



18+

**ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
В ШЕСТИ
ЭМОЦИЯХ**

КОСТАНТИНО ДОРАЦИО

Константино д'Орацио История искусства в шести эмоциях

Серия «Таинственное искусство»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=51565566

История искусства в шести эмоциях: Эксмо; Москва; 2020

ISBN 978-5-04-110936-3

Аннотация

Желание, страдание, изумление, сомнение, веселье, безумие... Мы миллион раз слышали эти простые слова, однако, знаем ли мы их значение для мирового искусства?

История искусства может быть рассказана с разных точек зрения: с помощью техник, движений, языков или стилей. Историк искусства Константино д'Орацио выбирает иной, неизведанный путь. Автор приглашает нас совершить путешествие во времени от древности до наших дней, чтобы узнать, как художники представляли эмоции, которые скрываются в наших самых невыразимых и захватывающих снах.

Константино д'Орацио проведет вас через знаменитые шедевры и менее известные произведения, которые вызывают в нас целую гамму настроений: желание, безумие, веселье, страдание, изумление и сомнение. Окунитесь в чувства, которые человечество ощущало и рассматривало на протяжении веков. От

находок Древней Греции до шедевров Ренессанса, от изобретений барокко до революций романтизма, до провокаций двадцатого века искусство привлекало эмоции женщин и мужчин, создавая символы искусства. Эрос для желания, Прометей для мучений, Медуза для бреда, Магдалена для изумления, Полинья для сомнений и херувимов для радости – это лишь некоторые из фигур, которые раскрывают волнение эмоций, содержащихся на этих страницах.

Содержание

Благодарности	6
Искусство, эмоции, мы	9
Глава 1	19
Вопросы стыдливости?	19
От слова к изображению	25
Первые любовные игры	33
Шутки природы	39
Возвращение к христианскому порядку	50
«Поцеловал, дрожа, мои уста»[22]	63
Конец ознакомительного фрагмента.	65

Костантино Д'Орацио

История искусства

В ШЕСТИ ЭМОЦИЯХ

Посвящается Ирэн

Costantino D'Orazio

L'ARTE IN SEI EMOZIONI

© 2019 Costantino D'Orazio. Published by Arrangement with
S&P Literary – Agenzia letteraria Sosia & Pistoia

© И. Ярославцева, перевод на русский язык, 2020

© ООО «Издательство «Эксмо», 2020

Благодарности

Книга, в особенности исследование, это результат совместной работы. Столько людей внесли свой вклад и приняли самое живое участие в этой аванюре. Больше всего мой редактор, Лиа ди Трапани, предложившая заняться этим проектом, поддерживала меня и проявляла ангельское терпение, по сравнению с которым долготерпение Иова это так, детские шалости. Надеюсь, что мне удалось оправдать ее доверие.

Кроме того, большой вклад внесли мои ангелы-хранители, поддерживавшие меня во всех моих начинаниях: Кьяра Меллони и Ирэн Пипичьелло из литературного агентства *Sosia&Pistoia*. Автор – только рупор идей, причем не всегда своих.



Лаокоон. II в. до н. э. – I в. н. э. Мрамор. Музей Пио-Клементино, музеи Ватикана, Ватикан

Искусство, эмоции, мы

Искусство вытряхивает из души пыль, скопившуюся в ней за долгую жизнь, день за днем.

Художник аккумулирует эмоции, приходящие к нему отовсюду: с небес, с земли, с листа бумаги, с поворота дороги, из научьей сети.

Пабло Пикассо

Не берусь утверждать, что я по-настоящему уверен в том, что произведение искусства для того, чтобы обрести смысл, обязательно должно вызывать эмоции у зрителя. Я не думаю, что основная миссия шедевра – транслировать эмоции, заставлять публику испытывать одно и то же чувство, оболыщать людей, проникая к ним в душу. Эмоция – это всего лишь один из инструментов в распоряжении художника, который, тем не менее, является неотъемлемым.

Для того чтобы живописное полотно или скульптура были включены в перечень произведений искусства, их содержание должно всегда оставаться многомерным. Их задача – властно взять нас за руку и помочь переступить через порог повседневности, правильно поставить вопросы, на которые невозможно дать немедленный ответ, оставить след и заронить в нашу душу зерно беспокойства, от которого нам трудно было бы избавиться, мысль, к которой мы бы постоянно возвращались.

Воздействие на наши чувства – это одна из возможностей искусства, но не его долг.

Чувства изменялись с течением времени, следуя неисповедимыми путями: почти никогда не удавалось совсем обойтись без них, однако не всегда хватало мужества или необходимости их выразить. Рассказать о роли эмоций в истории искусства – это прежде всего осознать, какими узами люди связаны со своими собственными страстями. Эмоции не всегда играют одну и ту же роль, а также не всегда имеют одно и то же значение. Было время, когда они не обладали такой властью над нами, как это происходит сегодня. В некоторые исторические периоды их было принято скрывать, в другие им, напротив, приписывались сверхъестественные качества и они считались плодом дьявольского наущения. Красота отнюдь не всегда сочеталась со страстью, точно так же как поэзия не всегда вызывала дрожь восторга. Тем не менее воссоздание истории эмоций в искусстве предоставляет возможность понять, каким образом мы изменялись с течением времени, и позволяет увидеть те соблазны, которым женщины и мужчины не всегда находили в себе силы сопротивляться. Мы прошли путь от представления о совершенном равновесии, сформулированном древними греками – позволявшем сохранять невозмутимость перед натиском эмоций, – до описаний вершин и бездн, куда человека увлекали страсти, в эпоху романтизма. Опираясь на данные естественных наук, мы пытались объяснить, в чем причины взрывов гнева

или приступов отчаяния, разработав теорию четырех темпераментов, а сегодня мы стремимся контролировать каждое биение наших сердец.

Однако каждый раз находится художник, способный гораздо лучше ученых мужей показать, какую роль мы приписываем своим эмоциям. Такой мастер способен передать в формах и красках образы и чувства, которыми живет его поколение. Средневековые монахи демонстрировали свое изумление совсем не так, как французские дворяне XVIII в., древние римляне выражали свое сомнение, используя образы, которые едва ли пришлись бы по вкусу футуристам, а интенсивность любовного желания, воспламеняемого Сафо, могла бы шокировать флорентийских дам, живших в XV в., и вызвать румянец стыда на лице молодой белошвейки в XIX в.

С конца XIX в. под влиянием открытий Чарльза Дарвина и теории психоанализа Зигмунда Фрейда философы и психологи неоднократно предпринимали попытки реконструирования истории эмоций, используя в некоторых случаях результаты, достигнутые художниками. Они пристально всматривались в лица творений Микеланджело и Рафаэля. А обнаруженная скульптура Лаокоона в Риме в 1506 г. – событие, благодаря которому художники начали обращать внимание на более глубокие чувства после длительного периода, когда искусство ограничивалось лишь их слабыми подобиями. Затем они обратились к развернутым высказываниям Леонардо да Винчи о «движениях души». Он посвятил часть сво-

его «Трактата о живописи» эмоциям, превратив их в своего рода «испытательный стенд» для наиболее предприимчивых молодых художников. Они с интересом изучали классификации, разработанные Шарлем Лебреном, придворным художником Людовика XIV, короля-солнце. Лебрен говорил об особом месте, в котором сосредоточено выражение наших эмоций. Такое «место» – треугольник, расположенный между носом и бровями, изборожденный складками изумления, или разглаженный под напором непреодолимого желания, или изрытый гримасами испуга.

