974.
- Делакруа, Эжен,**
Мысли об искусстве, о знаменитых художниках.
Пер. М. Казениной. М. 1960.
- Дефо, Даниэль,**
Молль Флендерс.
Пер. А. Франковского. М., 1991.
- Путешествие в Италию.**
Пер. Н. Холодковского. / Гёте И. В., Собр. соч. в 13 т., т. 11. М., 1935.
- Гомер,**
Илиада.
Пер. Н. Гнедича. М., 1981.
- Готье, Теофиль,**
Эмали и камеи.
Перевод Н. Гумилева. М., 1989.

- Джойс, Джеймс,**
Портрет художника в юности.
Пер. М. Боголюбской-Броворот. / Наоборот. Три символистских романа. М., 1995.
- Дидро, Дени,**
Философское исследование о происхождении и природе прекрасного.
Пер. Г. Фридлендера под ред. Мих. Лифшица. / Дидро Д., Эстетика и литературная критика. М., 1980.
- Диккенс, Чарльз,**
Тяжелые времена.
Пер. под ред. Д. Горбова. М., 1935.
- Еврипид,**
Вакханки.
Пер. И. Анненского. / Еврипид, Трагедии, т. 2. М., 1980.
- Золя, Эмиль,**
Проступок аббата Муре.
Пер. В. Пяста. / Золя Э. Собр. соч. в 18 т., т. 4. М., 1957.
- Каммарано, Сальваторе,**
Трубадур,
либретто оперы Дж. Верди, русский текст С. Левика. М., 1982.
- Кант, Иммануил**
Критика способности суждения.
Пер. под ред. В. Асмуса и др. / Кант И. Соч. в 6 т., т. 5. М., 1967. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного.
Пер. Б. Фохта. / Там же, т. 2. М., 1964.
- Кардуччи, Джозеа,**
Сатана.
Пер. И. Поступальского. / Кардуччи Дж. Избранное. М., 1958.
- Кастильоне, Бальдассаре,**
Придворный.
Пер. О. Кудрявцева. / Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы. М., 1996.
- Кафка, Франц,**
В исправительной колонии.
Пер. С. Апта. / Кафка Ф., Процесс.
- Замок. Новеллы и притчи.**
Из дневников. М., 1989.
- Китс, Джон,**
Ода к греческой вазе.
Пер. Г. Кружкова. / Шелли П. Б. Китс Дж., Избранная лирика. М., 1981.
- Кольридж, Самуэл Тейлор,**
Поэма о старом моряке.
Пер. Н. Гумилева. / «Свободной музы приношенье...». Европейская романтическая поэма. М., 1988.
- Кретьен де Труа,**
Эrek и Энида.
Пер. Н. Рыковой. М., 1980.
- Ксенофонт,**
