

12. Besancon Alain. "Vers une histoire psychanalytique", Annales E.S.C., 1969, N 3,4 // Histoire et experience du moi, Paris, Flammarion, 1971.

А.В. Конева (Санкт-Петербург)

ОБРАЗ МИРОВОГО ДОМА-ВСЕЛЕННОЙ В УМОЗРЕНИИ ХУДОЖНИКОВ СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

“Культура - дом бытия человека”, - говорим мы, не задумываясь уже над этими словами. С чем связано осмысление понятия дома в культуре? И не просто дома, а “дома бытия”?

Понятие дома бытия сразу помещает нас в семантическое поле саморефлексии западноевропейской культуры. Эта культура выросла на осмыслении философской категории бытия, со времен Парменида определившей поле европейской теоретической мысли. Поэтому говоря о доме бытия, мы определяем себя в этом теоретическом поле, и сразу выделяем исследуемую культуру как культуру европейскую.

Но европейская культура никогда не была однородна и в ее истории мы отчетливо выделяем ряд этапов: традиционно деление истории культуры на античную, средневековую, ренессансную, культуру нового и новейшего времен. Когда же в европейской культуре возникает осмысление дома бытия человека и с чем оно было связано? Очевидно, что рефлексия дома возникает в культуре не раньше, чем формируется проблема человека и собственно человеческого бытия. Причем, чтобы этот, здешний, земной мир стал домом человека, а не временным его пристанищем, юдолью скорби, где истинный человек находится в плену грешного своего тела, где все тлен и тьма, бытие человека должно мыслиться здесь, а не в некоем идеальном потустороннем мире. С другой стороны, важно соотношение внешнего, “телесного” дома с его смысловой наполненностью, с внутренними переживаниями человека.

Внутренний мир человека становится объектом пристального внимания в эпоху средневековья. Учение о духовной сущности человека позволило увидеть в каждом конкретном человеке образ божий. Но этому же времени принадлежит тезис о двойственности природы человека и о срединном положении его в этом мире постоянной борьбы добра и зла. Тело человека было признано вместилищем злого начала, его необходимо было побеждать, чтобы обрести сво-

боду духа и достичь спасения. Поэтому и земной мир не мог быть домом, ведь мир, обыкновенная жизнь, повседневные заботы о хлебе насущном привязывали человека к его телесной оболочке, а значит множили зло, следовательно, мир мыслился как нечто временное, то что должно быть преодолено.

Эпоха Возрождения становится тем переходным этапом, когда культура закладывает свои новые основания. Возрождение античных идеалов в купе с идеями гуманизма позволило переосмыслить идею телесности. Соединение "гротескной телесности" средневековой народной культуры с идеей прекрасного гармоничного тела античности породило возможность взгляда на человека как на существо гармоничное, в котором телесное и духовное начало сочетаются по законам вселенским, космическим. Известно, что культура Ренессанса пребывала "в поисках индивидуальности" (Л.Баткин), в это время изменяется сама картина мира: культура Ренессанса ставит человека в центр мира. Человек пристально рассматривает устройство мира, для него становятся важны детали и связи этого мира. Стремление разума познать границы мира приводит к многочисленным открытиям эпохи: географические путешествия позволили нарисовать "портрет земли", а великие теории Коперника и Галилея вписали землю в макромир космоса, что позволило увидеть не только малость человека на земле, но и малость земли во вселенной, но увидеть и человека как микрокосм, подобный макрокосму - земле и вселенной.

Находясь в центре мира, человек Ренессанса обзревает картину мира, открывающуюся его глазам. А смотря на эту картину, он видит мир в конкретный момент и в конкретной перспективе - для человека Ренессанса важным и значимым становится "здесь и сейчас". Соответственно изменяется и восприятие искусства. Если для средневекового зрителя важным было соотнесение деталей произведения искусства с вечной идеей, которую оно должно выражать (отсюда преломление перспективы и нарушение соотношений объемов фигур, строгая иконография изображений и т.д.), то для зрителя Возрождения идея произведения открывалась после внимательного и непрерывно-исследовательского его рассмотрения. Поэтому в картине приобретает важное значение фон изображения, где запечатлеваются "картинки из жизни", детали живой культуры. Так человек Ренессанса увидел значимость малого, индивидуального, неповторимого.

Искусство всегда выступало самосознанием культуры, своего рода зеркалом, в котором культура сама себя узнавала, и, вглядываясь в которое, можем разглядеть ее черты и мы. Мне хотелось бы обратиться к искусству Северного Возрождения (оставив в стороне

споры о том, было ли это Возрождением), в котором отразилось своеобразие культуры и ментальности северных стран. Именно в творчестве северных мастеров мы находим емкую и ярко выраженную философскую идею Дома, ведь сама природа, более суровая, чем в Италии, требовала от человека преобразования пространства.

