

S E R I E S M I N O R



БОРИС БЕРНШТЕЙН

ПИГМАЛИОН НАИЗНАНКУ



К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ  
МИРА ИСКУССТВА

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ





ЯЗЫК. СЕМИОТИКА. КУЛЬТУРА

---

МАЛАЯ СЕРИЯ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва  
2002



БОРИС БЕРНШТЕЙН

# ПИГМАЛИОН НАИЗНАНКУ

К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ  
МИРА ИСКУССТВА



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2002

ББК 85.1  
Б 51

**Бернштейн Б.**

**Б 51** Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 256 с.: ил. — (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия).

ISBN 5-94457-055-5

Автор этой книги исходит из общеизвестного факта: изображения и другие рукотворные предметы, которые мы сегодня принимаем за искусство, не всегда и не везде бывали художественными феноменами; люди нередко создавали, воспринимали, переживали и обсуждали их существенно иначе.

Любая культура заслуживает того, чтобы увидеть ее как целостный и самодостаточный универсум. Поэтому значение образов «для них» составляет такую же историческую реальность, как и наши интерпретации, которые развертываются в плоскости функционирования этих образов «для нас». Ибо быть образом, текстом, быть искусством возможно только в модусе «для»: без отношения к некоторой субъективности, вне живых социокультурных контекстов нет ни искусства, ни образа, ни текста.

Где, когда, в каких обстоятельствах и каким образом формировалась идея искусства и складывались соответствующие культурные практики? В поисках ответа на этот вопрос автор выбрал в историческом пространстве-времени два места, традиционно противопоставляемые друг другу по своей духовной природе и культурной ориентации, — Иерусалим и Афины, две идеи — библейский запрет изображать и античный мимезис. Он обнаруживает там параллельные ходы мысли, которые хотя и привели к взаимоисключающим следствиям, существенны и симтоматичны сами по себе. Позднее эти идеи вступают в напряженные и драматические взаимодействия, которые определяют судьбы пластики в западной культуре.

**ББК 85.1**

*В оформлении обложки использованы фотографии:  
Идол. Сонгье (Заир); Вилла Адриана (Тиволи).*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-94457-055-5



9 785944 570550 >

© Б. Бернштейн, 2002  
© Ю. С. Саевич. Оформление  
серии, 2000

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

## Оглавление

Введение	7
Вторая заповедь	15
Где искусство? Когда искусство?	29
Первобытное, примитивное, первичное	44
Ближневосточный контекст	65
Запрет — пустое разрешение	76
Отступление в форме беседы	93
Бессилие Пигмалиона	108
Мимезис как дезанимация	120
Грани техне и «Синдром Зевксиса»	142
Жизнь изображений или мир искусства	165
Дисгармоническая гармония?	183
Литература	197
Иллюстрации	221

В основу этой книжки положены две опубликованные ранее статьи: «Моисей, или Искусство, названное мимоходом» (*Вестник Еврейского университета в Москве*. 1998. №5758) и «Мимезис и инкарнация» (*Искусствознание*. 1999. №2). Для нынешнего издания в статьях были сделаны существенные изменения и добавления; в текст включены также небольшие фрагменты из других недавних публикаций автора: «Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории» (*Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа/Гос. институт искусствознания*. СПб.: Алетейя, 2000) и «Искусствоведческие аспекты изучения традиционной культуры» (*Традиционная культура: Альманах*. 2000. №2).

Считаю своим долгом поблагодарить профессора Ирину Свенцицкую (Москва), которая прочла работу в рукописи и сделала ряд важных замечаний, профессора Михаила Гельцера (Хайфа) и доктора искусствоведения Михаила Либмана (Иерусалим) — за полезные замечания и библиографические указания, а также профессора Моисея Кагана (Санкт-Петербург) — за полемику, которая заставила меня уточнить собственные позиции.

Владимиру Кузнецову (Купертино, Калифорния) — отдельная благодарность за неоценимую компьютерную помощь.

## ВВЕДЕНИЕ

В одной из просторных зал Метрополитен-музея в Нью-Йорке выставлена впечатляющая шеренга деревянных идолов, родом из Океании; каждый вырезан из одного ствола и изображает несколько человеческих фигур, поставленных одна на другую. Величина фигур нарастает по мере удаления от пола — верхняя наиболее внушительна во всех своих измерениях. Мужественность персонажей не вызывает сомнений — она не столько преувеличена, сколько символизирована: из соответствующего места вырастет смелый пространственный элемент, плоский, наподобие паруса, искусно изрезанный сквозным узором — декоративный, ажурный и мощный одновременно. Грубый и экспрессивный характер резьбы, конфликтное сочетание крутой пластики объемов и выброшенных вперед плоских кружевных пластин, равно как и дерзкие масштабы изваяний пяти-шестиметровой высоты, выстроенных в ряд в светлой высокой зале, — профессиональная эстетическая чувствительность, изощренная в шоковой школе современной пластики, не может не отозваться на странное обаяние этих статуй-столбов, и я однажды провел добрую долю своего визита в Метрополитен, бродя вдоль строя океанийских идолов. Позднее я встретил их брата в коллекции Музея Израиля в Иерусалиме. Это был верный знак — работы неведомых резчиков племени Асмаг стали признанным и ценным экспонатом художественных музеев, введены в культурный канон в качестве произведений искусства, и введены бесповоротно<sup>1</sup>.

Стоит, однако, переместиться в родной для них культурный ландшафт, чтобы увидеть их в ином освещении.

---

<sup>1</sup> См., напр.: Art of Oceania 1969, ил. 106, 107, 108.



Вот что пишет о причинах их возникновения и целях их существования осведомленный исследователь.

«Стволы деревьев, очищенные от веток, доставляют из леса под приветственные клики женщин племени, но бревна предназначены стать местом пребывания духов погибших мужчин; из них вырезают предмет, который мы бы назвали скульптурой. Когда накапливается необходимое количество мужчин, ставших предками, набирается соответственно и ряд столбов, где их духи временно пребывают. Теперь столбы предков, назовем их так, должны исполнить свою миссию. Когда воины племени соберутся в поход, чтобы отомстить врагам, перед столбами предков, а вернее было бы сказать — перед столбами-предками, будут совершены необходимые ритуалы и сила предков перейдет к живым. Предполагается, что духи, после того как месть будет совершена, используют подобные каное столбы, чтобы уплыть по реке в океан и далее — в царство мертвых»<sup>2</sup>.

Возможно, с точки зрения человека культуры Асмаг, между океаническим царством мертвых и заокеанским музеем нет существенной разницы: и то и другое одинаково подходит для вечного успокоения отслуживших свое предков. Но мы обязаны снова посмотреть на вещи глазами внешнего наблюдателя.

Метаморфоза неизменного по своим природным качествам — материалу, форме, фактуре, характеру поверхностей, массе, окраске и прочему — предмета имеет фундаментальный характер. Его перемещение из деревни в Западной Гвинее в музейный зал есть нечто большее и другое, нежели физическое передвижение. Артефакт — вместилище предка или предок (вряд ли эти тонкие различия имели смысл в контексте его рождения и первичного функционирования) — пересек некий незримый порог, за которым он обречен вести другую жизнь — в качестве произведения искусства.

---

<sup>2</sup> Thomas 1995, 82.

Когда, где и кем этот порог был воздвигнут, откуда он получил магическую силу превращать артефакты различного происхождения в культурные феномены, образующие современный мир искусства? Вот вопрос, который заключает в себе предварительную и наиболее общую формулировку моей темы.

Предварительный и наиболее общий ответ мог бы звучать так: в разное время в разных местах. Существует, однако, несколько точек, где состоялись события, критические для конституирования искусства и его мира. О двух таких точках в пространстве-времени культуры будет идти речь.

\*\*\*

Статья «Искусство» в современном философском справочнике открывается следующей фразой:

«Мысль о том, что различные человеческие деятельности — такие как живопись, скульптура, архитектура, музыка и поэзия — имеют между собой нечто существенно общее, принадлежит определенному периоду, который начался только с XVIII века»<sup>3</sup>.

Это известие само по себе не обладает новизной, но его закрепление в популярной словарной статье, да еще в самом ее начале, должно служить сертификатом его всеобщего признания и банальности.

Историю понятия «искусство» принято, однако, отсчитывать от древних рубежей. Естественно, она выглядит долгой историей отсутствия. Если довериться ретроспективным описаниям (а других и быть не может), это отсутствие ощущаемое и потому переживаемое как недостача, как обманутое ожидание, как пустота в том месте, где оно, понятие, должно было быть. Иногда кажется, что изначально сотворенная языковая матрица оставалась незаполненной: искусство было, но слова не было.

---

<sup>3</sup> Oxford Companion to Philosophy 1995, 58–59.

Дело осложняется неопределенностью предмета и жанра самого исследования. В одних случаях границы предмета и характер жанра обрисованы с достаточной точностью: исследуется история понятия в пределах истории понятий или, если воспользоваться распространенной формулировкой, истории идей.

Истоки этого жанра следует искать в лоне истории философии. К 1940 г., когда Артур Лавджой начал издание «Журнала истории идей», самоопределение истории идей зашло достаточно далеко.

Вступительная статья издателя, помещенная в первом номере журнала, определяла характер и цели дисциплины. А. Лавджой представлял себе историю идей как аналитическое и критическое исследование природы, происхождения, развития, распространения, взаимодействия и влияния идей, которые вынашивали, из-за которых враждовали, которыми были захвачены поколения людей. Интердисциплинарность такой познавательной задачи очевидна. Конечной целью исследований было бы исполнение «дельфийского императива» — более ясное понимание природы человека, которое, как казалось автору тогда, в 1940 году, составляло «труднейшую и наиболее фундаментальную из наших проблем»<sup>4</sup>. Случайно ли, что необходимость такого понимания философ показывал на примере изучения искусства, литературы в особенности?<sup>5</sup>

Спустя десять с небольшим лет П. О. Кристеллер, единомышленник и коллега А. Лавджоя, известный исследователь философии Возрождения, опубликовал на страницах журнала обширную работу, посвященную генезису понятия «изящные искусства»<sup>6</sup>. Несколько позднее он счел нужным еще раз, в специальной статье, уточнить пределы «истории идей» и ее отличия от истории философии. Он снова подчеркнул общегуманитарный и потому

---

<sup>4</sup> Lovejoy 1940, 8–9.

<sup>5</sup> Ibid., 10–11.

<sup>6</sup> Kristeller 1951–1952.

интердисциплинарный характер этого типа штудий<sup>7</sup>. В кратком очерке истории идеи «истории идей» ее происхождение было возведено к немецкой истории духа — *Geistesgeschichte*<sup>8</sup>. Разбиение единого духа на множество идей очищало предмет от метафизических обертонов или, пользуясь аргументацией Кристеллера, освобождало отдельные идеи от жесткой включенности в универсальную систему<sup>9</sup>. «История идей» становилась скорее «историей понятий». Именно в этой модификации она уверенно обжилась в гуманистике как ее особая область<sup>10</sup>. Наконец,

---

<sup>7</sup> Дельфийский императив таит в себе ловушку, рефлексивную черную дыру. В капитальной книге, посвященной проблеме интердисциплинарности во всех ее главных измерениях, ничего не говорится о концепции «истории идей»; библиография проблемы, которой отдано около сотни страниц убогим шрифтом, не содержит упоминаний об опыте, который, на мой взгляд, имеет прямое отношение к делу (см.: Klein 1990, 232—325). Область настолько разветвилась, что нуждается в интердисциплинарном синтезе интердисциплинарных наук — и здесь открывается перспектива бесконечного наслоения метауровней.

<sup>8</sup> Историк искусства нетрудно вспомнить, что методологические принципы, вызревшие в недрах Венской школы и получившие наиболее последовательное воплощение в концепции истории искусства как истории духа, «*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*», впервые четко определенной М. Дворжаком, были не чем иным, как синтезом истории искусства с историей идей (см., например: Johnston 1983, 154). И далее — каламбур самой истории — «Идея» Э. Панофского появилась в 1924 г. (Panofsky 1924). Незадолго до того была опубликована написанная совместно с Ф. Заклем статья о «Меланхолии» А. Дюрера, которой суждено было стать образцовой моделью иконологического исследования (Panofsky 1923); выросшая позднее из этого разыскания книга (Klibansky 1964) очень точно отвечала проекту истории идей, каким он был начертан основателями одноименного журнала.

<sup>9</sup> Kristeller 1972, 160 и сл.

<sup>10</sup> Скажем, книга известного польского философа и эстетика В. Татаркевича, где в нескольких этюдах прослеживаются

сигналом институционализации интеллектуальной истории (или историй) и ее жизнеспособности в качестве автономной и суверенной дисциплины может служить издание энциклопедий или энциклопедических справочников. «Словарь истории идей», изданный скоро три десятилетия назад, первым принял на себя эту роль<sup>11</sup>.

История понятий тяготеет к универсальности — как «история всех понятий», но оборотной стороной энциклопедической универсальности оказывается обособленность истории каждого отдельного понятия. Поэтому история эстетики как специальная дисциплина первая претендует на историю понятия «искусство» — и тут понятие исследуется в ближайших и необходимых связях. Для некоторых исторических ситуаций, в особенности когда ничего похожего на специальный дискурс обнаружить нельзя, история эстетики вынуждена менять оптику и делать своим предметом вместо интеллектуальной рефлексии «эстетические взгляды» и «эстетические представления» соответствующих культур. Последние вернее всего было бы назвать гипотетическими реконструкциями эстетического опыта, выстроенными на основании разнохарактерных свидетельств<sup>12</sup>, — тут поиски соответствующего понятия ведутся в более мощных пластах сознания, нежели тонкий слой собственно теоретической мысли. Тем не менее, парадокс отсутствия в обиходе любой культурной страты понятия, слова или группы слов, адекватных позднешему пониманию искусства, сохраняется.

По моему глубокому убеждению, разгадку столь долгого отсутствия следует искать за пределами истории по-

---

судьбы фундаментальных эстетических понятий, на английском языке была издана под названием «История шести идей», а на родном языке автора — как «История шести понятий» (см.: Tatariewicz 1975; Tatariewicz 1980). «Идеи», включенные в обзор: искусство, прекрасное, форма, творчество, мимезис, эстетический опыт.

<sup>11</sup> Dictionary 1973–1974.

<sup>12</sup> См., напр.: История эстетической мысли 1985, главы I и II.

нятий или поля эстетического опыта, в соотношении идей, взглядов, представлений, переживаний, словом — всех уровней эстетического опыта, с соответствующими культурными практиками. Это значит, что я бы развел «историю идей» с «историей понятий» и, тем более, с «историей терминов» (к которой история понятий иногда приближается). Возникновение идеи искусства может предшествовать сложению отретфлексированного понятия, идея может базироваться на интуиции, вырастающей из практики и направляющей практику.

Нас не должно смутить расхождение возможных результатов с давними цеховыми предубеждениями, если окажется, что сам эстетический опыт бывал маргинальным эпифеноменом деятельности, которую мы полагаем художественной, в генетически определяющих точках ее истории. Тот очевидный факт, что понятия и идеи имеют историю, таит в себе некую угрозу. Побочный эффект междисциплинарных штудий, не предусмотренный пионерами «истории идей», бывает опасен для исходных дисциплин.

Одно из первых простых условий прослеживания истории идей — согласимся, что любая культура заслуживает того, чтобы ее увидеть как целостный и самодостаточный универсум — довлеет культуре злоба ее. Понять, чем был и что представлял собою мир «для них», — непрямой познавательный принцип, более того, этический императив гуманистики. В нашем случае это означает, что функционирование образов и текстов «для них» составляет такую же историческую реальность, как и наши интерпретации, которые принадлежат к сфере функционирования этих текстов и образов «для нас». Ибо бытие образом, текстом, равно как и бытие искусством возможно только в модусе «для». Без отношения к некоторой субъективности и вне живых социокультурных контекстов нет ни искусства, ни образа, ни текста.

Между тем метафизика вечной сущности искусства имплицитно заложена в фундамент «истории искусства всех времен и народов». Судьба пластических искусств,

какой она выглядит в исторических описаниях и теоретических объяснениях, в этом смысле особенно представлятельна. Ясное понимание того, что слово, или действие, или слово-действие могут иметь как художественную, так и внехудожественные функции, не принято распространять на область пластики: скульптурные изображения, равно как и изображения на плоскости, словно бы приговорены быть искусством. Достаточно раскрыть любую книгу, в заголовке которой содержатся слова «происхождение искусства», чтобы в этом убедиться. Вот почему пластика может служить наиболее наглядной моделью рассогласования образа, выстроенного историей искусства, и исторических практик: презумпция принадлежности пластического изображения к искусству обычно не ставится под вопрос. В этом смысле история искусств бывает неисторична.

\*\*\*

В последующих строках я хочу проследить зарождение идеи искусства в двух точках истории, традиционно — и заслуженно — противопоставляемых друг другу по своей духовной природе и культурной ориентированности. Между тем, внимательно взглядываясь, мы обнаружим там аналогичные ходы мысли, которые хотя и привели к взаимоисключающим следствиям, существенны и симптоматичны сами по себе. Так или иначе, но результатом этих совпадений и расхождений стали принципы и практики, которым суждено было вступить в напряженные и драматические взаимодействия и определить пути кристаллизации идеи искусства в западной культуре.

Я буду говорить — выразимся старомодно — об Иерусалиме и Афинах.

## ВТОРАЯ ЗАПОВЕДЬ

Библейский запрет изображать — вторая заповедь Синайского откровения, этот исторический нуль изобразительности — может быть достойной исходной точкой для рассуждений об исторических судьбах пластики как искусства.

«Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства. Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим. Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им; ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель [...]»

(Исх. 20: 2—5, ср. Втор. 5: 6—9)

Трудно найти во всей мировой словесности другие строки, которые были бы так властно впечатаны в историю изобразительных искусств.

В своей наиболее общей формулировке запрет должен был иметь следствием вытеснение из культурного обихода любого рукотворного поклоняемого объекта и любого подobia видимого предмета или существа. Поэтому суровая иконофобия Второй заповеди для искусствознания — прежде всего препятствие, затруднение. Библейский интердикт выглядит как плотина, воздвигнутая Законом на пути Искусства и исказившая его естественное течение. Другое видение проблемы потребовало бы отречения от краеугольного принципа, на котором до сих пор, явно или скрыто, покоилось здание истории искусства как особой дисциплины. Там, где запрет тотален и исполняется буквально, историку искусства делать нечего. Поэтому задача, как правило, видится в том, чтобы показать, как непрочно было препятствие и какими способами Искусство его преодолевало — прежде всего, в той этнокультурной общности, которой приказ



общности, которой приказ был непосредственно адресован. Здесь должна была сложиться образцовая модель.

Существует несколько способов отыскания щелей и промоин в иконоборческой плотине.

Первый: насколько ветхозаветные формулировки запрета проницаемы для пластических искусств сами по себе?

Язык законополагающего текста давно утратил прозрачность, если когда-либо ее имел: записавший, говорят, был косноязычен. В других местах Ветхого Завета запрет изложен несколько иначе, нежели в Декалоге, их сопоставление дает повод для разных филологических толкований, осложненных изощренной казуистикой догматических споров. Нетрудно заметить, что расхождения в понимании радикально меняют сам принцип. Идет ли речь об изготовлении или только о непоклонении — вопрос судьбоносный для пластической деятельности. И далее — об изготовлении чего? Наименования запретных объектов неясны, варьируются и тем самым дают повод для ветвления интерпретаций: одно слово должно обозначать только круглую пластику — из камня или дерева, другое — только воображаемый вид или образ, воспринимаемый зрительно<sup>13</sup>.

Далее, как толковать запрет в соотношении с велением Бога о сооружении Скинии и Ковчега Завета — с включением туда изобразительных мотивов? Сходная проблема возникает в отношении Соломонова храма и дома Соломона, украшенных изображениями (см.: Третья Книга Царств, 6—7). Противоречие с запретом Второй заповеди в этой связи может быть истолковано как уточняющее ограничение, наложенное самим законодателем на сферу действия закона, как своего рода поправка к конституции.

Еще один аспект, не столько догматический, сколько исторический, касается документальных и артефактуальных свидетельств относительно изобразительной практи-

---

<sup>13</sup> «Pe-sel» и «t'mu-nah»; см. подробный комментарий в: Jacob 1992, 547, а также — Gutmann, 1971, XV, и др.

ки в иудейской традиции. Давление «Моисеева запрета» было крайне нестабильным, в иные времена его соблюдали нестрого, в другие — не соблюдали вовсе.

Ограничусь для иллюстрации одним представительным примером.

«[...] Расценивать этот запрет, даже строго исполняемый, как противостоящий любому художественному развитию, значит придерживаться крайне узкого взгляда на границы и функции искусства: ибо не все искусство подражательно и даже в изобразительном искусстве не все сюжеты включают воспроизведение фигур людей или животных. Следовательно, будь эти строки Библии интерпретированы самым буквальным образом и сохраняй они всю свою непререкаемую власть, для нашего предмета, тем не менее, оставалось бы некоторое пространство. Но эта посылка неверна по существу. Неясно, насколько обсуждаемые строки предусматривали прямой запрет изображать любые человеческие и анималистические формы в любых обстоятельствах. Но бесспорно, что это не всегда так интерпретировалось даже среди наиболее лояльных и ортодоксальных евреев. Действительно, само Пятикнижие с его детальными инструкциями относительно херувимов, которые должны были быть помещены на Ковчеге Завета, подсказывает логический вывод, что суровый запрет Декалога следует читать в соотнесении со следующим стихом: „Ты не должен поклоняться им и служить им” — то есть, что изображения не должны быть предметом поклонения, не должны репрезентировать или замещать»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Jewish Art 1961, 18; ср.: Roth 1971, 11; Roth 1975, 64. Б. Коэн, исходя из буквального смысла слов Писания, полагает, что живопись на плоскости находилась вне запретной сферы (см.: Cohen 1975, 42) — это соображение заслуживает внимания, я вернусь к нему позднее. В качестве «поправки» можно рассматривать также расхождения формулировок: скажем, в тексте Исхода, помимо наиболее цитируемой формулы, есть и другая, ограничивающая запрет только «литыми» богами (34: 17). Ср.: Jacob 1992, 547, 549, а также Gutmann 1971, XV;

Нас будут занимать мотивы и возможные смыслы самого запрета, да и то не все, но лишь те, которые имеют отношение к понятию искусства. В таком ракурсе проблемы датировки и авторства до известной степени утрачивают остроту, хотя вовсе миновать их было бы неверно.

В настоящее время принято считать, что иконоборческий принцип культа Яхве окончательно определился в конце VII века (622 г. до н. э.) в результате религиозной реформы царя Иосии.

По мнению Т. Меттингера, если запрет и восходит ко времени странствия в пустыне, то по неизвестным причинам он бездействовал до реформы Иосии, но лучшее объяснение доступного сегодня материала сводится к тому, что Моисей не заявлял никогда своего отношения к изображениям, что запрет был продуктом пророческой поле-

---

Jewish Art 1972, 17, 27—28; Gordis 1975, 10; Altshuler 1986, 156; Nachlili 1988. В последней книге, изданной в серии «Handbuch der Orientalistik» и подкупающей деловитостью и отсутствием риторики, отмечены следующие обстоятельства — отношение раввинов к изображениям постепенно менялось в сторону большей терпимости, влияние окружающих культур, у которых заимствовались языческие и мифологические мотивы, становилось все сильнее, еврейская литература, легенды и Мидраши воздействовали на художественную традицию, при этом языческие мотивы, использованные в еврейском изобразительном искусстве утрачивали свое исходное языческое — идолопоклонническое — значение и эволюционировали в направлении большей декоративности или становились графическими репрезентациями ценностей, открыто признаваемых иудаизмом в тот период (см. Nachlili 1988, 286—287). Правда, надо принять во внимание, что речь идет о первых веках нашей эры, когда отношение ко второй заповеди стало относительно либеральным. Среди более ранних работ аналогичный, чисто исторический, подход, обусловленный предметом описания, можно найти в книге: Shanks 1979, в особенности — глава 10, The Image in the Synagogue, 143—150. Весь этот исторический материал, однако, касается судьбы запрета в сложных перипетиях исторической практики.

мики против идолов и что пророки предшествовали закону. Исследователи полагают, что решающей причиной обострения традиционной вражды к образам, получившей выражение и обоснование в текстах Второзакония, могли быть не столько теологические мотивы, интересы унификации ритуала и религиозные чувства, сколько необходимость укрепления царской власти и консолидации государства перед лицом внешней угрозы. Вавилонский плен был не за горами<sup>15</sup>. Другой причиной могло быть соперничество между жреческими кланами Ааронидов — потомков и преемников Аарона, и Мозаидов — наследников Моисея<sup>16</sup>. Не исключены и другие объяснения<sup>17</sup>.

Так или иначе, но строки Второзакония заслуживают внимательного чтения.

---

<sup>15</sup> См.: Mettinger 1979, 24—25; Gutmann 1989, 5—25; Gutmann 1971a, 3—18. О политеизме (или синкретизме) Израиля в результате ассимиляции ханаанских культов в период Судей и Царств — см.: Smith 1990, в частности перечень богов, которым могли поклоняться израильтяне в то время, на с. 145; ср. также: Eliade 1978, 60, 113.

<sup>16</sup> См.: Friedman 1997.

<sup>17</sup> См. также: Berlejung 1998, 342, 402—404. Отсутствие археологических подтверждений позволило некоторым исследователям поставить под вопрос самый факт египетского пленения и исхода — включая сюда, разумеется, все события, сопряженные со странствием в пустыне, и так — вплоть до историчности самого Моисея. (См.: Finkelstein 2001, в частности 48—71.) Тогда нарушения времен Соломона (а они были поистине вопиющими), как и некоторые другие, нельзя считать нарушениями — это были принятые практики времен, предшествовавших иконоборческому запрету. С другой стороны, археологический материал показывает, что «домашнее» поклонение изображениям, в частности богине Ашерах, продолжалось после реформы Иосии (там же, 288). Не имея оснований выступать арбитром в этих специальных спорах, я пользуюсь здесь именем и образом Моисея только для условного обозначения обсуждаемой идеи, что, я надеюсь, очевидно.

В главе 5 (6—9) соответствующий текст Исхода воспроизведен дословно<sup>18</sup>. Более развернуто запрет изложен в другом месте Второзакония:

«И говорил Господь к вам из среды огня; глас слов Его вы слышали, но образа не видели, а только глас. [...] Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину, изображения какого-либо скота, который на земле, изображения какой-либо птицы крылатой, которая летает под небесами, изображения какого-либо гада, ползающего по земле, изображения какой-либо рыбы, которая в водах ниже земли. [...] Если же родятся у тебя сыны и сыны у сынов твоих, и, долго живши на земле, вы развратитесь, и делаете изваяние, изображающее что-либо, и сделаете зло сие пред очами Господа, Бога вашего, и раздражите Его: то [...] скоро потеряете землю, для наследования которой вы переходите за Иордан; не пробудете много времени на ней, но погибнете. И рассеет вас Господь по всем народам, и останетесь в малом числе между народами, к которым отведет вас Господь. И будете там служить богам, сделанным руками человеческими из дерева и камня, которые не видят и не слышат, и не едят и не обоняют».

(Втор. 4: 12, 15—18, 25—28)

В двойной драматургии Второзакония этот фрагмент особенно напряжен. Запрет и предупреждение вложены в уста Моисея: вождь и олицетворение закона напоминает о завете перед прибытием в землю обетованную, на которую ему самому не дано ступить, разрешено лишь ее увидеть. Там его народ будет строить свою историю уже без

---

<sup>18</sup> Или, напротив, первая по расположению запись заповедей в Книге Исход была поздней редакцией и потому воспроизводит слова Второзакония? Или обе редакции восходят к общему источнику? (См.: Friedman 1997, 258—259; Finkelstein 2001, 277—285.)

него. Отсюда настойчивость повторения, отсюда обоснование запрета, подробная спецификация не подлежащих изображению предметов<sup>19</sup>, более детальное описание возможных наказаний в случае его нарушения.

Доказательная аргументация, как известно, бросает тень на авторитарность воли и полноту власти приказывающего; повеление Бога не нуждается в обоснованиях. Пишущий, проговариваясь, выдает себя. Тем интересней его объяснения для историка.

Бог был только слышен, но не виден, когда говорил из среды огня, — означает ли это невозможность видения Бога, недоступность его человеческому взору «по природе»? Если так, то по логике вещей запрет следовало бы формулировать прямо — «не изображай Меня!». Но Моисей сворачивает в сторону: в перечислении названа только всякая живая тварь, начиная с мужчины и женщины. Можно предположить, что тут пропущена связка, которая легко поддается реконструкции: Господь не имеет вида мужчины или женщины и т. д., он вообще не имеет вида, и потому всякое Его изображение ложно<sup>20</sup>. Однако,

---

<sup>19</sup> Б. Якоб полагал, что перечисление «трех сред» в формулировке Исхода следует понимать не как мифологическое трехчастное членение мира по вертикали, но как перечисление трех пространств обитания всех живых существ. (См.: Jacob 1992, 547—548.)

<sup>20</sup> Примечательно, что чувственное явление Бога Израилю здесь ограничено акустическими феноменами, которые в пределах библейской физики можно считать вневещными — в таком виде они и фигурировали в позднейшей экзегетике. Однако некоторые топосы в речах Моисея и других персонажей не только обладают пластической экспрессией, но провоцируют недвусмысленные ассоциации с современной им скульптурой язычников: «крепкая рука» и «высокая мышца» Господа суть антропоморфные метафоры Его могущества, но в то же время они недвусмысленно напоминают о стилистике ассирийских рельефов IX—VII вв. до н. э., где гиперболически мощная мускулатура богов, царей и зверей была одновременно и прямым представлением, и символическим выражением силы и власти. О степенях явления Яхве см. прекрасное исследование: Friedman 1997a.

как мы сейчас увидим, аргументация, к которой прибегает Моисей и пророки, на этом пункте не задерживается и предупреждение — «дабы вы не развратились» — имеет другой смысл.

Перечисление неизобразимых существ ограничивает запретную область, сводя ее к человеку, земной и водной фауне, все прочее не названо. Следовательно — разрешено? Указание на человека и животное царство в качестве наиболее опасного (или единственно опасного, недопустимого) предмета воспроизведения симптоматично само по себе: аниконизм второй заповеди утрачивает тотальность и становится отчасти проницаемым. Это размежевание имело заметные последствия в истории изображений, оно же позволило искусствоведам и теоретикам считать, что вторая заповедь не могла остановить развитие пластических искусств.

Наконец, наиболее интересный для нашей темы аргумент — последний: в рассеянии вы будете поклоняться *рукотворным*, т. е. *безжизненным* истуканам.

В терминах исторического авторства драма выглядит не менее увлекательно. Предполагаемые авторы Второзакония противоречат друг другу: основной текст, «найденный в храме» и представленный царю Иосии, уверенно рисует блестящее будущее: Моисей от имени Яхве обещает народу Авраама свое покровительство, победы над более многочисленными народами, власть, славу и процветание. Но не прошло и четверти века, как царство Иосии было разорено и народ уведен в вавилонский плен. «Вавилонский» соавтор отредактировал речи Моисея, дополнив их так, чтобы в обетовании была предусмотрена возможность катастрофы. Если всемогущество Яхве не ставить под сомнение, национальная беда могла быть только Божественной карой за непослушание. Цитированные только что стихи, начиная с 25 — «если же родятся у тебя сыны...», — и есть вавилонская интерполяция, пророчество из будущего, задним числом<sup>21</sup>. Замечательно, од-

---

<sup>21</sup> См.: Friedman 1997, 107—108, 136—137.

нако, что неизбежность гнева Божьего и заслуженного, как оказалось, возмездия связана только с одним преступлением: идолопоклонством. Оно же, идолопоклонство, будет частью наказания! Греховное поведение настолько омерзительно, что уже само по себе мучительно для грешника:

«...будете там служить богам, сделанным руками человеческими из дерева и камня, которые не видят и не слышат, и не едят и не обоняют...».

Вот главный аргумент, многократно повторенный и подтвержденный позднее.

Завершенная таким образом конфигурация мысли инвариантна для других мест Ветхого Завета, где подтверждается и обосновывается иконоборческий принцип. Напомню некоторые фрагменты.

«[...] Идола выливает художник, и золотильщик покрывает его золотом, и приделывает серебряные цепочки [...] Разве вы не знаете? разве вы не слышали? разве вам не говорено было от начала? разве вы не уразумели из оснований земли? Он есть Тот, Который восседает над кругом земли, и живущие на ней — как саранча пред Ним [...] Есть ли Бог кроме Меня? [...] Делающие идолов все ничтожны, и вожделеннейшие их не приносят никакой пользы, и они сами себе свидетели в том. Они не видят и не разумеют, и потому будут посрамлены. Кто сделал бога и вылил идола, не приносящего никакой пользы? Все участвующие в этом будут постыжены: ибо и художники сами из людей же [...] Кузнец делает из железа топор, и работает на углях, молотами обделывает его, и трудится над ним сильною рукою своею до того, что становится голоден и бессилен, не пьет воды, и изнемогает. Плотник, выбрав дерево, протягивает по нему линию, остроконечным орудием делает на нем очертание, потом обделывает его резцом, и округляет его, и выделывает из него образ человека красивого вида, чтобы поставить его в доме. Он рубит себе кедры, берет сосну и дуб, которые выберет между деревьями в лесу [...] И это слу-



жит человеку топливом, и часть из этого употребляет он на то, чтобы ему было тепло, и разводит огонь, и печет хлеб. И из того же делает бога, и поклоняется ему, делает идола, и повергается перед ним [...] и молится ему, и говорит: „спаси меня, ибо ты бог мой“ [...] Кому уподобите Меня, и с кем сравните, и с кем сличите, чтобы мы были сходны? Высыпают золото из кошелька, и весят серебро на весах, и нанимают серебряника, чтобы он сделал из него бога; кланяются ему, и повергаются перед ним. Поднимают его на плеча, несут его и ставят его на свое место; он стоит, с места своего не двигается; кричат к нему, он не отвечает, не спасает от беды».

(Исаия 40: 19, 21, 22, 44: 8—17, 46: 5—7)

«[...] не учитесь путям язычников, и не страшитесь знамений небесных, которых язычники страшатся. Ибо уставы народов — пустота: вырубает дерево в лесу, обделывают его руками плотника при помощи топора, покрывают серебром и золотом, прикрепляют гвоздями и молотом, чтобы не шаталось. Они — как обточенный столп, и не говорят; их носят, потому что ходить не могут. Не бойтесь их, ибо они не могут причинить зла, но и добра делать не в силах. [...] пустое учение — это дерево. Разбитое в листы серебро привезено из Фарсиса, золото — из Уфаза: дело художника и рук плавильщика; одежда на них — гиацинт и пурпур: все это — дело людей искусных. А Господь Бог есть истина [...] Боги, которые не сотворили неба и земли, исчезнут с земли и изпод небес. Он сотворил землю силою Своею [...] Безумствует всякий человек в своем знании, срамит себя всякий плавильщик истуканом своим<sup>22</sup>, ибо выплавленное им

<sup>22</sup> Откуда подчеркивание стыда — почему мастер «срамит» себя изготовлением истуканов, почему это не грех, не ложь, не ересь, не преступление, не бунт, а срам, стыд, этическая категория? Рискованная, но не бессмысленная гипотеза относительно «срама» может быть такова, что хорошо сделанная вещь составляет славу мастера. Подобное отношение к изделию зафиксировано для многих примитивных и древних культур (см.

есть ложь, и нет в нем духа. Это совершенная пустота [...]».

(Иер. 10: 2—5, 8—12, 14—15)

«Что за польза от истукана, сделанного художником, этого литого лжеучителя, хотя ваятель, делая немые кумиры, полагается на свое произведение? Горе тому, кто говорит дереву: „встань!“ и бессловесному камню: „пробудись!“ Научит ли он чему-нибудь? Вот, он обложен золотом и серебром; но дыхания в нем нет. А Господь — во святом храме Своем: да молчит вся земля пред лицом Его!»

(Авв. 2: 18—20)

Необходимо задать себе несколько вопросов. Почему заповедь об изображениях — вторая? Ясно, что «порядковый номер» обозначает фиксированное место в иерархии, а не случайное место в перечне; запрету дан чрезвычайно высокий, если не высочайший, ранг, безусловно превосходящий по своей ценности, скажем, запрет на убийство, прелюбодеяние и другие.

Декалог традиционно делится на две части: первые четыре заповеди определяют отношения человека с Богом, остальные — отношения между людьми<sup>23</sup>. В первой группе заповеди о кумирах отведено особое место. Достаточно было некоторого критического множества актов идолопоклонства, чтобы Яхве, спасший свой народ из

---

Fraser 1962, 26, примеч. 74), аналогичные клише известны и в древневосточных текстах (см.: Матье 1961, 136, 230; Матье 1947); в хурритской притче, записанной в XIV в. до н. э., говорится: «Отлил медник кубок для славы своей...» (Wilhelm 1996, 21). Отсюда оппозиция «позор — слава» получает внятный смысл: мастерство искусного делания, славное в других случаях, тут оборачивается постыдным деянием.

<sup>23</sup> Логическое следствие такого порядка: В. Вихлер в занимательной книге «Биология десяти заповедей» попробовал перебросить мост от этимологии к библейской этике — естественно, он должен был сделать своим предметом только «социальные» заповеди, начиная с пятой, с первой группой ему делать было нечего. См.: Wichler 1972.

египетского плена, «из железной печи» — главный аргумент в пользу его всемогущества и любви! — снова вверг его в другой плен, не лучше первого. Вторая заповедь — ключевая: она открывает список фундаментальных норм, сформулированных в виде запретов<sup>24</sup>.

Собственно запрет — «не делай» — следует за предыдущим и как бы мотивирующим — «да не будет у тебя других богов пред лицом моим» — и предваряет запрет на поклонение: связь между тремя стихами очевидна и, хотя указание на ревнивость Бога содержится в последнем из них, оно включает все три. Но вот что примечательно: отвержение других богов перед лицом единого Бога содержится только в тексте Исхода (и в дублирующих его стихах Второзакония), в дальнейшем этот мотив как бы исчезает, вытесненный другой оппозицией: «Единый и истинный Бог — кумиры». Заметим, что тут же рядом в Исходе (20: 22), а затем все чаще запретный объект назван просто «боги». Создается впечатление, что в борьбе за души Израиля сильнейшие соперники ревнивого Бога — не другие боги, не лжебоги, а их изображения, не Ваал, а его истукан<sup>25</sup>.

Только этим можно объяснить, почему законодатель, а вслед за ним (если вслед) развивавшие запрет пророки

---

<sup>24</sup> В католической и лютеранской традиции она и стала первой, поскольку принято, что острое запрета направлено одновременно и против многобожия, и против поклонения идолам. Иосиф Флавий и Филон Александрийский разводили два принципа, полагая их двумя различными заповедями. Исходная иудейская традиция видела здесь изначальное неразделимое единство. См. сопоставительную таблицу в книге: Nielsen 1968, 10.

<sup>25</sup> А. Берлеюнг считает очевидным, что соответствующие тексты Ветхого Завета идентифицируют богов и их изображения. Приведя цитированные выше слова Исаии (40: 18—20), она пишет, что Яхве выступает теперь не против богов, но только против их изображений. (См.: Berlejung 1998, 286, 372.) Вернее, однако, было бы сказать: «богов-изображений».

не устают утверждать очевидное — рукотворность кумиров или, как сказали бы мы теперь, искусственность искусства. Сделанность, вторичность служит первым и, в конечном счете, единственным логическим и теологическим аргументом критики идолопоклонства и основанием для запрета. Казалось бы, отношение должно быть обратным: искусственность образа делает его по меньшей мере безвредным. Умело вырезанное смертным мастером из простого, профанического материала, дерева, того самого, которое он сжигает в печи, чтобы приготовить пищу и обогреть свой дом, искусно украшенное скульптурное подобие и есть всего лишь образ, принадлежащий миру видимости, как сказал бы Шиллер. Но нет, Моисей (примем для простоты) и пророки именно здесь усматривают вредоносность изображений. Их внеположность жизненной реальности и есть главная мотивировка, которая представляется законодателю очевидной, неотразимой, составляющей самую суть дела. Воистину, кажется, для ветхозаветного аниконизма нет ничего вредней таких вещей, которые мы бы сегодня назвали искусством и искусственностью.

Но не здесь ли находится понятийный развилоч, начало деривации понятий, ответственных за становление этого самого искусства?

Если бы в гипотетическом диалоге через тысячелетия мы спросили пророка Исаию, что он думал о судьбах искусства — вряд ли бы он понял, что от него хотят странные пришельцы из будущего. Неясные очертания предмета спора отвердевают в зависимости от фокуса интересов современного интерпретатора, который задается вопросом об отношении запрета к изобразительным, миметическим, пластическим искусствам. В отличие от нас, составители текста Второзакония и цитированные только что пророки не знали ничего о «пластических» или «изобразительных искусствах», путающие комментаторов словесные вибрации, дрейфующие, ощупывающие обозначения ненавистных Богу изделий — «литые фигуры», «скульптурные образы», «видимые подобию», «изображения» — лучше

всех других аргументов говорят об отсутствии в их мире отмеченной и отграниченной области, отвечающей нашим понятиям эстетической деятельности, пластических искусств, художественного произведения, эстетического предмета и т. п. Сказать, что практика изготовления и культового использования образов заполняла целиком сферу изобразительных искусств или, напротив, что законодатель понимал, что она составляет лишь некоторую ее часть, тогда как другие остаются сакрально нейтральными, значит моделировать мир библейского человека по чуждым и непонятным ему выкройкам. Сама тотальность запрета — никакого изображения! — косвенно свидетельствует, что законодатель не знает рукотворных подоби́й вне культа и мысль об их возможной профанической функции не приходит ему в голову. История понятия в поисках меняющихся значений натывается на полную значения пустоту.

Библейские авторы говорили не об искусстве. Следовательно, ни эстетике, ни истории искусства нет дела до второй заповеди. В то же время они говорили о том самом, что и эстетика и искусствознание более или менее согласно называют ныне искусством и изучают как искусство. Следовательно, Вторая заповедь имеет отношение к их предмету.

В этом мерцающем двойном свете приходится обсуждать текст, который много раз бывал в эпицентре не только богословских споров, но социальных и культурных катаклизмов.

## ГДЕ ИСКУССТВО? КОГДА ИСКУССТВО?

Так вот, начиная историю искусства то ли с легендарного «первого контура» — обведенной углем тени, то ли с археологического «натурального макета» или пусть с мадленской пещеры<sup>26</sup>, мы рискуем отобрать у понятия «искусство» право на историю. У него, как у Бога Авраама, не оказывается собственного прошлого, нет биографии, поскольку термин не должен менять свою семантику, «не изменяя своей неизменяемости»: при таком подходе «*ars longa*» получает неограниченную протяженность, заполняя идеальную, от века определенную матрицу «*ars aeterna*». Вот почему дать понятию историю, опубликовать его прошлое значит десакрализировать искусство и подорвать теологическую неприкосновенность искусствоведения. Последствия могут быть самыми серьезными. Рецензия на одну из всемирных историй искусств, изданную десятка два лет назад<sup>27</sup>, была озаглавлена хилиастически: «Всемирная история чего?»<sup>28</sup>.

Ставшее, кристаллизованное понятие столько же отражает, сколько творит структуры реальности. Оно может стать термином, в том числе и единицей языка описания таких культур, в опыте и языке которых аналогичные практики не имели места. В результате описание изображает структуру, не имеющую соответствий в мире описываемом. Этнологи, критически исследующие свой инструментарий, называют такой прием громоздкими терминами «деконтекстуализация» и «реконтекстуализация»:

---

<sup>26</sup> См.: Столяр 1985. Происхождение искусства от обведенной контурной линией тени на стене считалось общим местом уже во времена Плиния.

<sup>27</sup> Honour 1982.

<sup>28</sup> Burke 1983, 214 — 218.

факт, вырезанный из ткани своей культуры и пересаженный в принципиально другую среду, получает новый, не свойственный ему изначально смысл<sup>29</sup>. Мы изучаем и описываем искусство многих культур, в языке которых слово «искусство» отсутствует и не имеет никаких близких соответствий — и это нечто другое, нежели пробел в лексике. Но описание бытовавшей в этих культурах пластики «изнутри», на языке породившей ее культуры, не может быть валидным или просто понятным в контексте нашей.

Это проблема, имеющая долгую историю; она заслуживает отдельного обсуждения. Э. Панофский усматривал выход в так называемой «органической ситуации»: исследователь, полагал он, погружаясь в мир изучаемой эпохи и развивая свое реконструктивное воображение посредством «археологических штудий», в результате осваивает социальные, религиозные и философские взгляды других периодов и стран, и его эстетическое восприятие все более приспосабливается к оригинальной «интенции» произведения<sup>30</sup>. В конце концов, вера в возможность такой адаптации составляет фундамент иконологического метода.

Можно заметить некоторое родство «органической ситуации» Панофского с более драматичным, но не менее оптимистическим принципом «эkleктического видения», на этот раз, «up to date», учитывающим лингвистический аспект проблемы. Отличие языка объектной культуры от языка описания некоторым авторам не кажется серьезным препятствием: описание чужой культуры или периода в их собственных понятиях не должно противоречить, по их мнению, нашим понятиям и категориям; в адекватной объясняющей практике следует избегать позднейших наложений, но чужие высказывания и поведение должны быть охвачены понятными нам категориями — так, «сво-

---

<sup>29</sup> См.: Vauman 1990, Preston 1995.

<sup>30</sup> Панофский 1999, 26—27.

дя воедино и ассимилируя существенные правила постижимости из различных культурных контекстов, мы достигнем действительного трансисторического и межкультурного понимания»<sup>31</sup>.

Однако предполагаемое взаиморастворение двух языков в текстах описания вряд ли может быть полным или хотя бы достаточным для того, чтобы преодолеть парадоксальность ситуации; точки зрения не совмещаются. Особо коварные — по причине кажущейся прозрачности для исследователя — трудности возникают там, где «чужие» тексты или артефакты включаются в современный нам культурный контекст не как «свидетельства» или «документы», но как живые клетки нашей культуры, функционирующие по ее парадигмам, будь то «Луврский писец» или, пусть, само Пятикнижие. Нам остается довольствоваться вечно противоречивым, не знающим консонантного разрешения двойным зрением — извне и изнутри. Но история понятий может быть своего рода мостом, медиатором, смягчающим герменевтическое напряжение.

Действительно, понятие «искусство», равно как и связанный с ним пучок понятий, используется искусствознанием (и не только искусствознанием) в качестве лекала, с помощью которого мы произвольно, на свой манер перекраиваем не по-нашему организованные культуры. Но без него мы не можем изобразить сегодня историю культуры понятным для себя образом.

«„Искусство“, которое мы стремились открыть в его первоначальном зарождении, есть фактически проекция в прошлое наших собственных потребностей и желаний либидинозного постоянства и правомерности овеществленной категории. Другими словами, имплицитно или эксплицитно, „возвращение к началу“» в дискурсе истории искусства есть необходимый порыв к оправданию самой

---

<sup>31</sup> См.: Melas 1989, 154, 137—155, там же библиография проблемы.



унаследованной нами категории. Все порывы такого рода направлены на достижение завершенности и однородности этой категории.

Способы, которыми это должно быть сделано, разнообразны: поиск общих качеств произведений искусства есть наиболее общепринятый ход, часто связанный с эволюционной картиной, в границах которой качественное ядро последовательно генерирует бесконечное множество разрастаний и трансформаций»<sup>32</sup>.

Под этими словами Д. Прециози можно было бы подписаться, если заменить «качества» на «признаки» и убрать риторические кружева; я имел случай писать нечто подобное<sup>33</sup>. Даже если признать, что «искусство» есть продукт определенного типа цивилизации, что, казалось бы, упрощает его идентификацию, проблема его определения остается одной из самых запутанных. Тот же Д. Прециози, верный либидинозной метафорике, в другом месте назвал его «неясным объектом желания»<sup>34</sup>. Пульсирующая совокупность признаков, из которых теория искусства составляет ядро понятийного поля, удручает нарастающим многообразием и разнородностью, особенно — к концу только что ушедшего века. Тем не менее, ситуация не кажется вовсе безнадежной, поскольку, невзирая на все, существует скромный комплект признаков, относительно которых достигнуто, вернее сказать, еще не потеряно достаточно широкое согласие.

Таксономическая процедура предусматривает два основных способа группировки — так, биологические классы образуются по признакам, чье сходство обусловлено либо генетически, либо функционально. Феномены, объединенные понятием «искусство» примерно три столетия назад, сведены во множество по обоим основаниям сразу. Генетически изобразительные или пластические искусства

---

<sup>32</sup> Preziosi 1982, 321.

<sup>33</sup> Бернштейн 1987, 306—333; Бернштейн 1995, 84—98.

<sup>34</sup> См.: Preziosi 1989, 21 ff.

родственны по способу производства артефактов — именно это родство позволяет выстроить историю искусства «всех времен и народов». Но для искусства генетические признаки сами по себе недостаточны: чтобы стать дефинитивными признаками, они должны быть использованы в ансамбле с функциональными.

Функциональные признаки и доставляют главные неприятности. Может быть, именно поэтому функционирование артефактов в культуре и в социуме оказалось в фокусе так называемой «новой истории искусства», чей методологический пафос иногда определяют как социологический<sup>35</sup>. Но последовательно социологические методологии и методики должны и плодоносить социологически, т. е. давать чисто социологические результаты. Методы «новой истории искусства» далеко не совпадают с социологическими подходами; сама проблема функционирования артефактов, которую тщательно высвечивает «новая история искусства», столь же социологическая, сколь и культурологическая. «Новая история искусства» сосредоточена или хотя бы включает в поле своего зрения институциональную сторону предмета, хотя ею никак не ограничивается. Эту ее грань можно определить как изучение и описание социокультурной институционализации... я вынужден оборвать фразу на том месте, где остается сказать — институционализации чего? «Читатель ждет уж рифмы „розы”» — тут должно следовать: «институционализации искусства». Но в этом месте интрига наррации делает неожиданный поворот. Социокультурный анализ начинает разведать собственный предмет, вынуждая задаться вопросом — искусства ли? Поскольку функционирование объектов, традиционно принимаемых за произведения искусства, оказывается настолько непохожим в

---

<sup>35</sup> См., напр.: Rees 1988, Day 1989. Трезвый и дифференцированный анализ методологического конгломерата, охватенного понятием (или собранного под знаменем) «новой истории искусства», можно найти в статье: Gieysztor-Milobęzka 1994.

различных местах и в различные эпохи, что точки соприкосновения между ними удастся обнаружить с большим трудом.

Историки искусства понимают критический характер ситуации, хотя признают это неохотно и с оговорками. Английский перевод книги известного немецкого медиевиста Х. Бельтинга был назван в высшей степени симптоматично и, я бы сказал, точно: «Сходство и присутствие. История образа до эры искусства». Книга посвящена средневековым сакральным образам, и потому в предисловии автор счел нужным сделать существенную оговорку:

«Искусство, каким его изучает современная история искусства, как научная дисциплина существовало в Средние века не меньше, чем в позднейшие времена. Но после Средних веков искусство получило другое значение и было признано существующим для собственных целей — как искусство, создаваемое знаменитыми художниками и определенное соответствующей теорией»<sup>36</sup>.

