

А. Ф. Эсоно

ИДЕЯ «МЕЛАНХОЛИИ» И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ИСПАНСКОЙ ПОЛИХРОМНОЙ СКУЛЬПТУРЕ XVII в.

Пожалуй, нет более парадоксального искусства, чем скульптура. Сама суть явления чужда повествовательному языку вообще, и более других видов искусства приближена к трехмерному воплощению образа. Скульптура стремится к созданию тех форм, которыми мыслит человек, измеряет и в значительной степени познает окружающее пространство. Эти формы — фигуративные, будь то изображение человека или животного.

Скульптура любого времени содержит в себе устремленность к правдоподобию, какие бы условные формы это ни принимало. Даже после XX в. не обосно-



Рис. 1. Алонсо Кано. Св. Хуан де Дьос. 1655. Провинциальный музей, Гранада.

ванно думать, что скульптура закончится абстрактным восприятием материала как такового. Древняя Греция дает нам противоположный абстрактному пример восприятия парадоксальности скульптуры — миф о Пигмалионе. Ведь скульптура развивается в направлении правдоподобия, скульптура уподобляется реальности, но разве она оживает? В мифе — да. Но в действительности — нет, никогда. Разве то, во что страстно хочется верить, существует?

Поэтому мы начали с парадоксальности скульптуры, — это ее перманентное свойство, которое очень напряженно сочетается с любым религиозным содержанием. Максимально приближенная к человеку, скульптура — это самая большая иллюзия из возможных в искусстве (рис. 1).

Разницу между скульптурой и живописью удачно выразил поэт XVII в. Хуан де Хауреги (1583–1641). И пусть в итоге этого «Диалога природы, живописи и скульптуры» живопись совсем традиционно признается первой, а скульптура остается грубым физическим трудом, пластическое искусство говорит о себе очень выразительно:

Я — объем, живая статья,
И различье между нами —
Суть различье меж словами
«Быть» и лишь «Напоминать» [1, с. 409].

Александр Флорентинович Эсоно — аспирант, Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина; e-mail: aesono@yandex.ru

© А. Ф. Эсоно, 2013

Грубый труд ассоциируется с камнем, что показывает весьма условный характер мыслей поэта, будто бы все храмы Испании его времени были украшены мраморными статуями...

В действительности, пластика знает множество материалов, но гораздо важнее такое свойство этих материалов, как «воспроизводимость», т. е. возможность повтора. Повтор для скульптуры — это важнейшая функция, подчеркнутая теми примерами, которые трудно повторить технически. Для повтора существует канон, или модель, или сам материал позволяет делать копии. Скульптура содержит в себе противоречие повтора и неповторимости, потому что можно разбить форму для бронзы, но можно бесконечно копировать один образ из дерева или глины. Воспроизводить скульптуру — это не копировать, это именно повторять, как повторяются действия человека из века в век, как повторяются сны, страхи или удовольствия.

Именно под этим углом зрения лучше смотреть на полихромную пластику в Испании. Весь религиозный смысл меркнет рядом с самим масштабом явления. Весь Пиренейский полуостров наполнен раскрашенным деревом. Христос и Дева Мария, все святые, стоят в виде деревянных статуй в нишах ретабло, и только дерево знает, сколько просьб и обещаний исходило из уст тех, кто на коленях стоял перед ними в молитве.

Масштаб этого феномена проявляется в том, что, будто архетип или модель поведения, скульптура повторялась и воспроизводилась, будучи массовым искусством, сравнимым разве что с плакатом XIX–XX вв. И сколь независимой от религиозного сюжета ни пыталась бы быть испанская полихромная скульптура, все равно некая безысходная скорбь уловима в ней. Естественно, что от этого скульптурное распятие становится еще печальнее и мучительнее, от этого образ Девы Марии — еще загадочнее в непорочном зачатии, и еще ужаснее оплакиваемая ею потеря сына, и еще безрадостнее мольба прихожан.

Сложносочиненная деревянная скульптура содержит в себе пустоту. Ее действительно собирали по частям, будто деревянную панель для росписи растянули на трехмерное пространство. Сверху расписали, вторя золотом самым праздничным представлениям людей и, синяками и кровоподтеками вторя самым трагическим чувствам над телом мертвеца.

