

В. В. Костецкий

Заметки по философии античной живописи

В статье предпринята попытка восполнить существующий пробел по философии античной живописи. В историю Эллады вводится понятие «сословная миграция» вместо традиционных представлений о переселении племен, распаде патриархальной семьи и колонизации. Городское поселение под названием «полис» формировалось в результате сословной миграции ремесленного люда – не земледельцев и не военных. Потенциал полисной культуры определялся оригинальным требованием ко всем горожанам: быть богатыми при соблюдении аскетического образа жизни. Это требование само по себе задает жизни города игровую интенцию и удерживается только условностью игры в виде спортивных мероприятий, празднеств и разных искусств. Игровая интенция античной живописи восходит к понятию силуэта в его уличающей выразительности. Ни вазопись, ни стенопись по своему основному назначению не были украшением керамики или стен, но были средством создания коллективного настроения, как правило, не чуждого иронии. Красота определялась не вещами, а преображением лиц, их созерцающих.

Ключевые слова: полис; силуэт; энкаустика; картина; «колорит человека»; оттенок; характер; изгиб; проницательность

Костецкий Виктор Валентинович

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Доцент кафедры гуманитарных и философских наук.

Доктор философских наук, профессор.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: kostavictor@yandex.ru

Victor Kostetsky

Notes on Philosophy of Ancient Painting

The article attempts to fill the existing gap in the philosophy of ancient painting. The concept of “class migration” is introduced into the history of Hellas instead of traditional ideas about the resettlement of tribes, the collapse of the patriarchal family and colonization. The urban settlement called “polis” was formed as a result of the class migration of artisan people – not farmers and not the military. The potential of the polis culture was determined by the original requirement for all citizens: to be rich while observing an ascetic lifestyle. This requirement in itself sets a gaming intention for the life of the city and is held only by the convention of the game in the form of sport events, festivals and various arts. The playful intention of ancient painting goes back to the concept of silhouette in its catching expressiveness. Neither vase painting nor wall

painting in their main meaning were decorations of ceramics or walls, but were means of creating a collective mood, as a rule, not alien to irony. Beauty was determined not by things, but by the transformation of the faces contemplating them.

Keywords: polis; silhouette; encaustic; painting; “human coloring”; shade; character; bend; perceptiveness

Kostetsky Victor

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Associate Professor of the Department of Humanities and Philosophy.

Doctor in Philosophy.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: kostavictor@yandex.ru

Самым прекрасным является то,
что наиболее справедливо.

Пророчество в Дельфах

Мнимо прекрасное есть
разукрашенное.

I. Кант

В XVIII в. во Франции был один чиновник налоговой службы, который прославился тем, что его скрюченная фигура и загребущие руки соответствовали должностным обязанностям. Тень этого чиновника наводила ужас на налогоплательщиков. Причем реальная тень настолько впечатывалась в память перепуганных горожан, что ее стали рисовать на стенах домов ради черного юмора. Звали мытаря Этьен де Силуэт. Эта трагикомичная история стала достоянием светских салонов, и приличная публика с увлечением взялась за ножницы с желанием вырезать из бумаги силуэты. Несколько это занятие оказалось увлекательным, свидетельствует тот факт, что силуэты вырезала Екатерина II. Искусство силуэтов, или так называемого теневого портрета, приняло настолько масштабный характер, что появлялись жанровые картины с подробностями пейзажей и натюрмортов.

Помимо контура, в силуэте важно было поймать «уличающий» момент поведения: испуг, жадность, праздное любопытство или, напротив, благородство и добродетели. От художника теневого портрета требовалось то особое состояние ума, которое называется проницательностью: как говорится, надо «видеть человека насквозь». Как ни странно, монохромная тень человека, животных, растений или даже бытовой утвари способна быть более уличаю-

щей, чем самое детальное их описание или изображение причем, что важно подчеркнуть, – с одного взгляда.

Справедливости ради надо заметить, что искусство теневого портрета возникло еще в I в. в Древнем Китае, практически сразу после изобретения бумаги. Изобретателями явились тоже финансисты, поскольку бумага и тушь были в их введении. Довольно странно, что автор замечательной монографии об истории живописи в Древнем Китае забыла об этом упомянуть [4]. Возможно, самое раннее открытие «феномена силуэтности» как средства уличающей выразительности впервые появляется в полисах Эллады в так называемый гомеровский период или немногим позже. О времени возникновения можно судить как по истории керамики, так и по истории развития городских поселений, которые приняли отчетливо специфический вид так называемого полиса.