Эта мысль Х. Бельтинга не случайно выражена во внимательно продуманной и осторожной фразе; продолжение ее связано с риском. О какой «соответствующей теории» идет речь? Не правильней ли было бы говорить о многих сходных или, наоборот, несовместимых теориях? И разве сама роль «знаменитого художника» не зависит от ориентированности теории — так, скажем, у нас в памяти жива идея «истории искусства без имен»? Наконец, самое опасное: можно ли говорить о какой-либо «соответ-

---

<sup>36</sup> Belting 1994, XXI. В преобразованном виде эти слова Бельтинга использовал А. Дэнто в книге, провозгласившей — тоже вслед за Х. Бельтингом, но в ином, гегельянски окрашенном концептуальном обрамлении, — «конец истории искусства». (Danto 1997, см.: Belting 1983; английский вариант — Belting 1987, возвращение к теме — Belting 1995). Книга А. Дэнто спровоцировала оживленную дискуссию (см.: History and Theory 1998, Gaiger 1999).

ствующей» теории во времена, когда чаще всего говорится о кризисе всякой теории искусства?

Мы подходим к той точке, где надо условиться об исходном понятии. Что собственно — на фоне культурного пейзажа «после авангарда» — мы согласимся называть искусством?

Природа искусства никогда не была предметом общего согласия. Но наибольшие разрушения в этом смысле причинила практическая критика понятия, его, выражаясь в духе времени, деконструкция, предпринятая авангардами XX века. К середине столетия эстетика, как теория искусства, остановилась в недоумении перед авангардистским расширением границ искусства до пределов мира вещей и мира знаков; «очень трудно сделать что-нибудь такое, что бы не было искусством», говаривал уже Марсель Дюшан. Наблюдателя извне смущали другие трудности: ему-то надо было найти логическую процедуру, позволяющую зачислить в один класс, скажем, «Деревенскую невесту» Грёза и «Невесту, раздетую догола своими женихами, даже» — самого Дюшана. Нахождение общих признаков казалось настолько трудной задачей, что некоторые ходы теоретической мысли напоминали извещения о капитуляции. Уже в середине ушедшего века была высказана мысль о невозможности жесткой дефиниции искусства или, иначе, признания и открытия его сущности. Вместо эссенциалистского подхода, который не чужд традиционной теории, был предложен принцип «смотреть и видеть», который позволит обнаружить у всех произведений искусства ближе неопределимое «семейное сходство». Идея «семейного сходства» была взята у Л. Витгенштейна из незадолго до того опубликованных «Философских исследований»; она позволяла установить хотя бы некоторую связь между феноменами, обозначаемыми понятием искусства, — связь, которая не может быть ни объяснена, ни зафиксирована в виде комплекса устойчивых признаков, но лишь неотчетливо схвачена: произведения искусства похожи как родственники, по-

разному<sup>37</sup>. Концепция «семейного сходства» и открытого множества вызвала оживленную дискуссию и имела своим дальним результатом создание теорий, отказавшихся и от поисков дефинитивных признаков (и тем более — от всякого эссенциализма), и, заодно, от поисков сходства. Сейчас не время проследивать все изгибы полемики, хотя они и занимательны сами по себе<sup>38</sup>. Некоторые позиции, однако, представляют интерес для нашего обсуждения. Так, дополняя идею «семейного сходства», Х. Хачадурян задался вопросом об исходных образцах, с которыми будут сравнивать остальное — такими образцами, по его мнению, служат «парадигмальные художественные произведения»<sup>39</sup>. Но где в этом случае первый образец, «Уг», предок, с которого начинается семья? Не упираемся ли мы в замкнутый круг курицы и яйца?<sup>40</sup>

Для нас сейчас интересны те теоретические подходы, которые поставили принадлежность различных феноменов к «искусству» в зависимость от внешней ситуации. Это, во-первых, «институциональная теория» Дж. Дикки, которая освобождает не только от эссенциалистского подхода, но и от поиска «парадигмальных образцов». Не менее примечательны и идеи Н. Гудмена, заменившего вопрос «что такое искусство?» на вопрос «когда искусство?».

Известная простота теории Дикки, ее полная непричастность эссенциализму и связанная с этим способность указать выход из тупиков современной практики сделали

---

<sup>37</sup> См.: Weitz 1956, 27—35. Следует отметить, что идея «семейного сходства», хотя в ином теоретическом контексте, была высказана применительно к искусству — именно к искусству! — задолго до Витгенштейна и Вейтца; это сделал Бенедетто Кроче (см. Кроче 1920, 83).

<sup>38</sup> Наиболее полный обзор дискуссий можно найти в книге: Davies 1991.

<sup>39</sup> Khachadurian 1974, 69—85.

<sup>40</sup> Этот вопрос, заданный Дж. Дикки (Dickie 1984), следует запомнить; он может всплыть в дальнейших обсуждениях.

ее весьма популярной<sup>41</sup>. Некоторые ее понятия прочно вошли в обиход и будут использованы в последующих рассуждениях. Прежде всего это относится к ключевому понятию «мир искусства». Напомню здесь только основной тезис Дикки: «произведение искусства» не является таковым изначально благодаря некоторым особым свойствам; произведением искусства может стать артефакт, созданный или отобранный «художником» и предложенный миру искусства в качестве «кандидата на оценку», если только мир искусства признает это произведением искусства. Мир искусства «институционален» в самом широком смысле; в него входят собственно институты — музеи, галереи, художественные журналы, выставочные организации, аукционы и т. п., но также критики, дилеры, кураторы, коллекционеры, сами художники и, наконец, — публика, которая, при всей своей неопределенности, не совпадает с населением и составляет некоторую выделенную его часть. Мир искусства уполномочен присваивать (или не присваивать) кандидату на оценку статус произведения искусства подобно тому, как священник, скажем, уполномочен присваивать брачующимся статус супругов.

Следует отметить, что понятие «мир искусства» было введено в обиход еще ранее А. Дэнто<sup>42</sup>, но определено более четко и развито в работах Дикки, после чего стало общеупотребительным не только у эстетиков и историков искусства, но и у социологов и историков<sup>43</sup>. Дискуссия по

---

<sup>41</sup> Основные идеи институционального подхода были изложены в: Dickie 1974, дискуссия по поводу его концепции позволила автору уточнить свои позиции в книге: Dickie 1984. Обсуждение «институциональной теории» можно найти, в частности, в: Culture 1976, а также — Dzemidok 1980, Dzemidok 1985, Dzemidok 1987, Бернштейн 1991, Davies 1991 и др.

<sup>42</sup> Danto 1963.

<sup>43</sup> Напр.: Becker 1984; Petropoulos 2000. Отмечу, что институциональной теории предшествовали работы, где идея институциональности так или иначе присутствовала (напр.: Albrecht 1968).

поводу концепции Дикки спровоцировала некоторые уточнения. Сам Дикки не только более подробно описал и проанализировал «мир искусства», но и ввел некоторые ограничения для объекта, претендующего стать «кандидатом на оценку» — в новом варианте это должен быть артефакт, рукотворный предмет, изготовленный из некоторого материала. Дальнейшие социологические интерпретации дополнили описание мира искусства такими компонентами, которые кажутся мне крайне необходимыми; Х. Беккер, скажем, указал, что люди, составляющие мир искусства, «координируют свою деятельность в соотношении с корпусом конвенциональных пониманий, воплощенных в общей практике и артефактах „мира”»<sup>44</sup>.

Эти конвенциональные понимания, которые воплощены в практиках и артефактах, но существуют еще и в виде соответствующих теорий и квазитеоретических конструктов, в конечном счете можно представить себе как совокупность меняющихся понятий о том, что есть «искусство», что такое «хорошее искусство», и их производных. Если мы согласимся, что эти идеальные образования регулируют искусствосозидающие и искусствовотребляющие практики, то суверенность институционального мира искусства как конечной инстанции, способной сделать искусством что угодно, будет поставлена под вопрос. Однако, ничто не мешает нам включить в «земной круг» мира искусства актуальные комплексы идей относительно искусства; я имею в виду — актуальные для своего места и времени. В этом виде мир искусства делается необходимым элементом как истории, так и метаистории искусства, к которой относятся все возможные ответы на вопрос Н. Гудмена «когда искусство?». Пространственно-историческое измерение должно быть введено во все наши выкладки в качестве необходимого компонента.

Институциональная теория (я бы назвал ее гипотезой) Дж. Дикки, равно как и позиция Н. Гудмена могут пока-

---

<sup>44</sup> Becker 1984, 34.

заться крайне релятивистскими. Объяснение Дикки почти целиком ориентировано на современную практику, когда властью мира искусства искусством может быть сделано что угодно<sup>45</sup>. Гудмен обращал внимание на то, что один и тот же объект — скажем, картина Рембрандта — может выступать как искусство в одной ситуации, и как нехудожественный предмет — в другой<sup>46</sup>. Поэтому оба автора ввели некоторые ограничения в список предметов, могущих становиться или быть принятыми за произведения искусства. У Дикки, как я упоминал, это условие артефактуальности, сделанности — объект, по меньшей мере, должен быть антропогенным. Н. Гудмен придал антропогенности эстетическое измерение. Объект выполняет роль произведения искусства, когда он функционирует как символ. В то же время его отличие от других символов в том, что он несет на себе замечаемые следы своей сделанности, имеющие первостепенное значение. Это некоторая непрозрачность, которая не отрицает его символической функции<sup>47</sup>.

Я полагаю, что слово «непрозрачность» употреблено здесь в том смысле, какой оно имеет в лингвистике: под

---

<sup>45</sup> Отличным пародийным примером может служить исследование о кошачьем искусстве, выполненное по всем правилам, принятым в современном мире искусства: хорошо иллюстрированное издание содержит исторический обзор, эстетические и психологические обоснования, творческие портреты выдающихся кошек, сопровождаемые необходимыми квалификациями («портретист», «формальный экспансионист», «нео-синтетист» и т. п.), с указаниями коллекций (в том числе — «коллекция автора»), мест экспонирования, библиографией (включая специальные журналы — «Cat Art Today» и др.) и прочими необходимыми атрибутами включения кошачьих произведений в современный «artworld». Это, в сущности, символический акт, создающий фантомный объект мира искусства. (См.: Busch 1994.)

<sup>46</sup> Goodman 1978, 67.

<sup>47</sup> См.: Goodman 1978, 69.



«прозрачностью для значения» понимают незамечаемость физических (акустических, визуальных, словом — чувственных) характеристик знака и текста.

Я не могу не сделать оговорку. Употребление лингвистических понятий на все случаи все еще принято в хорошем обществе. Но более или менее строгое использование аппарата лингвистики для исследования любых художественных явлений, в том числе и пластических искусств, постоянно наталкивается на трудности, а в собственно искусствоведческой практике лингвистические приемы всегда имели метафорический привкус. Признавать репрезентативную природу искусства не значит приравнивать его к языку. Для наших нужд сейчас достаточно будет сказать, что мы имеем дело со знаковыми образованиями или, еще шире, моделями. И то, и другое существует в собственном качестве благодаря свойству репрезентации.

Так вот, материальность неотъемлемо присуща языку и вообще любому знаку, огромный класс моделей также строится из материально-чувственной субстанции. Это хорошо известно — но соль проблемы в другом. Превращая нечто вещественное в модель или знак, мы отбираем у этого нечто достоинство собственного, самодовлеющего и суверенного существования. Предмет теперь интересует нас не сам по себе, но лишь как заместитель и представитель другого. Материальную структуру знака вытесняет замещаемый объект, или некоторое его свойство, или сторона. Стать репрезентантом значит пожертвовать собой, совершить чувственное самоубийство или решиться на унижение тела; это акт аскезы, антиэстетический по своей сути.

В речевом общении акустическая (или визуальная) материя языка становится незамечаемой, «прозрачной», автоматизация восприятия изымает носителя значений из фокуса внимания и позволяет глядеть сквозь «тело» текста, даря ощущение непосредственного усмотрения или схватывания означаемого или изображаемого. То же происходит с моделью: стоит увидеть в конструкции из ша-

риков для пинг-понга, соединенных проволочными эллипсами, изображение солнечной системы, как шарики не только теряют для нас свою принадлежность к игре — сам материал, из которого они сделаны, вместе с его собственными свойствами становится несущественным, наш взор направлен за предметность.

В искусстве функция репрезентации не требует от чувственности никаких жертв. Художественность начинается там, где материя текста — для нас — теряет прозрачность, не поступаясь, однако, своей способностью представлять. Если во всех внехудожественных приложениях модель стремится к прозрачности, как к своему функциональному совершенству, то вместе с появлением художественной интенции возникает обратное устремление — к *непрозрачности*, но странной непрозрачности, которая не закрывает семантические дали. Возникает парадоксальное единство взаимоисключающих существований: быть моделью, т. е. отдавать свою вещьность за право представлять, и быть вещью, т. е. восставать против репрезентации ради чувственного самоутверждения. Артефакт заряжается художественной потенцией, которая делает всякое художественное произведение неразрешимо парадоксальным, возникающим и реализующим себя в своем качестве только в драматически напряженном поле между противоположно направленными интенциями — «быть самим собой» и «репрезентировать другое».

Это не ново, кое-что в этом роде можно найти уже у Аристотеля, многое так или иначе принято было в различных системах теоретической мысли, в искусствоведческих методологиях, и не так давно повторялось еще раз<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Небалансируемое, мерцающее единство противоположных и несовместимых способов существования должно казаться невозможным — и косвенное свидетельство этого чувства невозможности можно усмотреть в противостоянии символических и формалистических концепций искусства. Формалистическая сторона, естественно, более гомогенна, тогда как в пестром противном лагере встречаются иконологические, информационные

Неоригинальность идеи антиномического соединения названной пары признаков как раз и делает ее необходимой, чтобы не сказать — бесценной, для дальнейшего обсуждения нашего сюжета. Удаленные друг от друга теории, включая рискованно релятивистские, встречаются и перекрываются в этом месте, тут находится область согласия<sup>49</sup>. Поэтому оба элемента пары будут активно исполь-

---

подходы — рядом с упрощенным гносеологизмом традиционной советской теории искусства. Противостоящие позиции, порожденные соблазнительной двойственностью предмета, в конечном счете взаимно ограничивают друг друга, стрелка весов склоняется то в одну, то в другую сторону, но, как видим, все более определяется в своем стремлении к середине. (См.: Podro 1983; Podro 1985; ср.: Бернштейн 1990, 20—21.)

<sup>49</sup> Важно отметить, что более сложные наборы признаков обнаруживают тяготение в направлении используемой здесь «редуцированной» пары. Развернутая структурная формула искусства, разработанная М. Каганом и эксплицированная в целом ряде его работ, начиная с «Лекций по марксистско-ленинской эстетике» и кончая недавно изданными книгами, подытоживающими более чем тридцатилетние размышления автора, предусматривает системно организованную многомерную признаковую конструкцию. Однако моделирующая функция художественной деятельности составляет центральный, ключевой признак, организующий систему и задающий ее качество (см.: Каган 1971; Каган 1975; Каган 1991; Каган 1994 — в последних двух книгах структурная схема, о которой идет речь, вынесена на обложку в качестве эмблематического изображения концепции — а также Каган 1997). Обзор литературы, исследующей зыбкие границы между «артефактом» и «произведением искусства» потребовал бы многих страниц. Упомяну здесь одну из новейших философски системных попыток, где, однако, снова названы условия, при которых «артефакт» становится «произведением искусства» — это интенционально придаваемые артефакту функции экспрессии, репрезентации и символизации (см.: Dipert 1993, 122—123). Так или иначе, но без различения моделируемой реальности и модели искусство не может быть опознано. При этом я сознательно оставляю в стороне трудный вопрос о том, что моделируется

зованы в последующем изложении. Но для начала полезно будет сделать еще один шаг, заметив, что символическая функция, функция означения или репрезентации — исходная, задающая первичный импульс антиномического напряжения. Когда кому-либо приходится редуцировать список дефинитивных признаков до одного единственного, именно этот остается, сколь бы тонко он ни был назван, как, скажем, непереводимое «aboutness» или, в другой, еще более деликатной формулировке, «интерпретируемость» (А. Дэнто)<sup>50</sup>.

Итак, примем как очевидность эту точку общего согласия: среди любого набора признаков искусства наибольшей устойчивостью обладает его, искусства, вторичность по отношению к реальности или, в экстремистской формулировке Платона — его «неучастие в бытии».

Если так, то образы, о которых говорит Вторая заповедь (или, вернее сказать, образы, которые она имеет в виду), и в сознании, и в практиках своего времени не отвечали или лишь частично, в небольшой степени отвечали *conditio sine qua non* произведения искусства — требованию вторичности: они были причастны к бытию, а если возможно говорить о ступенях полноты и подлинности бытия, то они были причастны к его высшей ступени. Особый онтологический статус изображений, каким могли его знать современники Моисея или Иосии, требует специального внимания. Этот статус типичен для так называемых примитивных культур и ранних цивилизаций, из которых вышел, среди которых сложился и от которых отличал себя иудаизм.

---

или репрезентируется: реальные объекты, образы реальных объектов, существующие в психике, образы несуществующих предметов, существ или ситуаций, порожденных нашей фантазией и т. п., какова бывает степень или полнота представления — не потому, что это вопросы праздные, но потому, что для нас сию минуту важно само отношение репрезентации. (Обзор проблематики репрезентации см. в: Summers 1996.)

<sup>50</sup> См.: Davies 1991, 162.

## ПЕРВОБЫТНОЕ, ПРИМИТИВНОЕ, ПЕРВИЧНОЕ

Еще раз: насколько корректно относить сакральные изображения и акции в первобытных и примитивных культурах к «искусству», если мы под искусством понимаем нечто, отвечающее западной культурной практике Нового времени и определяемое соответствующей теоретической рефлексией? Стилистическое родство между «Авиньонскими девицами» Пикассо и африканскими скульптурами, отчасти его вдохновлявшими — любимое общее место модернистской саги. Пора напомнить о том, что по мотивам создания и способам функционирования между этими артефактами чрезвычайно мало общего.

Априорная уверенность в том, что древнейшие известные нам изображения суть искусство, получена нами в наследство от XIX века, который мог не признавать или с запозданием признавать их древность, но в любом случае не сомневался в их принадлежности к сфере художественного. Она до сих пор дает себя знать как в концептуальных построениях, так и в лексике соответствующих текстов. Трезво мыслящий и более чем компетентный автор, говоря о стойком синкретизме первобытного сознания, о слитном и неразвитом характере коллективного опыта, справедливо замечает, что сама постановка вопроса о первичности религии или искусства «исторически не оправдана»<sup>51</sup>, — тем не менее, он постоянно употребляет такие формулы, как «первобытное» или «палеолитическое искусство» и даже «художественная жизнь палеолита»<sup>52</sup>. Но проблема «первобытного искусства» не только в том, что нет возможности — без очевидного насилия — расчленить сознание и деятель-

---

<sup>51</sup> Столяр 1985, 270.

<sup>52</sup> Там же, 31.

ность палеолитического человека на сколько-нибудь обособленные области<sup>53</sup>. Не менее, если не более важно то, что включение образов, действий и акустических событий в магический обряд, да еще в качестве основных агентов, означает присвоение им онтологического статуса, несовместимого со статусом художественного произведения.

Интерпретации артефактов первобытности, включая само палеолитическое чудо, обречены навсегда оставаться более или менее правдоподобными гипотезами<sup>54</sup>. Тем не

---

<sup>53</sup> Идея нерасчлененности примитивного сознания и обусловленной этим синкретичности примитивного искусства (или того, что мы называем искусством), на которую часто ссылаются, видимо, справедлива лишь отчасти: полевые и археологические исследования говорят о высокой сложности наблюдаемых ментальных структур. Проблема скорее в том, что мир упорядочивается иным способом, нежели это делаем мы. Леви-Стросс, как известно, считал, что род логики в мифологической мысли столь же строг, как и в современной науке, и что различие заключается не в качестве интеллектуального процесса, но в природе вещей, к которым он применяется. (См.: Lévy-Strauss 1992, 882.)

<sup>54</sup> Разумеется, блестящие исследования Б. Фролова и А. Маршака, установившие календарную семантику палеолитических насечек и знаков, принадлежат к достоверному знанию (см.: Фролов 1974; Marshak 1972). Но их интерпретации не имеют отношения к искусству. Не случайно автор одной из новейших работ о доисторических изображениях, будучи сторонником «первобытного искусства», вынужден отметить, что растущее число специалистов ограничиваются терминами «наскальная живопись», «наскальные гравировки» или «образы», избегая слова «искусство» вообще. (Bahn 1998, XIII.) Кроме того, существует фундаментальное затруднение, которое редко привлекает внимание исследователей и истолкователей. Взрывообразный расцвет изобразительной деятельности в верхнем палеолите принято рассматривать как начало истории искусства, как «утро искусства», как место и время его рождения и, наконец, как то место доистории, где ревниво хранится ключ к пониманию его сущности и назначения. Такой взгляд предполагает единство, преемственность и общность культурного и эстетического опыта, о которых нам мало что известно. Нет дока-

менее, связь изображений с протомагическими, магическими или даже религиозными, как полагает Леруа-Гуран, практиками ни у кого сегодня не вызывает сомнений. Это означает, что изображения не представляют некоторую реальность, а к ней причастны — т. е. составляют ее собственную часть. Они обладают всей полнотой бытия.

Едва обозримый этнографический материал подтверждает такое предположение. Прямые аналогии между антропологическими наблюдениями и немой первобытностью, как известно, сопряжены с некоторой долей риска. Однако, любые предостережения на этот счет не могут не считаться с их типологическим родством. Опыт примитивных культур в этом смысле обладает ценностью живого свидетельства и необходимой доказательной силой.

В словосочетании «примитивное искусство» больше всего споров было вокруг определения. Определяемое, как правило, остается в неприкосновенности: «искусство» принимается равным самому себе при всех исторических метаморфозах, причем не в каком-либо особом конвенциональном смысле, но именно как художественный и эстетический феномен. Наложение понятий, сложившихся в Западной Европе к XVIII веку, на формы культуры, существенно отличные от европейской ситуации, давно стало автоматизированной исследовательской процедурой; об эстетике примитивного искусства или об эстетическом аспекте функционирования артефактов говорят постоянно<sup>55</sup>.

---

зательств наследования и постепенной (или революционной) трансформации изобразительных мотивов, приемов, предполагаемых целей и проч. от палеолита к неолиту; куда надежней предположить, что у «искусства» было некоторое трудно исчислимое множество независимых друг от друга «утр», хотя взаимные воздействия, миграции и диффузии играли огромную роль в этой части истории — как и в других. Иное дело — очевидные подобиya, обусловленные сходством социумов и культур.

<sup>55</sup> См., например: Stout 1971; Sieber 1971; Crowley 1971; Vogel 1986; Sieber 1987, 14—17; Berlo 1993; Thompson 1993; Vogel

Насколько такой подход можно считать корректным, зависит от принятой позиции. Если согласиться заранее, что мы имеем дело с «комплексом Журдена», т. е. полагать априорно, будто «они» не знают, что создают и используют художественные произведения, которые «на самом деле» таковыми были и являются, то уместность понятий «традиционное» или «примитивное искусство» не должна вызывать сомнений. Если же взгляд исследователя не ограничивать заранее позднейшими и инокультурными понятийными рамками, то положение дел представляется в ином свете.

Можно начать с эстетического ответа (или, если угодно, эстетической позиции). Инспирированный эстетической презумпцией поиск собственно эстетических реакций в полевых исследованиях примитивных культур дает по меньшей мере двусмысленные результаты. Продиктованные таким предпосылочным знанием вопросы задают рамки ответа: вопрос может обращать внимание информанта на такую сторону предмета, которая была до того незамечаемой, вторжение вопроса деформирует или трансформирует сознание. Спрашивать об эстетических качествах плетеных корзин и ритуальных масок значит соединять в некоторую общность объекты, которые, возможно, до того, как вопрос прозвучал, находились — для опрашиваемого — в различных классификационных группах. Тогда сам вопрос изменяет структуру жизненных порядков. Полученный ответ также может быть интерпретирован в категориях, искажающих смысл сказанного. Словом, сама ситуация вопрошания ставит информанта в «деконтекстуализирующую» позицию, а последующая интерпретация «реконтекстуализирует» полученный материал<sup>56</sup>. К сожалению, не каждый исследователь отдает себе отчет в этой методологической трудности.

---

1997. Об аналогичных презумпциях в литературоведении см.: Стеблин-Каменский 1984, 142 и след.

<sup>56</sup> См. об этом: Thompson 1993.



Вот пример. Предпочтение, отдаваемое определенным изваяниям в африканских племенных культурах, информанты часто объясняют тем, что они «хорошо сделаны». Из этого делают вывод, будто критерием эстетического качества служит мастерство, искусность, совершенство технического исполнения. В действительности же «хорошо сделана» та вещь, которая полнее всего отвечает коллективным ожиданиям: «...мастерство есть способность создавать узнаваемые и приемлемые варианты принятых стилистических, формальных и эстетических норм»<sup>57</sup>.

Следующая трудность возникает тогда, когда требуется вычленить «эстетические нормы».

Оставим в стороне случаи, когда не удастся обнаружить никакого подобия эстетических оценок вообще — такие наблюдения известны<sup>58</sup>. В качестве наиболее общей черты большинства африканских племенных культур исследователи называют не столько отсутствие, сколько невыделенность собственно эстетических оценок в слитном ценностном комплексе отношений к предметам, которые нам представляются художественными. С. Фогель, обобщая наблюдения многих исследователей, указывает, что в большинстве африканских языков слово, которое выражает положительную оценку предмета, означает одновременно прекрасное и доброе (что позволяет ей упомянуть греческую калокагатию). Слияние этих категорий, однако, образует обширное и переливающееся семантическое поле. Такое слово обычно обозначает: хорошо сделанный, красивый, доставляющий удовольствие чувством, обладающий моральным достоинством, полезный,

<sup>57</sup> Sieber 1987, 14; ср.: Moore 1995, 19.

<sup>58</sup> «За годы, которые я провел среди лега, я никогда не слышал эстетических оценок художественных предметов», — пишет исследователь культуры этого африканского племени (D. Viebuysk, 1973, цит. по: Sieber 1987, 16). Трудно не заметить, что отсутствие эстетических оценок, если оно свидетельствует об отсутствии эстетического отношения, ставит под вопрос художественность предметов — для лега, разумеется.

правильный, подходящий, соответствующий обычаю и ожиданиям, и противопоставляется слову, означающему злое, безобразное, дурное, порочное, бесполезное, плохо сработанное, неподходящее<sup>59</sup>. Следовательно, не всякое укорененное в практике изображение заслуживает такой оценки, и это не в силу его эстетической ущербности, а, скажем, в силу моральной двусмысленности изображенного персонажа, переходящей на самое изваяние<sup>60</sup>.

Амбивалентны и некоторые другие, полагаемые эстетическими, критерии оценки, такие как «эфебизм» или «новизна». «Эфебизм», предпочтение антропоморфных изображений в возрасте эфеба, в расцвете сил, снова, и несколько неожиданно, отсылает к греческой классике (о чем свидетельствует сам термин). Отдаленность культурных контекстов, однако, делает эту аналогию сомнительной. С большей вероятностью следует предположить, что изображение в возрасте наибольшей жизненной полноты есть требование не столько эстетическое, сколько практическое, ибо такое изображение обладает и наибольшей силой — подобно тому, как новое изделие «сильнее» старого.

«Новые маски предпочтительней старых по причине большей силы, присущей молодости. Поэтому старые и поношенные маски выбрасывают или оставляют на съедение термитам»<sup>61</sup>.

Природа такой силы, несравнимо превосходящей по своей необходимости и ценности эстетические качества, возвращает нас к соображениям, чья тривиальность нередко затемняет их первостепенное значение для интерпретаций «традиционного искусства». Прав Р. Зибер:

«...если искусства Африки должны быть интерпретированы как культурно, исторически и контекстуально

---

<sup>59</sup> См.: Vogel 1986, XIII.

<sup>60</sup> Напр., статуэтка слоновой кости из Заира, относительно которой интерпретатор предполагает, что она может представлять одну из идеальных фигур морального учения, но может представлять и морально сомнительный тип (Vogel 1986, № 133, p. 184).

<sup>61</sup> Crowley 1971, 323; ср. Berlo 1993, 9—13.

обоснованные, внеэстетическим соображениям должно быть уделено серьезное внимание»<sup>62</sup>.

Я бы заменил «серьезное» на «главное».

Сказанное не означает, что культовые изображения, предметы и тексты не могут вызывать эстетические отклики. Эстетическое переживание не исключено, но, во-первых, оно имеет маргинальное значение и не может быть функциональной целью, оно лишь сопутствует основному переживанию сакрального присутствия и сакрального события — и в этом целостном переживании получает принципиально иной вид, нежели эстетический опыт человека новоевропейской культуры. Вот почему, в частности, некорректно искать однотипные эстетические реакции на сакральные изваяния и бытовые предметы «мирского» назначения — они не просто располагаются в различных культурных нишах, они находятся на разных бытийных уровнях и включены в центральные культурные оппозиции<sup>63</sup>.

Изображениям поручаются разнообразные функции внеэстетического характера хотя бы уже потому, что они в бесписьменных обществах оказываются первыми хранителями социально значимой информации «вне тела». В этом смысле идол или рисунок на песке — предшественник и Сезанна, и компьютера, и более компьютера, нежели Сезанна. Самой социально значимой информации приданы, однако, такие специфические особенности, которые ставят под вопрос текстовую

<sup>62</sup> Sieber 1987, 27.

<sup>63</sup> Показателем может быть жесткое разделение исполнения по полам: в большинстве случаев изваяния идолов, ритуальные маски и т. п. выполняют только мужчины, тогда как предметы домашнего обихода — дело женщин, которым запрещено не только изготовление сакральных предметов, но и активное участие в соответствующих церемониях. Кстати будет заметить, что исследовательское внимание к бытовым рукодельным предметам в примитивном обиходе стало возможным благодаря разрастанию понятия «искусство» в XIX веке; до Г. Земпера вряд ли кому-либо пришло бы в голову интересоваться эстетическим откликом на плетеные емкости.

ставят под вопрос текстовую природу образов — носителей внесоматической памяти. Сам выход вовне тела, в отдельное от него существование настолько революционен, что образам присваивается онтологический статус.

В основе архаических представлений о взаимосвязи и взаимозаменяемости изображения и изображаемого лежит принцип подобия. Леви-Брюль приводил эпизод с индейцем, который сказал о натуральных набросках, сделанных в его присутствии исследователем:

«Я знаю, что этот человек поместил много наших бизонов в свою книжку. Я был тогда там, когда он это делал, и с тех пор у нас нет бизонов»<sup>64</sup>.

Это горькое свидетельство можно было бы сделать эпиграфом к настоящему разделу. Чудесное исчезновение бизонов нас не должно сейчас занимать — примечательна выстроенная индейцем причинно-следственная пара. Подобие предполагает взаимную связь или бытийное тождество. Вне визуального сходства в данном случае не могла бы явиться идея тождества живого бизона на лугу и нарисованного бизона в блокноте.

Такова, если угодно, парадигмальная ситуация симметрии и взаимозаменяемости подобных объектов. Однако, сходство не следует понимать узко. В других случаях можно говорить о сходстве между изображением и представлением об облике духа, предка, или божества; наконец, не менее сильная связь усматривалась между артефактом, который мы в состоянии назвать всего лишь символическим обозначением сверхприродных существ и сил, и самим существом<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Цит. по: Hauser 1985, I, 8.

<sup>65</sup> Сходство, по необходимости всего лишь предполагаемое, не может быть ни гарантом, ни условием магической связи с божеством, поскольку — в отличие от бизонов — мы имеем дело с присутствием в образе существа потенциально вездесущего. Божество или дух могут пребывать в скале или дереве — это не значит, что их воображают скало- или древовидными; известное сообщение Павсания, будто в Сикионе поклонялись Зевсу в виде пирамиды, а

Такой разброс неизбежен, поскольку изображения, которые составляют основной корпус пластики в примитивных культурах, относятся к сакральным предметам и предназначены служить сакральным целям.

Сакральные практики должны быть рассмотрены прежде прочих: сакральное поле, хотя и различной напряженности, распространяется на все основные сферы жизнедеятельности коллектива, поскольку через него устраиваются и регулируются отношения людей с потусторонними существами и силами, в чьих руках находится универсальная власть над бытием. В точках наивысшего напряжения сакральности, темпорально возрастных (рождение, инициация как второе рождение, вступление в брак, смерть) и жизненно необходимых для выживания коллектива (успех охоты, войны, земледельческого цикла), активизируются объекты, действия и тексты, которые позднее стало принято считать художественными. Тут, в экзистенциальных узлах, через изображения и действия организуется и проводится встреча со сверхнатуральными силами и существами<sup>66</sup>.

---

Артемиде — в виде колонны, не предполагает пирамидальности Громовержца и т. п. Следует полагать, что не только отношение видимого подобия, но, как мы видели, всякое отношение репрезентации в архаическом сакральном пространстве преобразуется если не в тождество обозначающего и обозначаемого, то во взаимную причастность. Гамма отношений сводима к единому принципу „подобия” лишь условно, поскольку само понятие о подобии в примитивных культурах не только не могло быть строгим и отрефлектированным, но охватывало широкий спектр семантических связей — от визуального сходства и до означивания любого рода. Э. Крис и О. Курц даже предложили общее правило: чем сильнее вера в магическую функцию образа, в идентичность изображения и изображенного, тем менее важна природа самого образа, или — когда объекту приписывается высокая степень магической силы — его сходство с натурой становится в большинстве случаев малозначимым. (См.: Kris 1979, 77.)

<sup>66</sup> Эта экзистенциальная необходимость сакральных текстов и форм поведения, между прочим, требует стереотипного их повторе-

Когда мы называем богов и духов сверхъестественными, сверхчувственными или потусторонними существами, это снова свидетельствует о неадекватности нашего языка описываемому предмету<sup>67</sup>. Изнутри примитивной культуры так называемые сверхъестественные (сверхприродные) существа полностью принадлежат естеству и составляют его истинное, «природное» ядро, повсеместно рассеянный двигатель и управляющий центр. Верней всего было бы называть их сверхчувственными, но и такое понятие неточно, поскольку для примитивного сознания духи, хотя и не даны непосредственно чувственному восприятию, проявляют себя феноменально и потому «опосредованно чувственны», если только не совпадают с обитаемыми природными и рукотворными объектами<sup>68</sup>. Сверхчувственны они лишь с точки зрения внешнего наблюдателя. Если же мы намерены более или менее похоже изобразить положение дел, то, видимо, следовало бы говорить лишь о различном онтологическом уровне «естест-

---

ния. Неизменяемость и сакральность обусловлены обоюдно: святость предусматривает ритуальную фиксированность, неизменяемость служит свидетельством и гарантией святости. По превосходному в своей ясности и простоте определению Ю. Мартемьянова и Ю. Шрейдера, там, где обратная связь отсутствует, «единственным критерием соответствия поведения его внешней цели является точное выполнение самой формы обряда» (Мартемьянов 1975, 115). Примитивные общества едва ли не синонимически называются традиционными — не тут ли кроется «вечный двигатель» традиционности? Я называю его вечным в том смысле, что традиционные коллективы могут существовать неограниченное время, не переходя в качественно иное социокультурное состояние.

<sup>67</sup> Ср.: Freedberg 1991, 80.

<sup>68</sup> Вот взятый наудачу пример, один из множества подобных. «Качина, любой из более пятисот духов предков [...] Качины пребывают с племенем половину каждого года и позволяют общине видеть себя, когда мужчины исполняют традиционный ритуал, в ходе которого одевают маски качины. Существо, изображенное на маске, мыслится присутствующим вместе с исполнителем, временно трансформируя его». (Encyclopedia 1999, 627).

венных» и «сверхъестественных» существ, признав, что «сверхъестественность» есть максимальная «естественность» в том смысле, что «сверхъестественные» наделены наивысшей бытийной мощностью.

Теофания как момент пересечения разных модусов бытия осуществляется в бесконечном разнообразии форм, и любая из них через это приобщается к бытию.

«С начала архаических культур, иерофания есть одновременно и онтофания, манифестация Сакрального эквивалентна обнажению Бытия, и наоборот»<sup>69</sup>.

Высшие силы могут присутствовать и проявлять себя тем или иным образом где и в чем угодно. При этом неверно было бы полагать, будто откровение себя находится целиком в произвольной власти сверхнатуральных сил; человек может, пусть до известной степени, влиять на эту первичную и экзистенциально необходимую «феноменологию духов». Сакральный предмет, чьим частным, но существенно важным случаем служит изображение, подобие, и есть место возможного или неперменного присутствия высших сил, изготовление такого подобия — при соответствующих ритуальных процедурах — можно счесть изготовлением ловушки для бога. Эта способность или, лучше сказать, это «свойство присутствия» здесь и сейчас — оно и только оно делает возможным контакт человека со сверхчувственным миром в определенном пространстве, или времени, или пространстве-времени, которое мы называем сакральным. Само присутствие достигает своей полноты в действиях и артефактах, которые составляют первичную, исходную фазу «примитивного» или «традиционного искусства».

Простое представление о духе в статуе или о тождестве духа и статуи, хотя оно бывает справедливо, далеко не исчерпывает сложнейшую и неразложимую логически проблему сакрального присутствия и магической силы. Следовало бы говорить об онтологическом статусе сакральных предметов, об их месте в пространстве, фокус

---

<sup>69</sup> Eliade 1985, 3.

которого составляет бытие в качестве «клона бога». Пребывание в этом пространстве не исключает возможности одновременного пребывания в другом сакральном пространстве, но делает невозможным одновременное пребывание в универсуме означающих.

В этом своем качестве сакральные объекты, изображения, прежде всего, мыслятся местом и средством контакта со сверхчувственными силами, духами, богами и т. п., которые иначе были бы недостижимы. Ситуация встречи предполагает присутствие сверхчувственных сил и существ непосредственно в идоле, маске или живописном изображении. Это присутствие, если только оно рефлектируется, может иметь различный вид — от полного тождества идола и божества и до временного пребывания духа в изображении или в другом священном объекте в момент ритуала; в большинстве случаев форма присутствия не анализируется: сакральное место чревато теофанией по определению. Идол не репрезентирует бога — в пределе он и есть божество<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Выборка из нескольких представительных современных работ, описывающих отношение сакральных изображений к реальному в примитивных культурах, выглядит так.

Идолы (маски и т. п.):

изображают (духа, бога)

представляют (духа, бога)

репрезентируют (духа, бога)

символизируют (духа, бога)

привлекают (духа, бога)

защищают от (духа, бога, силы)

предоставляют место для контакта с (духом, богом)

обладают сверхъестественной силой

являются местом присутствия (духов, сил, божеств)

суть божества (предки, духи)...

Этот неполный список отражает оба мира — мир описываемого и мир описываемый. Неадекватность словаря и пониманий особенно ощутима в верхней части шкалы; в ней сказывается долгий, длинной в несколько столетий, опыт репрезентативного функционирования изображений — во-первых, культура дифференци-



Назовем такую практику магической в широком значении, имея в виду принадлежность артефакта к чувственному и к сверхчувственному (или, если угодно, к физическому и метафизическому) миру одновременно, иначе — как несемантическую связь, или, если угодно, как «слипание» знака и значения, как тождество образа и изображаемого, репрезентанта и репрезентируемого<sup>71</sup>.

При этом мы должны допустить такую странную возможность, как тождества различной мощности. В отличие от взаимоисключающей пары «тождественно - нетождественно», принятой нашим мышлением, скользящая шкала тождественности лучше отвечает «примитивному» способу думать мир и взаимодействовать с ним.

Сказанное еще раз манифестирует непригодность нашего словаря к описанию ненашей ситуации: изображения, тождественные изображаемому, не изображают не-

---

ции и дефиниции понятий, неизвестная описываемому миру, — вторых, и, наконец, особенность современной культуры, которую некоторые авторы квалифицируют как «семиологизм». Более адекватной мне кажется позиция антрополога, который решительно отвергает «пугливое» представление, будто религиозные образы репрезентируют прототипы, и утверждает, что они и есть боги (см.: Gell 1998).

<sup>71</sup> Д. Фридберг считает уместным воздержаться от понятия магического применительно к такого рода отождествлению (см.: Freedberg 1991, 77, 80—81). Я полагаю, что это в конце концов предмет договоренности и что употребление слова «магический» в широком смысле тут вполне допустимо. Я имею в виду не само слияние образа и прототипа, но практики, предполагающие способность такого образа — спонтанно или в результате ритуальных действий — сохранять, изменять или направлять определенным образом положение дел и ход вещей. Именно такая способность составляет главную ценность сакрального объекта, поскольку он не бывает самоцельным и самодостаточным, каким бывает произведение искусства, но функционирует в системе культа. Вне сакрального действия эти артефакты часто находятся в пренебрежении; иногда, как мы видели, выполнив свою функцию, вообще подлежат уничтожению.

что, но существуют как это нечто. Даже понятие «инкарнации», столь часто употребляемое в данной связи, не вполне адекватно описывает то переживание сакрального присутствия как бытия, которое сопряжено с жизнью сакральных предметов в их собственной, породившей их культурной среде. То же с присутствием божества в образе. Нет, видимо, никакой возможности отделить понятие о присутствии в идоле эманации, духа или силы божества от понятия о присутствии самого божества: здесь царит неясность, неопределенность, недосказанность, присущие другому типу сознания и тем более приличествующие сакральной сфере.

Примерами, взятыми из этнографических описаний, можно заполнить десятки страниц. Я ограничусь выпиской, где прекрасное понимание материала сочетается с сознательно оговоренным переживанием артефакта, свойственным нашему современнику. Речь идет об изваянии из Заира.

«Будучи исполнены силы, фигуры, подобные этой, становятся столь пугающими и столь опасными, что их можно касаться только длинной палкой, прикрепленной к плечу. Этот шедевр искусства и магии столь плотно наполнен видимыми и невидимыми силами, что даже самый объективный западный наблюдатель инстинктивно опасается прикоснуться к нему голыми руками. Масса перьев на голове, путаница начиненных снадобьями ожерелий, маслянистая поверхность, ужасающе гладкие кубистические руки и торс, глаза-бусинки, выступающий подбородок создают ауру едва ли не оперной агрессивности и силы. Не менее сильно присутствие невидимых вещей — ощущение вещей, скрытых под головным убором, за странно запечатанной дырой в животе и во тьме глубоко врезанного рта. Уши и анус фигуры на деле представляют собой отверстия, заполненные магическими ингредиентами. Такие фигуры имеют по большей части на голове рог крупного животного, наполненный снадобьями [...]. Способность объектов такого рода воздействовать на нас бесспорна, но вопрос о том, можно ли, строго говоря, считать

их произведениями искусства, остается спорным. Я бы утверждала, что сама их выразительность, их способность волновать нас, есть результат их экспрессивной формы и что эти формы суть очевидный результат эстетического и формального выбора. Если ограничиться только скульптурной частью произведения, то мы увидим сразу согласованность форм: все части сформированы с единой задачей в уме, каждая линия и каждая масса говорит об энергии, агрессивной силе и злобе [...]. Такие большие фигуры служили для защиты целой общины, хотя принадлежали отдельным лицам — специалистам, лекарям и мастерам наступательной и защитной магии. В момент использования заключенные в них силы должны быть возбуждены посредством процедуры столь же драматической, как и само изваяние: тонкую струйку пороха рассыпают по земле вокруг статуи в виде большого круга и поджигают»<sup>72</sup>.

Когда «художник» создает или воспроизводит образ мифического существа, он конструирует оболочку, которая при определенных условиях может стать местом пребывания этого существа<sup>73</sup>. Изображение наделяется магической силой, т. е. «жизнью», посредством специальных ритуальных действий, владение которыми и их безупречное исполнение требуется от «художника» куда больше, чем творческая одаренность, которая часто не требуется вовсе<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Vogel 1986, 180, табл. 129.

<sup>73</sup> Berndt 1988, 44.

<sup>74</sup> Wingert 1962, 21, 24, 6. Кстати, среди этих действий, превращающих скульптуру в бога, есть и такие, которые можно ошибочно принять за собственно эстетические, например — нанесение определенных красок и узоров. Вопрос о декоративных элементах в предметах ритуального или утилитарного назначения часто возникает именно в этом месте. Для нашей темы он не имеет решающего значения, но стоит заметить, что мотивы, которые представляются нам декоративными, в большинстве случаев имели вначале магическую функцию — часто неизвестную наблюдателю, либо забытую самими носителями культуры. Покойный М. Г. Рабинович обратил мое внимание на то, что вышивка на воротнике и на подоле

Магическая способность артефакта не исключает его символической функции. Их смешение создает особые трудности для описания: приходится говорить в одном ряду о репрезентирующей функции и о защитной, плодоносящей, целебной и т. п. силе одного и того же объекта<sup>75</sup>. Тем не менее, присутствие артефакта в мире и причастность его естественно-сверхъестественной реальности лишает его наиболее общего, хотя и содержательно бедного, признака искусства.

Если рассматривать примитивные культуры как место сложения и циркуляции традиционных текстов, то оказывается, что центральный, экзистенциально необходимый корпус текстов составлен из не-текстов. Главные сообщения не обладают дефинитивным признаком текста — они не репрезентируют внележащую реальность, действительную или существующую идеально, ибо они ею являются или ей причастны. Сказанное относится в той или иной мере к любому сакральному тексту — магическому слову, порождающему некоторое событие или меняющему ход дел, ритуальному танцу, церемониальным одеяниям и маскам, магическим узорам или изваяниям богов и духов<sup>76</sup>. Обладать магической си-

---

славянской рубахи магически защищала «места входа» от проникновения нечистой силы.

<sup>75</sup> «Маска в примитивных церемониях почитается и переживается как истинное явление мифического существа, которое она представляет...» (Campbell 1976, 21); ср.: Willet 1972, 210 — о функциях короны у Йоруба; Fraser 1972, 302 — о масках «гипонго» у племени Пенде. Позднее авторы специально указывают, что человек и символ, взаимодействуя, достигают более высокого существования, нежели каждый в отдельности — там же, 326.

<sup>76</sup> «Протомузыка» не находится в стороне: примером могут быть меланезийские ритуалы, где мифологические фигуры часто бывают представлены либо фигуративно, либо с помощью звуков: первоначально ударные и трубоподобные инструменты служили для воспроизведения голоса первичного чудовища-людоеда; в северной Новой Гвинее священные флейты, играющие в паре, представляют близнецов — победителей гиганта, тогда как топанье или

лой значит *быть причастным* миру богов, духов, сил, или, проще и шире — миру первичному, в отличие от вторичного мира означающих, изображающих, репрезентирующих.

Можно, разумеется, счесть, что мы имеем дело с предельным случаем репрезентации, когда объект представляет себя самое. Однако, такое отождествление и есть конец репрезентации. Об этом было сказано уже у Платона. Важно заметить, что Платон говорил столько же об изображениях, сколько о словах.

«Будут ли это две разные вещи — Кратил и изображение Кратила, если кто-либо из богов воспроизведет не только цвет и очертания твоего тела, как это делают живописцы, но и все, что внутри, — воссоздаст мягкость и теплоту, движения, твою душу и разум — одним словом, сделает все, как у тебя, и поставит это произведение рядом с тобой, будет ли это Кратил и изображение Кратила, или это будут два Кратила?»

И далее о словах:

«Да ведь смешные вещи [...] творились бы с именами и вещами, которым принадлежат эти имена, если бы они были во всем друг другу тождественны. Тогда все бы словно раздвоилось, и никто не мог бы сказать, где он сам, а где его имя».

(Кратил, 432 b,c,d.)<sup>77</sup>

Всякий идол, пока он исполняет свое первичное назначение, есть «второй Кратил», в сознании поклоняющегося он тождествен представленному — чем снимается сам модус представления. То же со словом: платоновский Сократ словно бы не видит разницы между изображением и наименованием. Это неразличение двусмысленно, ибо пафос диалога — в утверждении необходимой зависимости между вещами и их словесными обозначениями; слова

---

битье по барабанам в том же районе представляет праматерь (Buehler 1968, 76). Причем и на этот раз слова «воспроизводит» и «представляет» неадекватно называют то, что вернее было бы считать звучанием голоса самого чудовища или божества...

<sup>77</sup> Платон 1990б, 671.

тракуются как «имена вещей», которые находятся с ними в онтологической связи, и здесь можно усмотреть парадоксальную ситуацию перехода: отделение изображения/слова от реальности (нетождественность) переплетается с дальними философскими отголосками мифологического именования. Ибо в мифологическом мире, говорит-ся в известной работе Ю. Лотмана и Б. Успенского,

«...имеет место достаточно специфический тип семиозиса, который сводится, в общем, к процессу номинации: знак в мифологическом сознании аналогичен собственному имени»<sup>78</sup>.

Далее следуют выводы, которые указывают на принципиальное родство мифологического слова и ритуального изображения.

«Именно в сфере собственных имен происходит то отождествление слова и денотата, которое столь характерно для мифологических представлений [...]. Это отождествление названия и называемого, в свою очередь, определяет представление о неконвенциональном характере собственных имен, об их онтологической сущности. Отсюда мифологическое сознание может осмысляться с позиции семиозиса как асемиотическое»<sup>79</sup>.

Универсум обозначающих свернут: слово несемiotично, образ немиметичен — оба вплетены в непрерывную онтологическую ткань.

Абсолютным пределом такого положения вещей становится способность слова и образа порождать бытие<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Лотман 1973, 284.

<sup>79</sup> Там же, 286—287.

<sup>80</sup> Вынужденное разведение слова и образа в рассмотрении такого рода действий не вполне законно, речь должна идти о нераздельном ритуальном акте, где в различных сочетаниях слиты элементы, которым лишь предстоит обособиться в будущем, в том числе и сакральные изображения. Этот акт не подражает мифическому событию, но им является. «В общем виде можно сказать, что миф, переживаемый архаическими обществами, (1) конституирует Историю актов Сверхъестественных; (2) что эта История считается абсолютно истинной (поскольку она касается реальности) и

Если в литературе текст порождает свою семантику<sup>81</sup>, а в изобразительных искусствах это делает образ, то сакральное слово и сакральный образ в примитивных культурах творят или преобразуют саму реальность. Сотворение мира или его частей из слова описано во множестве космогонических мифов<sup>82</sup>.

священной (поскольку это дело Сверхъестественных); (3) что миф всегда отнесен к „творению”, он сообщает, как что-либо появилось, или как были установлена некая модель поведения, институция, способ трудиться; поэтому миф конституирует парадигмы всех важных человеческих действий; (4) что благодаря знанию мифа известно „происхождение” вещей и потому возможно их контролировать и управлять ими по своей воле; это не „внешнее”, „абстрактное” знание, но знание, которое „переживается” ритуально, либо посредством ритуального пересказа или исполнения ритуала, для которого миф служит основанием; (5) что миф так или иначе „проживается” в том смысле, что исполнитель охвачен священной, восторгающей силой, присущей событиям, которые он вспоминает или разыгрывает» (Eliade 1963, 18—19).

<sup>81</sup> Шрейдер 1976.

