

АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF ARTISTIC CULTURE



УДК 7.03:7.04

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_44

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Л. А. МИРСКАЯ

Южно-Российский гуманитарный институт

ЧУДЕСНОЕ КАК ПРОБЛЕМА ИКОНОГРАФИИ

Чудесное, эстетика которого складывается в позднем средневековье, представляется в общем плане как разновидность красоты. При этом в христианской картине мира чудесное отягощено моральными и религиозными представлениями, а в искусстве отождествляется с демоническим, ужасным, уродливым, то есть выступает противоположностью прекрасного. Проблема иконографии чудесного состоит в том, что Дьявол, наделенный пугающим обликом, одновременно является соблазнителем. Как в чудесном возможно сочетание ужаса и красоты? Каковы способы воплощения данной бинарной структуры? В измерениях чудесного – ужаса или вождения – соответствующей формой становится фантастический гротеск. Другой способ воплощения – символ. Чудесное исторически складывается в пространстве религиозного мифа. Для романтической эпохи чудесное есть выражение символизма духа. В эпоху декаданса, переоценки ценностей самоуглубление личности и упоение собственной страстью порождают демоническую чувственность. Воцаряется трагедия эстетизма – муки души из-за разлада с миром и собой, наслаждение злом и страданием. Гротеск становится символическим. Особой выразительности символический гротеск достигает в иконографии ужаса и соблазна «Искушения святого Антония». Способом воплощения данного сюжета выступает фантастический гротеск, в котором совмещаются ужасное и привлекательное. В контексте разных эпох художественные трактовки жития святого Антония приводят к трансформациям смысла – от пугающего inferнального, вторгающегося в реальность как *le merveilleux*, до психосексуальной энергии бессознательного, порождающей *le merveilleux sexuel*. Так в процессе амплификации сюжета разрабатывается проблематика чудесного за счет эстетики гротеска и символической двойственности inferнального, жуткого и эротического, привлекательного.

Ключевые слова: чудесное, миф, гротеск, символ, соблазн, ужас, бестиарий, иконография.

Для цитирования: Пигулевский В. О., Мирская Л. А. Чудесное как проблема иконографии // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 44-54.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_44

V. PIGULEVSKIY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

L. MIRSKAYA

South-Russian Humanitarian Institute

THE MIRACULOUS AS A PROBLEM OF ICONOGRAPHY

The miraculous seems to be a kind of beauty. The aesthetics of the miraculous takes shape in the Middle Ages. In the context of Christianity, it becomes one of the means of religious moralization. In art, it is identified with infernal, terrible, – as the opposite of beauty. The problem with the iconography of the miraculous is that the devil has a frightening appearance and, at the same time, is a seducer. In the dimensions of miraculous – horror or lust, – fantastic grotesque and symbol become forms of its embodiment. Historically, the miraculous takes shape in the space of religious myth. For romanticism, the miraculous becomes an

expression of the symbolism of the spirit. In the era of decadence, reassessment of values, self-deepening of personality and intoxication with one's own passion give rise to demonic sensuality – torment of the soul due to discord with the world and oneself, enjoyment of evil and suffering. The grotesque becomes symbolic in the iconography of horror and seduction “The Temptation of Saint Anthony”. Thus, in the process of amplifying the plot, the problem of the miraculous was developed through the aesthetics of the grotesque and the symbol of the infernal, eerie and erotic, attractive.

Keywords: miraculous, myth, grotesque, symbol, temptation, horror, bestiary, iconography.

For citation: Pigulevskiy V., Mirskaya L. The miraculous as a problem of iconography // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 44-54.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_44

Прекрасное имеет лишь один облик;
уродливое имеет их тысячу.

Виктор Гюго

Гибрид гротеска и трагедии есть
такое же наслаждение для ума, как
расстроенный лад – удовольствие для
пресыщенного слуха.

