

УДК 130.2

## **ДУША ЧЕЛОВЕКА XVII–XVIII ВЕКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА)**

*Казаков Евгений Фёдорович*, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

В статье, на основании исследования образов европейского искусства XVII–XVIII веков, анализируются проявления душевной жизни человека Нового времени. Важнейшей её характеристикой выступает отдаление «Града Земного» от «Града Божьего». Происходит обмирщение мировосприятия. Душевные страдания выражаются часто как физические муки, нередко полностью сводимые к ним. Духовное уже не обладает самодостоверностью; «реальность» его бытия необходимо подкреплять фактурной убедительностью организмически-вещного мира. «Земное», дабы постичь «небесное», не стремится подняться к нему, а низводит его до своего уровня, превращая в собственную часть. Усиливается чувство текучести, временности, мимолетности земной жизни; нарастает ощущение тревоги, неуверенности, бессмысленности, конечности бытия; мировосприятие становится всё более антирелигиозным. Акцент в искусстве переносится с глаз, лица – на тело человека и ту внешнюю среду, в которую он включен. Лицо начинает представлять как часть «тела», и далеко не самая главная. Нарастает частичный характер мировосприятия. Происходит овнешнивание человека, его образ все более раскрывается через реакцию на окружающее; акцент делается на оттенках внешней динамики чувств. Овнешнивание человека превращается в его овеществление (что особенно наглядно в «парадных» портретах). Начинает доминировать откровенный натурализм. Попыткой компенсировать поверхностность, обездушенность вещизма и натурализма стала получающая всё большую популярность грёза (воплотившаяся в барокко и рококо). Человек стремится «казаться», а не «быть». «Град земной» отделился от «Града Божьего», но память о нём, связь с ним не потерял. Духовный свет и первозданная красота продолжают пребывать в земном мире (что нашло выражение в творчестве Рембрандта, Я. Вермеера, П. Брейгеля, Й. Босха). Образы европейского искусства XVII–XVIII веков дают основание говорить о двух линиях развития душевной жизни человека: нисходящей (от «Града Божьего» к «Граду земному») и восходящей (от «Града земного» к «Граду Божьему»).

**Ключевые слова:** душа, европейский человек, Новое время, история XVII–XVIII веков, плотское, телесное, духовное, душевное, рассудочное, иллюзорное, демоническое, первозданное, отчуждённое, десакрализация, обмирщение, образ человека, изобразительное искусство, живопись, зодчество, ваяние.

## THE SOUL OF MAN IN THE XVII-XVIII CENTURIES (ON THE MATERIAL OF EUROPEAN ART)

*Kazakov Evgeniy Fedorovich*, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Philosophy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

The article, based on research of images of European art in the XVII-XVIII centuries, analyzed existence of spiritual life of modern man. Its most important characteristic is the distance of the “Earthly” from “city of God.” It is aberdene worldview. Mental suffering is expressed, often as physical torment, often completely reducible to it. Spiritual does not already possess self-sufficiency; “reality” of existence is necessary to reinforce with the credibility of organized textured material world. “Earth”, in order to attain “heaven,” does not seek to rise to it, and brings it down to the level, turning the private part. There is a growing sense of fluidity, temporality, the transience of earthly life; there is an increasing sense of anxiety, uncertainty, meaninglessness, the extremities of being; perception of the world is becoming increasingly anti-religious. The emphasis in the art has been transferred from the eye, face - to the body and the external environment in which it is included. The face starts to appear as part of the “body” but not the most important. It increases partial worldview. It is external person, this image is more and more is revealed through the reaction on the surroundings; the focus is on external speaker’s shades of feelings. **External man turns to his objectification (which is especially evident in the “ceremonial” portraits).** Frank begins to dominate in naturalism. An attempt to compensate for the superficiality and the lack of spirituality of materialism and naturalism was receiving increasingly popular dream (embodied in the Baroque and Rococo). Man seeks “to seem” and not “to be.” “Earthly” estranged from “city of God” but the memory of it, relationship with it is not lost. Spiritual light and primordial beauty continue to dwell in the earthly world (which found expression in the works of Rembrandt, J. Vermeer, P. Brueghel, J. Bosch). Images of European art in the XVII-XVIII centuries are two lines of development of the spiritual life of man: the downward (from “city of God” to “the earthly”) and ascending (from “earthly” to the “city of God”).

**Keywords:** soul, European, New time, history of the XVII-XVIII centuries, carnal, bodily, spiritual, mental, rational, illusion, demonic, primordial, alienated, desacralization, aberdene, the image of man, fine arts, painting, architecture, sculpture.