Появление полисов началось спустя столетие после окончания Троянской войны в результате массового переселения с территории разного рода «дворцовых цивилизаций». Это не была миграция племен, скорее, следует говорить о миграции сословного характера [5]. Например, армия после дальнего военного похода потерпела поражение – возвращаться ей некуда. Воины на чужой территории обзаводятся местными женщинами и живут либо лагерем по типу спартанцев, либо хуторами по типу казачества. Если военный поход был успешным, часть армии остается нести гарнизонную службу, а затем появляется дворец наместника. Так возникают поселения, которые не имеют к полису никакого отношения. Городское поселение полиса возникает только тогда, когда имеет место сословное переселение ремесленного люда: плотников, каменщиков, оружейников, ювелиров, керамистов, молярков, кулинаров и прочего мастерового люда. Целью переселения является бегство от деспотии (к свободе на новых территориях), и эта цель реализуется в «городе мастеров», который и развивается в полис – «гражданское общежитие». Главной политической линией в полисе было предусмотрительное пресечение любых форм возрождения деспотических порядков, которые издавна въелись в плоть и кровь природы человека.

Проницательность – не случайное явление ментальности жителей полиса, это стержень всех политических, судебных и образовательных решений. Проницательность гражданских лиц касалась прежде всего того, что стали называть «характером» людей. Первоначально под характером понимался, как это видно из трактата Теофраста «Характеры», способ личного изловчения в обход общепринятых норм, традиций, здравого смысла. Само слово «характер» было заимствовано из вазописи, где оно обозначало царепину в лаковом покрове в виде извилистой – по силуэту – линии, «изгиба» (по-русски «кобение»). Уже в Новое время писатель Ж. де Лабрюйер вновь обратился к этому термину, дав название своему знаменитому трактату «Характеры». Зарождавшаяся психология первоначально рассматривалась исключительно как наука о характерах и их типах. В античных полисах никакой психологии в современном понимании, разумеется, не было, но психологические знания были, причем в наглядном виде – благодаря вазописи, стенописи и, позднее, станковой живописи. Этой же цели служил театр.

Точной отсчета в координатах проницательности служило понятие «справедливость». Одно из дельфийских пророчеств гласило: «Самым прекрасным является то, что наиболее справедливо» [9, с. 27]. В трактате «Киропедия» античного писателя Ксенофона, дружески связанного с Сократом, есть примечательный момент: в некоем идеальном персидском государстве общеобразовательные школы понимались не как «школы знаний», а как «школы справедливости»; главный предмет школьного образования – «справедливость»; есть «уроки справедливости» с решением соответствующих задач. «Дети, посещающие школы, – пишет Ксенофонт, – постоянно учатся справедливости. Как они говорят, посещают школу они именно для этой цели, наподобие того, как наши дети ходят в школу, как они говорят, чтобы учиться там грамоте» [7, с. 7]. Искусство справедливости представлялось в том, чтобы не впадать в относительность по принципу «всё относительно» (вариант: «о вкусах не спорят»): справедливость не относительна. Для убедительности своих утверждений Ксенофонт

подчеркнуто делает отсыл к тому, что можно назвать рыцарской этикой: Кир «мог на любой подвиг отважиться и любой опасности подвергнуться ради славы» [7, с. 7]. В рыцарской этике военная слава для мужчины является высшим смыслом жизни. А мерилом добродетели является чувство благодарности за оказанную услугу. «И кто, как они считают, – продолжает Ксенофонт, – имел возможность отблагодарить другого, но этого не сделал, подвергается суворому наказанию. Ведь они полагают, что неблагодарные являются людьми, совершенно пренебрегающими религией, предками, родиной и друзьями. Пороку неблагодарности ближе всего, как они думают, бесстыдство; оно является величайшим пороком, причиной всех прочих» [7, с. 8].

Безусловно, в оценках справедливости можно изловчиться, но именно это и надо уметь пресекать. В справедливости есть абсолютный момент – благородство. Аристотель пояснил благородство в своих «Этиках» через введенные им понятия «нравственная красота» и «прекрасный поступок» [1, с. 71–72]. Это не поступок с оценкой «прекрасно!», а одно понятие «прекрасный поступок». Например, для вызова на поединок надо выбирать соперника сильнее себя, не бить в спину, на войне собой прикрывать друга или командира. Когда люди созерцают прекрасный поступок или узнают о нем, возникает явление под названием «воодушевление», и это видно по изменению их внешности. Появляются осанка, красивые жесты, выражение лица, интонации голоса. Даже некрасивые лица вдруг преображаются в красивые. Красота, по Аристотелю, не в вещах: красивы те вещи, от созерцания которых красивыми становятся лица людей. Все другие определения красоты будут относительными, с пресловутым «о вкусах не спорят».