<sup>82</sup> Мифы этого рода содержатся в мифологиях различных и никак не связанных между собой регионов — см.: Leach 1956, 51, 98, 172, 185; ср.: Sproul 1979, 18, 49, 127, 153—155, 349, 353; Мифы 1982, 8; навахо, хопи, догоны полагают основные виды деятельности — агрикультуру, ткачество, танец и сексуальные сношения — формами речи, воспроизводящими первичные слова творения (см.: MacLagan 1977, 30—31). Поэтому сакральное слово известно лишь эзотерическим группам; владение словом дарит сверхъестественную власть, равную божественной или еще более того — власть управлять поведением божества. Пластические изображения должны будут оставаться в фокусе нашего обсуждения по многим причинам, и далеко не последняя из них та, что воспринимаемые визуально формы составляют наиболее сильное феноменально подобие реальности. Поэтому вокруг них драма инкарнации, присутствия или подобия разыгрывается с наибольшим напряжением и размахом. Более того, скульптура — в силу своего объемного подобия, которое может быть дополнено цветом — составляет самый центр, «глаз» проблематики. Примечательно в этом смысле, что библейский запрет изображать относится к изваяниям, о других способах изображения древний законодатель

Чтобы освободить место для образа, как изображения, необходимо расколоть онтологическое тождество, составляющее самую сущность идола. Пока это не сделано, говорить о присутствии искусства рано.

Таким образом, если представить примитивные культуры в виде чистой типологической реконструкции на манер веберовского «идеального типа», то надо признать, что примарные формы деятельности, которую мы привыкли считать художественной, не были таковой по своей сути.

Становление искусства произошло путем трансформации сакрального образа и сакрально-магического слова, верней — посредством кардинального переключения их функций, из которых важнейшей была десакрализация: секулярный образ и слово получали санкцию на функционирование в качестве репрезентантов. Для этого у них были скрытые предпосылки — способность представлять, которая, в конечном счете, могла бы их сделать чувственно прозрачными, и рукотворность, организованность в определенные чувственные порядки, противостоящие прозрачности и эстетически значимые сами по себе. Реализация этого парадоксально напряженного единства имеет долгую и крайне извилистую историю. В начале, однако, находятся примитивные, т. е. первичные культуры, где интервал между обозначением и обозначаемым еще не образовался<sup>83</sup>. Отсюда выросла существенно более

---

о других способах изображения древний законодатель просто не думал; иконоборческую ориентированность ислама некоторые арабские религиозные авторитеты сводили к изображениям, «которые отбрасывают тень» (см.: Paradorulo 1979, 53); круглые изображения смущали средневековую христианскую мысль своей соблазнительной близостью к идолам и к чувственной реальности одновременно (см.: Camille 1995, 44), тему можно развить на множестве других примеров. Но сакральное слово стоит у истоков вербальных искусств так же, как изображение духов — у истоков искусств пластических.

<sup>83</sup> Недавно было сделано предложение интерпретировать понятие «примитивные культуры» как «первоначальные» и «исход-



сложная, но сохранившая принципиальное подобие, непосредственно известная библейскому законодателю культурная практика, из которой он так или иначе исходил в своей интерпретации пластического образа.

---

ные»: английское «*primal*» означает одновременно и «первоначальный», и «основной», «базовый». Этот двойкий смысл — и не без оснований — имел в виду инициатор термина А. Мур: «... тогда как религии этих ранних малоформатных обществ предвосхищают приход великих исторических религий, они продолжают демонстрировать многие базовые или первичные черты религии. [...] Мы не можем рассматривать первоначальные религии ни как примитивные, ни как элементарные или периферийные, но как ядерные и первичные» (Moore 1995, 9). Действительно, я говорю о первичной, базовой модели, открытой для дальнейших развертываний и метаморфоз.

## БЛИЖНЕВОСТОЧНЫЙ КОНТЕКСТ

Моисей ветхозаветного предания, приемный сын египетской принцессы, должен был хорошо знать тысячелетние традиции нильской долины. Такова ли история или это мифологизированная метафора египетской доминации в регионе — значения не имеет. Исторические и, в частности, археологические данные подтверждают влияние египетской пластической культуры на древний Ханаан. Теснейшие культурные связи, существовавшие еще в додинастический период и закрепленные затем долгим политическим и военным преобладанием египетской державы в этом регионе, должны были донести до насельников древней Палестины не только пластические каноны, но и понятие об их назначении в контексте египетской жизни. Назначение древнеегипетского искусства — будем называть это искусством в согласии с традицией, — так вот, первым его назначением и местом была гробница. Это известие принадлежит к историческим банальностям: древнеегипетский скульптурный портрет, рельеф, роспись не были адресованы живым, не были предназначены для рассматривания, интерпретаций, пониманий и эстетических наслаждений, их позднейшая судьба — получить место упокоения в Каирском музее, Лувре и т. п. — имеет чрезвычайно мало общего с их изначальной функцией: обеспечить вечную жизнь умершего в стране мертвых.

Древнеегипетский язык не знал слова, эквивалентного слову «художник». Одно из обозначений скульптора, изготовлявшего портретное изображение будущего покойника, было «санх» — «оживитель», «дающий жизнь»<sup>84</sup>. На это

---

<sup>84</sup> См.: Матье 1958, 352; ср. Kees 1977, 34.

стоит обратить внимание. Создатель изображения, подобия, образа — сколько бы еще не найти синонимов, все они будут указывать на вторичность называемого артефакта; скажем так — создатель этого предмета, «сделанного руками человеческими из дерева и камня», в глазах его современников и соплеменников не «подражает», не «изображает», не «копирует», он дарует жизнь, т. е. ему и сделанному им предмету присвоена некоторая творящая сила. Очевидно, исполненная им вещь, невзирая на то, что она сделана «искусственно» и что она преднамеренно сделана подобной другому живому существу, а может быть — именно поэтому, не принадлежит к миру мертвых символов, но причастна живой реальности. Только в силу такой причастности она и может обеспечить вечное пребывание души-двойника умершего («ка») и ее постоянные контакты с его мумией.

Это причастность особого рода.

Представление о творчестве обычно связывается или хотя бы соотносится с божественным актом сотворения мира — такого рода соотнесение имплицитно содержится даже в атеистических концепциях создания нового. В Древнем Египте, в силу запутанности и многослойности мифологической системы, происходящей из различных центров, существовало несколько космогонических мифов, не согласованных между собой. Среди них — миф о творении из заранее данного материала: бараньеголовой бог Хнум сотворил человека на гончарном круге, он же создал двойника человека «ка»; в эллинистическом и римском Египте Хнум считался создателем всего сущего. Миф гелиопольского происхождения можно отнести к типологической группе «творение посредством зачатий и рождений»: солнечный бог сотворил сам себя среди первичного хаоса — океана, затем он создает первичный холм, на котором он мог бы удержаться, здесь он порождает из себя первую пару богов, начав цепь последующих рождений богов и людей. Наконец, мемфисская мифологическая традиция представляет сотворение мира посред-

ством слова. Бог Пта, предшествующий всему (о его происхождении ничего не сообщается — в позднейшей библейской герменевтике такое положение будет истолковано как пребывание до и вне времени, т. е. как пребывание в вечности) произносит то, что «задумано сердцем», а произнесенное слово становится порождающим наименованием. Бог Пта «...в телах и устах всех богов и людей, скота, пресмыкающихся и всех живых тварей, ибо все задуманное и приказанное [им исполняется] по желанию его»<sup>85</sup>.

В мемфисском мифе событие творения утрачивает телесность, это интеллектуально-волевой, духовный акт — если не считать произнесения слов. Абстрактно-изошренное мемфисское богословие создало образ творчества как конципирования, сознание бога было истолковано как конечная причина сущего и источник креативного акта, а знак-слово — не как отражение, изображение или обозначение «готового» сущего, но как первая фаза внешнего бытия мысли, способной порождать реальность: речь — материализация («запись») божественной мысли, мир — материализация («предметная запись») божественной речи.

Между мемфисской и библейской концепциями творящего слова есть очевидное сходство. Исследователь Ветхого завета замечает, что слово творца не есть слово в обычном смысле; будучи произнесено Богом, оно становится словом-приказом — «да будет»<sup>86</sup>. Сходный повелевающий и тем самым порождающий характер имеет слово древнеегипетского бога. Божественное слово становится божественным законом, произнесенное слово продлевает себя вместе со своей творящей силой в слове записанном.

Хотя, по авторитетному замечанию С. Моренца, древнеегипетская религия, в противоположность иудейской, была религией культа, а не религией книги, и в центре ее находилось действие, ритуальная процедура, посредством

---

<sup>85</sup> Липинская 1983, 33.

<sup>86</sup> См.: Westermann 1982, 78.

которого «homo religiosus» на берегах Нила склонен был управлять богами<sup>87</sup>, мемфисская версия творения, как кажется, прочно отложилась в глубинных основаниях древнеегипетской культуры<sup>88</sup>.

«Вербальная» концепция оставила неистребимый отпечаток в египетской традиции — это становится хорошо видно, если ввести в поле зрения, помимо собственно слова, любые другие знаки и знакоподобные образования. В библейской традиции фиксация божественной речи была сведена, в конце концов, к записанному слову, т. е. к наиболее бестелесной и абстрагированной форме. Она была резко отделена от иконического способа фиксации как раз тем самым запретом, который составляет предмет настоящего обсуждения. Ничего подобного нельзя себе представить в Древнем Египте, где сама письменность так и не сумела покинуть пиктографическое лоно.

«Египтяне мыслили мир в вещественных, конкретных терминах»<sup>89</sup>.

С этим, видимо, связана текучая непрерывность всего обозначающего ряда «произнесенное слово — записанное слово — изображение — предмет в символической ситуации» — по меньшей мере, тогда, когда все эти формы репрезентации вовлечены в ритуально-культовое действие. В древнеегипетских заупокойных и храмовых комплексах иероглифические надписи неотделимы от собственно изображений, письмо и изображение существуют во взаимодополняющем проникновении, в композиционном, смысловом и сакральном единстве.

---

<sup>87</sup> Morenz 1964, 21.

<sup>88</sup> Известная сегодня запись «мемфисского мифа» датируется самым концом VIII в. до н.э., но специалисты полагают, что этот текст восходит к мемфисским жрецам первой династии и в сублимированном виде выражает ментальность начального периода древнеегипетской цивилизации, отложившуюся в генетическом коде традиции. (См.: Frankfort 1963, 64—65; Eliade 1978, 89—90; Матье 1961, 305.)

<sup>89</sup> Франкфорт 1984, 69.

Примечательно, что любая роспись называлась по-египетски словом «писание», «подпись»; для саркофагов и стен использовали также оборот «подписывать образами»<sup>90</sup>. Это естественно, если принять во внимание, что сами изображения восприняли некоторые свойства письменности. В живописи и рельефе господствовал принцип, «который покоится скорее на понятийной, нежели на сценически-пространственной связи. Все пространственные связи при таком способе профильтрованы. [...] Идеалом служит не отчетливая наглядность, но читаемость картины. Египетское изображение на плоскости состоит из «фигуры» и «фона», но фон не принадлежит собственно картине, ничего не изображает»<sup>91</sup>.

Созидающая сила в древнеегипетской культуре приписывалась не только «божественному глаголу». След творческой воли Пта, покровителя мастеров изображений, оставался в надписи, рельефе, рисунке, статуе, в конце концов — в любом объекте, если только он способен замещать и репрезентировать нечто другое, поскольку в концепции творения как названия заложено перевернутое отношение репрезентации.

Это, в свою очередь, означает, что сакральный знаковый континуум обладает специфической онтологией — он как бы наделен иной, более мощной реальностью, нежели профанический текст; снова: он более причастен к бытию.

Изображение, порождающее и контролирующее реальные ситуации — высшая и наиболее рафинированная форма первоначального тождества образа и сверхприродного существа, силы и т. п., этим образом представленных.

В древнеегипетской иконосфере мирно уживаются в нерасчленном смешении и взаимопроникновении различные формы отношений между образом и его референтом — начиная от полного тождества и кончая отношени-

---

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Assmann 1984, 131.

ем порождающего предшествования. Фараоны Нового царства начинали свой день с посещения святыня святынь храма, где они общались с изваянием-богом. Портретная статуя умершего подвергалась ритуальной процедуре «отверзания уст и очей» одновременно с мумией, ритуал «возвращал жизнь» — способность видеть, дышать, говорить — обоим, при этом церемониальные прикосновения начинались с окровавленной ноги свежееубитого быка (кровь — носитель жизни), а за нею в определенной последовательности использовались инструменты скульптора — «дающего жизнь»<sup>92</sup>.

Только что цитированную работу Я. Ассманн начинает с нескольких вопросов: применимо ли понятие «искусство» в его сегодняшнем или собственном значении к Древнему Египту? Имеет ли это «искусство» обозначающую функцию? Не укоренено ли оно глубоко в своем магическом назначении и потому производит не картины жизни, а самую жизнь?<sup>93</sup>

Вот именно.

Древнеегипетская практика была утонченным, сублимированным и детально разработанным вариантом опыта, безусловно доминантного для дописьменных культур и ранних, «домозаических» цивилизаций. Сходные практики типичны были и для других культур классического Востока — вплоть до времени появления Второзакония. Солидную и хорошо обоснованную картину функционирования пластики в регионе, с развернутыми экскурсами в другие места и времена, представил в свое время К. Х. Бернхардт<sup>94</sup>. Обширные свидетельства были собраны и упорядочены таким образом, чтобы сделать наглядной всю гамму соотношений оформленной, но инерт-

---

<sup>92</sup> Еще Г. Масперо отмечал, что создающий или копирующий изображения, по понятиям древних египтян, творит новое существо. См.: Масперо 1915, 19. Более подробно об этом: Матье 1958, 346 и след.; Kees 1977, 34.

<sup>93</sup> Assmann 1984, 126.

<sup>94</sup> Bernhardt 1956.

ной материи и сакрального «динамического принципа» (как он это назвал) в архаических и классических культурах. К сожалению, в литературе, посвященной Второй заповеди, книга Бернхардта редко упоминается, а если упоминается, то ее выводы резюмируются неполно или неточно. Основная идея книги, по мнению позднейшего комментатора, та, что «...даже на самом примитивном уровне образ не идентифицировали с самим божеством. Скорее, образ служил вместилищем для функционирования божественного духа. Его эффективность не зависела от верности его пластической репрезентации, но лишь от степени, в какой образ обеспечивал божественное присутствие. В свете этого исследования традиционный контраст между грубым примитивным материализмом и спиритуалистической религией выглядит неуместным»<sup>95</sup>.

«Верность пластической репрезентации» или «портретное сходство» составляют, как было упомянуто выше, отдельную проблему. Что же касается идентификации, то есть представления, будто изображение бога и есть бог, то в книге Бернхардта приведено достаточно примеров этого рода. Суть дела, однако, в другом. Вопрос о том, находится ли в статуе само божество целиком или некий его «флюид», как выражался Бернхардт, для самого «идолопоклонника» некорректен: сакральное присутствие не может быть измерено и не может быть интерпретировано в понятиях части и целого, полное присутствие бога в одном месте/святилище/симулакре/артефакте не исключает его равномошного присутствия в другом. Когда Аполлон сообщал о будущем, о воле богов, устами пифии — он был занят только предсказанием? Можно еще раз напомнить, что тонкие различия между присутствием бога, божественного духа, божественного флюида становятся заметными и значимыми на другом, куда более позднем и сложном этапе религиозного опыта, теологической и логической культуры.

---

<sup>95</sup> Childs 1974, 408.



Некоторые итоговые выводы работы, завершенной более 40 лет назад, сегодня устарели; это касается, прежде всего, гипотезы относительно исторических обстоятельств появления запрета. Но интерпретация главной оппозиции «Бог — кумиры» остается непоколебленной. В новых исследованиях она получила дальнейшие дополнения. Среди них я выделил бы сравнительно недавно выполненную фундаментальную работу, посвященную месопотамским культовым практикам и их отношению к библейской иконоборческой полемике<sup>96</sup>. Из сказанного там наи-

---

<sup>96</sup> Berlejung 1998. Помимо представительности привлеченного автором материала и импонирующей логики описания и интерпретации, следует отметить близкую к принятой здесь исходную посылку: изображение, говорит А. Берлеюнг, никогда не бывает «изображением в себе» («Bild an sich»), но только в генетическом отношении к представленному и в отношении восприятия и использования; изображение конституирует зритель (с. 19). При этом следует отметить, что автор делает существенное различие между «Bild» и «Abbild» (с. 6 и след.), которое заслуживает особого внимания. Можно было бы перенять этот опыт, установив соответствие между понятиями «Bild» и «образ» и «Abbild» и «изображение». Подобно тому как в «Bild» проступает его связь с «bilden» — создавать, формировать, в «образе» проступает его связь с «образовать», «образоваться», «образовать», т. е. с актом созидания, появления (из небытия) или превращения (из другого), и оформления. При таком словоупотреблении отпала бы необходимость во многих оговорках и специальных объяснениях — изобразительные и неизобразительные формы охватывались бы общим понятием, в котором на первый план вышло формирующее начало; «изображение» мы бы сохранили для обозначения подражающих, миметических образов только. При этом А. Берлеюнг связывает современное немецкое «Bild» с древне-саксонским «bilidi» — явление божественного знака — и немецким корнем «\*bil» — чудесная сила, чудесный знак, заряженность божественной силой и т. д.; отсюда в ее трактовке «Bild» есть логически постижимое и описуемое явление некой глубинной, фундаментальной реальности, манифестация невидимого

более важными с точки зрения нашего обсуждения мне кажутся следующие обстоятельства.

Культовая статуя в древнемесопотамских культурах, как и в других местах, осуществляла конкретное присутствие божества. Этой целью определялись все сложные процедуры изготовления новых или обновления обветшавших изваяний. Сама инициатива их изготовления или реставрации — не здешнего происхождения, она исходила от божества, чья воля объявлялась через царя (получившего знак во сне или иным образом), а в некоторых местах — через жреца. Процесс работы регулировался каноническими правилами и опирался на имеющиеся образцы, восходящие к единственному и первичному прототипу, данному богами же, так что каждая статуя в сакральном смысле была тождественна прототипическому *Urbild*<sup>97</sup>. Тем не менее, все операции выполнялись под руководством бога и при его непрерывном участии, равно как под наблюдением и при участии царя, нередко владевшего необходимыми навыками; царь выступал как «первый мастер». Собственно мастера — «руки бога» — без него создать культовую статую не могли, один бог обладал необходимым знанием. Тем не менее, мастер отмечен был уже тем, что божество уделяло ему от своей мудрости, и потому мастер принадлежал к началу «те», включающему божественный архетип, его видимые манифестации, все процессы и действия по их актуализации и т. д.<sup>98</sup>

Собственно, акция, которая в наших понятиях описывается как процесс изготовления статуи бога, в месопотамских понятиях была процессом рождения статуи-бога<sup>99</sup> — и процесс этот разворачивался сразу на трех

---

(с. 6). Такой этимологический ход был бы здесь очень кстати, если бы ему не мешала установившаяся языковая практика.

<sup>97</sup> Точно так же, как в Древнем Египте каждый новый храм был не копией «первохрама» — жилища бога, сооруженного самим богом, но был тождествен первохраму. См.: Франкфорт 1984, 40—44.

<sup>98</sup> См.: Berlejung 1998, 20—25.

<sup>99</sup> Berlejung 1998, 83.

уровнях: божественном, царском и человеческом. «Физически» готовая статуя была, однако, онтологически неготовой: требовался решающий ритуал для ее оживления и полной сакрализации. Эта сложная и наиболее ответственная фаза воссоздания бога называлась «отверзанием рта» и «омовением рта»<sup>100</sup>. Омование рта было еще и актом очищения божественной природы статуи от всего небожественного, земного, нечистого, обусловленного прикосновением человеческих рук и инструментов. Омование устраняло всякие следы соучастия земного мастера в рождении статуи, теперь она превращалась в истинно божественное произведение<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> При всех различиях в процедуре и в значении отдельных ее эпизодов, нельзя не увидеть переключки этой процедуры с древнеегипетским ритуалом «отверзания уст и очей». Примечательно, что ритуал «отверзания глаз» применялся для оживления статуй в буддизме — см.: Faure 1998. Магический ритуал — ключевой момент в превращении неживого материала в одушевленный, причастный реальности субъект — распространен едва ли не повсеместно, где поклонение идолам составляет стержень культа.

<sup>101</sup> В ритуальном песнопении, которое исполнял специальный певец, говорилось, что все эти деяния совместно совершили боги (Berlejung 1998, 116—117). Замечу попутно, что, по мнению А. Берлеюнг (там же, 412), отголоски центрального ритуала омования рта можно увидеть в книге пророка Исаии — там, где он рассказывает о видении Бога и о своем призвании: «В год смерти царя Озии видел я Господа, сидящего на престоле [...] И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа с нечистыми устами, — и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа. Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих, и сказал: вот это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Исаия, 6: 1, 5—7). Эти строки, в свою очередь, получили отклик в пушкинском «Пророке». Тут можно было бы проследить увлекательную последовательность трансформаций древнего ритуала в различных контекстах; к

В этом предельно сжатом пересказе выделены точки, которые получили отклик в библейских текстах. Как отмечает А. Берлеюнг, без знания «теологии образа» и соответствующей практики не могла возникнуть «теология отсутствия образа»<sup>102</sup>. Действительно, месопотамский опыт рефлектирует в библейских текстах, высвечивая их исходные смыслы.

---

сожалению, это сейчас не наша тема. О ритуале в месопотамском ареале — см. также: Bahrani 1995, 375.

<sup>102</sup> Berlejung 1998, 284.

Место иконоборческого запрета проясняется, если его соотнести с культурным контекстом по другой оси.

Декалог был адресован евреям. Известно, что для подтверждения божественной природы, божественной единственности и власти дающего закон варьируется формула: «Я Господь Бог твой, который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства». Казалось бы, куда более впечатляющим мог быть не частный, в сущности, акт спасения одного народа из египетской «железной печи», но абсолютный акт сотворения мира. Необходимость «египетского аргумента» как раз в том и состоит, чтобы утвердить за Яхве позицию племенного бога, Бога евреев<sup>103</sup>. Эта позиция обусловила постоянное напоминание-угрозу о ревности, как одном из неотъемлемых атрибутов Бога, объясняющем суровость наказаний за нарушение заповедей. Ревность не может быть атрибутом абсолюта; ревность полного и всеобщего бытия к небытию, к ничему абсурдна. Но «ревностный Бог» естественно вписывается в древневосточное мышление, если он — сильная сторона в двусторонних договорных отношениях. Завет Яхве с народом Авраама, возможно, напоминает договоры древневосточных властителей с побежденными врагами: в установленный стереотип входило обязательство покоренной стороны «любить» победителя; так, в ассирийской практике для вассаль-

---

<sup>103</sup> М. Бубер писал, что смысл Декалога — в конституировании общности: только в качестве народа Яхве Израиль появляется и может существовать, поэтому Бог не хочет говорить как Господь «всей земли» (Исход, 19: 5), каким он является на самом деле, но лишь как тот, кто вывел Израиль из Египта. См.: Buber 1988, 131; ср.: Rotenstreich 1990, 248; также: Bernhardt 1956, 155.

ной клятвы следовало использовать любовную лексику. Поклонение другому повелителю в этой системе понятий есть «измена», и возмездие логично мотивируется ревностью<sup>104</sup>.

Все это, равно как и множество других, более очевидных обстоятельств, не должно означать, что аниконизм второй заповеди уникален, как специфическое, единственное в своем роде выражение еврейской ментальности, особого мировидения, врожденного спиритуализма и т. п. Этнокультурные и даже этнобиологические объяснения библейской иконофобии давно стали общим местом: «евреи — народ слова», «запрещение изображений было знаком подчинения чувственного восприятия абстрактной идее», «у евреев в древности слуховое восприятие безусловно преобладало над зрительным и категорию времени они ощущали сильнее, нежели категорию пространства»; в пользу специфически этнического, биологического, а не культурного, характера запрета упоминалась даже частота дальтонизма среди евреев<sup>105</sup>.

Исследования и обсуждения последних десятилетий привели к более широкому видению проблемы и потребовали более дифференцированных способов описания.

---

<sup>104</sup> См.: Moran 1963, 85—87. Ревность Яхве может получить и более сильные обоснования, поскольку брак и сексуальность — излюбленные библейские метафоры, описывающие отношения Бога с Израилем. В одном из недавних исследований отмечено, что Бог часто изображается как супруг Израиля — жены; поэтому, когда Израиль следует другим богам, «она» представляется распутницей. Отношения Израиля с Богом концептуализованы как моногамное сексуальное отношение, а идолопоклонство — как измена (см.: Eilberg-Schwartz 1994, 3, 97 ff., 116 ff.; ср.: Ide 1991; см. также: Идель 2000; Bridges 1995). М. Элиаде отмечал, что пророки клеймили практику ханаанских культов как «проституцию» (Eliade 1978, 354).

<sup>105</sup> См.: Gutmann 1971, XIII. Сходный набор отсылок к этнической биокультурной специфике для объяснения библейской иконофобии — с дополнениями — можно найти в книге: Shanks 1979, 143—144; ср. также: Bernhardt 1956, 75 ff.

Пора уточнить термины.

Библейские формулировки, как бы их не интерпретировать, направлены на полное исключение изображений из культа, и потому их пафос уместно назвать иконоборческим. Но иконоборческие практики могут быть включены в более обширное множество аниконических культов, где образ, т. е. предполагаемое «подобие» божества отсутствует. Различие между ними нельзя свести, как это иногда делают, к «духовно-позитивному» характеру аниконизма в отличие от негативного смысла иконоклазма<sup>106</sup>, вернее, предпочесть менее заинтересованные интерпретации, скажем, аниконизм — как простое отсутствие сакральных изображений и «иконоклазм» — как осознанное их избегание, как «изобразительный индифферентизм» и «иконифобию» и т. п. Можно, наконец, классифицировать иконоклазм как крайнее и наиболее напряженное выражение аниконизма; так Т. Меттингер предложил называть аниконический культ, где сакральным фокусом ритуала служит некий немиметический объект, «материальным аниконизмом» (*material aniconism*), а культ, где такой объект отсутствует полностью, — «аниконизмом пустоты» (*aniconism of empty space*)<sup>107</sup>.

Смена ракурса в связи с уточнением понятий имела одним из результатов детронизацию Моисеева запрета. Культ слышимого, но невидимого Бога потерял свою уникальность — вместе с этнической исключительностью. Идеографический, как сказал бы Г. Риккерт, подход уступил место типологическому. Иудейский культ с его отрефлектированным в сакральных текстах иконоклазмом стал «частным случаем», пусть особым, резким, крайним, пусть наиболее чреватым последствиями, но только случаем, репрезентирующим некоторое множество исторических реализаций аниконического принципа. В этом мно-

---

<sup>106</sup> См.: Burckhardt 1976, 38.

<sup>107</sup> Обзор позиций и обсуждение обоих терминов — в книге: Mettinger 1995, 17 и след.

жестве есть место для пестрого спектра культов — от амарнского Атона и до пирамидального Зевса.

Ныне ясно, что библейский запрет сформировался на основе долгой, уходящей далеко в глубь времен, традиции аниконизма<sup>108</sup>. Обзор древневосточного аниконизма, предпринятый Т. Меттингером, не оставляет сомнений в том, что библейская иконофобия, точно так же, как иконофобия Ислама, имела общие истоки в древних западно-семитических культурах. Запретительный закон Ветхого завета не столько открывает, сколько венчает большой пласт религиозного опыта, фиксирует его в его крайнем и наиболее дистиллированном виде. Однако родство аниконических и иконоборческих практик не означает еще их непрерывности и качественной однородности. Между «материальным» аниконизмом и аниконизмом «пустого места» может существовать глубокая пропасть. Во втором случае отсутствует какой-либо материальный предмет, который так или иначе, замещал бы или репрезентировал божество, ориентировал бы сакральное пространство, будучи фокусом ритуального действия, центром, куда направлена энергия религиозного переживания... Первый тип предполагает обязательное наличие такого объекта, аниконизм сводится только к отсутствию подразумеваемого видимого, оптически регистрируемого сходства — сакральный объект «не похож» на персональное божество, но остается местом его присутствия здесь и для данного сообщества. В западносемитической традиции это каменные столбы (*masseboth*) на знаменитых, столь непримиримо осуждаемых в Библии «высотах».

Реконструируемая эволюция этого типа святилища имеет четкую направленность: если памятники бронзового века — это, как правило, группы вертикально поставленных камней, то позднее, в эпоху железа, статистически преобладали святилища из одного вертикально установленного блока. Т. Меттингер предположил, что такая ре-

---

<sup>108</sup> Mettinger 1995, 16, 193—195.



дукция может указывать на движение религиозного сознания к «монотеистическому культу»<sup>109</sup>. Но не менее — если не более — вероятно, что это всего лишь знак дифференциации культа; алтарь одного этого бога не должен непременно свидетельствовать о его единственности в актуальном пантеоне. Иосия, как рассказано в Книге Царств, «осквернил» высоты в окрестностях Иерусалима, направо от Масличной горы, «которые устроил Соломон, царь Израилев, Астарте, мерзости Сидонской, и Хамосу, мерзости Моавитской, и Милхому, мерзости Аммонитской».

(IV Книга Царств, 23: 13)

Сокращение количества камней на священном холме скорее сигнализирует о дифференциации культа и дезинтеграции пантеона, т. е., если можно так сказать, об усилении многобожия.

Но, главное, между аниконизмом «пустоты» (который подразумевает не только отсутствие подобий божества, но и отсутствие сакральных мест) и «материальным» аниконизмом существует столь сильное качественное различие, что их вряд ли можно объединить в общий исток позднейших аниконических и иконоборческих идеологий.

«Материальный» аниконизм куда ближе к идолопоклонству, нежели к чистому аниконизму «пустоты». Единственное, что отличает его от ритуального обращения с идолами, — это отсутствие внешнего сходства каменного блока с почитаемым божеством. Однако, условие видимого подобия — только частный случай. Известно, что присутствие божества в сакральном объекте одним лишь подобием не обеспечивается, и, более того, это присутствие может иметь место и без видимого сходства между изображением и изображаемым. Там, где есть материальное тело, всегда есть возможность пребывания сакрального субъекта внутри него.

«Тот факт, что „*masseboth*” израильтян были позднее соединены с иконическими образами, как подлежащие

---

<sup>109</sup> Mettinger 1995, 191.

запрету, был проявлением специфической „иронии” исторического развития, поскольку вето на изображения столь многим обязано предшествующему культу „*masseboth*”»<sup>110</sup>.

Думаю, на этот раз история не иронизировала: ненависть к неизобразительным сакральным объектам во времена Иосии и позднее, выраженная в известных текстах и практиках — отнюдь не семейная ссора внутри аниконизма, а семейный раздел. Это революционный шаг к полному исключению веры в присутствие божества в вещи.

Ветхий завет не раз выдает то, что было, по видимому, долгой практикой, особенно в период религиозного синкретизма, если не прежде: начиная с богов Лавана и Рахили и до времен, непосредственно предшествовавших реформам Иосии, когда святилища и статуи «на высотах» стали едва ли не повсеместным делом. Впечатляющее описание языческих мерзостей, истребленных царем Иосией, само не свободно от языческих фразеологизмов: царь «вынес Астарту из дома Господня за Иерусалим, к потоку Кедрону, и сжег ее у потока Кедрона, и истер ее в прах, и бросил прах ее на кладбище общенародное. И разрушил дома блудилищные, которые были при храме Господнем, где женщины ткали одежды для Астарты».

(IV Книга Царств, 23: 6—7)

Понятно, вынесен и превращен в прах был истукан, а не богиня; для него же ткали одежды в храмовых блудилищах.

В иконоборческом запрете утверждалась и новая концепция Бога, и новая концепция способа его бытия. Единый бог Эхнатона был подобен языческим богам в том отношении, что он был богом, включенным в природу. Бог Моисея, хотя и не изначально, с течением времени, все более стремился выйти за пределы природного<sup>111</sup>.

<sup>110</sup> Mettinger 1995, 194.

<sup>111</sup> «Универсальный солнечный бог империалистического „монотеизма” Аменхотепа IV несравнимо ближе к национальным солнечным богам древнеегипетского пантеона, чем к Богу раннего Израиля» (Vuber 1988, X). Интересно отметить в

«Онтологическая критика» будет жить в иудейской традиции даже тогда, когда негативное отношение к изображениям будет по разным причинам ослаблено и сменится догматической терпимостью; так, моралист IV в. писал о «человеческом обычае» рисовать фигуры на стенах — «хотя он не может наделять их духом и дыханием, внутренностями и органами»<sup>112</sup>.

этой связи революционное изменение концепции храма в результате реформы Иосии. «Дейтерономические» тексты, в отличие от более ранних, нигде не говорят о храме как «доме Бога» или «месте обитания Бога», но только о сооружении храма «во имя Бога» и проводят эту «теологию имени» с нерушимой последовательностью. (См.: Weinfeld 1991, 37—39). Это перемена чрезвычайной важности, поворотный пункт в истории сакральных пространств. Идеология Второзакония строится, как мы видим, на отрицании идеи присутствия высшей силы в изображениях, и одновременно она отбрасывает идею присутствия Бога в храме.

<sup>112</sup> Цит. по: Jewish Art 1961, 32. Правда, тот же отрывок из Вавилонского Талмуда Дж. Гутманн интерпретировал иначе — как осуждение претензий художника на творческую силу, которая есть атрибут Бога. См.: Gutmann 1971, XVI, сноска. Следует отметить, что эта позиция бывает точно интерпретирована с теологической точки зрения, что вполне естественно. Неоднократные проявления раввинской терпимости к изображениям — даже в синагоге — имели обоснование в словах Талмуда: «тот, к которому относятся как к богу, запрещен, но тот, к которому не относятся как к богу, разрешен» (цит. по: Shanks 1979, 147). В статье «Вторая заповедь» рабби Бенно Якоб справедливо писал: «Практически говоря, в соответствии с языческим обычаем, образы божества есть само божество». И далее, заметив, что соответствующие слова библейского текста можно интерпретировать и как обозначение чужих богов, и как обозначение идолов, он заключал, что здесь нет разницы: «Любой культовый образ, которому поклоняются, есть чужой бог» (Jacob 1975, 23). Такова догматическая установка — и именно она оказывается некоторым образом в согласии со смыслом истории. Это совпадение отчасти случайное. Б. Якоб, умерший в 1940 г., предлагал гипотезу появления веры в присутствие бога

Этот же аргумент унаследовали и широко использовали ранние раннехристианские апологеты — пока они безусловно сохраняли иконоборческую традицию. Климент Александрийский развернул его в известном рассуждении: «[...] хотя некоторые живые существа не обладают всеми чувствами, как черви и гусеницы, и даже такие на первый взгляд несовершенные, как кроты и землеройки, которые, как говорит Никандр, слепы и неуклюжи; все же они выше абсолютно безжизненных идолов и образов, поскольку они имеют некоторые чувства, — например, скажем, слух, или осязание, или нечто похожее на обоняние или вкус, тогда как образы не имеют даже одного чувства. Есть многие существа, которые не обладают ни зрением, ни слухом, ни речью, такие как порода устриц, которые, однако, живут, и растут, и подвержены влиянию фаз луны. Но образы, будучи неподвижными, инертными и бесчувственными, связаны, сколочены гвоздями, склеены — выплавлены, обточены, выпилены, отшлифованы, вырезаны. Бесчувственный прах осквернен создателями изображений, которые изменяют его собственную природу своим умением и побуждают людей поклоняться ему, и делающие богов поклоняются не богам и демонам, но, на мой взгляд, праху и умению, которое берется изготовлять

---

в любом его подобии, которая позднее была не раз повторена. Это, по его мнению, плод сходства, практики поклонения и привыкания: «Если кто-то поклоняется Богу перед образом, последний вскоре становится божеством» (там же). В качестве доказательной параллели он приводил легенду о Микельанджело, который якобы после долгого созерцания готовой статуи Моисея с яростью закричал: «Ну, говори же, говори!» — и запустил в свое творение молотком (там же; кстати, Вазари рассказывал это не о Микельанджело, а о Донателло и его статуе пророка Аввакума, т. наз. Дзукконе, для кампанилы Флорентинского собора). От этого сравнения была бы польза, если бы речь шла о понимании образа в пределах единой картины мира. Но мы имеем дело с принципиально иным мировидением и миропониманием; донателловское «ну, говори же» восходит к античному миметическому принципу «как живое», о чем я буду подробно говорить ниже.

изображения. Ибо поистине образ это только мертвая материя, оформленная рукою мастера» (Увещевание язычникам, IV, 51: 3—6)<sup>113</sup>.

Но вернемся к исходной идее.

Тут, именно в этом месте, нас подстерегает очередная петля парадоксальной логики. Говоря не об искусстве, библейский законодатель как бы мимоходом, незаметно для самого себя, впервые постулировал возможность искусства. Когда он настаивал на том, что кумиры не настоящие, он тем самым открывал глаза на то, что они искусственные. Это порождающая тавтология, она творит культурное пространство для возможного искусства. Раскол тождества не только освобождает божество из бесчисленных и способных к бесконечному умножению мест пребывания, но в то же время освобождает изваяния и картины от богоносного предназначения. С этого момента — и только с этого момента — изображение получает свободу быть собственно изображением, подобием, подражанием, медиумом межперсонального общения, символом, текстом, игрой, украшением, интуицией или непосредственным усмотрением истины, интеллектуальным обобщением, экспрессией, эманацией бессознательных влечений, психическим разрядом, объективацией коллективного бессознательного, влекущей ложью или фикцией, быть эстетическим феноменом и доставлять незаинтересованное наслаждение, а потому стать предметом собирания, хранения, экспонирования и фальсификаций, обрести абсурдную меновую стоимость... Прервем этот перечень на середине: список плохо согласованных между собой признаков, с помощью которых дефинируется искусство, еще никто не дописал до конца, и это по многим тонким причинам, которые здесь не место обсуждать. Достаточно перечисленного наудачу, чтобы стало ясно, о чем речь. Сказав о кумирах-богах, что они сделаны руками человеческими из дерева и камня, не видят и не слышат, и не

---

<sup>113</sup> Clemens 1934, 125—126.

едят и не обоняют, иудейские жрецы и пророки *впервые определили искусство*, назвав первый, исходный, базовый, самый необходимый его признак — пусть негативно, но, тем не менее, точно и решительно.

Можно сказать, что таково условие сложения искусства и его рефлексирования везде, где такая практика имела место. Античному опыту здесь принадлежит особая и, можно сказать, исключительная роль, о чем речь пойдет вскоре. Иудейской традиции, напротив, суждена была репутация антихудожественной. Запрещающая формула второй заповеди затемняет ее коннотации, из которых для нас важнейшая — *выделение искусственности, сделанности из плазмы сакрально-магических практик*. На самом деле, в Декалоге имплицитно заложено открытие нового качества.

Этому отвечает появление новой концепции мастера — автора изваяния. Только в свете месопотамского опыта становятся вполне понятными постоянные указания на то, что мастер, делающий идолов, такой же человек, как и все прочие.

«Ибо и художники сами из людей же».

(Исаия 44: 11)

Слово «художник» в русском переводе теряет многозначность, которой наделено слово, употребленное в оригинале, где оно имеет два значения — «ремесленник» и «волшебство», «магия». Эта семантическая вибрация еще раз напоминает о таинственной силе творца образов, которую приписывает ему примитивное, в том числе и древневосточное, сознание, — напоминает с тем, чтобы впервые, и потому с максимальной решительностью, отобрать у мастера мистический и магический ореол. Если в месопотамской традиции эта сила черпается от божественного вмешательства, то библейский пророк использует игру значений для разоблачения ремесленника, который «из людей же»<sup>114</sup>. Там, в месопотамских культах, участие божества в сотворении культовой статуи было решаю-

---

<sup>114</sup> См.: Berlejung 1998, 382—383.

щим, воля бога водила рукой мастера, и каждый шаг земного исполнения требовалось согласовывать с высшим и единственным автором. Тут, в иконоборческих обличениях у мастера отобрано главное — божественное участие.

Все сведено на земной уровень. Остается обезбоженный комплекс: мастер — обыденный материал — ремесленное действие — безжизненный истукан. Ремесленник оставлен один на один со своим созданием, никакая сила более не стоит за ним, не управляет его действиями и не предусматривает нейтрализации его следов в готовом предмете. Он сам себе закон и единственное начало создаваемого им образа.

Следовательно, он впервые сделан вполне автором, первопричиной своего творения.

*Отрицательному определению искусства отвечает отрицательное определение художника.* Как первое, так и второе давалось культуре с величайшим трудом, и потому парадоксальное конституирование этих понятий произошло в форме негатива.

Остается вспомнить о видимом противоречии, связанном с теми эпизодами библейского повествования, где воля бога участвует в создании культовых объектов и, более того, — изображений.

Как было замечено выше, слово-приказ Бога — «эфрасис» скинии и ковчега, сначала предшествующий сооружению (Исход, 25—27), а затем описывающий самый процесс изготовления (Исход, 36—39) — либо противоречит Второй заповеди, либо должен быть интерпретирован как ее уточнение и ограничение. Пресловутые херувимы, а заодно и скульптуры в соломоновом храме, которым суждено было стать аргументом не только в трудах современных историков искусства, но прежде того — в защитительных сочинениях христианских иконопочитателей, словно бы опровергают Моисеев запрет<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Херувимы Ковчега, медный змий, изваяния в Соломоновом храме — божественные «противоречия с самим собой», как

Возможны различные подходы к проблеме. Первый, исторический, нетрудно представить: скиния и ковчег действительно относятся к кочевой фазе истории. В условиях миграции переносное седалище Бога, сакральное место реально выполняло свое назначение задолго до того, как аниконизм достиг своей высшей фазы и обернулся иконоклазмом сформированного библейского канона. Упоминание об изваяниях, связанных с культом Яхве, не более чем след предыдущих состояний ритуальной жизни евреев<sup>116</sup>. Что же касается соломонова храма, то он отражал синкретизм тогдашней религиозной жизни. Противоречие интерпретируется текстологически и должно быть отнесено — среди множества других — на счет авторов и редакторов канонического текста, не сумевших или не посмевших стереть все следы реальной истории. В этом случае роль избранного Богом и наделенного умением и мудростью мастера живейшим образом напоминает о месте месопотамского ремесленника в теологической схеме изготовления культовой статуи, равно как и иных культовых, магических и т. п. объектов.

---

восклидал Еретик в одном из сочинений Феодора Студита. Опровергая его, Православный указывал на высшую цель: «чтобы Израиль посредством изображений и изваяний, насколько возможно, приводился к созерцанию единого Бога и служению ему». Само описание скинии Студит, устами Православного, называет созерцанием: «Разве план всей скинии, тень которой была показана Богом Моисею в символических созерцаниях, не был ясным предначертанием служения в духе?» (Первое опровержение иконоборцев. 6 — Студит 1907). Гипотеза о позднем происхождении запрета, разумеется, снимает противоречие.

<sup>116</sup> С исторической точки зрения описание скинии имеет много общего с ближайшими древневосточными традициями: херувимы должны были служить тронем Бога, ковчег — его подножием, в согласии с распространенным обычаем хранить договорные документы, одобренные божеством, у его ног. (См.: Weinfeld 1990, 28.)



Но можно представить и другой взгляд — так сказать, изнутри сакрализованного текста.

С этой точки зрения противоречие кажется таковым лишь в пределах юридической логики, по которой законодатель должен исполнять им же данные законы. Оно должно быть чуждо логике библейской. Правило действительно, пока законодатель принадлежит к миру, регулируемому законом. Творец, повелевший людям исполнить сооружение по Его, Творца, замыслу, к этому миру не принадлежит. Подчинять поведение Бога Второй заповеди так же нелепо, как требовать от Него неукоснительного исполнения запрета на убийство или на почитание отца своего...

Херувимы Ковчег — никак не «подражание действительности» и не творение человека. Призванный сделать Скинию и Ковчег Бецалель (в русском переводе — Веселиил) — не автор, не создатель, но только умелый и послушный мастер, способный воплотить исчерпывающе полный словесный чертеж Бога. Именно это совершенное подобие изображено повтором описаний в Исходе. Но творение по замыслу и слову Бога находится в другой бытийной плоскости, нежели истукан — плод человеческого заблуждения и возможный конкурент Бога в религиозной практике, а то и покушение на божественную творящую силу<sup>117</sup>. Ковчег в известном смысле сотворен так же, как был сотворен Адам, но опосредованно, мастер был «рукой Бога».

---

<sup>117</sup> Параллельный ход мысли можно найти в исламской традиции. Как известно, Коран не содержит прямого запрета на изображения; там можно найти лишь призыв избегать идолов (см.: 5: 92; 6: 74; 22: 31). Но у комментаторов есть прямые указания на то, что художники в состоянии создавать только неживые изображения и их дела заслужат небесную кару: «В день воскресения из мертвых самое ужасное наказание будет наложено на живописца, который подражал существам, сотворенным Богом. Он тогда скажет этому живописцу „Оживи эти существа”» (Аль-Бухари); «Те, кого Аллах накажет наиболее сурово в день суда, будут живописцы, которые подражают его творению» (Ибн Ханбал. Цит. по: Papadopoulos 1979, 53).

Противоречия между запретом и херувимами ковчега быть не может, ибо нет пространства, где они могли бы встретиться<sup>118</sup>. Запрет полон и чист.

Наконец, еще один ракурс, позволяющий увидеть открытие перспективы художественного в пределах самого библейского текста.

Я назвал первое описание скинии и ковчега экфрасисом. Действительно, это одно из двух древнейших (по крайней мере, мне известных) описаний объектов, которые мы можем назвать произведением искусства. Другое — знаменитое описание щита Ахилла в XVIII песни Илиады. В приближении, приличествующем столь далеким временам, их можно считать современными друг другу. Впрочем, синхрония здесь не имеет особого значения, важно сопоставить корневые тексты двух культурных традиций.

Гомер уделил самому щиту, его предметности и структуре всего несколько строк; главное для него было изображенное — то, что проявляется сквозь материальное тело и это тело дематериализует, заменяя его видимостью. Тут вся гомеровская вселенная — небо и океан, мир и война, труд и веселье, города и веси. Живость этих картин такова, что первоначально брошенные богом-кузнецом в огонь «некрушимая медь, олово, серебро и драгоценное золото» исчезают на наших глазах, превращаясь в картины:

«Нива, хотя и золотая, чернеется сзади орущих,

Вспаханной ниве подобясь: такое он чудо представил».

(XVIII: 548—9, перевод Н. И. Гнедича)

Чудо превращения вещи в иллюзию жизни, трудно объяснимый гомеровский прообраз мимезиса, составляет главный пафос древнего экфрасиса. То, что изготовил Гепест в своей божественной мастерской, представляет главным образом не себя, но нечто иное.

---

<sup>118</sup> Примечательно в этом смысле, что автором заповеди и описания скинии, ковчега, жреческой одежды и т. д. было, возможно, одно и то же лицо — см.: Friedman 1997, 251.

Напротив, в библейском описании, отличном от гомеровского своей педантической деловитостью, все внимание уделено устройению и природе самого предмета. Тщательно перечисляются материалы, которые будут играть своей материальностью, своими фактурами, красками, блеском — дерево сикким, золото, серебро, медь, шерсть голубая, пурпуровая, червленая, виссон, крученый виссон узорчатой работы, кожи бараньи красные и кожи синие, камень оникс... И далее — формы, размеры, пропорции; пресловутые херувимы, да и другие изобразительные мотивы (четыре чашечки наподобие миндального цветка с яблоком и цветами на стеблях, выходящих из светильника) — скорее всего, реликты доиконоборческой практики — почти растворены в этой тщательно проработанной системе форм, будучи не более чем их украшающим продолжением (см.: Исход, 25—28).

Дж. Каблер, теоретически разводя репрезентирующий и вещный аспекты произведения, предлагал считать собственно чувственные структуры «сигналами самого себя» (self-signals), которые «...могут быть названы безгласными экзистенциальными декларациями вещей»<sup>119</sup>.

Если принять, что ветхозаветный повествователь в этом месте описывал реально существовавшие культовые объекты, можно сказать, что он в своем экфрасисе огласовал их безгласные экзистенциальные декларации — сначала голосом Бога, а затем и своим собственным. Здесь вся энергия видения направлена на вещные качества и формы самого рукотворного предмета — в их эстетической самоценности.

Нельзя не заметить, что такая фокусировка находится в отношении дополнительности к идее безжизненности, т. е. искусственности изображений. Если идолы — всего лишь рукотворные человеческие изделия, то сразу же открывается возможность сделать их пребывание в этом качестве предметом созерцания и наслаждения мастерст-

<sup>119</sup> Kubler 1965, 24.

вом реорганизации материи и создания новых упорядоченностей. В патетических обличительных речах пророков иногда просвечивает такой эстетический взгляд на вещь — стоит только начать подробно изображать пути рукотворения. Вчитаемся еще раз:

«Идола выливает художник, и золотильщик покрывает его золотом, и приделывает серебряные цепочки... Плотник, выбрав дерево, протягивает по нему линию, остроконечным орудием, потом обделяет его резцом, и округляет его, и выделывает из него образ человека красивого вида, чтобы поставить его в доме... Разбитое в листы серебро привезено из Фарсиса, золото — из Уфаза: дело художника и рук плавильщика; одежда на них — гиацинт и пурпур: все это — дело людей искусных».

(Иеремия, 10)

«Красивого вида»! Так протягивается нерв — от искусности к эстетическому качеству<sup>120</sup>. Заодно прочерчивается еще раз, пусть неясно, возможность становления роли художника. Хотя Веселиил — по-древневосточному точный и послушный исполнитель, реализующий исчерпывающую словесную модель творца, в нем есть некий дефект, выводящий его в другую плоскость мастерства. Он наделен умениями, которые стоит перечислить: составлять искусные ткани, работать из золота, серебра и меди, и резать камни для вставляния, и резать дерево, и делать всякую художественную работу, исполнять всякую работу резчика и искусного ткача и вышивателя по голубой, пурпуровой, червленной и виссонной ткани... (см.: Исход, 35: 31—35). Но вот, этот дар получает право на автономию, он дан не *ad hoc*, для совершения данного священного дела, но в вечное владение:

«И способность учить других вложил в сердце его».

(Там же)

Признание искусственности образа готовило открытие его репрезентативной природы, одновременно с этим ре-

---

<sup>120</sup> Ср.: Berlejung 1998, 395.

волюционным шагом зарождалась интуиция эстетического аспекта авторепрезентации образа, как вещи.

Радикальность запрета была тем хирургическим средством, которое требовалось, чтобы развести сакрально-жизненную и художественную реальность, освободить изображение от причастности к бытию и позволить ему стать искусством.

Сложилось, однако, так, что запрет, питаемый в своем историческом движении новыми пониманиями божественного, исчерпал в этом месте свою искусствопорождающую потенцию. Это нетрудно понять. На пути признания статуи за произведение искусства стояло множество преград: отсутствие параллельного сакральному или сопоставимого по силе с сакральным опыта светских изображений, соблазнительная близость пластического образа и реального тела, создававшая иллюзию их взаимозаменяемости и побуждавшая «жестоковыйный народ» каждый раз впадать в ересь идолопоклонства, наконец (и отсюда) — напряженность иконоборческого духа, ставшего одним из стержневых элементов культурно-этнической идентификации на трагических поворотах истории...

Некий мудрец утверждал, что из каждого завитка одной буквы Торы могут вырасти горы и горы законов<sup>121</sup>. Насколько необходима такая интенсивность законосозидания — вопрос посторонний. Завиток мысли, неожиданно выросший из слов закона — второй заповеди, открывал пространство везаконного: путь для становления новой, доселе неведомой идеи был открыт. Неизбежная коннотация второй заповеди была отторгающим условием *собственной жизни искусства* — подобно «мертвой воде» волшебных сказок, необходимо предваряющей и приготовляющей чудесное действие самой «живой воды».