Роспись испанской деревянной скульптуры иногда вызывает отторжение из-за «натурализма», т. е. максимальной манифестации того пути правдоподобия, который заложен в скульптуре вообще. Эта роспись, по всей видимости, еще больше выражает парадоксальность скульптуры. Пластика натуралистична, полихромия правдоподобна, но статуя по-прежнему не оживает, ни любовь, ни печаль не заставляют ее ожить. Ибо если бы это произошло вопреки законам биологии и физиологии, улицы Испании и Португалии заполнились бы настоящими толпами Христов и Дев, марширующих эффектнее, чем во время религиозных процессий...

Вряд ли можно думать, что любая деревянная скульптура, произведенная в XVII в., источает меланхолию как дерево смолу. Полихромная скульптура — это огромный пласт искусства, пласт массовый и по повторяемости образов и по масштабу производства; трудно надеяться, что каждая работа максимально выразительна и отлично сделана. Нет, полихромная пластика — постоянная вариация на общую тему, использующая одни приемы, всегда с отсылкой к региону.

Но ирония исторических и философских обстоятельств заключается в том, что парадоксальная или даже «безнадежная», по сути, скульптура, производящаяся в массовом масштабе, воспроизводит религиозные образы, наполняет их человеческой психологией и популярной красотой в XVII в., когда принципиальное место в мыслях человека Нового времени стала занимать меланхолия. Драматические переживания движущегося мира, ужасающего своей силой и в то же время наполненного ощущением брэнности, характерны для XVII столетия в Европе. Ярче всего это выразилось в искусстве барокко, для которого полихромная скульптура на всем Пиренейском полуострове была зачастую апогеем, соединяющим в себе контрреформистскую философию и стремление к правдоподобию. Именно поэтому барокко столь причудливо и фантастично, и это пограничное состояние барокко — между реальностью и воображением — выражается в раскрашенной скульптуре очевидно и материально. И меланхолическое настроение эпохи барокко как нельзя лучше соответствует парадоксальности самой скульптуры, которая и материальна и образна — что в рамках барокко не может не приводить нас к ощущению «безнадежности» полихромной пластики.

В сущности, на что может надеяться человек барокко, который живет в брэнном мире? И полихромная пластика, будто всем своим видом говорит об этом — она почти, что воплощенная сказка, мечта, но на самом деле — это только подобие, только иллюзия, уподобившаяся реальности и репрезентирующая прекрасный миф.

Раскрашенное дерево порой кажется куда выразительнее поэзии и живописи. Это не символ, который можно прочесть, как пытались сделать такие ученые, как, например, Э. Панофский, с искусством, перед нами сама брэнность. И когда полихромия и дерево в порядке [сейчас — после реставрации, тогда, в XVII в., — они были новыми] — перед нами возникает иллюзия, прекрасный конкретный образ. Конкретность проявляется и в анатомии, и в национальном типаже — XVII век дает примеры «популярной красоты», понятной и локальной.

Золото, повсюду золото, прекрасные цвета живописи, игра теней, богатство формы и динамика барокко — таким кажется испанский храм, если не вдаваться в анализ архитектуры и не раскладывать ощущения иерархически. Подобно реальности, храм игнорирует иерархию, одно впечатление следует за другим без выбора степени важности. Кажется, что золото имеет в этом анархическом процессе первую роль, абстрактного фона для религиозных фигур, обретших плоть. В целом, конечно, барочный храм — длительная вариация на тему закона восприятия «фигура — фон», и, нужно сказать, что путь в этом направлении открылся еще в Средние века, когда золотой фон стал традиционным для многих школ живописи Европы. Это был путь наружу, путь из «проклятой» плоскости в «благословенный» объем, путь от абстракции к иллюзии.

Но это был путь также к меланхолии, путь «безнадежности», столь созвучный культуре XVII в. Единственное, что не удается понять, это характер меланхолии, — то ли кризис старика, глядящего в прошлое, то ли кризис юноши, укрывшегося от радостей жизни и ненавидящего всех. Меланхолия будто имеет всеохватный характер, она то национальная, то сугубо интеллектуальная, то модная, а то — печальный удел многих испанцев [2].

