



Тайнопись искусства

Сборник статей

Тайнопись искусства

Серия «Интересно о важном»

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6696973

Тайнопись искусства. Сборник статей: Издательство «Новый

Акрополь»; М.; 2014

ISBN 978-5-91896-046-2

Аннотация

Искусство – это воплощение и отражение Прекрасного. Искусство – это то, что без слов понятно всем, то, что несет в себе удивительное по глубине послание. В сборник вошли статьи, посвященные древним и современным стилям искусства, великим и малоизвестным произведениям, российским и зарубежным мастерам. Статьи эти на протяжении более чем 10 лет публиковались в журналах «Новый Акрополь» и «Человек без границ» и неизменно вызывали огромный читательский интерес.

Содержание

Тайнопись искусства	4
Искусство и художник	4
Золотая лестница красоты	18
Нарисуй дорогу к горизонту. О геометрии в изобразительном искусстве	31
Философия искусства: стили в истории	60
Древнейшее искусство: утраченное и возвращенное	60
Тайны готических соборов	89
Конец ознакомительного фрагмента.	101

Сборник статей Тайнопись искусства

Тайнопись искусства

Искусство и художник

Делия Стейнберг Гусман,
президент международной организации «Новый
Акрополь»

Понятия *искусство* и *художник* связаны точно так же, как *идеал* и *идеалист*, *правосудие* и *юрист*, *наука* и *ученый* и так далее.

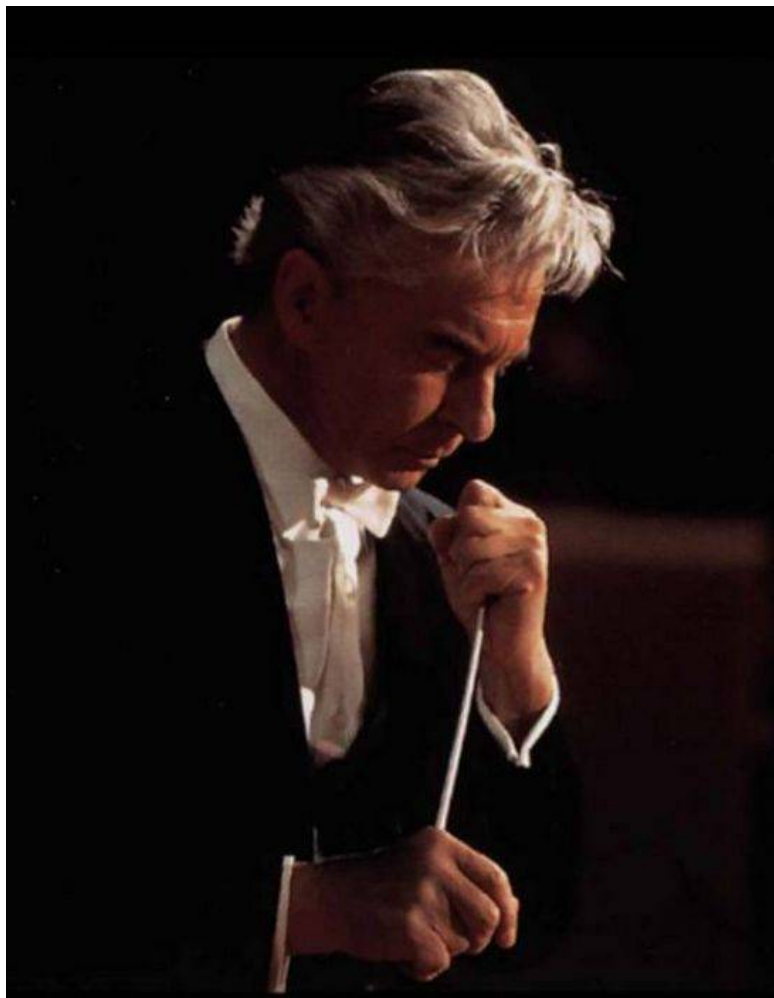
Идеал является идеалом благодаря идеалистам и вопреки им, и он останется идеалом, даже если не будет идеалистов, которые жили бы им и осуществляли бы его. Подлинные идеалисты помогают ему обретать силу, слабые принижают его, но идеал – это неизменный Архетип, и он всегда остается целью для тех, кто способен преодолеть собственное невежество и невежество окружающих.

Искусство как выражение красоты и отражение прекрасного уже есть реальность, даже если нет ни одного художни-

ка, способного уловить ее и выразить в форме.

Художник – это тот, кто способен достичь высот Искусства, и он не должен называть «искусством» любую деятельность или так называемый креатив.

В наше время появляются все новые теории, объясняющие, что такое Искусство, но чем более объективными пытаются быть их авторы, тем более субъективными оказываются сами теории. Большинство авторов выделяют две характеристики Искусства: творчество и независимость. Под творчеством они понимают способность создавать новые вещи, а под независимостью – свободу от других интересов и связей, беспристрастность, то есть способность быть «искусством для искусства». Но разве можно говорить о подлинном Искусстве как о создании чего-то совершенно нового? И разве можно представить себе Искусство абсолютно свободное, не имеющее ни источника, ни целей?







Г. фон Караян, австрийский дирижёр

Это приводит нас к вопросу о назначении Искусства. И вновь мы встречаем множество попыток ответить на него: это подражание, имитация, форма восприятия или выражения, воспоминание, формула морального совершенствования, — однако ни один из этих ответов не может нас удовлетворить... А между тем вокруг них строятся новые, все бо-

лее и более спорные предположения.

На наш взгляд, причина сегодняшнего хаоса в идеях, из-за которого искажаются принципы, средства и цели Искусства, – в желании (а на самом деле страхе) угодить и одним, и другим, ничего не сказать ни одним, ни другим; в нежелании принимать прошлое и думать о будущем; в стремлении жить только в настоящем, в движении, которое никогда не опирается на опыт, на глубокие знания.

Безусловно, каждый художник хочет что-то выразить, каждый философ хочет что-то объяснить, даже рискуя найти не истину, а лишь ее тень. Но не всякое выражение может называться Искусством, и не всякое объяснение может называться Философией.

Искусство

Попробуем развить некоторые из этих положений.

- Искусство – это *творчество*, но не в привычном, прямом значении этого слова, а в плане интуиции-воображения: человек воспринимает Архетипы, подлинные Идеи и с их помощью тысячу и один раз воссоздает гармонию Вселенной.
- Искусство – это *подражание*, имитация либо живой природы, либо тех Идей, которые не проявляются в нашем мире, но могут быть восприняты интуицией. Это отнюдь не умаляет ценности Искусства, но, напротив, увеличивает ее, и увеличивает настолько, насколько оно приближается к имити-

руемым Архетипам. Через подражание происходит обретение достоверного опыта Действительности.

- Искусство – это *воспоминание*, ибо душа, согласно Платону, хранит память о своем божественном происхождении. И хотя воспоминания эти неясны и неопределенны, все же они достаточно сильны, чтобы благодаря им пробуждалось лучшее, что в нас есть.

- Искусство – это *выражение*, но не какого-то беспорядочного ощущения, порыва, чувства; оно не предназначено для выплескивания душевных состояний так называемого художника. Скорее, оно должно выражать лучшее в человеке и то лучшее, что он может найти во Вселенной, частью которой является. Ощущения, чувства, идеи, проявления интуиции должны быть утонченными и сознательными – тогда они станут ступенями, по которым шаг за шагом человек сможет подняться к пониманию великих таинств души и мира. Дисгармония, бессодержательность, отвращение и ужас не являются Архетипами, это результаты отсутствия Архетипов, и пока выражаются именно они, нет ни Искусства, ни художника.

- Искусство – это *катарсис*; авторы, подобные Гегелю, не любят определять предназначение Искусства как моральное совершенствование, однако это – неотъемлемый и естественный эффект, производимый Искусством. Еще древние греки видели в нем неисчерпаемый источник, дающий очищение, подлинную причину соприкосновения человека с ар-

хетипальными Идеями. Это соприкосновение очищает душу от шлаков и дарит вечную молодость, оно усиливает воображение и поддерживает его постоянно бодрствующим, активным, постоянно ищущим чего-то более высокого и добивающимся этого.

- Искусство – это *развитие*, если оно не довольствуется копированием повседневного, но стремится к созвучию с универсальными законами. Вопреки тем, кто вместе с Гегелем приписывают великолепие творения художнику (но разве Бог не Художник?), а не Природе, мы отдаем предпочтение следующему наставлению из «Голоса Безмолвия» (сборника древних тибетских текстов, составленного Е. П. Блаватской в XIX веке): «Помогай Природе и работай заодно с ней, и тогда Природа признает в тебе одного из своих творцов и станет покорна тебе. И откроет перед тобой широко вход в свои сокровенные недра... Она раскрывает свои сокровища только духовным очам, никогда не смыкающимся...»

Художник

Укажем для начала некоторые характеристики художника, но не будем останавливаться на ставших догмами определениях, которые ограничивают творческую натуру. Художник – это тот, кто рождает на свет произведение искусства при посредстве воображения. Для этого ему необходимы:

- активный ум, способный улавливать и воспроизводить

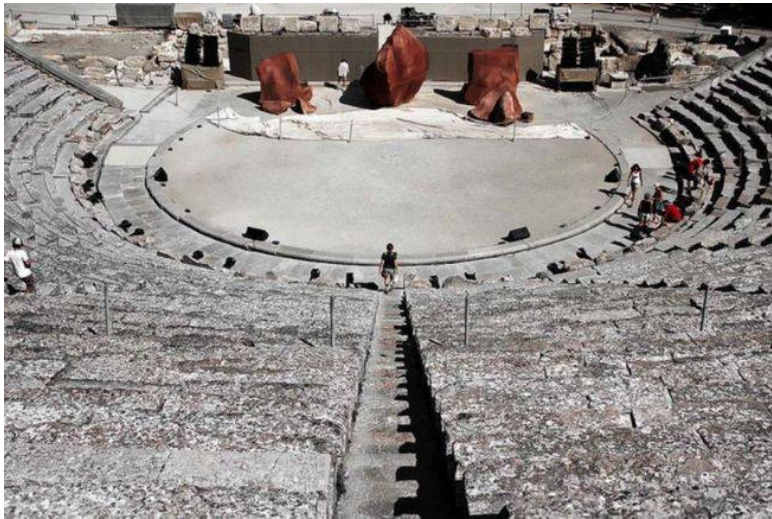
идеи, трансформировать их в эстетические образы;

- дисциплинированное творческое воображение, не запутанное фантазией, но, напротив, связанное с интуицией;
- вдохновение, или интуитивная способность к воображению. Сейчас много говорят о том, что вдохновение приходит извне, но мало – о том, что его вызывает. Однако вдохновение – это связь с Идеями, к которой способно именно сильное и деятельное воображение.



Современный спектакль в Эпидавре (Греция)





Фрагменты спектакля «Медея»

Талант и гений – понятия не абсолютно тождественные, но друг другу необходимые и друг друга дополняющие. Талант связан с личной способностью к выражению и творческой работе. Гений – с вдохновением. «Талант без гения – не более чем сноровка».

