

## XVII век, Европа: живопись как духовный опыт

*Л. Д. Ташпулатова*

Статья посвящена рассмотрению европейской живописи Нового времени как духовной практики, сопоставимой с алхимией, философией и мистическим опытом.

**Ключевые слова:** живопись, философия, алхимия, религиозный мистицизм, рациональное мышление, созерцание, иллюзия, реальность.

### Painting as a Form of Spiritual Experience

*L. D. Taschpulatova*

The article is devoted to the question how European painting of the 17th century can be understood as a kind of spiritual experience comparable to alchemy, philosophy and mystical practices.

**Key words:** painting, philosophy, alchemy, mysticism in theistic religion, rational knowledge, contemplation, illusion, reality

#### *1. Ремесло живописи как духовное упражнение в историческом контексте*

Представление о живописи как *techné* бытует в европейском сознании со времен Платона. Материальная деятельность традиционно имеет статус более низкий, нежели интеллектуальная, связанная с чисто духовными, умозрительными сущностями. Отражением этого феномена в культурном сознании эпохи было пренебрежительное отношение к материальному труду, сформировавшее общую созерцательную направленность греческой философии.

Эпоха христианства характеризуется нарушением ценностной пропорции между духом и материей. Корень этого нарушения, собственно, таился уже в Платоновом двоемирии, двойственности реальности, одна часть которой онтологически более подлинна, нежели другая. Созерцательная доминанта в принципе сохранялась до конца Средневековья. С другой стороны, культура монастырей не воспринимала рисование как ремесло, но скорее как *созерцательную деятельность сродни медитации или молитве*, недалеко отстоящую от письма, то есть переписывания священных текстов. При этом в обоих случаях переписчик или миниатюрист в норме должен был иметь, соответственно предмету своей деятельности, высокий духовный настрой, чтобы быть достойным делать то, что делает. Латинское *grapho* означает, как известно, одинаково «пишу» и «рисую»; Слово и Образ (человек как Образ Божий и Сын Человеческий как воплощенное Слово) у истока европейской культуры находились значительно ближе друг к другу, чем, как принято считать, находятся теперь.

«Сакрализация» светского материального труда исторически находится «на счету» Реформации, хотя подходы к данному решению были найдены значительно раньше. В связи с этим необходимо отметить выделение в средневековой культуре городов закрытых профессиональных объединений, которые имели ряд общих черт с древними конгрегациями адептов религии материального типа, как-то: в первую очередь, ядро тайного «священного» знания, в данном случае связанного с секретами мастерства, вокруг которого группируется интеллектуальная аристократия, охраняющая его неприкосновенность. Проникновение в этот круг представляло большую сложность для рядового адепта и могло стать только результатом многолетнего труда. Посвященных в тайну объединяли фиксированные знаковые ряды, например герб цеха, обычно включавший знак-аллегория данного ремесла.

Историческим доказательством тонкости грани между цехами и сектами мистов был позднейший феномен «братства вольных каменщиков», которое не имело ничего общего с практическим строительством, но пользовалось заимствованной символикой, включавшей обозначения строительных инструментов. В центре знакового ряда франкмасонов находился циркуль, который встречается на позднесредневековых изображениях Бога Отца в качестве Демиурга, буквально как Архитектора Вселенной. Мера (именно количественная, числовая мера, соответствующая мере качественной) как атрибут Божества и в то же время основа красоты, то есть искусства, была обоснована еще в античности, причем не последнюю роль в этом обосновании сыграло учение пифагорейцев, дополненное платоновской

теорией музыки. Средневековые использовали принцип божественной меры преимущественно в архитектуре. Можно предположить, что в том числе возвращение к гностической аналогии макро- и микрокосма сделало возможной возрожденческую живопись как «архитектуру тела», дополнив актуальным смыслом древнегреческую аналогию ордеров колонн и человеческого тела. Но уже в план романской базилики был вписан крест, своего рода символ Распятого Сына Человеческого, поэтому существует уподобление храма-космоса и тела Христа. Очевидно, что Евангельское христианство и христианство первых отцов церкви в самой своей основе обнаруживает достаточно связей с гностицизмом, чтобы отказаться от мысли об их безусловном противопоставлении [3, с. 98].

