

УДК 316.74 : 7

Шаов А.А.

Адыгейский государственный университет (г. Майкоп)

ДИСКУРС ТЕЛЕСНОСТИ В КУЛЬТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ

A. Shaov

Adyghe State University (Maikop)

THE DISCOURSE OF CORPOREALITY IN THE CULTURE OF THE MIDDLE AGES AND MODERN TIMES

Аннотация. В статье посредством социально-философского анализа рассматриваются основания возникновения и развития дискурса телесности в художественной культуре средневековья и искусстве нового времени. Начиная с эпохи Ренессанса проблема смысла существования в искусстве, характерная для всего периода Средневековья, лишается трансцендентного измерения. Основные проблемы искусства связываются с текущим моментом, с модерностью, границы текущего сужают масштабы задач искусства в пространстве и времени, порождая ситуацию независимости художника от церковно-литургических обязательств, предельная эмансипация которого выражается в отстаивании права на художественное творчество как свободную и самодовлеющую деятельность, не подчиненную никаким религиозным или моральным ценностям.

Ключевые слова: средние века, художественная культура, христианские ценности, телесность, нагота, Возрождение, непристойность, искусство.

Abstract. The article discusses the rationale and development of a means of social and philosophical analysis of the discourse of physicality in the artistic culture of the Middle Ages and the art of modern times. Since the Renaissance, the problem of the meaning of existence in the art characteristic of the Middle Ages denied the transcendent dimension. The main problems associated with the current art of the moment, with modernity, the boundaries of this narrow scope of tasks of art in time and space, creating a situation of autonomy of the artist from the church and liturgical obligations, emancipation limit is expressed in upholding the right of artistic creation as an independent and self-sufficient quite work, does not subordinate to any religious or moral values.

Key words: Middle Ages, art culture, Christian values, physicality, nakedness, Renaissance, obscenity, art.

Причина непонимания художественной культуры средневековья, как ни упрощенно звучит, кроется в *секулярном* сознании постхристианского человека. Непонимания этого, к сожалению, не избежали и многие исследователи средневекового искусства: их художественное мышление не совпадает с религиозным, поэтому так легко, с их стороны, поддаются изучению и пониманию, к примеру, античная культура, которая стоит по времени намного дальше от средневековья. На это указывал Ц.Г. Нессельштраус в своем исследовании «Искусство в Западной Европе в Средние века». Он пишет: «Стремясь постигнуть эти произведения, мы вступаем в особый мир. Если мы хотим глубже проникнуть в него, нам придется отрешиться на время от привычных критериев и оценок, чтобы, по возможности, понять это искусство из его задач и лежащего в его основе мировоззрения» [6]. И о каком же мировоззрении, лежащем в основе средневековой

Европы, идет речь? Ответ очевиден, что не только экономика, право, философия приводились в соответствие с христианским мировоззрением, но и искусство, «...и не только потому, что церковь была главным заказчиком художественных произведений, но прежде всего потому, что все оно сформировалось в сфере религиозного мышления» [6] – как, впрочем, и то небольшое присутствие светского искусства, которое тоже должно было отвечать духу церковных доктрин, прежде всего – доктрине аскетизма.

Все же, со временем светские позиции проникали и усиливались в самой церкви, что форсировало процесс выхода из-под влияния христианской этики светских искусств на исходе средневековья. Значение светского искусства возрастало и в связи с появлением первых проявлений «человека экономического» из числа заказчиков: купеческих корпораций, негоциантов-ростовщиков, представителей зажиточных ремесленных цехов, а также отдельных представителей бюргерства.

Совокупность мировоззренческих установок, поведенческих нормативов и форм духовно-практического освоения мира фиксирует характерную для христианской метафизики презумпцию аксиологически окрашенного восприятия тела, как символа и глубины местопребывания сущности, как истока духовного.

И хотя телесная нагота в искусстве имеет разное измерение – и героическое, и пафосное, и трагическое, и безобразное, и исступленно экстатическое, – все же, так или иначе, она физически желанна, если не придать телесной наготе жалостливый, стыдливо-униженный вид, что, с точки зрения средневекового господствующего церковного канона, коррелирует с примером земного пути Христа, когда тяготы и страдания земной жизни оставляют свои “шрамы” не только в человеческой душе, но и на теле. Ц.Г. Нессельштраус констати-

рует: «Так создается идеал, противоположный античному. На смену преклонению перед красотой человеческого тела приходит подавление телесного начала духовным. В церквях появляются изображения странных, непропорциональных, почти бестелесных фигур, поражающих зрителя выражением какой-то неистовой экспрессии» [6].