Художник должен быть подлинным священнослужителем, толкователем природы, чутким посредником между совершенным Идеалом и людьми. Пробуждать душу зрителей, а не только вызывать их восхищение – такова его миссия.

Эстетика и этика

Принимая во внимание способность Искусства и художника преобразовывать, менять человека, мы начинаем иначе оценивать и другой вопрос, внутренне с ней связанный: как эстетика соприкасается с этикой?

Мы сказали, что Искусство очищает душу, совершенствует ее, трансформирует, – здесь эстетика порождает этику и вместе с тем этика углубляет и оживляет понятие Красоты.

Когда Искусство истинно и несет в себе подлинное послание, этические представления неотделимы от эстетических. Мы не имеем в виду этику поверхностную и преходящую, как мода, или относящуюся лишь к какому-то одному народу; мы имеем в виду все те неизменные ценности, которые трогают душу всех людей во все времена.

Все, чем является художник, каким-то образом отражается в его творении. Ведь хотя интуиция действует как *посредник* и черпает прямо из источника вдохновения, *человеческая* личность творца отчасти влияет на формы, в которых выражаются его интуитивные прозрения. Если художник груб, его искусство (если можно применить здесь это слово) тоже будет грубым, хотя современники художника, проникнутые теми же идеями, могут этого и не замечать. Здесь заложен секрет метафизического, воплощенного в физическом: этика и эстетика отражаются в Искусстве при по-

средничестве художника.

Эти идеи созвучны с размышлениями об Искусстве некоторых философов, чьи слова – в продолжение темы – мы хотим привести.

«Искусство отражает реальное и вечное, а не временное и иллюзорное» (Джинарадхадаса).

«Искусство – это душа, отделенная от факта» (Карлайл).

Искусство, как уже говорилось, не исчерпывается работой ума, который знает факты, оно требует интуитивного действия, чтобы достичь «души фактов». Следовательно, Искусство через любую из своих областей приводит нас к вечной сути вещей.

Об этом говорил Шиллер: Искусство «возвращает человеку его утерянное достояние». Это «самый сильный импульс человеческой жизни» – так сказал Вагнер, который мечтал о Всеобщем искусстве, объединяющем и магию, и науку и служащем для трансформации и возрождения человека; Вагнер, который с интуитивной силой и колоссальным вдохновением создавал свое «Credo», возведя Искусство в ранг религии, метафизической этики и эстетики. Его словами мы и завершим эту статью.

«Верую в Бога-Отца, в Моцарта и Бетховена, в их учеников и апостолов. Верую в Святого Духа и правду Искусства, единого и неделимого. Верую, что Искусство проистекает от Бога и живет в сердцах всех людей, освещенных Небом. Верую, что тот, кто однажды отведал его возвышенной сладости,

сти, обратится к нему и впредь никогда ему не изменит. Верую, что все могут достичь счастья посредством него. Верую, что на Страшном суде будут преданы позору все те, кто на этой земле имели наглость торговать этим благородным Искусством и запятнать его низостью сердца и грубою чувственностью. Верую, что верные ученики его пребудут во славе в Божественной сущности, лучистой, сияющей блеском всех солнц, среди прекраснейших благоуханий и созвучий, и что они соединятся навеки в божественном источнике всей гармонии. Дай мне Бог быть удостоенным этой благодати! Аминь!»

Золотая лестница красоты

Елена Косолобова

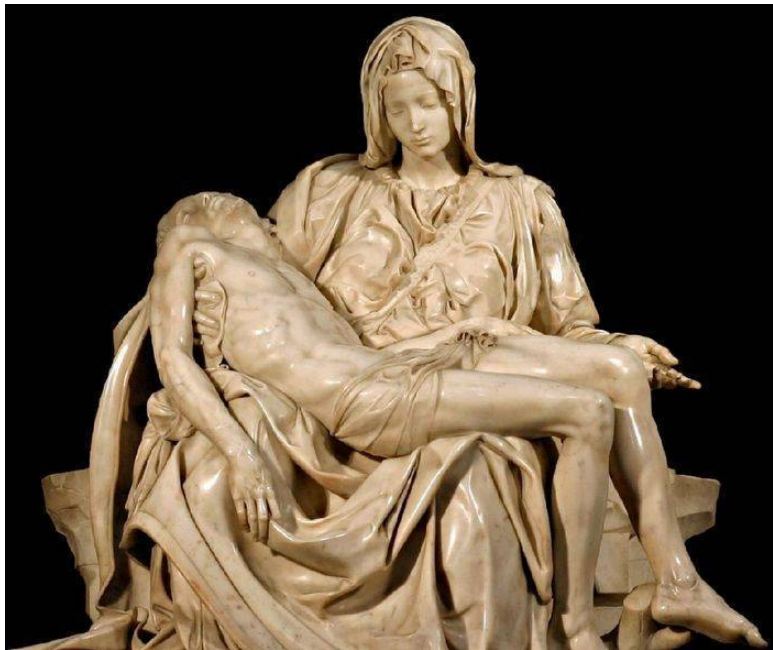
Красивый человек – некрасивый... Красивая картина – некрасивая... Чем мы руководствуемся, когда произносим эти слова? Последние сто-двести лет принято считать, что универсальных критериев красоты не существует, что прекрасное – лишь игра моды и вкуса, каприз, что-то переменное и неуловимое, как весенняя погода. Так ли это? Вечно или сиюминутно прекрасное? Имеет ли каждый человек собственное понятие о красоте, или есть одна Красота для всех? Древнегреческий философ Платон, например, утверждал, что Красота и Прекрасное – нечто существующее в действительности и не подверженное веяниям моды и времени.

А если так, то что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

Н. Заболоцкий

Откуда берется красота? Древние греки говорили, что существует идея абсолютной Красоты – нечто незримое, прообраз, архетип, идеальная модель или качество, присутствующее

ющее во всем более или менее прекрасном. Подобные архетипы-прообразы есть у всех живых существ, вещей и таких понятий, как справедливость, добро, гармония, любовь – которые мы обычно называем «вечными ценностями». Согласно Платону, эти совершенные, вечные идеи проявляются, воплощаясь в мире материальных форм – так что каждая идея создает множество отражений-теней, в большей или меньшей степени походящих на нее. Так же и Красота выражается в мире через множество разных форм и создает свои многочисленные отражения (возможно, именно поэтому людям так трудно договориться о том, что такое красота, – ведь отражающие ее формы очень разнообразны и не похожи одна на другую). Но ни одна форма не в состоянии полностью передать саму идею – поэтому ее отблески приходится искать в тех существах и произведениях, которые мы считаем красивыми. Известно, что многие великие мастера, особенно античности и эпохи Возрождения, задавались целью найти утраченный образ прекрасного и совершенного первочеловека – и так возникли каноны.



Микеланджело Буонарроти. **Оплакивание Христа**



А. Канова. Амур и Психея

Последователи Платона, а также философы и мастера эпохи Возрождения считали красоту одной из наиболее великих сил, способных не только приносить эстетическое наслаждение, но и исцелять, возвышать душу человека, возвращая ему воспоминание о Божественном. Ведь душа человека по своей природе родственна Красоте, Благу и Справедливо-

сти и обитает в том же мире, где живут бессмертные идеи. В своей аллегории в диалогах «Федр» и «Федон» Платон изображает душу крылатым и бессмертным существом, пребывающим в свите богов, которое с каждым очередным рождением «теряет крылья», падая в мир материи, и забывает то, что видела и чем жила на небесах.

«Припоминать то, что там, на основании того, что есть здесь, нелегко любой душе: одни лишь короткое время созерцали тогда то, что там; другие, упав сюда, обратились под чужим воздействием к неправде и на свое несчастье забыли все священное, виденное ими раньше. Мало остается таких душ, у которых достаточно сильна память. Они всякий раз, как увидят что-нибудь, подобное тому, что было там, бывают поражены и уже не владеют собой, а что это за состояние, они не знают, потому что недостаточно в нем разбираются».

Так, человек, в описании римского философа Плотина, напоминает прекрасную статую, заключенную в грубый кусок мрамора, откуда ее предстоит извлечь. Позднее эту идею подхватит великий мастер Возрождения Микеланджело, говоря о «пленном духе», заключенном в камень, который скульптор-Бог извлекает оттуда:

Мне глыбою коснеть первоначальной,
Пока кузнец Господень, — только он! —
Не пособит ударом полновесным.

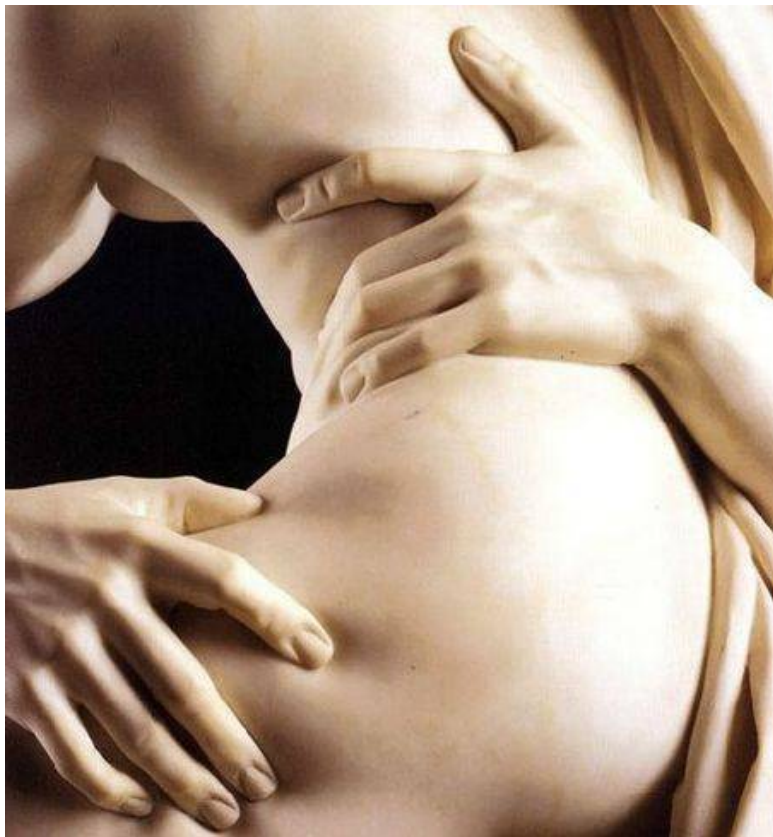
Платон отождествляет человеческую душу с морским бо-

гом Главком, спящим на дне океана, обросшим ракушками и засыпанным песком настолько, что больше напоминает чудовище, чем бессмертное существо. Философ эпохи Возрождения Пико делла Мирандола обращается к человеку от лица Бога: «Я ставлю тебя в центре мира... Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные».