Андре Бретон

В самом общем выражении чудесное – разновидность прекрасного. Однако в эстетике до Канта и романтиков, когда прекрасное понимается в русле калокагатии, чудесное трактуется как прямая противоположность красоты. Разработка эстетики чудесного и его воплощения в искусстве происходит на протяжении позднего средневековья. В христианском мирозерцании средневековья на Западе чудесное отягощено моральными и религиозными представлениями о теоцентризме, дуализме добра и зла, а потому в искусстве выражено как демоническое, ужасное и уродливое. В откровенно жутком виде чудесное представляется легионом бесов и самим Дьяволом, что наиболее ярко воплощается в картинах Иеронима Босха и Матиаса Грюневальда. Суть заключается в том, что Дьявол, имея пугающий облик, одновременно является соблазнителем, способным трансформироваться в желаемое и очаровательное. Отсюда и проистекает проблема эстетики и иконографии: как Дьявол, будучи безобразнейшим существом, может казаться прекрасным [1, с. 188–189]? По-видимому, в своем генезисе чудесное имеет двойную структуру. Задачей данной статьи является анализ чудесного в целом и способов его воплощения в искусстве.

Метод. Анализ двусмысленного феномена чудесного может быть осуществлен посредством диалектики общего и частного в метафизической картине мира. Картина мира, начиная со Средних веков и заканчивая эпохой модерна, обусловлена трансцендентальным означающим: Бог, Природа, Разум. В данном смысле трансцендентальный субъект выступает объясняющим и порождающим принципом всего многообразия

эманаций. Бинарная картина мира сохраняется вплоть до ситуации постмодерна, когда разрушается телеологическая картина мира, наступает конец истории, воцаряется радикальный плюрализм, происходят утрата центров и подрыв того, что обосновывало мир. В такой картине мира не требуется обоснование чудесного, ибо оно уже сформировано и входит в структуру мифов массовой культуры как иллюзия и всеобщий соблазн. Поэтому метод диалектики общего и частного ограничен определенным историческим периодом – периодом христианской теологии и модерна. Последующий анализ опирается также на исторический подход в поисках мифологических истоков и теоретических источников происхождения вымысла.

Бестиарии и демонология. По своей сути чудесное есть выражение человеческой фантазии, развитой на стадии мифологии. Мифологический *bricolage* образуется как сочетание разнородных элементов, олицетворяющих силы природы и культурные феномены: Кентавр, Пегас, Минотавр и др. Эти античные существа служат источником для средневековых представлений, выходящих за рамки обыденности. Помимо влияния античной мифологии, представления о вымышленных существах и экзотической фауне складываются на средневековом Западе под влиянием пограничных земель христианской ойкумены – красочных описаний странных существ Индии и Азии. Таковы василиск, химера, лекоокр или мантихора. На Северную Европу и Британию оказывает влияние мифология кельтов. Языческие божества-животные – это лошади Юпитера, собака Нехаленнии, владычица диких кабанов Ардуинна, богиня-медведица Артио, змеи с головой барана, галльский рогатый бог Цернунос [2, с. 167]. У германских народов, обращенных в христианство, вера и религиозные практики смешиваются с языческими культами, среди которых чаще всего упоминаются Вотан и Фрейя.

В Средние века фантастические животные, порожденные религиозным сознанием и суевериями, приобретают символическое значение. Бестиарии – руководства по символической

зоологии. Источником чудесного была Библия с образами Рая и Ада, Ноева ковчега, Вавилонской башни, а также античная и кельтская мифологии, семь чудес света, фольклор. В период поздней античности и средневековья диковинные существа описываются в трактатах «Естественная история» Плиния Старшего (77 г.), «Физиолог» (Ш в.), «Книга диковин» Юлиа Обсеквента (IV в.), «История чудовищ» Альдрованди (VI в.), «Книга чудес света» Марко Поло (1298) [3], «Послание Пресвитера Иоанна» (XII в.), «Disciplina clericalis» Петра Альфонси (XII в.), «Цветник историй земель Востока» Гайтона (1307) [4, с. 211–274], «Нюрнбергские хроники» Шеделя (1493). В XII–XIII веках описания чудовищ становятся неотъемлемой частью таких трактатов, как «Imago mundi» и «Speculum» [5, с. 577–580]. Трактат Альберта Великого «De animalibus» содержит рассказы о mirabilis Orientis; ряд чудовищ остается принадлежностью экзотического мира: мантихора, сципод и такие змеи, как амфисбена, кераст, василиск.