«Несмотря на то что многие привыкли обращать внимание на глаза, брови представляют собой ту часть лица, в которой страсти находят наиболее яркое отражение [...]. И, подобно тому, как душа, в своей чувствительной части, обладает двумя стремлениями, имеются два движения бровей, с помощью которых выражаются все эмоции. Существуют два способа поднимать брови. В одном случае бровь приподнимается наполовину, и это движение служит выражением приятных чувств. Напротив, когда бровь наполовину опускается, то это указывает на страдание», – так Шарль Лебрен в 1698 г. писал в своем «Изображения эмоций. Лекции о выражениях и лицах».

Будучи убежден, что «большая часть душевных движений находит свое выражение в движениях тела», первый художник короля Франции следовал физиологическим теориям своего времени, согласно которым душа, служащая сре-

доточием эмоций, занимает в теле особое место.

Некоторые утверждают, что это маленькая железа, расположенная в центре мозга, поскольку это непарный орган, в то время как все остальные являются парными [...]. Другие говорят, что это сердце, поскольку именно в этой части тела ощущаются эмоции; я же полагаю, что душа получает отпечатки эмоций в мозге, а ощущает чувства в сердце.

Ш. Лебрен. Изображения эмоций. Лекции о выражениях и лицах. 1698

Теории Лебрена оказали влияние на американских ученых Пола Экмана и Уоллеса Фризена. В 60-х гг. XX в. они проводили межкультурные исследования с целью убедиться, действительно ли существуют эмоции, которые мужчины и женщины, представляющие различные национальности и культуры, выражают одинаковым образом во всем мире. Сходную гипотезу высказывал также Чарльз Дарвин, когда он сформулировал тезис об универсальности эмоций, наблюдая за эмоциональными реакциями приматов.

Экман и Фризен выбрали сорок изображений североамериканцев среди трех тысяч снимков разнообразных выражений человеческих лиц и начали путешествовать по миру, показывая их людям различных возрастов, рас, принадлежащим к разным культурам и отличающимся уровнем и условиями жизни. Проехав от Латинской Америки до Японии, они сумели выделить шесть эмоций, названных ими

«основными», потому что они одинаково выражаются на любой широте. Чтобы избежать любого сомнения и критики – поскольку распространение телевидения и прессы могло бы оказать влияние на сознание опрошенных ими людей, – исследователи достигли Новой Гвинеи, где встретили племя, живущее в полной изоляции от мира, подтвердив тем самым истинность своей теории. Счастье, Удивление, Отвращение, Гнев, Страх и Грусть – вот эмоции, общие для всего человеческого рода, находящие свое выражение в одинаковых лицевых гримасах, выполняющихся с использованием одних и тех же сорока шести лицевых мышц. С одной стороны, эти эмоции являются произвольными и могут контролироваться человеком, однако, с другой стороны, они выражаются непроизвольно: невозможно полностью контролировать основные эмоции, мышцы лица все равно отреагируют, хотя бы на краткий момент. Таким образом и родилось учение о «микровыражениях» – быстром, сознательно не контролируемом выражении переживаемой эмоции.

Это исследование стало по-настоящему захватывающим, предоставив детективным агентствам новые инструменты, с помощью которых следователи могли устанавливать вину подозреваемых, анализируя выражения их лиц во время допроса. А также оно вдохновило создателей знаменитого телевизионного сериала «*Солги мне*». Однако результаты исследования микровыражений не смогут полностью объяснить искусство в шести эмоциях. На самом деле я остано-

вил свой выбор вовсе не на этих шести основных эмоциях, выделенных двумя исследователями. Я выбрал более сложные, промежуточные эмоции, не обладающие ни определенной длительностью, ни постоянным выражением. Это универсальные страсти, часто овладевающие всем нашим существом, а не только лицом. И прежде всего это эмоции, изменяющиеся с течением времени, в зависимости от контекста, в котором они переживаются и выражаются. По мере того как менялись вызывающие их причины, изменялись и способы их выражения, становясь неисчерпаемым источником образов и иконографии для художников.

Если в ходе изучения эмоций Ч. Дарвину удалось сравнить выражения людей и животных, а Экману и Фризену выявить общий эмоциональный минимум, который свойствен всем людям на земле, то исследование, предпринятое на этих страницах, призвано отправить нас в захватывающее путешествие во времени, чтобы понять, насколько эмоции остаются теми же самыми или насколько они изменяются. Такое путешествие возможно благодаря уникальным творениям, хранящим для истории память о нашей идентичности. Произведения искусства – наши бесценные помощники.

Это воображаемое путешествие позволит нам лучше понять, какими мы были и какими стали, оно предоставит нам возможность бросить свет на темные стороны некоторых значительных фигур далекого прошлого и, несомненно, взволнует нас, но прежде всего поможет осознать соб-

ственные ограничения и слабости. Таково чудесное воздействие, которое оказывает любой шедевр, заслуживающий этого имени.



Рис. 1. Хайес Франческо. Поцелуй. Эпизод юности. Нра-

вы XIV века. Деталь, 1859. Холст, масло. Пинакотека Брера,
Милан

Глава 1

Желание

Вопросы стыдливости?

Лишь тебя увижу – уж я не в силах Вымолвить слова. Но немеет тотчас язык, под кожей Быстро легкий жар пробегает, смотрят, Ничего не видя, глаза, в ушах же – Звон непрерывный. Потом жарким я обливаюсь, дрожью Члены все охвачены, зеленее Становятся травы, и вот-вот как будто С жизнью прощусь я.

Сафо¹

Сафо создала эти стихи более двух тысяч пятисот лет назад, и возможно, что никому с тех пор не удалось более полно и исчерпывающе описать признаки желания.

Примитивно было бы свести его к простому влечению, основанному исключительно на стремлении обладать чем-нибудь или кем-нибудь. Недостаточно также было бы сравнить его с одержимостью, с иррациональным стремлением, приводящим к безумию. Скорее речь идет о неукротимой страсти, о напряжении, способном захватить всё существо чело-

¹ Сафо. Лира, лира священная / пер. с древнегреч. В. В. Вересаева. М.: Летопись-М, 2000. 156 с.

века, завладеть всеми его чувствами до такой степени, что у него останавливается дыхание и сама его жизнь повисает на волоске.

Желание затуманивает разум, лишает человека малейшей способности к самоконтролю. Оно может трансформироваться в безутешное горе и привести к тому, что человек предпочитает смерть как освобождение от сжигающей его страсти.

Словно ветер, с горы на дубы налетающий.
Эрос души потряс нам.