Как память о небесной жизни у человека остаются лишь заложенное «в крови» знание и ностальгия по тому, что является подлинно прекрасным, великим, справедливым, добрым. Причем Платон настаивает на том, что у каждого человека существуют критерии подлинной красоты и справедливости, на которые не способна оказать влияние никакая мода и никакая политика. И это внутреннее знание и память, говоря словами Платона, – то, что отличает человека от всех живых существ, и то, что не дает ему довольствоваться своим местопребыванием, своим образом жизни, заставляет его искать что-то, что он сам порой до конца не осознает. Как правило, эта ностальгия и воспоминание наиболее сильны в детстве и с возрастом постепенно угасают, пока душа человека не уподобляется тому самому богу Главку, уставшему странствовать и искать и обретшему тихую, уютную гавань, куда не доносятся штормы и ветра внешнего мира. И именно

поэтому необходимо питать душу чем-то родственным ей, будить уходящие воспоминания, а в нашем мире эту роль лучше всего способны играть красота и любовь – как самые естественные и наиболее глубокие воспоминания души.





Д. Л. Бернини.
Похищение Прозерпины



Микеланджело Буонарроти.

Пленный раб

«Когда кто-нибудь смотрит на здешнюю красоту, припоминая при этом красоту истинную, он окрыляется, а окрылившись, стремится взлететь; но, еще не набрав сил, он наподобие птенца глядит вверх, пренебрегая тем, что внизу, – это и есть причина его неистового состояния. Из всех видов исступленности эта – наилучшая уже по самому своему происхождению, как для обладающего ею, так и для того, кто ее с ним разделяет. Причастный к такому неистовству любитель прекрасного называется влюбленным» (Платон «Федр»).

Джордано Бруно говорит о двух руководящих силах – силе прекрасного, выражаемой через искусство, и силе любви, которые дополняют друг друга. Искусство, особенно если речь идет о классических образцах, дает человеку прекрасные образы, созерцая которые, он улавливает следы подлинной красоты, которые независимо от его сознания побуждают и исцеляют душу.

Платон же говорит о существовании «лестницы прекрасного», начинающейся от наиболее явных и доступных человеку образов физической красоты и заканчивающейся Красотой метафизической. Постигание начинается со зрительного восприятия образов, поскольку именно зрение в наибольшей степени сохранило способность отчетливо воспри-

нимать красоту. Эта ступень позволяет пробудить в себе качества подлинного ценителя прекрасного, способного видеть его во всем и окружать себя атмосферой гармонии и даже развить способности мастера, преобразующего грубую и хаотическую материю в нечто гармоничное и совершенное.

Вслед за этим пробуждается способность созерцать красоту внутреннего мира души, что является более глубоким постижением прекрасного, поскольку часто красивая или некрасивая оболочка способна ввести в заблуждение и не давать представления о человеке. Это способность более тонкого и глубокого распознавания, позволяющая человеку быть хорошим психологом и воспитателем.

Еще более глубокой является способность созерцать красоту законов, нравов и обычаев людей, позволяющая создавать совершенные законы (эх, нашим бы политикам!..). Затем пробуждается созерцание красоты наук и философии, позволяющее видеть совершенство устройства мироздания и его законов. И наконец – способность видеть Красоту и Прекрасное без всяких оболочек и форм.

* * *

Правы ли были Платон, Джордано Бруно, Микеланджело? Кто знает! Конечно, то, о чем писали эти великие философы и мастера древности – лишь одна из теорий. Существуют и другие, но, видит Бог, как нам сегодня не хватает не рас-

суждений, не сухого анализа и умных слов, а этой «золотой лестницы», позволяющей вернуться к бессмертным и великим вещам. И быть может, важно просто-напросто однажды испытать чувство Прекрасного – и тогда все встанет на свои места.

Нарисуй дорогу к горизонту. О геометрии в изобразительном искусстве

Наталья Чуличкова

Известно несколько геометрических методов отображения пространства: ортогональная проекция, аксонометрия, линейная прямая и обратная перспектива. Эти же геометрические методы живут полнокровной жизнью и в изобразительном искусстве. Они помогают художнику показать в рисунке трехмерный мир.

Современная наука: постижение древнего искусства

Не буду делить нас, нынешних, на технарей и гуманитариев, физиков и лириков. Хотя тема, которую я хочу затронуть, очень к тому располагает. Ведь покрытое красками полотно или стена, расписанная по сырой штукатурке мастером, это особый мир, язык которого – язык образов и чувств, язык художника. И в то же время – математически выверенная строгость геометрических форм и пропорций. А если посмотреть на такой «кусочек стены», плоский и ровный, с точки зрения

созданного в нем объема и пространства, так это чистой воды геометрия, с ее классическими (и, оговорюсь сразу, не только классическими) законами и правилами.

Искусство и точные науки – такое сочетание становится все более и более привычным, хотя от этого не менее спорным.

Кажется, совсем недавно парадоксальность средневековых картин, на которых удаленные предметы по размеру гораздо больше близких, объяснялась несовершенством изобразительных навыков. Композиции, выстроенные по законам обратной перспективы, воспринимались просто наивными. И уж что говорить о детском рисунке, в котором уходящая вдаль дорога то расширяется, то сужается, а то и вообще выглядит как две параллельные палочки... Но вот кто-то из теоретиков в необычном построении пространства картины увидел экзотические законы неевклидовой геометрии. Специалист, изучающий психофизику зрения, заметил, что мозг человека, дополняя работу глаза, отображает мир не только по законам геометрической оптики.

И тогда на смену высокомерному «да что они, древние, понимали в законах перспективы!» приходит изумленное «да откуда же они знали об этом?!» Приходит понимание, а может быть, еще только догадка, что и несколько столетий назад, и даже тысячелетия художник, которого попросили бы: «Нарисуй дорогу к горизонту», – передал бы прежде всего свое знание того, куда может вести эта дорога. Но в

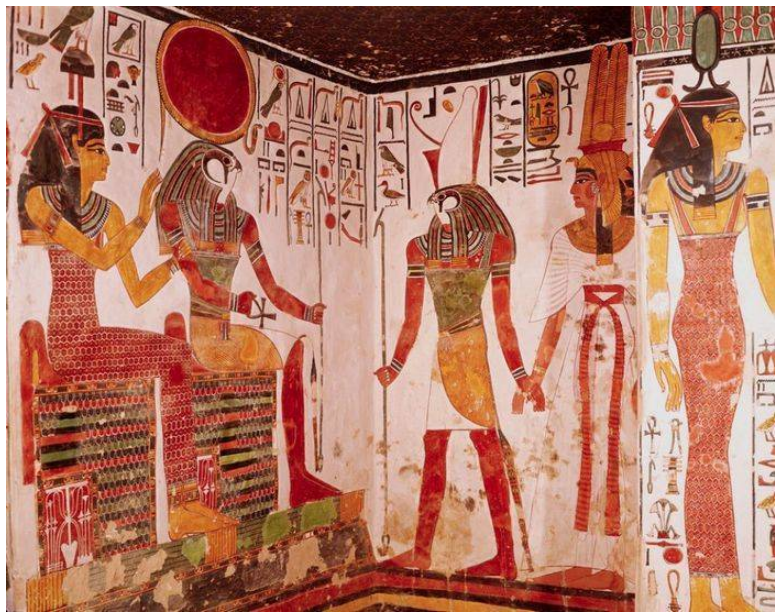
его картине было бы гораздо большее – в построении пространства на полотне, в его геометрии он отразил бы масштабность мышления, свойственную его эпохе, дух времени, свою философию, религию. И вполне возможно, что при этом он обошелся бы и без дороги, и без горизонта.

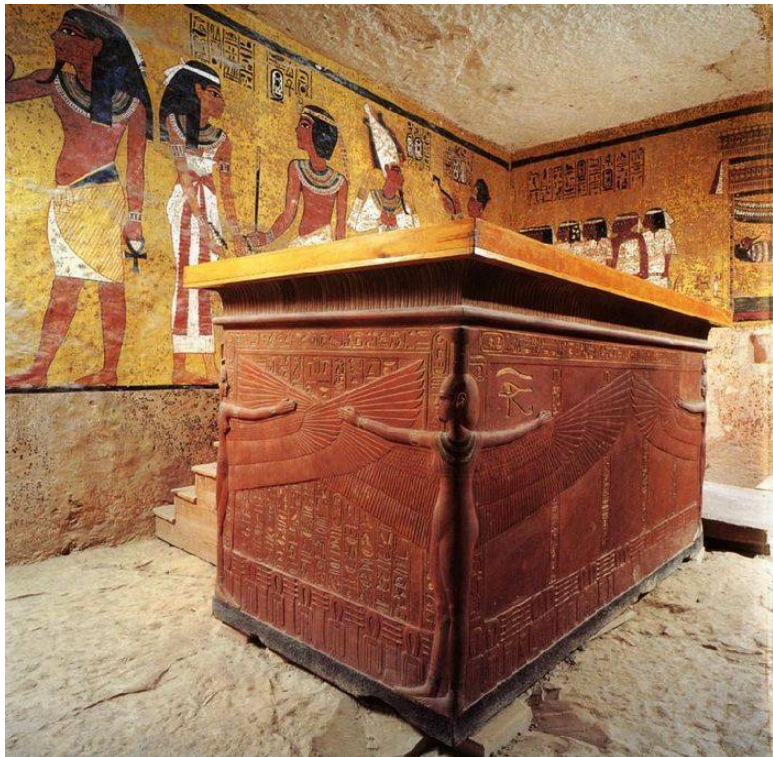
Пространство картины: изображение... мироздания

Древний Египет – страна, которую отделяет от нас не только огромный промежуток времени, но и особое отношение к жизни. Существование человека здесь понималось как путешествие через два мира – земной и небесный. Земная жизнь для египтянина была отражением жизни небесной. Это проявлялось во всем. Главная река Египта, Нил, имела свой небесный прообраз – Млечный путь. Любая часть природы, от дерева до человека, имела своего двойника, невидимого ка, который, как зеркальное отражение, связывал два мира. Поэтому египетский художник в меньшей степени, чем мастер более поздних времен, примешивал к изображаемому нечто личное, чувственное; он работал, скорее, по принципу *наиболее точного описания*.

Наиболее точно передает свойства предметов *ортогональная проекция*. Помните, в школе или институте, а для кого-то – в проектных отделах и лабораториях: фронтальная

проекция, вид сверху, вид сбоку. И можно описать на бумаге любую сложную деталь механизма, любой архитектурный объект или его фрагмент. Ортогональная проекция так же повторяет на плоскости объемную форму, как ее тень, отбрасываемая на стену. Если исследовать геометрические законы, по которым строилось изображение в Древнем Египте, становится очевидно, что эта живопись отличается от ортогонального проецирования только тем, что каждый элемент изображается не с трех позиций, а только с одной – той, которая дает наибольшее понимание сути, внутренней идеи. Поэтому, например, божество изображалось странным для нас образом: голова – в профиль, туловище – анфас, а ноги – опять сбоку – именно так лучше всего видно движение. Поэтому мы можем видеть рядом стоящие предметы, части, фигуры в парадоксальном сочетании – один элемент фронтально, другой – сверху, третий – сбоку.





Настенная роспись древнеегипетских гробниц

Именно потому, что корни изобразительной техники Древнего Египта лежат в философии этой культуры, ни одно из египетских изображений нельзя назвать автоматичным,

схематичным, хотя порой они построены таким образом, что даже композиционно похожи на схему.

По словам известного физика и в то же время автора работ по геометрическим приемам в живописи академика Б. В. Раушенбаха, художники Древнего Египта достигли своей вершины в технике рисунка, так как ничего лучшего отражающего суть той эпохи придумать невозможно.