Воспоминания о Сократе.
Пер. С. Соболевского. М., 1993.
- Лакло, Франсуа Шодерло де,**
Опасные связи.
Пер. Н. Рыковой. М., 1985.
- Лафайет, Мари Мадлен де,**
Принцесса Клевская.
Пер. И. Шмелева. М., 1959.
- Леонардо да Винчи,**
Трактат о живописи.
Пер. А. Губера. / Леонардо да Винчи, Суждения о науке и искусстве, СПб., 2001.
- Леопарди, Джакомо,**
Воспоминания.
Пер. А. Наймана. / Леопарди Дж., Лирика. М., 1967.
- Лоррис, Гийом де,**
Мен, Жан де, Роман о Розе.
Пер. Н. Забабуровой.
Ростов-на/Д., 2001.
- Малларме, Стефан,**
О литературной эволюции.
Пер. Г. Косикова. / Поэзия французского символизма. М. 1993.
- Мандзони, Александро,**
Обрученные.
Пер. под ред. Н. Георгиевской и А. Эфроса. М., 1955.
- Марино, Джамбаттиста,**
Родник на лице прекрасной
- дамы. Пер. Е. Соловьёвича. / Европейская поэзия XVII века. М., 1977. Избиение младенцев.
Пер. И. Восленского. / Итальянская поэзия в русских переводах. XII–XIX вв. М., 1992.
- Марко Поло,**
Книга о разнообразии мира.
Пер. И. Минаева. М., 1999.
- Микеланджело Буонарроти,**
Стихотворения.
Пер. А. Эфроса. М., 1999.
- Мильтон, Джон,**
Потерянный рай.
Пер. А. Штейнберга под ред. С. Шервинского. / Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-боец. М. 1976.
- Неизвестный автор XII–XIII вв.**
Пер. М. Гаспарова. / Поэзия вагантов. М., 1975.
- Ницше, Фридрих Вильгельм.**
Рождение трагедии из духа музыки.
Пер. Г. Рачинского. / Ницше Ф. В. Избр. произведения. СПб., 2002.
- Новалис,**
Гимны к ночи.
Пер. В. Микушевича. М., 1996.
- О возвышенном.
Пер. Н. Чистяковой. Л., 1966.
(Авторы книги дают этот трактат как произведение Псевдо-Лонгина, в русской традиции он считается анонимным.)
- Патер, Вальтер,**
Ренессанс.
Пер. С. Займовского. М., 1912.
- Петrarка, Франческо,**
Пер. В. Иванова. / Петrarка Ф. Книга песен. М., 1980.
- Платон,**
Государство.
Пер. А. Егунова. / Платон, Соч. в 3 т., т. 3, ч. 1. М., 1971. Пир.
Пер. С. Апта. / Там же, т. 2. М., 1970.