Сафо²

Раны, нанесенные Эросом, Сафо везде сравнивает с самыми неистовыми явлениями, на какие только способна природа. Поэтесса, терзаемая любовной страстью, не встретила взаимности у юного моряка Фаона. Измученная тщетным желанием, которое она не в состоянии была удовлетворить, Сафо бросилась со скалы на острове Лесбос, как об этом повествует Овидий в своих «Героидах». Это был отчаянный поступок, в реальность которого до сих пор верится с трудом, поскольку сложно себе представить, как может семидесятилетняя женщина покончить с жизнью из-за любви, что сила ее желаний не ослабевала с течением времени. Тем не менее ее стихи недвусмысленно говорят об этом.

² Сафо. Там же. – Здесь и далее примеч. пер.

Господи,
Будь, Киприда, свидетелем:
Нет на свете мне истинной радости —
Лишь тоска и желание
Пасть к росистому берегу
Ахеронта, поросшему лотосом³.

Неизвестно, было ли самоубийство Сафо литературным вымыслом, ставшим самым подходящим завершением ее отчаянных стихов, но, безусловно, такое самопожертвование породило образ, который в античном искусстве оказался неразрывно связан с образом поэтессы с острова Лесбос: отчаянный поступок женщины, охваченной страстным и неутоленным желанием.

Ты червь, съедающий мой разум,
ты в сердце заостренная игла,
перо, щекоткой растравливающее горе⁴.

На глубине семи метров под землей, под рельсами вокзала Термини в Риме до сих пор пребывает скрытым от людских глаз священное место – рельеф, посвященный самоубийству Сафо, – подземная базилика, найденная у Порта Маджоре, посвященная таинственному культу, получившему распро-

³ Эллинские поэты/ пер. М. Гаспаров. М.: Ладомир, 1999.

⁴ Там же.

странение в Риме в I в. н. э., когда начало происходить смешение религий и ритуалы утратили былую ясность. Среди крылатых фигур и сцен повседневной жизни в абсиде этого храма изображена поэтесса, совершающая свой отчаянный поступок. Она приподнялась на цыпочки, руки чуть касаются скалы, кажется, что она танцует, однако этот танец закончится прыжком в бездну. Позади нее Эрос, который, по ощущениям, почти подталкивает ее, он представляется циничным вдохновителем иррациональных поступков. У края скалы из-под воды появляется женский торс, растягивающий полотно, готовое принять тело жертвы. Эта богиня – одна из нимф Аполлона, бога поэзии, она позаботится об ее останках и превратит самоубийство поэтессы в своего рода возрождение. Подобно крещению, погружение тела Сафо в море приведет к ее воскресению. Она больше не будет женщиной, терзаемой желанием.

Ты здесь, я тебя желала, ты даровала отдых моей измученной душе⁵.

К кому она обращается в этих стихах: к своей возлюбленной или к смерти? К сожалению, до нас дошли лишь фрагменты ее стихотворений, смысл которых часто остается темным, к тому же сохранившиеся отрывки слишком краткие для того, чтобы интерпретировать их. Тем не менее даже обрывки ее слов всегда оставляют впечатление эмоциональной

⁵ Там же.

глубины. Чего никак нельзя сказать о вдохновленных ими образах.

Археологи сами интерпретировали росписи в подземной базилике как изображение смерти Сафо: они связали представленных на них персонажей в единое целое, как пазл, лишенный подписи. Однако при более внимательном рассмотрении можно заметить, что ни один из элементов сцены не свидетельствует о произошедшей трагедии. Каждое из запечатленных движений кажется настолько сдержанным, что не обнаруживает никаких эмоций. Фигуры до такой степени пронизаны ощущением мягкой гармонии, что невозможно поверить в дальнейшее драматическое развитие событий. Тела персонажей не испытывают ни малейшего напряжения.

С течением времени их лица сильно пострадали от рук разъяренных иконоборцев. Однако ни одна складка на одеянии Сафо, ни одна струна на ее лире не были повреждены. Но ее лица больше нет. Почему? Быть может, его изображение стерли потому, что зрелище лица охваченной отчаянием женщины было невыносимым? Хотя весьма вероятно, что всё было совсем не так.

Если в стихах античных поэтов горе, причиной которого оказалась несчастная любовь, находило свое выражение в мучительных строках, то на их лицах очень редко отражались обуревавшие их страсти. Слова и изображения оказывались разделенными той самой завесой стыдливости. Задача детального изображения самоубийства Сафо – запечатле-

ние ее реинкарнации, ожидавшей каждого из адептов неопифагорейского культа, оно не оставляет ни малейшего шанса проявлениям эмоций и сострадания. Такой изобразительный канон сложился в древнегреческой живописи и скульптуре в период с VII по V в. до н. э.

От слова к изображению

Употребление вина всегда сопровождалось у древних греков чувством некоторого удивления. Сама сцена вкушения вина из кубков была чрезвычайно живописной, она должна была усиливать желание, пробуждаемое хмельными напитками. Объятия, танцы, намеки на поцелуи и ласки были неотделимы от сосудов с вином, переходивших из рук в руки сотрапезников.

Тем не менее, рассматривая черные фигуры, которые начиная с VII в. до н. э. украшали жертвенные чаши, кувшины и тарелки древних греков, мы ясно видим, что отношения и чувства, связывающие людей, выражаются посредством поз и жестов изображенных на них персонажей, но не через выражения их лиц. Сжатые рты, застывшие взгляды, гладкие щеки: лица героев, богов и прекрасных женщин неизменно отражают безмятежность, сквозь которую не проступает ни тени желания, даже в том случае, когда речь идет о постыдном эпизоде или позорном событии.

Ахилл, охваченный непреодолимым желанием соединиться с Пентесилеей, не обнаруживает ни малейшего беспокойства. Хотя такое его поведение вызывает, мягко говоря, недоумение.

Пентесилея была самой неистовой из амазонок, явившихся в Трою после смерти Гектора для того, чтобы защищать

царя Приама. Приняв вызов греческого героя сразиться один на один, она защищает голову шлемом, скрывающим ее лицо. Ее ловкость и сноровка были таковы, что никто не смог заподозрить в ней женщину. И только в тот момент, когда отважная воительница падает замертво от удара, нанесенного ей Пелидом⁶, происходит непредвиденное: как только открывается лицо Пентесилеи, Ахилл мгновенно оказывается охвачен непреодолимым любовным желанием. При этом для него совершенно не важно, что она истекает кровью и, возможно, уже мертва. Ахилл чувствует, что он должен овладеть ею. Прямо на пыльном поле сражения у ворот Трои, под взглядами сражающихся воинов и безжалостных богов, обуревающее его желание и смерть толкают на совершение поступка чудовищного эгоизма.

Ахилл влюбился в Пентесилею, потому что она отважилась принять его вызов. Одна лишь мысль о том, что амазонка поднялась на его уровень и сразилась с ним на равных, сводит его с ума. Его страстное желание не выдерживает никакой критики. Эта женщина была запретным плодом, который вдруг стал доступен, и он совершает поступок, недостойный героя.

В середине VI в. до н. э. Экзекиас еще изображал на греческой керамике их фигуры, слившиеся в трагическом объятии, когда она, побежденная и коленопреклоненная, пада-

⁶ Пелид (греч., происходящий от Пелея) – в греческой мифологии имя Ахилла (по отцу).