Античность. «Наступает царство той невыразимой гармоничности, которая характерна для классического искусства» (Ф. Ф. Зелинский). В эту эпоху человек постигает красоту природы, ее соразмерность и создает принципиально иной способ изображения пространства – *параллельную перспективу*, или *аксонометрию*.

Образ Древней Греции и Древнего Рима создается у нас через пространственные формы – пластику колонн, арок, язык скульптур. Плоских же изображений времен античности сохранилось не так много – даже в период классической Греции это, в основном, изображения на керамических вазах; собственно с перспективой мы встречаемся в период поздней античности, когда в плоских изображениях появляется объемность.

Параллельная перспектива знакома нам по детским рисункам – именно ею ребенок пользуется, рисуя домик, у которого видны и фронтон, и боковые стены, и крыша. Он трехмерен, и его грани при переносе на плоскость рисун-

ка сохраняют свою параллельность, как в трехмерном пространстве. Такое отображение пространства на плоскость дает почувствовать глубину ближнего плана.

Соразмерность и пропорциональность составных частей дает древнему художнику ощущение красоты природы, ее разумной уравновешенности, осуществленной по божественному плану. Не случайно аксонометрия и сегодня используется в архитектуре, когда на уровне проекта необходимо уловить соотношение отдельных элементов.



Ника Самофракийская



Бюст Кору

Следующий большой виток времени. Средневековые художники Запада и Востока продолжают работать с параллельной перспективой, но уже в совершенно другом аспекте.

Для живописи, графики Китая и Японии этот способ изображения объемных предметов оказался столь органичным, что использовался вплоть до нашего столетия. При этом трехмерные элементы чаще занимают нижнюю часть традиционно вертикального полотна, то есть именно передний план. Восточный художник почти с математической точностью определял тот предел в расстоянии, до которого параллельная перспектива адекватно передает объем. В то же время, математику нужно признать, что почти головокружительная пространственность китайского пейзажа создается не геометрическими средствами, а тонкой игрой цвета, особой вертикальностью композиции, глубокой психологичностью изображения природы.

Особенно интересно так называемое высокое средневековье. Готика – необычайный взлет архитектуры. Несколько предшествующих мрачных веков философии человека-грешника сменяются мировоззрением человека-созидателя, творящего на земле из грубой материи небесную со-

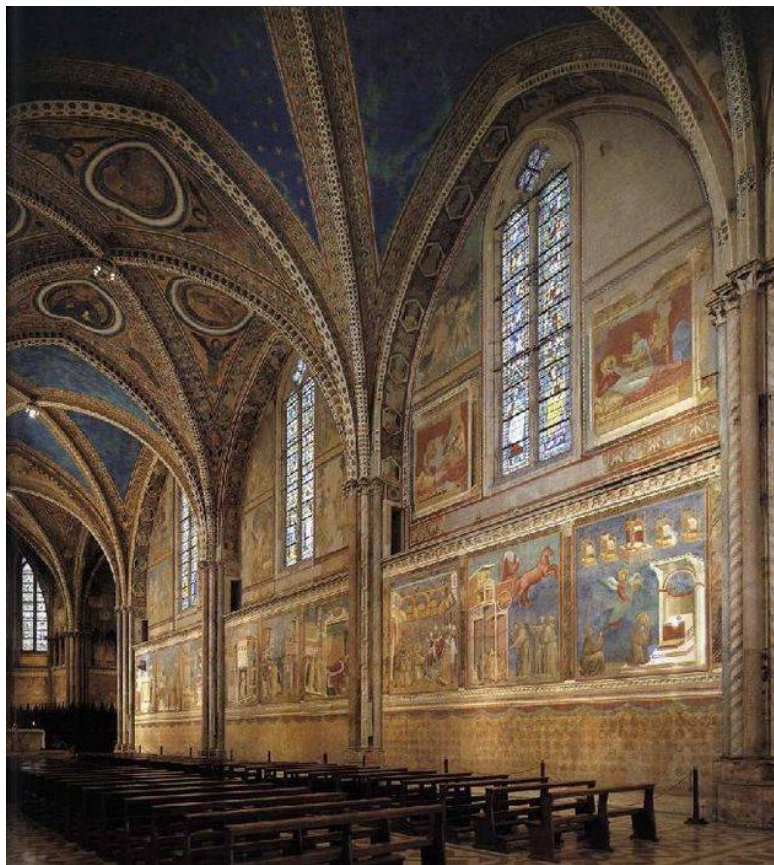
вершенную, живую форму. Эта короткая, всего на два столетия блеснувшая эпоха – время человека-мастера. Он творит в мастерской, он строит храм.





Китайская живопись







Готическая архитектура



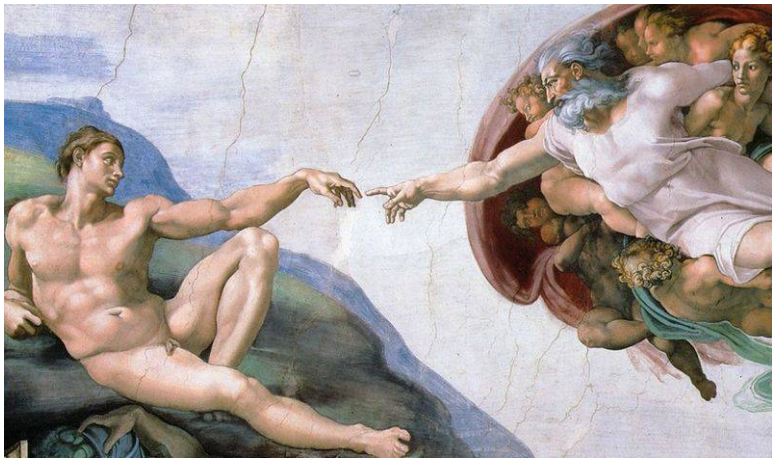
Скульптура в готике

В работах художников готики разворачиваются удивительные сюжеты. Элементы храма буквально врываются в картину, возвышаются, составляют часто неоднозначные сочетания. Именно *архитектурные «врезки»* создают глубину и объемность, позволяющую открыть одну из прекраснейших страниц готической живописи: теперь человеку есть дело до «пустяков». Точнее, наоборот, все в повседневной жизни приобретает смысл, никакое делание не является пустячным. Пастух, стерегущий овец, вереница всадников – все располагается на полотне-панораме. Появившаяся глубина дает возможность в одном пространстве разместить и божественное, и земное. В работах средневекового живописца пространство часто замкнутое, мы не увидим уходящей в бесконечность дали – объемность мира, раздвигание его границ происходит благодаря сочетанию простого, обыденного и высокого, небесного.

Когда в устоявшийся мир средневековья врывается Ренессанс, изменяется величина человека, и вместе с этим появляется новая, математически строгая *линейная перспектива*. Этот новый масштаб порождает сочетания «человек и Вселенная», «человек и Космос», которые, естественно, уже не помещаются в рамки замкнутого пространства. Граница

того, куда заглядывает человек, отодвигается все дальше и дальше – *дорога идет за горизонт*. Все основные «координатные» линии, задающие объем, сходятся к одной точке, к которой обращен взгляд. И находится эта точка, конечно, там, где соединяются земля и небо... Ренессансная линейная перспектива, как и вся философия эпохи Возрождения, распахнула перед человеком окно в природу, беспредельно расширила горизонты человеческого мироощущения.

Более серьезное понимание геометрических представлений этого времени требует и отдельного, более серьезного разговора. Но и в рамках этой небольшой статьи уже можно проследить, что новый способ построения пространства на плоскости есть достижение очередной вершины. Именно очередной, потому что каждая из культур – и Древний Египет, и Древняя Греция, и Восток – не просто воплощает свой изобразительный стиль, а создает геометрические художественные средства, впитывающие глубину понимания мира, присущую своей эпохе.



Микеланджело Буонарроти. Сотворение Адама



Леонардо да Винчи. **Святая Анна с Мадонной и младенцем**



«Ошибки» художника: многоплановость мира

Когда человека учат рисовать, ему объясняют принципы и приемы, с помощью которых он может перенести объем на плоскость. Но если бы только в этом состояло мастерство художника, то его бы легко превзошли... математики, ведь проблема-то это чисто геометрическая! Трактаты о свойствах отображений объемных фигур на плоскости появились еще в XIV веке, а уже в XIX столетии была полностью завершена начертательная геометрия как аксиоматическая наука, со своими законами, строгими формулировками, способами построений.

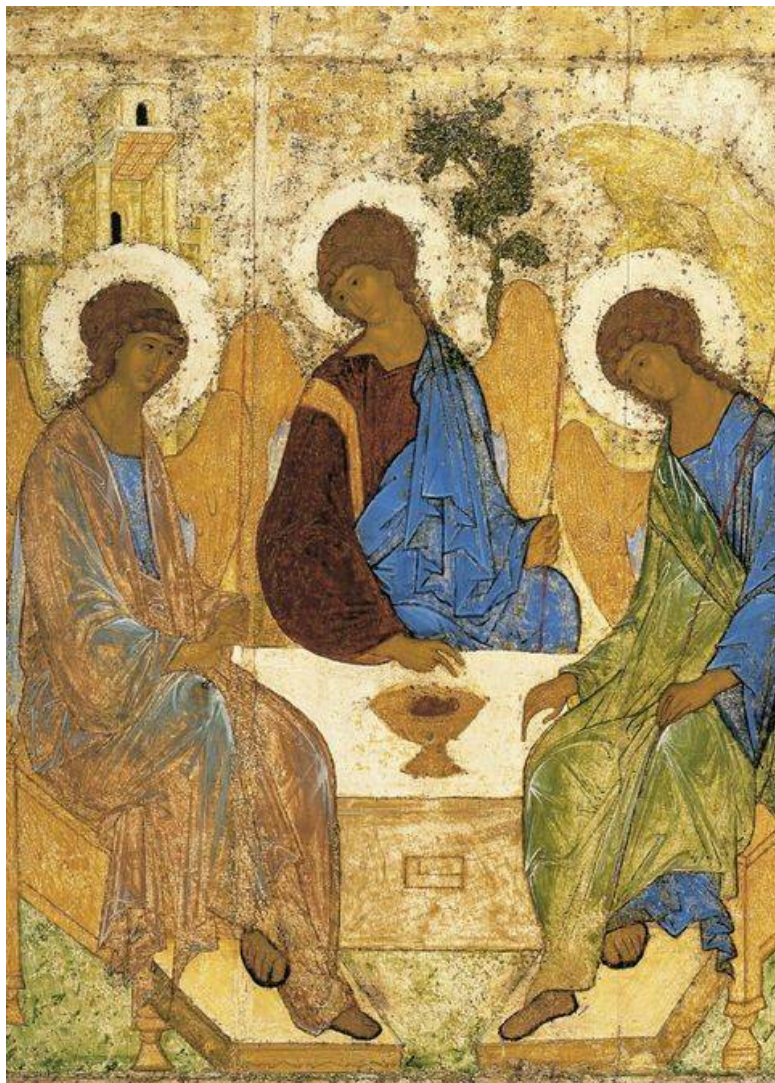
Но даже ученым не хватает трехмерности пространства, чтобы описать весь мир во всем его многообразии. В XX веке физики дополнили три привычные координаты четвертой, задающей время, а сейчас говорят о шестимерности, семи-мерности, одиннадцатимерности мира; математики широко используют модели бесконечномерных пространств. Как «втиснуть» такой мир на плоскость?.. Но художник рисует не чертеж, он передает не форму мира, а суть, содержание. И способы изображения и художественные приемы долж-

ны быть в наибольшей степени приспособленными для того, чтобы донести это содержание до зрителя. Вершины, великие достижения изобразительного искусства есть и среди наскальных первобытных рисунков, и среди живописных полотен современности. И шедеврами их делают не строгое следование законам начертательной или проективной геометрии, а точный выбор изобразительного средства, сюжета, композиции, красок и – чего-то еще, чего-то неуловимого...