Важнейшей характеристикой душевной жизни европейской культуры в XVII–XVIII веках выступает *отдаление «Града Земного» от «Града Божьего»*. Это в полной мере находит выражение в изобразительном искусстве, например, в частом использовании в архитектурных ансамблях и живописных произведениях многоярусных анфилад, лестниц, ведущих к церковным сооружениям или непосредственно в «мир небесный» (см., напр.: К. Райнальди «Лестница церкви Санта Мария Маджоре в Риме»; «Испанская лестница»; М. Вильман «Пейзаж со сном Иакова»). Показательно, что если готические храмы «текли» в небо, то в церквях XVII века «земная» го-

ризонталь стала доминировать над вертикалью (см., напр.: П. Кортоня «Церковь Санта Мария делла Паче в Риме»; Р. Барромини «Церковь Сан Карло алле Куаттро Ронтане в Риме»). Церкви отяжелели, осели, стали громоздкими; они стали более «земными», но и от этого путь к ним отнюдь не стал короче.

Образ «лестницы» несет в себе идею не только удаления «земного» от «небесного», но и их взаимосвязи, взаимоперехода. Однако данная тема обычно решается не через восхождение «земного» к «небесному», а посредством низведения последнего к «земному». *Происходит обмирщение мировосприятия.* «Лестница», направленная, как

кажется, вертикально, «в небо», на самом деле ведет человека по горизонтали, вдоль поверхности земли. В искусстве это находит выражение, например, в том, что достоверность духовного действия художники, в значительной степени, передают посредством повышенной натуралистической осязательности внешнего облика своих персонажей (см., напр. М. Караваджо «Призвание Матфея», «Распятие ап. Петра» [14, с. 146]).

Широкое распространение получили сюжеты, в которых *душевные страдания показаны как физические муки*, нередко полностью сводимые к ним (Х. Рибера «Мученичество св. Варфоломея»; Н. Грасси «Бичевание Христа»). В скульптуре «Экстаз св. Терезы» Л. Бернини изображает момент нахождения святой в состоянии бессознательной *чувственной* любви к Спасителю. На ряде полотен «святых» уже не отличить от обычных людей (Ф. Цуккарелли «Сцена жизни св. Ромуальда», А. Маринетти «Св. Иосиф»). На полотнах П. Рубенса «святые» наделены «горсами каких-то фавниц и бедрами настоящих вакханок» [18, с. 306]. Показательно, что в произведениях на религиозные темы сами священные лики нередко уже не занимают центрального места. Религиозный сюжет часто выступает лишь поводом, фоном для запечатлевания светской жизни (П. Рубенс «Поклонение волхвов»). В сценах распятия внимание концентрируется не на Спасителе, а на столпившихся вокруг зеваках.

Духовное уже не обладает достаточной самодостоверностью; «реальность» его бытия уже необходимо подкреплять фактурной убедительностью организмически-вещного мира. Однако вслед за доказательством в этот мир переводится и доказуемое. «Земное», дабы постичь «небесное», не стремится подняться к нему, а низводит его до своего уровня, превращая в собственную часть. Квази-духовное становится понятным и близким, «своим», «земным небом». Чтобы поверить в реальность духовного бытия, необходимо было ощутить его организмически, запустив, вслед за Фомой, пальцы в раны Христа (адекватность образа Фомы для выражения доминирующего характера миропонимания почувствовали и М. Караваджо («Неверие Фомы»), и Рембрандт («Неверие Фомы»). Духовное не просто низводится до организмического, но и ограничивается им (на картине Грасси над головой «Христа» уже

нет нимба). «Животная сторона» человека достигает всей своей силы и радости» [18, с. 306].

На ряде полотен выражено не просто обмирщенное, а *наступательно антирелигиозное мировосприятие* (П. Рубенс «Тайная вечеря»; Д. Тьеполо «Бог-Отец»; У. Хогарт «Спящий приход»). В отличие от культуры средних веков (и, в определенной мере, от культуры Ренессанса) сакральные образы запечатлеваются не варьированием свето-цветовых взаимодействий, а посредством контрастной соотношенности «светлого» и «темного» (Г. Хонтхорст «Детство Христа»; Ж. Латур «Рождество»; Рембрандт «Три креста»). «Свет» на полотнах данного ряда уже не самодостаточен, проявляя свое бытие лишь как отрицание «тьмы». Иконописный лик, запечатлевающий в чистоте духовное бытие, есть «свет без тени»; при нисхождении от лика к лицу «свет смешивается с тенью» (П. Флоренский). Искусство XVII–XVIII веков со всей отчетливостью выражает процесс «потемнения» душевной жизни человека. И. Тен отмечает: «У Рембрандта главный интерес картины вовсе ведь не человек, а скорее трагизм замирающего света, рассеянного, дрожащего, непрерывно одолеваемого борющейся с ним тенью» [18, с. 305]; (см. также [19, с. 158]). В рассматриваемый период художники (Ж. Латур, П. Клас, В. Браувер, Я. Рейсдаль) так часто, как никогда ранее, помещают свои персонажи в ночь. Обесцвеченный мир запечатлеывает получившая широкое распространение графика (Рембрандт, Ж. Калло, Ван Дейк, Ф. Пачеко).