- Тимей.**
Пер. С. Аверинцева. / Там же, т. 3, ч. 1. М., 1971.
- Федр.**
Пер. А. Егунова. / Там же, т. 2. М., 1970.
- Софист.**
Пер. С. Ананынина. / Там же, т. 2. М., 1970.
- Плиний Старший,**
Естествознание. Об искусстве.
Пер. Г. Тароняна. М., 1994.
- Плотин,**
Эннеады.
Пер. С. Еремеева. Киев, 2003.
- По, Эдгар Аллан,**
Сообщение Гордона Пима.
Пер. К. Бальмонта. М., 2001.
- (Псевдо-)Дионисий Ареопагит,**
О небесной иерархии,
под ред. М. Ермаковой. СПб., 1997.
- О Божественных именах,**
под ред. Г. Прохорова. СПб., 1995.
- Рембо, Артур,**
Одно лето в аду.
Пер. М. Кудинова. / Рембо А., Стихи. М., 1982.
- Ростан, Эдмон,**
Принцесса Грэза.
Пер. Т. Щепкиной-Куперник. М., 1903.
- Руссо, Жан-Жак,**
Новая Элоиза.
Пер. Т. Барской. / Руссо Ж.-Ж.,
Об искусстве. Л.—М., 1959.
- Рюдель, Джайфре,**
Ляи.
Пер. В. Дынник. / *Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов.* М., 1979.
- Сад, Франсуа де,**
Жюстина.
Пер. Г. Кудрявцева. СПб., 2003.
- Сафо,**
Пер. В. Вересаева. / *Парнас. Антология античной лирики.*
М., 1980.
- Серванtes, Мигель де,**
Дон Кихот Ламанческий.
Пер. Н. Любимова. М., 1979.
- Соломон,**
Песнь Песней. / Библия. М., 1996.
- Тассо, Торквато,**
Освобожденный Иерусалим.
Пер. В. Лихачева. СПб., 1902.
- Тезауру, Эмануэле,**
Подзорная труба Аристотеля.
Пер. Е. Костюкович. СПб., 2002.
- Теон Смирнский.**
Пер. А. Лебедева. / *Фрагменты ранних греческих философов*, ч. I. М., 1989.
- Уайльд, Оскар,**
Портрет Дориана Грэя.
Пер. М. Абкиной. / Уайльд О., Избр. произведения в 2 т., т. 1. М., 1960.
Упадок лжи.
Пер. С. Займовского. / Уайльд О. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1912.
- Феогnid,**
Элегии.
Пер. А. Пиоторовского. / *Парнас. Антология античной лирики.* М., 1980.
- Филолай,**
Пер. А. Лебедева. / *Фрагменты ранних греческих философов*, ч. I. М., 1989.
- Фиренциула, Аньоло,**
О красотах женщин.
Пер. А. Габричевского. / Фиренциула А. Сочинения. М., 1934.
- Фома Аквинский,**
Сумма теологии, ч. 1.
Пер. С. Еремеева. М., 2002.
- Фосколо, Уго,**
Последние письма Якопо Ортиса.
Пер. Г. Смирнова. М., 1962.
Вечеру.
Пер. Р. Дубровкина.
Автопортрет.
Пер. Е. Витковского. / *Итальянская поэзия в русских переводах. XII—XIX вв.* М., 1992.
- Хатчесон, Френсис,**
Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели.
Пер. Е. Лагутина. / Хатчесон Ф. Юм Д. Смит А. Эстетика. М., 1979.
- Хобсбаум, Эрик Джон Эрнст,**
Век капитала. 1848–1875.
Пер. Т. Горяйновой и В. Белоножко. Ростов-на-Д., 1999.
- Хогарт, Уильям,**
Анализ красоты.
Пер. под ред. М. Алексеева. / Хогарт У. *Анализ красоты.* Л.—М., 1958.
- Шекспир, Уильям,**
Ромео и Джульетта.
Пер. Б. Пастернака. / Шекспир У. *Трагедии.* М., 1993.
- Шелли, Мери Уоллстоун,**
Франкенштейн,
или Современный Прометей.
Пер. З. Александровой. М., 1989.
- Шелли, Перси Биши,**
Адонаис.
Пер. К. Бальмонта. / «Свободной музы приношение...». Европейская романтическая поэма. М., 1988.
Убывающая луна;
Медуза Леонардо да Винчи.
Шелли П. Б. Полн. собр. соч. в переводе К. Бальмонта. М., 1903.
Лимн интеллектуальной красоте.
Пер. В. Меркульевой. / Шелли П. Б. Избр. стихотворения. М., 1937.
- Шиллер, Фридрих,**
О трагическом искусстве.
Пер. А. Горнфельда.
О воззвщенном.
Пер. Э. Радлова. / Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т., т. 6. М., 1957.
- Шлегель, Фридрих,**
Критические фрагменты.
Разговор о поэзии.
Пер. Ю. Попова. / Шлегель Ф., Эстетика. Философия. Критика. в 2 т., т. 1. М., 1983.
- Юм, Дэвид,**
О норме вкуса.
Пер. Ф. Вермель. / Хатчесон Ф. Юм Д. Смит А. Эстетика. М., 1979.