Вернемся вновь на несколько веков назад. Я стою перед иконой. Четко обозначенные линии, проработанная, продуманная глубина... Но выстроенная по своим, особым правилам – по принципам *обратной перспективы*. Иногда объемность выражена с помощью лишь нескольких элементов – стол, книга, престол, подставка, порой – архитектурный фон. Здесь прямые стремятся пересечься и сойтись в точке, находящейся вне плоскости изображения, но не за, а *перед* ней. С точки зрения «конструкции» похоже на прямую перспективу, но наоборот. Когда-то такую перспективу называли неправильной. Сейчас все больше угадывается неслучайность такой «ошибочной» геометрии. Линии сходятся не туда, куда смотрит человек, а туда, *откуда* он смотрит, усиливая тем самым одно из основных предназначений иконы – быть окном, дающим человеку возможность общаться с иным миром. И трехмерные, объемные элементы изображения как бы подтверждают: пространство, в которое ты смот-

ришь, такое же, как то, которое тебя окружает. Оно похоже, но оно совсем другое. И увидишь ты в нем столько, насколько хватит широты твоего взора...

И еще одна загадка средневековой иконы. Почти сразу осознаешь, что точка, которая должна была бы определять положение наблюдающего, не единственна. Как будто возможно несколько взглядов. Один – если остановиться с левой стороны, другой – если отойти чуть дальше и вправо, третий – совсем близко и точно напротив, четвертый... пятый... Хочется задать вопрос: для кого делал иконописец эту роспись? Для какого меня? Того, кто стоит близко? Или того, кто смотрит издалека? Сколько смыслов вложил он в то, что изобразил, и сколько смыслов, сколько пространств он признает за тем, кто будет стоять перед его произведением?..



Для современного человека, прожившего почти взрывной интерес научной фантастики к проблеме многозначности мира, наблюдавшего развитие многих направлений физики, описывающих мир в совершенно невероятных системах координат, такое непростое пространство – окно для узнавания и возможность отойти от стереотипов. Геометрия пространства иконы – это не только геометрия отражения трехмерного объема на плоскости. Похоже, средневековый художник нашел свой, особый способ отображения шести-, семи-, многомерного мира природы, а в том числе – и внутреннего мира человека.

Художник: постижение основ мироздания

Возможно, не все согласятся, но в каком-то смысле наше столетие заставило человека задуматься о смысле заборов и перегородок. Можно приводить множество примеров, когда интереснейшие открытия совершались на стыке «несовместимых» областей знания – биологии и физики, системного анализа и психологии, теории множеств и лингвистики. Но параллельно с открытием новых эффектов и технологий происходит и «закрытие» некоторых привычных очевидно-

стей.

Принято считать, что наука и искусство – две разных области, никак не связанные между собой. Одна пользуется четким и строгим языком определений, другая – многозначным языком образов. Но геометр увидел в картинах неевклидовость пространства, физик – многомерность и неоднозначность мира, психолог – особенности восприятия... И мы понимаем, что художник – тот же исследователь, он так же, как и ученый, находится в поиске. Поиске истинного устройства мира, поиске Пути и той точки на горизонте, куда он направлен...

Философия искусства: стили в истории

Древнейшее искусство: утраченное и возвращенное

Екатерина Дэвлет,
доктор исторических наук

История знакомства людей с ранними формами искусства – это история сомнений, удивительных открытий, это рассказ о способности по-новому взглянуть на эстетический потенциал и художественные навыки наших далеких предков, об умении поставить технику на службу не только технологическому прогрессу, но и делу познания прошлого человечества.

Практика нанесения изображений на скалы существует по крайней мере 30 тыс. лет, хотя приводятся данные (пока еще недостаточно аргументированные), что она значительно древнее – до 60 тыс. лет. От Урала до южной оконечности Иберийского полуострова насчитывается около трехсот пещер, скрывающих в своих глубинах изображения, которые относятся к древнему каменному веку, или палеоли-

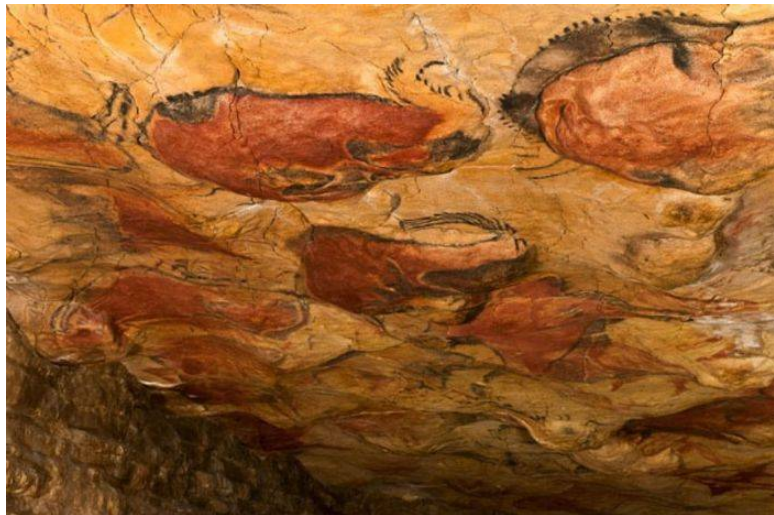
ту, – огромной по продолжительности эпохе (от 2 и более млн до 11 тыс. лет назад). Ее изучение является, возможно, наиболее романтичным разделом археологии, позволяющим соприкоснуться с детством человечества, проследить его взросление, а самая большая загадка кроется в ответе на вопрос «почему первые образцы искусства отнюдь не являются робкими и неумелыми попытками, а имеют совершенные формы?».

Трое в пещере не считая собаки

Пристальный научный и общественный интерес к наскальному искусству, в наши дни постоянно возрастающий, возник еще в позапрошлом веке. Первооткрывателем можно считать испанца дона Марселино Санс де Саутуолу. Он впервые осмотрел пещеру Альтамира в 1876 г., спустя восемь лет после того, как в привходовом отверстии чуть не застряла собака местного охотника Антонио Кубильяса, который и сообщил ему о перспективном для раскопок объекте. Но древние изображения ждали зрителя вовсе не несколько лет (хотя события разворачивались неспешно), а свыше 14 тысячелетий! Саутуола начал раскопки в Альтамире в 1879 г., но слава лежала не вполне у его ног, а находилась над головой – на стенах и сводах пещеры. Хотя Саутуола оказался подготовленным зрителем (он уже видел в Париже небольшие скульптурные произведения палеолитического искусства), но при-

влекла внимание к росписям его маленькая дочь Мария, которой в то время, согласно разным источникам, было от пяти до девяти лет от роду и которую, судя по всему, просто не с кем было оставить дома. Ее знаменитый возглас под сводами пещеры: «Папа, смотри – быки!» – эхом донесся до нас и до сих пор волнует воображение тех, кто пытается представить, каково это – быть первым человеком, обратившим внимание на то, что в дальнейшем станет предметом бурной дискуссии и войдет в историю культуры.

Как же готовятся открытия? Готовы ли люди безоговорочно признавать новое? Или они скорее падки на ложные сенсации? Справедливости ради надо сказать, что «Саутуола и дочь» открыли первобытные изображения лишь для науки – ведь в отличие от других археологических памятников большинство местонахождений наскального искусства не скрыты от глаз, а являются частью природно-исторических ландшафтов, местными диковинками и достопримечательностями. Так, в одной из комедий Лопе де Вега, относящейся к 1598 г., упоминаются леса Лас-Батуэкас, в которых обитают демоны и встречаются схематические изображения, – эти наскальные рисунки станут известны науке лишь в 1910 г. В казалось бы не обойденном научным вниманием Стоунхендже до 1953 г. никто не замечал высеченных изображений кинжалов и топоров.





Настенные рисунки пещеры Альтамира

Представители научной общественности, как обычно, единодушно не приняли открытие Саутуолы, но разделились на скептиков и энтузиастов. Вопрос о возможности сохранения памятников древней изобразительной деятельности станет лейтмотивом на протяжении всей истории открытия и изучения наскального искусства. В наши дни научный пафос не снизился, но акцент сместился – на исходе минувшего тысячелетия наиболее дискуссионными остаются два вопроса. Первый: на каком континенте находятся древнейшие

произведения изобразительной деятельности Homo sapiens – в Европе или в Австралии? Большинство исследователей придерживаются европейской версии. Другой, не менее важный, аспект: может ли наскальное искусство ледниковой эпохи сохраниться под открытым небом, то есть могут ли памятники просуществовать открытыми природному воздействию свыше 11 тыс. лет? Ведь помимо заполняющих пространство крупных залов или таящихся в узких переходах гротов и пещер петроглифы (выбитые, выгравированные или прошлифованные фигуры) и росписи (нарисованные сухим пигментом или краской) известны и на открытых скальных плоскостях или валунах.

Кто рисовал?

Поскольку в некоторых районах Австралии и Южной Африки традиция наносить фигуры на скалы существует вплоть до наших дней и ее реальное значение не утрачено, а к тому же имеются собранные в прошлом и в других регионах этнографические свидетельства, мы знаем ответ на этот вопрос. Представители культур, для которых искусство на скалах является частью традиции, не задумываясь ответили бы, что изображения рисовал дух, культурный герой или другой мифологический персонаж, имеющий облик человека, зверя, ящерицы или фантастического существа, даже если они лично видели, что рукой водил их соплеменник: представле-

ние об авторстве в таких обществах отсутствует.

Как же выглядели творцы древних изображений? Мы знакомы с бесчисленным количеством разнообразных и замечательных произведений, обладаем знаниями о навыках и приемах работы их создателей, но у нас есть лишь единичные «портреты» предполагаемых художников. Среди таких уникальнейших свидетельств – камень, обнаруженный в 1911 г. при раскопках в пещере Колдстрим, Южная Африка, на котором красным, белым и черным нарисованы три антропоморфных персонажа. Изображенный в центре в одной руке держит каменную палитру, а в другой сжимает заостренное перо – таким инструментом наносили тонкие красочные линии.