*Нарастает чувство тревоги, неуверенности, бессмысленности, конечности бытия*, нашедшее выражение и во впервые появившихся зимних пейзажах (Я. Рейсдаль, П. Брейгель Младший, Х. Аверкамп). В искусство вошли темы одиночества, болезни, старости, быстротечности жизни. Физическая смерть стала восприниматься как абсолютная кончина человека (Н. Пуссен «Аркадские пастухи»; Я. Рейсдаль «Еврейское кладбище»; Д. Тьеполо «Смерть Дидоны» (см. [14, с. 106]). У Г. Робера в пейзажах римских развалин процесс умирания предстает величественнее, значительнее жизни; прошлое (даже почти исчезнувшее) воспринимается как более живое, «богатое», чем настоящее (показательно, что полностью исчезает устремленный в будущее образ «Мадонны с младенцем»).

Нарастающее *чувство текучести, временности, мимолетности* проявилось в барочной архитектуре, где посредством принципа анфилады задается последовательное раскрытие пространства, обретающего временную протяженность; разнообразная отделка, патетически жестикующие статуи делали интерьер непрерывно изменяющимся (интерьер Палаццо Барберини в Риме). Если греки делали акцент на состоянии покоя («Дискобол» Мирона), то в XVII–XVIII веках он переносится на состояние изменчивости. Трансформация барочных образов происходит прямо у нас на глазах: убегающая Нимфа наполовину уже превратилась в лавровое деревце (Л. Бернини «Аполлон и Дафна»); деревья, холмы, камни будто «переваривают» друг друга, а заодно и людей (П. Рубенс «Возчики камней»).

Время в портретах Д. Веласкеса – не выхваченный из потока жизни момент, оно – протяженное, оно – длится, оно – само подобно потоку. В картине «Менины» сам Веласкес существует сразу в трех измерениях: в прошлом, настоящем и будущем (см. [7, с. 147]). В отличие от Веласкеса, Ф. Хальс – мастер мгновения. Он запечатлевает в своих портретах наиболее выразительное движение – своего рода «движение между движениями» – «пойманного» в миг своего почти неуловимого равновесия. Рембрандт же изображает процесс становления образа, поток душевных трансформаций («Портрет Н. Брейнинка»). Его образы отличаются незавершенностью; они «до-страиваются» (с нашей помощью) прямо на глазах. Особенно знаменательна в этом смысле несопоставимая ни с чем ранее серия автопортретов Рембрандта (их – более ста), на которых изображен процесс взросления, зрелости, старения одного лица. Это – один автопортрет, развертывающийся во времени; это – *автопортрет «старящегося» времени*.

Акцент в картинах переносится с глаз, лица – на тело человека и ту внешнюю среду, в которую он ситуативно включен. Лицо начинает представлять как часть «тела», и далеко не самая главная. Не случайно то, что главные персонажи многих полотен изображаются к нам спиной (Д. Веласкес «Венера с зеркалом», «Пряхи»). «Любовь земная», обособляясь от «любви небесной» (ее спину и изображает Веласкес), пре-

вращается в «любовь» греховную (см. галерею «Венер» П. Рубенса; А. Беллуччи «Даная»), «любовь» игрушечно-кукольную (Фальконе «Грозный Амур»; Ж. М. Вьян «Продавщица амуров»; С. Риччи «Купающаяся Вирсавия»). «Земля» обзаводится своим земным «прирученным небом» (где кроме «Венер» обитают им подобные «Вулканы», «Марсы», «Дианы»).

*Нарастает частичный характер мировосприятия.* Если художники Ренессанса стремились продуцировать в своем произведении заверченный «микрокосм», то художники XVII–XVIII веков все чаще изображают фрагментарные мотивы, эпизодические, случайные, единичные явления (Рембрандт «Давид и Урия»; К. Фабрициус «Часовой», «Щегленок»; П. Поттер «Бык»). Часть становится равновеликой целому, предстает его полноценной заменой. Чем более детализированным является взгляд на мир, тем более он оказывается поверхностным и неразборчивым (стремление к излишней детализировке, гипертрофированному украшательству характерно для барокко-рококо), превращаясь в безликую суммативность. Получают популярность групповые портреты (Ф. Хальс «Групповой портрет офицеров стрелковой роты св. Георгия», «Групповой портрет регентш харлемского приюта для престарелых»; Рембрандт «Ночной дозор»). За отсутствием внутренней бесконечности частичного человека акцент переносится на мультилицесть множества. В силу поверхностности (а значит, быстрой исчерпаемости) единичного, рассказ начинает вестись о групповом лице (в результате повествование становится чуть дольше, но не содержательнее). Образ человека оказался не в состоянии заполнить своей единичностью (не выражающей больше всеобщего, целого) всю поверхность холста. *Чем «больше» человека, тем его меньше.*