Такова была культурная традиция, обязанная неоплатоникам XVI в. в Испании и Португалии, рассматривать одиночество и печаль как свойство интеллектуалов

и творческих людей. Но для барокко в его расцвете меланхолия — это прежде всего ощущение бренности бытия, которое у неоплатоников было еще намеком, символически значащим совсем другое. Однако массовый характер полихромной скульптуры, как нам кажется, говорит о том, что меланхолический дух мог присутствовать и в массовом сознании испанцев XVII в.

Возможно, наиболее отчетливым выражением меланхолии может оказаться именно полихромная деревянная скульптура. Парадоксальность скульптуры столь созвучна безнадежности блестящего мифа, что невозможно пройти мимо этой темы. И если в XVII в. меланхолию, скорее, рассматривали как недуг творческой личности, то одним из самых показательных примеров для Иберийского полуострова могут оказаться знаменитые беседы (*Diálogos em Roma*) с Микеланджело (1475–1564), проведенные португальским теоретиком искусства XVI в. Франсишку де Оланда (1517–1585). Он рассматривает меланхолию как форму, которую приобретает поведение художника ввиду его исключительности, вдохновенности, его «маниакальности» (в смысле, одержимости музами). Поэтому художник имеет право на особенное асоциальное поведение — меланхолия следует за ним постоянно как за тем, кто не соблюдает правил (10 ренессансных голов в фигуре или 12 голов у Микеланджело) [3, р. 12].

Говоря о психологии XVII века в Испании, мы оказываемся в буре ощущений, внутри торнадо из разных наслоений, смеси путей вперед и назад. Меланхолический дух барокко, печаль человека эпохи Контрреформы стали уже общим местом. Мы читаем у поэта то, что видим в знаменитых картинах Вальдеса Леаля (1622–1690) «*Finis gloriae mundi*» и «*In ictu oculi*». Сама бренность бытия как иначе может восприниматься живым человеком, кроме как печаль, как червоточина на красивом и сочном яблоке жизни?

Делая размышления о бренности бытия актуальными для своего времени, когда Испания находилась в кризисном положении, Гонгора (1561–1627) пишет так:

Я стены оглядел земли родной,
Которые распались постепенно,
Их утомила лет неспешных смена,
И доблесть их давно в поре иной.

Я в поле вышел: реки выпил зной,
Сбежавшие из ледяного плена,
И жалко ропщет стадо среди тлена
В горах, чьи тени застыт свет дневной.

Я в дом вошел: он обветшал, бедняга,
И комната — вся в рухляди и хламе,
И посох высох, стал старей стократ,

От дряхлости совсем погнулась шпага,
И что бы я ни спросил глазами —
Все вещи мне о смерти говорят [1, с. 393].

Полихромная скульптура говорит о меланхолии не единожды. Сначала как чистая скульптура — реальная форма некоего образа, затем как религиозный образ, далеко не веселый. Затем скульптура использует полихромную окраску, чтобы еще больше слиться с реальностью и еще живее выразить правдоподобие, что, по определению, — бесконечное стремление, почти животная мимикрия.

Однако не эти очевидные факторы вызывают меланхолическое ощущение при взгляде на полихромную пластику, а общий настрой. Меланхолия будто главенствует в спектре цветов. Этот невидимый цвет покрывает, словно лак, раскрашенные скульптуры. Кажется, что любые чувства, на выражение которых способна пластика, подчинены общему психологическому тону, который ощущается как неотъемлемое свойство деревянной полихромной скульптуры XVII в.



Рис. 2. Алонсо Берругетте. Св. Себастьян. 1526. Национальный музей скульптуры, Вальядолид.

Можно было бы назвать это, пожалуй, комплексом Пигмалиона (ни в коем случае не термином «синдром Пигмалиона»). То есть создавались раскрашенные скульптуры, снабжались настоящими волосами [из конского волоса], стеклянными глазами, хрустальными слезами, ногтями [из бычьего рога]; иногда вместо росписи, имитирующей ткань, использовались настоящие одежды. Верующие одевали свои статуи, чтобы нести их во время религиозных процессий, многие статуи украшались настоящими ювелирными изделиями, а у ног укладывались цветы или ставились вазы с растениями. Но вот к этому поистине народному почитанию примешивается какой-то тонкий дух меланхолии. Будь то ренессансная пластика Алонсо Берругетте (1490–1561) или будь то барочные работы, скажем, Педро де Мена (1628–1688) (рис. 2 и 3), образ, независимо от стиля эпохи, так правдоподобен, что ужасает наше абстрактное мышление. Восприятие слишком цепляется за конкретные детали, будто это галлюцинация или сон.