Данные этнографии и экспериментальное выполнение изображений помогут представить, как выполнялись живописные и графические фризy и фигуры. Французский исследователь Мишель Лорбланше по перенятой у традиционных австралийских художников технике выдувания, которую они используют для однородного заполнения пространства внутри абриса фигур, попытался повторить знаменитый фриз с пятнистыми лошадьми из палеолитической пещеры Пеш Мерль. Прямые и кривые линии контура фигур он выполнял просто прикрывая поверхность ладонью, а продувая краску сквозь отверстие в кожаном лоскутке, получал пятна. При такой технике весь знаменитый фриз мог быть выполнен очень быстро – всего за сутки. Выдуванием краски непо-

средственно изо рта или через костяную трубочку с расстояния 7–10 см выполнялись и негативные отпечатки кистей рук, так называемые «трафареты». Во всяком случае, эксперимент показал, что это не только самый простой, но и весьма экономичный способ их создания – расходовалось от 3 до 10 г сухой измельченной краски.



Камень из пещеры Кольдстрим, Южная

Африка





Голова мужчины из Дольни Вестонице

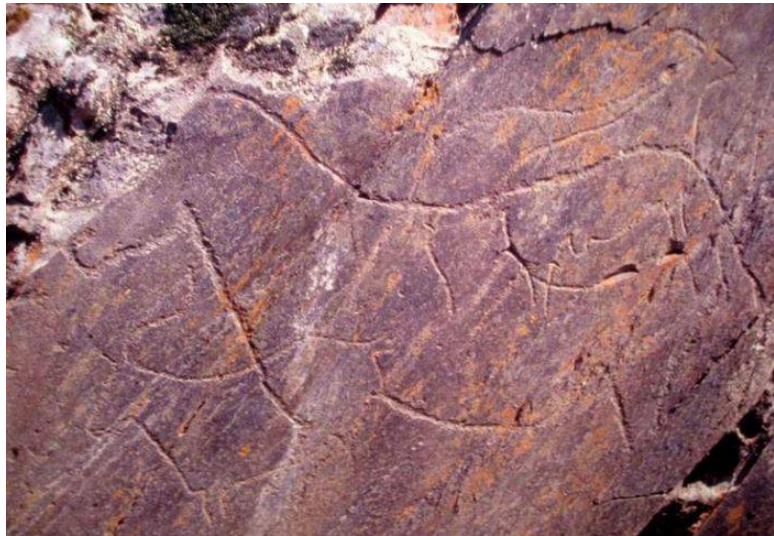


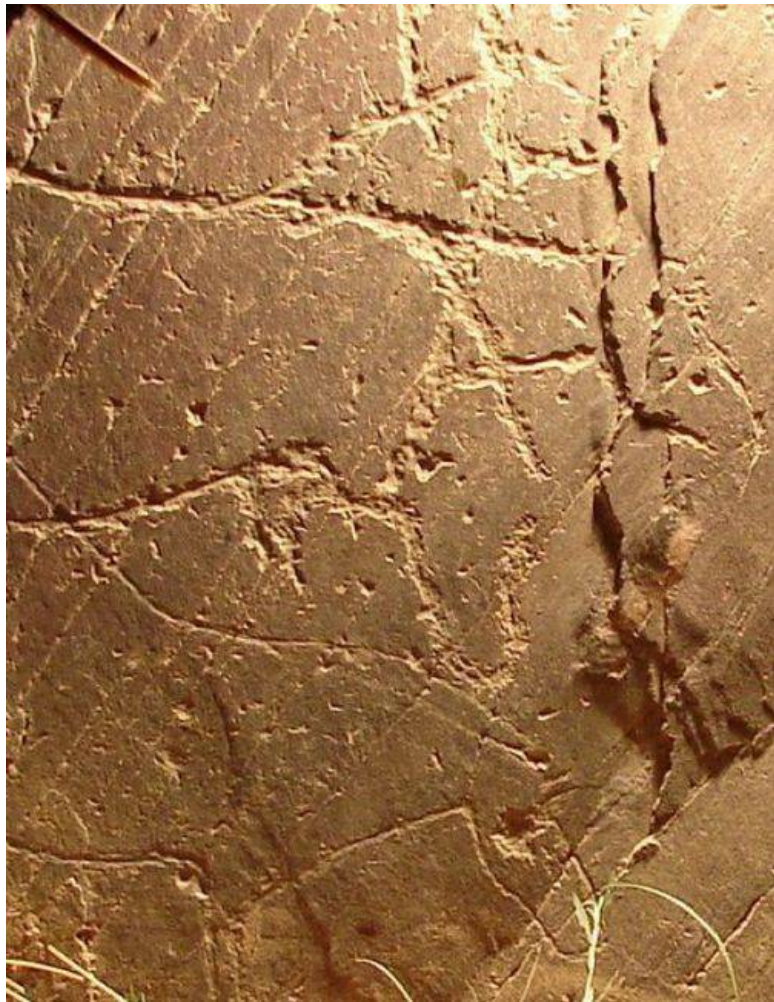




Пещера Коске







Палеолитические изображения на северо-востоке Португалии в долине р. Коа

Уже древние образцы изобразительной деятельности свидетельствуют в пользу существования навыков специально-го приготовления краски. Проведенные в ряде французских пещер (Ляско, Нио) анализы показали, что краски были многокомпонентными, специально приготовленными, в них включались примеси, но не вводился связующий элемент. Компоненты краски измельчались, просеивались, смешивались с водой, иногда нагревались – при этом пигмент меняет оттенок.

Использовался материал и имеющийся вблизи пещеры, и полученный в результате обмена. Если в Австралии «собственники» территории, на которой находится ценное месторождение, могли применять пигмент и в повседневной жизни, то для общин, получавших его в результате многоэтапного обмена, краска имела исключительно сакральное значение и в наскальном искусстве использовалась лишь для создания семантически значимых образов.

Многофигурные композиции не возникали спонтанно. Часто они выполнялись согласно предварительному замыслу – набросок делался угольком (об этом свидетельствуют грубые и крупные частицы угля), а уже потом фигуры получали красочное заполнение. Очень часто для размещения персонажей, передачи их особенностей и деталей использовалась

фактура и рельеф скальных выходов. Важную роль играли выступы, специфические включения, особое внимание уделялось трещинам – они могли служить своего рода «рамками» картин или разделять композиции на смысловые части.

Любой может подобрать уголек, но далеко не каждый сможет нарисовать им что-нибудь лучшее, чем простейшие знаки и схематичные фигуры. Разве можно их попытки сравнивать с тонким знанием природы, лаконичностью и точностью линий, нанесенных уверенной рукой тех палеолитических художников, которые оставили на скалах живописные полотна и графические произведения? Супружеская пара Педро Саура и Матильда Мускис, испанские художники, в задачу которых входит скопировать все росписи из Альтамиры, считают их создателя гением и испытывают к нему глубочайшее уважение, сравнивая по мастерству с Веласкесом – а это высшая похвала, которую можно заслужить. Они полагают, что это был мужчина – об этом говорит размах линий, заполнение пространства фриза. Он не был молод, ведь лишь с годами приходит столь точное знание природы, но не был и стар – иначе такая тяжелая работа с поднятыми вверх руками была бы ему не по плечу.

Как отличить подделку?

Для портативных произведений древнего искусства – небольших скульптурных изображений, гравированной ко-

сти – очень важна хорошая «родословная». Впрочем, в незапятнанной репутации нуждаются и произведения последующих эпох. Одна из самых раскрученных подделок – голова мужчины из Дольни Вестонице. Этот палеолитический памятник известен замечательными произведениями искусства, в том числе знаменитой Венерой. Но если дама с выраженными формами имеет вполне достойную репутацию, то этого нельзя сказать о мужчине. Из Восточной Европы эту костяную скульптуру якобы вывезли в Австралию эмигранты еще в начале XX в., но «всплыла» она значительно позже. Вообще юноша имеет «кельтский» облик, а стилистика изображения совершенно не свойственна верхнепалеолитическому искусству.

В 1990 г. в северной части Испании студент-историк Се-рафин Руис открыл пещеру Субиалде, в которой было 102 изображения. Первооткрыватель был удостоен денежной премии от местных баскских властей, изображения предполагалось скопировать и открыть для туристического осмотра – европейские палеолитические пещеры с изображениями охотно посещаются. Однако специалисты сразу усомнились в подлинности памятника. Сомнения возникли не только в связи со «свежим» видом, отсутствием кальцитового налета на изображениях, но и в силу нетрадиционного набора образов, а также манеры их исполнения. Среди 22 изображений животных были фигуры шерстистого носорога и мамонта, которые крайне редко встречались в ледниковый пе-

риод в этой части Испании. Однако окончательно убедили приверженцев подлинности памятника в том, что они были введены в заблуждение, результаты анализов, выявивших в краске конечности современных насекомых и волокна жесткой синтетической кухонной губки, использованной для ее нанесения.

На море и на суше

Но были и настоящие открытия. В июле 1991 г. коллекция наиболее выдающихся объектов древней изобразительной деятельности пополнилась новым, уникальным. Во Франции вблизи Марселя, вне основного скопления памятников «с искусством», под водой была обнаружена пещера, получившая название по имени ее первооткрывателя Анри Коске. Этот профессиональный аквалангист преодолел скрывавший зал с росписями трудный подъем по 160-метровой наклонной галерее, ведущей в подтопленную водой полость размером 50×60 м. В древности, когда люди посещали эту пещеру и наносили на скальные выходы изображения, в нее можно было попасть значительно проще – уровень моря был ниже и по галерее можно было пройти. В тот же год стало известно, что в пещере представлены и росписи, и гравировки. Несмотря на труднодоступность и сравнительно краткую историю исследования, уровень изученности этого памятника значительно выше, в особенности благодаря представ-

вительной серии радиоуглеродных дат, полученных по отобраным с росписей образцам. Еще недавно казалось невозможным анализировать саму краску, но в настоящее время усовершенствованным радиоуглеродным методом датированы изображения из 14 европейских пещер. Самые ранние даты связаны с искусством из еще одной находки последних лет – пещеры Шове, динамичные композиции которой, вероятно, были созданы 30–32 тысячи лет тому назад.

История пещеры Коске необычна благодаря не только ее местоположению, но и новаторскому изучению. Как исследователям попасть в подводный мир прошлого, когда не каждому даже опытному аквалангисту по силам преодоление галереи? Их глазами и ушами стала доставленная в пещеру аудио– и видеоаппаратура. Исследовательская группа, находясь на борту судна, могла руководить работой оператора – приблизить и снять крупным планом некоторые детали, изменить ракурс съемки и установить контекст изображений, скорректировать освещенность для лучшего распознавания деталей. В результате были получены достоверные сведения о репертуаре искусства Коске и фотографии высокого качества. Последующий анализ и датирование образцов росписей пещеры показали, что искусство относится к двум фазам. Первую от наших дней отделяет около 27 тыс. лет и она представлена трафаретными изображениями рук, часто показанными с предплечьями, но с лишенными фаланг пальцами. Кстати, причину столь большой тяги первобытных ху-

дожников к изображению кистей рук без фаланг давно анализировали исследователи. Руки считались знаком, отражающим освоение пространства, а вот отсутствующие фаланги пытались интерпретировать как простейшую систему счета, предполагая, что пальцы могли быть просто подогнуты. Ныне предпочтение отдается версии о действительном отсутствии фаланг: во-первых, экспериментально доказано, что при загибании пальца краска затекает за него, что не отмечается при изучении оригиналов, во-вторых, такие недуги, как обморожение, болезнь Рейно, гангрена, могли поражать отдельные пальцы. Эту версию подтверждают вдавления в глине, выявленные во французских пещерах Гаргас и Ляско, которые, по всей вероятности, выполнены обрубками изуродованных пальцев.

