

Введение

Страсти по Средневековью: (не)святые образы

Крест. К нему прибита фигура мужчины в набедренной повязке. Над его головой — сияющий нимб. Над ним — табличка «INRI»: «Иисус Назарянин, царь иудейский». Обычное Распятие, если не считать того, что Христос одет в сапоги, а его лицо закрывает противогаз (1).

Этот рисунок в 1927 г. был сделан немецким художником-экспрессионистом Георгом Гроссом как декорация для антивоенного спектакля «Похождения храброго солдата Швейка», который ставили в одном из берлинских театров. Вскоре «Христос в противогазе», вместе с другими зарисовками Гросса, был опубликован в отдельной книжке. А сам он вместе с издателем в 1928 г. попал под суд по 166-й статье УК Веймарской республики об оскорблении религии, т.е., по сути, за богохульство.

Первый процесс Гросс проиграл. Его признали виновным в поношении в адрес Христа и Церкви. Художника и издателя приговорили к двум месяцам тюрьмы или к выплате 2000 марок с каждого. Обвинение, которое сочло богохульными три рисунка, было особенно возмущено иконографическими вольностями в сцене Распятия (сапоги и противогаз), однако главным камнем преткновения стала

надпись, помещенная в углу рисунка: «*Maul halten und weiter dienen*» — «Заткнись и делай, что положено!»

Но чьи это слова и к кому они обращены? Обвинение утверждало, что художник приписал этот циничный приказ Христу. Гросс парировал, что он, напротив, обращен к фигуре Иисуса, которая олицетворяет распятое человечество. Это то, что ему пришлось бы услышать, если бы он вдруг явился на фронт мировой войны с проповедью любви и братства. Суд признал правоту обвинения и постановил, что Христос, в оскорбительной интерпретации Гросса, не предлагает людям ничего, кроме циничного слогана.

Однако в 1929 г. суд более высокой инстанции удовлетворил апелляцию художника и постановил следующее: как противогаз и сапоги не сочетаются с образом Христа, так церковная проповедь в пользу войны не сочетается с истинной христианской доктриной. Художник хотел показать, что те, кто проповедует войну, Христа отвергли. Обвинение не сдавалось, и в 1931 г. после долгих мытарств (на Гросса ополчилось и католическое, и лютеранское духовенство) дело дошло до Верховного суда, который, не



1. Георг Гросс. Распятие, 1927 г.

сумев доказать вины художника и его издателя, все же постановил конфисковать и уничтожить тираж рисунков. В январе 1933 г., незадолго до того, как Гитлер занял пост канцлера, художник, которого нацисты давно клеймили как большевика и врага отечества, был вынужден покинуть Германию.

Копирайт на Бога

В таких процессах, как дело Гросса (а их и до, и после было немало), ставки намного выше, чем конкретный рисунок, — и все это понимают. Споря о том, можно ли изображать Христа в противогазе

и чем оскорбительны его сапоги, стороны на самом деле ставят вопросы принципиально иного порядка — где проходят пределы дозволенного в обращении с сакральными символами и кто определяет эти пределы; как примирить защиту ценностей, которые для многих святы, со свободой высказывания, которая невозможна без права их публично критиковать или над ними смеяться; какую роль религия и Церкви могут играть в светском государстве и где стоит поставить предел их влиянию. Такие дела часто сдвигают (в одних случаях — расширяют, в других — сужают) границы социально приемлемого, а потому — сколь

бы, на первый взгляд, ни был анекдотичен конкретный вопрос, о котором спорят в судебном зале, — творят историю.

Ясно, что процессы такого типа, по своей природе, не могут удержаться в строго юридических рамках. В зале суда принимаются обсуждать тонкости христианской иконографии и вспоминать о древних — чаще всего восходящих к Средневековью — канонах. Если, скажем, кто-то утверждает, что противозачаточное средство на лице Христа оскорбил его религиозные чувства, то как суд — если он стремится быть беспристрастным, а не выносит заранее проштампованное решение — может проверить, действительно ли эта маска является оскорблением? Для этого требуется какой-то эталон.