*Происходит овнешнивание человека,* его образ все более раскрывается через реакцию на окружающее; акцент делается на оттенках внешней динамики чувств. Внутреннее состояние исчерпывающе выражается во внешнем облике. Внешнее становится все более самодостаточным, не нуждающемся для своего бытия во внутреннем. Утверждается жанр парадного портрета (Д. Веласкес «Портрет Филиппа IV»; А. Ван-Дейк

«Портрет Карла I на охоте»), образ человека-кумира, ставшего «небожителем» уже в земной жизни, заслоняющего и замещающего собой всё и вся (не случайно в этих портретах избирается точка зрения снизу вверх), «новые святые» (если не «новые божки»), предстающие полярной противоположностью иконописных ликов. Чем более овнешнен облик человека, тем более он *овеществлен* (не случайно в парадных портретах роскошная одежда персонажей и блистающий антураж занимают 9/10 полотна). Парадность «парадному человеку» в решающей степени как раз и придают украшающие «героя» и окружающее пространство горделивые и сверкающие вещи. В результате данные произведения предстают портретами «парады» вещей, где человек выступает их продолжением (далеко не самым изысканным и красивым). Вещи рассказывают о человеке больше и содержательнее, чем он сам о себе, например, лицом. Парадный (уже почти «сакральный») групповой портрет вещей предстает «новой иконой» (точнее, антииконой).

Человек-вещь превращается в человека-игрушку и, наконец, просто – в игрушку-вещь (и игрушка-принцесса мало отличима здесь от игрушки-шута (Д. Веласкес «Портрет инфанты Маргариты»; «Портрет придворного шута Себастьяна Морра»). Начинается расцвет декоративно-прикладного жанра: Ф. Т. Жермен. Серебряная миска из «Парижского сервиза»; Ж. Жакоб. Кресло в «Этрусском вкусе»; «Часы с фигурами весталок, несущими священный огонь» (см. [5, с. 69]). Знаменательно, что в декоративной живописи образ человека утрачивает самостоятельное значение, его фигура превращается в деталь орнамента, в завитушку, цветное пятно. Внешний облик человека всецело исчерпывает его внутренний мир (даже если речь идет о таком мыслителе, как Вольтер: Ж.-Б. Пигаль ваяет его в почти обнаженном виде; болезненная худоба, изможденность старика переданы здесь с такой натуралистической подробностью, что «за этим» ничего уже не видно). Внешнему человеку был адекватен внешний портрет; и чем более объективно он был сделан, тем оценивался как более точный. Вполне естественно, что данное стремление не требовало художественного образа, к которому было устремлено искусство. В XVIII веке создается первый прообраз фотоаппарата – физиотрас Кретьена.

Развертывается вполне закономерный переход от изображения «вещного» человека к изображению вещей-без-человека. Вещи все более вытесняют человека (как «несовершенную» вещь) из визуального пространства; набирает силу фиксирующий это новый (впервые ставший самостоятельным) жанр искусства – натюрморт (см., напр., натюрморты Караваджо, Х. Санчеса Котана, В. Хеда, П. Класа, Г. Метсю, А. Бейрена, В. Кальфа, А. Переда). Вещь оказывается не менее интересна (по форме, фактуре, своим взаимоотношениям) и живописна, чем внешний человек («живое» выступает безжизненное «мертвое»). Натюрморт обретает самоценное значение, свидетельствуя равнозначность людей и вещей и даже превосходство последних, совсем вытеснивших на ряде полотен человека. Наряду с едой художники изображают различную кухонную утварь, подсвечники, музыкальные инструменты, предметы одежды. Вещи «съедают» человека. Особых результатов достигает в живописании этого Ж.-Б. Шарден. Столь любимые XVII веком «недавно еще живые» предметы фауны и флоры окончательно вытесняются у него творениями, созданными самим человеком (но уже не нуждающимися в нем) (см., напр.: «Медный бак», «Атрибуты наук», «Атрибуты искусств»). Творения человека (корзинки, крынки, кувшины, барельефы из гипса и бронзы и т. п.) начинают доминировать над человеком (вещи на картинах Шардена одушевленное «людей», присутствующих там же в виде бюстов, напоминающих посмертные маски).