Начиная с трактата «Физиолог», под влиянием христианства происходит морализация чудовищ [6, с. 116]. Важную роль в этом играет народная смеховая культура, в которой осмеиваются человеческие недостатки. Ряд животных становится воплощением человеческих пороков. Так, лютей волк – похититель душ, осел – воплощение глупости, похоти и лени, лев – аллегория тиранического насилия, лиса – олицетворение хитрости, вепрь – агрессии, дикости и необузданности, рогатый бык, козел, единорог – фигуры гордыни и гнева [7, с. 46, 66, 78–98].

Аморальное означивание вымышленных существ и мистификация зла складываются в силу вертикальной концепции христианского мироздания. Бог есть единое начало, трансцендентное и имманентное миру, а все созданное Богом: духовные существа, человек и мир с его флорой и фауной – ниже Сущего, ибо причина выше действия. Единое порождает многообразие чувственного мира. Бог есть абсолютное добро, которому противостоит метафизическое зло, связанное с плотскими страстями человека. Божественному благу противопоставлены орды нечисти во главе с Дьяволом. Гибриды обретают монструозный характер, выступая как бесы, олицетворяющие все низменное, ужасное и отвратительное. Демонологическая литература – это «Видение Тнутдала» (1484), сочинения Дирка Мартенса, «Зерцало бесед о грехе» (1473) Яна Вестфали, «Бич еретиков» (1458) Николя Жакье, «Слово против Вальденсов» (1460) Жана Тинктора. В протестантизме, в анонимном труде «Theatrum diabolorum» (1569), оформляется традиция, согласно которой дьявол – воплощение

пороков общества: это бесы богохульства, пляски, похоти, тирании, пития, лености, гордыни и азартных игр [6, с. 101–102].

Грех гордыни привел к отчуждению Дьявола от порядка, справедливости, не стало «ни веса, ни меры, ни числа» (Августин) (цит. по: [1, с. 23]). Отсюда – телесные диспропорции демонов, неустроенность ада, совмещение в образе Дьявола атрибутов разных животных, нарушение установленных Богом телесных чинов, а также, в отличие от человека, отсутствие устремленности к небу. Дьявол – падший ангел, начало зла, глава сонма демонов, а также искуситель, лукавый, лжец, клеветник, князь тьмы, лжепророк, источник страданий, смерти, ереси и колдовства, мешающий нам принять учение о Царстве Божием и склоняющий людей к греху [8, с. 263]. Самая распространенная иконографическая формула – совмещение человеческого лица, птичьих лап, рогов и кабаньих клыков. Демон есть агломерат, хаос, discordia. Множественность как утрата единого и простого – легион бесов, ущербных и постыдных. Дьявол низринут ниже природы человека, основная визуальная фигура его умаления – зверь, что и конкретизируется в обширном бестиарии [1, с. 51]. Другие фигуры умаления демона – карнавалы «мир наоборот»: уроды, изгои, калеки, плебеи, деревенщина, дураки, кривляющиеся шуты, оскорбление наготой, мимикой и жестами. По сути, эскалация inferнального и аморального смысла в обликах бесов, в разнообразии гибридов создает то, что именуется чудесным. В отличие от просто необычного, чудесное обретает сверхъестественный характер.

Феноменология чудесного. В силу своего языческого происхождения чудесное трактуется как *mira* – «удивительное, дивное, странное». Слово «чудесное» (лат. *mirabilia*, фр. *merveilleux*) означает «появляться в смысле видимого, визуально воспринимаемого» [9, с. 47]. Чудесное не имеет отношения к христианскому пониманию чуда, поскольку чудеса могут быть сотворены только Божественным волеизъявлением. Однако чудесное даже в силу негативных коннотаций – отнюдь не оппозиция прекрасному. Все дело в нисходящей иерархии ценностей. Бог есть абсолютное совершенство, порождаемые им ангелы и архангелы менее совершенны, еще ниже – красота души человека (добродетели, мудрость, праведность, подвижничество), и наиболее удалена от Бога красота видимого мира во всем ее разнообразии (Псевдо-Дионисий). Еще ниже пребывает демоническое начало со всеми своими чудовищами – начало, которое в силу теодицеи, непостижимости трансцендентного встроено в огромный симфонический концерт космической гармонии