И таким эталоном чаще всего служит традиция — иконографический канон той конфессии, чьи представители считают себя уязвленными. Это кажется естественным и логичным. Но могут ли Церковь или какие-то группы верующих претендовать на то, что им принадлежит «копирайт» на фигуры Христа или Девы Марии, либо на такие символы как крест или нимб? В современном мире большинство религиозных образов давно живет двойной жизнью — внутри тех традиций, которые их почитают, и вне их — в искусстве (которое порой говорит о вере, но на своем, непривычном для многих верующих, языке; порой критикует религию; порой вовсе ее не замечает), в карикатуре, в рекламе и т. д. Иногда такой переход из регистра в регистр происходит мирно и безболезненно,

но часто он воспринимается как кощунство (или, как минимум, дурновкусие) и поднимает новые волны споров о том, как дозволено обходиться с сакральным, а как — нет.

Это хорошо видно на примере рекламы, которая регулярно использует религиозные образы, чтобы с помощью юмора, а порой и осознанной провокации привлечь клиентов. И такие попытки не всегда остаются безнаказанными. В 2011 г. британский рекламный регулятор ASA, получив массу жалоб, запретил как неуважительную к христианству рекламу смартфонов *Samsung*, вышедшую незадолго до Пасхи. На ней нарисованный в комиксовом стиле Иисус радостно подмигивает покупателям и сулит им «чудесные» покупки: мол, главные чудеса — это скидки. В ЮАР в том же году Комитет по рекламным стандартам (ASASA) снял с эфира рекламный ролик дезодоранта *Axe*, где ангелы в облике крылатых красавиц вереницей летят на землю. Найдя юношу, от которого исходит соблазнительный аромат, они разбивают свои нимбы, т.е., видимо, готовы позабыть о небесах, чтобы ему отдаться. В конце появляется слоган *Even Angels Will Fall* — его можно перевести и как «даже ангелы падут», и как «даже ангелы влюбятся». В России, видимо, чтобы избежать неприятностей, этот ролик транслировали с уточняющей подписью о том, что «ангел — это фантазийный образ идеальной девушки». Такой дисклеймер — это, конечно, юридическая уловка, призванная

предотвратить любые претензии. Однако образ ангела, как и рогатого черта, действительно, давно секуляризировался и превратился в визуальный мем, так что у церковной иконографии на него нет эксклюзивных прав.

В современной России вопросы о пределах дозволенного в обращении с сакральными символами точно не выглядят умозрительно. Со времен закончившихся уголовными процессами выставок «Осторожно, религия!» (2003) и «Запретное искусство» (2006) художники, решившие поэкспериментировать с христианскими образами, и кураторы, предоставившие им площадки, регулярно сталкиваются с давлением со стороны православных радикалов и юридическим преследованием со стороны властей.

В 2015 г. несколько активистов ворвались в выставочный зал «Манеж», где проходила выставка советских скульпторов-нонконформистов. Под раздачу попали четыре линогравюрные доски, на которых Вадим Сидур в 1971 г. изобразил распятое, а потом снятое с креста тело Иисуса. На этих работах, напоминающих кричащие от боли Распятия, которые после Первой мировой войны создавали немецкие экспрессионисты, Христос предстает полностью обнаженным, и его гениталии ничем не прикрыты. Один из атакующих тогда заявил, что эти изображения «страшно глумятся над Иисусом Христом, над Божьей Матерью, святыми». Образы, которые в советское время запрещали как

религиозную пропаганду, теперь пострадали за то, что якобы оскорбляют веру.

Такие конфликты регулярно разворачиваются не только вокруг выставок, но и вокруг спектаклей. Особенно тут, конечно, не повезло рок-опере Эндрю Ллойд Уэббера «Иисус Христос — Суперзвезда». Например, в 2012 г., когда петербургский театр «Рок-опера» в очередной раз привез ее в Ростов-на-Дону, несколько возмущенных граждан подали в областную филармонию и в местную приемную уполномоченного по правам человека заявление о том, что «образ Христа, который трактуют в опере, — неправильный с позиции христианства. Если такая постановка и имеет место быть, она должна быть согласована с патриархией. А в том виде, в котором существует данное произведение, — это профанация». В итоге продажа билетов на спектакль была временно приостановлена. Требуя запретить рок-оперу, активисты, по сути, настаивали на том, что образ Христа «принадлежит» их Церкви (в данном случае — Русской православной церкви), и его следует трактовать лишь в соответствии с принятыми в ней канонами.