В Новое время материальная деятельность получает окончательное оправдание в протестантской идее прижизненного воздаяния как успеха в делах. Труд становится способом служения в мире-храме, при этом мирской успех служит «доказательством» того, что труды угодны Богу. Живопись вновь воспринимается как в первую очередь ремесло, но уже с позиции совершенно другого ценностного восприятия такового. При этом с утверждением светской живописи акцент в отношении к ней как к деятельности перемещается с процесса на результат.

Вопреки меркантилизации творчества, его духовная составляющая с наступлением Нового времени не отходит на второй план; при условии возрастающего индивидуализма как тенденции эпохи в частности и европейской цивилизации вообще, творческий процесс становится личностным, начиная с того, что современники знают имя автора полотна. Религиозная революция произошла прежде всего в отношении взгляда на взаимоотношения Творца и творения, в возвращении к «евангельской чистоте» прямого контакта, без медиатора в лице церкви; практически аналогично упростились и вместе с тем усложнились взаимоотношения автора и произведения.

С одной стороны, речь идет уже о сознательном выражении собственного «я», хотя бы в автопортрете; с другой – живопись воспринималась уже не как аналог молитвы, но скорее как способ постижения мира («штудия натуры», то есть изучение природы) – соответственно, в том числе самопознания в рамках «диалога с собственной душой». В сущности, произошла логичная эволюция – на смену знанию как элементу культа пришел культ знания, но не как самоцен-

ного интеллектуального груза, а как путеводной нити на пути человека к Богу.

Живопись Нового времени окончательно освобождается к XVII веку от влияния архитектуры, более того, вытесняет последнюю с культурного горизонта. Среди причин происходящей перемены можно назвать следующие.

1. Смена исторических эпох является кризисным периодом ломки мировоззрения, переоценки старых ценностей и стремительного создания новых. В Европе этот процесс совпал с кризисом католицизма, «лицом» которого исторически была соборная архитектура. На строительство и украшение собора уходили десятилетия и века, но смена эпох создала ситуацию «сжатия времени», в которой искусство должно было «говорить» людям о Боге «быстрее». Именно Реформация создала книгопечатание и гравюру, сделавшую созерцание, прежде доступное только в храме, возможным практически в любом другом месте. В переломные эпохи в искусстве доминируют малые формы: живопись действительно была «малой формой» по сравнению с архитектурой.

2. Архитектура рассчитана прежде всего на массовое восприятие, на контакт с толпой. Станковая живопись учитывает как своего реципиента прежде всего индивида. И это одна из причин принципиального различия между их выразительными способностями – и между искусством Средневековья и искусством Нового времени. Первое было по преимуществу линейным, и в этом отношении Возрождение наследовало ни кому иному, как своему прямому историческому предку. Иконописный цвет – это просто символ. Линейная живопись имеет в своей основе идеальную умозрительную проекцию, оторванную от реальности предмета. Живопись Нового времени передает не линейные, а в первую очередь цветовые соотношения между предметами, то есть передает предметы так, как их видит человеческий глаз, а не мыслит разум, и создает иллюзию, а не проекцию реальности.

3. Живопись на религиозные темы обладает значительно большей свободой в решении проблемы границ канона, чем храмовая архитектура. Свобода «прочтения» сюжета без нарушения канона (при его наличии) сродни толкованию Священного Писания, что в Новое время стало индивидуальной обязанностью верующего, во всяком случае, в протестантской Европе, хотя похожие попытки наблюдались и в католической живописи, даже в Испании. При этом аналогичная задача «прочтения» произведения стояла также и

перед зрителем, в результате чего художник мог быть «не понят» или понят несоответственно замыслу и «весть» могла не «сбыться» из-за обратного понимания [5, с. 244].

## 2. Алхимия как деятельность созерцания

Существовала еще одна предпосылка сакрализации практической деятельности, а именно *Arts Magna* – «Великое деяние» алхимии. В данном случае речь также шла о знании, доступ к которому был сравнительно ограничен, не в последнюю очередь потому, что желающему заниматься алхимией требовалось быть грамотным «в квадрате», то есть не только уметь читать в буквальном смысле, но еще и «между строк». Любопытно при этом, что, как и книги божественного содержания, алхимические трактаты, во всяком случае, поздние, снабжались гравюрами, которые, по аналогии с «библией для неграмотных», в принципе исчерпывали необходимость текста, потому что сами по себе были зашифрованными текстами. Средневековое сознание было в первую очередь настроено на интерпретацию, на поиски скрытого смысла, по образу и подобию толкования священных текстов. Поэтому все существующее было в определенном отношении знаком и символом (мир представлял собой Божественную книгу), следовательно, все требовало интерпретации, раскрытия, наполнения смыслом.