для равновесия божественного порядка (Августин). Зло являет собой нечто искусственное по сравнению с естественным порядком и потому «умножает украшенность мира (*decorum*)» (Бонавентура). Это не диссонанс сакральному, а нечто столь необычное, что предстает как восхитительное, способное доставлять извращенное наслаждение (Бернар Клервоский) [10, с. 51]. В противовес истине Дьявол явлен как некое переоблачение, перевоплощение, *se transfiguratur* [1, с. 40]. По своим истокам образ Дьявола – преобразованный облик античного фавна или сатира, он может оборачиваться львом, медведем, козлом, жабой, скорпионом, свиньей, быком, котом, собакой, вороном, а также чудовищем вроде василиска [11, с. 161]. В силу своего коварства Дьявол легко облекается в различные формы соблазна (Афанасий Великий). Способы создания искусственного напоминают приемы риторики Квинтилиана (добавление, убавление, перестановка, замена) – фигуративность и комбинаторика как нарушение естественного порядка, *transgressio* [10, с. 90–91]. Так получают обоснованные монстры – гибриды зла и соблазна.

Монстры – составные образования из множества частей, фрагментов, чужеродных анатомий. Так, античная химера имеет голову льва, брюхо козы и хвост змеи («Илиада») или три головы (Гесиод). Мантихора (*mantichora*), которая впервые описана в «Индики» (IV в. до н. э.), а затем у Плиния Секунда (I в.), имеет человеческое лицо и уши, тройной ряд зубов, голубые глаза, тело льва, хвост скорпиона, а голос мантихоры – гармоничный ансамбль трубы и флейты [12, с. 192–194]. Как утверждал Аристотель в «Поэтике», главная причина чудесного – немыслимое (*ἄλογον*). С позиции христианства, подобные чудовища, находясь за пределами упорядоченного мира, представляют собой загадку, нечто необъяснимое. Гибриды, выражая средневековое представление о странном, чудном (от фр. *drôle* – «смешной, диковинный»), пугают и восхищают одновременно. Чудесное вызывает удивление, изумление и ужас, поскольку несет в себе угрожающий inferнальный элемент.

В позднем средневековье выделяются три вида чудесного: *mirabilis* – языческие сирены, гарпии, химеры, Сцилла и Харибда, Цербер, Горгона; *magicus* – черная магия, сатанинское сверхъестественное; *miraculosus* – христианские чудеса [9, с. 46]. Чудесное – это Оберон, феи, человекообразные чудища, единороги, грифоны, драконы; гибриды – мелюзгины, сирены, русалки, мерверы, онокентавры; оборотни – ликантропы, берсерки; магические предметы – чаша Грааль, меч Эскалибур, зеркала, волшебное кольцо и шапка-невидимка. Галерея монстров и уродцев

подразумевает, что грех имеет объективное основание, а не является индивидуальной слабостью [13, с. 271]. Чудесное, описываемое в трактатах путешественников и куртуазной литературе, скорее относится к *mirabilia*: это бестиарии, романы о рыцарях Круглого Стола, описания чудес Древнего Рима, трактаты путешественников на Восток. Расцвет чудесных и сказочных мотивов приходится на XIV–XV века.

Говоря о месте чудесного в хронотопе средневековья, где устанавливается дуализм «верха» и «низа», *civitas Dei* и *civitas terrena*, подчеркнем, что именно «низ» есть обиталище *civitas diaboli* [14, с. 63]. Время для христианской теологии вертикально: вечное пребывание в Раю или Аду и кратковременное существование в мирской жизни. Для народной культуры время циклично: смены сезонов, урожая и праздников. Но аграрное время становится вместе с тем и временем литургическим. Год расчленяется праздниками, знаменующими события из жизни Христа. Смена дня и ночи также значима для народных суеверий: ночь – символ зла и греха, черт оказывается ближе и опаснее под покровом темноты. Что касается пространства, то мир «мистичен», «мистериален» (А. Лосев). Природа символична, покрыта знаками иносказания о Боге. Ландшафт – лишь символ потустороннего мира. В силу символизма природы становится несущественной разница между реальным и воображаемым. Топосы чудесного – это сказочные острова, страна Кокань, лес Бросселианд, лес Вистмана; великаны, карлики, феи, чудесные животные, такие как лев Ивейна, единорог, грифон, дракон. В контексте христианской веры и народных суеверий маргинальным феноменам придается морализаторский и символический смысл.