Или, лучше сказать, это воображение, которое попытались сделать бытием, т. е. осуществить мечту, воплотить прекрасную сказку в живых формах. Но вот мы попадаем в ретабло, прикасаемся к изъеденному жучком дереву, смотрим на роспись и позолоту и видим эту вещь, этот предмет культа, видим часть огромной машины иллюзии [maquina ilusora], которой является ретабло. Это всего лишь произведение, всего лишь скульптура. Этот Иисус не страдает, эта Дева не плачет, они только подыгрывают нашим человеческим печальям и горестям.

Этот разочаровывающий момент двулик. Одна сторона медали — психологизм скульптуры и аффектация зрителя, другая — меланхолическое ощущение ил-



Рис. 3. Педро де Мена.
Св. Иосиф с Иисусом. 1650-е.
Гранада.

люзии, обмана. Именно такая двоякость раскрывает обозначенный выше «комплекс Пигмалиона» в нашей теме.

В этом смысле меланхолия полихромной скульптуры, как самой яркой манифестации испанского барокко, выражает также любопытную деталь: меланхолия барокко гораздо современнее, чем представления о *bilis negra* или об атрибуте творческого человека. Барочная меланхолия очень «материалистична», что, конечно, являет нам еще один парадокс — жизнь сложная штука, конечная и короткая, полная печали, но не только. Этот ракурс печали и грусти, вечного страха смерти должен был бы хоть немного служить удовольствию, полноте жизни человека XVII в. Тот же Луис де Гонгора очень чутко выражает это в стилизованной под народную песню вещи «Пасха девушкам мила, да прошла!»:

...Вам заутренней казался
Вешней жизни перезвон,
А уже вечерним звоном
Душу вам печалит он...

Но вот какой вывод делает Гонгора, игриво и весьма популярно, как бы говоря девушкам, героиням произведения:

...И поэтому, глупышки,
Прежде, чем придет пора
Разменять златые косы
На кудель из серебра, —
Любят вас — и вы любите,
Навострите зоркий глаз:
Иль не видите, что рядом
Кое-кто проворней вас?.. [1, с. 349–350]

...Дон Кихот кажется безумным, потому что живет как литературный персонаж. А герой плутовского романа — и в горе находит утешение, что выглядит правдоподобно, хотя и тот и другой — выдуманные фигуры испанской классической литературы.

Мы догадываемся теперь, что все то, что характерно для поэзии и живописи XVII в., нужно искать и в полихромной скульптуре.

* * *

Кажется, что полихромная скульптура следует представлениям XVII в. о человеческой психологии. Нельзя сказать, что меланхолия была центром таковых, но, по сути, она мыслилась противоположностью другим состояниям. И у Роберта Бертона (1577-1640) и польского психиатра Антона Кемпинского (1918-1972) меланхолия понимается как противоположность радости и хорошему настроению. Кемпинский начинает свою книгу словами: «Печаль является уделом человека. Даже у самого безмятежного человека случаются периоды депрессии, когда вокруг него меркнет свет и самого себя он видит в темных красках» [4, с. 13].

Другой англичанин XVII в., Томас Кэмптон (1567-1620), выразил ту же мысль так:

Что из того, что день, а может, год
В чаду удач тебя кружмя кружит?
Всего лишь час, всего лишь ночь — и вновь
Вернутся беды, и тебе же хуже...

...Плачь не плачь, время вскачь
Мчит, листая годы.
Тайный рок нам предрек
Радости-невзгоды [1, с. 44].

Затем сравним, что пишет в XVII столетии автор «Анатомии меланхолии» и что — сотрудник А. Кемпинского — профессор Ян Митарски, во второй половине XX в.:

«...меланхолия... она проходит и вновь овладевает человеком по любому незначительному поводу — ... нужда... страх... досада... одним словом все, что так или иначе противоположно удовольствию, веселью, радости, наслаждению...» [5, с. 268] у Бертона и у Митарски «...в общем данный термин и другие, связанные с ним, в современном понимании охватывают эмоциональное состояние противоположное состоянию радости, счастья и хорошего душевного расположения» [4, с. 321].