ет под ударом неприятельского копья. Эта сцена выглядит любовной, благодаря расположению и пропорциям тел: женщина гораздо меньше мужчины. Ее откинута назад голова покоится на плече греческого воина, открывая ее шею. Эротический смысл объятия подчеркивается их взглядами, направленными друг на друга и служащими мощным средством и инструментом любовного убеждения.

В течение нескольких десятилетий так называемый Художник Пентесилеи – мощь изображенных им двух фигур закрепила за ним это имя – размещает их в центре жертвенной чаши (рис. 2), где амазонка бросает на своего соперника покорный взгляд, жалобно умоляя его о пощаде, однако Ахиллес остается безучастным, полностью отдавшись удовлетворению своего сексуального желания, самого мерзкого из всех, когда либо изображенных. Ни следа жестокости или крови. Совокупление героев показано лишь намеком, в условных позах, о нем можно лишь догадаться по деталям, позволяющим узнать обоих персонажей и реконструировать события, опираясь на свою литературную память.



Рис. 2. Пентесилеи. Ахилл и Пентесилея. Ок. 460 г. до н. э. Краснофигурная керамика. Глиптотека, Мюнхен

Греки классического периода находили слова для описания своих худших злодеяний, тем не менее они скрывались за благородной сдержанностью в тот момент, когда должны

были представить эти злодеяния в живописи или скульптуре.

Объятие Ахилла и Пентесилеи осталось единственным в классической греческой живописи, дошедшим до нас.

В Городском музее Болоньи хранится аттическая дароносица из Афин, датированная концом VI в. до н. э. На поверхности этой маленькой вазы изображены несколько персонажей, окруженных венком из перемежающихся пальмовых листьев и цветов лотоса. Художник изобразил шесть фигур: справа бородатый старик, слева ребенок с собакой и безбородый юнец, полностью закутанный в покрывало. В центре композиции располагаются стоящие фигуры мужчины и женщины, размеры которых значительно превышают других персонажей, они накрыты одним покрывалом, украшенным звездами, слившись в тесном объятии, которое едва угадывается под покровом, скрывающим формы их тел. Их соединяют теснейшие узы, их руки переплетены, эти двое слились в одну фигуру. Ни одно постороннее чувство не нарушает композицию: их взгляды проникают глубоко друг в друга, подчеркивая взаимность их любовного стремления.

Вероятнее всего, речь идет об изображении важнейшего момента в итальянском бракосочетании: полового сношения, санкционировавшего превращение из девушки в жену, способную рожать детей, чтобы затем предоставить их в распоряжение полиса и гарантировать таким образом семейную преемственность. Все происходит в присутствии старика от-

ца и ребенка, в их обязанности входило управление свадебным кортежем. Симметричное расположение персонажей, ощущение спокойствия, пронизывающее всю сцену, подчеркивает законность этого любовного желания, его совершенную включенность в сложившуюся систему социальных отношений.

В представлениях той эпохи самое всепоглощающее и самое невинное чувство был пронизаны одним и тем же ощущением спокойствия. В повседневной жизни желания выражались очень просто. Нужно было отправиться в театр, чтобы встретиться там с выражением страстного желания, переживаемого во всей его полноте и выраженного совершенно откровенно благодаря жестам и голосам актеров. Драма рождалась из стихов, перенесенных на сцену, публика вовлекалась в переживание трагедии, будучи охвачена теми же эмоциями, что и действующие лица. Вот, к примеру, отрывок из Еврипида, «Ипполит»⁷:

Где разум? Где стыд мой? Увы мне! Проклятье!
Злой демон меня поразил... Вне себя я
Была... бесновалась... Увы мне! Увы!

Точно так же, как Сафо, Федра из знаменитой трагедии Еврипида предпочитает скорее умереть, чем испытывать неудовлетворенное желание, вожделение к Ипполиту, свое-

⁷ Еврипид. Трагедии: в 2 т. / пер. И. Анненского. М.: Наука, Ладомир, 1999. Т. 1. Литературные памятники.

му пасынку, чьим именем и была названа пьеса. Федра, жертва интриг Афродиты, стала орудием мщения юноше: Афродита отдала ее во власть Эроса из ревности к Артемиде, верность которой хранил Ипполит. Федра страстно влюбилась в Ипполита и пыталась соблазнить. Это стало причиной ревности и гнева со стороны его отца. Однако Ипполит отвергает домогательства мачехи и тем самым доводит ее до самоубийства. Но, прежде чем покончить с собой из стыда за своё недостойное желание, Федра обвиняет юношу, что он домогался ее, раскручивая тем самым спираль лжи, которая приведет к гибели Ипполита. Так любовь становится орудием наказания.

Если эта история звучит в греческом театре с такой же силой и жестокостью, с какими она была представлена на гробницах – как, например, на саркофаге, сохранившемся на монументальном кладбище в Пизе, – то уже гораздо мягче она смотрится на композиции, где изображено прекрасное тело Ипполита, на которого с вожделением смотрит опечаленная Федра. Она без сил опустилась на трон, поддерживаемая старой кормилицей, и не в силах отвести взгляд от неотразимой красоты юноши. У ее ног примостился Эрос в кокетливой позе, опершись подбородком на руку и со скрещенными ногами, в ожидании, когда вспыхнет огонь ее страсти.

Хрупкое равновесие поддерживается спокойствием и предсказуемыми позами персонажей, на лицах которых не отражается никаких эмоций.

Слова и изображение повествуют об одной и той же истории, однако эмоция рождается при переходе от одной из них к другой.

Первые любовные игры

От печальной судьбы Сафо до непристойного желания Ахилла и, наконец, к терзаниям Федры – бог любви никогда не упускает случая продемонстрировать своё природное коварство. Чего еще можно ожидать от создания, которое, согласно Платону, родилось от союза между Поросом (Богатством) и Пенией (Бедностью), сошедшимися на пиру богов, где Пеня соблазнила Пороса, пьяного от нектара.

Любовь всегда была бедной и очень далекой от идеала нежности и красоты, какой многие привыкли ее представлять. Она жестокая, несправедливая, привыкшая голой спать на твердой земле, на порогах домов и обочинах дорог, ночевать в чистом поле. Согласно природе своей матери, она всегда бедствует. Однако следуя отцовской природе, она подстерегает красивых и благородных; она мужественна, дерзка и решительна, как безжалостный охотник, всегда строящий различные козни; она изобретает ловушки и пытается всю жизнь философствовать; она ужасный оратор, ведьма и софист. Ее оправдывает только одна история взаимности: история любви Эроса и Психеи.