---

<sup>121</sup> См.: Шалье 1999, 66.

## ОТСТУПЛЕНИЕ В ФОРМЕ БЕСЕДЫ

Я понимаю, что некоторые позиции, скрыто или явно присутствующие в предыдущих строках, могут вызвать возражения или дополнительные вопросы. Наиболее вероятные из них заслуживают — скажем так — промежуточного обсуждения. Я (А) поручу воображаемому оппоненту (О) сформулировать возможные несогласия, включая мои собственные сомнения.

О. Создается впечатление, что искусство появляется там, где появляется соответствующее понятие или: нет искусства без понятия.

А. Я уже оговорил вначале, что лучше говорить об идее, хотя «понятие» рано или поздно отвердевает, так сказать, внутри нее и не может не фигурировать в нашем тексте. Но вопрос остается. Прежде чем ответить «да» или «нет», я хотел бы раскрыть намек, упрятанный в том месте, где сказано, что если признать пещерные росписи за искусство, то у понятия «искусство», как у Бога Авраама, не оказывается собственного прошлого, нет биографии. Это была завуалированная ссылка на Томаса Манна; теперь уместно будет привести цитату:

«Многому еще относительно Бога мог научить праотец, но он ничего не мог рассказать о Боге — как могли рассказать о своих богах другие. О Боге не было никаких историй»<sup>122</sup>.

Внеисторичность Бога — по Манну — включена в более общую идею относительно Бога. Вспомним:

«Его звали Авирам, что могло равно означать и „Мой отец величествен” и „Отец величественного”. Ибо в известной мере Авраам был отцом Бога. Он увидел его и

---

<sup>122</sup> Манн 1987, 349.

выносил мыслью; могущественные свойства, которые он ему приписал, были, конечно, изначально присущи Богу, Авраам не был их творцом. Но разве он не был им также в известном смысле, если он их познавал, преподавал и, мысля, осуществлял? Великие свойства Бога, спору нет, существовали вне Авраама, но в то же время они существовали в нем и благодаря ему; мощь его собственной души была почти неотличима от них, она, познавая, соединялась и сплавлялась с ними в одно целое, и отсюда произошел завет, заключенный потом Господом с Авраамом и явившийся лишь категорическим подтверждением факта внутреннего. [...] Бог существовал, и Авраам ходил перед ним, освященный в душе объективной его близостью. Они были двуедины, это были „я” и „ты”, которое тоже говорило „я” и называло другого „ты”. Верно, что свойства бога Авраам открыл благодаря собственному душевному величию — без него он не сумел бы открыть и назвать их, и они остались бы скрыты. [...] Это было, быть может, самое примечательное — мужество, с которым Авраам сразу, без церемоний и без историй, установил и выразил существование Бога, сказав „Бог”»<sup>123</sup>.

Несмотря на очевидную нестрогость (или, напротив, благодаря свободе изложения?), в этих строках гибко и точно схвачена суть дела. Именно такая ассоциация была бы нужна, чтобы обнажить пружину моих рассуждений. Парадоксальная диалектика Манна хорошо применима к понятию искусства. Я бы даже сказал, что в отношении искусства она если не более надежна, то более безопасна. Во всяком случае, понятие (которое выступает как сгусток пониманий) — *соучастник* акта появления искусства.

О. Появления или проявления?

А. На первый взгляд кажется, что это — вопрос вопросов; мне пришлось выдержать на эту тему немало споров, главным образом, с другими, но и с самим собой.

<sup>123</sup> Там же, 346—349.

О. Разве нельзя предположить (кстати, и рассуждение Манна тут будет нелишним), что искусство — всегда искусство, независимо от пониманий и от употребления артефактов, подобно тому, как религия — всегда религия, независимо от состояния религиозного сознания тут и сейчас. Можно вспомнить в этой связи слова Маркса о мифе, который представляет природу и общественные формы, переработанные «бессознательно-художественным образом». Бессознательно, но художественным!

А. Это Маркс знал, что художественным...

О. Близок к диалогической трактовке проблемы у Манна принцип скрытых качеств, который можно найти, скажем, у А. Дэнто:

«Независимо от того, что они могли значить, как могли восприниматься и какие отклики могли вызывать у своих современников, произведения искусства насыщены скрытыми качествами, которые будут открыты и оценены позднее — посредством таких форм сознания, о которых современники не имели представления. Ограниченность исторического и культурного воображения не позволяла увидеть множества художественных качеств, пока они не были освобождены — подобно преобразующему поцелую волшебной сказки, освобождавшему лучезарного принца из связанного ему злыми чарами лягушачьего состояния»<sup>124</sup>.

И еще:

«Конечно, возможно опознать в качестве произведения искусства, и даже великого произведения искусства, нечто, имевшее прежде того куда менее высокий, куда более сомнительный статус»<sup>125</sup>.

А. Тут я бы снова задал главный вопрос: опознать или присвоить статус? Но прежде хочу обратить внимание на уязвимые места приведенного рассуждения. Конкретные примеры, которыми А. Дэнто подкреплял свою идею, взяты главным образом из европейского искусства новых

---

<sup>124</sup> Danto 1988, 18.

<sup>125</sup> Там же.



времен, того, которое в американском обиходе принято называть *modern* — речь о различных классификациях и связях внутри открытого Ренессансом художественного мира: Корреджо и живопись барокко, Боттичелли и переоценка кваттроценти, даже японская ксилография и постимпрессионисты... Нельзя не заметить, что проблема до известной степени подменена, ибо тут нетрудно понять, которую из лягушек следует поцеловать. Но вот хоть и не новый, но точно выбранный случай: Пикассо, открывший художественные качества африканской скульптуры, когда, «в мае или июне 1907 года он пережил эпифанию [прошу обратить внимание на лексику! — А.] среди пыльных витрин этнографического музея во дворце Трокадеро. Там [...] Пикассо постиг абсолютные [еще раз! — А.] шедевры искусства скульптуры»<sup>126</sup>.

Сравнение не вполне корректно. Бытие принцем суверенно, принц был таковым изначально, бытие лягушкой — временное искажение его собственной природы, результат злонамеренного волшебства. Но кто, как и когда скрыл, до эпифании, выпавшей на долю Пикассо, абсолютное качество — или качество, равное абсолюту? — которое позволяет полагать африканского бога произведением искусства? И что оно такое? Качество названо далее в цитируемом тексте устами Роджера Фрая — это «выразительная пластическая форма»<sup>127</sup>. Между прочим, сам Р. Фрай в качестве рупора выбран точно: он был одним из свидетелей эпифании, если говорить об африканской пластике.

Но, в отличие от автономного бытийного качества принца, экспрессивность формы не самодостаточна, она адресна, выразить нечто можно только вовне и для некоторой субъективности, каковая и есть адресат — предполагаемый или не предполагаемый, но внутренне заложенный в ориентацию, в способ выражения, задающий выбор выражаемого содержания.

<sup>126</sup> Там же.

<sup>127</sup> Там же.

О. Не отвлекаемся ли мы в сторону? В обсуждении Моисеева запрета критическим был сделан совсем другой признак!

А. Напротив, мы приближаемся к самой сути. Признак был выбран по мотивам, которые уже изложены; я надеюсь, что там показано, почему он представляется мне важным, ключевым или одним из ключевых. Но есть нечто, стоящее за признаком, и это нечто кажется мне настолько важным, что рядом с ним предмет нашего спора теряет яркость. Мы дискутируем о том, обладает ли идол скрытыми качествами, не замеченными людьми создавшей и потреблявшей его культуры, но объективно ему присущими и ждущими своего открытия более прозорливыми людьми другой культуры, или же художественно нейтральный артефакт получает в различных контекстах различные функции и ценностные значения, не так ли? Так вот, давайте изменим угол зрения.

О. Я готов выслушать новую формулировку, хотя не уверен, что она позволит снять проблему.

А. Не знаю, снимет ли, но, может быть, сделает ее менее интересной. Что касается формулировки, то у меня ее нет. Но я попробую объяснить.

Я хочу передвинуть фокус с идола (артефакта) на людей породившей его культуры. При этом я имею в виду не абстракцию «человека культуры чокве», «египтянина Древнего царства» и т. п., а реально существовавших или существующих людей — носителей культуры со всеми их человеческими качествами, включая пространственно-временную определенность и ограниченность их пребывания в мире. Я имею в виду время-пространство культуры, *замкнутый пределом человеческих жизней культурный мир*.

Вот пророк Иеремия передает грозное слово Господне иудеям, живущим в земле египетской — они прогневляют его изделием рук своих и каждением другим богам. Но упрямые идолопоклонники стояли на своем.

«И отвечали Иеремии все мужья, знавшие, что жены их кадят иным богам, и все жены, стоявшие там в боль-

шом множестве, и весь народ, живший в земле египетской, в Пафросе, и сказали: „Слова, которые ты говорил нам именем Господа, мы не слушаем их от тебя; но непременно будем делать все то, что вышло из уст наших, чтобы кадить богине неба и возливать ей возлияния, как мы делали, мы и отцы наши, цари наши и князья наши, в городах Иудеи и на улицах Иерусалима, потому что тогда мы были сыты и счастливы, и беды не видели. А с того времени, как перестали мы кадить богине неба и возливать ей возлияния, терпим во всем недостаток и гибнем от меча и голода. И когда мы кадили богине неба и возливали ей возлияния, то разве без ведома мужей наших делали мы ей пирожки с изображением ея и возливали ей возлияния?“ »

(Иеремия 44: 15—19)

Перед нами картина замкнутой и внутренне согласованной системы мироустройства. Благоденствие народа зависит от благорасположения богини неба, которое, в свою очередь, зависит от «каждень», совершаемых перед идолами — «изделиями рук своих» — женщинами с ведома и согласия мужчин; изображения богини появляются даже на пирожках, которыми угощают богиню, т. е. божество в известном смысле питается собой<sup>128</sup>. Пока такого рода обменное взаимодействие не нарушено, самоподдержание и равновесное сохранение системы обеспечено. Люди и изображения в этом культурном микрокосме однозначно соотносены, связаны вполне определенным образом, и никакого другого отношения тут просто нет, нет — и все! Но вот, то ли вследствие обещанных свыше кар, «мечем и голодом», то ли естественным ходом вещей, женщины, кадившие богине, мужья, солидарные с этим служением, идола, перед которыми каждое соверша-

<sup>128</sup> Я пользуюсь тут синодальным переводом. В некоторых переводах изображения на пирожках не упоминаются. Для моего примера сейчас эта деталь не имеет значения; модель может быть свободной реконструкцией.

лось, и пирожки с портретом, — все это исчезло, поглощено временем: женщины не узнали, что статуи «на самом деле» были искусством, а эти статуи и портреты на пирожках *не успели им побывать...* Вот и все, далее — молчание, ничто, нет ни женщин, ни мужей, ни капищ, ни истуканов, ни пирожков; случайно об этом мире осталось известие в несколько строк.

Повторю — такому культурному миропорядку хватает его злобы. Он замкнут на себя, эгоистичен и интровертен. Его голоса обращаются не к будущему — к будущему обращена лишь риторика, адресованная современникам, — и уж давно не к прошлому, что абсурдно. Будущее футуристов застыло в начале XX века. «Слушайте, товарищи потомки», — восклицал поэт-агитатор; но товарищей больше нет, есть потомки, которые не слушают, но лишь рассматривают. Жизненно-культурный мир всегда здесь: его вопросы, восклицания, ответы, крики актуальны и направлены вовнутрь — протуберанцы вовне, в другие культуры, вторичны и тайно или явно рассчитаны на эхо, которое вернется сюда. Он самодостаточен в каждое свое мгновение. Что будет с его творениями, пониманиями, смыслами потом и в других местах — особый сюжет. Превращение современности в историю происходит как бы незаметно; между тем, это переход в другой модус бытия, а вовсе не продолжение исходного. Татлин в экспозиции Русского музея — едва ли меньшее перерождение, чем океанийский столб предков в музее Метрополитен. Это крайний пример, но, по сути, всякая историзация искусства есть его трансформация, переключение в иной жизненный регистр.

Историзм нашего сознания заставляет нас выделять и высматривать диахронические вертикали — нередко за счет культурных одновременностей. Почему бы нам не мобилизовать свое историческое воображение и не попробовать на минуту проникнуть туда? Это вполне законное желание столько же для историка, сколько для историзирующего теоретика.

О. Ну кто же отрицает, что существует «бытие для»? И все, что про это сейчас сказано, истинно и прекрасно! Спор же не об этом, а о том, можно ли им ограничиться, даже историку-феноменологу? Можно ли — в смысле правомерно ли, продуктивно ли — считать: я описываю функционирование реалий, — и все, ибо вне этого функционирования ничего в них нет, они хамелеоны, лишённые чего-либо устойчивого, обуславливающего саму возможность представлять то в одном, то в другом виде? Конечно, теоретик и историк ставят тут разные акценты, но и историк не может, если он не хочет ограничить себя одним только описанием герменевтического акта, и предков, и собственного, поставить вопрос о том, что позволяет именно этим артефактам обретать такие функции? Почему можно молиться на статую, а на модель атома нельзя? Почему к Богу можно обращаться песнопением, а не с логическим текстом теоретического дискурса, даже если ты в него — т. е. в Бога, а не в дискурс — веришь? И неужто нет объективной — да, объективной! — разницы между текстами философского трактата Соловьева и его же стихами, даже если они имеют философское содержание, а его трактат насыщен метафорами? И разве от того, что Достоевского наши историки философии называют философом, исчезает различие между романом и трактатом? Вот я и говорю: да, произведения, порожденные художественно-образным мышлением, имеющие образно-выразительную структуру, отличаются объективно, как бы их исторические и групповые субъекты ни понимали и ни использовали, от таких текстов, которые сотворены абстрактно логическим мышлением. Или это уже не имеет для историка никакого значения, а значит только то — только то! — как переменчиво толкуют их люди? Я-то убежден в том, что и философ, теоретик, эстетик, и историк культуры и искусства должны исходить из понимания диалектики объективного и субъективного...

А. Замечу между прочим, что к Богу можно обращаться и с логическим рассуждением — это показал еще

Августин. Но сейчас мне важнее другое: на модель атома тоже можно молиться — теоретически такая возможность не исключается, поскольку бытие моделью также есть «бытие для» — хотя бы уже потому, что «все что угодно может быть моделью чего угодно!»<sup>129</sup>

Бытие моделью есть отношение, и оно устанавливается в присутствии и при участии третьего: нечто становится моделью между субъектом и моделируемым объектом. То, что для современного школьника служит моделью атома, для некоторого мифологического сознания может служить моделью бога...

Далее. Я рассматриваю другой случай — когда объект, сходный по некоторым параметрам — я подчеркиваю, по некоторым параметрам, в нашем случае оптическим, — с другим объектом, реальным или воображаемым, не делается моделью. На месте отношения подобия ставится отношение тождества. При этом видимое подобие в большинстве случаев установить невозможно, богов и духов никто не видел, их вид существует только как вид идола, несопоставимый с оригиналом; формула «делать богов» приобретает в этой связи особый смысл.

Для исследования такой ситуации примеры со стихами Соловьева и философией Достоевского теряют часть своей силы — и те, и другие суть изначально тексты, а я говорю об изображениях, которые в своей культуре имели иной, не текстовой модус существования.

Впрочем, изволь, я согласен признать философские изъяны своих рассуждений; это разрешено историку<sup>130</sup>. Но я могу указать и на философскую подоплеку моего подхода. Меня воодушевляют слова Г. Гадамера, сказанные, правда, по поводу свободы, но имеющие более общее приложение. Вот они:

---

<sup>129</sup> Вартофский 1988, 30.

<sup>130</sup> Хороший философ Р. Скрутон разрешил историку понять быть плохим философом, но запретил ему быть плохим историком. (Scruton 1995, 14.) Правда, второе условие соблюсти тоже нелегко.

«Условие подлинности философской проблемы, по существу, сводится, собственно, к неразрешимости этой проблемы. Иными словами, она неизбежно оказывается настолько многозначительного и основополагающего свойства, что встает каждый раз заново, ибо никакое мыслимое „решение“ не может разделиться с ней окончательно. [...] Но вот в чем вопрос: существует ли единая проблема свободы? Действительно ли о свободе во все века спрашивали одинаково? [...] Проблема, поставленная вообще — это как вопрос, ни разу не заданный настоящему»<sup>131</sup>.

Так вот — существует ли единая проблема искусства? Всегда ли об искусстве спрашивали одинаково? И всегда ли спрашивали?

Вот вопросы, которые мне хочется обсудить, ограничив предметную область историческими судьбами изображений. Меня занимает жизнь образа в культуре, в которой он наделяется функциями и от которой он заряжается значениями. Такое сужение обусловлено не только односторонней профессиональной полнотой, но и той обращенностью изображений к зрению и следующими отсюда потенциями подобия, которые сделали их роли в культуре особенно драматическими и в известном смысле парадигмальными — начиная с древних иконоклазмов и кончая авангардистскими революциями XX века.

Мне хотелось наметить контуры повседневных практик — указать, каков был будничной «черный хлеб» культуры изображений; это первое. А второе и главное — высветить те искривления культурного пространства, где сила инерции угасает, хотя бы частично, и возникают новые ориентации. Тут образы получают новые значения, и тут открываются перспективы превращения образа в искусство...

О. При этом критическим признано расслоение образа на означающую (и в то же время эстетически значимую)

---

<sup>131</sup> Гадамер 1991, 32—33.

предметную форму и внеположную ей семантику; дезонтологизация артефакта-подобия, «расколдование» его изобразительности, перемещение его в мир собственно образов, в мир видимости, «как сказал бы Шиллер». Как всегда, цитата приводит за собой концептуальный универсум; сейчас, вместе с «видимостью» на сцену является шиллеровско-кантовская эстетическая концепция:

«Каким же явлением обнаруживается в дикаре вступление его в царство человечности? Как бы далеко не шли мы вглубь веков, оно одно и то же у всех племен, вышедших из рабства животного состояния: наслаждение видимостью, склонность к украшениям и играм. [...] Видимость эстетична, только поскольку она откровенна (то есть, открыто отказывается от всяких притязаний на реальность) и поскольку она самостоятельна, то есть отрешается от всякой помощи реальности»<sup>132</sup>.

Не поздно ли вызывать тень Шиллера в наши постмодернистские времена?

А. Не поздно, поскольку его слова есть определение, только освобожденное от обязанности быть совершенно истинным, т. е. вечным; это определение для культурной ситуации, которая, на мой взгляд, еще не мумифицирована. А если бы и была — оно сохранит значение исторического текста, свидетельства, которое нам сейчас и требуется. «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера и почти одновременная им «Критика способности суждения» Канта завершают критический век в истории становления понятия искусства. Вернее было бы сказать, понятия «изящных искусств» — воспроизводя лексику, обусловленную самой необходимостью точно отграничить новое понятие от тысячелетней традиции употребления слова «*ars*». Голос Шиллера, один из самых представительных, напоминает нам об основном, исходном понимании искусства, о дефинитивных признаках, которые сформировали понятие искусства и мир искусства — то

---

<sup>132</sup> Шиллер 1957, 343, 346.



фамильное достояние, тот майорат унаследованной нами художественной культуры, который сегодня оказался перед угрозой распыления в руках потомков — искателей приключений. Межи этого владения прокладывают «подражание» и, следовательно, «видимость». По отношению к нему и следует устанавливать переломные точки в истории понятия и культурных практик. Полагаю, тут все в порядке. Это все еще наш язык, посредством которого мы только и можем понятным образом описать инокультурные практики.

Так вот, «подражание» и «видимость». Последнее качество даже сильнее первого: когда многовековая дефинитивная власть «подражания» была подорвана, «видимость» вышла (скажем осторожней: выходит) из опасного кризиса без ущерба, скорее даже окрепшей. В «домиметической» культуре истукан был сверхреально-реальным существом, в «постмиметической» — живой автор, экспонирующий себя вместо изваяния, наподобие «живых скульптур» Гилберта и Джорджа, к примеру, символически изымает себя из онтологии и поселяет в мире символических форм, играет в видимость, создавая видимость видимости!

О. Итак, мы снова пришли к началу: вопрос о «понятии» или «идее» как движущей силе истории на «искривлениях культурного пространства»... Короче говоря, артефакт становится искусством только тогда, когда культура располагает более или менее определенным понятием искусства?

А. Не надо преувеличивать — я уже сказал, что категория или интеллектуальная интуиция, возникающая в сознании культуры и получившая место в структуре соответствующей «картины мира», есть неперменная соучастница этой метаморфозы.

О. Но тогда должны быть и другие соучастники...

А. Безусловно. Сейчас, я полагаю, будет уместно сослаться на книгу, к которой я еще буду возвращаться позднее, там есть кое-что о «соучастии». Я имею в виду основательный том Дж. Олсопа «Редкая художественная тра-

диция». Книга посвящена истории художественного собирательства — но предмет оказался связанным с целым комплексом взаимосвязанных культурно-поведенческих систем, порожденных искусством.

О. Порожденных искусством или порождающих искусство?

А. Сейчас посмотрим. Он, Олсоп, назвал их «побочными продуктами» искусства (by-products of art), опасаясь неточного названия «феномены искусства» и помпезного квази-ученого «эпифеномены искусства», хотя второе, по его мнению, лучше отвечает сути дела. Список эпифеноменов (я предпочел бы придерживаться этого термина, как более точного) в порядке их значимости, по Олсопу, таков.

Художественное коллекционирование.

История искусства.

Художественный рынок.

(Эта группа непременно присутствует везде, где появляется коллекционирование, и потому образует нередуцируемое ядро всего комплекса, тогда как следующие пять вторичны.)

Художественные музеи.

Подделки.

Переоценки.

Предметы старины (antiques).

Суперценны<sup>133</sup>.

Дж. Олсоп неоднократно подчеркивал, что эти элементы образуют систему и что в этом качестве, как интегральную систему, их никогда еще до него не рассматривали.

О. Однако, они составляют сегмент «мира искусства», каким он выглядит в институциональной теории Дж. Дикки.

А. Безусловно. В списке Олсопа, вполне, как ты выражаешься, феноменологическом, преобладающее место занимают институционализированные формы культуры. За ними, однако, как и за институциональным миром

---

<sup>133</sup> См.: Alsop 1982, 15—17.

Дикки, незримо присутствуют ментальные структуры, способы думать, от которых в конечном счете зависит и сама институционализация. Промысел фальсификации обязан своим существованием понятию уникального оригинала и присвоению ему высшего ценностного ранга. Там, где его нет, подделка лишена смысла и потому не практикуется. Переоценки возможны там, где складываются определенные иерархии ценностей — по шкале художественного качества или по каким-либо другим признакам, иначе отсутствует объект ревизии. Иррациональная динамика цен зависит не только от рыночной ситуации, но от актуальных предпочтений, от частных страстей и пристрастий и т. д.

Как явствует из предшествующего изложения, я пробую исходить из того, что изображения и артефакты становятся вполне искусством тогда, когда они получают соответствующую гроздь функций, не существующих без и вне «эпифеноменальной» (по Олсопу) среды, куда, однако, следует добавить — и поставить на первое место в перечне! — специфические практики восприятия и переживания образов и соответствующие гнезда понятий. «Феномен» и его «эпифеномены» при таком подходе становятся взаимодополнительными и взаимно конституирующими: «искусство» в такой же мере оказывается продуктом определенного типа потребления, понимания и обращения с живописными и скульптурными изображениями, в какой эти последние вызывают к жизни свои «побочные продукты».

Иначе говоря, вечная проблема первичности и вторичности может быть переформулирована: мы имеем дело с *развернутой в культурном пространстве-времени системой* — точно так же, как пространственно-временной биологической системой следует считать пару «курица-яйцо»...

О. Но в анализе второй заповеди понятие выставлено в качестве главного действующего лица, его неожиданное, вернее — незапланированное и незамеченное, появление из небытия составляет стержень интриги! Возможность

понятия выставлена в качестве предварительного условия рождения собственно искусства.

А. Что было делать, если в аниконической культуре, скажу несколько огрубляя, больше ничего нет! Т. е. не было культурных практик, которые бы заполнили соответствующей материей открывшиеся пространства. Единственное, что мы можем и должны оценить, — я передразниваю Томаса Манна — это резкость и прямоту, с какой Моисей вытеснил идолов за пределы бытия, сказав «неживые». Таков вклад Иерусалима, и последствия его будут неисчислимы.

Следующее слово за Афинами.

## БЕССИЛИЕ ПИГМАЛИОНА

Греческое чудо было внутренне антиномично — и эта антиномия не имела разрешения в его собственных пределах.

Классическая традиция была ориентирована на два фундаментальных принципа, составлявших основу античной образности — принцип жизнеспособности и принцип идеализации. Соединение этих несоединимых начал в гармоническое единство, если такое возможно, составляет особую проблему.

Рационализм XIX века проявлял мало интереса к определенному типу человеческого опыта и его интерпретациям в сознании древних греков, считал Э. Р. Доддс в середине века XX.

«Но почему же мы должны приписывать древним грекам иммунитет к „примитивным“ формам мышления, которого мы не обнаруживаем ни в одном из обществ, доступных прямому наблюдению?» — спрашивал он<sup>134</sup>.

Во второй половине века этот опыт стал предметом пристального внимания. Античный раздел искусствознания не остался в стороне от общего движения.

В орбиту внимания исследователей и интерпретаторов все более входила «теневая», давно известная, но прежде плохо замечаемая, сторона античной изобразительной практики. Она фигурирует под различными именами — инкарнации, анимации, магии и т. п. Имеются в виду статуи и другие изображения, которые — по современным им понятиям — были местом пребывания бога или иного персонажа; некоторых из них греки называли *empsyhoi*<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> Dodds 1963, VII—VIII.

<sup>135</sup> О. Вайнрайх различал «идентификацию» изображения и бога и более рафинированное представление о статуе как месте

Одушевленные изображения переставляют акценты, а вернее — изменяют реконструируемую историком картину таким способом, что простое и внятное представление о «древнем пластическом греке» уступает место представлениям куда более гетерогенным и рассогласованным между собой<sup>136</sup>. В сущности, на имманентное греческой пластике противоречие между тяготением к реализму (в другой системе понятий — натурализму) и тяготением к идеальному совершенству накладывается другое противоречие — между мимезисом и инкарнацией.

Эрнст Гомбрих, кажется, был первый, кто задался целью показать, что это противоречие мнимое и что жизнеподобие и анимация взаимозависимы и взаимобусловлены. Греческая мифология, писал он, рассказывает о ранней и устрашающей функции искусства — когда художник стремился не столько создавать подобия, сколько состязаться с самим творением. Наиболее известный из мифов, где кристаллизовалась вера в способность искусства творить, скорее чем портретировать, — это история Пигмалиона. Овидий обратил его в эротическую новеллетту, но даже в его надушенном изложении мы можем почувствовать некий трепет от ощу-

---

присутствия божественной сущности («als Sitz des göttlichen Wesens» — Weinreich 1909, 144). Но при этом он предупреждал, и очень уместно, что граница между чудом и не-чудом в античности не была твердо установлена (Ibid., VII—VIII). Мы снова видим, как нерасчленимо и не может быть схвачено в отчетливом понятии то, что не было понятием, но скорее — переживанием божественного присутствия.

<sup>136</sup> См.: Dodds 1963, 179 и след. В работе, близкой по проблематике к настоящему обсуждению (Varasch 1992), особо подчеркивается гетерогенность античного понимания изображений божества. С другой стороны, инерция традиции дает себя знать в некоторых изданиях; например, в своде источников по античной религии (Ferguson 1980) этот аспект религиозной практики остался вне поля зрения составителя.

щения присущей художнику таинственной силы<sup>137</sup>. Гомбрих окрестил ее «пигмалионовой силой» (Pygmalion's power).

Мысль о связи между жизнеспособием статуй и представлением об их одушевленности была повторена неоднократно в трудах других исследователей — независимо от того, исходили ли они из идеи Э. Гомбриха или пришли к этому выводу независимо от него. Э. Крис и О. Курц в своем классическом исследовании задались вопросом, почему в ходячих анекдотах о великих мастерах центральным сюжетом оказывалось смещение иллюзии и реальности. Они возвели эти анекдоты к легендам о «первом скульпторе» — Дедале, чьи творения не только обманывали взор, но действительно могли двигаться, ходить и даже говорить, и далее — к оживающим изделиям самого Гефеста<sup>138</sup>. Правда, в этой работе о прямой зависимости между магической силой изображения и его иллюзорной достоверностью говорится с большой осторожностью. Зато другие авторы увидели здесь прямую зависимость.

Н. Брагинская — совершенно справедливо — назвала общепринятый мотив «как живое» образцовым топосом. Его происхождение, подобно Э. Гомбриху, она усматривала «в представлениях об изображениях как существах, одушевленных присутствием бога или духа. Эти представления никогда не исчезали в Греции, поздняя греческая литература полна рассказами о чудесах, производимых медными и каменными изваяниями, в которых, по выражению Плутарха, „вмуровано божество“»<sup>139</sup>.

Э. Стюарт, прямо развивая тезис Гомбриха, должен был дезавуировать самого Платона — ибо платоновское понимание мимезиса, как мы увидим, было для этой идеи разрушительным. Он отодвинул суждения Платона о подражании на периферию греческой идеологии образа,

---

<sup>137</sup> См.: Gombrich 1968, 93.

<sup>138</sup> Kris 1979, 66—69.

<sup>139</sup> Брагинская 1981, 250—251.

сказав, что такое статическое понимание мимезиса как мертвого копирования реальных предметов не следует принимать за типичное.

«Раннегреческие ожидания в отношении изобразительных искусств должны быть [...] ясны. Их произведения должны были быть не только верной иллюзией реальности, но — в качестве таковой — сами некоторым образом живыми. Подобное заключение можно извлечь из других источников: сцены на гомеровском щите Ахилла оживают в описании поэта; статуи Дедала шагают [...]»<sup>140</sup>.

Правда, продолжает Стюарт, «чудо искусства», каким оно представлено еще у Гомера, есть точка начала дивергенции «искусства» и «реальности», которая приводит к торжеству рационалистического понимания искусства как иллюзии в конце V в. до н. э. Однако иной способ думать никогда не умирал и продолжал питать греческую верность натуралистической репрезентации<sup>141</sup>.

Последнее безусловно верно. Но думать, будто в античном сознании существовала прямая зависимость между иллюзорным жизнеподобием статуи и ее способностью быть реальным существом, по меньшей мере, неосторожно. Между тем именно такое толкование миметического принципа получает все более широкое хождение.

Развернутую аргументацию в его пользу можно найти в недавно изданной работе Н. Спиви. Сердцевиной греческого антропоморфизма, полагает Спиви, была вера в одушевленные изображения; вера в то, что статуи, независимо от характера исполнения — будь то архаические изваяния или самые современные новинки стиля — в контексте культа были чем-то большим, нежели просто репрезентацией, они могли действовать и реагировать, они жили собственной жизнью<sup>142</sup>. Приведа несколько из множества известных примеров одушевленного поведения

---

<sup>140</sup> Stewart 1990, 73.

<sup>141</sup> Ibid., 74.

<sup>142</sup> Spivey 1996, 48.



статуй и обращения с изваяниями так, словно они могут слышать, видеть и воздействовать на ход событий, отвечать и т. п., причем упоминаются изваяния как архаические, условные, так и классические, Спиви заключает свой обзор неожиданным ходом:

«Следствие всего этого для истории искусства таково, что первым и популярным критерием суждения о ценности статуи стало: насколько она жизнеподобна?»<sup>143</sup>.

Далее следуют упоминания о Платоне, который обвинял художников в создании иллюзий (из чего снова следует, что Платон не разделял веры в тождество изображения и живого первообраза), об античных эпиграммах, обыгрывающих стандартный прием похвалы — «как живое», и, наконец, пересказ известного мима Геронда, где две дамы, посетив храм, восхищаются выставленными там статуями, варьируя все ту же общепринятую формулу «как живые». Высоколобая интеллектуальная аудитория, полагает Спиви, могла смеяться над претенциозными восторгами провинциальных простушек, но было бы ошибкой отрицать массовую веру в одушевленные статуи.

Вывод Спиви сводится к следующему.

«Объясняя греческую революцию, мы должны сделать особый упор на требования антропоморфной культовой практики. И это не просто потому, что греческие скульптуры в большей своей части когда-нибудь стояли в различных, но определенно сакральных местах. Это еще и потому, что скульптор представлялся как доверенное лицо сущности: сквозь него проглядывало или даже открывало себя божество»<sup>144</sup>.

И далее, вслед за Э. Гомбрихом, он называет эту способность скульптора «пигмалионовой силой».

Я попробую показать, что дела обстояли иначе.

Первый мой аргумент будет тот, что антропоморфные изображения типичны для многих примитивных культур

<sup>143</sup> Ibid., 51.

<sup>144</sup> Ibid., 52.

и ранних цивилизаций. Греки в этом смысле не одиноки; антропоморфизм статуй не был специфической чертой именно греческого культа<sup>145</sup>. И напротив, неканонические сакральные артефакты вовсе не чужды были греческой религиозной жизни и, как было замечено выше, упоминания о них в источниках достаточно часты.

Второй: функционирование сакральных изображений как мест пребывания божества также не содержит в себе ничего специфически греческого; это универсальный культурный феномен.

Третий: все, что нам известно о статусе скульптора и живописца в классической Греции и поздней античности, не свидетельствует о признании его причастности сакральному или о его магической отмеченности.

Четвертый: понятие «как живое» противоположно понятию «живое» и потому не только не стирает границу между живым и искусственным, но впервые делает ее *непересекаемой разделительной чертой*. «Как», «как будто бы», «якобы», «словно» делают перетекание жизненного в жизненное невозможным, или, иначе, создают новый модус бытия. Когда-нибудь его назовут художественным.

Пятое: практика функционирования изображений демонстрирует беспрецедентную и основополагающую институционализацию структуры, которая станет моделью будущего «мира искусства».

Первые два соображения общеизвестны<sup>146</sup>. Остальные следует развернуть.

---

<sup>145</sup> Антропоморфизм греческой религии можно было бы противопоставить териоморфизму египетской, да и то с известными оговорками. Культовые образы ближайшего к Греции Востока были по преимуществу антропоморфны (см.: Berlejung 1998, 33—34). С другой стороны, многочисленные следы религиозного териоморфизма в греческой мифологии хорошо известны.

<sup>146</sup> Обсуждая характер греческого религиозного антропоморфизма, В. Буркерт специально оговаривал, что иллюзия уникальности мира олимпийских богов была развеяна вместе с от-

крытием древневосточной литературы. «Койнэ древневосточного и эгейского мира очевидно включает пантеон антропоморфных богов, которые говорят и беседуют друг с другом по-человечески, которые любят, испытывают страх, страдают, которые взаимно соотношены как мужья и жены, родители и дети [...]» и т. д. (Burkert 1985, 182). Точно так же, аниконическая форма культа не была исключительным атрибутом религии древнего западносемитического региона, унаследованным иудаизмом и развитым в библейский иконоклазм, — аниконизм известен и в других культах, включая протогреческую и греческую традицию. (Burkert 1985, 88 ff.; ср.: 383, прим. 53, где указаны греческие источники, содержащие концепцию о раннем «чистом» греческом культе без изображений богов.) Упоминания о поклонении тому или иному богу в разных местах Греции в виде камня, колонны, пирамиды, грубого куска дерева, столба, доски и т. п., достаточно часты у греческих авторов; впечатляющий список этого рода идолов можно найти у Климента Александрийского (см.: Увещевание язычникам, IV, 46: 2—4, Clemens 1934, 119). А. Шнапп, указав на отсутствие в греческом языке отдельного слова для статуи, сделал обзор греческих обозначений статуй, имея в виду рукотворные объекты поклонения в первую очередь, и выстроил таблицу, куда на равных основаниях входят как иконические, так и аниконические артефакты, при этом последние распределены на два класса — «нефигуративные» и «реальные предметы» (см.: Schnapp 1994, 41). Ж.-П. Вернант в работе, подкупающей тонкостью анализа, заметил, что «немиметические», или, хронологически и логически — «домиметические», идола лучше и полнее отвечали своей исходной двойкой функции. С одной стороны, они «актуализировали», обеспечивали присутствие в этом мире сил потустороннего мира. С другой — в этой актуализации (или «презентификации») они сохраняли дистанцию, необходимую для того, чтобы постоянно ощущать их «инаковость» (otherness), их принадлежность к высшему миру, их явленность, «вписанность отсутствия в присутствии» (Vernant 1991, 152—153). Поэтому «ни по своему происхождению, ни по своей функции они не пересекают порог, за которым мы имеем право говорить об образах *stricto sensu*» (ibid, 154). Однако позднейшие антропоморфные — «портретные» — изображения богов сохраняли ту

Пусть легенда о Пигмалионе, столь популярная в контексте рассуждений об оживающих статуях, послужит нам моделью.

Соль истории как раз в том и заключается, что *Пигмалион лишен «пигмалионовой силы»*. Он неспособен надеть жизнью слоновую кость. Статуя, им сделанная, по слову Овидия,

«... совсем как живая,  
Будто с места сойти она хочет, только страшится.  
Вот до чего скрывает себя искусством искусство!»<sup>147</sup>.

В этом «будто» заложена полная невозможность ее живости или хотя бы некоторой одушевленности. Подтверждением служит обращение с нею Пигмалиона, очевидно нелепое именно потому, что он поступает со статуей как с живой возлюбленной — одевает, украшает, ласкает, «будто та чувствовать может!» Еще одно «будто» подчеркивает, что действия Пигмалиона абсурдны. Все, что требуется, чтобы прекратить его муки и заодно сделать его поведение естественным, — это оживить статую. Но царь Кипра и жрец Афродиты, скульптор-мастер, умеющий резать слоновую кость «с неизменным искусством», не может сделать того, что было дано другим легендарным мастерам, начиная с Дедала, чьи творения ходили, кивали головами, открывали и закрывали глаза, говорили и т. п. Пигмалион и Дедал находятся в разных рядах.

Нам хорошо известно, что бытие статуей и одновременное бытие того же изображения божеством было для греческого сознания вещь достаточно заурядной. Во многих случаях одевание и украшение статуи бывало логичным и входило в требуемые нормы культового поведения — в отличие от бессмысленных пигмалионовых по-

---

же функцию: «[...] В греко-римской античности тенденция соединять бога и его образ в единую непосредственно воспринимаемую фигуру была широко распространена и известна во многих формах» (Barasch 1992, 30).

<sup>147</sup> Метаморфозы 10: 250—253. Овидий 1977, 251—252.

пыткок одевать, наряжать и ласкать безразличную слоновою кость. В грозный для троянцев день, рассказывается в VI песни Илиады, Гекуба поднесла статуе Афины лучшее из своих платьев. Новый пеплос, подносимый Афине в день праздника Панафиней, *надевали*, причем не на «похожую» статую Фидия, а на древнюю деревянную статую; гардероб богини-девы постоянно обогащался. По одной инвентарной описи, высеченной на камне, у Гермеса было 38 хитонов, у статуи Артемиды 48 гиматиев<sup>148</sup>. История сицилийского тирана Дионисия Младшего, снявшего со статуи Зевса золотые одеяния, заменив их шерстяными — «в которых летом не так жарко, а зимою тепло», изложена у нескольких древних авторов<sup>149</sup>. Теофраст рассказывал о суеверных людях, которые в «плохие дни» украшали венками статуи не то Гермафродита, не то Гермеса<sup>150</sup>.

То же с ласками. Накануне весенних празднеств в честь Диониса жена второго архонта-басилевса Афин проводила ночь с древней статуей бога вина и плодородия; по свидетельству А. Боннара, глагол, употребленный источником, не оставляет сомнения в том, что это был сакральный брак<sup>151</sup>. Атений рассказывает о некоем пилигриме в Дельфах, который, сняв статую бога с пьедестала, провел с нею ночь, но не был наказан. Наоборот, он оставил венки в качестве платы за сонитие, а Аполлон выразил свое удовлетворение через оракула...<sup>152</sup> В этих случаях обращение со статуями как с живыми естественно вписывается в жизненные порядки.

История изваяний знает и другие происшествия, контрастирующие с повестью о Пигмалионе. Павсаний рас-

<sup>148</sup> Novicka 1988, 50.

<sup>149</sup> См.: Clemens 1934, 126, там же — примеч. 4.

<sup>150</sup> Теофраст. Характеры XVI. Цит. по: Flaceliere 1985, 195.

<sup>151</sup> Боннар 1958, 17; ср.: Аристотель, Афинская конституция 3.5, Aristotle 1984, 2342; Burkert 1985, 164.

<sup>152</sup> Spivey 1996, 51.

сказывает о статуе атлета Феагена, воздвигнутой на Фасосе. После смерти славного атлета один из его ненавистников (при жизни) еженощно приходил к статуе и «бичевал бронзу так, словно он причинял боль самому Феагену»<sup>153</sup>. В этом «словно» нетрудно уловить переключку с овидиевым «как будто та чувствовать может!». Далее, однако, дело приобрело другой оборот. Однажды статуя положила конец издевательствам, свалившись на обидчика. Сыновья убитого пожаловались в суд и статуя, по приговору суда, в согласии с законом, принятым Драконом в Афинах, была утоплена в море. С этого момента жители Фасоса сделались жертвой гнева истукана (или героя? или героя-истукана?): они были наказаны ката-строфическим неурожаем. После неоднократных консультаций с дельфийским оракулом удалось избавиться от беды — по совету бога статую выудили со дна морского и водрузили на прежнее место.

Исходная ситуация выглядит тождественной: ласки Пигмалиона столь же абсурдны, как и ревнивая порка статуи атлета из Фасоса. Но развитие событий принципиально отлично. Статуя мстит обидчику, а затем и осудившим ее жителям города, не переставая быть собой, т. е. статуей, тогда как Галатея, став женщиной, навеки порывает со своим статуарным прошлым.

При этом чудо одушевления/оживления производит не скульптор Пигмалион (в этом ему как раз отказано!), а

---

<sup>153</sup> Павсаний. Описание Эллады, 6.П.8. Цит. по: Pollitt 1990, 40. Наказание изображения — едва ли не вечный сюжет, начиная с обычаев древних месопотамских властителей (Bahani 1995) и кончая русским бытом XVIII—XIX веков (Вдовин 1994; Лебедев 1998, 71 и след.), оно часто имеет место в мирском обиходе. Месть изображения, напротив, предполагает более сильный тип связи между образом и оригиналом, который присущ обычно сакральной сфере; недаром Павсаний сообщал, что отцом Феагена, возможно, был сам Геракл, явившийся матери будущего спортсмена в облике ее мужа, а также — что позднее изображениям Феагена воздавались божеские почести не только на Фасосе, но и в других местах.

богиня — и тем самым еще раз подтверждается невозможность бытия статуей и женщиной одновременно. Бездушная Галатея — искусство, анимированная Галатея — уже не скульптура. Не «и — и», но «или — или»; тут самая суть проблемы.

Необходимо четко различать типы функционирования или, если угодно, типы поведения статуй в зависимости от их соотносительности с различными пластами античного сознания. Для глубинного, древнейшего мифологического уровня (если оставить пока Гефеста — бога — в стороне) дедаловы статуи, конкурируя с божественным творением, были наделены жизнью, хотя бы их жизненная реальность и была неполной. Они не были похожи на живые существа, как будет похожа хрестоматийная телка Мирона; они *были* живыми благодаря устрашающей мистической силе древнего ваятеля, той самой «пигмалионовой силе», которой Пигмалион был лишен. По мере созревания рационалистической мысли «дайдалои» древних преданий получали новые, согласные со здравым смыслом интерпретации: одни статуи Дедал якобы наполнял ртутью, другим — приделывал конечности на шарнирах...<sup>154</sup> Созданное тайным и ужасным даром творение, сравнимое

<sup>154</sup> См.: Kris 1979, 67—68. Крис и Курц в этом месте прибавляют, что вера в способность дедаловых статуй двигаться сохранялась долго, и в доказательство ссылаются на слова Сократа в диалоге Платона «Менон» (97d). В том, что вера сохранялась, сомневаться не следует, но вряд ли сам Платон эту веру разделял. В контексте «Менона» упоминание о статуях, которые, если их не связать, убегают прочь, служит всего лишь для риторического сравнения, тогда как в «Гиппии большем» платоновский Сократ вспоминает Дедала, очевидно, всего лишь как автора архаических «дайдалои» и в его словах звучит явная ирония: «[...] о Дедале говорят ваятели, что, появившись он теперь и начни исполнять такие же работы, как те, которые создали ему имя, он был бы смешон» (282a. Платон 1990а, 387). Всесторонний анализ «дедаловой легенды» можно найти в фундаментальном исследовании: Morris 1992.

с божественным, оборачивалось всего лишь остроумно сконструированным автоматом, — что, впрочем, не мешало подспудному сохранению древних поверий.

Другая и, как мы увидим, наиболее распространенная форма причастности культового образа бытию не требовала внешних проявлений — движения, речи или взора. Камень, упавший с неба, пирамидальный идол, неподвижный ксоан, равно как и классическая статуя бога, оставались для массы местом божественного присутствия. Но ни те, ни другие не имеют отношения к романтической истории кипрского царя.

Галатея порождена другим сознанием<sup>155</sup>.

Она неспособна к спонтанному оживанию, только божественному вмешательству дано ее оживить; оживление этой статуи *сигнализирует об обездушивании статуй*. История Пигмалиона, если ее читать от конца к началу, может быть эмблемой поистине судьбоносного выпадения миметических образов — провозвестника наступления эры искусства — из исходной сакрально-магической целостности.

---

<sup>155</sup> Случайно ли — в этой связи, — что сама история Пигмалиона и Галатеи впервые рассказана была в III в. до н. э.? (См.: Osborne 1998, 234.)



## МИМЕЗИС КАК ДЕЗАНИМАЦИЯ

Эта дивергентная перспектива заложена в гомеровском эпосе, она возведена к богу-мастеру, который может создавать одушевленные изображения, но может — и бездушные.

Описание щита Ахилла в XVIII песни Илиады открывает тему. Я уже упоминал о нем ранее — иллюзионизм изображенного на щите гомеровского космоса с особой силой подчеркнут певцом.

Гефест, создатель картин на щите, мог создавать анимированные изваяния — таковы, например, сторожевые звери, охранявшие дворец царя феаков, —

«Две — золотая с серебряной — справа и слева стояли,  
Хитрой работы искусного бога Гефеста собаки  
Стражами дому любезного Зевсу царя Алкиноя;  
Были бессмертны они и с течением лет не старели»<sup>156</sup>.

Псы Алкиноя металлические и живые; именно потому, что они живые, их неподверженность старости чудесна. Но щит Ахилла сделан как *художество*. Изготовив собак из золота и серебра, Гефест дополнял реальность еще двумя существами. Чеканя сцены на щите, Гефест подражал реальности, и чем более изображение было похоже на изображенный предмет, тем оно казалось прекрасней и искусней. Когда Э. Стюарт говорит, что сцены на гомеровском щите Ахилла оживают в описании поэта, то это всего лишь риторическая фигура: там ни одна фигура не шелохнется, девы вечно будут кружиться в неподвижном хороводе и пахарь будет неподвижно поднимать пласт земли. В этом ряду искусство скрывает себя искусством посредством миметической ил-

---

<sup>156</sup> Одиссея, 7: 91—94. Пер. В. А. Жуковского.

люзии. Скрывая себя искусством, оно и самоопределяется в качестве искусства.

Трудно не заметить, что описание иллюзионистических картин на щите никак не согласуется с теми картинами и скульптурами, которые могли составлять визуальный опыт исторического певца. VIII век до н. э., к которому относят сложение эпоса, — примем его за примерную точку отсчета — знал лишь условные, крайне схематизированные изображения. Протогеометрический стиль зародился за два столетия до того; в IX веке он распространился по греческому миру от Итаки до Додеканезских островов. Сложение гомеровских поэм приходится на время высшего расцвета геометрического стиля, как в мелкой пластике, так и в вазописи. Художественное перевоплощение материала в иллюзорный образ не могло быть известно тогда ни Гомеру, ни кому-либо другому.

Явление идеального творения искусства, каким оно описано в Илиаде, получало несколько гипотетических объяснений.

«Что говорит нам описание исключительного, богом созданного *objet d'art* о греческих критериях оценки искусства и о собственном деле художника?» — спрашивает Спиви в другой работе. Сводя воедино реализм и одушевление, в согласии с изложенной выше точкой зрения, он отвечает:

«Гефест здесь — божественный или идеальный художник, а его произведение, как оно описано Гомером, есть идеализация того, что должен делать греческий художник. Эта мера реализма, и в той же мере — анимации, и есть абсолютная мера совершенства. То, чего достиг Гефест, и есть то, к чему должен стремиться каждый смертный художник»<sup>157</sup>.

В этом случае вопрос о происхождении иллюзионистической идеальной модели не ставится.

---

<sup>157</sup> Spivey 1997, 8.

Другое предположительное объяснение, скорее, генетическое, сводится к тому, что лица, скрытые за именем Гомера, как и их современники, видели, воспринимали и описывали мир, и в особенности человека, такими, какими они выглядят в росписях дипилонских ваз или беотийских статуэтках. Представление о человеке как совокупности шарнирно связанных механических оперативных органов запечатлено в самих гомеровских поэмах; между словесным и визуальным выражением этого представления (видения) нет противоречия<sup>158</sup>. Эта гипотеза, вместе с ее обоснованием, кажется более рациональной. Вместе с тем она — не без оснований — отодвигает в гомеровскую древность (если не далее) идею сходства без инкарнации.

Так или иначе, но зерно дальнейшего мощного и уникального развития, действительно, посеяно в Илиаде.

Принцип, записанный в гомеровском экфрасисе, стал первым звеном едва ли не бесконечной цепи описаний, вернее сказать — описаний-оценок. Похвалы оптической иллюзии, вводящей в заблуждение разумный взгляд человека и наивный глаз животного, быстро становятся общим местом дилетантского сознания и литературным топосом, эксплуатируемым с утомительной, на наш вкус, монотонностью. Действительно, максимальное подобие, вплотную приближенное к тождеству, но никогда в него не переходящее — вот первое и нередко единственное

---

<sup>158</sup> Аргументы в пользу такого объяснения собраны и приведены в: Фейерабэнд 1986, 372 и след. Ср.: Webster 1958, 202 и след. Равернутое сопоставление схемы человеческой фигуры и построения декора у мастера дипилонской вазы с принципами построения текста у Гомера можно найти в: Hurwit 1985, 93—106. Описание щита Ахилла иногда соотносят с найденными на Крите бронзовыми щитами VIII века, выполненными в ориентализирующем стиле (см.: Куманецкий 1990, 34; Spivey 1997, репр. 2). В этом случае гипотеза «механистически-суммарной» картины мира теряет часть своей объясняющей силы, но расстояние от этих изображений до действительного иллюзионизма становится ненамного короче.

достоинство пластического образа, отмечаемое и воспеваемое в античной литературе.