* Пер. И. Макарова.

** Пер. Я. Токаревой.

¹ Пер. Г. Полякова.

² Пер. Е. Костюкович.

³ Пер. Е. Лифшиц.

СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ АВТОРОВ

- Аддисон, Джозеф** 255
Александр из Гельса 149
Аль Кинди 104
Альберти, Леон Баттиста 180
Аристотель 281
- Барбे д'Оревильи, Жюль Амеде** 331
Барт, Ролан 398
Бембо, Пьетро 216
Бёрк, Эдмунд 257, 292, 293
Бернард Клервосский 149
Бернарт де Вентадорн 163
Бёрнет, Томас 284
Блейк, Уильям 382
Бодлер, Шарль 301, 331, 334, 336, 345, 347, 348
Боккаччо, Джованни 108, 160
Бонавентура из Баньореджо 62, 82, 129, 133
Бонапарт, Наполеон 306
Бозций, Аниций Манлий Северин 62, 77
Брентано, Клеменс Мария 297
- Валери, Поль** 345
Вивьен, Рене 331
Вильгельм Конхезий 82
Винкельман, Иоганн Иоахим 38, 47, 251
Витрувий 75
- Гален, Клавдий** 75
Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 135, 315, 318
Гейне, Генрих
Гёте, Иоганн Вольфганг 308, 319
Гильом Овернский 133
Гомер 38
Готье, Теофиль 343
Грасиан, Балтасар 229
Гроссестест, Роберт 126
Туго Сен-Викторский 125, 143
Бого, Виктор Мари 302
Тюисманс, Жорис-Карл 340, 343, 345
- Да Понте, Лоренцо** 257
Д'Аннуцио, Габриэле 302, 340
Данте Алигьери 109, 114, 129, 174
Делакруа, Эжен 324
Делла Валле, Федерико 232
Джойс, Джеймс 354
Дидро, Дени 255
- Диккенс, Чарльз** 329
Дионисий Ареопагит (псевдо) 103, 104
- Еврипид** 39
- Золя, Эмиль** 345
- Исидор Севильский** 82, 111
- Кавальканти, Гвидо** 166
Каммарано, Сальваторе 325
Кант, Иммануил 133, 240, 264, 295, 312
Кардуччи, Джозуэ 170, 393
Кастильоне, Бальдассаре 212, 217
Кафка, Франц 397
Китс, Джон 315
Колонна, Франческо 187
Кольридж, Сэмюэл Тейлор 295
Кретьен де Труа 106
Ксенофонт 48
- Ла Файетт, Мари-Мадлен де** 222
Лакло, Пьер-Амбруаз Франсуа
Шодерло де 272, 306
Лапо, Джанни 170
Леонардо да Винчи 178
Леопарди, Джакомо 267
Лиутпранд из Кремоны 387
Лонгин (псевдо) 278, 279
Лоррен, Жан 343
Лоррис, Гийом де 106, 126
- Малларме, Стефан** 348
Мандзони, Alessandro 306
Маринетти, Филиппо Томмазо 396
Марино, Джамбаттиста 232, 324
Марко Поло 108, 142
Мен, Жан де 106, 126
Микеланджело Буонарроти 401
Миль顿, Джон 324
Монтале, Эудженио 383
- Ницше, Вильгельм Фридрих** 55, 56, 58
Новалис 312
- Парейсон, Луиджи** 402
Патер, Уолтер 353
Пер де Мандьярг, Андре 407
Петrarка, Франческо 109
Пифагор 63
Платон 38, 41, 49, 51, 67, 75, 132
Плиний Старший 75
Плотин 103, 184
- Плутарх** 82
По, Эдгар Аллан 284
Пуччи, Джамбаттиста 232
- Рембо, Артур** 336, 350
Ричардсон, А. Э. 365
Розенкрэнц, Карл 135
Россетти, Данте Габриэль 175
Ростан, Эдмон 170
Руссель, Ремон 397
Руссо, Жан-Жак 237
Рюдель, Джауфре 160, 168
- Сад, Донасьен-Альфонс Франсуа де**
240
Сафо 47
Семпронио, Джован Леоне 389, 397
Скюдери, Мадлен де 261
Соломон 156
Суннберн, Алджернон Чарлз 343
- Тассо, Торквато** 288, 324
Тезауро, Эммануэле 229
Теон Смирнский 62
- Уайлд, Оскар** 335, 336, 340, 345, 347
- Феогнид** 39
Филолай 62, 72
Фиренциола, Аньюла 217
Фичино, Марсилио 184, 389
Фольгоре, Лучано 396
Фома Аквинский 88, 89, 100
Фосколо, Уго 284, 293, 301, 304, 314, 318
Фридрих, Каспар Давид 293
- Хатчесон, Френсис** 267
Хильдегарда Бингенская 114
Хобсбаум, Эрик Джон Эрнст 362
Хогарт, Уильям 257
- Шекспир, Уильям** 233, 301
Шелли, Мери Уолстон 272
Шелли, Перси Биши 288, 312, 324
Шиллер, Иоганн Кристофф Фридрих
289, 297
Шлегель, Фридрих фон 304, 317
Штернбергер, Дольф 369
- Эриугена, Иоанн Скот** 85, 104
- Юм, Дэвид** 245, 275
- Якопо да Лентини** 108

УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВ И ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Альбон, Жанин,
*Квинтэссенция современной
моды* 373
- Альдрованди, Улиссе,
*Уродливое африканское
животное* 152
- Арчимбольдо, Джузеппе,
Лето 221
- Бальдунг Грин, Ханс,
*Три возраста женщины
и Смерть* 194
- Барбари, Якопо де,
*Портрет Луки Пачоли с неизве-
стным молодым человеком* 66
- Беат из Лиебаны,
*Вожди двенадцати колен
израилевых* 78
- Ангел третьей трубы 98
- Ангел пятой трубы 101
- Всадники на лошадях
с львиными головами,
изрыгающими пламя 120
- Битва дракона с женщиной, ее
сыном, архангелом Михаилом
и его небесным воинством 132
- Ангел, заковывающий в цепи
дьявола в преисподней 148
- Беат из Бургоса де Осма
Карта мира 138
- Беато Анджелико,
Коронование Девы Марии 127
- Беллинни, Джованни,
Девушка за туалетом 188
- Бёрдсли, Обри,
Иоанн и Саломея 344
- Берлингтон, лорд,
Чизвик-хаус 242
- Берн-Джонс, Эдвард,
*Принцесса, прикованная
к дереву* 352
- Бернини, Джан Лоренцо,
Экстаз Святой Терезы 235
- Аполлон и Дафна 279
- Бланш, Жак Эмиль,
Портрет Марселя Пруста 355
- Бодлини, Джованни,
*Граф Робер де Монтескью-
Фезенсак* 335
- Борромини, Франческо,
купол церкви Сант'Иво алла
Сапьенца в Риме 228
- Босх, Иероним,
- Сад земных наслаждений: Ад
130, 151
- Сад земных наслаждений: Рай
150
- Боттичелли, Сандро,
Рождение Венеры 91
- Мадонна Магнификат* 176
- Весна* 185
- Бредфорд, Уильям,
Ледник Сермитсъялик 295
- Брейгель, Питер,
Падение восставших ангелов
149
- Свадебный пир* 204
- Бронзино, Аннибале,
Аллегория с Венерой и Амуром
11
- Лоренцо Медичи* 200
- Портрет Лукреции Панчиатики*
215
- Булле, Этьен-Луи,
Кенотаф Ньютона 266
- Бурри, Альберто,
Мешковина 5Р 404
- Буше, Франсуа,
Завтрак 253
- Ван Гог, Винсент,
Звездная ночь 358
- Ватто, Жан Антуан,
Отплытие на остров Киферу
234
- Веласкес,
Венера перед зеркалом 198
- Велде, Генри ван де,
магазины Habana в Брюсселе
371
- Венето, Бартоломео,
Флора 177
- Вермер, Ян,
Молочница 206
- Верроккьо, Андреа,
Бартоломео Коллеони 205
- Витрувий,
Вращающиеся театры Куриона
384
- Вольф, Каспар,
Чертов мост 280
- Гауди, Антонио,
Спирали Каса Мила 374
- Гаффурио, Франкино,
Таблица 62
- Опыты Пифагора
по определению отношений
между звуками 63
- Гварини, Гварино,
купол капеллы Святой плаща-
ницы в Туринском соборе 228
- Гварьенто ди Арпо,
Ангельское воинство 124
- Герон Александрийский,
*Замысловатый pnevmatiches-
kij mehanizm* 385
- Гимар, Эктор,
станция парижского метропо-
литена 360
- Гирландайо, Доменико,
Портрет молодой дамы 181
- Гоген, Полль,
А, ты ревнуешь? 13
- Гойя, Франсиско,
Сон разума рождает чудовищ
268
- Сатурн* 273
- Гольбейн, Ганс, Младший,
Генрих VIII 200
- Портрет Джейн Сеймур* 207
- Послы* 216
- Давид, Жак-Луи,
Смерть Марата 248
- Портрет супругов Лавуазье* 254
- Портрет госпожи Рекамье*
262–263
- Дега, Эдгар,
Абсент 341
- Делакруа, Эжен,
Смерть Сарданапала 302
- Алжирские женщины* 308
- Свобода, ведущая народ* 314
- Смерть Лара* 320
- Дельвиль, Жан,
Школа Платона 322–323
- Джентиле да Фабриано,
Поклонение волхвов 112
- Джованни да Модена,
Ад 134
- Джонс, Аллен и Кастр, Филип,
Календарь Пирелли 15
- Джорджоне,
Спящая Венера 189
- Гроза* 197
- Двойной портрет* 218
- Доменикино,
Охота Дианы 196