В городке Остия-Антика и в Капитолийских музеях Рима (рис. 3) хранятся два древних изображения. Это самые трогательные изображения из всех, посвященных взаимному влечению Эроса и Психеи, одни из первых ясных и недву-

смысленных образов желания в истории искусства. На обеих скульптурах он обнажен, а она обернута легким покрывалом, прикрывающим ее бедра. Их тела соприкасаются, а изгибы образуют единую фигуру. Эрос осторожно сжимает в руках голову девушки, слегка прикасается к шее и нежно ищет ее губы. Психея не уступает ему в страстности и прижимает к себе голову бога любви. Легкий наклон их лиц подчеркивает естественность этого жеста. Они не разыгрывают сцену поцелуя, а действительно целуются. Прямо перед нами, без малейшего смущения, Эрос и Психея уступают взаимному влечению. В дальнейшем это станет причиной целого ряда перипетий, о которых рассказывает Луций Апулей в своем «*Золотом осле*».



Рис. 3. Амур и Психея. Ок. I в. н. э., с греческого оригинала II в. до н. э. Мрамор. Капитолийские музеи, Рим

Психея – это молодая девушка, и виновна она лишь в том, что оказалась красивее Афродиты. Богиня, которой надоедо, что люди поклоняются красоте Психеи, воздавая ей божественные почести, приказала Эросу заставить ее влюбиться в ужасное чудовище. Но бог любви, странно рассеянный и неосторожный, поранился стрелой, предназначенной для девушки, и влюбился в нее. Таким образом, он нарушил обещание, данное Афродите, и перенес Психею в свой замок, чтобы каждую ночь заключать ее в свои объятия. Но супруга никогда не должна была спрашивать, кто он такой.

В лучших классических традициях женской зависти сестры убедили Психею в том, что ее супруг настоящее чудовище. Влюбленная Психея, снедаемая любопытством, решила узнать всё о своем супруге, приблизив ночью светильник к его лицу. Упавшая капля раскаленного масла разбудила Эроса, который в отчаянии был вынужден пожертвовать своей любовью – он должен был убить Психею.

Вот как Л. Апулей в «Золотом осле»⁸ описывает эту сцену:

Ненасытная, к тому же и любопытная Психея не сводит глаз с мужниного оружия, вынимает из колчана одну стрелу, кончиком пальца пробует острие, но, сделав более сильное движение дрожащим суставом,

⁸ Апулей Л. Золотой осел / пер. М. Кузьмина. М.: Азбука, 2010. Книга пятая.

чувствует укол и через кожу выступают капельки розовой крови. Так, сама того не зная, Психея сама воспылала любовью к богу любви. Почувствовав вожделение к богу, она страстно наклонилась к нему, раскрыв уста, и торопливо начала осыпать его жаркими и долгими поцелуями, боясь, как бы не прервался сон его. Но пока она, таким блаженством упоенная, любовной страстью уязвленная, волнуется, лампа ее, то ли по негоднейшему предательству, то ли по зловредной зависти, то ли и сама пожелав прикоснуться и как бы поцеловать столь блистательное тело, брызгает из конца светильника горячим маслом на правое плечо богу. Эх ты, лампа, наглая и дерзкая, презренная прислужница любви, ты обожгла бога, который сам господин всяческого огня! А, наверное, впервые изобрел тебя какой-нибудь любовник, чтобы как можно дольше ночью пользоваться предметом своих желаний. Почувствовав ожог, бог вскочил и, увидев запятнанной и нарушенной клятву, быстро освободившись из объятий и поцелуев несчастнейшей своей супруги, улетел, не произнеся ни слова.

Только своевременное вмешательство Зевса помогло уладить то, что казалось непоправимым: Зевс превратил Психею в богиню, он утихомирил разгневанную Афродиту и навсегда узаконил отношения двух любовников. Это один из редчайших жестов благородной мудрости повелителя богов.

Так по чину передана была во власть Купидона Психея. И в определенный срок родилась у них дочка,

которую зовем мы Вождение.

*Л. Анулей. Золотой осел*⁹

Влюбленная пара, изваянная из мрамора, запечатлена в момент счастливого разрешения драматической истории их любви, завершившейся сладостным объятием. Этот жест счастливой взаимности двух любовников, возможно, является самой чистой и благородной сценой любви, когда-либо явленной в античном искусстве.

⁹ Там же, книга шестая.

Шутки природы

Не случайно эти две скульптуры являются римскими копиями, сделанными с утраченных греческих оригиналов. Именно начиная с эпохи Эллинизма, с III в. до н. э. и позднее, греки начали изображать эмоции, нисколько не сглаживая их, создав тем самым целую типологию любовного романа, послужившую неиссякаемым источником вдохновения для бесчисленного числа книг и изображений. Такие поэты, как Каллимах и Феокрит, положили начало любовной поэзии, в которой цветущая природа становится фоном для самых утонченных чувств посредством лингвистической игры, где смешиваются различные литературные жанры. Изысканный эротизм гомеровской эпохи перемигивается с остротами политической сатиры, гармония любовной поэмы оживляется неожиданными ироническими выпадами, в стихах обнаруживаются двусмысленные и изменчивые желания.

Эти настроения находят своё отражение и в скульптуре, где появляются непристойные персонажи, отражающие самые темные из человеческих желаний.

В эпоху Эллинизма широкое распространение получил миф о Гермафродите, существе, соединившем в себе мужские и женские половые признаки. Сын Гермеса и Афродиты, которого они поручили заботам нимф, обитавших во

фригийских лесах на горе Ида¹⁰, обладал сверхчеловеческой красотой. Это не могло укрыться от глаз нимфы Салмакиды, жившей при одноименном источнике, в Карию. Она открылась юноше, но получила решительный отказ. Ее желание было слишком сильным, и она не могла отказаться от него. Однажды обнаженный Гермафродит погрузился в воды озера, Салмакида обхватила его тело и пожелала слиться с ним навсегда в объятиях. И боги услышали ее мольбу.

Правнук Атлантов меж тем упирается,
нимфе не хочет Радостей чаемых дать.
Та льнет, всем телом прижалась,
Словно впилась, говоря: «Бессовестный, как ни борись ты,
Не убежишь от меня! Прикажите же, вышние боги,
Не расставаться весь век мне с ним, ему же со мною!»

Овидий. Метаморфозы. Книга IV, ст. 368–372¹¹

Из нежной, охваченной страстью девушки нимфа превратилась в тирана. Подобная смена ролей была очень типичной для эллинистической литературы. Ее мятежное желание обладало такой силой, что двое слились в единое тело. С этого момента у Гермафродита появилась пышная грудь и округлые ягодички Салмакиды, мужской член между ног и андро-

¹⁰ Ида (греч. Ἴδη, Иди), Псилоритис (греч. Ψηλορείτης) – высочайшая гора острова Крит (2434 м). Расположена в центральной части острова.

¹¹ Овидий Публий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / пер. с лат. С. В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1983.

гинное лицо, светившееся бесконечной и несравнимой нежностью. И далее в «Метаморфозах», ст. 373–386, мы можем прочесть следующее:

Боги ее услышали мольбу: смешавшись, обоих
Соединились тела, и лицо у них стало едино.
Если две ветки возьмем и покроем корою, мы видим,
Что, в единенье растя, они равномерно мужают, —
Так, лишь члены слились в объятии тесном, как тотчас
Стали не двое они по отдельности, – двое в единстве:
То ли жена, то ли муж, не скажешь, – но то и другое.
Только лишь в светлой воде, куда он спустился мужчиной
(сделался он полумуж, почувствовав, как разомлели
Члены), он руки протер и голосом, правда, не мужа, —
Гермафродит произнес: «Вы просьбу исполните сыну, —
О мой родитель и мать, чье имя ношу обоюдно:
Пусть, кто в этот родник войдет мужчиной, отсюда
Выйдет – уже полумуж, и сомлеет, к воде
прикоснувшись».