Указанные образы проникают в иконографическую традицию – изображаются на капителях и порталах романских соборов, становятся мотивами книжной миниатюры и обозначениями на картах (миниатюры в «Книге природы» Конрада Мегенбергского, XV в.; «Космография» Себастьяна Мюнстера, XVI в.; первое изображение ведьмы верхом на помеле – Шлезвигский кафедральный собор, ок. 1280). Начало охоты на ведьм и распространение массового безумия в Европе (1360–1427) сопровождается формированием классического образа ведьмы (1427–1486).

Фантастический гротеск. В любой доминанте структуры чудесного – ужаса или вожделения – формой воплощения становится образ, перегруженный смыслом (чувственным, моральным, inferнальным, иррациональным), – фантастический гротеск. Гротеск (фр. *grotesque*, итал. *grottesco* – «причудливый, затейливый, уродливый, комичный») – странный и пугающий образ.

Таковы ужасы греческих мифов: сирены, гарпии, Полифем, Цербер, химеры, которым, однако, не хватает гротескного напряжения и символической полноты. В христианской картине мира контекстом становятся образы Преисподней как обобщение жуткого: сатанизма, насилия и пыток, сломанных вещей, людских уродств. Данные образы наполняют гротеск inferнальным смыслом. Однако есть и другая причина образования «гротескного тела» – зависимость человека от природы, которая долгое время остается главным источником удовлетворения жизненных потребностей. Человек изображается выделенным из природы: образы людей-зверей, людей-растений, головоногих и многоруких существ, антропоморфных гор повторяются на протяжении всего средневековья [13, с. 60]. В связи с недифференцированным отношением людей к земле, образ «гротескного тела» проникает в искусство и карнавалы эпохи Возрождения. В таком «гротескном теле» преобладают «телесный низ» и животные функции, связующие человека с природой (М. Бахтин). Нарушение границ между телом и природой, переходы между ними – характерная черта народной культуры.

Термин «гротеск» был введен в эстетику Теофилом Готье как обозначение фантастического в виде странного, причудливого, нелепого, искаженного, смехотворного и экстравагантного. Это высшая, доведенная до предела возможного степень гиперболизации образа, преувеличение контраста в виде уродливого и ужасного. Гротеск – предельная пластическая деформация, придающая комедийному или трагическому образу неестественный характер, а также выражение безобразного, которое долго рассматривалось как низшая степень красоты. Лишь у романтиков появляется нечто новое – преобладание интересного и характерного над идеальной нормой, идея «перерождающего хаоса» (Ф. Шлегель). Возникает стремление изображать «смятение в наивысшей полноте» – в неправильном и бесформенном. Все неправильное и отвратительное предстает как ужасное, тошнотворное, преступное, призрачное, дьявольское, колдовское, карикатурное, когда преувеличение переходит в фантастику (К. Розенкранц). Гротеск выражает парадоксальное смешение переживаний, вызывающее растерянность и беспокойство.

Будучи ступенным переживанием, гротеск не требует логического обоснования и рассеивает любую центральную мысль. В дьяволиаде Босха едва ли найдется хоть одна аллегория или событие, которое не представлялось бы современному наблюдателю «с одинаково беспокоящей неопределенностью» [13, с. 274]. В искусстве модернизма гротеск становится выражением

субъективности. Трагический гротеск в экспрессионизме возникает как перенапряженное переживание, когда агрессивное «Я» сталкивается с миром, угрожающим человеку или его ценностям. Фантастический гротеск в сюрреализме рождается как выражение снов-кошмаров. В кинематографе ужаса господствуют вампиры, чудовища, зомби, мутанты, «чужие» или хищники – образцы фантастического гротеска.

При этом возможен продуманный и непредуманный гротеск. В картинах Босха и Грюневальда гротескные демоны создаются рационально, по принципу «прививки и скрещивания» [15, с. 12]. Демон образуется посредством сочетания элементов, между собой не связанных, которые переставляются, заменяются, трансформируются. В пространстве мифа гротеск рационален. Наряду с этим, возникает гротеск, который включает иррациональный элемент и выпадает из мифологической картины мира. Непредуманный фантастический полагает «тревогу и разрыв» [Там же, с. 14]. Так, вызывает беспокойство классический сюжет: контраст рыцаря в латах с обнаженной девушкой – крайняя хрупкость, соблазн и могучая сила, аскеза: «Аллегория любви» (1568) Матиаса Герунга, «Суд Париса» (1530) Лукаса Кранаха Старшего, «Спасение Арсинои» (1561) Якопо Тинторетто, «Руджиеро, спасающий Анжелику» (1819) Ж. О. Д. Энгра, «Странствующий рыцарь» (1870) Дж.-Э. Миллеса.