В аристотелевской философии, проницательной по отношению к культуре Элады, красота ведет свое происхождение не от природы с ее закатами и восходами, не от искусства в его разукрашенности, а от преображения человеческих лиц. От радости лица розовеют, от стыда краснеют. От злости зеленеют, от горя чернеют. От зависти и ревности сереют. От счастья блестят. В красоте есть тот физиологический момент, который в языке

выражается, например, понятием сердечности или, напротив, бессердечности. В этом смысле нравственность (этика) есть сердечное восприятие жизни, при котором критерием истины является то, что можно назвать «правильной физиологией эмоций». Если эмоция положительная, но не идущая в глубину физиологии, она не является добродетелью (остается рассудочной, дианоэтической). Без «физиологии преображения» установление «истины искусства», как бы этот концепт ни определялся, окажется в принципе невозможным: всё будет относительным, а понятие истины по отношению к искусству потеряет смысл.

Конечно, аристотелевская этика строится не только теоретически; она восходит к опыту гражданских отношений, проверенных практикой войны и утвержденных эпосом, театром и литературой. Сочинение Ксенофonta тому пример. Канонизация добродетели как таковой, причем в ее «сердечности», позволила искусству четко фиксировать изгибы порочности. Изначально «характеры» рассматривались именно как стандартные виды отклонений от добродетели, отношение к которым до совершения проступков или злодеяний оставалось ироничным. В итоге проницательность в каждом конкретном случае сопровождалась иронией. Причем ирония не должна была быть злой – ее цель воспитательная. Надо заметить, что в античном мировосприятии подспудно существовала максима: «В каждом искусстве столько искусства, сколько педагогики и политики; всё остальное ремесло».

Как известно из истории античной керамики, в крито-миленский период (середина второго тысячелетия до н. э.) керамика украшалась узорами: растительным, зооморфным, геометрическим. После Троянской войны узоры приняли преимущественно примитивно-геометрический характер. Однако с возникновением полисов декор на керамике постепенно, но неуклонно менялся – стали появляться изображения людей и жанровых сцен. Участие в симposiumах (вечерних гостевых пиршествах) предполагало воспитательное воздействие даже через посуду. Керамикой не только пользовались, но ее созерцали, рассматривали, обсуждали – все это сопровождалось чтением стихов. И чем проницательнее бы-

ли изображения «характеров», тем большее воодушевление они вызывали.

Произведения фресковой живописи гомеровского и даже гесиодовского периода не сохранились – не факт, что они вообще были. В полисе – городе мастеров – дома планировались не только под жилье, но и под мастерскую. Привычки как-либо украшать интерьер до эпохи греко-персидских войн вообще не существовало – украшали «дорогу к своему дому» [5, с. 47]. Именно по этой причине город приобретал характер парка. Античная живопись начиналась с картин, установленных в портиках на пути к дому.

Понятие «картина» до появления частных, а позднее и общественных портиков вряд ли существовало. Росписи, иллюстрации, наскальные рисунки собственно картинами не являются. Картина предполагает, что это некий товар, допускающий транспортировку. Античные «картины» и были таким товаром, который можно было заказать, привезти и вставить в стену того или иного портика. Причем иногда в портике одну из стен специально делали сплошной ради возможности вмонтировать в нее картину.

В ранней античной живописи от фресковой техники практически отказались в пользу энкаустики. Энкаустика для товарной продукции однозначно предпочтительнее фресковой техники – она «вечна». Если учесть, что античные «картины» предназначались для существования на открытом воздухе в любую погоду и, кроме того, должны были радовать глаз яркостью цветов, то выбор в пользу энкаустики очевиден.

При переходе от периода архаики к периоду классики в культуре Эллады существовало довольно отрицательное отношение к разукрашенности – яркому признаку дворцовых царств. Не случайно в живописи, например, Полигнота палитра ограничивалась четырьмя цветами: белым, черным, красно-коричневым и желто-охристым. Однако по мере сближения с культурой царств Древнего Востока палитра античных художников пополнялась, так что к времени правления Александра Македонского античная живопись достигла максимума в развитии колорита. Особого внимания заслуживает восприятие синего цвета.

Спорные проблемы цветовосприятия в гомеровский период («различали цвета древние греки или не различали») часто до сих пор принимают догматический характер. Между тем, есть объективные факты: строение органов зрения млекопитающих приспособлено к восприятию длин электромагнитных волн в оптическом диапазоне, но цветовое зрение утрачено. Ни волки, ни быки, вопреки известным поговоркам, цвета не различают; объяснение этому экспериментально доказанному факту связано с вынужденным переходом предков млекопитающих к ночному образу жизни в отдаленные периоды эволюции. Человек не исключение. Тем не менее по мере развития культуры (именно культуры с учетом ее трансовых ритуалов) цветное зрение человечества восстанавливается, хотя этот процесс еще далек от завершения. Причем у одних народов или индивидуумов он идет быстрее, у других медленнее. Например, острота цветовосприятия А. И. Куинджи значительно превышает среднестатистические нормы европейцев. Народы Севера, в свою очередь, по остроте цветовосприятия близки превосходят все другие народы при том же строении органов зрения.