Овидий. Метаморфозы. Книга IV, ст. 373–386¹²

Гермафродиту не нужно было прикладывать ни малейших усилий для того, чтобы вызывать в других желание: ему достаточно быть полуобнаженным, чтобы зажечь в ком-либо запретное стремление. Так, скульптор Поликлет извлял его мраморную скульптуру, которая впоследствии многократно копировалась. Известно более двадцати копий, на-

¹² Там же.

зывавшихся «*Спящий Гермафродит*», находящихся сегодня в Лувре, галерее Боргезе, галерее Уффици, Эрмитаже и, наконец, в Ватикане.

Самая невероятная история, без сомнения, связана с копией, хранящейся в Париже (рис. 4). Она была случайно обнаружена в Риме, при строительстве церкви Санта-Мария-делла-Виттория, которая в начале XVII в. поднялась позади Квиринала, рядом с развалинами Терм Диоклетиана.

Их комплексу, видимо, принадлежала мраморная статуя I в., копия с эллинистического оригинала, которую откопали из-под земли монахи кармелитов, занятые на строительстве храма. Статуя вызвала огромное изумление, сначала монахи вообще не знали, что им делать: то ли возмутиться при виде этой чудовищной красоты, то ли возблагодарить Провидение за ту значительную сумму, которую они могли выручить, продав скульптуру. Кардинал Сципион Боргезе положил конец всем сомнениям: он мгновенно понял, какова может быть ценность этой необычной находки, и немедленно приобрел скульптуру, пополнив, таким образом, свою коллекцию на вилле за Порта Пинчиана¹³.

Тело молодого андрогина, покоящееся на матрасе, изва-

¹³ Porta Pinciana (*um.*) – Порта Пинчиана, античные ворота в Риме, были построены во время работ по укреплению стены Аврелиана в 401 г. при императоре Гонории. Ворота названы так по одному из римских холмов, носили также название Porta Salaria Vetus – старая порта Салария, так как через них проходила Соляная дорога (Via Salaria). В раннем Средневековье возникло название Porta Portitiana или Porta Porciniana.

янном Джан Лоренцо Бернини по распоряжению кардинала, описывает мягкую извилистую линию: лицо повернуто направо, ноги налево, ступни направо, а простыня смята налево. С первого взгляда может показаться, что андрогин лежит в совершенно естественной позе, однако в действительности он сознательно соблазняет тех, кто бросает на него взгляд. Гермафродит – это самое томное существо из всех, когда-либо изваянных из мрамора. Тем не менее в данном случае он находится во власти желания, навеянного эротическими сновидениями, о чем свидетельствует его пенис, пребывающий в состоянии эрекции.



Рис. 4. Спящий Гермафродит. I в. н. э. Копия с оригинала V в. до н. э. Мрамор. Музей Лувра, Париж

Скульптура показалась настолько шокирующей, что Ци-

пион принял решение повернуть ее к стене, чтобы никто не заметил этой скандальной подробности, а мог бы только домысливать, пробуждая в зрителях еще более неудержимое желание. Однако если гости, осматривавшие коллекцию, хотя бы имели возможность встретить эту скульптуру на своем пути, то другая статуя была абсолютно запретной.

В зале, посвященном Гермафродиту, прелат поместил рядом со спящим юношей еще одну версию андрогина, охваченного еще более откровенным желанием. В этой фигуре желание соединялось с наглостью. Гермафродит был изваян стоящим, с приподнятой туникой, собранной томными складками у него на груди, бесстыдно демонстрируя свой поднятый фаллос. На лице юноши блуждала улыбка, что-то среднее между удовлетворением и опасением за столь дерзкое поведение. Его точеные бедра были чуть согнуты, а живот выпячен вперед, как будто приглашая к запретному совокуплению (рис. 5).



Рис. 5. Стоящий Гермафродит. I в. н. э. Мрамор. Музей Лувра, Париж

Эти две скульптуры настолько понравились Наполеону, что император заставил своего зятя Камилло Боргезе¹⁴ продать их ему вместе со многими другими экспонатами из его коллекции: сегодня все они находятся в Лувре.

Тот, кто их заказывал, вероятно, был страстным поклонником космоса эллинистической литературы, населенного чудовищными фигурами, способными совершать самые непристойные поступки ради удовлетворения своих желаний. С наступлением эпохи Эллинизма, через несколько столетий после чистой и страстной любви Сафо, мы встречаемся с бесстыдными чувствами, включая шутки природы, способные даже привести к гибели возлюбленного. Эллинизм исследует тела и эмоции, рождающие любопытные аналогии между человеком и животным.

В одной из знаменитых идиллий Феокрита Симета совершает магический ритуал с целью обольстить Дельфиса: она смешивает зелье, в состав которого входят ненависть, любовь, презрение и желание.

*Simeta comuna mistura io.
mai ancora Moire, ho*

¹⁴ Камилло Боргезе – глава рода Боргезе. После вторжения французов в Италию поступил к ним в армию и сблизился с генералом Бонапартом, на сестре которого, Полине, вдове генерала Леклерка, женился 6 ноября 1803 г.

Будут опять оскорбления стучать ему в двери Аида!
В этом вот ларчике здесь сохраняются страшные зелья.
Мне Ассириец, пришелец, поведал, что делают с ними.
Ныне прощай же, царица, коней поверни к Океану!¹⁵

Полное отсутствие эмоций, пронизывавшее искусство классического периода, когда изображались тела, лишённые всякого *пафоса*, теперь уступает место экстремальным ситуациям, исполненным высочайшего психологического напряжения. Очень часто мы оказываемся перед лицом бесстыдных любовников, слившихся в акте самого непристойного совокупления. Перед нами приоткрывается другая сторона изображения желания в искусстве Античности, когда Гермафродит становится центральной фигурой. В скульптурной группе, ныне хранящейся в Национальном археологическом музее в Неаполе, которая была обнаружена на вилле Оплонтис в Торре-Аннунциата, юноша изваян вместе с сатиром, внезапно овладевшим им, возможно, в лесной чаще, вдали от нескромных взглядов. Здесь идиллическим выглядит только окружение, в то время как само действие исполнено драматизма.

Скульптор изобразил своих персонажей то ли борющимися, то ли сжимающими один другого в страстных объятиях. Гермафродиту приходится изогнуться, чтобы вырваться из

¹⁵ Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. / пер. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Просвещение, 1965. Т. 1. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. Греческая литература.