Гротеск – всего лишь иное название для абсурдного и демонического. Данная художественная форма возникает, когда внешнее насилие кажется непреодолимым и непостижимым, а жертва, которая одновременно ощущает опасность и смотрит со стороны, испытывает ужас и смех, застревающий в горле. Следовательно, гротеск выступает лишь чувственным выражением, эмоциональным парадоксом, условным обликом бесформенного и безликого мира [16, р. 11–12]. Причудливый образ разрушает порядок и выбивает почву из-под ног – это «попытка вызвать и покорить демонические силы реальности» [Там же, р. 52, 188].

Символ: чудесное демоническое. Гротеск – не единственный способ выражения чудесного. Другое воплощение – символ как «образ, несущий глубинный смысл» (С. Аверинцев). Конец Средневековья ознаменован развитием ренессансно-романтического идеала личности. Бог отступает на второй план. Человек берет на себя божественные функции (А. Лосев). На протяжении Нового времени, эпохи Просвещения ренессансный идеал универсального и титанического человека трансформируется в романтический идеал духовно богатой, творчески всемогущей

личности, которая противостоит социальной действительности. Возникает романтическое двоемирие: мир внешний, рутинный, утилитарный и мир внутренний – универсум духа, в котором обыгрываются ценности культуры согласно «жизни сердца». Разложение романтического идеала личности в эпоху декаданса приводит к углублению в субъект и возникновению «приватной мифологии». Происходит переоценка ценностей – ставятся под сомнение вечные ценности добра, истины, красоты, веры. Это приводит к смыслоутрате, в результате чего «смерть Бога» замещается трагической «жизнью души». Личность жаждет превозмочь страх перед всеобщим «напрасно». Однако преодоление действительности или отрицание социальной сущности субъекта чревато самоотрицанием, в результате которого человек оказывается внутренне опустошенным носителем декадансного настроения, состояния пессимизма и нигилизма. Поэт, пытающийся выйти за пределы действительности, против которой он протестует, ограничен кругом самопреодоления, и страстное романтическое томление разрастается до демонической чувственности. Происходит разлад с собой, драма самосознания, когда самоотрицание, влекущее мысль за пределы мира, становится пустым и тщетным. Личность страстно переживает свое одиночество, раздвоенность, душевный разлад, «сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою – вот главные тоны нашего Я» [17, с. 101–102]. Демоническая чувственность рассматривается как дионисийское опьянение, то есть упоение собственной страстью, которое приводит к наслаждению злом и страданием. Понятие дионисийского опьянения в противовес аполоновской ясности ума ввел Ф. Ницше: трагедия возникла из оргий бога, растерзываемого иступленными [18, с. 29–30]. Позднее идея самозабвения в иступлении была усвоена символистами.

Из пространства мифа и религии чудесное перемещается во внутреннюю жизнь души. Это уже не только гротеск, но и символ, выражающий внутренние глубины духа. В эпоху декаданса и модернизма гротеск, выражая бездну духа, становится символическим. Символизм чувственных образов заключается в том, что они «только отблеск, только тени / От незримого очами...» (А. Белый). Чудесное выступает как выражение демонической чувственности. Такова образность у Шарля Бодлера в «Цветях зла» (1857):

У нас в мозгу кишит рой демонов безумный,
Как бесконечный клуб змеящихся червей;
Вдохнет ли воздух грудь – уж Смерть клокочет в ней,
Вливаясь в легкие струей незримо-шумной.