Обратимся к творчеству Питера Брейгеля Старшего, прозванного Мужиком (1525-1569), который философски осмыслил картину мира как Дома человека.

Создавая свою картину мира, Брейгель переосмысляет древнейшие народные космологические представления с позиций натурфилософии и христианства. Брейгель в своем собственном космологическом построении не стремился следовать строгим научным принципам, он создал религиозно-философский, поэтический образ мира, сочетая идеи естественных наук, таких как география и астрономия, гуманистических идей Возрождения, натурфилософии и христианства, проникнутого идеей личной ответственности человека за свою судьбу. В картинах Брейгеля Вселенная выступает как один большой Дом, образ которого сочетает в себе архаические и научные представления. В искусстве этого времени мы в изобилии встречаем мифологические модели мира, символы и архетипы древней культуры. (Возможно, их возрождение в прежнем значении может дать нам еще один смысл самого понятия Возрождения) Богаты ими и произведения Питера Брейгеля. Художник отказывается от “многоступенчатой” или “многослойной” модели мира древних, запечатленной в архетипе мирового дерева. Иерархически организованная Вселенная, где профанное и сакральное пространства разделены, а переход между ними сложен, где точки связи и перехода охраняемы, доступ к ним затруднен и сами они священны, уступает место единой Вселенной, в которой ирреальные силы живут и действуют в том же пространстве, где протекает обыденная человеческая жизнь. Добро и зло мыслятся Брейгелем как космические силы, реальные, бытийные силы Вселенной, которая является единственным пространством человеческого бытия и которое должно стать его домом. (В этом Брейгель отчасти предвосхищает идеи Якоба Беме о бездне Ничто и равных между собой по мощи космических силах Добра и Зла, ареной борьбы которых является мир).

Вслед за Босхом Брейгель переосмыслил древнейший мифологический образ Мирового яйца - источника жизни. В его картинах противоборство доброго и злого космического начала изображается как противопоставление двух моделей мира - Мирового яйца, перевоплотившегося в Мировой дом, и “выеденного, пустого яйца”, создаю-

шого образ перевернутого мира, в котором восторжествовало зло, где смеховое начало перестает быть смешным и становится страшным, а карнавальнй мир превращается в пляску смерти. Дом, обжитое жильё с теплом и любовно выписанными вещами, в нем живущими, противопоставляется развалинам или мертвым деревьям, пожирающим себя монстрам пустого потребления. Среди предметов, чьи портреты мы встречаем в картине дома, особое место занимает зеркало, которое позволяет, с одной стороны, увидеть то, что скрыто как бы за рамой картины, а с другой, грозит неверным отражением, напоминая о зыбкости видимости и призрачности устойчивости. Интересно, что в следующую историческую эпоху в картинах мы обнаруживаем пустые зеркала, в которых ничего не отражается - не связано ли это с перемещением центра тяжести философствования на человеческий мир, на мир по эту сторону зеркала в противоположность сакральному миру зазеркалья - мистическому, полному смыслов и тайн, открывающему нам истину бытия и призрачность посюстороннего мира.

Идею зыбкости, призрачности и способности мира предметов к превращению нидерландский мастер также, благодаря Иерониму Босху, у которого он берет принцип метаморфозы, принимает, изображая предмет в состоянии превращения, в процессе перехода из одной формы в другую. В картине Босха "Св. Иероним" дерево с дуплом превращается в монстра с разверстой пастью, в "Поклонении волхвов в зимнем пейзаже" Брейгеля хижина Святого семейства напоминает живой организм, раскрытый своим проемом в окружающее пространство и заглатывающий вереницу людей. Типичный прием гротескного реализма - представлять дом как орган живой, вечно изменяющейся и превращающейся Вселенной.

Человек у Брейгеля является вселенной в миниатюре и одновременно моделью мира Бога или сатаны, образом человечества, в котором, как и во Вселенной, действуют добро и зло. Человек, по мысли Брейгеля, уже на земле либо соединяется в своей душе с Богом, либо отвергает его, становясь выражением "ложного" мира. Такой ложной вселенной становится для Брейгеля, например, мир потребления. Потребители-эгоцентристы не могут быть включены в механизм Вселенной, потому что только уподобляясь Создателю, созидая в этом мире, человек созидает себя. Если человек является моделью мира Создателя, если в нем воссоздается устройство мироздания, то в центре души человека должен быть Бог, а не "я" с его разрушительным потреблением. Так Брейгель гениально прозрел грядущую техногенную эру и экологические опасности, связанные с