Одним из доминирующих направлений искусства становится откровенный (до физиологизма) *натурализм* (портреты Ф. Хальса; У. Хогарт «Девушка с креветками»; Ж. Шарден «Прачка»; С. Ротари «Девушка с прялкой»). Набирают популярность «низкие» темы (чревоугодие, пьянство, доходящее до безумия, веселье) (А. Браувер «Крестьяне, играющие в карты»; А. Остаде «В деревенском кабачке»; Я. Стен «Гуляки»). Утверждается бытовой жанр, в котором детально запечатлеваются проявления обыденной жизни (Г. Терборх «Точильщик»; Б. Стоцци «Кухарка»; Б. Мурильо «Девочка – продавщица фруктов»). Картины заполняют люди, живущие близко к земле, ритм и характер жизни которых задается извечными природными циклами. С одной сто-



роны, организмическое начинает мифологизироваться (кутаясь в античные и библейские одежды), самопревозносясь, вплоть до фетишизации, «обожествления», создания своего собственного «неба», где его существование длится бесконечно (П. Рубенс «Союз Земли и Воды», «Вакханалия»; Я. Йорданс «Плодородие земли»). С другой – демифологизируется до голого физиологизма (Ж.-А. Гудон. «Экорше», здесь впервые выставлен на полное обозрение организм человека, с которого снят кожный покров). Внешний человек совершенно органично из предмета искусства превращается в объективированный предмет науки, оснований для душевного переживания «Экорше» уже не дает.

Уже в произведениях П. Рубенса и Я. Йорданса человеческая организмичность предстает как «кулинарное блюдо», как «еда, пожирающая еду». В «кухонных» натюрмортах же человек или исчезает совсем (В. Хеда «Завтрак с ежевичным пирогом»; Г. Метсю «Завтрак»; Ф. Снейдерс «Натюрморт с лебедем»), или предстаёт одной из частей композиции, причем не самой красивой и значительной (Ф. Снейдерс «Фруктовая лавка», «Рыбная лавка», «Кухонный натюрморт»). Из «пожирающего еду» человек превращается в «пожираемого едой». Возобновляется продуцирование образов зверолодей; особенно популярным становится козлоногий рогатый Сатир (Я. Йорданс «Сатир в гостях у крестьянина»; С. Риччи «Венера и Сатир»; К. Мишель «Вакхические игры»). Зверь больше не воспринимается со страхом как враг; в нем проступают черты не-зверя, сближающие его с человеком. Апофеоз этой тенденции выражен на картине Д. Тенирса Младшего («Обезьяны на кухне»), где всецело торжествуют потерявшие не только внутренний, но и внешний человеческий облик обезьянолюди. Крошечные фигурки людей, если и встречаются в пейзажах, то играют всецело подчиненную (природному) роль. Даже великан Полифем у Н. Пуссена почти слит с горой, вырастая из нее («Пейзаж с Полифемом»). Над рядом персонажей П. Рубенса владеют грубые животные инстинкты, «тут ничего не переходит за пределы утробной жизни и чувственности», Геркулесы здесь «с мускулатурой быка соединяют *бычью душу*», человек «представляется цветущей скотиной» [18, с. 307].

«Сон разума рождает чудовищ», – так назвал Ф. Гойя 43-й лист своих «Капричос». Здесь торжествует не искренность, а притворство, равнодушие, изворотливость, непристойность; уродливое борется с прекрасным и побеждает его; глупые одурачивают умных, смерть оказывается сильнее жизни. Человек дичает, демонируется, оказываясь в сообществе ведьм, бесов и зверей (61-й лист «Капричос» показывает несущуюся на клубке ведьм красавицу-щеголиху; гравюры заполнены звероподобными людьми и человекоподобными зверями, мерзкими и злоещими чудовищами; кошмарными сценами ада). Человек предстает темной силой среди темных сил; выпадая из среднего положения между небом и землей (в котором он пребывал раньше). *Душа испускает дух.*

*Разум засыпает, но всё более бодрствует рассудок.* Осуществляется попытка конструирования своей собственной завершенной («совершенной») рационализированной действительности, реализующаяся в классицизме и академизме. Н. Пуссен уподобляет построение картин античным музыкальным ладам, подчиняющим композицию строгим чеканным ритмам «дорийского модуса», «лидийской» спокойной гармонии или «ионийской» свободной грации (см. [9, с. 38]). На его полотнах одетые в цветные одежды греческие статуи разыгрывают пьесы античных авторов («Вдохновение поэта», «Похищение сабинянок», «Царство Флоры»); это – законченный «мир в себе», всестороннее «совершенство» которого привело к отстраненности от всего и вся. Данный мир – ничей, внешний относительно Бога, природы, истории и «живого» человека. Творения человека здесь вступают в состязание с «тварным миром» и торжествуют, «побеждая» их.