Доре, Гюстав,
Лондонские трущобы 330
Дудович, Марчелло,
эскиз рекламы модели 508
Балилла 372
Дюрер, Альбрехт,
Portula optica 87
Антропометрическая таблица 81
Автопортрет 219
Меланхолия I 227
Дюшан, Марсель,
Велосипедное колесо 377
Сушка для бутылок 377
Фонтан 406
Жан де Гриз (школа),
Предложение сердца (Влюбленный предлагает серебро
своей dame) 164–165
Жерико, Теодор,
Плот «Медузы» 321
Жиро, Шарль,
Мучимый лихорадкой
в Римской кампанье 313
Канова, Антонио,
Грации 246
Карааваджо,
Обращение Савла 205
Святая Мария Магдалина 212
Голова Медузы 214
Каус, Соломон де,
Объяснения механизмов 388
Кауфман, Анжелика,
Автопортрет 258
Кирхер, Атаназиус,
Дракон 152
Волшебный фонарь 390
Климт, Густав,
Саломея 347
Клуз, Жан,
Портрет Франциска I 202
Коро, Жан-Батист Камиль,
Читательница в венке 310
Корреджо, Даная 196
Ио 223
Косса, Франческо дель,
Апрель 186
Кранах, Лукас,
Венера и Амур с сотами 93
Кривелли, Карло,
Архангел Михаил 146
Кристус, Петрус,
Портрет молодой дамы 187
Курбе, Гюстав,
Барышни на берегу Сены 332
Кутюр, Тома,
Римляне периода упадка 331
Лабруст, Анри,
Национальная библиотека
в Париже 364, 365

Латур, Жорж де,
Кающаяся Мария Магдалина
100
Латур, Морис-Кантен де,
Портрет маркизы де Помпадур
239
Леонардо да Винчи,
Усеченный икосаэдр и семиде-
сятидвухгранник 50
Двадцатишестигранник 67
Схема пропорций тела челове-
ка 81
Мадонна в скалах 179
Портрет Чечилии Галлерии 192
Прекрасная жестянщица 203
Манускрипт 8937 4 об. 389
Лимбург, братья, из Розкошного ча-
сослова герцога Беррийского:
Ад 137
Апрель 119
Встреча Марии и Елизаветы
100
Крещение 128
Май 105
Январь 118
Лигоцци, Якопо,
Рогатая гадюка и гадюка
Авиценны 153
Лиотар, Жан-Этьен
Прекрасная шоколадница 252
Мария Аделаида Французская
в турецком наряде 259
Лисипп,
Статуэтка Александра-охотника
54
Лихтенштейн, Рой,
Крак! 409
Ломбардский миниатюрист,
илюстрация к Истории расте-
ний 121
Лонги, Пьетро,
Игорный дом 270–271
Малевич, Казимир,
Черный квадрат и красный
квадрат 416
Ман Рэй,
Венера на реставрации 414
Мане, Эдуард,
Завтрак на траве 199
Олимпия 339
Портрет Стефана Малларме
349
Манжен, Шарль-Огюст,
Сафо 298
Мастер из Клеофрада,
Дионис с сатирами и менадами
55
Мастер из Миции,
Фавн и женщины с острова
Лесбос 57

Мастер Маршала Бусико,
Книга чудес 142
Мастер Святого Мартина,
Венера и шесть легендарных
воздыхателей 162
Гика, Матила,
Отношение между Пифагоро-
вой гаммой и расстояниями
между колоннами греческих
храмов 65
Мейер, Адольф де,
Вацлав Нижинский и нимбы
в балете Послеполуденный
отдых фавна 413
Мелци, Франческо,
Флора 178
Мемлинг, Ганс,
Царь Давид, подглядывающий
за Вирсавией 155
Микеланджело Буонарроти,
Эскиз зала редких книг библи-
отеки Лоренцо Медичи 65
Пробуждающийся раб 400
Милле, Жан-Франсуа,
Ангелюс 338
Миллес, Джон Эверетт,
Офелия 307
Слепая 351
Мирон,
Дискобол 44
Мондриан, Пит,
Композиция A 90
Моне, Клод,
Руанский собор 356
Моранди, Джорджо,
Натюрморт 378
Моро, Гюстав,
Видение 337
Ниттис, Джузеппе де.
Поезд идет 393
Ольденбург, Клас,
Ложка-мост и вишенка 379
Оннекур, Виллар де,
Этюды голов, мужских фигур
и лошади 86
Движущаяся птица 386
Пакстон, Джозеф,
Хрустальный дворец 366
Палладио, Андреа,
вилла Ротонда в Виченце 69
Церковь Искупителя 95
Пальма, Якопо, Старший,
Нимфа на фоне пейзажа 92
Паннини, Джованни Паоло,
Галерея с видами древнего
Рима 247
Паре, Амбруаз,
Искусственная рука 392