потреблением. Вообще тема потребления как дьявольской игры часто присутствует в картинах Брейгеля: это и пожирание слабых сильными (“Большие рыбы пожирают малых”, “Битва сундуков и копилков” и др.), и образы гадов, самих себя выедающих (“Безумная Грета”, где деньги - символ зла бесконечно поступают в оборот благодаря жутковатой голове Левиафана, которая одновременно являет собой абсолют мирового зла и архитектуру ложного дома - выеденного яйца, и погибшего человека - человечество с диким ужасом в глазах осознавшего - увы, поздно - свою гибель). Напротив, все духовное прекрасно и поэтично, как, например, в “Возвращении охотников”, где прекрасен и человек, и окружающая его природа. Когда человек становится на созидательный путь духовного роста, включается в гармонию мироздания, он выходит из ложного мира в подлинный. Только тогда его повседневность получает смысл, озаряется внутренним светом, и человек становится частью вечно идущего к Богу человечества. Брейгель полагал, что общество должно быть устроено на духовной основе равенства и братства, а не на основе материального потребления. Потребление способно актуализировать только зло, оно есть зияние бытия, лишь созидание в данной Богом Вселенной, ее обживание с любовью, как своего собственного дома, восполняет это зияние.

Во Вселенной Брейгеля реальности представленных предметов всегда сопутствует воображаемая позиция человека, эту реальность воспринимающего. Художник использует для этого такие композиционные приемы как широкий панорамный охват, точка зрения с высоты птичьего полета и т.д. Здесь чувствуется влияние великих географических открытий на художественное мирозерцание эпохи. В пейзажных работах этого времени мы видим стремление к универсальному мышлению, стремление понять закономерности строения Вселенной. Наряду с теориями о строении Вселенной и известиями о географических открытиях, большую роль в формировании мировоззрения нидерландского художника сыграло его альпийское путешествие. Равнинного жителя покорило величие гор. Религиозно-философские идеи мастера нашли свое конкретное воплощение в величественных пейзажах, схватывающих мир с высоты. Позже пережитое в Альпах помогло мастеру создать единый образ Мира, объединить представления о мире и человечестве как огромном вечноживущем и вечнообновляющемся организме с представлениями о движении космических светил, о бесконечности Вселенной, о пространстве и времени.

Должно быть, уже в Альпах художнику пришла идея воплотить в живописи грандиозную круговую панораму, модель Вселенной, где зритель как бы находится внутри живописного ряда, и в то же время вовне, на вершине горы, внутри мира и над ним. Художник оставил множество графических изображений пейзажей Альп, некоторые из них, например, "Альпийский пейзаж с рисующим художником" (1554) служат как бы свидетельством от первого лица, в котором автор как зритель стремится выразить свои впечатления и мысли.

Брейгель почти всегда изображает явления повседневности, однако его творчество в то же время глубоко символично. Он видит событийность жизни в противостоянии двух бытийных начал и создает повествовательное иносказание, требующее внимательного зрителя. В пейзажах Брейгеля зритель включен в картину, как он включен в мироздание. Рассматривающий картину становится ее участником, он оказывается внутри происходящего действия, где все направлено на его преобразование. Произведения нидерландского художника - это рефлексивное размышление обо всей эпохе XVI века с присущим ей приоритетом телесного и смехового начал, гуманистическими идеалами и размышлениями о природе зла и строении вселенной.

С наибольшей полнотой вобрали в себя представления художника о мироздании его, так называемые, вселенские циклы - "Времена года" (из которого сохранились "Возвращение охотников", "Хмурое утро", "Сенокос", "Жатва" и "Возвращение стад"), библейский цикл ("Перепись в Вифлееме", "Поклонение волхвов в снежном пейзаже", "Избиение младенцев", "Проповедь Иоанна Крестителя", "Несение креста", "Обращение Савла") и крестьянские картины ("Свадебный танец", "Свадебная процессия", "Крестьянский танец"), которые представили мир как огромный, единый в своей структуре человеческий Дом, в котором уравновешены два мировых начала, благодаря стремлению человека к Богу и утверждению вечной жизни. Символика картин сочетает в себе архетипы Мирового дома, доброго и злого начал и христианские представления о Боге, душе и человеческих судьбах.