Неверное по сути восприятие алхимии как способа «превращать металлы в золото», стяжавшее ей недобрую славу лженауки, возникло по двум причинам, связанным с двумя качествами, присущими алхимии – повышенным символизмом ее языка и ставкой на практический аспект. Ошибка считать «алхимическое золото» золотом в буквальном смысле стала «общим местом», хотя сами алхимики отрицали правомерность подобного прочтения. Что же касается практического аспекта, именно он не в последнюю очередь сформировал установку на эксперимент.

Эксперимент как способ постижения мира с момента своего появления до сегодняшнего дня сохранил ряд особенностей, по-новому раскрывающихся, при внимательном рассмотрении, роль и место практической деятельности человека при условии доминирования религиозно-созерцательного мировоззрения.

1. Во-первых, теоретическая основа эксперимента связана с концепцией «двойственной истины», одним из центральных положений которой является совпадение противоположностей. Историки науки в связи с этим в первую очередь

обращают внимание на совпадение противоположностей количественных, что дает возможность проследить историческое развитие идей физики как своего рода основы философии. Тем не менее, простой долг быть последовательным заставляет взглянуть на «двойную истину» с позиции возможного совпадения качественных противоположностей и убедиться в том, что, как и следовало ожидать, его не происходит и не может произойти вполне. Рациональное познание ограничено в своих возможностях объять надсущее по сравнению с верой. Разум является безотказным оружием в строго отведенном ему промежутке, ибо способен констатировать совпадение бесконечно большого и бесконечно малого как совпадение двух бесконечностей, объять ни одну из которых он, тем не менее, не в силах. Практический эксперимент призван выявить общие законы мироздания, причем через меньшее оказывается возможно познать большее. Если у мироздания существуют общие законы, следовательно, миром правит порядок – Божественный порядок. При этом назначение эксперимента – прежде всего, дать человекоразмерный опыт действия того или иного глобального закона.

2. Поскольку речь идет об общих законах мирового порядка, отражением которых служит эксперимент, в самой основе этого вида познавательной практической деятельности нет ни малейшего намека на стремление эти законы изменить или опровергнуть, но только изучить их в той степени, в какой человек способен это сделать.

Безусловно, не следует сбрасывать со счетов такой факт европейского сознания, возникший на стыке Средневековья и Нового времени, как мотив легенды о Докторе Фаусте, в соответствии с которой человек остается наедине с Дьяволом и терпит поражение в единоборстве именно из-за безудержной познавательной потребности [2, с. 274–275]. Фактически грех Доктора Фауста тот же, что и грех Ангела Денницы – гордыня; и здесь примечательно, как желание власти у ангела трансформируется у человека в желание знания; «знание – сила», скажет в XVII веке Фрэнсис Бэкон. Но следует возразить, что, во-первых, легенда о Докторе Фаусте возникла на почве кризиса сознания, проявлением которого стало представление о борьбе Бога и Дьявола как о поединке *равных* противников. В сущности, довольно трудно понять, почему в первой исторической версии легенды Бог так и не пришел Фаусту на помощь, если не допустить, что милосердие Божье ограничено. Во-вторых, овладение тайным

знанием как залог обретения силы, делающей человека «подобным Богу», было обязательным элементом всех мистических учений древности, однако следует понимать, что «богоподобие» не означает «богоборчества» даже в сугубо христианском смысле, ибо даже человек, созданный из праха, в соответствии с текстом Библии создан все-таки богоподобным.

3. Если эксперимент по своей сути не направлен на вмешательство, но имеет целью наблюдение, то человек занимает в итоге созерцательную позицию. С одной стороны, в этом созерцании экспериментатор вынужденно абстрагируется от множества частных, так как перед ним стоит задача увидеть именно общую закономерность, выделить единое основание вещей и явлений. При этом созерцатель неминуемо абстрагируется и от себя самого, рассматривая вещи «объективно», так, как они есть, а не так, как кажутся – эта уверенность в подлинности происходящего является обязательным условием применения эксперимента, иначе в данной деятельности просто нет смысла. С другой стороны, как уже было сказано, наблюдение действия законов мироздания в миниатюре не изменяет этих законов, следовательно, ничего принципиально нового не добавляет к внешнему миру, того, чего в нем ранее не было. Единственным результатом эксперимента является некое изменение в уме наблюдателя.