Что касается цветовосприятия в эпоху Античности, то этот вопрос для живописи не был первостепенным. На первом месте стоял вопрос «проницательности» силуэтного изображения, то есть вопрос изображения характерности лиц, поз, жестов в античном понимании «характера». Конечно, картины не предназначались непосредственно для поучения в качестве наглядных пособий, хотя эту функцию выполняли. Не предназначались они и для украшения стен, хотя эту функцию тоже выполняли. Назначение картин диктовалось необходимостью создания общего настроения людей, их созерцающих, причем не какого угодно настроения, а соответствующего духу Эллады. Техника энкаустики с ее вечной яркостью цветов, изобилующих разводами, как нельзя лучше соответствовала духу Эллады. Проницательность и ирония, проявленные в уличении характеров, оказывались в фокусе патриотизма. Ни родина не пыталась обмануть своих граждан, ни граждане не пытались обмануть свою родину – и не потому, что не пытались совсем,

а потому, что попытки пресекались всеми средствами культуры еще до их зарождения в подсознании.

По своей композиции античная живопись всегда сценична – иначе не передать характеры. В ней всё – сценка, зарисовка, анекдот. При этом предполагается, что зритель видит больше того, что стоит перед глазами. Он узнает ту ситуацию, с которой сталкивался сам, – и ему уже весело от того, что эта ситуация знакома не ему одному.

Узнавание – довольно специфическая в теории познания процедура. Например, в шарже или карикатуре персонажи узнаемы при всех деформациях фактуры, а в музыке зритель посредством узнавания умудряется понимать то, что предметно вообще отсутствует. В когнитивном отношении проницательность и узнавание являются двумя сторонами одной медали, объединенными благодаря принципу сценичности в некую «композицию». Напротив, античный театр не использует в своих постановках принцип сценичности – в нем сцена может быть вообще пуста. Изначально не было ни занавеса, ни декораций; лишь хор для речитатива и один-два актера, меняющих по ходу действия гротескные маски. В античном театре зрители, можно сказать, сидели с закрытыми глазами: внимали декламации, визионерствуя и сопереживая. Совершенно иная природа античной живописи: ни визионерства, ни сопереживания, но узнавание, проницательность, ирония и сублимация побуждений, эмоций и чаяний людей в общий дух родной Эллады. Архаичное разделение людей по принципу «свой – чужой» довольно убедительно проявлялось при созерцании картин – дескать, да, мы такие! (Со всеми своими недостатками.)

Античное искусство развивалось, как известно, на конкурсной основе. Соответственно, имелись шкала оценок и критерии. Интересно, что иллюзия реальности изображения не входила в число «критериев истины». Приветствовался реализм, достаточный для узнавания – не сверх меры. Реализм сверх меры узнаваемости уже порождал скуку, сопряженную с оскорблением («объясняют как дуракам»). Правило «умному достаточно» ставило пределы иллюзионизму натуралистичного изображения. Как в русской пословице:

«Чтобы понять, не скис ли борщ, не надо съедать всю тарелку». Античная живопись не только предполагала наличие у зрителя ума и жизненного опыта, но и сама проводила границы между умом и его отсутствием как у зрителей, так и у авторов. К слову сказать, эта граница имела место и в китайской средневековой живописи. В XII в. знаток живописи Чэнь Шань писал: «Светло-зеленые ветви с красными точками почек – не нужно много признаков весны, чтоб растрогать человека» [цит. по: 4, с. 402].

Живопись эпохи Возрождения, несмотря на заявленное возрождение, исходит из иной философии, чем Античность, и ставит совершенно другие задачи. Соответственно, и разрешается иными средствами, среди которых на первое место выходят понятия «оттенок» и его коннотации «рефлекс» и «светотень». Вряд ли требует объяснения тот факт, что не во всякой культуре оттенок имеет место, например, в области кулинарии или костюма, цвето-восприятия или звуковосприятия. В народных культурах цвет часто оценивается лишь по яркости и блеску без уточнения оттенков: лишь бы выглядело «богато» или «нарядно». Напротив, в дворцовых культурах придворное общество остро реагирует на оттенки вкуса, запаха, звука, цвета. В бытовом отношении общество подразделяется по отношению к восприятию оттенков на «приличную публику» и «подлое сословие». Техника живописи посредством рефлексов и светотеней, безусловно, консолидировала часть общества в «приличную публику». Обостренное внимание к оттенкам с неизбежностью обернулось ростом натурализма, в иллюзионизме которого оттенки получали свое максимальное совершенство.