Если свести в одно понятие критерий разделения готического искусства от ренессансного, то, по мнению бельгийского историка искусства Геварта, им будет реализм. История готического стиля как переходного от средневековья к Ренессансу подробно рассматривается в коллективном монографическом исследовании под редакцией Рольфа Томана «Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись», в котором Эренфрид Клуккерт (статья «Готическая живопись») видит в качестве главной проблемы вопрос отношения живописной формы и мотива реалистичного изображения натуры. Другими словами, происходит рождение новой тематически переориентированной эстетики, для которой традиционное религиозное содержание облекается в новые изобразительные формы. Ренессансный реализм телесности, еще не порывающий откровенно с готическим искусством, уже вступает в конфликт с византийским художественным стилем. Сакральность сменяется повседневностью натурализма с почти осязаемой «плотностью» тела, где на полотнах чрезмерная “человечность”, к примеру, в изображении изящества женщин, оплакивающих Христа у подножия распятия, неприлично контрастирует с истерзанным телом Спасителя.

Эренфрид Клуккерт считает, что на смену художественных эпох повлияли три фактора: субъективное восприятие художника, произошедшие изменения в представлениях о прекрасном, эстетическая и эмоциональная ориентация на реальность [4]. Немаловажную роль в этом духовном “пе-

ревороте” сыграли схоластические споры реалистов и номиналистов с их повышенным интересом к природе и обыденному опыту. Сама дискуссия была тесно связана со средневековой трактовкой древнегреческой философии, в которой творчество Аристотеля осмысливалось Фомой Аквинским с позиций христианских догматов. Напомним, что под красотой Фома Аквинский понимал средство познания истины и добра, обусловленное природным влечением человека к гармонии. Напротив, итальянский гуманист и поэт Франческо Петрарка (1304-1374), возможно, впервые дерзнул размышлять об удовольствии, доставляемом красотой, именно в терминах вполне земных ощущений и плотской чувствительности. Следствием этого стало то, что в живописные композиции сначала “врывается” обыденный пейзаж (как самостоятельный эстетический объект), на котором развиваются библейские события, а уже за невинностью мирских объектов лишаются «невинной стыдливости» откровенные изображения интимного мира Девы Марии, кормящей грудью Младенца Христа.

С тех пор ритуальные черты, которые изначально связывали искусство с религией, утрачивают свое значение. Задаваясь вопросом о своем отношении к телесной непристойности, человек эпохи Возрождения обнаруживает неустойчивость своей этической позиции.

Соответственно, искусство основывается уже не на ритуале сакрально-религиозном, а на *секулярно-профанной* светскости.

Условием рождения нового стиля той или иной эпохи, по убеждению Г. Вёльфлина, является определенного рода сильное чувство телесного бытия. Очевидными, по его мнению, стилевыми различиями характеризуется средневековая готика и Ренессанс, где последнему свойственно выражение радостного бытия в телесной свободе и раскрепощении, чей натурализм должен пленять с первого взгляда.

Культура и искусство средневековья – культура гармонического равновесия и искусство высоких духовных идеалов; особый стиль, создающий чувство телесного бытия. Там «каждый мускул напряжен, движения резки и точны; внимание обращено к конкретному; ни в чем нет и тени небрежности. Ничего расплывчатого, во всех чертах – яснейшее выражение воли. Все излишнее в массе тела, все округлости исчезли. Тело наполнено ощущением силы. Фигуры, высокие и стройные, кажется, едва касаются земли» [1].

В отличие от Г. Вёльфлина, его оппонент – крупнейший исследователь культуры средних веков и Возрождения, один из основателей иконологии – Эрвин Панофски считал, что посредством математически точно выверенной функции ренессансной перспективы искусство в определенном смысле смыкается с наукой, рационализируя бесконечность, воплощенную в реальности, но уже не в виде Божественного всемогущества, как во времена *Высокой Схоластики*, а эмпирически земной перспективы интерпретации пространства, в котором вырабатывается и реализуется моральный дискурс «эгоцентризма», индивидуальная концепция самоопределения и саморазвития художника, относящаяся к культуре индивидуального, частного, интимного и романтического и выступающая как креативный культурный механизм порождения новых идей, смыслов и художественных форм.

Это, на наш взгляд, и есть тот шаг в направлении к буйно-телесному натурализму эпохи Ренессанса, которому присуща имплицитная презумпция признания автономности искусства с ее новым каноном телесной красоты.