Итак, практическая деятельность алхимика, включавшая в себя операции очищения, смешивания и нагревания «металлов», представляла собой не что иное, как своего рода иллюстрацию действия общих законов, наблюдение которых не производило перемен в природе, но привносило изменения в сознание наблюдателя. Теперь необходимо уточнить, что уподобление малого большому для случая алхимии проявлялось через многоступенчатый символизм; при условии мысленного «прохождения» всех «ступеней» интерпретации алхимик-созерцатель имел дело в итоге с духовными сущностями, символами-подобиями которых являлись «металлы». Таким образом, алхимическое «делание» может и должно быть понято как основа для духовного созерцания-познания.

*3. Живопись как духовный опыт: аналоги и преемственность (философия, алхимия, религиозный мистицизм)*

Новое время, эпоха живописи, было временем переоценки идей платонизма, что не могло не отразиться на динамике таких понятий, как «реальность» и «иллюзия». Потенциальная двойст-

венность восприятия материальной реальности как «менее подлинной», по сравнению с эйдетической реальностью, содержится в философии Платона и особенно ярко может быть проиллюстрирована знаменитым «символом пещеры». Если Платонов эйдос был достижим для человека с достаточно развитой разумной душой, то христианский Бог оказался отделен от верующего завесой материи, преодолеть которую самостоятельно, без помощи данного свыше медианосителя благодати (Иисуса Христа), душа была не в состоянии [5, с. 108–109]. Здесь возникала опасность разрушительного дуализма в рамках отношения к материи, которая могла стать соперником Бога в образах «мира» и его «князя» [4, с. 75]. Панентеизм Псевдо-Дионисия был, очевидно, максимумом возможного компромисса: реальность материальная *свидетельствовала* о реальности духовной – через подобие или через неподобие; но так или иначе проблема «неподлинности» по большому счету этим снимается. Для того, кто знает о существовании света, и тьма способна свидетельствовать о свете.

Таким образом, в христианстве вновь актуализируется древняя сакральная идея истинного знания, в корне пересматривающая отношения иллюзии и реальности.

Собственно «истинное знание», помогающее «прочсть» таинственный символ, представляло собой краеугольный камень и основу всех восточных мистерий; что касается феномена символа как зрительного образа, «зрительная метафора» греков («видеть» = «знать») едва ли не была проявлением того же алгоритма человеческой познавательной деятельности.

Обобщая вышесказанное, для того, кто «умел смотреть» («умел знать»), то есть «прочсть» вещи, «иллюзия», «реальность» и их ценностная пропорция не были константами. Живопись интересна в этом смысле не только как вид искусства, наиболее тесно связанный с созданием того, что принято называть «иллюзией пространства».

Во-первых, живописный или графический образ-символ – пиктограмма, иероглиф – воспринимается априорно как шифр, код, подлежащий «раскрытию» для извлечения (приобщения) части неиссякаемой полноты смысла. В результате Образ смыкается через Символ с неизреченным Словом гностического Евангелия, которое становится «плотью», и здесь в христианское русло вливается поток доисторической магии Имени, возможно, иудаистского источника.

Во-вторых, иллюзия пространства, которую создает живопись со времен Возрождения с его «научной перспективой», есть по сути ни что иное, как результат «штудии натуры» средствами «сверхприродными». Иллюзорная перспектива ставит себе задачей максимально точное воспроизведение видимого мира при помощи божественных законов меры, стоящих выше субъективных условностей, то есть одинаково присущих как миру, так и человеческому разуму. Знание законов перспективы обладало в эпоху Возрождения ценностью большей, чем чисто прагматическая полезность; не случайно ее изучали как самодостаточный предмет и называли «сладостной вещью». Неоплатонизм Возрождения вновь открыл познание природы как путь к Создателю.

Европейская культура знала аналогичные практики: собственно философию, античная история которой свидетельствует о сложных и многочисленных связях с собственно греческими и восточными мистериями; а также своего рода «философию у очага» – «Великое Искусство» алхимии, латинское название которой говорит само за себя. Целью великого деяния был «философский камень», Святой Грааль, в средневековых легендах представавший камнем не реже, чем чашей; в то же время философию часто называли «искусством» – притом, что любопытно, по выражению Монтеня, «искусством умирать», а не жить, что, возможно, является лишним свидетельством связи христианского идеала со стоическим.