В 2017 г. в Сочи мировой суд признал местного жителя Виктора Ночевнова виновным в «оскорблении религиозных чувств верующих» и приговорил к штрафу в 50 000 рублей за то, что тот в 2014–2015 гг. опубликовал на своей странице «ВКонтакте» семь картинок с изображением Иисуса Христа. На них Спаситель висит на турнике, танцует на стадионе, занимается на спортивном снаряде и т. д.

Иллюстрации Ночевнов не создавал, а «репостил», но, по словам его адвоката, некоторые из них он сопроводил собственными сатирическими, в т.ч. нецензурными, комментариями. Выступавший в суде благочинный церковью Сочи сослался на установленный в 787 г. на Втором Никейском соборе догмат об иконопочитании и назвал рисунки кощунством и провокацией «из-за сниженного использования священного образа». Вслед за его показаниями упоминание о догмате перекочевало и в судебный вердикт.

В спорах вокруг «несанкционированного» — особенно сатирического — использования религиозных образов, само слово «кощунство» порой применяется столь широко, что под него подпадает любая непочтительность. В 2016 г. французский журнал «*Charlie Hebdo*», который в своей сатире не признает никаких табу, выпустил карикатуру по случаю открытия в Париже Российского православного духовно-культурного центра. На ней купола Свято-Троицкого собора, который входит в построенный комплекс, изображены с лицами президента Путина. После этого глава комитета Госдумы по образованию и науке Вячеслав Никонов назвал этот рисунок кощунственным и объяснил, что в России за него было бы возбуждено дело по статье об оскорблении чувств верующих. В его представлении, видимо, сам облик храма с золотыми куполами, уже превратился в святыню, над которой смех неуместен (и наказуем). При этом очевидно, что французские карикатуристы высмеивали не православие

В 1559 г. Питер Брейгель Старший на своих «Фламандских пословицах» изобразил сидящего в кресле Христа. За его головой красуется золотой нимб с крестом, правая рука сложена в жесте благословения, а левой он, как повелитель мира, держит державу, увенчанную крестом. Все бы ничего, если бы склонившийся перед ним монах не прилаживал ему на подбородок белую мочалку (2). Это иллюстрация к пословице «Привязывать Христу льняную бороду», т.е. скрывать обман под личиной благочестия. Хотя Спаситель тут предстает в довольно комичной ситуации, ясно, что острие сатиры (как самой пословицы, так и ее визуального воплощения) направлено вовсе не против него самого.

как таковое, а слияние церкви с властью, веру как инструмент политики.

Часто можно услышать, что сакральные образы должны быть вознесены на недостижимую высоту, и всякое их появление в «низких» жанрах — уже поругание. Хотя намеренное кощунство, конечно, встречается, нельзя забывать о главном — сатира неоднородна. Изображения, где сакральные персонажи и символы предстают в странном, нелепом или комичном контексте, могут критиковать конкретные верования или доктрины, а могут — тех, кто, на взгляд художника, эту веру предал и искажил. Они могут разоблачать религию как таковую, а могут ратовать за ее очищение и пытаться вернуть христианским образам эмоциональную силу, которую они растеряли. Комически переиначивая или обыгрывая ключевые сакральные сюжеты (Распятие, Тайную вечерю и т.д.), художник может критиковать Церковь, которую они олицетворяют, а может избличать массовую культуру, где эти образы давно превратились в товар.