- Пармиджанино,
Автопортрет в зеркале 220
- Пайтген, Хайнц-Ото
и Рихтер, Петер Х.,
Множество Мандельброта 409
- Пикассо, Пабло,
Авиньонские девицы 415
- Пиранези, Джованни Баттиста,
Заключенные на подвесной
платформе 230–231
- Поликлет,
Диадумен 74
- Поллок, Джексон,
Целых пять саженей
в глубину 403
- Пракситель,
Афродита Книдская 47
- Гермес с маленьким Дионисом
47
- Пьетро делла Франческа,
Святое собеседование 68
- Портрет Федерико да Монте-
фельято 201
- Пьетро да Кортона,
Триумф Божественного прови-
дения 230–231
- Пьюджин, Огастес Уэлби,
Готический диван 361
- Неоготический интерьер 367
- Рабан Мавр,
Четыре стихии, четыре
времени года, четыре стороны
света... 60
- О хвалах Святому Кресту 79, 80
- Рамелли, Агостино,
Машина 391
- Рэймонд, Алекс,
Флеш Гордон 426
- Раймонди, Маркантонио,
Шабаш 222
- Райт, Фрэнк Ллойд,
вилла Кауфмана
«Над водопадом» 375
- Рассел, Джон,
Луна 266
- Рафаэль,
Портрет молодой дамы
(Форнарина) 209
- Афинская школа 226
- Ренуар, Огюст,
Белокурая купальщица 356
- Ромни, Джордж,
Леди Гамильтон
в образе Цирцеи 265
- Rope, Каффаро,
Реклама модели Ардита 395
- Россетти, Данте Габриэль,
Сон Данте 172–173
- Beata Beatrix 328
- Леди Липп 343
- Рубенс, Петер Пауль,
Портрет Елены Фоурмен
(Шубка) 210
- Автопортрет с Изабеллой
Брандт 211
- Санmartино, Джузеппе,
Христос под плащаницей 233
- Сарджент, Джон Сингер,
Эллен Терри в роли леди
Макбет 326
- Северини, Джино,
Танцовщица-наваждение 415
- Сезанн, Поль,
Яблоки и печенье 359
- Сезар,
Сжатие 408
- Стен, Ян,
Детская столовая 208
- Тенгели, Жан,
Кошмарная колесница 399
- Тициан,
Венера Урбинская 189
- Любовь небесная и любовь
земная 190–191
- Флора 195
- Тишибейн, Иоганн Генрих Вильгельм,
Лето в Римской кампанье 245
- Туомбли, Сай,
Без названия 407
- Тура, Козимо,
Весна 183
- Уолферс, Филипп,
электрическая лампа
Фея Павлин 368
- Уорхол, Энди,
Mao 379
- Мериллин 379
- Сул Кемпбелл 409
- Уччелло, Паоло,
Святой Георгий и дракон 153
- Хильдегарда Бингенская,
Творение со Вселенной и Ко-
мическим человеком 115
- Фабр, Франсуа Ксавье,
Портрет Фосколо 300
- Фантен-Латур, Анри,
Угол стола 348
- Фидий,
рельефы Парфенона 45
- Фламандская школа,
Голова Медузы 301
- Фонтана, Лучио,
Пространственная компози-
ция — Ожидание 405
- Фрагонар, Жан Оноре,
Снятая рубашка 198
- Качели 238
- Корес и Каллироя 241
- Читающая девушка 277
- Фридрих, Каспар Давид,
Скалы в Рюгене 274
- Кораблекрушение 282
- Путник в тумане 283
- Аббатство в дубовой роще
286–287
- Восход луны над морем 296
- Фюсли, Иоганн Генрих Фридрих,
Отчаяние художника
перед величием античных
фрагментов 250
- Кошмар 289
- Титания, обнимающая осла 319
- Хайец, Франческо,
Кающаяся Мария Магдалина
303
- Поцелуй 305
- Автопортрет с тигром и львом
318
- Последний поцелуй Джулльетты
и Ромео 327
- Хайн, Льюис,
Механическая электростанция
383
- Хакерт, Якоб Филипп,
Гете, осматривающий римский
Колизей 249
- Хогарт, Уильям,
Слуги Хогарта 256
- Целлариус, Андреас,
Гармония макрокосмоса 96,
97, 225
- Цоффани, Иоганн, Чарлз Таунли
и его друзья в Галерее Таунли
236
- Шавински, Ксанти,
Оливетти, фотомонтаж
для календаря 376
- Шарден, Жан-Батист-Симеон,
Мальчик с волчком 240
- Мыльный пузырь 276
- Шассерио, Теодор,
Две сестры 316
- Шинкель, Карл Фридрих,
Средневековый город на реке
285
- Ворота в скале 311
- Школа Фонтенбло,
Габриэль д'Эстре с сестрой 175
- Эббот, Беренис,
Карикатура на Джойса 354
- Эйк, Ян ван,
Мадонна канцлера Ролена 282
- Энгр, Жан-Огюст-Доминик,
Графиня Хансонвиль 309