И в полихромной пластике мы видим, благодаря религиозным сюжетам, именно это — противоположность радостному состоянию. Но региональные изменения очень напоминают логику, которую мы встречаем у Хуана Уарте де Сан Хуан (1529–1588). Человек меняется в зависимости от местности, от климата, от еды и проч. Конечно, Уарте де Сан Хуан совсем в духе XVI столетия к этому научному положению добавляет то, что все перечисленные факторы влияют также и на моральное поведение человека — где-то люди больше врут, а где-то меньше [6, р. 78].

Неудивительно, что мысль о зависимости от этих факторов применима и к полихромной скульптуре. В конце концов, популярная красота очень напоминает нам такое приспособление изображенной психологии к психологии человеческой, местной. Более или менее «грустный вид» зависит от региона. Это стало уже обыкновенным сравнивать обилие крови в кастильских распятиях со своеобразной идеализацией в андалусских образцах XVII в. Например, «Распятие» Грегорио Фернандеса (1576-1636) и работа Мартинеса Монтаньеса (1568-1649) «Cristo de Calices».

Меланхолия была «mal del siglo» [7, p. 135], злом эпохи, но это зло, вполне вероятно, было едва ли не путеводной звездой человека. Когда разговор приобретает такой оборот, парадоксальность барокко имеет специфический привкус. Привкус Дон Кихота, идущего вперед, в иллюзию, потому что таким представляется единственный путь. И пока в голове звучит трагический бой колоколов, кровоточат деревянные «Распятия» и плачет Дева Мария стеклянными глазами, мы можем только повторять ужасающие слова Гонгоры:

В могилы сирые и в мавзолеи
Вникай, мой взор, превозмогая страх —
Туда, где времени секирный взмах
Вмиг уравнил монарха и плебея.

Нарушь покой гробницы, не жалея
Останки, догоревшие в потьмах;
Они давно сотлели в стылый прах:
Увы! Бальзам — напрасная затея.

Обрушья в бездну, пламенем объят,
Где стонут души в адской круговерти,
Скрипят тиски и жертвы голосят;

Проникни в пекло сквозь огонь и чад:
Лишь в смерти избавление от смерти,
И только адом истребляют ад! [1, с. 376]

Этот сонет ужасен, если задуматься, только если представить ад и быть человеком XVII в. В действительности, стихотворение как нельзя лучше раскрывает логику испанского искусства того времени. Мы оставляем в стороне работы, которые создавались при дворе, и смотрим на те, что находились в храмах. Полихромная пластика, как бы странно ни звучало, следовала логическому полету, выраженному в словах Гонгоры — это не что иное, как психотерапевтическое средство.

Правдоподобие полихромной пластики в этом смысле дает нам возможность понять одну важную вещь, возможно, ставшую заметной при сравнении скульптуры и поэзии. А именно — меланхолия здесь не концепция, которую передает скульптура, а чувство, которое она вызывает у наблюдателя. Синтез цвета и формы, которым выступает полихромная пластика, трогает нас, скульптура взаимодействует с нами, как до того — с испанцем XVII в. с помощью средств, что похоже на парадокс, человеческой психологии.

Литература и источники

1. Европейская поэзия XVII века. М.: Художественная литература. 1977. 927 с.
2. *Pujante D.* La melancolía hispana, entre la enfermedad, el carácter nacional y la moda social // Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría. Madrid, 2008. Vol. 28, No 102. P. 401–418.
3. *Viana L., Maria Teresa.* O contributo de Francisco de Holanda para definicao de Personalidade Artística: Entre a Melancolia e a Genialidade. A Parte Rei // Revista de Filosofia. 2009. 64. Julio.
4. *Кемпинский А.* Меланхолия. СПб.: Наука. 2002. 405 с.
5. *Бертон Р.* Анатомия Меланхолии. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 832 с.
6. *Huarte Juan de San Juan.* Examen de ingenios para las ciencias // Electroneurobiología. 1996. Vol. 3, No 2. P. 1–322.
7. *Rico Callado Fr. L.* Las misiones interiores en la España de los siglos XVII–XVIII: Tesis de doctorado. Alicante: Universidad de Alicante, 2002. 579 p.

Статья поступила в редакцию 24 мая 2013 г.