В общем случае внимание к оттенкам прямо пропорционально росту в обществе роскоши. В живописи Эллады восприятие оттенков началось после Греко-персидских войн и продолжилось после завоевания Македонией. В римской живописи обостренное чувство оттенков приходится на конец республиканского периода [8]. Весьма содержательны замечания Цицерона об оттенках голоса оратора: «Ведь всякое душевное движение имеет от природы свое собственное обличие, голос и осанку; а все тело человека, и лицо, и его голос, подобно струнам лиры, звучат соответственно тронув-

шему их душевному движению. <...> И ни одним из этих оттенков нельзя управлять без знания и чувства меры. Это те краски, которыми разнообразят свои образы как живописцы, так и актеры» [10, с. 368]. С каким вниманием отслеживает Цицерон оттенки голоса, видно из следующих его пояснений: «Гнев выражается голосом резким, возбуждающим, порывистым... <...> А страх голосом подавленным, растерянным и унылым... <...> А решимость – голосом напряженным, твердым, грозным... <...> А радость – голосом открытым, мягким, нежным, веселым и непринужденным... <...> А подавленность – голосом с оттенком мрачной жестокости, сдавленным и приглушенным...» [10, с. 368–369]. Цицерон как зритель и слушатель уже не получает удовольствия от искусства при отсутствии точности в оттенках.

В ранней античной живописи, о которой идет речь, цвет сам по себе воспринимался не хроматически, а в простонародной парадигме «богато» и «нарядно», что в технике энкаустики представляется довольно естественным. Тем не менее внимание к оттенкам играло важную роль, иначе вряд ли было бы возможным говорить об искусстве. Но «оттенком» в античной живописи служил не цвет, а то, что эллины стали называть «характером» – некий изгиб, особенность в психике, который выражается в силуэте.

Понятие «изгиб» в теории изобразительных искусств не привлекает должного внимания, между тем именно изгиб уводит живопись от статики и «чертежности» изображений. Как известно, реальное перспективное видение определяется не схождением прямых лучей в одной точке, а схождением дугообразных линий в окрестностях более чем одной точки (два глаза, сферическая форма глазного дна). Из-за специфики физиологии восприятия все линии двоятся и прерываются, причем резкость видения обостряется именно на изгибе. У наблюдателя художника при проницательности взгляда линия становится уникальной, как и личная подпись. Именно поэтому линию в художественном произведении, по большому счету, нельзя подделать. В своих изгибах линия приобретает физиognомическое значение.

Техника живописи в Античности много проще новоевропейской, но физиognомики в ней больше. «Дефицит физиognомики» в европейской живописи к концу XVIII в. стал раздражать общество знати с ее «хорошим вкусом», о чем прямо писал Д. Дидро: «Если вы не ощущаете различия между... человеком, находящимся в одиночестве, и человеком, на которого устремлены взоры, – бросьте в огонь ваши кисти» [3, с. 341]. В свою очередь, Г. Гегель в конце лекций по философии живописи писал: «В настоящее время слишком часто сталкиваешься с портретами и историческими картинами, по которым, несмотря на все сходство с людьми и реальными индивидами, с первого взгляда видно, что художник не знает ни что такое человек, ни каков колорит человека, ни каковы те формы, в которых человек выражает то, что он человек» [2, с. 275].

На гегелевский термин «колорит человека» надо бы обратить особое внимание. Что значит «колорит человека»? Речь не идет о «колоритности натуры» подобно персонажам Рубенса. Возможно, посредством так странно выраженного понятия «колорит человека» лучше всего выразить философию не только античной живописи, но и всего античного искусства.

Учитывая пристрастие Гегеля к опере, есть основание полагать, что в термине «колорит человека» присутствует музыкальная составляющая, а именно тембр. Тембры музыкальных инструментов содержат те оттенки звука, которые приводят к когнитивной процедуре «узнавания». Сами по себе голоса людей в процессе речи могут быть как угодно разными и непредсказуемыми: шепелявыми, сиплыми, низкими, высокими, писклявыми, рокочущими, но при смене настроения изменения голоса (тот же «изгиб») будут стандартными. Так, при стеснении голос становится сиплым, при радости звонким, при страхе сдавленным, при возмущении громким, при хитрости писклявым. Оттенки голоса создают эффект узнаваемости ситуации, особенно при сопровождении динамическими оттенками.

В музикоискусстве по поводу «узнаваемости» существуют давние споры. Одни говорят о «радости узнавания», другие о «скуке

узнавания». Интересное наблюдение представил Т. Адорно: шлягер возникает при добавлении новизны в узнаваемое. Однако с точки зрения теории познания «узнавание» лежит вне плоскости «радость или скука»; узнавание обеспечивает сам акт сознания, перцепцию. Узнавать и знать – это разные вещи; не случайно Г. Лейбниц ввел понятие «апперцепция». Наука подводит к знанию, искусство – к узнаванию. Узнавание порой оборачивается инсайтом – прозрением или озарением.