Эрнст Ханс Гомбрих – выдающийся историк и теоретик искусства, методологически близкий Г. Вёльфлину, заканчивая главу «Придворные и горожане. XIV век» своей книги «История искусства», под-

водит итог искусства средневекового периода и следующей за ним эпохи нового времени, ориентирующей на десакрализующее переосмысление феномена телесности, приобретшей неприличный ракурс. «Однако художники хотели большего. Они не могли удовлетвориться умением писать частности. Их влекло к исследованию законов зрительного восприятия, к доскональному знанию человеческого тела, дабы сравняться в своих творениях с мастерами античности. И когда эти устремления возобладали, средневековое искусство иссякло. Мы подошли к периоду, который обычно называют эпохой Возрождения или Ренессанса» [2].

Так, художники эпохи средневековья не стремились ни к натуроподобию, ни к чувственной красоте. Они хотели донести духовное содержание Священной истории, соответствующее требованиям христианства. Поэтому существует огромная разница между греческим и готическим искусством, искусством языческих храмов и искусством соборов. Греческий художник V века до н. э. был увлечен строением прекрасного тела. У готического мастера все пластические завоевания служили иной цели – представить эпизод Священной истории с максимальной наглядностью и эмоциональной выразительностью. Он пересказывает сюжет не ради него самого, а ради заключенного в нем содержания, ради утешения и наставления верующих.

К примеру, для современного человека будет по меньшей мере удивительным средневековое восприятие портрета, когда художник представлял некую условную фигуру, дополняя ее отличительными знаками: короля – короной и скипетром, епископа – митрой и соответствующим облачением, а чтобы устранить все сомнения, он мог и вовсе внизу приписать имя изображенного. И это, по мнению Умберто Эко, в целом свойственно для человека средневековья, чьи переживания умопостигаемой красоты

воспринимались как нравственная и психологическая реальность, даже если речь шла о чувственных аспектах бытия, красоте природы и искусства. «Таким образом, эстетическое переживание средневекового человека не предполагает сосредоточения на автономности произведения искусства или природной реальности, но заключается в уловлении всех сверхъестественных связей между предметом и космосом, в усмотрении в любой конкретной вещи онтологического отражения приобщенности Бога к миру» [7].

Всевозрастающий перевес самодостаточно спонтанной креативности творческого субъекта, смещающего акцент с текстологической реальности на реальность художественно-коммуникативную, но остающегося в пространстве детерминации вокруг текста Откровения, и уже не включающего плюрализм прочтения, предполагает такое представление об искусстве, в котором статус художника все больше и больше занимает привилегированное положение, связанное с интуитивным ощущением радости, открывающей перед ним путь высшего познания. Художественный дискурс начинает все сильнее и сильнее отличаться от дискурса философского, лишаясь морально-дидактического измерения. В итоге в рамках идеалистической эстетики художественный дискурс начинает обретать признаки абсолютной автономии, нередко представая как более полный и более глубокий способ познания человека и мира.

Кеннет Кларк, являясь последовательным апологетом наготы в искусстве, представляет ее эквивалентом духовно-практического освоения мира. Отношение этого крупнейшего английского искусствоведа к обнаженному телу в его исторической ретроспективе сформулировано в книге «Нагота в искусстве», где он приходит к выводу, что визуализация обнаженного тела есть неотъемлемая часть ее божественности, во

всяком случае, так она интерпретируется со времен античности и поддерживается лишь безличной и абстрактной связью, не индивидуализируется ни в каком высшем принципе. Такое прочтение наготы отрицается евангельской проповедью с ее моральной нетерпимостью к обнаженному телу. Согласно христианской этико-онтологической установке, созерцание наготы имеет непредсказуемо похотливый характер. Впрочем, это мало заботит К. Кларка, так как нагота не поддается никакой из традиционных нормативно-аксиологических шкал, ведь она сопряжена со степенью чувственных порывов, которая коррелирует с наглядностью и направлена на воплощение физического желания, правда, ограниченного святостью этой таинственной и непреодолимой силы.

Христианизация западноевропейских народов осуществляет переоценку эстетических ценностей, подвергает деканонизации образ наготы в искусстве. Однако К. Кларк приводит исторические свидетельства присутствия в изображениях и скульптурах средневековья обнаженного человеческого тела (в подтверждение приводится известный исторический факт: Рафаэль с учениками украсил обнаженными телами, включая нагую Венеру, один из апартаментов Ватикана, а именно ванную комнату кардинала Библиены, где они были искусно гравированы Маркантонио и сохранились по сей день), считая, что определенная часть церковного священства римско-католической церкви если и не одобряла, то и не порицала наготу. Скорее это связано, по мнению К. Кларка, с еще сохранившейся в некоторых областях Европы XIII-XVI вв. **иконоборческой традицией**, когда изображения и скульптуры запрещались не по причине морального и религиозного порицания наготы, а в силу того, что они являлись языческими идолами. И здесь же, словно противореча себе, К. Кларк отмечает, что данное явление

фиксируется как периферийный феномен в культурном пространстве Европы: «Нам придется подождать еще больше столетия, пока нагота перестанет быть случайным даром наших прародителей и сможет вновь претендовать на то, чтобы занять место среди почитаемых символов человеческих порывов. Вначале, как и следовало ожидать, ее положение было непростым. Оставалось большое количество консервативно настроенных людей, считавших ее воплощением похоти» [3].