2. Питер Брейгель Старший. Фламандские пословицы. Нидерланды, 1559 г.
Berlin. Gemäldegalerie

Даже в антиклерикальной карикатуре XIX–XX вв. фигура Христа могла использоваться и для атаки против христианства или религии в целом, и для того, чтобы показать, что конкретные Церкви давно о Христе позабыли. На одном из рисунков, вышедших в 1907 г. в пред рождественском номере французского сатирического журнала «*Assiette au beurre*», юный Иисус, стоя в церкви, обескураженно смотрит на разукрашенную статую Девы Марии и печально замечает: «Бедная мама, она ведь была такая красивая» (3). Это выпад против безвкусицы массового церковного искусства, благочестивого китча XIX в.:



LE BÉBEAU. — C'est la Sainte Vierge...
JESUS. — Pauvre maman ! Elle qui était si jolie !

3. Эммуэль Барсе. Как Иисус провел Сочельник. Сатирический рисунок из журнала «*Assiette au beurre*» (21 декабря 1907 г.)

роскошно-раззолоченных статуй и умильных картинок со святыми. На следующей странице юный Иисус, войдя в церковь, спрашивает, на каком языке там поют. Служитель объясняет, что это латынь. Иисус отвечает, что говорил только по-древнееврейски. Тут же в толпе поднимается крик: «Он знает только древнееврейский... Вон отсюда, грязный жид». Этот рисунок, высмеивавший распространенный в церковной среде антисемитизм, был более чем актуален во Франции той поры. Там как раз завершилось растянувшееся на 10 лет дело Дрейфуса — спор о том, виновен или невиновен капитан еврейского происхождения,

обвиненный в шпионаже в пользу Германии, буквально расколол французское общество (см. 104а).

Неуловимый канон

Средневековые залы музеев порой усыпляют посетителей рядами похожих Мадонн, Распятый или святых — каждый со своим атрибутом, словно по каталогу: лысоватый апостол Павел с мечом, Петр с окладистой бородой и ключами в руках, св. Стефан с камнем, воткнутым в голову, св. Екатерина с пыточным колесом, св. Себастьян, испещренный стрелами, св. Дионисий, который держит в руках свою отрубленную голову, и т. д. Повторение одних и тех же сюжетов и персонажей создает ощущение, что средневековые мастера действовали лишь в строгих рамках канона — почтительно копировали образцы, складывали новые образы из древних «формул», перелагали на визуальный язык то, что было написано в церковных текстах, и никто бы им не позволил о чем-то самим «фантазировать» или что-то изобретать. Да и какие тут эксперименты, если их творения были призваны проповедовать истины веры и служить «Библиями для неграмотных», а сами художники или скульпторы вплоть до эпохи Возрождения по своему статусу оставались всего лишь ремесленниками? (Это, правда, не мешало некоторым из них оставлять на творениях свои имена — в виде формул «меня сотворил такой-то», — а порой даже условные автопортреты).

Все это в целом так, но в деталях во многом иначе. Конечно, средневековое искусство, прежде всего, служило Церкви. Образы, вырезанные из дерева или камня, написанные на стенах или книжных страницах, отлитые из металла или собранные из кусочков стекла, славили христианского Бога и его святых, участвовали в богослужении, рассказывали священную историю, учили основам веры и визуализировали сложнейшие догматические тонкости, наставляли, как отличать добродетели от пороков, обещали праведникам вечную жизнь, страшили грешников преисподней, воздействовали на эмоции, изображая страдания Христа и жестокость его палачей, принимали молитвы и обещали на них ответ — чудеса. Изображения Бога, Девы Марии, ангелов и святых своим многоцветьем, ценностью материалов и искусностью исполнения не только являли могущество Церкви, но и служили одной из его важнейших опор.

Конечно, скульпторы и художники работали не на одно духовенство, но и на светских владык, знать и богатых горожан. Те хотели, чтобы стены замков были расписаны образами, прославляющими их власть, заказывали гобелены со сценами охоты и любили разглядывать миниатюры, украшавшие рыцарские романы или куртуазные поэмы. Однако главным заказчиком изображений в Средневековье все-таки была Церковь, а их главным «сюжетом» оставалась священная история и католическая доктрина. Да и миряне тоже заказывали религиозные

образы — от Псалтирей и Часословов с миниатюрами до небольших статуй для уединенной молитвы, от алтарей, которые они жертвовали храмам, до целых часовен или даже церквей со всем убранством, которые они строили во искупление грехов и чтобы там во веки веков поминали их души.