Безусловно, узнавание и знание связаны друг с другом: в узнавании появляется знание, но не наоборот. Знание в узнавании особого рода, типа иероглифа. Например, в русской бытовой культуре смысл выражения «муж поехал на рыбалку» при определенной доле проницательности к собственно рыбалке может не иметь никакого отношения: картина другая. Узнавание совершается в соответствии с поговоркой «пелена с глаз упала», «осенило». Именно этого эффекта добивались античные художники. Картины, вмонтированные в стены портика, предлагались всеобщему созерцанию с умыслом, чтобы увиденное «осеняло» всех.

В гегелевское понятие «колорит человека» вплетен, безусловно, и эротический момент, только не надо эротику сводить к сексуальности, как это стало традиционным в эпоху Возрождения. В Античности эротика понималась как чувственное отношение к телесности как таковой. Например, если человеку нравятся медные вещи, значит, сама медь вызывает некую «филию», «эмпатию». Если нравится кожа и вещи из кожи, то явно налицо некая эротичность восприятия. Домашние животные, которых тискают и обнимают, вызывают к себе особое чувство умиления именно своей телесностью. Мифологический Эрос в космогенезе как раз представлял «умиление телесностью». В Античности телесность человека вызывала аналогичные чувства с желанием тискать и обнимать, созерцать и «меряться силами» в тесных объятиях. Христианской церкви пришлось приложить немало усилий, чтобы вызвать отвращение к телесности человека. Тертуллиан, например, требовал улыбаться «не до обнажения зубов». В свою очередь, в эпоху Возрождения ненависть к церкви обернулась восстановлением эротики,

но в карикатурном виде – посредством откровенно бесстыдного обращения к сексуальности. В Античности эротика (как умиление телесностью) и сексуальность (как практика половых отношений) могли существовать параллельно, практически не пересекаясь. Подобная ситуация была характерна, например, и для традиционной русской культуры.

Гегель, отмечая явный недостаток «колорита человека» в современной ему живописи, так или иначе держал про себя ориентиром античное искусство. В «колорите человека» присутствуют и телесная составляющая, и социальная, и историческая, и этническая. Современный образованный художник должен понимать этнос портретируемого, особенности возраста, социальный статус, историческую эпоху, ландшафт и климат – причем в их дифференциальном анализе. Если художник к этому не способен, то возникают претензии прежде всего к его образованию, как к общему, так и профессиональному. Античная эпоха подобных проблем не знала, причем не по причине наличия сверхобразованности. Дело в том, что античный художник точно знал назначение своего произведения, соответственно, отсчитывал ход работы как бы с конца. Он знал, что картина будет вмонтирована в стену портика на всеобщее обозрение, она должна обрадовать встречей с ней шествующих по улицам нарядных горожан и оставить впечатление радостной проницательности. И всё. При неудачном исполнении картину выломают, заставят вернуть деньги, да еще поднимут на смех.

Можно предполагать, что в античные времена философия живописи не доставляла, в отличие от философии музыки, особых проблем. С музыкой связана некая тайна психического воздействия: через тембр, ритм, мелос, динамические оттенки. Возникали философские споры о допустимости или недопустимости тех или иных музыкальных инструментов, о преимуществах разных ладов, которых было более двух десятков. Музыка в иерархии искусств уступала место только поэзии, в которой вдохновение («поэзис») преобладало над ремеслом («технэ»). В музыке ремесло и ученичество все-таки преобладало. У Аристотеля есть проницательно-ироничное замечание о том, что учиться музыке полезно, но быть

музыкантом не стоит. О том, чтобы быть художником, даже мысли не возникало. Хотя рисование должно быть общеобразовательным предметом в школе, поскольку «оно развивает глаз при определении телесной красоты» [1, с. 632]. Говорить о том, что в иерархии искусств живопись стояла ниже музыки, все же вряд ли уместно. О живописи меньше спорили в виду ее наглядности. Живопись была понятна.

Совершенно иная ситуация сложилась в истории искусств. До сих пор лекции по истории античной живописи привязаны к вазописи и отчасти стенописи либо крито-микенского периода, либо римского. Поэтому неслучайно искусствоведы избегают желания погружаться в живопись Эллады, тем более раннего периода.

В эстетике, напротив, наибольший интерес связан с истоками всей античной культуры, включая искусство, в частности живопись. При эстетическом анализе становится ясным, что никакого перехода от крито-микенского искусства к искусству полисов нет: истоки разные. Если истоком искусства дворцовых цивилизаций является феномен роскоши, приобретающей маниакальный характер, то истоком культуры полисов является всяческое пресечение деспотизма, в том числе на пути к роскоши. Идеал греческой культуры изначально и долгое время выражался в том, чтобы человек становился богатым, предаваясь скромному образу жизни вплоть до аскетизма. Именно эта коллизия задавала интригу во всех видах искусства, предлагая свои средства для ее разрешения. Аристотель даже порядочность определял как способность позволять себе «меньше того, на что имеешь законное право» [1, с. 338]. Театр с его трагедиями и комедиями явно стоял на страже благородных чувств, что совершенно очевидно на основе сохранившихся текстов. Этой же логике подчинялись все искусства, от эпоса до живописи и скульптуры.