Итак, подводя итог, следует отметить, что, с одной стороны, предстает новое искусство, построенное на откровении человеческого разума, с его логикой и математическим мышлением как движущей силой искусства, с другой – ему противостоят параметры стройности, соразмерности, соответствующие человеческому телу, которое и является эталоном красоты, идеальным образцом для пропорционального построения. Прославленный итальянский мастер Высокого Возрождения Бенvenuto Челлини, в полном согласии с античными ваятелями, со всей определенностью провозгласил: «...В пластическом искусстве самое главное – уметь изобразить нагого мужчину или нагую женщину» [5, с. 131]. Эпоха Возрождения проповедует в искусстве умозрительные принципы порядка, гармонии, симметрии и соразмерности для упорядочивания хаотических наглядно-чувственных ощущений художника и овладения посредством них реальностью. Красота в искусстве открывает перспективу преодоления всех несчастий жизни, являясь своего рода манифестом гуманности и социальной эмансипацией. Именно красота органична, жизненна и человечна, и человеческое тело служит как бы образцом божественных пропорций.

Телесность предстает знаком казуистики переиначенного и преходящего момента бытия и оправдывается через создание дистанции между внешним и внутренним

миром, якобы за реальной, зримой, плотской красотой просматривается связующая воедино невидимая, эфирная, доступная только эстетически мыслящему субъекту, особая красота. Обнаженное тело в лучшем случае выступает отражением трансцендентных предпосылок, усвоение которых позволяет возвыситься над повседневностью, в худшем – самодовлеющим источником художественного творчества, которое означает не преодоление телесности, а попытку восстановить ее во всей древней классической закономерности.

Неземная космическая красота по мере эманации в земные, материальные черты, опредмечиваясь в полотне художника, обнаруживает себя вне всеобщих норм морали. Изображения выразительных и прекрасных форм натурщиц порой так недвусмысленны, что удивительно, какое они должны получить верное истолкование (тем более, что есть тысяча разных художественных способов выразить идею скрытого приватного мира человека).

Всё это знаменует этический и эстетический переворот в сознании западноевропейской культуры, где все священное доведено до карнавального предела, где уравнивается трансцендентность красоты и имманентность плотской наготы (приоритет в спасении мира отдается последнему), что дает возможность переформулировать известное высказывание в противоположном смысле: «Нагота спасет мир!». Теперь в живописи становится обычным демонстрировать чисто физические признаки, визуализировать сексуальность, культ тела, чувственность вождения.

Формируются новые индикаторы художественной ценности творческого общения, содержащие этическую и эстетическую оппозицию христианскому пониманию искусства. Предметом восприятия художника оказывается внешняя плотская красота, которая сподвигает не к состоянию духовного озарения, а к романтически окрашенной дионисийской, демонической чувственности, и где конвульсивная красота, на грани высшего напряжения страсти, вызывает эскалацию спонтанности эмоциональных состояний и наслаждение не полнотой бытия, а *полнотой жизни*.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bukvaved.ru/izo/20092-renessansmimbarokko.html> (дата обращения: 15.10.2011).
2. Гомбрих Э. История искусства. [Электронный ресурс]. – URL : <http://psi-journal.ru/90594-istoriya-iskusstva.html> (дата обращения: 10.10.2011).
3. Кларк К. Нагота в искусстве. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.knigka.info/2008/06/02/nagota-v-iskusstve.html> (дата обращения: 27.09.2011).
4. Клуцкерт Э. Готическая живопись. Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись. // Под ред. Р. Томана. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.bookarchive.ru/dok_literatura/iskusstvo_zhivopis/46439-gotika.-arkhitektura.-skulptura.-zhivopis.html (дата обращения: 18.09.2011).
5. Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии. – 3-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1996. – 316 с.
6. Нессельштраус Ц.Г. Искусство в Западной Европе в Средние века. [Электронный ресурс]. – URL: <http://biblioteka.cc/topic/95994-iskusstvo-zapadnoi-evropi-v-srednie-veka-nesse> (дата обращения: 21.10.2011).
7. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. [Электронный ресурс]. URL: http://www.koob.ru/umberto_eko/iskusstvo_i_krasota_v_estetike (дата обращения: 13.11.2011).