Интересно панорамное решение цикла "Времена года", объединяющее ряд картин в одно целое благодаря композиционному решению: из одного полотна в другое перетекает линия горизонта, везде передний план сильно завышен, образуя как бы единую точку зрения на изображенные пейзажи и заставляя зрителя домысливать пространство картины. Зритель помещен в центр круговой композиции (возможно, что картины писались для экспозиции по кругу в одном помещении), на вершину горы, с которой он может обозреть Все-

ленную и чувствовать себя ее частью. Причем частью не ничтожной, хотя и малой по сравнению с бескрайностью изображенных пространств, а необходимой и значимой, незаменимой, ибо только зритель “оживляет” пейзаж, включая его в круговорот мира. Зритель - главное содержание и смысл панорамы, связующее звено, он, по сути, привносит движение времени в пространственное искусство живописи. Брейгелевский зритель - символ человечества, он ходит от одного сегмента Мирового дома к другому (от одной картины к другой) по вечному кругу времени, осуществляя предписанный природой круговорот: в восприятии зрителя сменяются времена года и литургические циклы.

Все, что происходит в картинах Брейгеля, происходит не только в узнаваемом обжитом пространстве нидерландского дома XVI века, но “везде и всегда”, расширяя обжитой дом конкретной культуры до всей Вселенной. Каждый пейзаж демонстрирует свою модель мироздания, репрезентирует остановленный миг, растянутый на весь космос. Идея Бога, растворенного в природе, явленного в каждом ее фрагменте, зафиксирована в образе мирового дерева. Тот же Бог, как свет и животворящее тепло, предстает в виде мирового очага, дающего тепло и жизнь мировому дому. В картинах присутствует и изоморфный образу мирового дерева образ горы, символизирующей духовный рост человека, а также образ мировых вод, символизирующих функцию живой крестильной воды.

В картинах нидерландского мастера, как и во всех картинах этой эпохи, пейзаж всегда очеловечен: человек - микрокосм, вступивший на истинный путь (стоящий на вершине горы или идущий к ней, как возвращающиеся “охотники” из данного цикла - охотники за истиной), становится связующим компонентов мироздания. Необычный смысл этот образ приобретает в картинах, где художник выносит очаг наружу, на улицу - обогревать мировой дом, родные Нидерланды и всю Землю. Дом без человека пуст и бессмыслен, а человек без дома - страдающий странник. Он своей верой поддерживает очаг и созидает свой дом. Поэтому столь часты в картинах Северного Возрождения образы толпы, битком набитой в доме, обступившей очаг или сгрудившейся вокруг мирового дерева.

С точки зрения философского осмысления дома интересна картина библейского цикла “Поклонение волхвов в зимнем пейзаже”, где мы обнаруживаем сложную конструкцию мирового дома: его стены раскручены вокруг мирового дерева наподобие латинской буквы Z со скругленными углами. Под заснеженным навесом одной половины - Святое Семейство, во второй - Мировой очаг (синоним младенца).

Мы можем предположить, что две половинки суть разомкнутый круг вечности, который не сомкнется, пока человечество не будет “поймано” этой ловушкой, т.е. пока человек свободно не придет к Богу (для чего и был рожден Младенец). Но почему круг не просто разомкнулся, а разошелся на две части? Возможно, художник хотел показать нам два пути к Богу, из которых первый есть долгий нравственный путь, через знамения и значения, через знания и веру - это возглавляемая волхвами цепочка мудрецов; второй же путь - безыскусный, это путь людей, которые, не мудрствуя, как дети, всей душой идут на крещение (прорубь на первом плане и рядом ребенок на салазках - аллюзия к Моисею), по традиции собираются у очага, где атмосфера дома раскрывает их сердце. Вторую цепочку, возможно, возглавил сам Брейгель - человек у очага.

Так художник создает свой храм мироздания, в котором человек и Вселенная гармонично соединены. Идея микрокосма полно воплощена в образах вселенских циклов, рисующих путь человека к Богу, сложный путь духовного обращения. Это путь всеобщий, но пройти его может только каждый человек сам: именно поэтому необходима композиция включения зрителя в пространство картины, не только автор и изображенный человек, но и зритель должен пройти путь через привычный пейзаж, к крещению стихией Мировых вод, к поклонению теплу родного очага, как явленному Мировому дому.

И.Г. Самородских (Самара)

ТРАГИЧЕСКОЕ В ЛИЦЕЙСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Мотив трагического проходит красной нитью по всем произведениям Пушкина, является он одним из доминирующих мотивов и в лирике поэта. Приходится удивляться, как мало замечен и учтен именно трагический элемент поэзии Пушкина. Нередко говорят о Пушкине как о жизнерадостном, «солнечном» поэте. Так, например, по словам Б.В. Томашевского, «предметом поэзии Пушкин считал темы радостей жизни. Это утверждение жизни в ее радостях присутствуют в его творчестве с самого начала» (1.С.86). Д.С. Мережковский в своей работе «Пушкин» также называет его «самым светлым и жизнерадостным из русских писателей». «В сравнении с ним, - добавляет философ, - все другие поэты кажутся тяжелыми и мрачными - он один,