Десятки эпиграмматистов состязались друг с другом в похвалах иллюзорности: обман зрения был согласно признан совершенством подражания; достаточно их собрано в Греческой антологии. «Телка» Мирона оказалась в этом смысле рекордсменкой: ей посвящено больше всего эпиграмм, где с различной мерой изобретательности варьировали один-единственный мотив удавшегося обмана: пастухи пытаются загнать в стадо бронзовое изваяние, телята пытаются сосать металлическую корову, оводы — кусать, бык — покрыть, львы при виде ее ощеривают пасть, крестьяне готовят ярмо... Квазиреальность Телки воодушевляла поэтов еще в конце античной эпохи: Авзоний, спустя семь с лишком столетий после Мирона, продолжал участвовать в растянутом на века заочном состязании поэтов:

«Телка я. Медной резцом родитель Мирон меня сделал,  
Но не издельем себя, — созданной я признаю:  
Бык покрывает меня, мычит соседняя телка,  
Вымя телята мое тянутся в жажде сосать.  
Не удивляйся, что я ввожу в заблуждение стадо:  
Стада хозяин и сам в пастве считает меня»<sup>159</sup>.

То же — о других статуях и картинах. Популярными в античности и хрестоматийными в наши дни анекдоты о птицах, прилетавших клевать написанный на доске виноград, о занавеси Паррасия, о лошадях, признавших ржанием написанную Апеллесом лошадь, и т. п. по-своему декорируют гомеровский модельный каркас. Когда же в поздней античности, у Филостратов, экфрасис оформился в автономный литературный жанр, идея иллюзорного подражания осталась их, скажем так, методологической подоплекой. Экфрасисы были ориентированы на описание «содержания»<sup>160</sup>, на словесное воспроизведение и комментирование живописной (у Каллистрата — скульптур-

<sup>159</sup> Античные поэты 1938, 92.

<sup>160</sup> Birt 1902, 4 ff.; Брагинская 1981, 250.

ной) наррации; в пересказах изображенного особо акцентировалась иллюзорность образа и его неотличимость от реальности. Так Каллистрат в III (если не в IV) веке н. э. с неувядающим энтузиазмом писал о «Менаде» Скопаса:

«...Статуя Вакханки, сделанная из паросского мрамора, превратилась в реальную вакханку. Ибо камень, сохраняя свою естественную форму, кажется, избежал нормальных законов, управляющих камнями».

(Каллистрат. Статуи: 2)<sup>161</sup>

Античный топос «как живое» переживет породившую его и беззаветно преданную ему античную эпоху и будет появляться снова и снова, причем в неожиданных местах. Константинопольский патриарх Фотий в IX веке использует старинный риторический прием для описания мозаики Богородицы в апсиде собора св. Софии. Он воскреснет в ренессансном экфрасисе, и отголоски его долго еще будут слышны, — и так вплоть до реплики Сганареля перед статуей командора:

«Честное слово, сударь, отличная работа. Он совсем как живой; кажется, вот сейчас заговорит»<sup>162</sup>.

Но в пределах самой античности, как видим, он применим в равной степени к произведениям различных стилей с различной мерой трансформации природы. Этого достаточно, чтобы утверждать, что формула «как живой» со всеми бесконечными ее литературными вариациями была не более чем топосом, нейтральным по отношению к подлинному характеру изображения.

В противоположность мнению Спиви, неизбежной коннотацией формулы «как живой» служит утверждение «не живой»; эти самые «как», «как будто», «кажется, что» и им подобные меняют знак на противоположный.

<sup>161</sup> Цит. по: Pollitt 1990, 97.

<sup>162</sup> В том, что классический топос вложен в уста простака, слышится мольеровская ирония, которая, однако, оборачивается древним ужасом, когда статуя действительно оживает.

В конечном счете, «как живой» обыденного сознания и экфрасиса есть другое выражение концепции мимезиса. Теория мимезиса аннулировала сакральную реальность образа. Для этого достаточно было сказать, что образ по отношению к реальности *вторичен*.

Расщепление первичного тождества и здесь давалось с трудом. Момент, когда оно свершилось, можно считать моментом рождения интуиции искусства.

Истоки мимезиса восходят к дионисическому культовому действию, чья оргиастическая природа имела мало общего с будущим «подражанием действительности». В нераздельности «триединой хорей», объединявшей музыку, танец и слово, мимезис означал не столько воспроизведение, сколько выражение чувства, экспрессию. Позднее, будучи перенесен на искусство актера, мимезис стал означать, скорее, изображение действий и переживаний других людей, лицедейство. Демокрит универсализировал понятие мимезиса, распространив его на всю человеческую деятельность. У классиков четвертого века идеи мимезиса были развиты наиболее обстоятельно. Разработка выразилась как в ограничении и изменении семантики, так и в ее приращении; прежние значения не были полностью отвергнуты или забыты. Ни у Платона, ни у Аристотеля понятие мимезиса нельзя свести к бедной интерпретации подражания как «реалистически верного отражения действительности».

А. Ф. Лосев, анализируя тексты Платона, смог выделить несколько концепций мимезиса, не согласованных между собой и не всегда четко сформулированных<sup>163</sup>. В их числе «наивысший тип подражания, когда бог, подражая самому себе, создает идеи вещей»<sup>164</sup>.

За ним идут другие типы, расположенные на следующих ступенях лестницы подражаний. На долю пластических искусств остается наиболее простая и прямолинейная

---

<sup>163</sup> Лосев 1974, 32—56.

<sup>164</sup> Там же, 40.

трактовка мимезиса — как механической и субъективно искаженной имитации внешности вещей. Однако, именно эта трактовка подражания, благодаря своему экстремизму, делает особенно наглядной роль идеи мимезиса в теоретическом выделении искусства.

В «Софисте» Платон поставил критический для «пигмалионовой силы» вопрос об отношении изображений к бытию. Вот соответствующий отрывок.

Чужеземец — голос Платона — усматривает два вида подражания. Один вид —

«когда кто-либо соответственно с длиной, шириною и глубиною образца, придавая затем еще всему подходящую окраску, создает подражательное произведение».

— Как же? — возражает ему его собеседник, Теэтет. — Не все ли подражатели берутся делать то же самое?

«— 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 нам издали, второе вблизи».

(Софист, 235d—236a)<sup>165</sup>

И далее, после этого примечательного свидетельства об античной перспективе, Чужеземец продолжает развивать логическую линию: из сказанного следует, что художники воплощают не действительные соотношения, но лишь те, которые им кажутся прекрасными, а то, что кажется подобным прекрасному (хотя при этом не исходят из прекрасного) и что, при ближайшем рассмотрении, не сходно с тем, с чем считалось сходным, есть «призрак». Именно эта форма «обширна» в живописи и во всем искусстве подражания.

Итак, первый вид подражания — искусство творить образы, а другой — творить призрачные подобию.

<sup>165</sup> Платон 1970, 349.

Место призрачных подобий в диалектических переходах от бытия к небытию, однако, установить непросто. Рассуждение по этому поводу стоит процитировать почти полностью.

«*Чужеземец*. [...] если мы будем говорить, что он (софист. — Б. Б.) занимается искусством, творящим лишь призрачное, то, придравшись к этому словупотреблению, он легко обернет наши слова в противоположную сторону, спросив нас, что же мы вообще подразумеваем под изображением (*eidolon*)[...] ?

*Тезет*. Ясно, что мы укажем на отображения в воде и зеркале, затем еще на картины и статуи и на все остальное в том же роде. [...]

*Чужеземец*. Когда ты дашь ему такой вот ответ, указывая на изображения в зеркалах и на изваяния, он посмеется над твоими объяснениями, так как ты станешь беседовать с ним как со зрячим, а он притворится, будто не знает ни зеркал, ни воды, ни вообще ничего зримого, и спросит тебя только о том, что следует из объяснений. [...] Надо сказать, что обще всем этим вещам, которые ты считаешь правильным обозначить одним названием, хотя назвал их много, и именуешь их все отображением, как будто они есть нечто одно. [...]

*Тезет*. Так что же, чужеземец, можем мы сказать об отображении, кроме того, что он есть подобие истинного, такого же рода иное?

*Чужеземец*. Считаешь ли ты такого же рода иное истинным, или к чему ты относишь „такого же рода“?

*Тезет*. Вовсе не истинным, но лишь ему подобным.

*Чужеземец*. Не правда ли, истинным ты называешь подлинное бытие?

*Тезет*. Так.

*Чужеземец*. Что же? Неистинное не противоположно ли истинному?

*Тезет*. Как же иначе?

*Чужеземец*. Следовательно, ты подобное не относишь к подлинному бытию, если только называешь его неистинным.



*Тезет.* Но ведь вообще-то оно существует.

*Чужеземец.* Однако не истинно, говоришь ты.

*Тезет.* Конечно нет, оно действительно есть только образ.

*Чужеземец.* Следовательно, то, что мы называем образом, не существуя действительно, все же действительно есть образ?

*Тезет.* Кажется, небытие с бытием образовали подобного рода сплетение, очень причудливое».

(Софист, 239с—240с)<sup>166</sup>

Так образ — в зеркале, живописи или скульптуре, признанный отражением реально существующих объектов, существует, но это существование странное — Чужеземец в следующей фразе говорит о небытии, которое «каким-то образом существует»!

Ясно, что существование «некоторым образом» относится не к материальному существованию доски с нанесенным на нее пигментом, т. е. не к носителю изображения, чья принадлежность к бытию несомненна, но к самому изображению, которое имеет иной бытийный статус, нежели изображаемый объект. Именно здесь может появиться странное смешение небытия с бытием — угаданное парадоксальное двуединство образа, который не есть реальность и в то же время наделен определенного рода существованием.

Развитие платоновской теории изображений сделано в «Государстве», где место «каким-то образом существующего небытия» трансформируется в неучастие в бытии, как только само бытие получило глубинное измерение. Этот платоновский анализ подражания хорошо известен; я напому его логику лишь в интересах связного изложения.

Подражание в поэзии может иметь вид повествования — поэт остается в позиции рассказчика, т. е. остается самим собой, не притворяясь никем иным. Передавая прямую речь героя, он перевоплощается, выдавая себя за

<sup>166</sup> Платон 1970, 354—356.

того, кем он не является на самом деле. В драматической поэзии этот тип подражания, в сущности — обманной, реализован полностью. В эпической поэзии оба способа смешиваются. Наиболее чистый случай неподдельной авторской речи — дифирамбическая поэзия. (Государство, III, 392e и след.)<sup>167</sup> Но уйти от притворства таким образом значит отказаться от подражания. Тут открывается возможность немиметической поэзии, единственно достойной, где поэт перестает быть и подражателем, и творцом, но лишь — «божественно одержимым» медиумом, сосудом вдохновения, рупором бога.

«Поэт, когда садится на треножник музы, уже не находится в здравом рассудке, но предоставляет изливаться своему наитию, словно источнику».

(Законы, IV, 719c)<sup>168</sup>

Для живописи или скульптуры эта перспектива закрыта. Подражательное по определению умение есть худший вид «техне», если деятельность подражателя-живописца можно причислить к «техне» вообще. Известное сравнение мастера кроватей и живописца, изобразившего кровать, подобно многим аналогичным суждениям Платона, ставит под сомнение принадлежность изобразительного искусства к «техне».

Полным и подлинным существованием обладает одна кровать — это сотворенная богом идея кровати, «кровать как таковая». Мастер кроватей «делает не то, что есть», но только «смутное подобие подлинника». Тем не менее, изготовленная столяром кровать подражает подлиннику, тогда как живописец подражает смутному подобию, утратив тем самым представление о сущем, а также о способе изготовления и реального функционирования вещи; ему достаточно видеть единичную готовую кровать. В этом смысле работа живописца — пассивного копииста — отличается от «техне» ремесленника, который владеет

---

<sup>167</sup> Платон 1971, 173—181.

<sup>168</sup> Платон 1972, 193.

неким методом и понятием о цели. Изображение находится «на третьем месте от сущности» (Государство, X, 596a—597e)<sup>169</sup>.

Онтологическая пустота этого рода подражания может быть подкреплена следующим рассуждением. Вообразим себе — это нетрудно — мастера кроватей, который, не располагая даже сколько-нибудь смутным образом идеи, изготавливает серию кроватей, механически тиражируя имеющийся образец — пусть он стоит у него в мастерской. Он тоже, подобно живописцу, подражает готовой кровати вполне «безыдейно» — в платоновском смысле. Тем не менее, это «другой мимезис».

Здесь следует обратить внимание на существенную тонкость. Отношение единичных вещей и их качеств к соответствующим идеям Платон описывал не только как мимезис, но и как *причастность* (*methexis*).

«[...] Единственный путь, которым возникает любая вещь, — это ее причастность особой сущности, которой она должна быть причастна [...].»

(Федон, 101c)

И далее говорится, что

«каждая из идей существует и что вещи в силу причастности к ним получают их имена»

(Федон, 102a)

и еще, в другом месте:

«[...] существуют определенные идеи, названия которых получают приобщающиеся к ним вещи [...].»

(Парменид, 130e—131a)<sup>170</sup>.

Итак, любая кровать причастна идее; изображение кровати — непричастно. Следовательно, подражание, приписываемое живописцу, предполагает, что объект подражания и результат подражания имеют различные модусы существования. Предметы, изображенные живописцем, в отличие от всех реальных кроватей, обладают

<sup>169</sup> Платон 1971, 422—424.

<sup>170</sup> Платон 1970, 72, 73, 409.

лишь кажимостью: ложе, увиденное сбоку, или спереди, или еще с какой-либо стороны, отличается на картине, тогда как на самом деле это одно и то же ложе... (Государство, X, 598a; 425, ср. 602d)<sup>171</sup>. По мере удаления от подлинного бытия происходит качественный разрыв: продукт подражания перестает участвовать в бытии. У него отобрана причастность, т. е. именно то свойство, которое объединяло сакральные изображения и наделяло их бытийностью — независимо от степени и способа присутствия божества в образе. Вещь и изображение меняются местами: вещь причастна бытию, изображение, некогда наделенное высшей причастностью, теперь лишилось ее полностью. Конечно, картина как материальный предмет существует, но это существование само по себе философски неинтересно (хотя Платону далеко не всегда удавалось сохранять философское безразличие к эстетической ценности живописи — см. Законы, VI, 769b, с<sup>172</sup>), а модус существования изображенного оказывается, в конечном счете, «модусом несуществования»<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> Платон 1971, 431. Тут уместно вспомнить известные слова, которыми Лисипп, в изложении Плиния, определял отличие своего искусства от искусства предшественников: «они изображали людей такими, какие они есть, а он — такими, какие они представляются» (Естественная история 34. 65. Естествознание 1994, 67). Если к этому добавить, что именно искусство Лисиппа будет вскоре поставлено на высшее место в движении греческой скульптуры к совершенству, как предустановленная цель, то можно было бы сказать, что платоновская критика относится к самой сокровенной сути греческой классики. Но творчество Лисиппа можно интерпретировать и как победу реализма над классицистической идеализацией — и в этом случае платоновская критика не менее логична (см.: Carpenter 1973, 96—97).

<sup>172</sup> Платон 1972, 245.

<sup>173</sup> Анализ миметических образов в контексте бытия-небытия, столь решительно проведенный Платоном, получил новую поддержку у современного автора. М. Каган в недавно

Философ, разумеется, метил в подражательный образ вообще. Э. Гомбрих остроумно возражал Платону, показывая, что граница между кажимостью и реальностью бывает стертой до неразличимости<sup>174</sup>. Но дело сейчас не в том, прав ли афинский мудрец, а в том, как он мыслил — там и тогда — и каково было значение его концепции образа для своего и для будущего времени. Я полностью согласен с Ж. П. Вернантом, когда он отмечает решающую роль идеи мимезиса, и именно в ее необходимо жесткой платоновской интерпретации, для перехода от «идола-присутствия» к «статую-изображению»<sup>175</sup>.

«Неучастие в бытии» роднит платоновский мимезис с ветхозаветным отречением от изображений, независимо от различия культурных контекстов и места в дискурсе — философском у греческого мыслителя или теологическом у библейского законодателя.

Маргинальность платоновского отлучения образа от бытия, на которой настаивают некоторые историки античного искусства, безусловна. Разумеется, если сопоставить жесткую критику визуального подражания с расцве-

---

изданной книге уделил специальное внимание онтологическому статусу изображения. Его предложение близко к платоновскому: образ не участвует в бытии и должен быть отнесен к небытию. Отсюда возможность столь парадоксальных формулировок, как «художник, сотворивший небытие». К бытию автор относит только материальную форму, тогда как изображенный фрагмент квазиреальности, по его мнению, безусловно не существует. На этом основании строится различение категорий эстетического и художественного: предметом эстетического наслаждения служит материальная, реально существующая предметность, тогда как объектом художественного переживания служит небытие или ничто (Каган 1997, 67 и след.; ср.: Каган 2001). Такой вывод кажется неожиданным для книги, значительная часть которой посвящена как раз анализу художественной образности.

<sup>174</sup> Gombrich 1968, 97 и след.

<sup>175</sup> См.: Vernant 1991, 164 и след.

том греческой пластики и живописи в IV веке до н. э., счет будет не в пользу Платона. Его взгляды мало повлияли на актуальную художественную практику, если повлияли вообще<sup>176</sup>. Но они в некотором смысле были экстремным философским обоснованием этой практики и ее предельным выражением. Провозглашая неучастие изображения в бытии, Платон, с решительностью, отвечающей масштабу задачи, выполнял необходимую интеллектуальную операцию. При этом достигались сразу две цели, безусловно взаимосвязанные. Изображение десакрализовалось и отдалялось от божественной реальности на максимально возможную дистанцию, это во-первых. Тем самым, во-вторых, по мере этого движения образ раздвигал или, лучше сказать, творил для себя и вокруг себя новое пространство существования — пространство художественного.

Отсюда нет пути назад — тут развилка, после которого изображение-инкарнация и иллюзорное изображение начинают жить каждый своей жизнью<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> См.: Pollitt 1989, 140 (сноска).

<sup>177</sup> Необходимо оговорить, что исключение миметических изображений из бытия не следует понимать буквально даже тогда, когда об этом говорит Платон. Изображение — и как представленное, и как представление — безусловно существует, никакой образ, включая идеальный, не может быть отнесен к небытию. Глубокие соображения на этот счет можно найти у Гадамера, который, в отличие от Платона, тонко проанализировал отличия отражения в зеркале от изображения в картине. Сутью отражения в зеркале является «отсутствие другой задачи, кроме тождества с первообразом». На самом деле, однако, «это вообще не изображение и не отображение, потому что никакого для-себя-бытия у него нет [...]. Отображение снимает себя самое в том смысле, что оно функционирует как средство и, как всякое средство, утрачивает свою функцию с достижением цели». И далее: «Изображение [...] в эстетическом смысле обладает собственным бытием. Это его бытие позитивно отличает его от простого отображения, делает изображением, представлением, то есть именно тем, что не идентично изобра-

Миметичность, то есть иллюзорность изображений, была местом согласия различных философских школ. В обоснованной софистами антропоцентристской и релятивистской картине мира иллюзия заняла особое место. Впервые очертив пределы «техне» в отношении к природе, софисты оказались ответственными за отсутствие различий между искусством и ремеслом в греческой мысли<sup>178</sup>. Однако, они же наметили перспективу отличения искусства от других ремесел. Горгий говорил о «несуществовании природы». Эта крайность не снимает отношение подражания, но лишь усложняет его. Иллюзия, мираж, галлюцинация — в любом феномене из этого ряда образ выдает себя за реальность или кажется реальностью. Если иллюзорный образ представляет невероятные, никогда и нигде не имевшие места существа и ситуации — иллюзия в том и заключается, что они предстают перед нами как якобы существовавшие или существующие. Подражанием симулируется реальность первообраза; образ либо миметичен, либо квазимиметичен. Но принцип репрезентации остается в любом случае — ибо мимезис словесный, драматический, пластический есть репрезентация, даже если в круг репрезентируемых объектов включаются небывалые.

---

жаемому. [...] Подобное изображение — это не отображение, так как представляет нечто, что вне его непредставимо». (Гадамер 1988, 185—187.) Этот тезис интересен сам по себе и заслуживал бы более подробного обсуждения, которому тут не место. Одно замечание, однако, я должен сделать: будучи явно склонен к номиналистической позиции, которую Гадамер постоянно критикует, я никак не могу принять его конечный вывод, будто, цитирую, «в полном объеме собственная сила бытия изображения проявляется в изображениях религиозных. Ибо лишь относительно Богоявления действительно справедливо то, что оно обретает наглядность только в слове и изображении». (Там же, 190.) Тут я предпочитаю другие толкования, что очевидно. Впрочем, этот непростой предмет тоже требует отдельного обсуждения.

<sup>178</sup> Pollitt 1974, 34.

Платоновское «неучастие в бытии» есть другое имя иллюзии.

Аристотель отверг платоновское учение об идеях и платоновскую интерпретацию подражания как портретирования единичной вещи и одновременно свел платоновскую причастность вещей — метексис — к мимезису. (Метафизика, 987б.)<sup>179</sup> При этом сам мимезис получил новые измерения. Стагирит писал об изображении не случившегося, не имевшего места:

«Задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости».

(Поэтика, 1451а)<sup>180</sup>

Доведенный до логического предела миметический принцип «совершенно как в жизни» был исторически и логически исходной точкой, условием и симптомом отличия искусства от жизни.

Однако не надо забывать, что речь шла не только об оптической иллюзии и, следовательно, не только о пластических искусствах. Софисты говорили в первую очередь о театре. Платон употреблял словосочетание «подражательные искусства», включая сюда драматическую и эпическую поэзию. «Поэтика» Аристотеля начинается с известных строк:

«Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой — все это в целом не что иное, как подражание (mimesis); различаются же они между собой тройко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами».

И далее:

«некоторые подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами».

(Поэтика, 1447а)<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Аристотель 1976, 79.

<sup>180</sup> Аристотель 1983, 655.

<sup>181</sup> Аристотель 1983, 646.



Точно так же, как скульптура или живопись должны были отсепарировать себя от сакральной инкарнации, трагедия должна была отделить себя от мифологической реальности. Нетрудно увидеть тут параллель нашей проблематике.

«Филологи и историки культуры столь тщательно изучили мифологические истоки трагедии, что теперь вряд ли кто-нибудь сомневается в том, что изучать и понимать древнегреческую трагедию, игнорируя ее кровную и функциональную связь с мифом и ритуалом, лишено всякого смысла. Теперь можно, пожалуй, даже говорить о противоположной трудности. Искусство трагедии в V веке до н. э. всецело связано с мифом и тем не менее — уже искусство, а не миф. Оно *подражает* мифу».

И далее:

«Миметически имитируя миф, человек выходит из него в иную, внемифическую позицию. „Мимезис” — начало искусства и обособление эстетической точки зрения»<sup>182</sup>.

Выход из мифической позиции и есть условие конституирования собственно эстетической позиции. Подражание сыграло тут решающую роль.

Функциональная классификация софистов разделила *техне* на два рода: «искусства для пользы» и искусства «для удовольствия». Иллюзии в искусствах последнего рода принадлежало особое место. Трагедия, по Горгию, создает иллюзию, причем

«создавший этот обман лучше выполнил свою задачу, чем тот, кому это не удастся, и обманутый [этой иллюзией зритель] мудрее того, который не поддается ей. А именно, обманувший [поэт] дельнее, потому что выполнил то, что обещал; обманутый же [зритель] мудрее, потому что быть восприимчивым к наслаждению речами это значит не быть бесчувственным»<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup> Ахутин 1990, 7, 8.

<sup>183</sup> Цит. по: Лосев 1969, 40.

Наслаждению речами эквивалентно наслаждение пластическими формами:

«Живописцы услаждают наше зрение, мастерски составляя из многих цветов и тел одно тело и одну форму. Работа скульпторов, состоящая в изготовлении статуй, доставляет глазам приятное зрелище»<sup>184</sup>.

Горгий был, видимо, далеко не первый, кто заговорил об этом. Особый вид чувственно-духовного наслаждения, получаемого от иллюзорных образов, был замечен ранее и вскоре стал таким же общим местом философских обсуждений, как восхищение живоподобием изображений — эпиграмм и экфрасисов. Боги, писал суровый Платон,

«дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием»; источником удовольствия служит и подражание.

«Ввиду того, что все, относящееся к искусству, — это воспроизведение поведения людей при различных действиях, случаях и обычаях, так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения [трудно не назвать такое воспроизведение иллюзорным! — Б. Б.], то естественно, что им радуются».

(Законы, 653e—654a, 655d—e)<sup>185</sup>

Аристотель связывал чувство удовольствия с любым подражанием:

«результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому — факты: на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например, на облики гнуснейших животных и на трупы».

(Поэтика, 1448в)<sup>186</sup>

При этом он не упускал из виду, что одним удовольствием доставляет узнавание через подражание, тогда как другим — отделка, краска и тому подобные причины<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> Там же, 42—43.

<sup>185</sup> Платон 1972, 117 и 120.

<sup>186</sup> Аристотель 1983, 648—649.

<sup>187</sup> Там же, 649.

Структура художественного наслаждения усложняется и обретает внутреннее напряжение: на удовольствие от узавнавания накладывается удовольствие от эстетически значимой формы.

Изображение оборачивается искусством, когда в нем начинают видеть искусство. Суть дела в изменении позиций, ролей и отношений. Контакт со статуей-богом, духовный, духовно-практический или практический, вытесняется созерцанием подобия и наслаждением его совершенством. Вернее сказать, рядом со статуей — инкарнацией божества или вместилищем божественной силы — появляется статуя, которая восхищает иным чудом: преобразования инертного материала в подобие живого. В качестве предмета любого из этих отношений может выступать один и тот же объект — различие состоит в способе функционирования. Но кристаллизация способов функционирования, в свою очередь, порождает соответствующего рода изображения. Скульптурную группу «Мальчика с гусем» могли принести в храм и подарить божеству. Но ему не приносили жертвы и не одевали каждый раз в свежие одежды. Зато его разглядывали как искусное творение человеческих рук. Топос «как живое» был ничем иным, как неумолкающим выражением новооткрытого наслаждения подобием, иллюзией, искусностью подражания.

Дамы из мима Геронда (сочиненного, видимо, где-то в конце первой четверти III века до н. э.) могут послужить нам примером двойственного состояния, характерного для переходной ситуации. Они пришли в храм Асклепия, чтобы принести богу благодарственное подношение. Сцена начинается с традиционной молитвы и заключается сообщением жреца о том, что жертва принята благосклонно. Но внутри этого обрамления дамы ведут себя как в музее — любят статуями и картинами и обмениваются мнениями по поводу их достоинств. Эта беседа никак не подтверждает гипотезу Слива о наивной вере в одушевленность изображений, способной в любой момент перейти в самую жизнь.

Восторги одной из них — кстати, менее искушенной и попавшей в храм впервые — выдержаны в общепринятом духе:

«Погляди, дорогая, девочка с таким восхищением смотрит на яблоко. Я думаю, она упадет в обморок, если не получит его. [...] Этот мальчуган обнимает гуся! Он настоящий! Можно поклясться, что он способен говорить, если не подойти настолько близко, чтобы увидеть, что это камень. Придет время, когда люди найдут способ вдыхать жизнь в камень».

И далее — о живописи Апеллеса:

«Этот обнаженный мальчик вот там, смотри, если я его ущипну, останется рубец [...]» и т. п.<sup>188</sup>

Все риторические ходы Коккале, так зовут даму, ничем не лучше и не хуже других приемов варьирования формулы «как живое» в эпиграммах и подобных текстах; не случайно в специальной литературе были высказаны предположения, что Геронд вложил в уста персонажей свои собственные взгляды<sup>189</sup>.

Кроме того, разговор двух женщин в полном смысле диалогичен — их позиции не вполне совпадают. Тривиальные и монотонные по своему приему восторги Коккале получают некоторую коррекцию у ее более изощренной и компетентной собеседницы Кинно, которая знает об авторах произведений и могла бы быть гидом по художественным сокровищам храма<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> Перевожу с английского перевода (Herondas 1981, 19—23; ср.: Кондратьев 1938, 10).

<sup>189</sup> Herodas 1971, 128.

<sup>190</sup> В этом месте я решаюсь поставить под сомнение слова Спиви о том, будто обе дамы Херонда — простушки, говорящие с сильным деревенским акцентом (Spivey 1996, 52). Специальные исследования показывают, что все мимы Херонда написаны на ионическом диалекте — с некоторыми специальными особенностями (Herodas 1971, 14—15; ср. 127) — следовательно, здесь язык не служит для характеристики персонажей.

Но фоном для этого сопоставления зрительских позиций служит скульптура, которая не стала — потому что не могла стать — предметом светского обсуждения. То, о чем не говорят, составляет по-своему активную часть текста. Беседа двух дам относится к статуям и картинам, помещенным в храм в виде дарений и потому нейтральным в сакральном смысле. Однако, в интерьере храма находилась еще одна статуя — бога Асклепия. Судя по репликам, это могла быть традиционная группа (наподобие римской копии с оригинала IV в. из Ватиканского музея), изображающая Асклепия с Гигией и змеей — все трое упоминаются в тексте: скромное жертвенное подношение, петуха, Кинно велит поставить рядом с Гигией; позднее петушиная ножка достается хранителю и кусочек — змее (хотя возможно, что кусочек достается не мраморной, а живой змее, которую держали в храме Асклепия). Но об иллюзии жизненности тут нет и речи: к сакральной статуе относятся лишь ритуальные действия, на которые статуя/бог соответствующим образом отзовется<sup>191</sup>. «Мальчик с гусем» и Асклепий, можно заключить, относятся к разным мирам или, лучше, к разным планам бытия.

Вряд ли группа Асклепия — именно та, которую видел позднее Павсаний, хотя исключить полностью такую возможность нельзя<sup>192</sup>. В любом случае его свидетельство, пусть косвенное, заслуживает внимания.

«От статуи [Асклепия. — Б. Б.] видно только лицо, кисти рук и ступни ног; вся она покрыта белым шерстяным покровом и гиматием. То же нужно сказать о стоя-

<sup>191</sup> Не лишено интереса, что импорт культа Асклепия в Афины в 420 г. до н. э. сопровождался необычным религиозным энтузиазмом и странными элементами, в которых можно увидеть симптомы нарастания мистических тенденций, характерных для этого времени и последующей эпохи. См.: Pollitt 1989, 125—126.

<sup>192</sup> Многие исследователи считают, что действие мима разыгрывается в храме Асклепия на о. Кос, однако это всего лишь предположения, есть аргументы против этой точки зрения — см.: Herodas 1971, 128. Группа, описанная Павсанием, находилась в храме неподалеку от Сикиона.

щей тут же статуе Гигиен [...], которая до того покрыта принесенными по обету женскими волосами и кусками вавилонских тканей, что ее даже не видно».

(Описание Эллады II. 11. 6)<sup>193</sup>

Сотни лет спустя статуя бога все еще не была «экспонирована», но осуществляла божественное присутствие.

Вернемся к «музейному» плану. После затянувшейся речи Коккале, где каждый персонаж картины Апеллеса описывается как сама реальная жизнь, Кинно переводит разговор в другой регистр: она переключает внимание с изображения на автора.

«Стиль Апеллеса Эфесского верен истине, что бы он не изображал. Он писал все равно хорошо. Что бы ни захватило его воображение, он писал не колеблясь и доводил до совершенства»<sup>194</sup>.

Мастер — еще одна тема, небезразличная к становлению интуиции искусства.

---

<sup>193</sup> Pausanias 1959, 307.

<sup>194</sup> Herondas 1981, 22.

## ГРАНИ ТЕХНЕ И «СИНДРОМ ЗЕВКСИСА»

«Искусство» отсутствует в гомеровском словаре (как нет его и в богатейшей древнегреческой лексике вообще)<sup>195</sup>. Поэзия и пластика у него разноприродны. Поэтическое (т. е. творческое) слово — не от человека, мастера словесных картин и историй, но от божества; певец только медиум, орган божественного говорения:

«Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...»,

«Муза, скажи мне о том многоопытном муже...».

Изображения создает бог-кузнец, но о вдохновении нет и речи; то, чем владеет сам бог, есть всего лишь ремесло — гомерическое, сверхчеловеческое, но ремесло. В слове нет мастерства, в пластике нет вдохновения<sup>196</sup>. Два способа повествования не встречаются, хотя в гомеровском экфрасисе они непреднамеренно, как бы нечаянно обнаруживают свое родство. Сами они этого не знают, не знает этого и певец, через которого вещает муза.

Отсутствие в античном словаре общего понятия «искусство» не следует толковать как недостаток языка; при-

---

<sup>195</sup> Drezdner 1968, 15.

<sup>196</sup> Точнее: понятие о роли музыки в поэтическом творчестве менялось и кристаллизовалось со временем. Гомер обращался к музе как носительнице памяти (в бесписьменной культуре!) — от нее поэт получает способность усмотрения прошлого и, шире, самой истины. То же у Гесиода. Об экстазе, о божественной одержимости, которая делает поэта медиумом музыки, вместилищем сверхприродной силы, о невозможности поэтического творчества для простого смертного впервые заговорил Демокрит. См.: Dodds 1963, 80—82. О различии между личной способностью прозрения («шаманистской») и одержимостью, «энтузиазмом», как присутствием божества «внутри» говорящего, см. там же, 64 и след.

чина лежит глубже. Там, где речь идет о пластических искусствах, принято указывать на обширное понятие «*tekhnē*» — «техне» (и эквивалентное ему римское понятие «*ars*»), которое поглощало деятельность художника и нивелировало ее, приравнивая к любому другому умению — сапожника, врача, мореплавателя или плотника.

В известном сочинении Лукиана юноше, отданному в обучение к дяде-скульптору, явились во сне две женщины.

«Одна имела вид работницы, с мужскими чертами; волосы ее были грязны, руки в мозолях, лицо перепачкано гипсом [...]. У другой же были весьма приятные черты лица, благородный вид и изящная одежда».

(Сновидение, или Жизнь Лукиана, 6)<sup>197</sup>

Первая была Гермоглифика, олицетворение скульптуры, вторая, Пайдейя, — образованности и воспитания свободного человека.

«Если ты решишься следовать за мной, — убеждала мальчика Гермоглифика, — и вместе со мною жить, то прежде всего я тебя выращу крепким широкоплечим мужчиной; кроме того, к тебе никто не будет относиться враждебно, тебе никогда не придется странствовать по чужим городам, оставив отечество и родных, и все станут хвалить тебя не за твои слова, а за дела. Не гнушайся неопрятной внешности и грязной одежды: ведь, начав с этого, знаменитый Фидий явил людям впоследствии своего Зевса, Поликлет изваял Геру, Мирон добился славы, а Пракситель снискал всеобщее восхищение; и теперь им поклоняются как богам».

(Там же, 8)<sup>198</sup>

Иначе выглядит профессия скульптора в устах Пайдейи.

«Ты станешь простым ремесленником, занятым ручным трудом и возлагающим все надежды на твою силу; ты будешь жить в неизвестности, имея небольшой и недостойный заработок. Ты будешь недалек умом, будешь держаться

---

<sup>197</sup> Лукиан 1962, 31.

<sup>198</sup> Там же.



простовато, друзья не будут искать твоего общества, враги не будут бояться тебя, сограждане — завидовать. Ты будешь только ремесленником, каких много среди простого народа; ты всегда будешь трепетать перед властью имущими и почитать того, кто умеет хорошо говорить; ты станешь влачить заячье существование и сделаешься легкой добычей более сильного. И даже если бы ты оказался Фидием или Поликлетом и создал бы много дивных творений, то твое искусство все станут восхвалять, но никто из зрителей не захочет уподобиться тебе, если только он в своем уме. Какого бы искусства ты не достиг, все будут считать тебя ремесленником, мастеровым, живущим трудом своих рук».

(Там же, 9)<sup>199</sup>

Симпатии Лукиана целиком на стороне Пайдейи, и это не столько взгляд автора, сколько квинтэссенция античного образа скульптуры как человеческого занятия. У Плутарха читаем:

«...Часто, наслаждаясь произведением, мы презираем исполнителя его [...]. Ни один юноша, благородный и одаренный, посмотрев на Зевса в Писе, не пожелает сделаться Фидием, или, посмотрев на Геру в Аргосе — Поликлетом, а равно Анакреонтом, или Филемоном, или Архилохом, прельстившись их сочинениями: если произведение доставляет удовольствие, из этого еще не следует, чтобы автор его заслуживал подражания».

(Перикл, I, II)<sup>200</sup>

Ранее нечто подобное писал Сенека:

«Мы возносим молитвы и приносим жертвы перед статуями богов, но мы презираем сделавших их скульпторов»<sup>201</sup>.

Дама-Пайдейя Лукиана не должна была читать Плутарха или Сенеку, она излагала давно застывшее общее место. Принадлежность авторов к различным направлениям римско-эллинстической мысли подтверждает тривиальность

<sup>199</sup> Там же, 31—32.

<sup>200</sup> Плутарх 1961, 196—197.

<sup>201</sup> Цит. по: Hauser 1985, I, 119.

того, что они согласно произносят. В оппозиции «пайдейи» и «техне» все преимущества на стороне свободного образования, куда пластическим искусствам вход закрыт.

Правда, ценностный ранг самого физического труда невозможно свести к единому для всей античности знаменателю. Давно замечено, что герои Гомера умели делать вещи собственными руками и отнюдь не брезгали ручной работой — Одиссей мог срубить корабль и изготовить себе брачное ложе, Пенелопа бесконечно пряла спасительную пряжу и т. п.<sup>202</sup> Но профессионализированное художественное ремесло первоначально находилось, скорее всего, в руках пришельцев с Востока, чужих, не греков — пленных или наемников. Эти мастера не были выделены в какое-либо отдельное общественное состояние и включались в пестрый класс ремесленников — «демиургов», куда вместе с умельцами входили лекари, предсказатели и прочие специалисты. Гесиод называл их попрошайками<sup>203</sup>. Странствуя в поисках работы от двора ко двору, от дома одного владыки к дому другого, они теряли связь с собственным домом и везде оказывались чужими. Как отмечал Б. Швайцер, «чужак» и «ремесленник», «ксенос» и «демиургос» были синонимами<sup>204</sup>. Чужим оставался бог-ремесленник Гефест на Олимпе, пришельцем был Дедал на Крите. Во времена тиранов традиция, пусть несколько измененная и иначе мотивированная, сохраняла силу. Впрочем, древние и особо почитаемые священные статуи считались упавшими с неба — минуя земного мастера<sup>205</sup>.

Ситуация художника претерпела существенные изменения во времена расцвета полиса: в городах сложились

---

<sup>202</sup> См. об этом: Гиро 1995, 156—7.

<sup>203</sup> Spivey 1997, 8.

<sup>204</sup> Schweitzer 1925, 40.

<sup>205</sup> Burkert 1985, 91; ср.: Freedberg 1991, 33 и след. Нерукотворные, дарованные изображения сыграют позднее особую роль в становлении и утверждении культа икон в раннем христианстве. Античная идея получит там детальную разработку.

гнезда собственного художественного ремесла и школы «высокого» искусства, многосторонние умельцы уступили место специализированным профессионалам высокой компетентности, чьи произведения были высоко ценимы и желанны. Само ремесло было повышено в ранге. Знаменитая речь Перикла, переданная Фукидидом, содержала прямые указания на этот счет.

«Бедность и темное происхождение или низкое общественное положение не мешают человеку занять почетную должность, если он способен оказать услуги государству. [...] Признание в бедности у нас ни для кого не является позором, но больший позор мы видим в том, что человек сам не стремится избавиться от нее трудом».

(Фукидид. История, II, 37, 40)<sup>206</sup>

Так выглядело дело в парадигмальном документе афинской демократии, долженствующем отражать взгляды и настроения демоса. Впрочем, эта же демократическая власть не остановилась перед осуждением Фидия, величайшего своего «демиургоса».

Аристократический взгляд на вещи, однако, сохранил свою силу. Аристократическое презрение к работе руками трансформировалось в оппозицию труда и досуга, прочно осевшую в высоколобом античном сознании. Занятия, помещенные вне зоны досуга, были внутри себя иерархически упорядочены — между трудом пахаря и трудами государственного мужа полагалась дистанция. Тем не менее, в философском дискурсе «не досуг» был объединен хотя бы уже тем, что — во всех случаях — цель выступала как нечто внешнее по отношению к деятельности, тогда как досуг был самоцелен и самодостаточен. Классическая философия обосновала наивысшее место досуга среди ценностей человеческой жизни, определив его содержательно и затем отождествив со счастьем: свободное время становится высоким досугом, когда оно заполнено бескорыстной деятельностью ума, философским созерцанием, духовным самосозиданием.

---

<sup>206</sup> Цит. по: Историки античности 1989, 304, 305.

«Счастье заключено в досуге, ведь мы лишаемся досуга, чтобы иметь досуг, и ведем войну, чтобы жить в мире», — учил Аристотель (Никомахова этика 10.1177b)<sup>207</sup>, начиная отсчет от «абсолютного досуга» как нормы существования свободного человека и рассматривая всякую работу как некий ущерб, как вычитание из естественной полноты и, следовательно, как отрицательную величину. Поскольку

«считается, что деятельность ума как созерцательная отличается сосредоточенностью и помимо себя самой не ставит никаких целей, да к тому же дает присущее ей удовольствие (которое в свою очередь способствует деятельности), поскольку, наконец, самодостаточность, наличие досуга и неутомимость (насколько это возможно для человека) и все остальное, что признают за блаженным, — все это явно имеет место при данной деятельности, постольку она и будет полным счастьем человека, если охватывает полную продолжительность жизни, ибо про счастье не бывает ничего неполного».

(Там же)<sup>208</sup>

Культивирование высокого досуга было необходимым условием развертывания интеллектуальной деятельности, беспрецедентной по своему богатству и интенсивности; ее следствием был расцвет философии, истории, поэзии, искусства, архитектуры и проч.<sup>209</sup>

Однако, ситуация пластических искусств была двусмысленной — к зоне свободного досуга отнесено было лишь наслаждение пластикой, но отнюдь не производство. Работа для заработка, для поддержания собственного существования несла на себе клеймо несвободы. По рассказу Плиния и других авторов, Полигнот расписал Пеструю Стою безвозмездно и тем самым заслужил афинское гражданство, а также, то ли за это необычное деяние, то

<sup>207</sup> Аристотель 1993, 282.

<sup>208</sup> Аристотель 1983, 282—283.

<sup>209</sup> См.: Фролов 1981, 9.

ли за росписи в Дельфах — у дельфийского совета конфедерации греческих государств (Амфикиона) почести особого рода, а именно — бесплатное питание и жилье (Естественная история XXXV. 59)<sup>210</sup>. Еще более внятно говорит об этом Плутарх:

«Полигнот не был обыкновенным ремесленником и расписывал портик не из корысти, а безвозмездно, желая отличиться перед согражданами. Так, по крайней мере, пишут историки...»

(Жизнь Кимона, IV)<sup>211</sup>

Ибо художник продолжал оставаться наемным мастером, исполнителем заказа на службе полиса. Для живописи, скульптуры и архитектуры не могло быть места на Парнасе. Фидий сам называл себя демиургом<sup>212</sup>. К «Сну» Лукиана ведет традиция, дальние истоки которой можно различить в нравах и обычаях микенских царей; Б. Швайцер имел достаточно оснований, чтобы счесть отношение греков к своим художникам одной из фундаментальных форм греческой культуры<sup>213</sup>. Но у этой формы — как и полагается форме — есть другие стороны.

Труд художника принадлежит миру «техне». Он отделен от свободного познания непроходимой границей. Между пластическим творчеством и поэзией воздвигнута изначально не менее прочная стена. Родство живописи и поэзии было провозглашено греческой мыслью, начиная с Симонида, на рубеже VI и V вв.; «ut pictura poesis» ко времени Горация не выглядело оригинальной идеей. Тем не менее, хотя Гораций и говорил, в сущности, о ремесле поэта, с одной стороны, и о творческой свободе живописца — с другой<sup>214</sup>, следует сохранять осторожность. Сам Гораций помнил:

<sup>210</sup> Естественное знание 1994, 90; ср.: Pollitt 1990, 127.

<sup>211</sup> Плутарх 1963, 157.

<sup>212</sup> Schweitzer 1925, 55; см. также: Чубова 1986.

<sup>213</sup> Schweitzer 1925, 46.

<sup>214</sup> «...Поэт с живописцем все смеют, все им возможно, что захотят» — К Пизонам, 9—10 (Гораций 1937, 225).

«Демокрит утверждает, что без неистовства не может быть никакого большого поэта. То же самое говорит Платон»<sup>215</sup>.

В классическую пору разница между поэтом и живописцем была большей, чем разница между «мусическими» и «техническими» занятиями: поэт вдохновлен, а живописец только умеет, поэзия ведет свою родословную от пророчества, а пластика — от ремесла.

Этот принцип, варьируя, объединял мыслителей разных направлений. Демокрит настаивал на внеличном, внечеловеческом источнике поэзии — он говорил об «истечении божественных образов», которое способны воспринимать люди, находящиеся в состоянии умоисступления, так как они менее способны углубляться в собственные мысли и более подвержены внешним воздействиям — поэтому никто не может быть великим поэтом, не впадая в безумие<sup>216</sup>. В демокритовом учении о поэтической мании безумие является в двух ипостасях — как «слабый ум», неспособный сопротивляться вхождению божественных образов, и как «одержимость», т. е. присутствие и активность «внутри сознания» не своей, внешней, божественной силы.

Согласно Платону, поэтом движет не искусство, а высшая сила —

«как сила того камня, что Эврипид назвал магнесийским [...] Камень этот не только притягивает железные кольца, но и сообщает им силу делать в свою очередь то же самое, то есть притягивать другие кольца, так что иногда получается очень длинная цепь из кусочков железа и колец, висящих одно за другим, и вся их сила зависит от того камня. Так и Муза — сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других одержимых божественным вдохновением. Все хорошие эпические поэты

---

<sup>215</sup> Цит. по: Лосев 1963, 478.

<sup>216</sup> Лурье 1970, 355—356, 554; ср.: Лосев 1963, 478—479.

слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так и хорошие мелические поэты: подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми [...] Поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка [...]».

(Ион 533d, e, 534a, b)<sup>217</sup>

Скульптору и живописцу в божественной одержимости было отказано — еще раз и по другим мотивам, нежели это было сделано в Библии. И снова благодаря этому они становятся причиной своего творения.

Впрочем, тут есть известные тонкости.

Сократ (в «Федре» Платона) различал четыре типа одержимости: пророческую, патроном которой был Аполлон, ритуальную, чьим патроном был Дионис, поэтическую, инспирируемую музами, и эротическую, за которую ответственны Афродита и Эрос. Исследуя происхождение третьей, мусической одержимости, Э. Доддс обратил внимание на следующую особенность. Анализ обращений Гомера к музе (в Илиаде) показывает, что поэт ждет помощи в отношении содержания, а не в отношении поэтической формы; не случайно музы — дочери Мнемозины: они, в отличие от повествователя, осведомленного лишь «со слов», видели и ведают все вещи.

«Ныне поведайте, Музы, живущие в сенях Олимпа:

Вы, божества, — вездесущи и знаете все в поднебесной;

Мы ничего не знаем, молву мы единую слышим...»

(Илиада, II, 484—486)

Поэт располагает специальными техническими приемами и профессиональными навыками, но нуждается в источнике знания, превосходящем человеческую ограни-

<sup>217</sup> Платон 1990, 376—377.

ченность. Дар музыки — не просто память, но гарантия правды, во-первых, и способность внутреннего видения события во всех его деталях, во-вторых<sup>218</sup>. Исходя из этого — древнейшего, эпического по своему происхождению — представления о мусическом вдохновении, следовало бы задаться вопросом о том, насколько необходим этого рода дар скульптору, изображающему, скажем, состязание Пелопса и Эномая или скандал с кентаврами на свадьбе Пирифоя. Казалось бы, его-то в первую очередь следует наделить даром знания и видения — если не будущего, то прошлого, ему нужнее увидеть, как это было и как выглядело «во всех деталях». Но идея божественной инспирации в этом смысле, как и в более позднем смысле творческой способности вообще, не встречается в текстах классической поры.

Совсем умолчать о ней, однако, невозможно, и она необходимо является, пусть с опозданием, в начале эллинистической эпохи — в учении стоиков. Понятие «фантазии», которым стоики обозначили особый дар художника, приблизило мастера к поэту<sup>219</sup>. Платоновское вдохновение, каприз музы, пожелавшей сегодня посетить одного поэта, а завтра — другого, уступили место постоянной способности усмотрения истины, ибо безлично-универсальная божественная субстанция присутствует в душе каждого человека. Учение стоиков о единстве движущей силы и вещества или, лучше, о тождестве бога и мира предполагало постоянное присутствие бога в душе. Бог как порождающий принцип, «порождающее семя», получил место внутри нас. Это присутствие обеспечивало возможность пластической фантазии, которую иногда противопоставляли теории мимезиса. Филострат Старший писал, что фантазия отлична от подражания и делает художника куда мудрее, нежели это делает мимезис. Но

---

<sup>218</sup> Dodds 1963, 64, 80—82, 100—101.

<sup>219</sup> Развернутый анализ понятия — в цитированной работе: Schweitzer 1925. Ср.: Goldhill 1994, 208—210.



мудрость эта — особого рода: она не противоположна мимезису. Фантазия не есть способность воображения, позволяющая воссоздавать в уме («в душе») нечто когда-либо виденное, но это и не способность воображения к созданию невиданного и невозможного. Она есть способность открывания — интуитивного видения и воссоздания в мысленном образе — того, что уже существует, но сокрыто от обыденного зрения. Искусство живописи, писал Филострат Младший, «имеет в известном смысле родство с искусством поэзии в том, что общей для обеих является способность невидимое делать видимым; ведь поэты выводят перед нами воочию богов и все то, в чем есть важность, достоинство и очарование; также и живопись передает нам в рисунке то, что поэты выражают в словах» (Картины. Введение. 5)<sup>220</sup>.

Понятая таким способом фантазия станет еще одним общим местом позднеантичных сочинений, не зависящим от принадлежности пишущего к какой-либо философской школе.

«Когда художник (Фидий. — Б. Б.) изготовлял изображения Юпитера и Минервы, он вовсе не созерцал какое-нибудь (действительное существо), которому бы он уподоблял свои произведения. Но в его собственном уме жил некий возвышенный образ красоты. Созерцая его и будучи в него погружен, он направлял к уподоблению ему и искусство, и свою (художническую) руку».

(Цицерон. Об ораторе. II.7)<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Жизнь Аполлония Тианского, VI.19. Цит. по: Филострат 1936, 106.

<sup>221</sup> История эстетики 1962, 192. Можно заметить, что эта идея словно бы скрыто присутствует в мифе о Пигмалионе. Если бы царь-скульптор делал статую Галатеи, глядя на прекрасную живую модель, ему незачем было бы влюбляться в бесчувственное изваяние. Остается предположить, что модели не было и «возвышенный образ красоты» предварительно находился в его уме. Приписывать мифу, хотя и позднему, латентный стоический принцип было бы рискованно; тем более соблазнительно увидеть здесь раннее угадывание творческой

То же позднее повторил Сенека: Фидий, писал он, никогда не видел Зевса, но сделал статую Громовержца, Афина не стояла перед ним, но дух его был на уровне задачи и т. д.<sup>222</sup>

В неоплатоническом философском контексте, у Плотина: Фидий

«создал своего Зевса без отношения к тому или иному чувственному предмету, но взявши его таким, каким он стал бы, если бы этот Зевс захотел явиться перед нашими глазами».

(Эннеады, V.8)<sup>223</sup>

Не нужно забывать, что «усмотрение бога», которое служит постоянной моделью «фантазии», имеет другую, неявную, но существенную грань. Изображение антропоморфных богов предполагает сходство видимого изваяния с невидимым оригиналом, т. е. сходство, которое никак не может быть проверено или доказано. По мере нарастания визуального правдоподобия сакральных изображений проблема подобия становилась все более острой: сходство должно было гарантировать адекватность и функциональную полноценность образа. Эта поразительная способность духовной оптики к пластическому видению невидимого возвышает художника над вульгарным механическим трудом рядового ремесленника.