Стоит заметить, что в христианстве с момента его зарождения было объявлено, что совмещение богатства и благородства, денег и нравственности невозможно; это утопия. Неслучайно звучало ветхозаветное изречение про верблюда, которому не суждено пройти сквозь игольное ушко. Подземножительство

первых христианских общин также обязано отрицательному отношению к труду как источнику обогащения. Труд в христианстве был объявлен добродетелью только два века спустя после его возникновения – с появлением монастырей. Именно в монастырях человечество столкнулось с сексуальностью не в брачном или гаремном варианте, а в качестве угрозы психическому здоровью в форме навязчивых идей до состояния тотальной маниакальности. Средством профилактики оказался тяжелый физический труд в форме каменных, землекопных и землемельческих работ. Полезная психотехника не осталась без негативных последствий: обогатилась церковь, возвысившись над общиной верующих. Но то, что казалось невозможным христианству с его церковной организацией, в эпоху первых полисов было нормой на протяжении трех столетий. Тогда ставка делалась не на религию, а на искусство, и это себя действительно оправдало как в культурном, так и социальном отношении. Христианский проект, «с огнем и мечом» шествующий по Европе почти две тысячи лет, закончился тем, что к XIX в. стало ясно: крестить всех и всюду надо заново.

Возможно, о философии античной живописи трудно было бы сказать что-то определенное, если бы не подчинение всех искусств вполне конкретной цели. В так называемую эпоху Семи мудрецов идеал жителя полиса был проговорен однозначно: надо одновременно быть богатым, нравственным и законопослушным. Полис усилиями всей своей культуры решал эту задачу посредством искусства, чередой разных праздников и спортивных мероприятий. Театр и стадион возникли в полисах не для развлечений. Развлечения появились потом, особенное развитие получили в Риме, когда театр и стадион слились воедино в качестве цирка. Эллада не знала цирка. На излете республики Рим воровал картины Эллады, нагружая ими военные корабли и баржи, как об этом красноречиво свидетельствовал еще Цицерон, особенно в речи против Верреса, наместника Рима в Сицилии.

В эстетике, или философии искусства, по уточнению Гегеля, довольно рано сложилась традиция опускать ранний период живописи в Элладе, даже пренебрегая доступным материалом

вазописи. Действительно, перспективных изображений нет, количество цветов и красок минимальное, оригиналы отсутствуют, состояние живописи в смысле сохранности резко проигрывает скульптуре. Да, есть имена художников и восхитительные отзывы об их произведениях. Однако вопроса о том, чем именно восхищались современники в произведениях античной живописи, предпочитали даже не задавать.

Эстетика Гегеля тоже не исключение. В своих лекциях Гегель пытался идти «от общего к частному»: от искусства вообще к отдельным видам искусства; от живописи вообще к конкретным историческим эпохам. До античной живописи Гегель так и не доделал (возможно, не успел дойти по причине преждевременной смерти во время эпидемии). Оригинальность гегелевского подхода состояла в том, что живопись была включена в романтические искусства вместе с музыкой и поэзией. Однако весь лекционный материал излагался в сопоставлении с христианством и скульптурой. Хореография вообще выпала из объемистых лекций Гегеля по эстетике. Европейская живопись начиная с Возрождения действительно многим обязана христианской церкви, как об этом мне уже приходилось подробно говорить [6]. Что касается античной живописи, то понятно, что ее истоки не имеют никакого отношения к христианству, но имеют отношение к романтизму и, возможно, к изыскам танцевальной культуры.

В монографии В. Татаркевича истоком античного искусства объявляется «триединая хорея»: поэзия, вокальная музыка и танец [9, с. 13]. Они действительно представляли собой общую культуру дионаисийских празднеств. Однако какое это имеет отношение к возникновению античной живописи, не уточняется. Остается согласиться с Гегелем: настроение благодаря «хорею» становилось романтичным.

Конечно, в эстетике Гегеля романтизм представляет собой теоретическое понятие, а не данность психологического толка. Романтизм следует за классицизмом ввиду его преходящего характера. Для Гегеля важны именно переходы; в них немецкий мыслитель обнаруживает логику и, соответственно, ход истории.

По каким-то причинам классическая стадия в любом искусстве преходяща. Назревают некие «противоречия», в результате которых классицизм сменяется романтизмом с его «задушевностью». В китайской средневековой живописи давалось иное объяснение. Су Ши (1136–1206) писал: «Профессиональные художники часто видят только детали. Вот почему произведения художников-профессионалов лишены духа. И после созерцания нескольких таких картин – они как-то надоедают...» [цит по: 4, с. 404]. Другими словами, от созерцания множества профессиональных работ становится скучно.