Вторую фазу изобразительной традиции пещеры Коске отделяют от нас 18,5–19 тыс. лет. В ее репертуаре преобладают изображения животных – лошадей, козлов, бизонов, серн, присутствуют также уникальные фигуры морских животных и птиц, которые сначала были описаны как пингвины (что вызвало немалое замешательство), но потом было внесено уточнение: это бескрылые гагарки, которые были распространены в Атлантике и Средиземноморье, но вымерли пару столетий назад.

Вернемся из мрака пещер на свет солнца и увидим, что в некоторых регионах палеолитические изображения, вероятно, сохранились и под открытым небом, например на севе-

ро-востоке Португалии в долине р. Коа. Теплый климат этих мест, благоприятные условия для жизни вне гротов и пещер, возможно, стимулировали художественное освоение открытых плоскостей. Такие адаптированные к суровому климату животные, как мамонты, бизоны, шерстистые носороги, северные олени, не проникали в эти теплые и в далеком прошлом края, поэтому в палеолитическом искусстве Коа доминируют быки, лошади, козлы и олени. Изображения динамичны, в них чувствуется хорошее знание природы и высокий исполнительский навык. Фигуры располагаются не только параллельно воображаемой горизонтальной поверхности, но и под различными углами, создавая иллюзию, будто животные взбираются на гору или спускаются по склону.

Особую черту в наскальном искусстве долины Коа составляют замысловатые группы, в которых фигуры животных, относящиеся к одной эпохе и предположительно сделанные одной рукой, словно наложены друг на друга. Такие группы оставляют впечатление стихийного бесконечного движения, которое противопоставляется хорошему соотношению пропорций животных, симметрии и уравновешенности некоторых композиционных решений, заставляя предполагать преднамеренность подобного заполнения плоскости, хотя причина не вполне ясна.

Примером впечатляюще строгого соотношения частей, благодаря которому изображение почти теряет двухмерность, может служить уникальная фигура козла из Кинта-

да-Барко. Контур профильной фигуры столь выверен, что кажется, будто изображение выполнено одной линией, однако это не так. Благодаря оригинальной проработке – через воображаемую вертикальную ось в противоположные стороны развернуты две головы, объединенные линией рогов, – фигура утрачивает плоскостную фактуру, обретая трехмерность и иллюзию движения. Неброскими приемами мастеру удалось соединить в этом изображении несовместимое: статику и движение, двухмерность и объем. Возможно, здесь мы можем увидеть истоки первобытной анимации – умножая детали, художники пытались передать движение. Так, знаменитая лошадь из Пенаскоса имеет три головы, но это не аномальный монстр: если в темноте перед ней поводить факелом, то картина оживает – лошадь приветливо закивает головой.

Встреча должна быть хорошо организована

Где же увидеть памятники наскального искусства и почитать о них достоверную информацию?

В список мирового культурного наследия ЮНЕСКО входят всего 12 районов, но каждый из них уникален, включает множество ценнейших наскальных изображений и хорошо подготовлен к приему туристов. Это знаменитые пещеры с палеолитическими росписями в долине Везере во Франции и петроглифы Валкамоники на севере Италии, наскальные

изображения Национального парка Какаду на севере Австралии, хорошо известное отечественному читателю благодаря книгам Анри Лота Тассилин-Ажер (Алжир), первая в Европе пещера Альтамира (Испания), местонахождения Таддрат Акакюс в Ливии и Альта-фьорд на севере Норвегии. Это также памятники национального парка Сьерра-де-Капивара в Бразилии, обширные местонахождения Сьерра-де-Сан-Франциско на западе Мексики, петроглифы в районе Богуслен на западе Швеции и палеолитические петроглифы под открытым небом в Фош Коа, Португалия.

Во многих странах туризму как доходной статье национальной экономики отводится важное место. Памятники наскального искусства становятся одним из объектов, предназначенных для специализированного, так называемого «культурного» туризма. Примером может служить Австралия, претерпевшая своеобразный туристический бум в конце столетия. Наскальные изображения оказались наиболее привлекательной составляющей культуры аборигенов. Хотя восприятие их сакральной сути изменилось, встреча с ним доставляет эстетическое удовольствие большой аудитории, а древний художественный язык оказался созвучен современным художественным веяниям.

Дублеры

Наскальные изображения, как и другие объекты культур-

ного наследия, требуют заботы об их сохранении и специальной организации показа. На этом пути возможно действовать в трех направлениях. Во-первых, показывать памятники наскального искусства в природной среде, во-вторых, демонстрировать фрагменты или копии плоскостей в музеях, в-третьих создавать объекты-дублиеры. Трехмерные модели – копии, воспроизводящие древние пещеры с росписями и гравировками, – снимают туристическую нагрузку с оригиналов и позволяют посетителям получить полноценное представление об объекте. Необходимость в предназначенной для посещения копии связана с тем, что многие люди стремятся увидеть первобытное искусство – в 1973 г. Альтамиру посетило 177 тыс. человек, что в свою очередь, не могло не сказаться на ее состоянии. В 1963 г. была закрыта для посещения французская Ляско, в 1977 г. – Альтамира. С 1982 г. Альтамиру разрешается посещать лишь 8500 посетителей в год, и визиты расписаны на четыре года вперед.

Технология изготовления и использования копий целых пещерных комплексов разработана и апробирована во Франции – были выполнены факсимиле знаменитых пещер Ляско и Нио. Знатоки пещерного искусства, может быть, и отметят особую атмосферу, проникнуться которой можно лишь при посещении подлинных местонахождений, но для менее искушенного зрителя разница остается неосязаемой. По последнему слову техники создана пещера-дублер и для испанской Альтамиры. В Альтамире-2 для имитации факту-

ры стен, поддержания прохладного пещерного климата использовались новейшие технологии, но сами росписи создавались так же, как и 14 000 лет назад, – натуральным пигментом на водной основе. В последнее время реализуется еще один уникальный проект – изготовление копии пещеры Коске, невозможность посещения которой публикой вполне очевидна. В 1994 г. водолаз доставил оборудование для фотограмметрической и лазерной фиксации поверхности стен, по материалам которой создается трехмерная модель пространства пещеры и наскальных изображений; они воспроизводятся в цвете с передачей особенностей фактуры, и даже имитируются оживляющие стены отблески воды.

У любой сказки должен быть счастливый конец, но для истории это скорее исключение, чем правило. В рассказе о «первооткрывательнице» Альтамиры маленькой Марии де Саутуола такой финал безусловно присутствует. Она выросла, потеряла отца, кончину которого ускорила полемика с научными оппонентами, но удачно вышла замуж почти за принца – за представителя богатейшего семейства Ботин. Фонд этой семьи сегодня оплатил большую часть расходов по созданию Альтамиры-2, которая год назад открыла свои глубины для первых посетителей, которыми стали король и королева Испании.

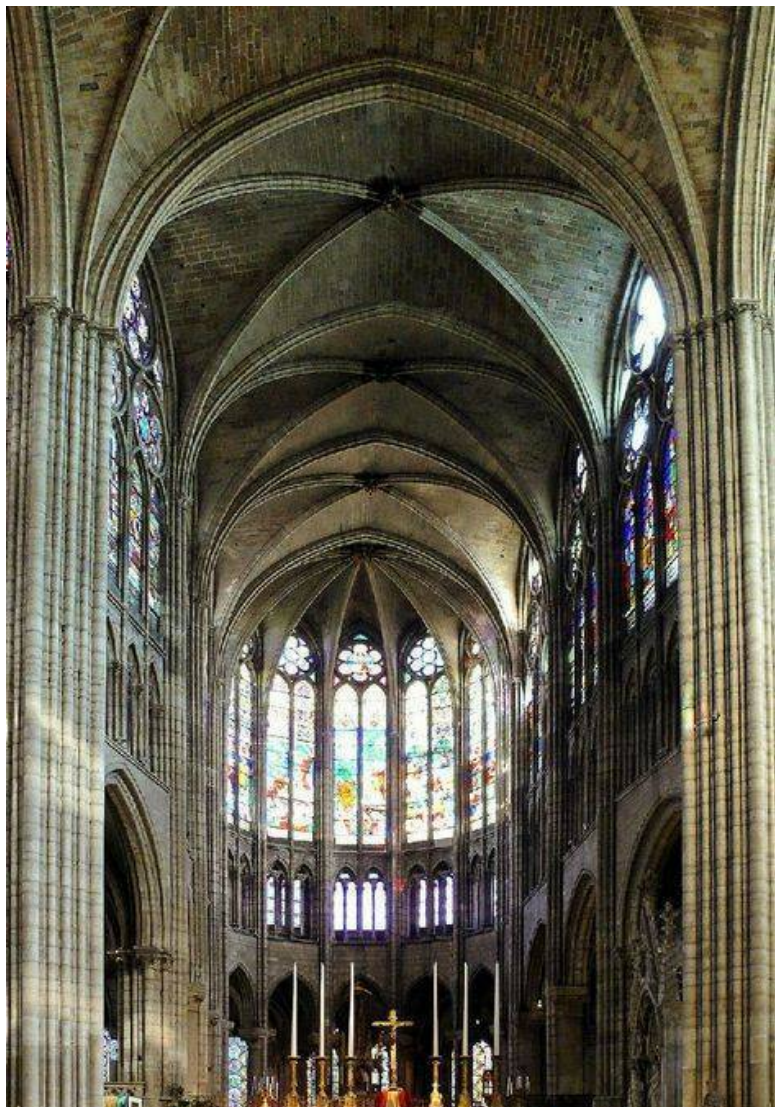
Тайны готических соборов

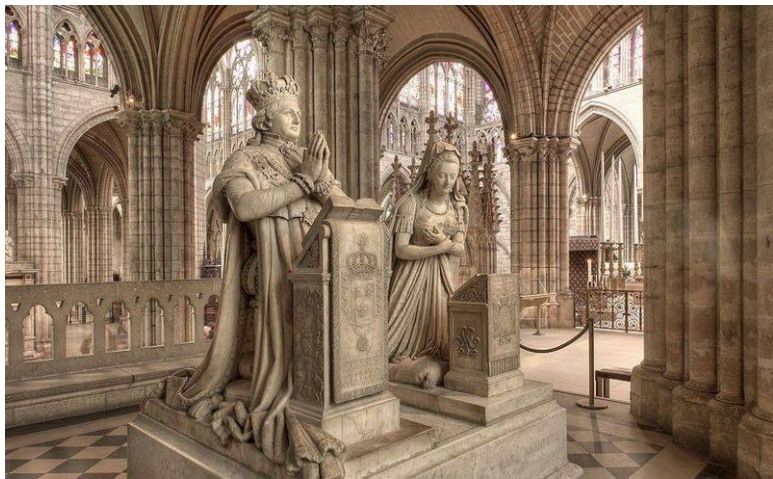
Илья Барабаш

Факты и цифры

На первый взгляд, в истории готики не так много белых пятен. Место рождения – северная Франция, аббатство Сен-Дени близ Парижа. Время рождения – 1137–1150 годы, или даже точнее: 14 июля 1140 года, именно в этот день по указу Сугерия, настоятеля Сен-Дени, началась перестройка монастырской церкви с использованием новых архитектурных элементов. В чем не было бы ничего необычного, если бы не идеи, стоявшие за всем этим.