Тем не менее, квалификация живописи или скульптуры как «техне» от этого не пострадала. Очевидное расхождение никто не пытался преодолеть. Рассуждения о фантазии, нередко изощренные и, казалось бы, далекие от наивного антропоморфизма, в конечном счете, достаточно монотонно сводились к усмотрению «вида» бога, а сила ее не менее монотонно подтверждалась примерами из далекого прошлого — пяти-семисотлетней давности.

---

способности, не имеющей внешней причины и созидающей без образца.

<sup>222</sup> См.: Pollitt 1990, 224.

<sup>223</sup> История эстетики 1962, 225.

Обратиться к творениям мастеров-современников мало кому приходило в голову. Сегодня известны имена всего четырех скульпторов, работавших в Александрии с IV по I век до н. э., из них три — по сигнатурам, одно упомянуто у Плиния; из скульпторов, чьи работы находились в Антиохии на Оронте — одно<sup>224</sup>. В других местах насчитывается больше имен, но восстанавливаются они преимущественно по подписям на основаниях статуй<sup>225</sup>. В литературе римской эпохи современные художники не удостоивались упоминаний, а отсылки к знаменитым мастерам прошлого входили в принятый риторический репертуар:

«Если требовался конкретный образ или ученая ссылка на искусства, чтобы подкрепить аргумент [...], любой набор шаблонных фигур был под рукой, включая телку Мирона. Только мастера и творения прошлого подходили для этого — современным скульпторам, резчикам гемм, живописцам, бронзовым статуям недоставало для этого необходимой культурной патины»<sup>226</sup>.

Между тем заказов было неисчислимое множество — от царских и до публичных или частных, скульптурные мастерские процветали. Статус скульптора или живописца в период эллинизма или в римские времена мог повышаться или понижаться, но *вместе* со статусом ремесленного труда, *не выходя за его пределы*, и до конца античности так и не трансформировался в образцовую для Нового времени *оппозицию искусства и ремесленничества*<sup>227</sup>. Это противоречие античного

<sup>224</sup> Чубова 1986, таблицы.

<sup>225</sup> См., напр.: Hanfmann 1975, 62—63.

<sup>226</sup> Burford 1974, 206—207.

<sup>227</sup> Косвенным свидетельством особого положения художника могли бы быть его доходы. Мастера классической поры, мастера эллинистического времени и поздней античности не должны были страдать от отсутствия заказов, что касается знаменитых, то в документах встречаются упоминания о больших состояниях. Относящийся к поздней античности уникальный памятник — «тариф» Диоклетиана (301 г.) показывает место

Это противоречие античного сознания не знало разрешения: социологический и социопсихологический взгляд никак не был согласован с онтологическим и культурным. Но в этих последних контекстах «техне» живописца и скульптора — создателей образов — заслуживает того, чтобы к нему присмотреться с еще одной точки зрения. Позиция «внутри ремесла» имела в себе скрытый, не замечаемый современниками смысл, который готовил становление культурной роли «художника».

Всеобщее убеждение в ремесленном происхождении образов богов составляет параллель патетической аргументации библейского запрета, отвергавшей возможность божественной инкарнации в статуях именно по причине их рукотворности. Греки получили сходный результат логическим путем.

«Техне» в том виде, в каком она отрефлектирована у Аристотеля, имеет следующие определения. Наиболее общее отграничение, на котором неоднократно настаивал Стагирит, основано на отличии человеческой деятельности от самодвижения природы. Природные предметы или предметы, «существующие по природе», имеют начало движения или покоя в самих себе, «будь то в отношении места, увеличения или уменьшения или качественного изменения». Произведения «техне» имеют начало «в другом или вовне» (*Физика*, 2, 192b)<sup>228</sup>. При этом подразумевается, что этот другой — человек, который может

---

«рядовой» художественной работы в рамках ремесленных норм того времени. «Декоративный» живописец, по некоторым подсчетам, зарабатывал в месяц примерно вдвое больше маляра и втрое больше плотника на верфи (см.: Paul-Louis 1927, 266; ср.: Burford 1974, 143), но такой разрыв вполне объясним более высокой квалификацией и «штучным» характером продукта. Степень состоятельности такого мастера, однако, установить трудно, поскольку для надежных сопоставлений цен и доходов нет достаточного материала. (См.: Burford 1974, 23, 136—144.)

<sup>228</sup> Аристотель 1981, 82.

быть причиной появления и изменения вещей, иначе говоря — творить наравне с природой или подобно природе. Всякое искусство, всякое умение творить суть человеческие способности, т. е.

«начала изменения, вызываемого в другом, или в самом обладающем данной способностью, если он другое».

(Метафизика, 9, 1046b)<sup>229</sup>

«Техне» есть альтернативный природному, собственно человеческий (мы можем сказать — культурный) способ порождения и преобразования вещей.

Другая характеристика «техне» связывает его с целеполаганием:

«в предметах искусства мы обрабатываем материал ради определенного дела».

(Физика, 2, 194b)<sup>230</sup>

Далее, «техне» есть некоторое умение, которое, будучи однажды изобретено, передается посредством научения.

В связи с этим, казалось бы, простым тезисом Аристотеля следует сделать два замечания.

Первое. Можно напомнить о библейской характеристике «первого мастера» Бецалея и его помощников. Способность к межпоколенной передаче посредством научения трансформирует божественное по своему происхождению знание в «техне» — чисто человеческое мудрое умение.

Второе. Соотношение инновации и традиции в мире «техне» было положено в основу концепции истории искусства, какой она выглядит у Ксенократа и щедро черпавших из него авторов, Плиния прежде всего<sup>231</sup>. Плиний повторяет десятки раз формулу «hic primus» — «он первый». Тот же ход встречается и у других авторов:

«Пифагор, ваятель из Регия, первый поставивший своей заботой соразмерность и ритм [...]»

<sup>229</sup> Аристотель 1976, 236.

<sup>230</sup> Аристотель 1981, 87.

<sup>231</sup> См.: Sellers 1896; Schweitzer 1932.

(Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, VIII, 47)<sup>232</sup>

или —

«Аполлодор первый изобрел построение теней [...]»

(Плутарх. К славе афинян, 2)<sup>233</sup>

Эти замечания сделаны мимоходом, речь идет совсем о другом; можно предположить, что мы имеем дело с еще одним общим местом текстов о пластике. Но за топом стоит теория, пусть не вполне эсплицированная. У Плиния каждый значительный мастер характеризуется по определенной схеме, где своеобразие его творчества описывается как открытие некоей грани изобразительного умения, как вклад в общее «техне» и как ступень восхождения к совершенству. В скульптуре это движение начинает Фидий, продолжают Поликлет, Мирон, Пифагор и завершает Лисипп (Естественная история, XXXIV, 54—65)<sup>234</sup>. Аполлодор начал великую эпоху греческой живописи, введя светотень — «скиаграфию», следующие новации принадлежат Зевксису, Паррасий ввел «симметрию», т. е. систему пропорций, далее следуют усовершенствования Евфранора, и, наконец, все открытия синтезируются в искусстве Апеллеса (там же, XXXV, 60—97)<sup>235</sup>.

Движение к совершенству разворачивается по нескольким осям, которые плохо согласованы между собой.

Миметический принцип требует нарастающего сходства с реальностью, которое имеет своим пределом полную иллюзию, «как живое». Идеализирующая интенция, направленная, в частности, к отысканию совершенной «симметрии», отвергает частное жизненное подобие. Собственно технические изобретения и усовершенствования (напр., техника энкаустики) составляют самостоятельную линию, которая с равным успехом может служить любой цели.

<sup>232</sup> Диоген Лаэртский 1979, 145.

<sup>233</sup> Pollitt 1995, 148.

<sup>234</sup> Естествознание 1994, 65—67.

<sup>235</sup> Естествознание 1994, 90—98.

Так или иначе, но искомое совершенство некоторым образом существует и только лишь подлежит нахождению. Каждый шаг, приближающий искусство к нему, трактуется не столько как изобретение, сколько как открытие. Нис ргитус (ввел светотень, применил хиазис, изобразил открытый рот, использовал определенный набор цветов и т. д.) означает не полную оригинальность, но начало серии, сдвиг в каноне: после него это уже будут делать другие.

Таким образом, каноничность греческой классики зеркально отражает каноничность древневосточных культур: там образец дан сначала и может соблюдаться теоретически бесконечно, здесь канон выступает как конечная цель и причина, *causa finalis*. Но при этом автор произведения и первооткрыватель новой грани искомого совершенства теряет прозрачность, присущую мастеру — транслятору изначально данной канонической модели. Он становится заметным и получает статус причины. Этот сублимированный тип канонического управления можно было бы назвать *кумулятивным каноном*.

Аристотель устанавливал следующее важное различие: искусственный предмет можно изготовить, механически следуя готовому образцу, но подлинное «техне» основано на знании и владении правилами, способами, приемами, методами, принципами. Это знание и есть собственно «техне» — в отличие от созданного продукта, который есть

«не (само) искусство, а то, что получено искусством».

(О софистических опровержениях, 34, 184a)<sup>236</sup>

Поэтому следует отличать «искусство» от «опыта»; последний есть подражание действию или «знание единичного», тогда как искусство — знание общего.

«Имеющие опыт знают „что“, но не знают „почему“; владеющие же искусством знают „почему“, т. е. знают причину».

(Метафизика, 981a)<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Аристотель 1978, 593.

«Техне», следовательно, есть способность души, сообразующаяся с разумом.

Еще одно ограничение разводит «искусство» и поступки, где действие и результат совпадают, тогда как в «искусстве» результат отделен от действия.

Все это сведено в известное определение из «Никомаховой этики»:

«Искусство [...] не относится ни к тому, что возникает с необходимостью, ни к тому, что существует или возникает естественно, ибо (все) это имеет начало (своего существования и возникновения) в себе самом. А поскольку творчество и поступки — вещи разные, искусство с необходимостью относится к творчеству, а не к поступкам. [...] Искусство (и искусность) — это причастный к истинному суждению склад (души), предполагающий творчество, а неискусность, в противоположность ему есть склад души, предполагающий творчество, но причастный ложному суждению [...]».

(Никомахова этика, б, 1141b)<sup>238</sup>

Понятое таким образом «техне» делает мастера, «знающего как» и целесообразно творящего новые вещи в согласии с истинным суждением, первой причиной собственных произведений.

Генетически мастер — создатель вещей и образов — восходит к социальной роли, которая, по мере ее выделения и самоопределения, окутывалась все более плотным сакральным или магическим ореолом. Благодаря этому его продукт наделялся онтологическим статусом. Древний Восток выделял «мастера» как особый уровень человеческой деятельности, не равный другим; такое выделение унаследовано было от примитивных обществ, откуда берет начало особое положение ремесленника, прежде всего — гончара и кузнеца. Мастер — изготовитель богов — обладал особыми свойствами. С одной стороны,

<sup>237</sup> Аристотель 1976, 66.

<sup>238</sup> Аристотель 1983, 176.



ему была дарована склонность к общению со сверхнатуральными силами и существами, и это свойство отличало его от ему подобных. Но именно в качестве посредника, медиума, он лично был прозрачен. Исполнительское варьирование, которое для современного наблюдателя выглядит эквивалентом творческой уникальности произведения, для самого мастера никак не было маркировано. Напротив, ему представлялось, что все изображения бога, вышедшие из его рук, идентичны.

В Иерусалиме его сделал заметным пророк, разоблачающий богов как неживые, рукотворные изваяния. В Греции это сделал философ — уже Гераклит предостерегал против наивного заблуждения, будто боги живут в статуях.

Пути авторства расходятся, еще не определившись. Поэт вещает в состоянии божественной одержимости, художник же разумно и искусно формирует материю и обогащает мир своими изделиями. Первопричина поэтического творения остается вне поэта, который может быть всего лишь местом ее временного пребывания. Но скульптор и есть «внешний другой», он оказывается причиной, за которой нет никаких других причин — кроме общей для всех конечной причины.

Понять скульптуру как осмысленное ремесло — акт в известном смысле революционный: изваяние оказывается делом рук мастера с начала и до конца. Простой смертный, умелец, ремесленник *сделал* — тем самым в акте техне исключается участие сверхъестественных сил.

Дальнейшие интерпретации зависят от принятой осциллографической отсчета. На Востоке проявление фигуры мастера потребовалось для того, чтобы превратить богов в истуканов. Но стоит сделать человеческую меру центральной — и художник-демиургос повышается в ранге; он может быть помещен на ступень, равную месту «глуповатого поэта», если не превосходящую ее. Случайно ли — и это другой ракурс знаменитого «ut pictura...» — что Гораций сближал живопись и поэзию в сочинении, которое рассматривало поэзию как умение — «ars»? <sup>2</sup>

Продукт художника-ремесленника получает вполне человеческое происхождение — и это еще одна необходимая предпосылка становления искусства как искусства. Как писал Сенека:

«...Статуя предполагает и материю, из которой она сделана, и художника, который придал материи известную форму. Бронза, из которой отлита статуя, есть материя, а скульптор — причина».

(Письма к Люцилию, 28: 65)<sup>239</sup>

Сам мастер сознавал это едва ли не первый и начинал рефлектировать по поводу способов создания образов. Содержание этой рефлексии не оставляет сомнений относительно целей, которые он ставил перед собой, когда формировал инертную материю. Мы не найдем там намеков на ее одушевление, наделение ее магической силой и т. п. Теория изображений с самого ее зарождения у профессионалов, начиная с Поликлета, имела своим содержанием эстетические проблемы, возникающие и решаемые в пространстве мимезиса — в напряженном поле между идеализацией и жизнеподобием. На переломе IV и III веков до н. э. последовательность событий в этой сфере «техне» была осознана как история, связанная и эволюционная по своей природе — такой она и зафиксирована у Ксенократа.

Более того, изнутри профессионального сознания вырвались идеи, убийственные для самой концепции *техне*.

Источники говорят о мотивах, побудивших Полигнота безвозмездно украсить Пеструю Стою, нейтрально: желал отличиться перед согражданами. Этот случай оставался хрестоматийным исключением. Однако, рядом с ним появлялись новые легенды о выдающихся художниках: Зевксис кичился своим богатством, Александр подарил Апеллесу свою любовницу, родосцы поставили статую в честь скульптора Афанагора и т. п. Тут нас подстерегает еще одна смысловая двойственность. С одной стороны, можно предположить, и не без оснований, что эти

---

<sup>239</sup> История эстетики 1962, 143—144.

анекдоты мало что меняют: они только и примечательны своей необычностью, затем их повторяют и передают. Но не менее верно будет счесть, вслед за Швайцером и Хаузером, что тут появляются признаки открытия «артистического гения»<sup>240</sup>, хотя еще неясные.

Пусть одна из этих бродячих историй послужит нам моделью.

Когда Зевксис, спустя, примерно, полстолетия после Полигнота, стал дарить свои картины, он мотивировал свою щедрость словами, полными гордыни. Он утверждал, если верить Плинию, что *«его картины не могут быть куплены ни по какой достаточно достойной цене»* (Естественная история XXXV, 62), и стал их дарить<sup>241</sup>. На память сразу приходит сообщение Плиния, непосредственно в следующих строках, об огромных богатствах живописца.

Богатство Зевксиса — в изображении Плиния и его источников — не редкость. Мы можем найти у него упоминания о других впечатляющих доходах художников: Апеллес получил однажды за картину двадцать талантов; Лисипп накопил состояние в 1500 золотых статиров; серебряных дел мастер Ментор взял 100 000 сестерциев за два гравированных кубка; Лукулл уплатил скульптору Аркесилаю 1 000 000 сестерциев за одну статую и т. д. Исследователь, тщательно собравший и проанализировавший эти и другие свидетельства, полагает, что они не дают представления о реальных доходах средних мастеров, владельцев мастерских и что такое представление составить чрезвычайно трудно — как ввиду недостатка данных, так и в связи с изменениями положения мастера на протяжении многих веков и в различных местах античного мира<sup>242</sup>. Скорей всего, оно бывало скромным, а случаи фантастических доходов (как и случаи особых почестей) бы-

---

<sup>240</sup> См.: Schweitzer 1925; Hauser 1985, 117.

<sup>241</sup> Естествознание 1994, 91.

<sup>242</sup> Burford 1974, 137 и след.

ли запечатлены в преданиях и анекдотах как раз по причине их исключительности. Казалось бы, и с этой стороны, художник античности был бесповоротно обречен ремеслу.

Тем не менее, тут, как и в других случаях, при внимательном рассмотрении картина теряет отчетливость и образ художника начинает раздваиваться.

Не только финансовое благополучие крылось за театральными жестами Зевксиса. Не так уж важно, когда имели место описанные события и случились ли они вообще, достаточно того, что анекдот этот возник где-то в пределах зрелой греческой культуры. Легендарная история, если можно так выразиться, *синдроматична* — в ней можно увидеть комплекс симптомов беспрецедентной культурной перемены; назовем его «синдромом Зевксиса».

Первое его значение таково. Продукт мастера не может иметь никакого денежного эквивалента, т. е. не может быть приравнен — посредством цены — к какому-либо другому продукту, он, следовательно, ничему не эквивалентен: он *уникален*.

И это несмотря на то, что картина есть продукт «техне» — набора знаний и умений, передаваемых, как сказано, посредством научения и, следовательно, не уникальных по определению. В картину вложено еще что-то сверх доступного другим «техне», нечто, что есть у Зевксиса и ни у кого более; именно эта добавка делает продукт бесценным, ни на что не обмениваемым. Безымянная пока добавка (ибо это не магическая сила мастера, причастного к сверхнатуральному миру, и не божественная одержимость, и не «фантазия» стойков, а что-то другое) происходит от уникальности самого мастера. Следовательно, художник — мастер, как все, и в то же время он *единственный в своем роде*.

Следующий смысл: вознаграждение, получаемое живописцем, в этой точке перестает быть платой за труд (который можно измерить потраченным временем, использованными материалами и квалификацией или как-нибудь еще), оно определяется как ценность самого про-

изведенного им продукта, который, как мы видели, не может иметь цены в силу своего универсального одиночества. Это значит, что продукт включен в экономический космос вопреки своей внеэкономической природе и потому обречен постоянно этот космос возмущать своим присутствием, благодаря врожденному стремлению выпасть из трехмерного пространства экономики.

Сам факт обсуждения проблемы указывает на зарождение собственно художественного рынка, ибо речь идет о не заказанных работах (которые могут быть куплены у мастера, но могут быть затем перепроданы). Одновременно сигнализирована его, художественного рынка, изначальная, врожденная экономическая абсурдность, обусловленная столько же особыми свойствами производства специфического товара, сколько и особыми способами его потребления.

«Синдром Зевксиса» указывал на процессы, которые в пределах античного мира осуществились неполностью — в уникальности продукта не была до конца опознана уникальность автора. Но то, что было реализовано, определило судьбу будущей новоевропейской художественной культуры.

Для сложившегося художественного сознания жанр надгробия — скорее, периферийный. Но для времен зарождения и первоначального становления художественного сознания эволюция заупокойных изображений предствительна, поскольку мы имеем дело с массивом необычайно древних и широко распространенных поверий и соответствующих культов.

Еще где-то в конце IV в. до н. э. Евгемер высказал идею, будто почитание изображений выросло из стремления увековечить память умерших. Эта мысль получила продолжение в Книге Премудрости Соломона и позднее, уже в IV в. н. э., была в развернутом виде повторена Афанасием.

«Не только в древности, но и в наши времена, многие, утратив самых любимых своих братьев, сродников и жен, и жены, утратив мужей, — когда сама природа показала, что утраченные были смертные люди, — но по причине великой о них скорби, изобразив их на картине и выдумав жертвы, поставили их на показ, а жившие впоследствии, ради изображения и художникова искусства, стали таковым кланяться как богам, поступив вовсе неестественно. Ибо родители оплакивали изображенных на картине вовсе не как богов; а если бы признавали их богами, то не плакали бы о них, как об утраченных. Поелику они не признавали их не только богами, но даже и вовсе существующими, то изобразили их на картине, чтобы, видя напоминаемое картиною, утешиться в их несуществовании. И сим-то безрассудные молятся как богам и воздают им честь, подобающую истинному богу!»

(Афанасий. Слово на язычников, 10)<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> Цит. по: Афанасий 1902, 138—139.

Возможно, александрийский богослов знал, о чем говорил, не только из книг. Культ мертвых все еще существовал в Египте, традиции мумификации сохранялись до IV в.; некоторые фаюмские портреты, эллинистические наследники древнеегипетской заупокойной скульптуры, датируются концом III и даже IV в.<sup>244</sup>, за спиной был опыт обожествления эллинистических властителей и римских императоров. Тем более примечательно это свидетельство, которое, по причине двойственности реальной истории, столько же коррелирует с нею, сколько прокручивает ее в обратном направлении. К обожествлению живых владык мы вернемся позднее, сейчас же следует обратить внимание на память о мертвых. Если «отцы» верили, будто «они существуют», то «дети», хотя и не вполне расстались с этой верой, параллельно признали изваяния всего лишь изваяниями, подобиями, призванными хранить память об ушедших.

В конце концов, всякий образ есть возмещение некоторого отсутствия, а смерть — ближайшая и непосредственно данная нам точка катастрофического и необратимого перехода за черту присутствия. Вот почему на этой грани потребность в образе достигает наивысшей остроты. Начальная форма образа представляла собою полную победу над отсутствием: предок, дух предка пребывал в образе или был тождествен ему. Нарушение бытийной связи между изображением и умершим — акт поистине революционный: тут прокладывается одно из направлений возврата изображений к самим себе. Урны Дипилонского кладбища, куда помещали пепел умерших, были связаны с культом, но знаменитая полутораметровая ваза со сценой оплакивания (середины VIII в. до н. э., из Афинского Национального музея), хотя и предназначалась для возлияний, но в то же время получила иное, главное назначение: быть знаком погребения знатной дамы и памятью о ней<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> См.: Peacock 2000, 441; Geoffroy-Schneiter 1999, 77, 79; Павлов 1965, табл. XXI, XXII.

<sup>245</sup> См.: Hurwit 1985, 93.

Подобное раздвоение функций пережила и надгробная стела. Иногда связанная с ритуально незавершенным культом мертвых — она все более представляла отсутствующих всего лишь как напоминание, но это «всего лишь» было полно возможностей. Греческие надгробия бывали высочайшего художественного качества — хрестоматийная стела Гегесо, где умершая представлена разбирающей свои драгоценности, давно сделана парадигмальной формулой классического духа<sup>246</sup>. Однако дело не в художественном качестве, которое мы в состоянии оценить: заупокойный портрет Хефрена по-своему не менее художественно напряжен. Меняется роль, вещь перемещается в иное культурное поле; она существует теперь для обозрения, которое — при соответствующей культурной ориентации — позволяет проявить ее «отложенную» художественную потенцию, более не противоречащую прямой меморативной функции<sup>247</sup>.

Замечу, что мотив стелы Гегесо уже в древности стал образцом для повторений — на провинциальном малоазийском кладбище найдено надгробие II в. до н. э. с изображением аналогичного сюжета. На многих заупокойных рельефах того времени можно было увидеть различные элементы пейзажа, гермы, стелы, статуи, деревья, занавесы и целые архитектурные фоны. В то же время там использовали изобразительные формулы героизации покойного, указывающие не его героическое бессмертие; широко распространены были рельефы, представлявшие трапезу — в соответствии с поверьем, будто умерший может вечно участвовать в семейных пра-

---

<sup>246</sup> См.: Hanfmann 1975, 60, fig. 122.

<sup>247</sup> Изображение бытовой ситуации характерно и для египетских заупокойных рельефов, и для античных стел. Однако, сцена в мастерской египетского скульптора Юти (Матье 1961, илл. 165) магическим образом направлена в загробное будущее как неизбежную реальность, тогда как портрет эллинистического скульптора Мегистокла (Burford 1974, илл. 84) репрезентирует его прошлое, ушедшее в небытие.



зднествах<sup>248</sup>. Чисто меморативные функции смешивались с сакральными, культ мертвых не исчез: передавали, что Солон запретил заупокойные жертвоприношения животных и ограничил количество одежд, которые вкладывали в могилу, а в 316 г. в Афинах было запрещено ставить надгробные памятники — чем, кстати, был подкошен процветавший прежде того скульптурный промысел<sup>249</sup>.

Художественная функция утверждалась не столько ценою опровержения принятой ранее культурной практики, сколько как ее дериват.

Функциональное расслоение изображений на сакральные и светские не имело определенных переломных рубежей во времени и совершалось по-разному на различных уровнях — в зависимости от вида и жанра. Вазы геометрического стиля не сводились к кладбищенским ритуальным сосудам; утилитарные и эстетические потребности делали свое дело, и главное назначение изделий искусников Керамика — мирское; сосуды покупали на базаре или заказывали мастеру частные лица. Та же судьба должна бы ожидать и мелкую пластику с той, однако, разницей, что статуэтки чаще предназначались для храма — в качестве дара богам<sup>250</sup>. Это, как мы видели, не мешало им изображать любые сюжеты<sup>251</sup>.

---

<sup>248</sup> Hanfmann, 59—61.

<sup>249</sup> См.: Burford 1974, 145.

<sup>250</sup> См.: Burkert 1985, 92—95.

<sup>251</sup> Традиция сохранялась на протяжении всей античности. Плиний Младший приобрел на деньги, доставшиеся ему в наследство, коринфскую статую. «Изображен стоящий старик, — писал он в письме Аннию Северу. — Кости, мускулы, жилы, вены, даже морщины — перед тобой живой человек: редкие ниспадающие волосы, широкий лоб, сморщенное лицо, тонкая шея; руки опущены, груди обвисли, живот втянуло». Статуя — из старой бронзы и старинной работы — была приобретена не для украшения дома, а для храма Юпитера в Комо, родном городе Плиния: «дар этот, кажется, достоин храма, достоин бога» (Письма, III, 6 — Плиний Младший 1982, 47).

Что касается произведений скульптуры и живописи в узком смысле, то здесь сочетание мирского предмета и сакрального посвящения восходит по меньшей мере ко времени архаики. Накопление вотивных статуй, статуэток и картин в течение столетий (менее ценные с течением времени жрецы закапывали в священную землю теменоса) превращало храмы и святыни в огромные коллекции, которым предстояло пережить кардинальную метаморфозу: не переставая быть храмами, они превращались в музеи, а жрецы, соответственно — не переставая быть жрецами — в хранителей и знатоков; иногда они еще и нанимали специальных гидов. Отстроенный с необычайной пышностью, уже в эпоху эллинизма, храм Артемиды в Эфесе пришлось дополнить отдельным портиком, где были выставлены на всеобщее обозрение статуи и другие дары богине — «это был своего рода музей»<sup>252</sup>. Уменьшенные копии знаменитых памятников можно было приобрести и унести с собой в качестве сувениров<sup>253</sup>. Павсаний видел в Дельфийском святилище тысячи статуй — и это во втором веке нашей эры, после римских грабежей.

В неясной переходной зоне между сакральным и светским зарождались новые формы, предназначенные более для выражения политических и идеологических концепций. Сцены взятия Трои, написанные Полигнотом на стенах Лесхи в Дельфах, и сюжеты Пестрой Стои на афинской агоре имели очевидный патриотический смысл и представляли греков как носителей достоинства, умеренности, сдержанности и мужества — в противоположность внекультурному неистовству варваров, то же касается скульптур западного фронтона храма Зевса в Олимпии или метоп Парфенона<sup>254</sup>. В общем виде можно сказать, что нарастание повествовательного начала в скульптуре, как и в живописи, само по себе отнес-

---

<sup>252</sup> Свенцицкая 1992, 206.

<sup>253</sup> См.: Holst 1967, 24.

<sup>254</sup> См.: Castriota 1992.

няло на дальний план идею присутствия; наррация — враг инкарнации.

Бронзовый памятник тираноубийцам, работы Крития и Несиота, водруженный там же на агоре, был не только свободен от культовых обертонов, это уж само собой разумеется, но был, можно сказать, одним из первых опытов политической «монументальной пропаганды»<sup>255</sup>. Еще ранее — и с более общей воспитательной целью — появились курсы-атлеты; статуи победителей в спортивных состязаниях, украшавшие места состязаний и палестры, были, надо полагать, наиболее распространенным внесакральным жанром, где общественно-воспитательная цель сопрягалась с осознанным решением новых, собственно художественных задач. На протяжении V и особенно IV веков появляются новые жанры и реинтерпретируются традиционные мифологические; скульптура, можно сказать, все более плотно заселяет публичные, а затем и private пространства. Время поздней классики подготовило коренной поворот в жизни пластических образов. Афродита Праксителя, доставшаяся кидьянам после того, как от нее отказались жители Коса, и составившая гордость, славу и богатство города, была помещена в круглый, обнесенный дорической колоннадой храм, который выглядел, скорее, прекрасной архитектурной оправой для прекрасной статуи<sup>256</sup>.

---

<sup>255</sup> Как сообщал Фукидид, тираноубийцы не убивали тирана, а поводом к убийству Гиппарха, младшего брата тирана Гиппия, были не столько политические соображения, сколько личные проблемы. Гармодий, любовник Аристокгейтона, по слову историка — «в расцвете юной красоты», подвергся домогательствам Гиппарха; опасаясь, что Гиппарх применит силу, любовники спланировали заговор. Сам тиран убит не был и продолжал править в Афинах еще 4 года (Фукидид. История, 6.54. 1—4). Тем не менее, Гармодий и Аристокгейтон были сделаны героями борьбы за демократию и увековечены из идеологических соображений.

<sup>256</sup> Vermeule 1977, 2.

Главные события должны были разыграться в пост-классической античности.

Эллинизм создал условия для формирования той сети институтов, представлений и поведенческих норм, которые сложатся в будущий «мир искусства».

При дворах эллинистических властителей впервые заказ, покупка и размещение статуй и картин получили определенную и законченную цель — быть предметом художественного созерцания и наслаждения. Другие значения становятся коннотирующими.

Лидерство в этом процессе принадлежало Атталидам в Пергаме и Птолемям в Египте.

Аттал I, третий властитель Пергама после распада империи Александра, основатель Библиотеки, бросившей вызов Александрийской, не только задумал памятник победы над галатами, который был завершен при его наследнике Евмене II, но и украсил город, не считаясь с затратами, огромным количеством творений греческой классики. Он был первым документально зафиксированным собирателем искусства<sup>257</sup>.

Надо отметить, что в этой ранней фазе частное собирательство, «государственное» коллекционирование и, наконец, меценатство еще не отделились четко друг от друга. Заказ — то ли от себя, то ли от имени государства или города — широко практиковался и в период классики. Знаменитый, стократно повторенный анекдот о картине, для которой Зевксису понадобилось синтезировать лучшие черты пяти прекраснейших дев Кротоны, был городом же и заказан «на общественные средства» (Естественная история, XXXV, 64<sup>258</sup>; ср.: Цицерон. О нахождении, 2.1.1)<sup>259</sup>; Аристрат, тиран Сикиона, заказал живописцу Никомаху изображение монумента, который тиран

---

<sup>257</sup> Alsop 1982, 191. В Сикионе, возможно, еще в конце IV в. до н. э. существовала картинная галерея, где были собраны работы местных художников. См.: Holst 1967, 24.

<sup>258</sup> Pliny 1896, 109.

<sup>259</sup> См.: Лосев 1979, 383.

воздвигал (видимо, тоже не своими руками) в честь поэта Телеста (Естественная история, XXXV, 109)<sup>260</sup>, и т. п. — таких примеров можно привести множество. Дифференциация частного и государственного собирательства и меценатства происходила постепенно. Смешанные формы сохранялись до самого конца античности. Но когда Аттал II буквально «гонялся» за выдающимися творениями греческих мастеров прошлого и предлагал за них неслыханные деньги — 100 талантов за одну картину афинского живописца Аристиды младшего! (Естественная история, XXXV)<sup>261</sup>, — он вел себя как истинный коллекционер, собирающий уникальные художественные творения.

То же у Птолемея в Египте. Афиней свидетельствовал о празднестве Птолемея II, для которого был сооружен специальный павильон, украшенный сотней мраморных статуй первоклассных мастеров и картинами живописцев сикионской школы (Athenaeus V, 204E)<sup>262</sup>, Птолемей III Эвергет был еще более активен, а за ними вслед появилось множество собирателей и меценатов<sup>263</sup>.

Завершением процесса был опыт позднего эллинизма, и особенно — Рима.

Наиболее полная — в пределах античности — кристаллизация мира искусства именно в Риме, возможно, связана с тем, что сюда была перенесена извне более или менее сложившаяся система. Самодостаточное художественное наслаждение, которое стало ее основой, было чуждо предшествующей римской традиции. Но успешные завоевания и грандиозные грабежи в покоренных странах сделали свое дело. Римляне как бы сняли культурный слой, где греческий артистизм соединился с восточной роскошью и величием, перенесли его к себе и настелили

---

<sup>260</sup> Естествознание 1994, 100.

<sup>261</sup> Естествознание 1994, 98.

<sup>262</sup> Pollitt 1966, 34—36.

<sup>263</sup> Alsop 1982, 194.

поверх суровой и аскетичной почвы отцов. Этот перенос вызывал сопротивление защитников старины и, как мы бы сказали теперь, глашатаев национальной самобытности. Ламентации по поводу упадка, начиная с Катона Старшего, стали частыми в среде римских ораторов и писателей, которые не уставали обличать

«деморализующее влияние искусства на естественную строгость римского характера»<sup>264</sup>.

Катон говорил о «чуме роскоши», о том, что захваченные у покоренных стран ценности

«скорее могут сделать нас пленниками, нежели мы сделаем пленниками их»<sup>265</sup>.

Восставали против роскоши — не без доли лицемерия — и Цицерон, и Плиний; это он, рассказывая о причудах коллекционеров, громоздивших в своих виллах даже огромные архитектурные фрагменты, восклицал:

«И что вообще мы оставили богам?»

(Естественная история XXXVI, 5)<sup>266</sup>

Боги, действительно, должны были чувствовать себя обделенными: вместе с прививкой к стволу римской традиции грекоазиатской художественной культуры происходила секуляризация собственного способа потребления изображений, а заодно и переключение функций заимствованных образов — многое из того, что изымалось из храмов, в храмы более не возвращалось.

Покорение Сиракуз в 212 г. до н. э. было первым значительным событием в долгой истории грабежа, впрочем — вполне узаконенного нравами эпохи. Стоит привести описание Плутарха, свидетельствующее о двойственном отношении римлян к греческим сокровищам. Марцелл, писал он, взявши Сиракузы, вывез оттуда

«большую часть самых прекрасных украшений этого города, желая показать их во время триумфального шеств-

---

<sup>264</sup> Pollitt 1966, XIII.

<sup>265</sup> Там же, 33.

<sup>266</sup> Там же, 81.

вия и сделать частью убранства Рима. Ведь до той поры Рим не имел и не знал ничего красивого, в нем не было ничего привлекательного, утонченного, радующего взор: переполненный варварским оружием и окровавленными доспехами, сорванными с убитых врагов, увенчанный памятниками побед и триумфов, он являл собою зрелище мрачное, грозное и отнюдь не предназначенное для людей робких или привыкших к роскоши. [...] Вот почему в народе пользовался особой славой Марцелл, украсивший город прекрасными произведениями греческого искусства, доставлявшими наслаждение каждому, кто бы на них не глядел [...]».

(Марцелл XXI)<sup>267</sup>

Вот она, новая, собственно эстетическая ситуация — «прекрасные произведения, доставляющие наслаждение».

Но тут же появляется другая — «римская» — тема (хотя пишет грек), оппозиционная первой: упоминается Фабий Максим, который, взяв Тарент, «не тронул и не вывез оттуда никаких статуй и изображений, но, забравши деньги и прочие богатства, промолвил ставшие знаменитыми слова „Этих разгневанных богов оставим тарентинцам“. Марцелла же обвиняли в том, что, проведя по городу в своем триумфальном шествии не только людей, но и пленных богов, он сделал Рим предметом всеобщей ненависти, а также в том, что народ, привыкший лишь воевать да возделывать поля, не знакомый ни с роскошью, ни с праздностью, народ, который, подобно Эврипидову Гераклу, не знал забав пустых, но подвиги свершал, он превратил в бездельников и болтунов, тонко рассуждающих о художниках и искусствах и убивающих на это большую часть дня»<sup>268</sup>.

Целый народ искусствоведов-любителей!

Во II веке до н. э. завоеванная Греция стала поставщиком бесчисленных художественных сокровищ. Масштабы

<sup>267</sup> Плутарх 1961, 396—397.

<sup>268</sup> Там же, 397.

этого перемещения трудно исчислить. Фульвий Нобилиор демонстрировал на своем триумфе 785 бронзовых и 230 мраморных статуй<sup>269</sup>. Плутарх рассказывал о триумфе Эмилия Павла после победы над Македонией (28—30 ноября 167 г.):

«Шествие было разделено на три дня, и первый из них едва вместил назначенное зрелище: с утра и дотемна на двухстах пятидесяти колесницах везли захваченные у врага статуи, картины и гигантские изваяния».

(Эмилий Павел, XXXII)<sup>270</sup>

Во время разграбления Коринфа в 146 г. до н. э. темные римские солдаты играли в кости на бесценных греческих пинаках<sup>271</sup>. Но на объявленном аукционе за одну из них Аттал II и предлагал невероятные деньги — и Люций Муммий, покоритель Коринфа, смущенный фантастической ценой, решил, что в картине кроются неведомые ему сокровища, изъял ее из аукциона (невзирая на протесты Аттала) и позднее посвятил ее в храм Цереры в Риме (Естественная история, XXXV, 24)<sup>272</sup>. Генералы быстро обучались — и произведения искусства стали законной составной частью военной добычи, трофеем, высоко ценным выкупом.

За военной добычей следовала фаза «административного грабежа», о котором лучше всего могут свидетельствовать обвинительные речи Цицерона против Гая Верреса, наместника Сицилии в 73—71 гг. до н. э. Алчность и бесстыдство Верреса были исключительны, если против него было возбуждено судебное дело, завершившееся осуждением бывшего наместника. Но исключительность состояла скорее в масштабах, нежели в самом факте<sup>273</sup>.

---

<sup>269</sup> Holst 1967, 25.

<sup>270</sup> Плутарх 1961, 326.

<sup>271</sup> Alsop 1982, 195.

<sup>272</sup> Естественное знание 1994, 83.

<sup>273</sup> Цицерон тоже противопоставлял Верресу Марцелла, который вывозил в Рим произведения искусства в качестве военной добычи, но «по справедливости»: «При распределении украшений



Часть притекавших в Рим сокровищ поступала «в общественное пользование» — их размещали в храмах, на улицах и площадях Города, другая — оставалась в частном владении и становилась предметом коллекционирования, широко распространенного в римском обществе. Из цитированной речи Цицерона видно, что Веррес изымал произведения не только из храмов, но и из частных собраний. Кстати, сам обвинитель был коллекционером. Можно предположить, что собрание произведений искусства было принадлежностью едва ли не каждого состоятельного римского дома — в столице и в провинции. Витрувий, научая «благообразию» в планировке жилого дома, писал, что пинакотеки и помещения, нуждающиеся в ровном освещении, должны быть ориентированы на север —

«потому что свет в этой области неба не усиливается и не ослабевает по мере движения солнца, а остается определенным и неизменным в течение всего дня».

(Витрувий, I, 2.7)<sup>274</sup>

города победа Марцелла дала римскому народу столько же, сколько его человечность сохранила для жителей Сиракуз. То, что привезено в Рим, мы можем видеть в храме Чести и Доблести и кое-где в других местах. Ни у себя в доме, ни в садах своих, ни в загородной усадьбе он не поставил ничего [...] В Сиракузах, напротив, он оставил очень много и притом редкостных памятников искусства; из богов же он не оскорбил ни одного и не прикоснулся ни к одному священному изображению» (Против Гая Верреса. О предметах искусства, LIV, 121 — Цицерон 1962, 99). Богач и тонкий знаток, Цицерон должен был играть двойную игру: он, как и некоторые другие, даже объявлял себя недостаточно сведущим в искусстве. По верному замечанию Бианки Бандинелли — такова неизбежная дань «римскости», своего рода знак отстраненности от чужой традиции. В знаточестве был некий элемент измены «суровой бедности предков» — и чувство вины искупалось видимостью некомпетентности (Bianchi 1970, 43—44). Не этим ли объясняется показное невежество Плиния Младшего, засвидетельствованное в цитированном выше письме Аннию Северу — тем более, что оно относится ко временам Траяна, когда республиканские добродетели были снова в цене?

<sup>274</sup> Витрувий 1936, 29.

«Картины» Филострата Старшего представляют собой описание некой коллекции живописи в доме близ Неаполя, скорее всего — вымышленной<sup>275</sup>, что делает ее даже более представительной. Известны случаи, когда собиратель сооружал специальные помещения для вновь приобретенных вещей — вплоть до таких личных императорских собраний, как грандиозная вилла Адриана в Тиволи<sup>276</sup>.

Экспонирование произведений, как правило, было постоянным. «Историко-художественные» главы «Естественной истории» соединяют историю с современной автору художественной топографией — читатель постоянно узнает, где называемые произведения можно увидеть сейчас, при этом Плиний путеводитель основан обычно на уверенности, что памятники находятся на этих местах постоянно. Однако, испробованы были и зародышевые формы временного экспонирования, обычно это бывали выставки вещей из частных собраний<sup>277</sup>.

Расцвету коллекционирования неизбежно сопутствовали его верные тени — рынок, копирование и фальсификация.

Рынок во времена империи достиг невиданного расцвета. Продажа и перепродажа произведений, аукционы, ди-

---

<sup>275</sup> См.: Bryson 1994.

<sup>276</sup> По замечанию Э. Жигульского, вилла в Тиволи намного опередила время в своем музейном качестве (Żygulski 1982, 17). Вернее было бы сказать, что она обозначила предельные характеристики времени — музеи меньшего масштаба известны начиная с эпохи Августа (Bianchi 1970, 38; см. также: Martin 1995, о галерее живописи в Сикионе см. выше: прим. 247). О формах заказа, способах владения и особенно — о приемах и местах расположения оригинальных статуй и копий в эллинистическом и римском мире см.: Vermeule 1977.

<sup>277</sup> Предшественниками выставки можно считать ритуальные и другие процессии — *ротрае*, — в том числе и триумфы, а также демонстрации художественных изделий на рынках, в лавках торговцев искусством и т. п. (см.: Koch 1967, 12, 18 и след.).

леры, искатели затонувших сокровищ стали привычной частью повседневной жизни; в Риме у них был свой район. Уже в I в. до н. э. существовали агенты, снабжавшие римских богачей произведениями греческих «старых мастеров»; некий Дамазипп, например, фигурирует в письмах Цицерона, пользовавшегося его услугами, и в сатире Горация<sup>278</sup>.

Вот некоторые цены периода конца республики. Обвиняя Верреса, Цицерон упоминал, как бессовестный проконсул заставил некоего Гея продать (или солгать, что продал, а на самом деле отдать) статуи работы Праксителя, Мирона и Поликлета за 6'500 сестерциев.

«Купидон Праксителя — за 1'600 сестерциев! — восклицал обвинитель<sup>279</sup>. — Не на наших ли глазах небольшая бронзовая статуя была продана на торгах за 40'000 сестерциев?»  
(Против Верреса, VI, 12; VII, 14)<sup>280</sup>

Сам Цицерон уплатил 20'400 сестерциев за мегарскую статую, его современник оратор Гортензий приобрел картину Кидея, современника Евфранора, за 144'000 сестерциев и т. д.<sup>281</sup> Механизм ценообразования в столь тонкой коммерции, как античный арт-бизнес, изображен в той же речи. Сразу после цитированного упоминания о сорокатысячной бронзовой статуэтке, Цицерон продолжал:

«А разве я, при желании, не мог бы назвать людей, давших не меньшую и даже большую цену? И в самом деле, насколько сильно твое желание купить такую вещь, во сколько ты ее и ценишь; трудно установить предельную цену, не установив пределов своей страсти».

(Против Верреса, VI, 12)<sup>282</sup>

<sup>278</sup> Alsop 1982, 193—194.

<sup>279</sup> По подсчетам Дж. Поллитта, 1'600 сестерциев эквивалентны примерно 450 долларам — по курсу середины 1960-х гг. (Pollitt 1966, 68—69). См. также цифры, приведенные Бьянки Бандинелли: Bianchi 1970, 38 и след.

<sup>280</sup> Цицерон 1962, 62, 63.

<sup>281</sup> Pollitt 1966, 76, 78.

<sup>282</sup> Цицерон 1962, 63. О закупках Цицерона в Афинах с помощью своего друга Аттика, прозванного так по причине

Копии, имитации и подделки были к услугам страсти.

Различие между имитациями и копиями в античной практике было нечетким, поэтому копирование можно лишь приблизительно сравнивать с позднейшим тиражированием или репродуцированием. «Римские копии» представляют собой более или менее свободные повторения; скульптурные копии, как известно, исполняли нередко в другом материале, без раскраски, с отклонениями и дополнениями; нет уверенности и в точном копировании живописных произведений. Античные копии можно было бы скорее назвать вариативными исполнительскими интерпретациями в том смысле, в каком мы говорим об исполнительских вариантах одного музыкального произведения — с той разницей, что индивидуальный вклад интерпретатора не был предметом специального внимания. Ибо функционально копии были все же первой формой тиражирования-репродуцирования, преодолевавшей и продлевавшей уникальность оригинала, создававшей возможность чувственного и духовного контакта с произведением и иллюзию владения.

Начало копирования относится, видимо, к тем временам, когда эллинистические властители стали формировать свои коллекции, а грабеж не стал еще полномасштабной формой приобретения творений греческой классики и рынок не полностью развернулся. В коллекции атталидов в Пергаме были копии с греческих оригиналов, в том числе — с произведений Полигнота. В римскую эпоху многочисленные мастер-

---

долгого проживания в Афинах, см.: Onians 1999, 155. Этот автор полагает, что между Цицероном и Верресом разница была не так уж велика — энтузиастическое отношение высокообразованного римлянина к искусству напоминало скорее энтузиазм человека в ресторане, нежели в храме; им двигало желание владеть, создать «высокую» обстановку, продемонстрировать пристрастия обладателя и вкусы его агента и т. п. (там же, 156); впрочем, такого рода стимулы можно было бы обнаружить у многих прославленных собирателей позднейших эпох — вплоть до нашей.

ские копии в метрополии и на периферии составляли целую индустрию, копии изготовляли не только на заказ, но и на продажу<sup>283</sup>. Имитации и подделки, следовавшие за капризами вкуса, также стали неизбежной принадлежностью этого мира, охваченного ажиотажем собирательства — от императоров, аристократов из славнейших родов и интеллектуальной элиты и до «новых людей», выскочек, тримальхионов, для которых искусство было способом вложения денег, внешним знаком богатства и престижа<sup>284</sup>.

<sup>283</sup> Описание гигантской индустрии копирования не входит в наши задачи, достаточно будет одной-двух иллюстраций. В одном из диалогов Лукиана, где боги иронически отождествлены со своими статуями, Зевс, обращаясь к Гермесу, восклицает: «Но кто это приближается сюда с такой поспешностью — бронзовый, прекрасно изваянный, с волосами, убранными на старинный лад? Смотри-ка, Гермес, да это твой брат, „Рыночный“, который стоит возле Пойкилы. Он весь перепачкан смолой, потому что ваятели каждый день делают с него оттиски».

И далее, сама статуя-бог рассказывает:

«Вот только что стою смолой обмазанный  
Сверх меди на груди и на спине, как будто бы  
Забавный панцирь тело покрывает мне,  
Изваянный искусством подражательным,  
Все очертанья меди повторяющий».

(Лукиан. Зевс-трагик, 33 — Лукиан 1955, 132)

Если Зевс не преувеличивал, то с одной только статуи Гермеса, что стояла около Пестрой Стои в Афинах, должны были делать не менее трех с половиной сотен копий в год... Ср.: Vermeule 1977, 3 ff., о роли Афин в индустрии копирования см. также: Onians 1999, 159. Сегодня известны 13 копий «настоального» (или «застольного») Геракла, приписываемого Лисиппу (Pollitt 1989, 190), — к сожалению, нет возможности найти коэффициент, позволяющий установить отношение числа сохранившихся памятников к числу утраченных; доверимся воображению, чтобы представить, сколько копий этого Геракла было изготовлено.

<sup>284</sup> Емкий обзор становления Мира Искусства (так сам автор называет этот культурный феномен) можно найти в книге: Boardman 1994, 283—291.

Изобилие художественного продуцирования и расцвет художественного потребления характерны были не только для столицы, но и для эллинистически-римской периферии. Многочисленные торжественные сооружения, портики, библиотеки, гимнасии, и сотни статуй-портретов выдающихся людей местного масштаба, героев, богов, императоров, копий с греческих оригиналов «классической» поры, расставленных на улицах и площадях, на фасадах и внутри общественных зданий, формировали урбанистический пейзаж крупных городов<sup>285</sup>.

Естественно, позднеантичная мысль свободно исследовала природу художественного наслаждения, все более склоняясь к тому, чтобы увидеть его в его собственных пределах. Она сделала еще один важный шаг в сторону соединения различных искусств в морфологическое целое; в частности, родство живописи и поэзии становилось более тесным, когда поэт (хочется сказать — подобно живописцу) был отлучен от божественного вмешательства и сделан вполне автором своего творения.

Показательны в этом смысле некоторые сочинения Плутарха. Мысль о том, что поэзия — звучащая живопись, а живопись — звучащая поэзия, представлялась Плутарху банальностью<sup>286</sup>, ему требовалось увидеть глубинные основания этого сходства. По определению А. Ф. Лосева, он, впервые в античной эстетике, достиг

«... твердого установления связи между эстетическим удовольствием и чистой подражательностью, то есть чистым вымыслом»<sup>287</sup>.

Далее А. Ф. Лосев приводит рассуждение из «За столых вопросов»: «Почему мы слушаем с удовольствием подражания гневающимся и скорбящим и с трудом слушаем самих людей, находящихся в этих аффектах? [...] Так как подражающий возвышается над тем, кто

<sup>285</sup> См., напр.: Hanfmann 1975, 62—74.

<sup>286</sup> История эстетики 1962, 207.

<sup>287</sup> Лосев 1979, 127.

страдает в действительности и отличается от него отсутствием страдания, то мы в сознании этого и получаем наслаждение и радость»<sup>288</sup>.

Тут и в последующем обсуждении херонейский мыслитель высказал

«идею изоляции художественной формы от чисто вещественного обстояния. Плутарх утверждает, что для появления эстетического суждения необходимо сознание отделенности его от суждений реальности. [...] Эстетическое сознание в его представлении получает максимальную „изолированность“ и становится максимально „нейтральным“ до такой степени, на какую степень изоляции и нейтральности способна античная философия»<sup>289</sup>.

Но именно это требовалось, чтобы концепция мимезиса, создавшая условия для становления художественного предмета, была доведена до той логической точки, где художественная реальность освободилась от родовой связи с жизненной реальностью, обрела автономию, а эстетическое наслаждение получило самостоятельное основание и, вместе с ним, самодостаточность.

---

<sup>288</sup> Там же, 127—128.