«Совершенные» рассудочные миры сходят с полотен, преобразуя и городские, и природные ландшафты (Ж. А. Габриэль, Ж.-Ж. Суфло. Площадь Согласия в Париже (прямоугольник с тремя лучами аллей); Малый Трианон в Версале (строгие геометрические формы, квадратный в плане); Ж.-Ж. Суфло. Храм Пантеон в Париже; А. Ленотр. Версальский парк (из геометрически правильных аллей, бассейнов, фонтанов; кустарников и деревьев, которым придавались формы кубов, конусов, шаров) (см. [10, с. 188]). Рассудочное (для придания своим мирам полной завершен-

ности) продуцирует и свой «пантеон богов», во множестве создавая портреты выдающихся интеллектуалов, выбирая состояния их высшего самовыражения, когда «мысль рождает мысль» (см., напр.: О. Фрагонар «Портрет Дидро», «Вдохновение»; Ж. Гудон «Вольтер», «Руссо»).

Попыткой компенсировать поверхностность и обездушенность вещиизма, натурализма и физиологизма стала получающая всё большую популярность грёза. В барокко и рококо человек предстает как мимолетное видение, непрерывно меняющееся вместе с постоянно текущим и уходящим временем (А. Ватто «Отплытие с острова Цитеры»). В отличие от натурализма, человек здесь дематериализован. Продуцируют воздушные, словно нарисованные прямо в пространстве цветными дымами, миры. Дрожащий, почти осязаемый воздух (особенно у Веласкеса, Тициана, Рубенса) окутывает предметы. Вымышленные сюжеты, несуществовавшие и несуществующие персонажи и пейзажи, ненатуральные цвета и неестественные композиции, продуцируемые барокко-рококо, уводят душевную жизнь и от горних высей, и от дольных весей в ленивое царство праздной грёзы: портреты знатных парижанок в виде муз, весталок, нимф Ж.-М. Наттье; альковные пикантные бездумные миры Ж.-О. Фрагонара («Счастливые возможности качелей»); «галантные празднества» А. Ватто («Общество в парке»); прихотливые изнеженные слащавые кокетливые миры Ф. Буше и Ж.-М. Вьяна. В наиболее «чистом» виде грёза предстает в расплавившихся, потекших, тонущих в истоме и неге, мирах рококо (Ф. Кювилье «Фантазия», Ж.-О. Мейсонье «Орнамент»).

В искусство широко входит образ «зеркала» (Тициан «Венера перед зеркалом», П. Рубенс «Венера перед зеркалом», Ян Ван Эйк «Супружеская чета»; Д. Веласкес «Менины»), «Венера перед зеркалом», Я. Иорданс «Король пьет», Б. Строцци «Старая кокетка»; зеркальная галерея Версальского комплекса, Жермен Боффа «Интерьер отеля Субиз»). Расположенные одно против другого, зеркала давали множество отражений, создающих иллюзию бесконечности. Стены дворцовых залов превращались в оправу для огромных зеркальных плоскостей, в которых предметный мир человека утрачивал цельность (каждый предмет распал-

ся на множество несопадающих отражений, терялся, становясь эфемерным) и вещественность. Зеркала превращали жизнь человека в театр, ежеминутно он чувствовал себя находящимся на сцене, где за каждым его движением следило множество глаз. Человек больше уже не принадлежал себе, делая то, что требовала от него невидимая публика. В результате и внутри него заиграли зеркала (и, оставшись наедине с собой, человек себе не принадлежал). Мир человека предстал одной большой дематериализовавшейся иллюзией. Внутренний облик человека здесь полностью подчинён внешнему (отражение начинает выступать доминантой относительно отражаемого; внешний человек начинает терять способность самоидентификации). Жизнь в зеркале – это вторая жизнь, незаметно становящаяся первой; это – ведущая роль «казаться» над «быть»; это – «парадный автопортрет», глядящийся в него, «делает» лицо в соответствии с неким канонем. Вытесняя иконы из «красных углов», вставляясь в роскошные оправы-оклады, зеркала выполняют роль своеобразной «антииконы».