И тем не менее, средневековая западная иконография была намного разнообразнее, изобретательнее и даже в каком-то смысле свободнее, чем это принято думать. По сравнению с Византией, где трактовка сакральных сюжетов регламентировалась иконописным канонам, на средневековом Западе у мастеров и их заказчиков поле маневра было гораздо шире. Они тоже ориентировались на авторитетные образцы и складывали новые изображения из древних «формул» (часто византийского происхождения). Однако таких «формул» было гораздо больше, они реже воспринимались как священный эталон, а потому гораздо проще варьировались и быстрее менялись со временем.

Наверное, самым активным странством визуальных экспериментов стал догмат о Троице — настоящая логическая головоломка. Как изобразить Бога единого, но в трех лицах; три лица нераздельных, но неслиянных; Сына, который был порожден Отцом, но при этом является им же? Чтобы показать единство трех персон Троицы, при этом не забыв и об их различиях, средневековые мастера в разных концах Европы перепробовали множество разных

решений. Отец, Сын и Святой Дух могли представлять в облике трех одинаковых мужских фигур; как человек с тремя головами на одном теле; как фигура с тремя «сросшимися» лицами на одной голове и т. д. (см. стр. 325 и далее) Одна и та же богословская идея могла визуализироваться множеством разных способов, и это многоголосие было вполне в порядке вещей.

Да и само учение Церкви, конечно, не было ни монолитным, ни неизменным. Доктрины менялись со временем, богословы спорили о природе таинства евхаристии, о непорочном зачатии Девы Марии, о том, можно ли представлять Бога-Отца в антропоморфном облике, да и вообще подобает ли изображать Троицу. Монахи и белое духовенство, традиционное монашество и нищенствующие ордена, папы и радикальные францисканцы, призывавшие Церковь и клириков к бедности, отличались друг от друга по стилю религиозной жизни, полемизировали, соперничали, а иногда и враждовали друг с другом. И эти противоречия тоже получали выход в иконографию — например, когда францисканцы, попавшие под удар со стороны Рима, изображали понтификов как предтеч Антихриста.

Ученые богословские изображения (например, сложнейшие типологические схемы, соотносившие события Ветхого и Нового Заветов), которые явно были понятны лишь духовенству, совсем не похожи на картинки, создававшиеся для народного благочестия. Все бесконечное

разнообразии образов и сюжетов, которые можно было увидеть в церквях или на иллюстрациях рукописей, подпитывалось не только Библией, житиями святых или текстами богословов, но и множеством других, порой «сомнительных», источников — от иудейских и раннехристианских апокрифов до античной мифологии и германских, кельтских или славянских верований. О средневековом религиозном образе бессмысленно говорить в единственном числе. От Испании до Польши, от Сицилии до Исландии; от сверкающих золотом мозаик, украшавших соборы и дворцовые часовни, до еле заметных граффити, выцарапанных прихожанами на стенах деревенских церквей, от гигантских витражей до крошечных амулетов, где фигуры святых соседствовали с магическими символами, — в христианской иконографии переплеталось, а порой и конкурировало множество разных традиций.

Кроме того, сформулировать какую-то доктрину словами и выразить ее с помощью образов — это далеко не одно и то же. Изображение многозначнее, и его, порой, сложно (а то и попросту невозможно) свести к одной краткой и емкой формулировке. Потому иконография часто выводит зрителя за рамки, за которые богословы не стали бы выходить, чтобы не впасть в опасное заблуждение.

Один из любимых приемов средневековых мастеров — это овеществление метафор. Например, в Центральной Европе с середины XIV по середину XVI вв. благая весть, которую архангел Гавриил при-

нес Деве Марии («и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего»), порой изображалась в виде хартии с тремя сургучными печатями (4). Конечно, в Евангелии от Луки (1:26–38), единственном, где описывается Благовещение, ни о каких документах нет речи, и никто из христианских богословов не подразумевал, что договор о новом завете между Богом (три печати — три ипостаси Троицы) и человеком был заключен в письменном виде. Однако в этой юридической метафоре, — даже если формально она противоречила тексту Евангелия или уж точно им не подтверждалась, — не было ничего необычного. Если в иконографии ангелы-вестники издревле прилетали с небес со свитками (они позволяли зримо представить речь, а порой на них, как в современном комиксе, писали реплики персонажей), то почему бы им не появиться с хартией? Да и вряд ли кому-то пришло бы в голову толковать этот образ буквально.