<sup>289</sup> Там же, 129, 130.

## ДИСГАРМОНИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ?

Ничто, однако, не было закончено. Концепция художника так и осталась до конца концепцией ремесленника, «демиургоса». Хотя уже у Аристотеля были заложены достаточные предпосылки для того, чтобы увидеть в художнике творца, сам Стагирит не подал признаков того, что он готов такие выводы сделать<sup>290</sup>. Учение стоиков о фантазии ограничено было способностью к усмотрению высшей реальности, но ничего не говорило о творении художественной реальности. Когда же Плотин довел античную мысль о пластическом творчестве до высшего напряжения, связав его с внутренней идеей художника, пусть имеющей трансцендентный источник, было уже поздно<sup>291</sup>. Для современного ему художника это объяснение значения не имело, тогда как Цицероново «что благородного может быть в мастерской?» (Об обязанностях, 42, 150—151)<sup>292</sup> сохраняло свою силу<sup>293</sup>. Идеальное воз-

---

<sup>290</sup> См.: Pollitt 1974, 37.

<sup>291</sup> О концепции сходства бога и его изображения см.: Vargasch 1992, 74—78.

<sup>292</sup> Лосев 1979, 373.

<sup>293</sup> Укоренившееся презрение к труду скульптора оставалось в поздней античности общим местом настолько, что стало предметом критики, несколько неожиданной, со стороны христианских апологетов. Лактанций, в типичном для апологета иконоборческом контексте, писал, что античные боги своей формой, красотой, совершенством и самим бытием обязаны своему творцу — художнику, который заслуживает большего уважения, чем эти боги; почитание богов и презрение к создавшему их мастеру противоречит здравому смыслу (см.: Бычков 1981, 177). Все еще чувствительный к чарам античного искусства и высокообразованный христианский полемист начала



вышение художника, если оно предпринималось вообще, было отнесено к далеким временам классики.

То же с теоретической интуицией искусства: «базовым» состоянием так и осталось отсутствие общего понятия, хотя над ним как бы надстраивались разного рода идеи относительно общей природы искусства — морфологические, эстетические, построенные на принципе мимезиса или эффекте наслаждения; их встреча могла бы породить весомую теорию искусства, но это не случилось, даже понятие не явилось.

Неполное и неровное развитие получили и институты мира искусства. Изобразительные искусства отвоевали место в пространстве высокого досуга как предмет наслаждения, но так и не вошли в круг «свободных искусств». «Ближняя рефлексия» по поводу пластических искусств имела странный вид: художественная критика в узком смысле так и не родилась, дилетанты — литераторы и риторы — утомительно состязались в варьировании общих мест, описания преобладали над аналитическими и оценочными процедурами, опыты истории искусств были наиболее значительны в конце классической поры, словно бы сама эпоха, ощущая свою исчерпанность, считала нужным подвести итоги; позднее едва родившуюся дисциплину постигла незавидная судьба: она питалась сказанным ранее, попадала в сочинения, где она явно не в фокусе, замещалась перигетикой или даже описанием несуществующих произведений — словно бы история пластических искусств окончена, а события, случившиеся в эллинистическое и римское время, неисторичны...

Но не только это.

Безусловно новое и беспрецедентное начало существования пластики как искусства не отменило, не вытеснило и не опровергло прежние способы ее функционирования,

---

IV в., глядя на античную культуру «извне», метко улавливал одну из ее неосознанных и непреодоленных антиномий, незамечаемую «изнутри», — и он был не одинок.

но лишь наложилось на них другим, качественно отличным культурным пластом.

«Геологическая метафора тут подходит, — писал по сходному поводу Э. Р. Доддс, — поскольку рост религии геологичен: его общим принципом, за некоторыми исключениями, является *агломерация*, а не замещение. Новая модель веры очень редко стирает полностью предшествующую: либо старая продолжает жить как элемент новой — временами безотчетно и полубессознательно, либо обе одновременно сосуществуют рядом, будучи логически несовместимыми, но акцептированными различными лицами или даже одним и тем же лицом»<sup>294</sup>.

Это полностью справедливо и в отношении истории изображений — тем более, что она связана с религиозной

---

<sup>294</sup> Dodds 1963, 179. В отношении римской культуры: Г. С. Кнабе писал об общем для римлян ощущении действительности, которое «состояло в том, что в основе всего лежит некоторый извечный и неизменный строй существования. Он образует не только источник и фон общественного бытия, но также его идеальную модель, точку отсчета и парадигму ценностей. На такие отдельные неизменные модели ориентирован весь быт [...] Многообразно и противоречиво развивающаяся действительность несовместима с неизменностью этих моделей, действует на них разрушающе, мешает людям им следовать [...] В своем повседневном быту римлянин живет и действует в этом противоречии идеальной исходной нормы и ее реальных нарушений, одновременно и ощущая его неразрешимость, и преодолевая его, выходя на практике к дисгармоничному, грубому, неладному, но в конечном счете непреложному синтезу его полюсов. Пусть из колодца торчит водопроводная труба, но вода из нее льется непрерывно, как из родника, и, значит, в ней все еще живет нимфа источника и вечная сила Януса [...]» (Кнабе 1986, 199). Некоторые аспекты многослойного, «агломеративного» строения культуры сохраняются в любую эпоху. Доддс приводит слова Якоба Буркхардта о том, что религия XIX в. была «рационализмом для немногих и магией для многих»; в целом, добавляет он, то же можно сказать о греческой религии, начиная с позднего V века (см.: Dodds 1963, 192).

жизнью кровной связью. Сосуществование взаимоисключающих, казалось бы, подходов к изображениям в поздней античности — отнюдь не редкость.

Раскроем Калистрата.

«Если мы верим, что корабль Арго, созданный руками Афины, обладал даром речи [...], то неужели мы не поверим, что Асклепий вложил свои силы в статую, дав ей пророческий разум, что он предоставил ей участие в мощи, которой он сам обладал? Если мы допускаем, что человеческой дух воплощается в человеческих телах, оскверненных страстями, почему не поверим, что он сочетается с тем, в чем нет никакого порока?»

(Описание статуй, 10.1)<sup>295</sup>

В то же время его описания пестрят топосами миметического происхождения — статуи как бы дышат, как бы глядят и т. п. Рядом можно заметить отблески платоновской «мании»:

«Не только творения поэтов или ораторов бывают обвены священным наитием, нисходящим на их уста по воле богов, но и руки художников бывают охвачены еще большим божественным вдохновением и в экстазе они творят чудесные вещи, полные неземной красоты».

(Там же, 2.1)<sup>296</sup>

Филострат Старший, родоначальник жанра, утверждал мимезис как начало всякого пластического искусства (Картины, Введение, 1)<sup>297</sup>, а Филострат Младший пересказывал учение софистов об услаждающей иллюзии (Картины, 4)<sup>298</sup>, тогда как его замечание, что живопись и поэзию объединяет способность «невидимое делать видимым» (там же, 6)<sup>299</sup>, отсылает к «фантазии» стоиков... Эта эклектика манифестирует многослойность позднеантичного сознания.

<sup>295</sup> Филострат 1936, 144.

<sup>296</sup> Там же, 136.

<sup>297</sup> Там же, 21.

<sup>298</sup> Там же, 106.

<sup>299</sup> Там же, 106.

Изображения как инкарнация богов и место пребывания сакральных сил должны были исчезнуть вместе с торжеством миметического принципа, сделавшего образы, казалось бы, навсегда вторичными по отношению к любой реальности. Тем более, если дело идет об олимпийских богах, чья судьба в античной интеллектуальной истории была трудной. Сомнение в их существовании, по меньшей мере, в том образе, какой они получили у Гомера и Гесиода, сопровождало греческую философскую мысль с самых ее натурфилософских истоков. Фалес полагал, как передают, что бог — это ум, хотя Вселенная, по его мнению, полна божеств<sup>300</sup>. Сомнения в правдоподобии олимпийской системы находят у милетца Гекатея<sup>301</sup>. Ксенофана, родоначальника элейской школы, Тимон назвал задорным бичевателем «Гомеровых кривд» (Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, IX, 18)<sup>302</sup>. Ксенофан логически доказывал, что бог вечен, что бог один, наконец — что бог везде тождественен себе и потому шарообразен. Одна эта идея, высказанная, скорее всего, где-то в конце VI в. до н. э., могла бы стать убийственной для антропоморфных священных статуй. Но философ пошел далее и критиковал — хорошо известным с тех пор способом — самое практику человекоподобных изображений бога:

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 Александрийский. Строматы, V, 110)<sup>303</sup>

Ксенофан критиковал антропоморфизм и политеизм одновременно. Гераклит, высмеивая многие религиозные представления и ритуалы, одну философскую стрелу от-

<sup>300</sup> Фрагменты 1989, 114.

<sup>301</sup> Каждан 1957, 196; Dodds 1963, 180, 195.

<sup>302</sup> Диоген Лаэртский 1979, 364.

<sup>303</sup> Фрагменты 1989, 171.

правил в цель, представляющую особый интерес для нашего предмета.

«Ругая тех, кто приносит жертвы демонам, Гераклит сказал: „Вотще очищаются [кровью] оскверненные; как если бы кто, в грязь войдя, грязью отмывался [...] И изваяниям этим вот они молятся, как если бы кто беседовал с домами, ни о богах не имея понятия, ни о героях”».

(Аристокрит. Теософия, 68)<sup>304</sup>

Эфесский мыслитель, как известно, выражался темно. Однако, сравнение идолов с домом, т. е. с местом для обитания, в контексте фразы — очевидно, пустым, позволяет предположить с известной долей вероятности, что Гераклит имел в виду «обитаемые изображения». Тогда полемика Гераклита становится еще одним свидетельством широчайшей практики обращения с изваяниями как с местами присутствия божества на исходе архаики<sup>305</sup>.

<sup>304</sup> Фрагменты 1989, 240.

<sup>305</sup> Метафора Гераклита предоставляет простор для толкований. М. Бараш интерпретирует это высказывание как «разговор со стенами» (Barasch 1992, 54), мое предложение не более верифицируемо, но кажется более содержательным. Ранние скептики были вообще одиноки и малопонятны даже современникам. Диоген Лаэртский относил расцвет Ксенофона ко времени 60-й олимпиады, т. е. к 540 г. до н. э. (О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов, IX, 2. 20 — Диоген Лаэртский 1979, 365), Гераклит родился в тот же год. Незадолго до того (если довериться этой условной дате), в 566 г. до н. э., Писистрат реформировал культ Афины и церемониал Великих Панафиней, в который входит дарение Афине одежд. А после 13-летнего изгнания, в 541 г. тиран вернулся, предваряемый слухами о том, что богиня призывает его. Он въезжал в город в сопровождении самой Афины, стоявшей рядом с ним на колеснице — и народ, пораженный благоговейным ужасом, встречал его поклонением. Роль Афины исполнила некая Фия, которая была «ростом в 4 локтя без трех пальцев и вообще весьма пригожая». Рассказавший историю Геродот назвал эту уловку «весьма глупой», а Аристотель — старомодной и простой (Конституция афинян, 14, 4 — Aristotle 1984, 2349). Тем не

Фронтальное интеллектуальное наступление на олимпийский пантеон началось чуть позднее, но вскоре — с началом греческого Просвещения. Проследить его — не наша тема, достаточно напомнить, что идея семьи человекоподобных богов после софистов, Демокрита, Платона, Аристотеля, эпикурейцев потеряла смысл в глазах значительной части образованных людей: представление о божестве усложнялось, сублимировалось и все более ассоциировалось с понятием «единого».

Однако, параллельно с усилением кризиса олимпийского многобожия, соответственно — веры в одушевленные изображения, и перемещением основного корпуса изображений в мир досуга, *otium*, на полюсе образованности, на другом полюсе с наименьшей эффективностью сохранялась и обретала новое дыхание древняя культовая традиция.

Вера в одушевленные статуи, в изображения, некоторым образом тождественные богу, не боялась ни рационалистической критики, ни проверки «практикой». Здесь ситуация была родственна феномену веры в предсказания оракулов, чья устойчивость в течение веков должна поражать внешнего наблюдателя, особенно — если принять во внимание неопределенность многих ответов и прямые провалы, как это было с дельфийским оракулом во время греко-персидских войн. По верному замечанию Э. Доддса, «греки верили в своего Оракула не потому, что они были полными предрассудков глупцами, но потому, что они не могли существовать без этой веры. Когда значение Дельф упало, как это произошло в эллинистические време-

---

мене, хотя «эллины отличались большим по сравнению с варварами благоразумием и свободой от глупых суеверий», в Афинах «все верили, что эта женщина действительно богиня, молились смертному существу и приняли Писистрата» (Геродот. История, 1. 60 — Геродот 1989, 54—55). Столетия спустя афиняне продолжали одевать богиню и почитать более всего древнюю деревянную статую Афины, упавшую с неба (Shapiro 1989, 19).

на, главная причина была, я полагаю, не в том, что люди стали более скептическими (как думал Цицерон), но скорее потому, что им стали доступны другие формы религиозного обоснования уверенности в своих действиях»<sup>306</sup>.

Идолопоклонство нисколько не утратило своей власти над массовым сознанием и не упустило ее до конца античной эпохи. Более того, мистическая связь между образом и первообразом, неизменно перетекающая в мистическое или физическое присутствие первообраза в изображении, будет сохранять свою силу и время от времени освежать ее<sup>307</sup>.

В эллинистической и римской культуре действовало множество факторов, подпитывавших идолопоклонство в его исходной форме, которая предусматривала тождество изображения и изображенного. Эллинистическое взаимопроникновение культов и религиозный синкретизм не могли миновать живых на Востоке — в большей мере, нежели в самой Элладе, — традиций «инкарнационной» трактовки образа. Рим, после упорного сопротивления, не устоял против вторжения эллинистического религиозного многоголосия, при котором сохранялся контрапункт верований — от абстрактных, свободных от антропоморфизма учений о боге и до наивного и полного суеверий политеизма. При этом трудно не вспомнить о пресловутом изобилии собственно римских богов.

Наконец, с начала эллинистической эпохи появился, помимо прочих обстоятельств, еще один механизм умножения богов — обожествление властителей; соответствующий вариант культа имеет особое значение для нашей темы.

Связь культа царя с влиянием Востока очевидна. Александр Великий провозгласил себя сыном Зевса Аммона столько же из политических соображений, сколько

---

<sup>306</sup> Dodds 1963, 75; ср.: Vandenberg 1982, 142—143.

<sup>307</sup> Сами свидетельства перехода от «инкарнационного» статуса изображений к «миметическому» бывают интересны своей двуплановостью — см. упомянутый выше 4-й мим Геронда.

из свойственного ему мистицизма и возведения своего рода к Гераклу. После его смерти Птолемей похитил его тело и доставил в Египет, где он и был погребен в усыпальнице, сделанной местом его культа — так было положено начало. Затем обожествление царей в эллинистических монархиях вошло в обычай — вместе с определенными формами их религиозного почитания<sup>308</sup>. Поклонение властителям не миновало и сами Афины — Деметрию Полиоркету, сыну другого генерала Александра и блестящему полководцу, афиняне предоставили для проживания Парфенон — и квартирант именовал себя младшим братом богини<sup>309</sup>.

Рим наследует культ императоров<sup>310</sup>. Начиная с Августа, смерть делает императора богом. Однако, прижизненное почитание императора вошло в обычай<sup>311</sup>.

---

<sup>308</sup> См. об этом: Pollitt 1987, 271 ff.; Свенцицкая 1992, 224—227.

<sup>309</sup> В честь Деметрия распевали гимн, где говорилось, что город посетили величайшие, дражайшие боги — Деметра и Деметрий, что Деметрий здесь в довольстве, прекрасный, улыбающийся, каким и должен быть бог, что он является, как откровение, окруженный помощниками, будучи в центре — как солнце среди звезд, — сын Посейдона, могущественнейшего из богов, и Афродиты, добро пожаловать, и т. д. (приведено в: Ferguson 1980, 67). Это был 307 год, классический IV век подходил к концу.

<sup>310</sup> А. Ф. Лосев противопоставил восточный принцип обожествления царя римскому императорскому культу, полагая, что они различны по вызвавшим их причинам и по своей природе (см.: Лосев 1979, 60 и след.). Нас, однако, занимает определенный аспект этих культов, где они смыкаются, а именно — изображения, обеспечивающие присутствие царя или императора.

<sup>311</sup> Описывая быт греческих городов Малой Азии времен римского владычества, Г. Ханфманн говорил о сложившемся там синкретическом идеале «философского гражданина классического полиса, но в то же время и лояльного римского гражданина, который набожно сочетал культ традиционных двенадцати



Раскроем Светония.

«...Он посвятил своему божеству особый храм, назначил жрецов, установил изысканнейшие жертвы. В храме он поставил свое изваяние в полный рост и облачил его в собственные одежды. Должность главного жреца отправляли поочередно самые богатые граждане, соперничая из-за нее и торгуясь. Жертвами были павлины, тетерева, цесарки, фазаны, — для каждого дня своя порода».

(Гай Калигула, 22: 3)<sup>312</sup>

Очевидно, речь идет о культе живого бога.

Трудно провести и другую границу — между изображением и инкарнацией. Портрет императора обозначал его присутствие в этом месте, и обращение с изваянием было подобно обращению с самой императорской персоной. Не случайно портреты императора порою оказывались жертвой «осуждения памяти», *damnatio memoriae*, и тогда подвергались тотальному уничтожению. Если в акте поклонения портрет совпадал с ликом, то в акте расправы эмоциональное напряжение стирало разницу между лицом и портретом.

«Эти статуи, раззолоченные и бесчисленные, — писал Плиний Младший, — среди ликования народного были низвергнуты и разбиты в качестве искупительной жертвы. Любо было втоптывать в землю надменные их лики, замахиваться клинками, рубить топорами, словно каждый удар нес за собой боль и кровь. Никто не мог сдержать долгожданной радости: казалось, каждый участвовал в

---

ти богов с Тринадцатым Богом, *praesens divus*, „правлящим императором”» (Hanfmann 1975, 71). Культ императоров был институционализирован повсеместно. В Аквилее было две категории жрецов, обслуживавших императорские культы — «фламины» и «сервиры-августалы». Археологические данные показывают, что жители города «хранили в домах бюсты и небольшие скульптурные изображения императоров и почитали их наряду с домашними богами, с изображениями предков, для которых сооружали ларарии» (Наджафова 1994, 200).

<sup>312</sup> Светоний 1964, 112.

места, любясь разрубленными кусками и истерзанными членами, а потом швыряя обрубки страшных изваяний в огонь...»

(Панегирик, 52)<sup>313</sup>

«Статуи (императоров. — Б. Б.) не только открывали, но и освящали, — обобщает обзор аналогичных свидетельств современный историк. — Поэтому они получали такую степень святости, что их повреждение приравнивалось к оскорблению величества, и они могли участвовать в культовых действиях. Этот культ заключался в том, что их ставили в храмах, чистили и украшали венками, носили в процессиях в сопровождении факельных огней и музыки и не в последнюю очередь — в жертвоприношениях перед статуей»<sup>314</sup>.

Императорский портрет — лишь одна полоса широкого спектра изображений, так или иначе слитых с сакральной и сакрализованной реальностью. От священных камней, досок и деревянных идолов и до позднеантичных статуй тянулась непрерывная линия преемственности — и никакое философствование или утонченное богословие не было в силах ее стереть. Римляне восхищались статуями богов как творениями искусства — и в то же время, следуя традиционному запрету взирать на богов, молились, закрыв голову покрывалом.

Мистическая взаимозаменяемость статуи и бога поощряла спартанцев держать статую Ареса в оковах — чтобы воинственный бог не мог покинуть город. Сотни лет спустя в Рим привезли огромную статую азиатской богини Кибелы, чтобы поправить неблагоприятные для города обстоятельства. Статуи не прекращали реагировать на человеческие действия. Калигула, как было упомянуто выше, с нарастающей энергией формировал свой культ, в

---

<sup>313</sup> Плиний Младший 1982, 242—243. Ср.: Светоний. Домициан, 23 (Светоний 1964, 220).

<sup>314</sup> Pekàry 1985, 156; о культе императоров см. также: Kruse 1934; Belting 1994.

частности, рассказывает Светоний, он распорядился привезти из Греции изображения богов, прославленные почитанием и искусством, — в их числе даже Зевса Олимпийского, — чтобы снять с них головы и заменить своими. Но знаменитая статуя ответила, когда пришла пора. Убийство Калигулы, говорит просвещенный биограф,

«было предвещено многими знаменьями. В Олимпии статуя Юпитера, которую он приказал разобрать и привезти в Рим, разразилась вдруг таким раскатом хохота, что машины затряслись, а работники разбежались».

(Гай Калигула, 22.3)<sup>315</sup>

Лукиан смеялся над старыми предрассудками, но не над мертвыми предрассудками. Критик христианства Порфирий называл «тупоумными» тех эллинов, которые думают, что боги обитают внутри статуй (Критика христианства IV, 22)<sup>316</sup>, — значит, такие эллины не переводились. Христианские апологеты говорили о том же. Афинагор, перечислив известные произведения греческой скульптуры, начиная с Дедала, подчеркивал, что ни одному из них не избежать идентификации в качестве творения человеческих рук.

«Следовательно, если они — боги, почему они не были таковыми с самого начала? Почему они появились позже тех, кто их сделал? Почему они нуждались в человеческих умениях для собственного существования?»

И далее апологет прямо вторил библейским пророкам:

«Это всего лишь глина, камни, дерево и ловкое мастерство»<sup>317</sup>.

Сходные аргументы можно найти у других апологетов.

Надо согласиться со старым Вайнрайхом, когда он писал, что представление об одушевленности изображе-

<sup>315</sup> Светоний 1964, 112.

<sup>316</sup> Древнеримские мыслители 1958, 250.

<sup>317</sup> Цит. по: Donohue 1988, 204.

ний богов, об идентичности изображений и изображенных сохранялось на протяжении всей античности<sup>318</sup>.

\*\*\*

Античная культура, если свести ее тысячелетний опыт в условную одновременность типа — *сотворила мир искусства*. Некоторые его составные части были едва намечены и оставались, скорее, чертежом, другие развились до полнокровных форм — и в этой беспрецедентно новой среде искусство изображений *только и могло конституироваться как искусство*.

Но сотворение мира искусства не могло отменить принципиально противоположный ему мир инкарнаций. Разведенное, многослойное, с незаметными и незамечаемыми переходами, но так и не согласованное в гармонию античное сознание жило в двух изобразительных мирах — можно сказать, подражая Протагору, что оно было мерой для изображений: одушевленных для поклонения и миметических — для художественного переживания и наслаждения. Поэтому античное наследие — как наследие — было амбивалентно, двояко, двузначно, и приготавливало последствия двоякого рода<sup>319</sup>.

Ему предстояла встреча-столкновение с живой иудейской традицией, в ходе которого практика почитания изображений победила библейский запрет и возродилась в сублимированной форме иконопочитания. Но античное

---

<sup>318</sup> Weinreich 1909, 145.

<sup>319</sup> М. Бараш квалифицирует две базовые позиции античного сознания — признание связи между изображением и божеством и отрицание такой связи — как веберовские «идеальные типы», которые не находят соответствия ни в одном реальном феномене (Barasch 1992, 25). Мне кажется уместным в данном случае говорить не столько об абстрагированных моделях, сколько об описании феноменов, расположенных по краям растянутого спектра. В целом же главы этой книги, посвященные античности, по проблематике и результатам во многих отношениях примечательны для нашей темы, и я охотно отсылаю к ней читателя.

искусство — как искусство — постепенно угасало на византийской почве. Иконоборческие движения, напротив, имели побочным следствием новые вспышки секулярного пластического творчества — как бы откликаясь на коннотацию второй заповеди. Так было во времена византийской иконоборческой смуты, и в особенности — в протестантской Европе, где для этого были уже готовы ренессансные предпосылки. Известия об античном мире искусства стали кристаллом, опущенным в перенасыщенный позднегоготический раствор, — и ренессансный мир искусства складывался по античной модели.

Эта захватывающая драма с ее непредсказуемыми и парадоксальными сюжетными ходами завершилась развертыванием идеи искусства и художественных миров в постренессансной западной культуре. Их дальние истоки я пробовал здесь проследить.

## ЛИТЕРАТУРА

(названы работы, которые упоминаются в тексте)

Античные поэты 1938 — Античные поэты об искусстве. [Л.]: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1938.

Аристотель 1976 — *Аристотель*. Сочинения. В 4 т. Т. 1. М., 1976.

Аристотель 1978 — *Аристотель*. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М., 1978.

Аристотель 1981 — *Аристотель*. Сочинения. В 4 т. Т. 3. М., 1981.

Аристотель 1983. — *Аристотель*. Сочинения. В 4 т. Т. 4. М., 1983.

Афанасий 1902 — Творения иже во святых отца нашего *Афанасия Великого*, архиепископа Александрийского. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1902

Ахутин 1990 — *А. В. Ахутин*. Открытие сознания (древнегреческая трагедия) // Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М.: Наука, 1990.

Бернштейн 1987 — *Б. Бернштейн*. Искусствознание и типология // Сов. искусствознание. Вып. 21. М.: Сов. художник, 1987.

Бернштейн 1990 — *Б. Бернштейн*. Есть ли у искусства границы? // Творчество. 1990. № 6.

Бернштейн 1995 — *Б. Бернштейн*. The Vanishing Point. Точка схода или точка исчезновения? // *Вопр. искусствознания*. 1995. № 1—2.

Боннар 1958. — *А. Боннар*. Греческая цивилизация. Т. 1. От Илиады до Парфенона. М.: Иностр. лит., 1958.

Брагинская 1981 — *Н. В. Брагинская*. Генезис «Картин» Филострата Старшего // *Поэтика древнегреческой литературы*. М., 1981.

Бычков 1981 — *В. В. Бычков*. Эстетика поздней античности. М.: Наука, 1981.

Вартофский 1988 — *М. В. Вартофский*. Модели. Репрезентации и научное понимание. М.: Прогресс, 1988.

Вдовин 1994 — *Г. Вдовин*. Портретное изображение и общество в России XVIII века: Несколько тезисов о функции замещения // *Вопр. искусствознания*. 1994. № 2—3.

Витрувий 1936 — *Марк Витрувий*. Об архитектуре. Л., 1936.

Гадамер 1988 — *Г. Гадамер*. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988.

Геродот 1989 — *Геродот*. История // *Историки античности*. Т. 1. Древняя Греция. М.: Правда, 1989.

Гиро 1995 — *П. Гиро*. Частная и общественная жизнь греков. СПб.: Алетейя, 1995.

Гораций 1937 — *Гораций*. Послание к Пизонам: (Об искусстве поэзии) // *Античные мыслители об искусстве*. М.: Гос. изд-во изобразительных искусств.

Диоген Лаэртский 1979 — *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1979.

Древнеримские мыслители 1958 — Древнеримские мыслители. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1958.

Естествознание 1994 — *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994.

Идель 2000 — *М. Идель*. Женщина в еврейской мистике // Вестник Еврейского университета. 2000. № 3 (21).

Историки античности 1989 — Историки античности. Т. 1. Древняя Греция. М.: Правда, 1989.

История эстетики 1962 — История эстетики. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. (Памятники мировой эстетической мысли. I.)

Каган 1971 — *М. С. Каган*. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 2-е изд. Л.: Изд-во ЛГУ, 1971.

Каган 1991 — *М. С. Каган*. Системный подход и гуманитарное знание. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.

Каган 1997 — *М. С. Каган*. Эстетика как философская наука: Университетский курс лекций. СПб.: Петрополис, 1997.

Каган 2001 — *М. С. Каган*. Метаморфозы бытия и небытия: К постановке вопроса // Вопр. философии. 2001. № 6.

Каждан 1957 — *А. П. Каждан*. Религия и атеизм в древнем мире. М.: Изд-во АН СССР, 1957.

Кнабе 1986 — *Г. С. Кнабе*. Древний Рим — история и повседневность. М.: Искусство, 1986.

Кондратьев 1938 — *С. П. Кондратьев*. Предисловие // Античные поэты об искусстве. Л.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1938.

Кроче 1920 — *Б. Кроче*. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. Теория. М.: М. и С. Сабашниковы.



Куманецкий 1990 — *К. Куманецкий*. История культуры Древней Греции и Рима. М.: Высш. шк., 1990.

Лебедев 1997 — *А. В. Лебедев*. Тщанием и усердием: Примитив в России XVIII — середины XIX века. М.: Традиция, 1997.

Липинская 1983 — *Я. Липинская, М. Марциняк*. Мифология Древнего Египта. М., 1983.

Лосев 1963 — *А. Ф. Лосев*. История античной эстетики (ранняя классика). М.: Высш. шк., 1963.

Лосев 1969 — *А. Ф. Лосев*. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969.

Лосев 1974 — *А. Ф. Лосев*. История античной эстетики: Высокая классика. М.: Искусство, 1974.

Лосев 1979 — *А. Ф. Лосев*. Эллинистически-римская эстетика. М.: Изд-во МГУ, 1979.

Лотман 1973 — *Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский*. Миф — имя — культура // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973. (Труды по знаковым системам, 6).

Лукиан 1955 — *Лукиан*. Избранные атеистические произведения. М.: Изд-во АН СССР, 1955.

Лукиан 1962 — *Лукиан из Самосаты*. Избранное. М., 1962.

Лурье 1970 — *С. Я. Лурье*. Демокрит. М., 1970.

Манн 1987 — *Т. Манн*. Иосиф и его братья. Т. 1. М.: Правда, 1987.

Мартемьянов 1975 — *Ю. С. Мартемьянов, Ю. А. Шрейдер*. Ритуалы — самоценное поведение // Социология культуры. Вып. 2. М., 1975.

Масперо 1915 — *Г. Масперо*. Египет. М., 1915.

Матье 1947 — М. Э. Матье. Роль личности художника в искусстве Древнего Египта // Тр. отдела Востока Гос. Эрмитажа. Т. 4. Л., 1947.

Матье 1958 — М. Э. Матье. Древнеегипетский обряд отверзания уст и очей // Вопр. религии и атеизма. 1958. № 5.

Матье 1961 — М. Э. Матье. Искусство Древнего Египта. Л.: Искусство, 1961.

Мифы 1982 — Мифы народов мира. Т. 1—2. М.: Сов. энцикл., 1982.

Наджафова 1994 — И. М. Наджафова. Сакральная жизнь римской Аквилеи // Религия и община в Древнем Риме. М.: РАН, 1994.

Овидий 1977 — Овидий. Метаморфозы. М.: Худож. лит., 1977.

Павлов 1965 — В. Павлов. Фаюмский портрет. М.: Сов. художник, 1965.

Панофский 1999 — Э. Панофский. История искусства как гуманистическая дисциплина // Э. Панофский. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999.

Платон 1970 — Платон. Софист // Платон. Сочинения. В 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970.

Платон 1971 — Платон. Государство // Платон. Сочинения. В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М.: Мысль, 1971.

Платон 1972 — Платон. Законы // Платон. Сочинения. В 3 т. Т. 3. Ч. 2. М.: Мысль, 1972.

Платон 1990 — Платон. Ион // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990.

Платон 1990а — Платон. Гиппий большой // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990.

Платон 1990б — *Платон*. Кратил // *Платон*. Собрание сочинений. В 4 т. Т.1. М.: Мысль, 1990.

Плиний Младший 1982 — *Письма Плиния Младшего*. М.: Наука, 1982.

Плутарх 1961 — *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. I. М.: Изд-во АН СССР, 1961.

Плутарх 1963 — *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания. II. М.: Изд-во АН СССР, 1963.

Свенцицкая 1992 — *И. С. Свенцицкая*. Человек и мир в восприятии греков эллинистического времени // *Эллинизм: восток и запад*. М.: Наука, 1992.

Светоний 1964 — *Светоний*. Жизнь 12 цезарей. М.: Наука, 1964.

Стеблин-Каменский 1984 — *М. И. Стеблин-Каменский*. Мир саги: Становление литературы. Л.: Наука, 1984.

Столяр 1985 — *А. Д. Столяр*. Происхождение изобразительного искусства. М.: Искусство, 1985.

Студит 1907 — *Феодор Студит*. Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. Т. 1. СПб.: С.-Петербургская Духовная академия, 1907.

Фейерабенд 1986 — *П. Фейерабенд*. Против методологического принуждения: Очерк анархической теории познания // *Избранные труды по теории науки*. М.: Прогресс, 1986.

Филострат 1936 — *Филострат (старший и младший)*. Картины. *Каллистрат*. Статуи. [Л.], 1936.

Фрагменты 1989 — *Фрагменты ранних греческих философов*. Ч. 1. От эпических космогоний до возникновения атомистики. М.: Наука, 1989.

Франкфорт 1984 — *Г. А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсен*. В преддверии философии. М., 1984.

Фролов 1974 — Б. А. Фролов. Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.

Фролов 1981 — Э. Д. Фролов. Факел Прометея: Очерки античной общественной мысли. Л.: Изд-во ЛГУ, 1981.

Цицерон 1962 — Марк Туллий Цицерон. Речи. Т. 1. М., 1962.

Чубова 1986 — А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л., 1986.

Шалье 1999 — К. Шалье. Еврейская самобытность и философия // Греки и евреи: диалог в поколениях: Труды по юдаике. Философия, герменевтика, культурология. Вып. 1. СПб., 1999.

Шиллер 1957 — Ф. Шиллер. Письма об эстетическом воспитании // Ф. Шиллер. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957.

Шрейдер 1976 — Ю. А. Шрейдер. Текст, автор, семантика // Семиотика и информатика. Вып. 7. М., 1976.

Albrecht 1968 — M. C. Albrecht. Art as an Institution // American Sociological Review. 1968. Vol. 33, No. 3.

Alsop 1982 — J. Alsop. The Rare Art Traditions. N. Y.: Harper and Row, 1982.

Altshuler 1986 — D. Altshuler and L. Altshuler. Judaism and Art // Art, Creativity, and the Sacred / Ed. by D. Apostolos-Cappadona. N. Y.: Crossroads, 1986.

Aristotle 1984 — Aristotle. The Complete Works of Aristotle. Vol. 2. Princeton: Princeton Univ. Press, 1984.

Art of Oceania 1969 — Art of Oceania, Africa, and the Americas from the Museum of Primitive Art: An Exhibition at

The Metropolitan Museum of Art. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1969.

Assmann 1984 — *J. Assmann*. Aegyptische Kunst — die offene Frage // In Honour Ruperto Cavola. L., 1984.

Bahn 1998 — *P. G. Bahn*. Prehistoric Art. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998.

Bahrani 1995 — *Z. Bahrani*. Assault and Abduction: The Fate of the Royal Image in the Ancient Near East // Art History. 1995. Vol. 18, No. 3. September.

Barasch 1992 — *M. Barasch*. Icon: Studies in the History of an Idea. N. Y.; L.: New York Univ. Press, 1992.

Bauman 1990 — *R. Bauman* and *Ch. Briggs*. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life // Annual Review of Anthropology. 1990. No. 19.

Becker 1984 — *H. S. Becker*. Art Worlds. Berkeley: Univ. of California Press, 1984.

Belting 1983 — *H. Belting*. Das Ende der Kunstgeschichte<sup>2</sup>. München, 1963.

Belting 1987 — *H. Belting*. The End of the History of Art<sup>2</sup>. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987.

Belting 1994 — *H. Belting*. Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994.

Belting 1995 — *H. Belting*. Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre. München: Verlag C. H. Beck, 1995.

Berlejung 1998 — *A. Berlejung*. Die Theologie der Bilder. Herstellung und Einweihung von Kultbilder in Mesopotamien und die alttestamentische Bilderpolemik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. (Orbis Biblicus et Orientalis, 162)

Berlo 1993 — *J. C. Berlo*. *Aesthetic Systems. Knowledge, Beauty, and Power // Arts of Africa, Oceania, and the Americas / Ed. by J. C. Berlo and L. A. Wilson*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.

Berndt 1988 — *R. M. Berndt* and *C. H. Berndt* with *J. E. Stanton*. *Aboriginal Australian Art: A Visual Perspective*. Richmond; Victoria; Methuen, 1988.

Bernhardt 1956 — *K.-H. Bernhardt*. *Gott und Bild: Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bilderverbotes im Alten Testament*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt GmbH, 1956.

Bianchi 1970 — *R. Bianchi Bandinelli*. *Rome, the Center of Power. 500 BC to AD 200*. N. Y.: Braziller, 1970.

Birt 1902 — *T. Birt*. *Laienurteil über bildende Künste bei den Alten*. Marburg, 1902.

Boardman 1994 — *J. Boardman*. *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994.

Bridges 1995 — *G. Bridges*. *Thomas Mann's Joseph und seine Brüder and the Phallic Theology of the Old Testament*. Bern: P. Lang, 1995.

Bryson 1994 — *N. Bryson*. *Philostratus and the Imaginary Museum // Art and Text in Ancient Greek Culture / Ed. by S. Goldhill and R. Osborn*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.

Buber 1988 — *M. Buber*. *Moses: The Revelation and the Covenant*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1988.

Buehler 1968 — *A. Buehler, T. Barrow, Ch. P. Mountford*. *The Art of South Sea Islands*. N. Y.; Toronto; L.: Graystone Press, 1968.

Burckhardt 1976 — *T. Burckhardt*. *Art of Islam: Language and Meaning*. [L.]: World of Islam Festival Publishing Co., 1976.

Burford 1974 — *A. Burford*. *Craftsmen in Greek and Roman Society*. Ithaca, N. Y.: Cornell Univ. Press, 1974.

Burke 1983 — *P. Burke*. *A World History of What? // Art History*. Vol. 6, No. 2.

Burkert 1985 — *W. Burkert*. *Greek Religion*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1985.

Busch 1994 — *H. Busch* and *B. Silver*. *Why Cats Paint: A Theory of Feline Aesthetics*. Berkeley, California: Ten Speed Press, 1994.

Buxton 1994 — *R. Buxton*. *Imaginary Greece: The Context of Mythology*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.

Camille 1995 — *M. Camille*. *The Gothic Idol*. Cambridge; N. Y.; Melbourne: Cambridge Univ. Press, 1995.

Carpenter 1973 — *Rh. Carpenter*. *The Esthetic Basis of Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries BC*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1973.

Castriota 1992 — *D. Castriota*. *Myth, Ethos, and Actuality: Official Art in Fifth Century Athens*. Madison, Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press, 1992.

Campbell 1976 — *J. Campbell*. *The Masks of God: Primitive Mythology*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.

Childs 1974 — *B. S. Childs*. *The Book of Exodus: A Critical Theological Commentary*. Philadelphia: The Westminster Press, 1974.

Clemens 1934 — *Des Clemens von Alexandria ausgewählte Schriften*. 1. Bd. Bibliothek der Kirchväter. Zweite Reihe, Bd VII. München, 1934.

Cohen 1975 — *B. Cohen*. *Art in Jewish Law // Art in Judaism / Ed. by R. Gordis and M. Davidovich*. N. Y., 1975.

Culture 1976 — Culture and Art: An Anthology / Ed. by L. Aagaard-Mogensen. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1976.

Danto 1963 — A. C. Danto. The Art World // Journal of Philosophy. 1963.

Danto 1988 — A. C. Danto. Artifact and Art // Art / Artifact. N. Y.: The Center of African Art: Prestel Verlag, 1988.

Danto 1997 — A. C. Danto. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton: Princeton Univ. Press, 1997.

Davies 1991 — S. Davies. Definitions of Art. Ithaca; L.: Cornell Univ. Press, 1991.

Day 1989 — S. Day. Art History's New Warrior Breed // Art International, 6. 1989. (Spring).

Dickie 1974 — G. Dickie. Art and Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1974.

Dickie 1984 — G. Dickie. The Art Circle: A Theory of Art. N. Y.: Haven, 1984.

Dickie 1997 — G. Dickie. Art Function or Procedure // Nature or Culture?. 1997. Vol. 55, No. 1. (Winter).

Dictionary 1973—1974 — Dictionary of the History of Ideas. Vol. 1—5. N. Y., 1973—1974.

Dipert 1993 — R. R. Dipert. Artifacts, Art Works and Agency. Philadelphia: Temple Univ. Press, 1993.

Dodds 1963 — E. R. Dodds. The Greeks and the Irrational. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1963.

Donohue 1988 — A. A. Donohue. Xoana and the Origins of Greek Sculpture. Atlanta, Georgia: The American Philological Association, 1988.



Dreznar 1968 — *A. Dreznar*. Die Entschtehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäisohen Kunstlebens. München: Bruckmann, 1968; [1. Aufl.: 1915].

Dzemidok 1980 — *B. Dzemidok*. «Instytucjonalna teoria dzieła sztuki» jako świadectwo «kryzysu estetyki» // *Studia estetyczne*. 1980. T. 17.

Dzemidok 1985 — *B. Dzemidok*. Nowa wersja instytucjonalnej teorii sztuki // *Studia filozoficzne*. 1985. № 10, 239.

Dzemidok 1987 — *B. Dzemidok*. Czy sztuka ma estetyohną naturę? // *Colloquia communia*. 1987. № 5/34. Wrzesień-październik.

Eilberg-Schwartz 1994 — *H. Eilberg-Schwartz*. God's Phallus and Other Problems for Men and Monotheism. Boston: Beacon Press, 1994.

Eliade 1963 — *M. Eliade*. Myth and Reality. N. Y.; Evanston: Harper and Row, 1963.

Eliade 1978 — *M. Eliade*. A History of Religious Ideas. Vol. 1. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1978.

Eliade 1985 — *M. Eliade*. The Symbolism of Shadows in Archaic Religions // *Symbolism, and the Sacred, and the Arts* / Ed. by D. Apostolos-Cappadona. N. Y.: Crossroads, 1985.

Encyclopedia 1999 — Merriam-Webster's Encyclopedia of World Religions. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1999.

Faure 1998 — *F. Faure*. Bernard The Buddhist Icon and the Modern Gaze // *Critical Inquiry*, 24. 1998. (Spring).

Ferguson 1980 — *J. Ferguson*. Greek and Roman Religion: A Source Book. Park Ridge, NJ: Noyes Press, 1980.

Finkelstein 2001 — *I. Finkelstein* and *N. A. Silberman*. The Bible Unearthed. Archaeology New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts. N. Y.: Free Press, 2001.

Flaceliere 1985 — *R. Flaceliere*. *Życie codzienne w Grecji za czasów Peryklesa*. Warszawa, 1985.

Frankfort 1963 — *H. Frankfort* and *H. A. Frankfort*, *J. A. Wilson*, *T. Jacobsen*. *Before Philosophy*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1963.

Fraser 1962 — *D. Fraser*. *Primitive Art*. L., 1962.

Fraser 1972 — *D. Fraser* and *D. Cole*. *Art and Leadership // D. Fraser, D. Cole* (eds). *Art and Leadership, African Art and Leadership*. Madison, 1972.

Freedberg 1991 — *D. Freedberg*. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago; L.: Univ. of Chicago Press, 1991.

Friedman 1997 — *R. E. Friedman*. *Who Wrote the Bible?*. N. Y.: HarperSanFrancisco, 1997.

Friedman 1997a — *R. E. Friedman*. *The Hidden Face of God*. N. Y.: HarperSanFrancisco, 1997.

Gaider 1999 — *J. Gaider*. *Danto's Philosophy of Art History // Art History*. 1999. Vol. 22, No. 3. September.

Geffroy-Schneiter 1999 — *B. Geffroy-Schneiter*. *Fayoum*. P.: Editions Assouline, 1999.

Gell 1998 — *A. Gell*. *Art and Agency: Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Gieysztor-Milobędzka 1994 — *E. Gieysztor-Milobędzka*. *Historia sztuki dzisiaj — stan dyscypliny // Dokąd zmierza współczesna humanistyka? / Pod red. T. Kostyrko*. Warszawa: Instytut Kultury, 1994.

Goldhill 1994 — *S. Goldhill*. *The Naive and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World // Art and Text in Ancient Greek Culture / Ed. by S. Goldhill and R. Osborn*. Cambridge; N. Y.: Cambridge Univ. Press, 1994.

Gombrich 1968 — *E. Gombrich. Art and Illusion. L., 1968.*

Goodman 1978 — *N. Goodman. When is Art? // N. Goodman. Ways of Worldmaking. Indianapolis: Hackett, 1978.*

Gordis 1975 — *R. Gordis. Jewish Art and the Second Commandment // Art in Judaism / Ed. by R. Gordis and M. Davidovich. N. Y., 1975.*

Gutmann 1971 — *J. Gutmann. Prolegomenon // J. Gutmann ed-r. No Graven Image. N. Y.: KTAV Publishing House, 1971.*

Gutmann 1971a — *J. Gutmann. The Second Commandment and the Image in Judaism // J. Gutmann ed-r. No Graven Image. N. Y.: KTAV Publishing House, 1971.*

Gutmann 1989 — *J. Gutmann. Deuteronomy: Religious Reformation or Iconoclastic Revolution? // J. Gutmann ed-r. Sacred Images: Studies in Jewish Art from Antiquity to the Middle Ages. Northampton: Variorum Reprints, 1989.*

Hachlili 1988 — *R. Hachlili. Ancient Jewish Art and Archeology in the Land of Israel. Leiden; N. Y.; København; Köln: E. J. Brill, 1988.*

Hanfmann 1975 — *G. M. A. Hanfmann. From Croesus to Constantine. The Cities in Western Asia Minor and Their Arts in Greek and Roman Times. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1975.*

Hauser 1985 — *A. Hauser. The Social History of Art. I—IV. N. Y.: Vintage Books, 1985.*

Herodas 1971 — *Herodas. Mimiambi / Ed. by I. G. Cunningham. Oxford: Clarendon Press, 1971.*

Herondas 1981 — *The Mimes of Herondas / Transl. by Guy Davenport. San Francisco: Gray Fox Press, 1981.*

History and Theory 1998 — *History and Theory: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art*

/ Ed. by David Carrier. Wesleyan University, 1998. (Studies in the Philosophy of History. Theme Issue, 37).

Holst 1967 — *N. von Holst*. Creators, Collectors, and Connoisseurs: The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day. L.: Thames and Hudson; N. Y.: G. P. Putnam's Sons, 1967.

Honour 1982 — *H. Honour* and *J. Fleming*. The World History of Arts. L.: Macmillan, 1982.

Hurwit 1985 — *J. M. Hurwit*. The Art and Culture of Early Greece. 1100—480 BC. Ithaca; L.: Cornell Univ. Press, 1985.

Ide 1991 — *A. F. Ide*. Yahveh's Wife. Las Colinas, Texas: Monument Press, 1991.

Jacob 1975 — *B. Jacob*. The Second Commandment // Art in Judaism: Studies in the Jewish Artistic Experience / Ed. by R. Gordis and M. Davidovich. N. Y., 1975.

Jacob 1992 — The Second Book of Bible: Exodus / Interpreted by *B. Jacob*. Hoboken, NJ: KTAV Publishing House, 1992.

Johnston 1983 — *W. M. Johnston*. The Austrian Mind. Berkeley; Los Angeles; L.: Univ. of California Press, 1983.

Jewish Art 1961 — Jewish Art / Cecil Roth ed-r. Tel Aviv: Massadah, 1961.

Jewish Art 1972 — Jewish Art and Civilization / Ed. by G. Wigoder. Vol. 1. N. Y.: Walker and Co., 1972.

Kagan 1975 — *M. S. Kagan*. Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Aesthetik. 3. Aufl. Berlin: Dietz Verlag, 1975.

Kagan 1994 — *M. S. Kagan*. Mensch — Kultur — Kunst: Systemanalytische Untersuchung. Hamburg: Rolf Fechner Verlag, 1994.

Kees 1977 — *H. Kees*. Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Aegypter. Berlin, 1977.

Khachadurian 1974 — *H. Khachadurian*. Art: New Methods, New Criteria // *The Journal of Aesthetic Education*, 8. 1974. July.

Klein 1990 — *J. T. Klein*. Interdisciplinarity. History, Theory, and Practice. Detroit: Wayne Univ. Press, 1990.

Klibansky 1964 — *R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl*. Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. L.; N. Y., 1964.

Koch 1967 — *G. F. Koch*. Die Kunstaussstellung. Berlin, 1967.

Koller 1954 — *H. Koller*. Die Mimesis in der Antike. Bern, 1954.

Kris 1979 — *E. Kris and O. Kurz*. Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment. New Haven; L.: Yale Univ. Press, 1979.

Kristeller 1951—1952 — *P. O. Kristeller*. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics // *Journal of the History of Ideas*, XII. 1951; XIII. 1952.

Kristeller 1972 — *P. O. Kristeller*. History of Philosophy and History of Ideas // *P. O. Kristeller*. Renaissance Concept of Man and Other Essays. N. Y.: Harper and Row, 1972.

Kruse 1934 — *H. Kruse*. Studien zur offiziellen Geltung des Keiserbildes in Römischen Reiche. Paderborn, 1934.

Kubler 1965 — *G. Kubler*. The Shape of Time. New Haven; L., 1965.

Leach 1956 — *M. Leach*. The Beginning: Creation Myths Around the World. N. Y.: Funk & Wagnall, 1956.

Lovejoy 1940 — *A. O. Lovejoy*. Reflections on the History of Ideas // Journal of the History of Ideas. 1940. Vol. 1, No. 1. January.

Lèvy-Strauss 1992 — *C. Lèvy-Strauss*. The Structural Study of Myth // Critical Theory Since 1965 / Ed. by H. Adams and L. Searle. Tallahassee: Florida State Univ. Press, 1992.

Maclagan 1977 — *D. Maclagan*. Creation Myths. Man's Introduction to the World. L.: Thames & Hudson, 1977.

Marshak 1972 — *A. Marshak*. The Roots of Civilization. N. Y., 1972.

Martin 1995 — *H. G. Martin*. Griechenland erobert Rome — Kunstraub im Hellenismus // Kritische Berichte. 1995. Jhrg. 23, Hft 2.

Melas 1989 — *E. M. Melas*. Etics, Emics and Empathy in Archeological Theory // The Meanings of Things / I. Hodder ed-r. L., 1989.

Mettinger 1979 — *T. Mettinger*. The Veto on Images and the Aniconic God // Religious Symbols and Their Functions / H. Biezais ed-r. Stockholm: Amquist & Wiksell, 1979.

Mettinger 1995 — *T. Mettinger*. No Graven Image? Israelite Aniconism in Its Ancient Near Eastern Context. Stockholm, 1995. (Coniectanea Biblica. Old Testament Series. 42).

Moore 1995 — *A. C. Moore*. Arts and Religions of the Pacific. Symbols of Life. L.; N. Y.: Pinter Publishers, 1995.

Moran 1963 — *W. L. Moran*. The Ancient Near Eastern Background of the Love of God in Deuteronomy // Catholic Biblical Quarterly, 25. 1963.

Morenz 1964 — *S. Morenz*. Gott und Mensch in alten Aegypten. Lepzig, 1964.

Morris 1995 — *S. P. Morris*. Daidalos and the Origins of Greek Art. Princeton, NJ.: Princeton Univ. Press, 1995.

Mountford 1964 — *Ch. Mountford*. The Artist and His Art in Australian Aboriginal Society // The Artist in Tribal Society / Ed. by M. W. Smith. L.: Routledge & Kegan Paul, 1964.

Nielsen 1968 — *E. Nielsen*. The Ten Commandments in New Perspective. L.: SCM Press, 1968.

Novicka 1988 — *M. Novicka*. Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.

Onians 1999 — *J. Onians*. Classical Art and the Cultures of Greece and Rome. New Haven; L.: Yale Univ. Press, 1999.