Понятие «скука» отсутствует в эстетике, а зря: оно могло бы быть одним из основных понятий не только в философии искусства, но и в философии истории. Скука либо убивает и ведет к безумию (одно с другим связано), либо преодолевается случаем и приключением (одно с другим тоже связано). Если приключение не находит себе культурного решения, оно замещается (симулируется) явлением, которое Цицерон называл «наглостью»: от рукоприкладства и казнокрадства до войн и пиратства. Этот ход истории был абсолютно понятен Ф. Ницше; Гегель тоже успел ввести в свои лекции по эстетике понятие «приключение». Приключение отменяет скуку и переводит его участников в состояние бодрости, что не отменяет разного рода смертельных рисков. Л. Н. Гумилёв назвал бы бодрость-в-приключении «пассионарностью», этот термин при всей его абстрактности прижился в науке.

В гомеровский период в Элладе шло массовое переселение с возникновением полисов – то была настоящая эпоха приключений. И сам гомеровский эпос возник неслучайно, откуда бы он ни заимствовался. Вся полисная культура появлялась как серия разного рода приключений: морские переходы, Олимпийские игры, театр, новые культуры (дионасизм), новый тип улиц с портиками, новый тип образованности. В течение нескольких столетий вполне приключений общими усилиями не давали спадать под угрозой перерождения полисов в царства восточного типа. Потенциал культуры того уникального времени определялся просто: богатые должны жить аскетично, а богатых горожан должно быть как мож-

но больше. По мере того как культура города справлялась с этой задачей, в любом искусстве, включая живопись, возникала та самая ситуация, когда любой художник имеет представление о том, что такое «колорит человека».

«Гомеровский период» эпохи приключений Гегель обнаружил лично, причем не в Элладе, а в Голландии после успехов Реформации в этой стране. Города Голландии процветали. Этим восхищался еще Петр I, а Гегель во время своих путешествий задавался вопросом: «Где они прячут своих бедняков?», которых в городе практически не было. Другой философ, С. Кьеркегор, приводил забавный пример: во время пущины запрещалось кормить слуг семгой чаще трех раз в неделю: диетологи не советовали. Гегель писал о голландцах: «Этот смышленаый, художественно одаренный народ хотел и в живописи радоваться такому здоровому и вместе с тем законному, приятному образу своей жизни; в своих картинах он еще раз хотел во всевозможных положениях насладиться чистотой своих городов, утвари, своим домашним миром, своим богатством, почтенными нарядами своих жен и детей, блеском своих политических и городских празднеств, отвагой своих моряков» [2, с. 274].

Если бы не знать, что речь идет о Голландии, можно было бы все слова до единого в этом описании отнести к Элладе времен ранней Античности. Тем более когда Гегель уточняет свои наблюдения: «...это чувство честного радостного существования голландские художники привносят и в отношении природных объектов, и во всех своих произведениях со свободой и верностью замысла, с любовью к незначительному и мимолетному... соединяют высшую свободу художественной композиции, тонкое чувство даже побочных деталей и исключительную тщательность в исполнении» [2, с. 274]. В заключение цикла своих лекций по философии живописи Гегель добавляет: «То, что свойственно всякому произведению искусства, присуще и живописи: наглядное представление о том, что такое человек вообще, человеческий дух и характер, что такое человек, и притом этот человек» [2, с. 275]. В полной мере это относится и к античной живописи, которую Гегель обошел почти полным молчанием.

Голландия эпохи Великих географических открытий, избавленная от гнета Ватикана и полная богатых мастеровых горожан, оказалась на карте мировой истории в том же месте, что и Эллада эпохи возникновения полисов – таких же богатых, законопослушных и веселых людей. Голландцы явили новый тип приключения в искусстве – маслянную живопись – подобно тому, как в Элладе открыли для себя энкаустику. История повторяется, и не всегда фарсом. Любопытный параллакс во времени представляет живопись Ван Гога, которая вполне могла бы служить эхом античной энкаустики в морфологии мировой истории живописи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аристотель. Сочинения: в 4 т. М. : Мысль, 1984. Т. 4.
2. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. М. : Искусство, 1971. Т. 3.
3. Диодор Д. Эстетика и литературная критика. М. : Художественная литература, 1980.
4. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М. : Искусство, 1975.
5. Костецкий В. В. Потаенные страницы истории западной философии. СПб. : Алетейя, 2024.
6. Костецкий В. В. Экстатичность культуры и проблемы эстетики. СПб : Алетейя, 2022.
7. Ксенофонт. Киропедия. М. : Наука, 1977.
8. Робер Ж.-Н. Рождение роскоши. Древний Рим в погоне за модой / пер. с фр. М. : Новое литературное обозрение, 2004.
9. Татаркович В. Античное искусство. М. : Искусство, 1977.
10. Цицерон. Эстетика: Трактаты. Речи. Письма. М. : Искусство, 1994. 540 с.