Рождение готики во Франции было подобно взрыву. В 1150 году завершились работы в церкви Сен-Дени, и почти тут же развернулось крупномасштабное строительство по всей Франции. В 1150–1160 годы начали возводить кафедральные соборы в Нуайоне, Лане, Пуатье, Париже, Сансе. А до конца века – в Шартре, Бурже, Реймсе.





Сен-Дени

Видно, как рос опыт архитекторов и зодчих, как рвалась к небу их душа. Высота нефа собора в Нуайоне (1150–1200) чуть меньше 23 метров, в Шартре (1194–1260) – 37,2 метра, а высота нефа собора в Бове, начатого в 1247 году, – больше 47 метров при высоте башен 153 метра. Всего же, как считают исследователи, за 100 лет с 1150 по 1250 год в одной только Франции было создано более 150 сооружений в новом стиле, включая уже перечисленные огромные, со сложнейшей архитектурой соборы. А за 300 лет с середины XII

века количество камня, ушедшего на возведение готических храмов, превысило объем всех египетских монументов. Если сопоставить уровень мастерства, необходимый для сложнейших расчетов, масштабы и географию строительства, а также уровень коммуникаций того времени, возникает вопрос: где же, когда и у кого учились столь многочисленные и многоопытные архитекторы?

Языческие корни

Итак, готика началась в Сен-Дени – королевском аббатстве, построенном, как считается, на том месте, где умер святой Дионисий, от которого оно и получило свое имя. В аббатстве, отсчитывающем свою историю с IV века, находилась усыпальница французских королей, хранились величайшие реликвии, такие как золотой скипетр и трон франкского короля Дагоберта, королевское знамя – орифламма, меч Карла Великого и многое другое.

Там же с 625 года хранились мощи Святого Дионисия, или Дионисия Ареопажита, – небесного покровителя Франции. По преданию, этот ученик апостола Павла и первый епископ Афин принес христианство в Галлию. А три века спустя в аббатстве появились и его рукописи о мистическом понимании Бога. Его книги, так называемые «Ареопажитики»: «Об именах Божиих», «О таинственном богословии», «О небесной иерархии», – переведенные Иоанном Скотом Эриуге-

ной в IX веке, оказали довольно сильное влияние на христианскую теологию. И лишь спустя несколько столетий выяснилось, что это вовсе не рукописи христианского апостола, а философские трактаты, написанные в Сирии в V веке предположительно учеником неоплатоника Прокла. Дионисий стал Псевдо-Дионисием, но идеи его уже вошли в плоть и кровь Церкви.

Как ни богохульно это звучит для христианской Европы, корни готики уходят в учения Платона, Аммония Саккаса, Плотина, Прокла, то есть философов-«язычников». Впрочем, европейское Средневековье – гораздо более сложное, многомерное и даже более таинственное явление, чем пишут в школьных учебниках. И не такое уж мрачное.

Философия

Учение Псевдо-Дионисия можно выразить несколькими словами: Бог есть Свет, познаваемый в молчании души. Это Мистика, один из ликов Средневековья. Цель человека – достичь божественного. Но разве это под силу ему, несовершенному, земному? Да, человек не может непосредственно соединиться с незримым Божеством, превосходящим все чувственные и умственные образы, но может подняться к нему будто по лестнице, постигая эти образы, воплощенные в материю. Постигая символы Божества. Это попытка через зримое дотянуться до Света незримого.

«Ум наш не иначе может восходить к близости и созерцанию небесных чинов, как при посредстве свойственного ему вещественного руководства: то есть признавая видимые украшения отпечатками невидимого благолепия, чувственные благоухания – знаменами духовного раздаяния даров, вещественные светильники – образом невещественного озарения, пространные, в храмах предлагаемые наставления – изображением умственного насыщения духа, порядок видимых украшений – указанием на стройный и постоянный порядок на небесах, принятие Божественной Евхаристии – общением с Иисусом; кратко, все действия, принадлежащие небесным существам, по самой их природе, нам преданы в символах», – написано у Дионисия в «Небесной иерархии». Одним словом, как гласит древняя формула: «Если хочешь узреть невидимое, раскрой свои глаза на видимое».

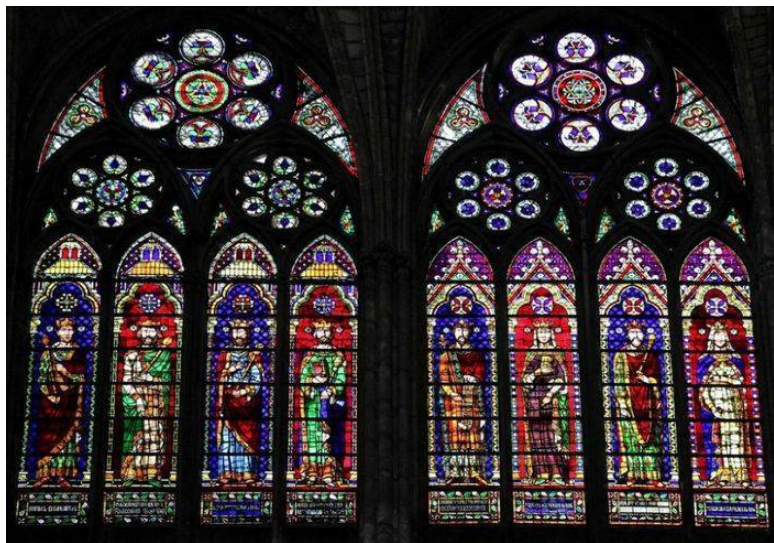
Собор – это чувственный, созерцаемый образ Божества, благодаря которому человек может ощутить и само Божество. Это образ Вселенной, пронизанной Его светом.

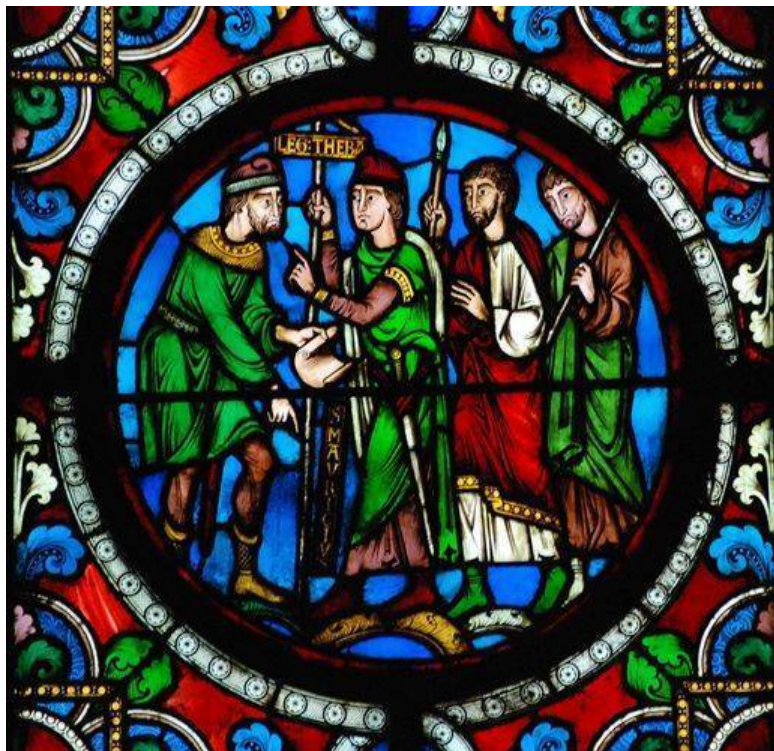
Храм есть Свет

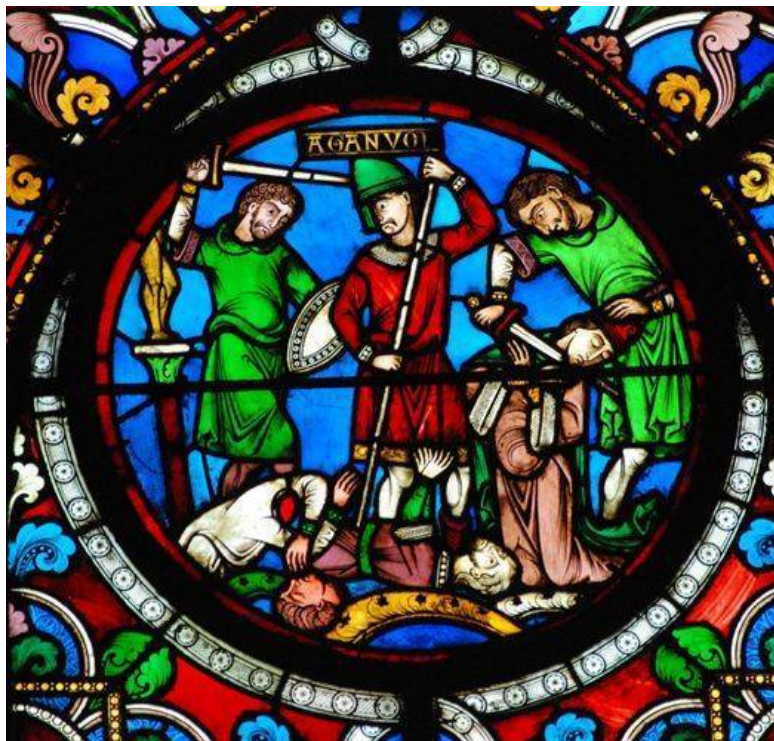
Романский храм подавлял своей тяжестью, подавлял величием и громадностью Бога. Сцены Страшного Суда усугубляли чувство человеческого несовершенства, говорили о тщете и греховности всего земного. Готический храм – открывал путь вверх, навстречу льющемуся из огромных окон

свету.

«Каждое существо, видимое или невидимое, есть свет, вызываемый к жизни Отцом всякого света... Этот камень или тот кусочек дерева для меня свет... Ибо я вижу, что они хороши и прекрасны», – читаем в «Небесной иерархии» Дионисия. Не узнаются ли здесь идеи многих мыслителей Востока и Запада о Божестве, заключенном в материю? О природе Будды, которая есть в каждом существе? О скрытом в материи философском камне? О пути его освобождения? О героическом энтузиазме философов Возрождения?











Витражи Сен-Дени

Собор есть свет. Обилие скульптуры, каменная резьба, витражи, сияющее золото алтарей – все это не просто красивый церковный декор, это освобожденный из материи свет: «Кто бы ты ни был, если ты хочешь восхвалить великолепие этих дверей, восхищайся не золотом и затратами, а искусной работой. Сияет благородное изделие, но, будучи благородно

сияющей, работа эта должна освещать умы, чтобы они могли продвигаться среди истинных светов к Истинному Свету, в который истинный вход есть Христос. То, каким образом это отражено в этом мире, сообщает золотая дверь. Тусклый ум поднимается к правде через то, что материально, и, увидев этот свет, будет высвобожден из прежней погруженности», – писал Сугерий.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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