В-третьих, существует еще одна немаловажная особенность живописи как вида искусства, роднящая его с материальными и духовными практиками другого рода, а именно речь идет о смешивании красок на палитре и на холсте.

С одной стороны, метафизически смешивание в иудейской и христианской традиции имеет отрицательный смысл. В «Книге Зогар», иудейском каббалистическом труде XII века, написанном в Испании, «смесь» духа и материи является прямым следствием космической катастрофы, в ходе которой разбились «сосуды», оказавшиеся недостаточно совершенными, чтобы вместить в себя полноту Божественной благодати, и из их осколков возник видимый мир [1, с. 38]. Искры Божественного света оказались разбросаны среди этих осколков. «Собирание искр», возвращение подобного подобному как помощь Богу в исправлении мира была образным наименованием для мистических духовных практик, широко распространенных в иудейском сообществе в конце

Средневековья. Сходные мотивы проникали в христианство.

С другой стороны, восприятие «смеси» как «естественного состояния» мира было амбивалентным. В мистической традиции Европы эпохи Средневековья отрицание материи не заходило, в сущности, дальше аскетической установки – материальный мир был не столь плох сам по себе, плохо было только то, что он имел свойство отвлекать временными вещами от вещей вечных. Сама идея божественного творения с трудом согласуется с тем, что могло быть создано нечто изначально дурное, ненужное или излишнее – даже Сатана был ангелом, пока свобода воли не сыграла с ним злую шутку. Еще Ориген склонялся к идее тотального оправдания, закономерно следующей из допущения Божественного творения из ничего [2, с. 126]. А в мистическом вознесении души все сущее освящается как свидетельство бытия Божьего.

Ряд природных красителей, использовавшихся для изготовления красок, имел минеральное происхождение, в том числе краски изготавливались на основе полудрагоценных камней. Существовали также красители органического и зачастую низменного происхождения, например, коровья моча, дававшая желтый цвет. Алхимия практиковала смешивание именно как соединение онтологических противоположностей в рамках «алхимического брака» нижнего и верхнего миров.

Что касается связи живописи, «философской смерти» и «смерти» мистической, сравнительно широко известен бытийствовавший в сознании людей в разные эпохи мотив портрета, отнимающего жизнь/душу у модели. Кроме того, термин «натюрморт», хотя и возникший поздно, тем не менее, достаточно красноречив. Почвой для возникновения идеи параллели между живописью и смертью в данном контексте могло стать понятие подобия, переосмысленного как двойничество. Момент страха создается в ситуации, когда человек видит самого себя со стороны и не может понять, где же находится он настоящий, здесь или там, – это описание образа души, покинувшей тело и видящей его сверху.

Однако то, что вызывает первобытный ужас на уровне повседневно-мифологического сознания, для самосознания философского или религиозно-мистического является нормой, более того, обязательной ступенью самопознания – развития на пути к высшему знанию. Алхимическое нигredo и мистическая «темная ночь духа» – явления одного порядка, означающие осознанное

одиночество человеческого «я», диалог наедине с самим собой как с Другим – и осознание своего несовершенства как полной оторванности от Бога. Это духовное страдание вплоть до смерти и гниения в могиле заживо, вслед за которым наступает воскрешение. Похороны заживо и нахождение в могиле (гробу, склепе) составляли ядро инициации неопита в древних мистериях; вслед за смертью наступало новое рождение в новом, более совершенном качестве.

В связи с этим о портретах и автопортретах, а также о зеркалах в живописи Нового времени следует рассуждать особо и отдельно, так как перед исследователем разворачивается перспектива наполнить историко-культурный феномен,

часто не объясняемый вполне, определенным и адекватным смыслом.

#### **Библиографический список**

1. Бессерман, П. Каббала и еврейский мистицизм [Текст] / П. Бессерман. – М.: Гранд, 2002. – 156 с.
2. Рассел, Дж. Б. Князь тьмы [Текст] / Дж. Б. Рассел. – СПб.: Евразия, 2002. – 448 с.
3. Штайнер, Р. Мистерии древности и христианство [Текст] / Р. Штайнер. – М.: Духовное знание; СПб.: Интербук, 1990. – 128 с.
4. Якимович, А. К. Новое время: Искусство и культура XVII–XVIII вв. [Текст]: монография / А. К. Якимович. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 436 с.