УДК 008

ББК 71.0

И 89

История Красоты / под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А. А. Сабашниковой. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. 440 с.: ил., 17×23,5 см.; Библиогр.: с. 431–433. — Указ. худож. и прозв.: с. 435–437. Перевод изд.: Bompiani. ISBN 978-5-85050-915-6 (в пер.).

Книга посвящена вопросу, всегда волновавшему художников, философов, ученых, поэтов: что такое красота? В разные эпохи на него отвечали по-разному, а порой и в рамках одной культуры разные концепции красоты вступали между собой в противоречие. Читатель узнает, как на протяжении веков менялось отношение человека к красоте природы, женского и мужского тела, чисел, звезд, драгоценных камней, одежды, Бога и Дьявола. Авторские размышления дополняются высказываниями знаменитых философов, поэтов, писателей. Книгу иллюстрируют примеры из живописи, архитектуры, скульптуры, а также кино, телевидения и даже рекламы. Эта книга не оставит равнодушными поклонников Умберто Эко, равно как и тех, кто интересуется искусством.

Издательство СЛОВО/SLOVO
109147, Москва, Воронцовская, 41
Тел. (495) 911-05-52, 911-22-50, тел/факс 912-00-86
e-mail: slovo@slovo-pub.ru
Адрес в Интернете: www.slovo-online.ru

Отпечатано в Италии

УМБЕРТО ЭКО

под редакцией

ИСТОРИЯ КРАСОТЫ

Что такое Красота? Этот вопрос занимал философов, поэтов, писателей, художников во все времена — от эпохи Древней Греции до наших дней. Этому «вечному» вопросу и посвящена книга. В ней показано, как по-разному воспринимали люди Красоту природы, цветов, животных, звезд, чисел, света, тела человека, драгоценных камней, одежды, Бога и Дьявола. Размышления авторов дополняются высказываниями богословов, мистиков, философов, писателей, ученых, «иллюстрируются» произведениями известных живописцев, скульпторов, архитекторов, а также фотографиями, кинокадрами и даже листами рекламы.

Читатель увидит, что не только в различные эпохи, но иной раз и в рамках одной культуры разные концепции Красоты вступают между собой в противоречие. И пусть он сам, знакомясь с этой книгой, решит, сохранила ли идея Красоты, пройдя через все эти превращения, какие-то постоянные признаки. Во всяком случае его ждет увлекательнейшее занятие для ума и сердца.

Автор идеи этой книги УМБЕРТО ЭКО — знаменитый ученый и писатель, профессор семиотики и президент Высшей школы гуманитарных исследований при Болонском университете. В 1980 г. опубликовал свой первый роман *Имя розы* (премия Стрега 1981). Затем последовали *Маятник Фуко* (1988), *Остров накануне* (1994), *Баудолино* (2000) и *Волшебное пламя царицы Лоаны* (2004).

Наиболее значительные научные работы:

Открытое произведение (1962), *Отсутствующая структура* (1968), *Трактат по общей семиотике* (1975), *Lector in fabula* (1979), *Семиотика и философия языка* (1984), *Пределы интерпретации* (1990), *Поиск совершенного языка* (1993), *Шесть прогулок в литературных лесах* (1994), *Кант и утконос* (1997), *О литературе* (2002), *Сказать почти то же самое* (2003).

ISBN 978-5-85050-915-6



9 785850 509156