Одной из самых популярных в искусстве XVIII века становится «тема маски», выражающая различные аспекты раздвоения душевной жизни на внешнее и внутреннее. Одним из таких аспектов является широко развернутая доминанта «казаться» над «быть». На многих картинах человек предстает лицедеем, жизнь – театром; портреты запечатлевают легко сменяющиеся оттенки чувств (кокетливость, шаловливость, насмешливость, мечтательность); образ человека становится поверхностным, полувидимым, тая прямо у нас на глазах (Ватто, Фрагонар, Буше). Распространяется и пейзаж-маска (пейзаж-декорация, пейзаж-городской натюрморт), выражающий тенденцию отдаления от первозданной природы, живого вообще (М. Риччи «Пейзаж с рекой»; Ф. Буше «Пейзаж в окрестностях Бове»; неизвестный художник «Воображаемый пейзаж»; Мариески «Уголок Венеции»). В качестве полноправного героя в искусство входит образ актера, театральная маска которого нередко полностью исчерпывает его внутренний мир (образы Пьеро, Арлекино, Мезетона у Калло и Ватто). Своеобразной эмблемой человека-театра XVIII века стала картина-фантазия К. Леду «Изображение

театрального зала в Безансоне, вписанного в человеческий глаз». Мир замкнулся, театр взирает на театр...

Процесс рефлексии над происходящим как отчужденным бытием и интенция к его изживанию нашли выражение в раскрытии темы «Блудного сына». В XVI веке к этой теме обращается Й. Босх, в XVII веке – Рембрандт, в XVIII веке – Д. Баззани (см. [13, с. 137]). Если в развертывании «темы маски» проблема отчужденности душевного бытия лишь ставится, актуализируется, то в раскрытии темы «Блудного сына» уже намечается ее решение. Важность данного библейского образа в том, что он позволяет адекватно идентифицировать характер душевной жизни как «блудный» (подобное мироощущение мы видим и у П. Брейгеля в картине «Слепцы»). Знаменательно, что наиболее значительная из вышеуказанных картин – «Возвращение Блудного сына» Рембрандта – запечатлевает момент не покидания отчего дома (как в картинах Босха и Баззани, хотя уже и у них отрок не отличается особой уверенностью и решимостью), а – свершившегося возвращения обратно.

«Град земной» отделился от «Града Божьего», но память о нём, связь с ним не потерял. Духовный свет и первозданная красота продолжают пребывать в земном мире. Это, с особой силой, проявлено в творчестве Я. Вермеера Дельфтского (см., напр.: «Служанка с кувшином молока», «Вид Дельфта», «Уличка», «Женщина, читающая письмо»). Особенность картин Вермеера заключается в том, что они пронизаны теплым золотым светом. И речь здесь не просто о живописном мастерстве; золотистое свечение великолепно изобразил, например, Рембрандт в «Данае», но это свечение не исходит из себя первозданного тепла, «не кормит» душу. Свет на картинах Вермеера – животворящий, одухотворенный и одухотворяющий,

наполненный ощущением нескончаемого счастья. Как и на иконах, первозданный свет здесь – главное действующее лицо. Картины Вермеера по мироощущению близки религиозной живописи, хотя религиозных сюжетов там и нет. Мы видим здесь пронизанный первозданно-чистым сиянием земной мир, внешне не похожий на эдемский, но внутренне несущий его в себе. Человек на картинах Вермеера уже пребывает на своей родине. Художник делает открытие большой жизнеутверждающей силы: родина находится не где-то в далеком прошлом или в незримой выси; человек здесь и сейчас несет родину в своей душе, в ее актуализирующемся первозданном плане. Особенность образов данного ряда – перенесение акцента с внешнего на внутренний облик человека; выражение через обыденное – возвышенного, вечного; ощущение покоя, тепла, полноты бытия, любви к «маленькому» человеку (подобное мировидение характерно и для П. Брейгеля («Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец», «Охотники на снегу», «Зимний пейзаж с ловушкой для птиц»), и для Й. Босха («Искушение святого Антония»).

Образы европейского искусства XVII–XVIII веков дают основание говорить о двух линиях развития душевной жизни человека: нисходящей (от «Града Божьего» к «Граду земному») и восходящей (от «Града земного» к «Граду Божьему»). Первая является доминирующей: душа человека всё больше погружается во внешнее, организмическое, множественное, грезящее бытие. Но, во-первых, человек способен это осознать, называя вещи своими именами (тема покидающего родительский кров «Блудного сына»). А, во-вторых, душа не просто сохраняет память-тоску о потерянной «небесной родине», а продолжает на этой «родине», несмотря ни на что, пребывать, причём обретая её в конкретной земной реальности (полотна Я. Вермеера и Й. Босха, П. Брейгеля).

#### Литература

1. Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. – М.: Искусство, 2000. – 424 с.
2. Андронов С. А. Рембрандт. – М.: Знание, 1981. – 136 с.
3. Бенуа А. История живописи всех времен и народов. – СПб., 1912. – Ч. 1, вып. 13. – 112 с.
4. Гараш К. Венецианская живопись XVIII века. – Будапешт: Корвина, 1968. – 92 с.
5. Западноевропейский рисунок (XV–XX века). – Л.: Аврора, 2011. – 375 с.
6. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – Л.: ОГИЗ Ленизогиз, 1933. – 568 с.