Osborne 1998 — *R. Osborne*. Archaic and Classical Greek Art. Oxford; N. Y.: Oxford Univ. Press, 1998.

Oxford Companion to Philosophy 1995 — Oxford Companion to Philosophy / T. Honderich ed-r. Oxford; N. Y.: Oxford Univ. Press, 1995.

Panofsky 1923 — *E. Panofsky, F. F. Saxl*. Durers «Melencolia I», eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig; Berlin, 1923.

Panofsky 1924 — *E. Panofsky*. «Idea»; ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie. Leipzig; Berlin, 1924.

Papadopulo 1979 — *A. Papadopulo*. Islam and Muslim Art. N. Y.: Abrams, 1979.

Paul-Louis 1927 — *Paul-Louis*. Ancient Rome at Work: An Economic History of Rome from the Origins to the Empire. L.: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.; N. Y.: Alfred A. Knopf, 1927.

*Pausanias* 1959 — *Pausanias*. Description of Greece. Vol. 1. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press; L.: Heinemann, 1959.

Peacock 2000 — *D. Peacock*. The Roman Period // The Oxford History of Ancient Egypt / Ed. by Ian Shaw. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.

Pekàry 1985 — *Th. Pekàry*. Das Römische Keiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft. Berlin, 1985.

Petropulos 2000 — *J. Petropulos*. The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany. N. Y.: Oxford Univ. Press, 2000.

Podro 1983 — *M. Podro*. Fiction and Reality in Painting // Funktionen des Fiktiven, Poetik und Hermeneutik. Bd 10. München, 1983.

Podro 1985 — *M. Podro*. Art History and the Concept of Art // Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte. 1900—1930 / Ed. by L. Dittmann. Stuttgart, 1985.

Pollitt 1966 — *J. J. Pollitt*. The Art of Rome: Sources and Documents. Englewood Cliffs: Cambridge Univ. Press, 1966.

Pollitt 1974 — *J. J. Pollitt*. The Ancient View on Greek Art: Criticism, History and Terminology. New Haven; L., 1974.

Pollitt 1987 — *J. J. Pollitt*. Art in the Hellenistic Age. Cambridge; N. Y.; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge Univ. Press, 1987.

Pollitt 1989 — *J. J. Pollitt*. Art and Experience in Classical Greece. Cambridge; N. Y.; New Rochelle; Melbourne; Sydney: Cambridge Univ. Press, 1989.

Pollitt 1990 — *J. J. Pollitt*. The Art of Greece. 1400—31 BC: Sources and Documents. Englewood Cliffs: Cambridge Univ. Press, 1990.

Preston 1995 — *C. L. Preston*. Introduction // Folklore, Literature, and Cultural Theory / Ed. by C. L. Preston. N. Y.; L.: Garland, 1995.

Preziosi 1982 — *D. Preziosi*. Constru(ct)ing the Origins of Art // Art Journal. 1982. Vol. 42, No. 4. (Winter).

Preziosi 1989 — *D. Preziosi*. Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science. New Haven; L.: Yale Univ. Press, 1989.



Rees 1988 — *A. L. Rees*. *The New Art History* / A. L. Rees and Fr. Borzello ed-s. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1988.

Rotenstreich 1990 — *N. Rotenstreich*. *Man as «Homo vocatus»* // *The Ten Commandments in History and Tradition* / Ed. by Ben-Zion Segal; English version ed. by Gershon Levi. Jerusalem: The Magnes Press, 1990.

Roth 1971 — *C. Roth*. *Jewish Art*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society, 1971.

Roth 1975 — *C. Roth*. *The Problem of «Jewish Art»* // *Art in Judaism* / Ed. by R. Gordis and M. Davidovich. N. Y., 1975.

Schnapp 1994 — *A. Schnapp*. *Are Images Animated: the psychology of statues in Ancient Greece* // *The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archeology* / C. Renfrew and E. B. Zubrow ed-s. N. Y.: Cambridge Univ. Press, 1994.

Schweitzer 1925 — *B. Schweitzer*. *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike* // *Neue Heidelberger Jahrbücher*. 1925.

Schweitzer 1932 — *B. Schweitzer*. *Xenocrates von Athen* // *Schriften der Königsberger gelehrter Gesellschaft*. 1932.

Scruton 1995 — *R. Scruton*. *Modern Philosophy: An Introduction and Survey*. N. Y.; L.: Allen Lane, The Penguin Press, 1995.

Sellers 1896 — *E. Sellers*. *Introduction* // *The Elder Pliny Chapters on the History of Art*. L.: Macmillan, 1896; [New ed.: Chicago, 1968].

Shapiro 1989 — *H. A. Shapiro*. *Art and Cult Under the Tyrants in Athens*. Mainz a.Rhein: Philipp von Zabern Verlag, 1989.

Shanks 1979 — *H. Shanks* *Judaism in Stone: The Archeology of Ancient Synagogues*. N. Y.: Harper & Row, 1979.

Sieber 1971 — *R. Sieber*. The Aesthetics of Traditional African Art // Art and Aesthetics in Primitive Societies: A Critical Anthology / Ed. by C. F. Jopling. N. Y.: Dutton and Co., 1971.

Sieber 1987 — *R. Sieber Roy* and *R. A. Walker*. African Art in the Cycle of Life. Washington, D.C.; L.: Smithsonian Inst. Press, 1987.

Smith 1990 — *M. S. Smith*. The Early History of God. Yahweh and the Other Deities in Ancient Israel. San Francisco: Harper & Row, 1990.

Spivey 1996 — *N. Spivey*. Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings. L.: Thames & Hudson, 1996.

Spivey 1997 — *N. Spivey*. Greek Art. L.: Phaidon Press, 1997.

Sproul 1979 — *B. C. Sproul*. Primal Myths. Creating the World. San Francisco: Harper & Row, 1979.

Stewart 1990 — *A. Stewart*. Greek Sculpture: An Exploration. New Haven; L.: Yale Univ. Press, 1990.

Stout 1971 — *D. B. Stout*. Aesthetics in «Primitive Societies» // Art and Aesthetics in Primitive Societies: A Critical Anthology / Ed. by C. F. Jopling. N. Y.: Dutton and Co., 1971.

Summers 1996 — *D. Summers*. Representation // Critical Terms for Art History / Ed. by R. S. Nelson and R. Shiff. Chicago; L.: The Univ. of Chicago Press, 1996.

Sörbom 1966 — *G. Sörbom*. Mimesis and Art. Uppsala: Svenska Bokförlaget, 1966.

Tatarkiewicz 1975 — *W. Tatarkiewicz*. Dzieje szesciu pojęć. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1975.

Tatarkiewicz 1980 — *W. Tatarkiewicz*. A History of Six Ideas. Warszawa: PWN: Polish Scientific Publishers, 1980.

Thomas 1995 — *N. Thomas*. Oceanic art. N. Y.: Thames and Hudson, 1995.

Thompson 1989 — *R. F. Thompson*. Yoruba Art Criticism // The Traditional Artist in African Societies / Ed. by W. d'Azevedo. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1989.

Thompson 1993 — *R. F. Thompson*. An Aesthetic of the Cool // Arts of Africa, Oceania, and the Americas / Ed. by J. C. Berlo and L. A. Wilson. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993.

Vandenberg 1982 — *Ph. Vandenberg*. The Mystery of the Oracles. N. Y.: Macmillan, 1982.

Vernant 1991 — *J.-P. Vernant*. Mortals and Immortals. Princeton: Princeton Univ. Press, 1991.

Vermeule 1977 — *C. C. Vermeule*. Greek Sculpture and Roman Taste: The Purpose and Setting of Graeco-Roman Art in Italy and the Greek Imperial East. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1977.

Vogel 1986 — *S. M. Vogel*. African Aesthetics: The Carlo Monzino Collection. N. Y.: The Center of African Art, 1986.

Vogel 1997 — *S. M. Vogel*. African Art / Western Eyes. New Haven: Yale Univ. Press, 1997.

Webster 1958 — *T. B. F. Webster*. From Micenae to Homer. L.: Methuen and Co., 1958.

Weinfeld 1990 — *M. Weinfeld*. The Uniqueness of the Decalogue and Its Place in Jewish Tradition // The Ten Commandments in History and Tradition / Ed. by Ben-Zion Segal; English version ed. by Gershon Levi. Jerusalem: The Magnes Press, 1990.

Weinfeld 1991 — *M. Weinfeld*. Deuteronomy 1—11: A new translation with introduction and commentary // Anchor Bible. Vol. 5. N. Y.: Doubleday, 1991.

Weinreich 1909 — *O. Weinreich*. Antike Heilungswunder. Giessen: Topelmann, 1909.

Weitz 1956 — *M. Weitz*. The Role of Theory in Aesthetics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. Vol. 15, No. 1. (September).

Westermann 1982 — *Cl. Westermann*. Elements of Old Testament Theology. Atlanta: John Knox Press, 1982.

Wichler 1972 — *W. Wichler*. The Biology of the Ten Commandments. N. Y.: MacGrow-Hill Book Co., 1972.

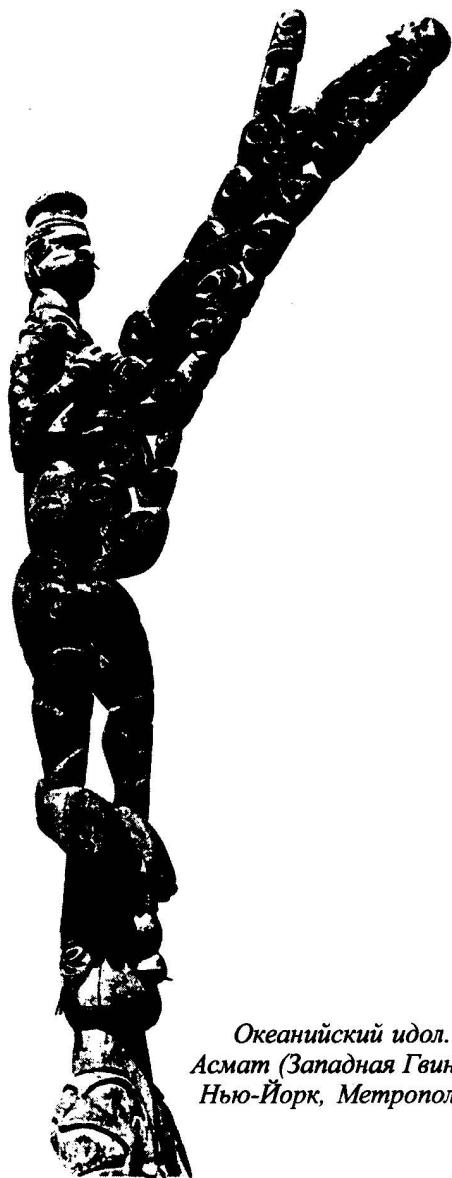
Wilhelm 1996 — *G. Wilhelm*. The Hurrians in the Westrn Part of the Ancient Middle East // Mutual Influences of Peoples and Cultures in the Ancient Middle East / Ed. by M. Malul. University of Haifa, 1996.

Willet 1972 — *Fr. Willet*. Ife, The Art of an Ancient Nigerian Aristocracy // African Art and Leadership / Ed. by D. Fraser and H. M. Cole. Madison, 1972.

Wingert 1962 — *P. Wingert*. Primitive Art, Its Traditions and Stiles. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1962.

Żygulski 1982 — *Zd. Zygulski*. Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.





*Океанийский идол. Фрагмент.  
Асма (Западная Гвинея). XX век.  
Нью-Йорк, Метрополитен-музей*

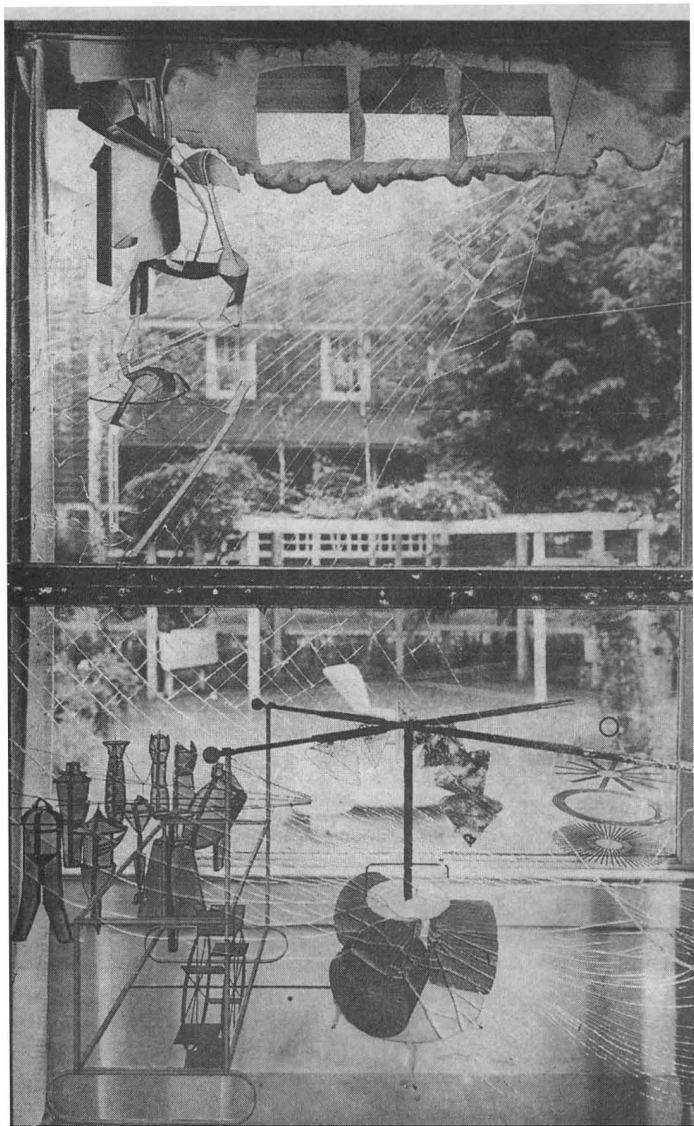


*Моисей со свитком Закона. Фрагмент росписи с  
в Дура-Европос. Фреска. Середина III века н*



*Ж.-Б. Грѐз. Деревенская невеста (фрагмент).  
Холст, масло. 1761 г. Париж, Лувр*



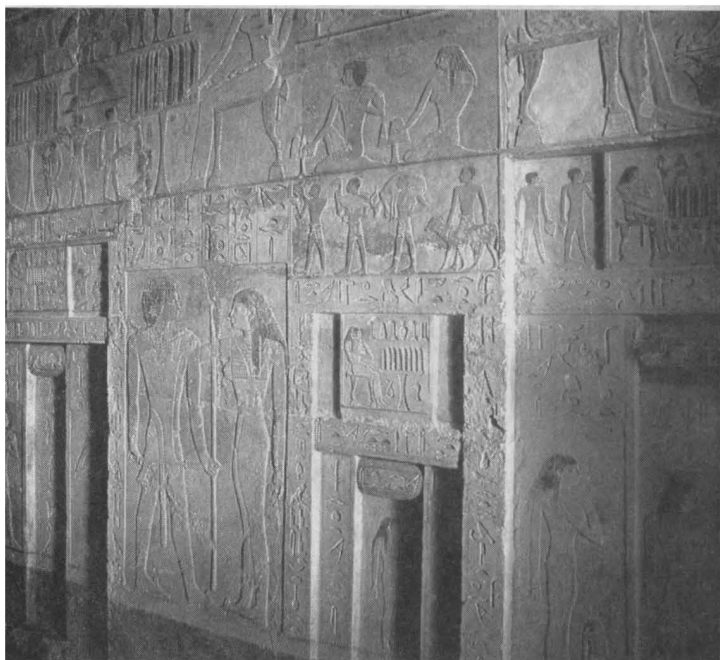


*М. Дюшан. Невеста, раздеваемая догола  
своими женихами, даже. Фотография. 1915—23 гг.*

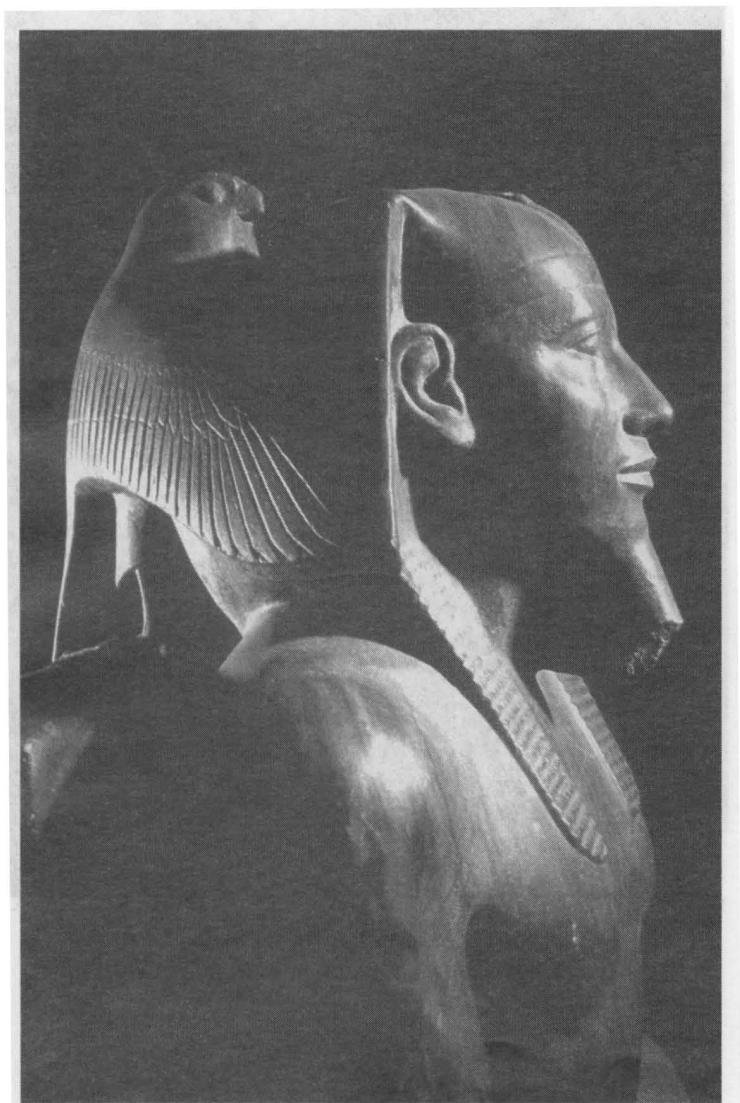


*Идол.*

*Дерево, перья, мех, рафия, металл, змеиная кожа и др.  
Сонгйе (Заир), частное собрание*



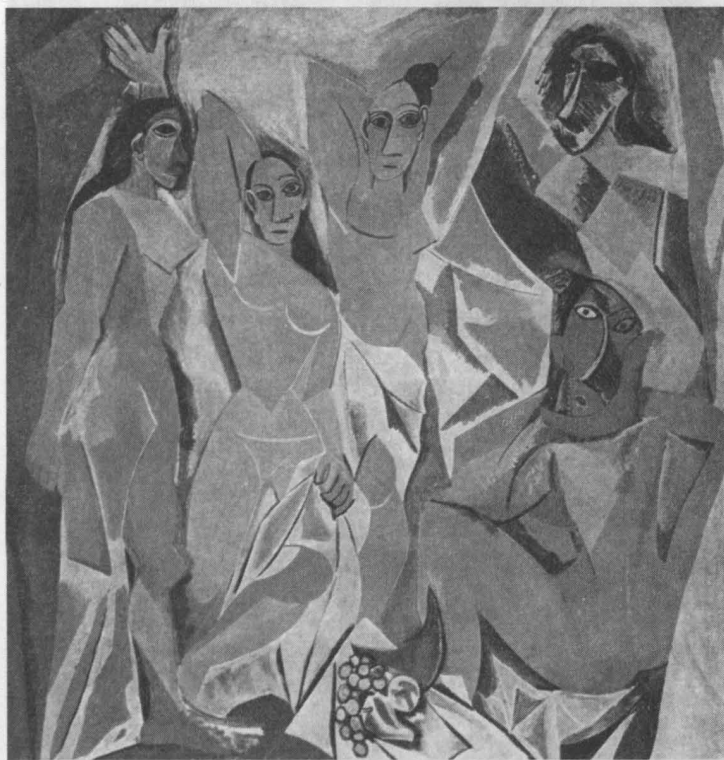
*Гробница начальника певцов Нуфера.  
Западная стена с ложными дверьми.  
Египет, Саккара. Древнее царство, период V династии*



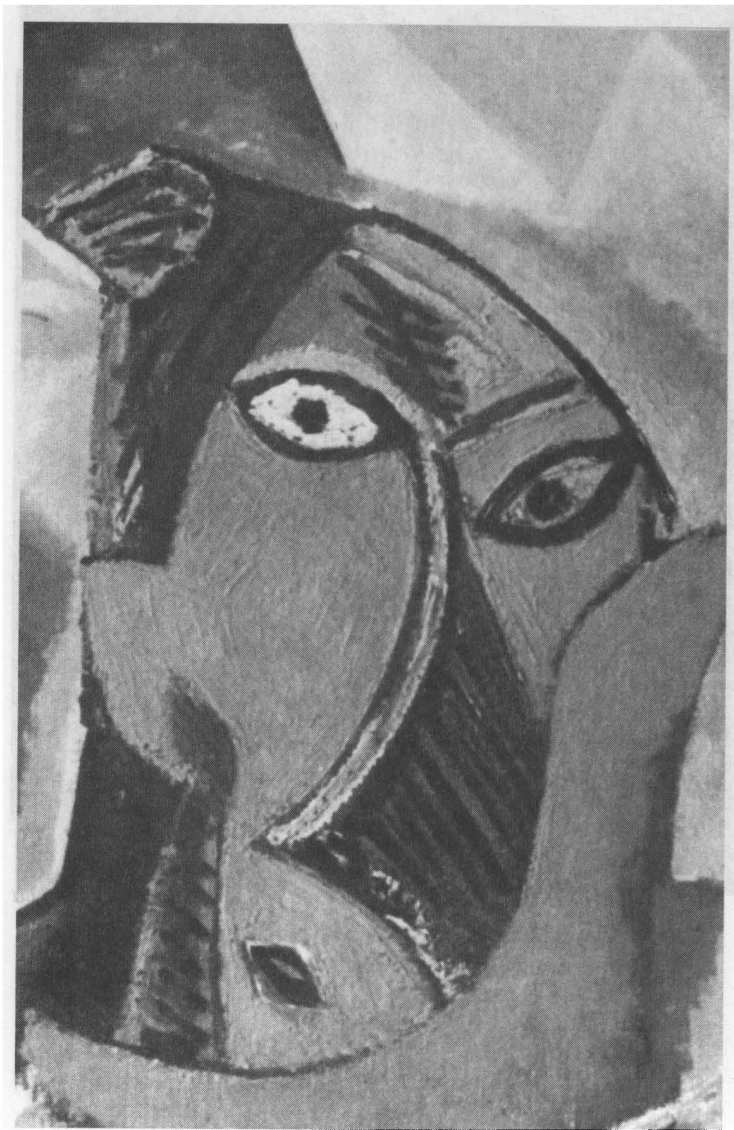
*Зауспокойный портрет фараона Хефрена как бога Гора.  
Древнее царство, IV династия.  
Каир, Египетский музей, Диорит*



*Саргон II. Рельеф из Дур-Шаррукина.  
Алебастр. 721—705 гг. до н. э. Париж, Лувр*



*П. Пикассо. Авиньонские девицы.  
Холст, масло. 1907 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства*



*П. Пикассо. Авиньонские девицы (фрагмент).  
Холст, масло. 1907 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства*



*Ритуальная маска. Конго, Бабанги.  
Дерево. Нью-Йорк, Музей современного искусства*



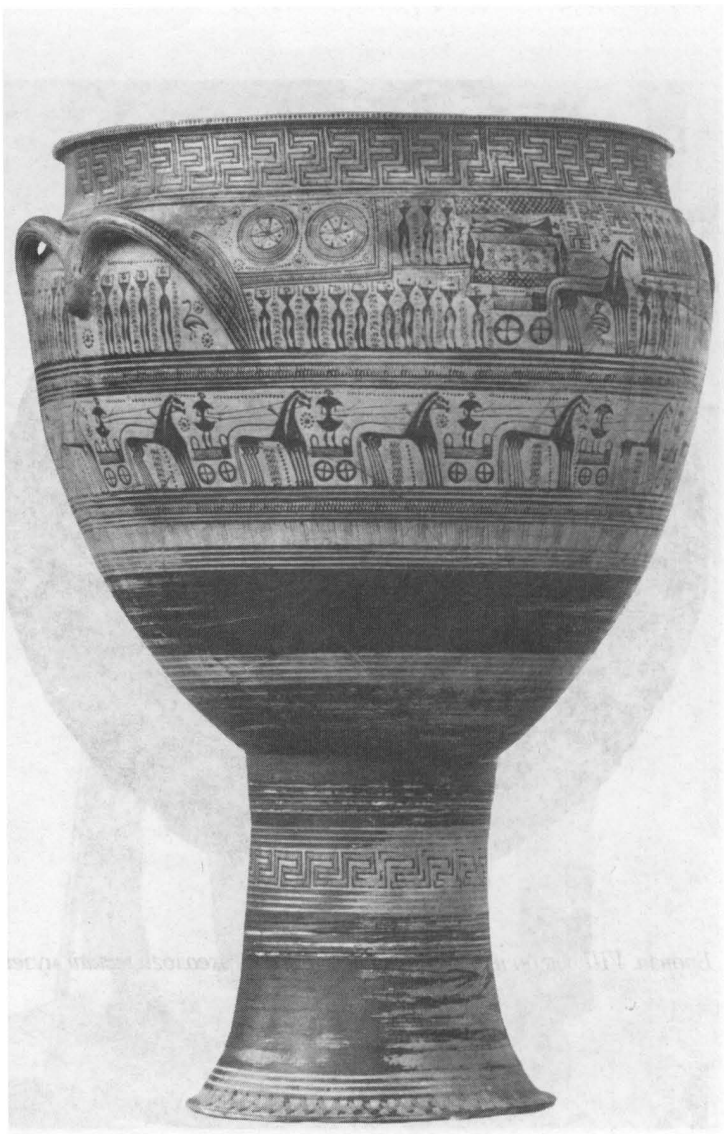


*Гилберт и Джордж.  
Поющие скульптуры. Фотография. Ноябрь 1970 г.*

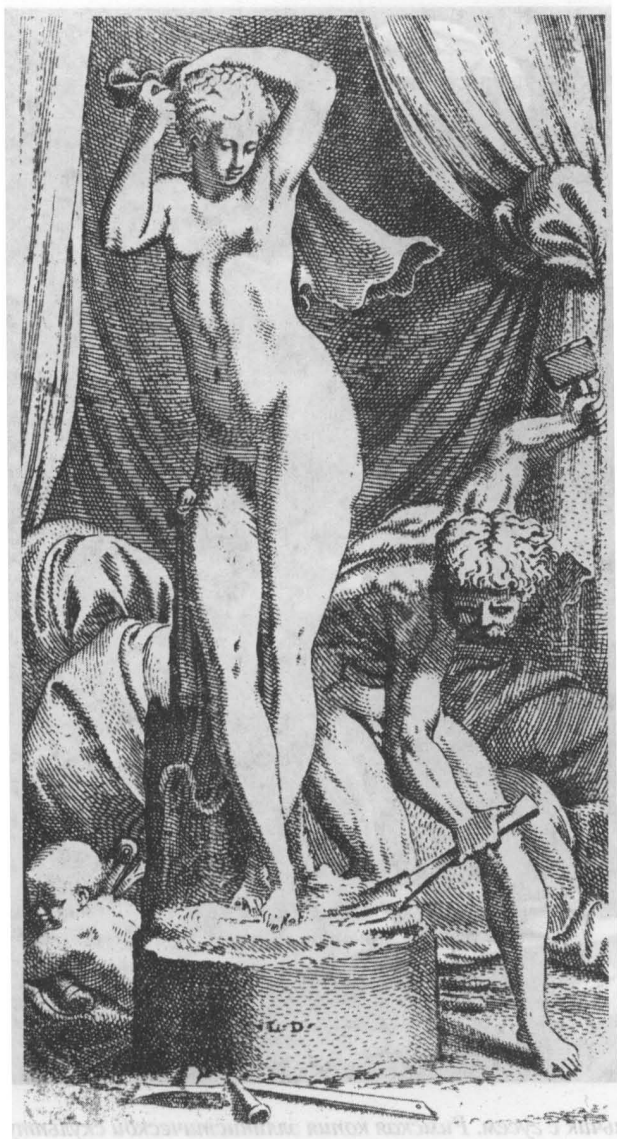


*Щит.*

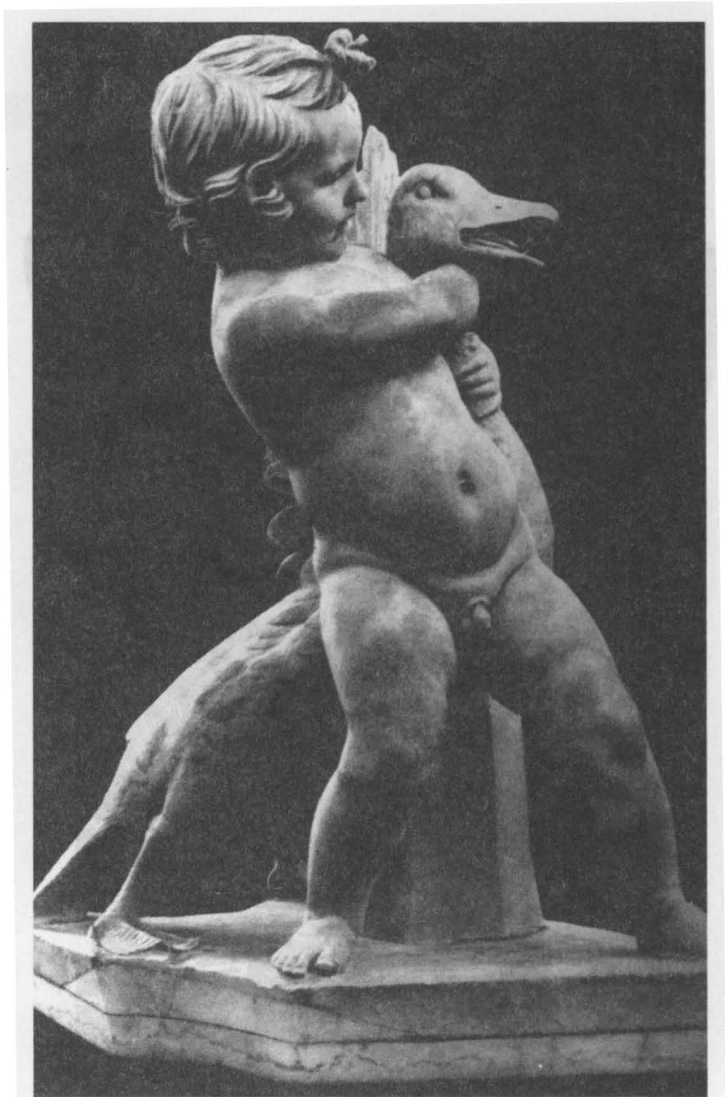
*Бронза. VIII век до н. э. Гераклион (Крит), Археологический музей*



*Кратер. Геометрический стиль.  
Ок. 750 г. до н. э. Афины, Национальный музей*



*Мастер L. D. (по Ф. Приматиччо). Пигмалион.  
Офорт. Ок. 1545 г.*



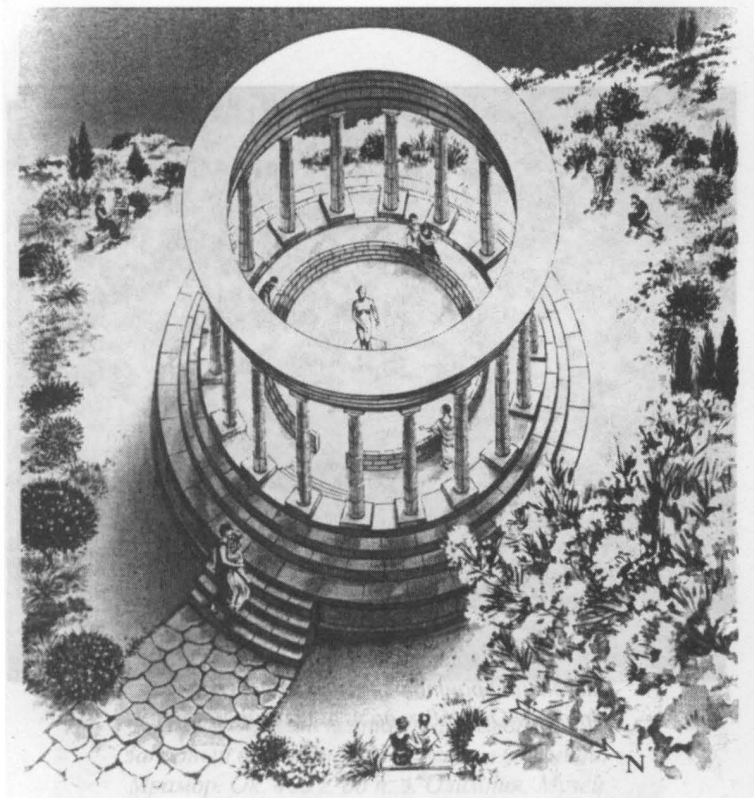
*Мальчик с гусем. Римская копия эллинистической скульптуры,  
предположительно середины II века до н. э.  
Мрамор. Рим, Капитолийский музей*



*Асклепий, Гигиейя и поклоняющиеся с жертвоприношением.  
Вотивный рельеф. Мрамор. IV век до н. э.  
Афины, Национальный музей*

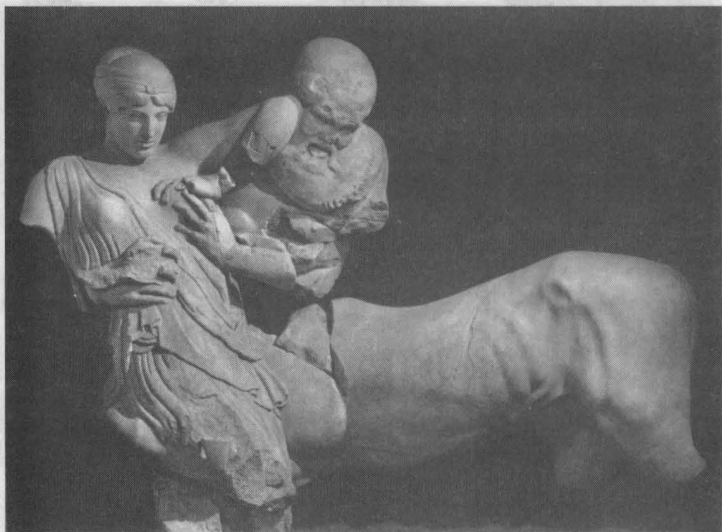


*Вотивные терракотовые статуи  
из святилища близ Айа Ирини на о. Крит*

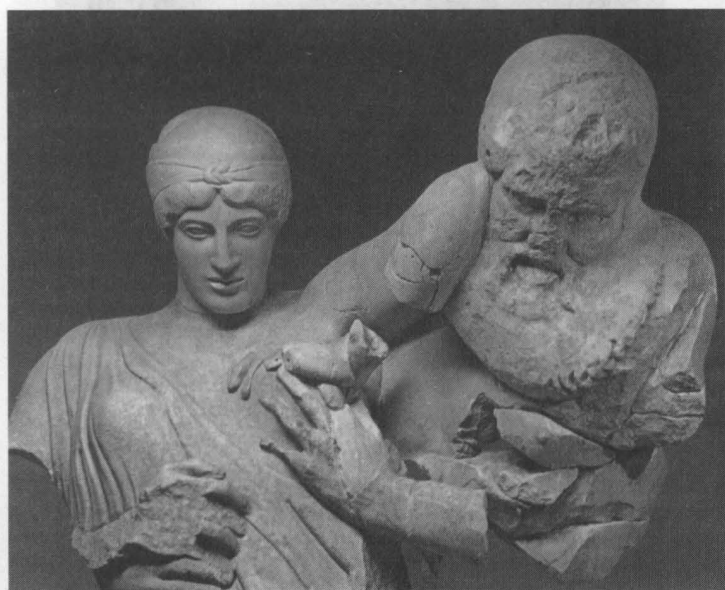


*Храм Афродиты в Книде. Реконструкция*

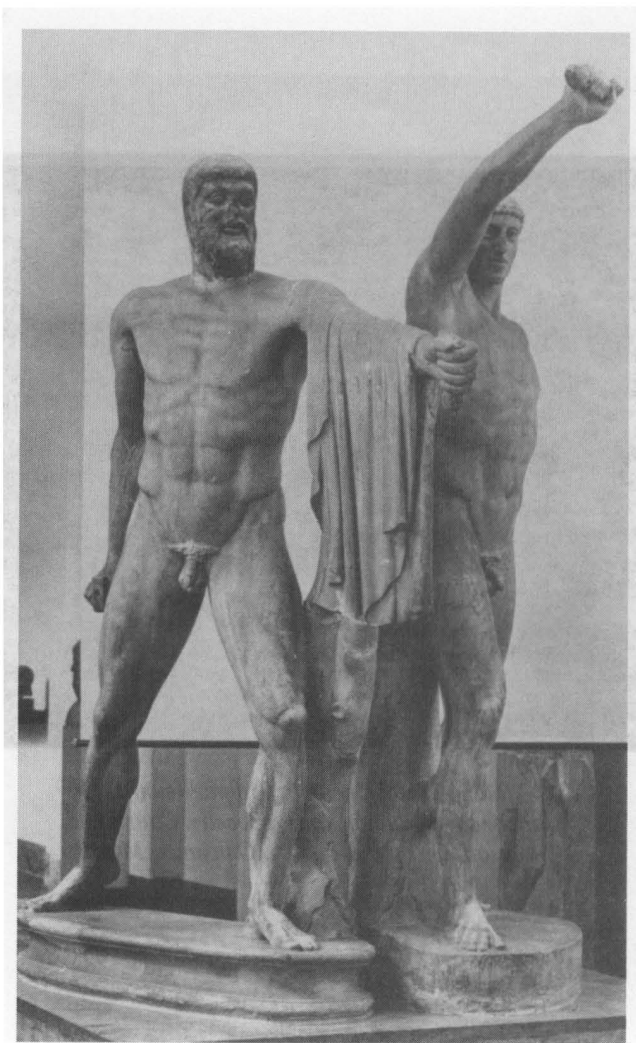




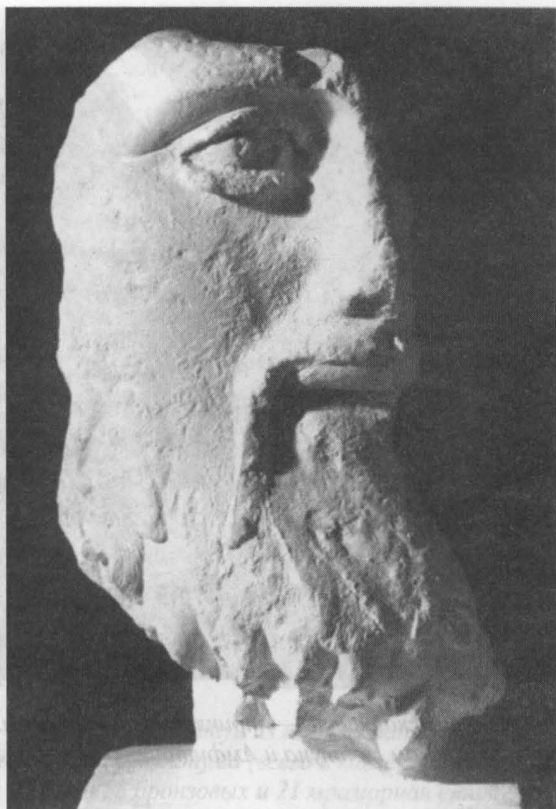
*Гипподамия и кентавр.  
Западный фронто́н храма Зевса в Олимпии.  
Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, Музей*



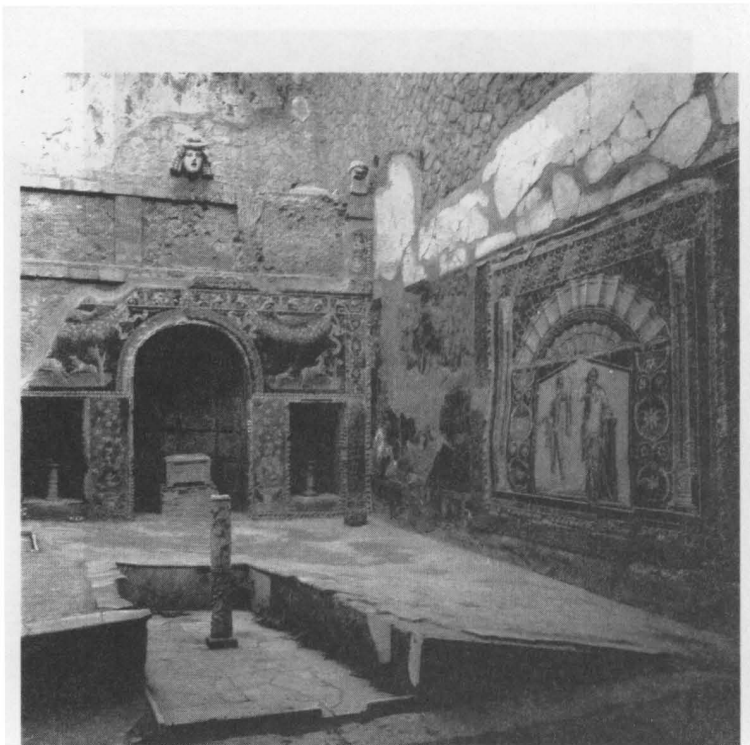
*Гипподамия и кентавр (фрагмент).  
Западный фронтон храма Зевса в Олимпии.  
Мрамор. Ок. 460 г. до н. э. Олимпия, Музей*



*Тиранубийцы (Гармодий и Аристогейтон).  
Мраморная римская копия с бронзового оригинала  
Крития и Несиота ок. 475 г. до н. э.  
(Найдена в развалинах виллы Адриана в Тиволи.)  
Неаполь, Национальный музей*



*Фрагмент гипсовой отливки для копирования:  
голова Аристогейтона. Найдена в Байях.  
Байи, Музей*



*Интерьер римской виллы — триклиний с фонтаном.  
Геркуланум, «Дом Нептуна и Амфитриты». I век н. э.*



*Группа статуй из «Виллы папирусов»,  
неподалеку от Геркуланума (всего в коллекции владельцев виллы  
было 58 бронзовых и 21 мраморная статуя).  
Неаполь, Национальный музей*

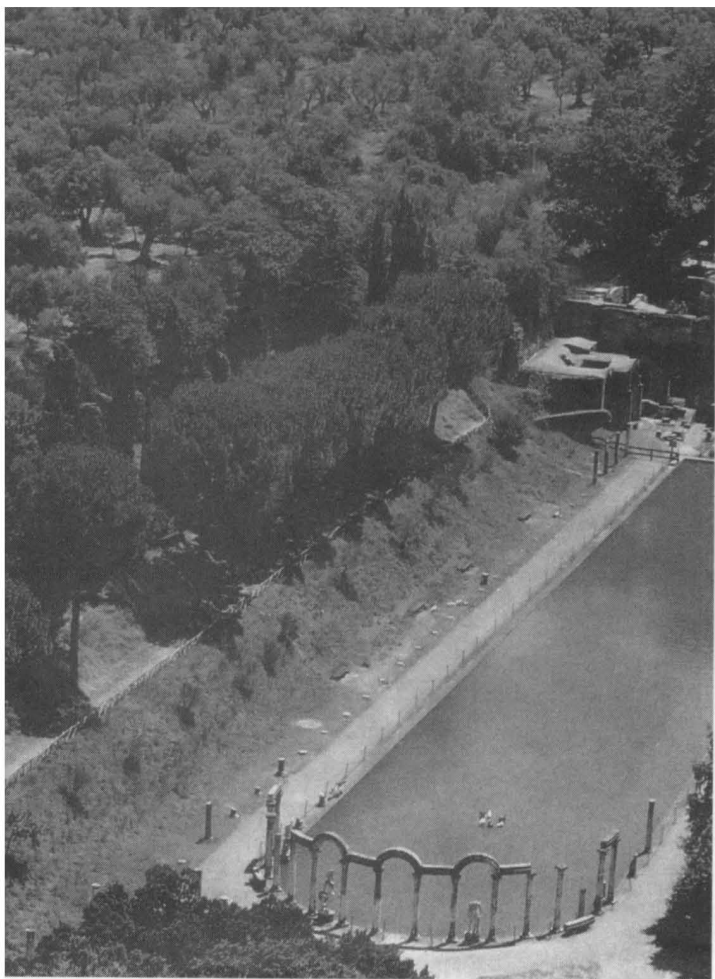


*Подсвечник (комбинация  
девической головы  
от статуи раннего V в.  
и мужского тела  
того же времени).  
I век до н. э.  
Неаполь,  
Национальный музей*



*«Настольный» Геракл.  
Римская копия статуи Лисиппа (ок. 325 г. до н. э.).  
Мрамор. Лондон, Британский музей*

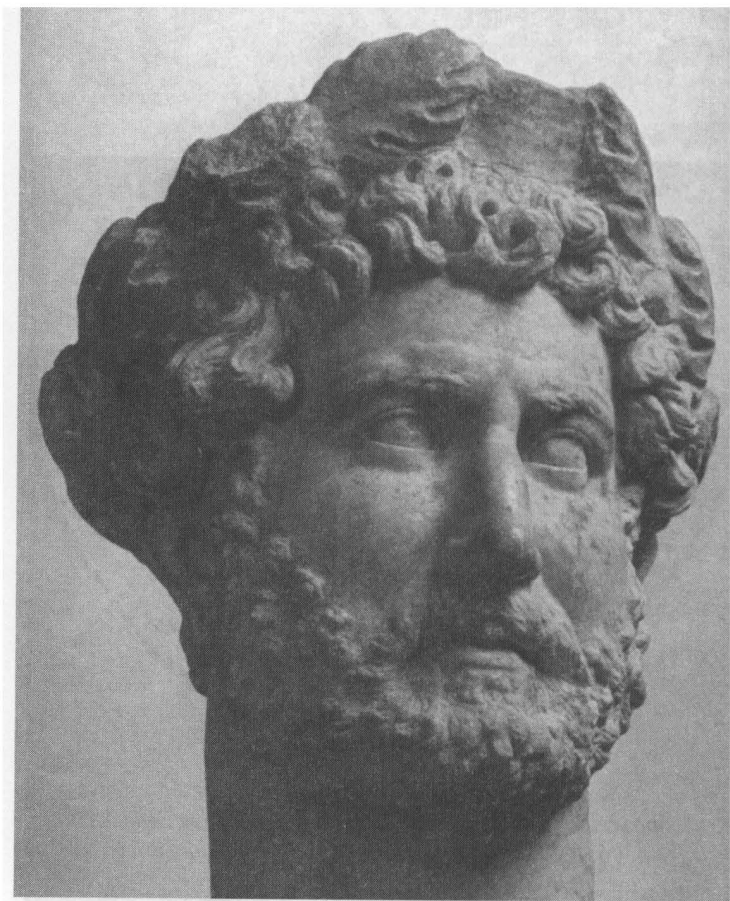




*Вилла Адриана в Тиволи.  
II век*



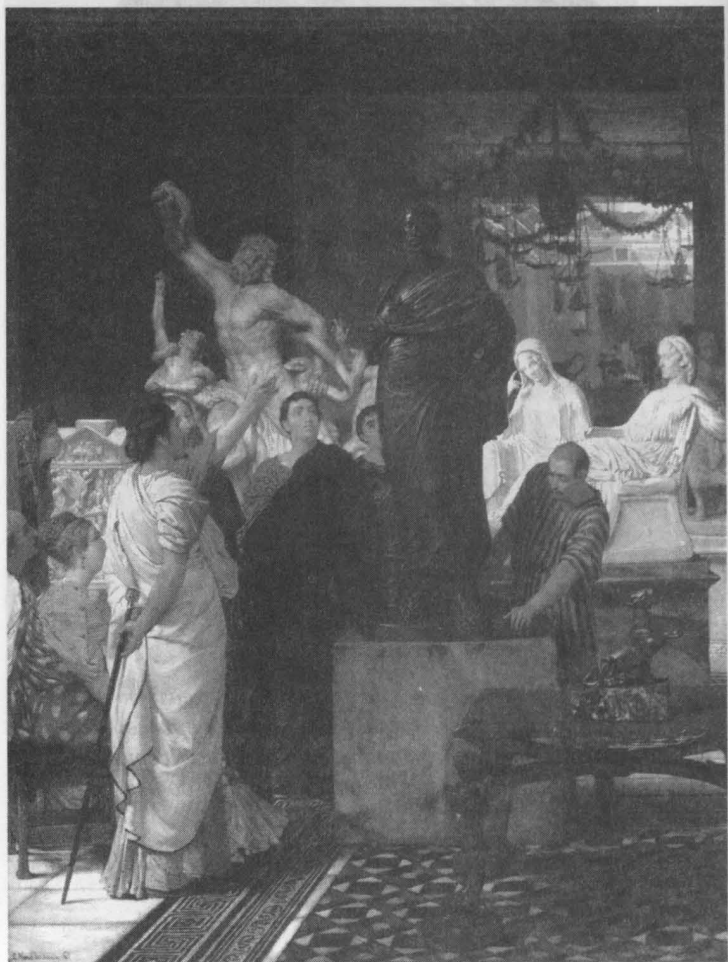
*Серебряная тетрадрахма  
с изображением Александра Македонского в виде Зевса-Амона.  
306—281 гг. до н. э. Лондон, Британский музей*



*Адриан. Фрагмент статуи в полный рост.  
Мрамор. 117—138 гг. н. э. Крит, Ханья, Музей*



*Финтий. Роспись сосуда.  
Балтиморское общество Американского Археологического  
института (одно из древнейших, если не древнейшее  
изображение торгов произведениями искусства).  
Краснофигурная керамика. Ок. 500 г. до н. э.*



*Л. Альма-Тадема. Продавец статуй.  
Холст, масло. 1867 г. Монреаль, Художественный музей*

**Борис Бернштейн**

**ПИГМАЛИОН НАИЗНАНКУ**

**К истории становления мира искусства**

**Издатель А. Кошелев**

**Художественное оформление обложки  
Наталии Прокуратовой и Сергея Жигалкина**

**Корректор К. Мельникова**

**Подписано в печать 03.05.2002. Формат 84x108<sup>1/32</sup>.**

**Бумага офсетная № 1, печать офсетная.**

**Усл. печ. л. 6,48. Заказ № 6281**

**Издательство «Языки славянской культуры».**

**129345, Москва, Оборонная, 6-105; № 02745 от 04.10.2000.**

**Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).**

**E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru**

**Каталог в ИНТЕРНЕТ <http://www.lrc-mik.narod.ru>**

**Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных диапозитивов**

**в ППП «Типография «Наука»**

**121099, Москва, Шубинский пер., 6**

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».**

**Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).**

**Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.**

**(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)**

**Foreign customers may order this publication**

**by E-mail: [koshelev.ad@mtu-net.ru](mailto:koshelev.ad@mtu-net.ru)**

**or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153)**