4. Благовещение. Южная Германия, ок. 1440–1450 гг.
New York. Metropolitan Museum of Art. № 2005.103

Вечность в настоящем

Противогаз, который Гросс изобразил на своем Распятии, явно возмущал не только тем, что он, вопреки традиции, закрыл лицо Христа, фактически его обезличив. Дело было и в самом предмете — газовая маска была раздражающе нова и «приземлена». Если бы Гросс, скажем, накинул на голову Богочеловека плат (предмет гораздо более «благородный»), вряд ли бы кто-то счел себя настолько оскорбленным.

Для консервативного взора сам перенос евангельских сюжетов в наши дни или вторжение в них современных деталей часто кажутся профанацией. Причем для этого совершенно не обязательно, чтобы изображение задумывалось как сатира. Оскорбленным кажется, что, изобразив Христа и апостолов в нынешних декорациях и переодев их из античных хитонов в костюмы или в джинсы с футболками, художник чуть ли не автоматически сводит высокое к низкому и развеивает ореол сакральности. Парадокс в том, что осовременивание часто применяется как раз для того, чтобы вернуть древним образам эмоциональную силу и помочь зрителю с ними себя идентифицировать.

Хотя может показаться, что такая «подгонка» прошлого под настоящее — это современная выдумка, это совсем не так. В средневековой иконографии — с тех пор, как она, уходя от «чистого» символизма, с XII–XIII вв. стала все больше внимания уделять реалиям (одеждам,

интерьерам, архитектуре и т.д.), — этот прием встречается повсеместно. Эпизоды священной истории одновременно воспринимались как события, однажды случившиеся в далеком прошлом (в Египте времен Моисея или в Палестине времен Христа), и как источник вневременных истин, ключ к спасению каждого человека и матрица мириад других событий, которые происходят здесь и сейчас: святые, убитые за веру, повторяют подвиг раннехристианских мучеников, а грешники своими преступлениями вновь и вновь распинают Христа. Это вечно живое прошлое часто изображалось в современных — или скорее очень похожих на современные — декорациях.

Примерно с того же времени мастера начинают экспериментировать с пластикой, жестами и мимикой персонажей и — впервые с поздней Античности — пытаются с помощью выражения лиц передать весь сложный спектр бушевающих человека эмоций: злорадство (палачей), скорбь (Девы Марии и Иоанна Богослова, стоящих у креста), ликование (праведников в Царствии Небесном) и т.д. Благодаря этому сакральные сюжеты еще сильнее вовлекают зрителя — не только даруя ему чувство причастности к таинству, но и вызывая мощный эмоциональный отклик: сопереживание персонажам или ненависть к ним.

Даже если бы средневековые мастера или их «консультанты» из духовенства могли выяснить, как выглядел Иерусалим I в. н.э., и как на самом деле тогда одевались еврейские рыбаки и римские

воины (чего им, конечно, узнать было неоткуда), эти сведения вряд ли бы их подвигли к документальной точности на современный лад. В целом, классическому Средневековью был чужд археологический или этнографический интерес к повседневным реалиям далеких эпох, к тому, как меняется мир, который люди выстраивают вокруг себя. Хронисты и богословы, конечно, видели в истории тектонические сдвиги и делили ее на две эры (до и после воплощения Христа), на шесть «веков» (от Адама до Ноя, от Ноя до Авраама, от Авраама до Давида и т. д.) или на три эпохи («до закона», «под законом» и «под благодатью»). Однако речь шла о Божьем промысле по поводу человечества, о ключевых этапах истории спасения, а не о том, как меняются обычаи, нравы, манеры одеваться, архитектурные стили и прочие реалии. Само собой, на них обращали внимание, но в первую очередь как на знак, позволяющий прочесть скрытый, духовный, смысл конкретных событий; как на признак греховной инаковости иноверцев или как на курьез, диковину, одно из доказательств бесконечного разнообразия творений. Иллюстрируя эпизоды из священной истории — т. е. из прошлого, которое вечно здесь и проходит через судьбу каждого человека, — средневековые мастера, прежде всего, стремились раскрыть их вневременной смысл, показать их вечную современность.