7. Казаков Е. Ф. Душа европейского человека. – Кемерово, 2012. – 463 с.
8. Казаков Е. Ф. Душа ренессансного человека // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33, ч. 2. – С. 19–24.
9. Кантор А. М. Изобразительное искусство XX века. – М.: Искусство, 2013. – 230 с.
10. Кожина Е. Искусство Франции XVIII века. – М.: Искусство, 2011. – 215 с.
11. Кормин Н. А. Онтология эстетического. – М.: Наука, 1992. – 117 с.
12. Любимов Л. Искусство Западной Европы. – М.: Просвещение, 2002. – 320 с.
13. Никулин Н. И. Искусство Нидерландов XV–XVI веков. – Л.: Искусство, 2004. – 160 с.
14. Прусс И. Е. Западноевропейское искусство XVII века. – М.: Искусство, 2006. – 383 с.
15. 500 шедевров. – М.: Слово, 1995. – 511 с.
16. Ротенберг Е. Искусство Голландии XVII века. – М.: Искусство, 2001. – 235 с.
17. Трофимов П. С. Основные закономерности исторического развития искусства (историко-социологические очерки). – М.: Искусство, 2000. – 239 с.
18. Тэн И. Философия искусства. – М.: Республика, 2006. – 351 с.
19. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: Наука, Сибир. издательская фирма, 1993. – 592 с.

#### References

1. Andronikova M. Portret. Ot naskal'nykh risunkov do zvukovogo fil'ma [Portrait. From cave paintings to sound film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 424 p. (In Russ.).
2. Andronov S.A. Rembrandt [Rembrandt]. Moscow, Znaniye Publ., 1981. 136 p. (In Russ.).
3. Benua A. Istoriya zhivopisi vsehkh vremen i narodov [History of painting of all time]. St. Petersburg, 1912, part 1, iss. 13. 112 p. (In Russ.).
4. Garash K. Venetsianskaya zhivopis' XVIII veka [Venetian painting of the XVIII century]. Budapesht, Korvina Publ., 1968. 92 p. (In Russ.).
5. Zapadnoevropeyskiy risunok (XV-XX veka) [Western European pattern (XV-XX centuries)]. Leningrad, Avrora Publ., 2011. 375 p. (In Russ.).
6. Ioffe I.I. Sinteticheskaya istoriya iskusstv. Vvedeniye v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya [Synthetic History of Art. Introduction to the history of artistic thought]. Leningrad, OGIZ Lenizogiz Publ., 1933. 568 p. (In Russ.).
7. Kazakov E.F. Dusha evropeyskogo cheloveka [Soul of the European Man]. Kemerovo, 2012. 463 p. (In Russ.).
8. Kazakov E.F. Dusha renessansnogo cheloveka [Soul of Medieval Man]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no 33, part 2, pp. 19-24. (In Russ.).
9. Kantor A.M. Izobrazitel'noye iskusstvo XX veka [Fine Art of the 20th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2013. 230 p. (In Russ.).
10. Kozhina E. Iskusstvo Frantsii XVIII veka [French Art of the XVIII century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2011. 215 p. (In Russ.).
11. Kormin N.A. Ontologiya esteticheskogo [The ontology of the aesthetic]. Moscow, Nauka Publ., 1992. 117 p. (In Russ.).
12. Lyubimov L. Iskusstvo Zapadnoy Evropy [Art of Western Europe]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 2002. 320 p. (In Russ.).
13. Nikulin N.I. Iskusstvo Niderlandov XV-XVI vekov [Dutch Art XV-XVI centuries]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 2004. 160 p. (In Russ.).
14. Pruss I.E. Zapadnoevropeyskoye iskusstvo XVII veka [Western European art of the XVII century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2006. 383 p. (In Russ.).
15. 500 shedevrov [500 masterpieces]. Moscow, Slovo Publ., 1995. 511 p. (In Russ.).
16. Rotenberg E. Iskusstvo Gollandii XVII veka [Art XVII in Holland]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2001. 235 p. (In Russ.).
17. Trofimov P.S. Osnovnyye zakonomernosti istoricheskogo razvitiya iskusstva (istoriko-sotsiologicheskiye ocherki) [Main regularities of the historical development of art (historical and sociological essays)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 239 p. (In Russ.).
18. Ten I. Filosofiya iskusstva [Philosophy of Art]. Moscow, Respublika Publ., 2006. 351 p. (In Russ.).
19. Shpengler O. Zakat Evropy [Decline of Europe]. Novosibirsk, Nauka Publ., Sibirskaya izdatel'skaya firma, 1993. 592 p. (In Russ.).