цепких объятий сатира, ухватившегося за его руку, чтобы не упасть. Оба ужасных создания, в которых смешались два начала, человеческое и природное, отталкивают друг друга двусмысленными жестами, что еще более усиливает напряжение. Сила охватившей их страсти настолько очевидна, что для ее обозначения древние греки использовали специальный термин *симплегма*, то есть группа странных, соединенных и переплетенных фигур, расположенных в необычных позах, где притяжение соединяется с отталкиванием. Прекрасное единение желаний и эмоций в скульптуре, так же как и в поэзии, осталось чуждым искусству эллинистической эпохи.

Рим колебался между двумя этими крайностями, время от времени склоняясь то в сторону классической, то эллинистической модели, к группам переплетенных фигур, черпая идеи из греческой традиции, так и не сумев создать новых персонажей. Римляне расписывали стены помпейских домов фресками, на которых любовные сцены, лишённые *пафоса*, чередовались с двусмысленными, непристойными сценами.

Окончательный упадок Римской империи способствовал нарастанию хаоса в изображениях желания. Казалось, что искусство утратило какие-либо правила или направления развития. Можно было любить кого угодно, желать и отталкивать в одно и то же время, совокупляться с существами любой природы, погружившись в поток изменчивых чувств, отражавших нарастающий хаос и иррациональность в обще-

CTBe.

Возвращение к христианскому порядку

Только в IV в. начали появляться некоторые изображения, отражавшие преобладающую духовность желания и не имевшие ничего общего с грешными человеческими страстями. На заре христианского искусства считалось, что единственным желанием, достойным изображения, может считаться только жажда, толкающая оленя к воде, описанная в 41-м Псалме¹⁶ и проиллюстрированная многочисленными мозаиками, сплошь покрывавшими стены и абсиды церквей и катакомб.

Среди них выделяется мозаика, находящаяся в мавзолее Галлы Платидии в Равенне, где в 425 г. были изображены два благородных животных, обвитые виноградной лозой, утолявшие жажду в ручье, низко склонив свои увенчанные великолепными рогами головы. Однако в данном случае речь шла о духе, и только истинно верующие могли правильно истолковать эти символы. Это была версия желания, совпадавшая со стремлением встретить Бога после смерти. В дальнейшем изображение желания пошло различными путями.

¹⁶ Псалтирь. Псалом 41: так же, как олень стремится к источникам вод, так стремится душа моя к Тебе, Боже.

Новое идеологическое направление, возникшее уже в V в. н. э., кажется, сумело преодолеть хаос поздней Римской империи и восстановить порядок в сфере эмоций, что не замедлило принести свои результаты в искусстве. Задачей философов-схоластиков было создание отлаженной системы, которая позволила бы объяснять законы природы, управляющие вселенной, включая такие чувства, как желание.

Кассиодор¹⁷ утверждал, что «любовь – это груз, придающий движение душе», апеллируя к формуле, согласно которой действие эмоций подобно действиям законов физики. К этой аксиоме обращался Боэций¹⁸, который в своем «*Утешении философией*» с исчерпывающей ясностью показал, какую роль любовное желание должно выполнять в жизни человека. Эта роль абсолютно уникальна.

Все лишь любовь в этом мире,
Правит землю и морем,
И даже небом высоким. Если бразды вдруг отпустит,
Сразу к борьбе устремится
Все, что рождает движенье

¹⁷ Флавий Магн Аврелий Кассиодор Сенатор (лат. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator, между 480–490, Сцилациум, Бруттий – между 585–590, там же) – римский писатель-панегирист, историк и экзегет, государственный деятель во время правления короля остготов Теодориха Великого и его преемников, вершиной его карьеры стала должность префекта претория Италии.

¹⁸ Аниций Манлий Северин Боэций (ок. 480–524, по другим сведениям 526) – римский государственный деятель, философ-неоплатоник, теоретик музыки, христианский теолог.

В дружном согласии, мигом
Гневными станет врагами,
Мир повергая в руины.
Только любовь и способна
Смертных в союзе сплотить всех.
Таинство брака чистейших
Свяжет влюбленных навеки,
Верным диктуя законы.
Счастливы люди, любовь коль
Царствует в душах. Любовь та
Правит одна небесами¹⁹.

Парадоксально, что любовь у А. Боэция может быть как разрушительной силой, порождающей беспорядок и смешивающей сословия людей, так и силой, повелевающей природой и управляющей существованием вселенной. Это чувство, которое захватывает героев и богов, бросая их в объятия друг друга, становится стрелкой весов, источником равновесия. Несмотря на то что от теорий Ф. Кассиодора и А. Боэция его отделяло около пяти столетий, философ Пьер Абеляр и его возлюбленная Элоиза с кристальной точностью разьясняют, какая роль приписывалась желанию в Средние века.

П. Абеляр был знаменитым философом, преподававшим в Париже, где он встретил и полюбил юную студентку. Он

¹⁹ Боэций. Утешение Философией и другие трактаты / пер. В. И. Уколовой, М. Н. Цейтлина; примеч. В. И. Уколовой. М.: Наука, 1990.

даже переехал жить к ней в дом в качестве домашнего учителя, однако во время уроков его руки, по его собственному признанию, чаще скользили по ее груди, чем по страницам книг. Когда их связь раскрылась, П. Абеляр был вынужден удалиться из города, однако, как только обнаружилось, что Элоиза забеременела, он попросил ее приехать к нему. Несмотря на запоздалое бракосочетание, братья Элоизы из мести оскостили Пьера, вынудив обоих любовников принять радикальное решение: они были вынуждены уйти в монашество. Влюбленные продолжали вести переписку на протяжении всей жизни до тех пор, пока они не воссоединились после смерти, будучи похоронены в одной могиле. Переписка Пьера и Элоизы стала одной из средневековых историй любви, пользовавшейся наибольшим успехом в Европе благодаря прежде всего ее эпистолярным достоинствам, хотя сегодня ее рассматривают в первую очередь как литературное сочинение. Тем не менее двое любовников выражают свои мысли очень ясно. Он пытается компенсировать свою «несчастную страсть» на религиозно-этическом уровне, она не в силах отречься от ставшей «уже невозможной» любви, выражая отчаяние, в котором, тем не менее, заключено неподдельное очарование ее писем. Абеляр стремится соединить доводы рассудка с пережитой страстью, рассматривая веру как уникальную точку отсчета, позволяющую начать серьезное и углубленное исследование. Элоиза уязвлена его словами. Несмотря на страдания, связанные со столь

неблагоприятными обстоятельствами их отношений, Абеяру удается сохранять удивительную ясность ума, проглядывающую на изображениях обоих любовников.

Средневековая миниатюра исключала наготу и любой физический контакт между мужчиной и женщиной. Самым известным живописным сюжетом из истории любви Пьера и Элоизы стало их свидание, случившееся уже после того, как они приняли монашество: облаченные в монашеские одеяния, они стоят друг напротив друга, не смея дать выход своим чувствам. Это всё, что могли позволить себе художники XI в., рассказывая о любовной страсти.

Но даже на такой скудной базе смогла возникнуть четкая иконография и вполне определенный код для изображения эмоций в соответствии с ясными правилами и согласно умозрительным выводам, подобным тому, к которому приходит Фома Аквинский в своей *«Сумме теологии»*: «Любовь, которой любят человека, желая ему блага, это любовь в полном и абсолютном смысле слова; напротив, любовь, которой любят вещь, чтобы извлечь благо и выгоду у третьих лиц, это обусловленная любовь»²⁰.