Если художник, работавший, скажем, в Париже в XIII в., должен был нарисовать армию египетского фараона,

преследующую Моисея, филистимлян, сражающихся с израильтянами, или воинов царя Ирода, избивающих вифлеемских младенцев, мы, вероятно, увидим рыцарей в тех доспехах, какие были в ходу во Франции его времени. Если сюжет требовал показать штурм какого-то города, в «кадре» появлялись осадные орудия самой новой конструкции. На щитах древних израильтян и их врагов, раннехристианских святых воинов (как Георгий или Маврикий) и их преследователей часто красовались гербы — при том, что на самом деле они появились лишь в XII в. Подобный анахронизм, конечно, встречался не только в сюжетах из священной истории — древние греки, сражающиеся с троянцами, или римляне, отправившиеся на войну с карфагенянами, тоже изображались как средневековые рыцари.

Древних врагов Христа часто представляли в обличье современных врагов христианства, чаще всего магометан. Этот обоюдоострый прием (одновременно демонизировавший иноверцев, соотнося их с палачами Спасителя, и укреплявший ненависть к палачам Спасителя через соотнесение с противниками-иноверцами) прекрасно дожил до раннего Нового времени. Например, в венецианской живописи XVI в. (скажем, у Тинторетто) гонители Христа и первых мучеников регулярно предстают в облике турок, в цветных халатах и пышных тюрбанах. Настоящее и прошлое, привычное и экзотическое переплетаются, чтобы усилить идеологический и эмоциональный посыл изображения.

Средневековый мастер точно бы не сказал, что в священных сюжетах новейшим модам и техническим новинкам делать нечего. Св. Иеронима Стридонского — христианского эрудита, аскета-пустынника и секретаря папы, жившего в IV–V вв., а потом провозглашенного одним из Отцов Церкви, — с XIV в., чтобы подчеркнуть его высокий статус, стали изображать как кардинала — в длинном красном одеянии и широкополой шляпе того же цвета (5). Однако во времена Иеронима кардинальского сана еще не существовало, а этот наряд, перенесенный воображением в далекое прошлое, у реальных кардиналов появился лишь в том же XIV столетии.

Примерно тогда же Отцов Церкви, евангелистов и прочих святых, причаст-

Экзотизмы

В XIV–XV вв. мастера, конечно, не только модернизировали, но и «экзотизировали» священную историю. Чтобы продемонстрировать, что действие происходит в давние времена и на далеком Востоке, они порой наряжали ветхозаветных и новозаветных персонажей в тюрбаны и украшали их одежды и нимбы надписями, которые имитировали еврейские, арабские или даже монгольские буквы. Эти непонятные письмена усиливали ореол загадочности и сакральности образа. Их копировали (само собой, не понимая, что там написано, и с трудом отделяя одну литеру от другой) с восточных тканей, керамики, документов, бумажных денег и других экзотических предметов, которые купцы, путешественники и миссионеры привозили из арабского мира, Персии, Индии и Китая. Например, на фреске Распятия, которую Джотто в начале XIV в. написал в падуанской Капелле Скровеньи, риза Христа украшена геометрическим орнаментом, вдохновленным монгольским квадратным письмом, созданным в середине XIII в. при хане Хубилае.



5. Стефан Лохнер (?). Св. Иероним. Германия, ок. 1440 г.
Raleigh. North Carolina Museum of Art. № G.52.9.139

ных к ученым занятиям, стали изображать в очках для чтения (6). Этот ценный инструмент, позволявший интеллектуалам, растерявшим былую зоркость, продолжать свои штудии, был изобретен в Италии в конце XIII в. и оттуда распространился по Европе. В результате он стал восприниматься как атрибут учености и книжной культуры, а посему вошел в иконографию главных христианских мастеров слова — евангелистов и богословов (правда, со временем очки стали использоваться и в негативном смысле — как символ духовной слепоты грешников, а порой и самих демонов). Однако на первых порах мастера, которые водружали древним святым на нос очки, не могли не знать, насколько это недавнее изобретение.