Философ разделяет любовь на два типа: это желание, имеющее целью благо любимого, или желание, имеющее целью своё собственное благо. Он отделяет вожделение от дружбы, ставит одну за другой различные фазы развития желания и

²⁰ Аквинский Ф. Сумма теологии / под ред. проф. Н. Лобковица, А. В. Апполонова; пер. А. В. Апполонова. М.: Издатель Савин С. А., 2006. Т. VII.

завершает свою экзегезу страсти единством чувств, являющимся последним следствием любви. Это любовь, позволяющая человеку соединиться с Богом.

Какой художественный приём может передать подобную бесконечную сложность, отразить ее с исчерпывающей ясностью, стать достойным обрамлением для желания, самой опасной и захватывающей эмоции?

Такой попыткой стал цикл фресок, выполненный Джотто внутри капеллы Скровеньи в Падуе. Это не только сцены, в которых повествуется о жизни Мадонны и Христа, где был изображен единственный невинный поцелуй престарелых Иоакима и Анны, у которых ребенок родился тогда, когда они уже утратили всякую надежду стать родителями. Их поцелуй – это знак физического и духовного соединения, символ их святости. Воплощение желания, напротив, было показано фигурами, символизирующими грехи и добродетели, чьи изображения чередуются на стенах.

Следуя точной схеме и этическому порядку, уже установленному во французских соборах и описанному в древних текстах, таких как «*Психомехия*» Пруденция (начало V в.), Джотто поместил с одной стороны семь добродетелей: три теологических и четыре кардинальных. Им противостоят столько же грехов, создающие серию оппозиций.

Кардинальные добродетели и их противоположности:

Благоразумие – Глупость

Стойкость – Непостоянство

Умеренность – Гнев

Справедливость – Несправедливость

*Теологические добродетели и их
противоположности:*

Вера – Неверие

Милосердие – Зависть

Надежда – Отчаяние

Следуя за добродетелями, зритель движется вдоль ряда блаженных, представленных с правой стороны от «*Страшного суда*», на стене, завершающей цикл. Жизнь во грехе, напротив, ведет прямой дорогой в ад. Верующий, проходящий по центру капеллы между двумя стенами, на которых изображены аллегории грехов и добродетелей, призван найти срединный путь между двумя крайностями и поддерживать экзистенциальное равновесие. К изображениям, на которых сравнение между эмоциями выглядит наиболее ярко, четко и ясно, относятся аллегории Милосердия и Зависти, расположенные одна напротив другой. Это два противоположных выражения желания: одно из которых, по словам Фомы Аквинского, имеет целью благо другого, а другое – способствует гибели первого. Это два страстных желания, пробуждающие противоположные силы и обитающие в столь же различных телах. По этой причине Милосердие (рис. 6), служащее синонимом любви и великодушия, является самой прекрасной из всех добродетелей.

«Это изображение милосердия, – гласит надпись внизу фигуры, – и приятная внешность одно из его качеств». Любящее сердце приносит себя в дар Христу. Оно выбирает путь служения. Отказываясь от мирской суеты и тщеславия, милосердие выбирает щедрость, великодушно предлагая каждому то, чего ему не хватает.

Рис. 6. Джотто ди Бондоне. Аллегория Милосердия. Ок.
1305. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя

INDIA



PIETAS IN URBE

Рис. 7. Джотто ди Бондоне. Аллегория Зависти. Ок. 1305. Фреска. Капелла Скровеньи, Падуя

В левой руке Милосердие держит сердце, протягивая его Христу, однако кажется, что тот возвращает его обратно. В другой руке фигуры корзина, полная цветов, фруктов и колосьев. Она попирает ногами мешки с монетами, один из которых ее соперница Зависть (рис. 7), напротив, держит в руках.

Здесь Джотто выражает своё полнейшее презрение, прибегая к целому ряду обозначений, которые уже давно были приняты в средневековой иконографии. Зависть – самый дьявольский и омерзительный из всех грехов. Ноги фигуры охвачены пылающим пламенем, пожирающим ее; безумное желание обладания заставляет аллегорическую фигуру крепко сжимать в руке мешочек с монетами, в то время как пальцы правой руки, жадно вытянутой вперед, скрючены, подобно когтям хищника. Отвратительная змея обвивает голову, хвост торчит из затылка, в то время как голова рептилии высовывается изо рта, угрожая ужалить ее в глаза и отравить ей взгляд. В буквальном переводе итальянское слово «зависть»²¹ означает «слепота». Если ее глаза плотно закрыты, то уши, напротив, кажутся огромными, готовыми злорадно подслушивать любые сплетни и затем распространять их.

Эти изображения представляются убедительнее любой

²¹ In-vidia (*um.*) – буквально «не-видящий».

проповеди: у верующих не остается ни малейшего сомнения относительно того, какую дорогу следует выбрать ради спасения души. Искусство обладает способностью точного и неоспоримого высказывания, оно может направлять желания и эффективно переводить на язык образов теории, призванные регулировать поведение мужчин и женщин, которое обеспечило бы им достойную земную жизнь и завоевание райского блаженства. Наступила эпоха, стремящаяся избегать любого сомнения.

«Поцеловал, дрожа, мои уста»²²

В Средние века любовь была главным инструментом, имевшимся в распоряжении человека, с помощью которого можно было достичь божественной благодати. Об этом свидетельствуют потоки слов, превозносящие это чувство и его необыкновенное влияние на судьбу любого смертного.

Только посредством любви средневековым поэтам удавалось постигнуть Бога. Любимая женщина становилась мостом между ними и Раем. Нежное, благородное и чуткое сердце было создано для того, чтобы наполниться любовью. Это считалось законом природы. Такое объяснение приводит Данте в одном из своих сонетов:

Любовь и благородные сердца —
Одно, сказал поэт в своей канцоне.
Так разум, по ученью мудреца,
С душой неразделим в духовном лоне.
Природа сердце превратит в дворца
Палату, где сам Бог любви на троне.
Порою царство длится без конца,
Но иногда не верен он короне.
Затем в премудрой даме красота
Пленяет взор и в сердце порождает

²² Алигьери Д. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Правда, 1982. Ад, песня 5, стих 136.

Тот дух любви, что связан с ней навек;
Растет и крепнет властная мечта.
И в сердце дамы также возбуждает
Любовь достойный чувства человек²³.

Отталкиваясь от строк, в которых Гвидо Гвиницелли²⁴ представлял любовь как чувство, делающее сердце человека «избранным, чистым и благородным», Данте выстраивал свои умозаключения, согласно которым женщина выступала как единственная возможность спасения. Когда однажды поэт окажется перед лицом Бога, который спросит его об источнике его страсти к женщине, то он сможет ответить:

Она на ангела похожа,
Из царства Твоего,

²³ Там же.

²⁴ Гвиницелли (Guido Guinizelli, ит.) (ок. 1230–1276) – крупнейший из поэтов Италии до Данте и непосредственный учитель Данте в лирике.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

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