6. Ганс Гольбейн Старший. Успение Богоматери.
Германия, ок. 1491 г.
Budapest. Szépművészeti múzeum. № 4086

Представим себе, что сегодня художник, чтобы подчеркнуть мудрость того же Иеронима, решил бы изобразить его в цифровых очках *Google Glass*.

В нидерландском искусстве XV в. многие события евангельской истории переносятся в современные — причем как никогда детально и реалистично прописанные — пространства и интерьеры. Комната, в которой архангел Гавриил возвещает Деве Марии благую весть, часто напоминает покой, где мог жить дворянин или богатый бюргер, заказавший художнику это изображение. Скамьи

с подушками, ставни, камин, подсвечники, вазы, на стенах — раскрашенные гравюры (тоже недавнее изобретение) с фигурами святых, за окном — черепичные крыши соседних домов...

Конечно, эти библейско-фламандские интерьеры нельзя принимать за зарисовки с натуры и уж тем более за «портреты» реальных комнат. Многие предметы, сколь бы обыкновенными они ни казались, были овеществленными метафорами, или «скрытыми символами», как их некогда назвал искусствовед Эрвин Панофский. Лилия (в вазе, стоявшей где-нибудь на столе или на полу) издавна символизировала чистоту Богоматери; подсвечник со свечой олицетворял Марию и ее божественного Младенца и т. д.

В подобных сценах современные интерьеры вмещают в себя богословскую символику и детали, которые ясно дают понять, что дело происходит вовсе не в Нидерландах XV в. Например, в сцене Тайной вечери стол, за которым Христос собрался с апостолами, может быть похож на тот, что стоял дома у зрителя. Однако ученики, в соответствии с текстом Евангелия (Мф. 10:10), изображались босыми, что на застольях в Генте или Брюгге вряд ли практиковалось. Тем не менее, такие изображения, где символы облакались в современную форму, явно создавали у зрителя мощное ощущение, что евангельские события разворачиваются здесь и сейчас, или в мире, очень похожем на тот, из которого он на них смотрит.

То же самое можно сказать и о городских видах. Многие итальянские,

нидерландские, французские и немецкие художники позднего Средневековья изображали Иерусалим ветхозаветных или новозаветных времен в облике знакомых им (и их заказчикам) европейских городов. Или, если подойти иначе, представляли свои города как Иерусалимы, перенося знакомые шпили и башни в сакральное пространство Рождества или Распятия. В Роскошном часослове герцога Беррийского, созданном братьями Лимбургскими в 1411–1416 гг., волхвы, устремившиеся с дарами к младенцу Иисусу, собираются на фоне готического города, в котором легко узнается Париж с его собором Нотр-Дам и Сент-Шапель, а на миниатюре, добавленной к этой рукописи ближе к концу XV столетия, Иерусалимский храм, куда родители привели юную Марию, будущую мать Спасителя,

изображен как готический собор, очень похожий на собор св. Стефана в Бурже (7). На алтаре, написанном в 1470-е гг. для монастыря Шоттенштифт в Вене, Святое семейство шествует мимо города, напоминающего австрийскую столицу, и т. д.

Тем не менее, зритель ясно понимал, что перед ним не Франция или Австрия, а Святая земля, и не 1433, а 33 г. от Воплощения. В одном и том же изображении знаки современности (готические шпили, рыцарские доспехи, гербы...) соседствовали с какими-то архаичными (вроде античных хитонов) или экзотическими (как восточные тюрбаны на головах истязателей Христа) деталями.

Сакральное прошлое и настоящее смыкались, но не растворялись друг в друге. Если перевести многие позднесредневековые изображения на современ-



7 а, б. Роскошный Часослов герцога Беррийского. Франция, 1411–1416, 1485–1486 гг.
Chantilly. Musée Condé. Ms. 65. Fol. 51v, 137r