В искусстве воцаряется трагедия эстетизма – муки души из-за разлада с миром и собой, наслаждение злом и страданием, «сила, зияющая мутным взором безумия» (Вяч. И. Иванов). Художественная форма наполняется трагическими переживаниями и деформируется. Красота становится болезненной, синтезируя в себе тоску, меланхолию, отчаяние, сплин, поэзию смерти, шокирующую эротику, непристойное и отвратительное. Отсюда интерес к «красоте тоски» (Ш. Бодлер), к эротическому с обертонами ужасного и безобразного, к эстетизации безобразного. В творчестве воплощаются образы *la femme fatale*, символы умопомрачительной красоты и сатанинского соблазна: Саломея, Юдифь, Далила, Елена, Галатея, Семела, Леда в творчестве Р. Штрауса, О. Уайлда, Г. Флопера, Ж. К. Гюисманса, Г. Климта, Г. Моро, О. Бердсли. Женскому образу придается провокационный и извращенный характер: он вызывающе обольстителен и болезненно-порочен. Образ *la femme fatale* символичен, поскольку отсылает к библейским и мифологическим нарративам.

Говоря о чудесном, понятием как демоническая чувственность, стоит указать на образы «Манфреда» Байрона (1817), «Мальдорора» Лотреамона (1869), «Демона» Врубеля (1890). Дело не только в том, что, начиная с образа Мефистофеля, демоническое начало предстает «частью той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» (Гете). Демон в эпоху декаданса символизирует душевный конфликт или ментальную драму. Отвергая Бога и мир, демоническая натура преодолевает все, что связывает ее с миром, и впадает в отчаяние.

Демонизм открывает бездны духа, мерцающие мраком и ужасом. Стихотворение Шарля Бодлера «De profundis clamavi» (1851) пребывает на грани романтического восторга и отрешенности, а «Литании Сатане» (1857), посвященные князю изгнанников и владыке мрака, проникнуты наслаждением от разрушения разума, жажды власти и обогащения, рутины повседневности. Впрочем, для русского символизма зло не субстанционально, но акцидентально, ибо художественная традиция ориентируется на нравственное усовершенствование человека. Скажем, «Демон» Михаила Врубеля – дух не злой, а величавый, страдающий и скорбный, «Огненный столп» Николая Гумилева – эманация благодати, пронизанная светлой иронией, не подрывающей православной веры.

Итак, сияющее в глубинах души чудесное, в отличие от своего исторического существования в пространстве религиозного мифа, выражается через символ — рефлексию внутреннего состояния личности сквозь призму мифологем.

В искусстве декаданса и модернизма вымысел, чреватый безумием, порождается опьянением собственной страстью, злом и страданием, становится внутренней истиной чудесного. Теперь это разновидность красоты, но красоты порочной, чреватой злом, наполненной усталостью и меланхолией, страданиями души. Чудесное можно описать как демоническую чувственность (дионисийство), в которой сквозит «нечто пыльное и печальное, нечто смутное, оставляющее место для догадок» (Ш. Бодлер).

Иконография ужаса и/или соблазна. На протяжении столетий искусство привлекает сюжет христианских апокрифов «Искушение святого Антония». Святой Антоний по ночам видит демонов: то дьявол искушает отшельника, принимая облик наглой блудницы, то облачается в «...формы различных зверей и пресмыкающихся: место немедленно наполняется видениями львов, медведей, леопардов, быков, змей, ехидн, скорпионов, а также волков...» [1, с. 41]. Иконография интересна тем, что показывает, во-первых, как способом воплощения чудесного становится фантастический гротеск, а во-вторых, как в структуре чудесного возникает не имеющая решения на протяжении нескольких веков проблема сочетания ужасного и привлекательного.

Автором средневекового пустынного эпоса «Жития Антония» стал Афанасий Александрийский (IV в.). Пустыня в Средние века представлялась местом авантюры, испытания и «вратами спасения» [9, с. 41]. Однако в искусстве Средневековья сюжет встречи Антония с дьяволом распространения не получил, внимание уделялось лишь унынию – опасности, подстерегающей отшельника в пустыне. Интерес к демонологии обостряется в позднем Средневековье и в эпоху Возрождения, когда возникает любопытство к телесности, мукам Христовым, людским уродствам и казусам природы [10, с. 71]. В этот исторический период меняется картина мира: на место провиденциализма приходит идея Фортуны, на место аскетизма – интерес к человеческому телу, природе и предметному миру. В поле зрения художников попадают два аспекта плотской жизни – *ужас и влечение*. Внимание привлекает святой, преодолеваемый жуткими бесами и эротическими видениями. На первый план выходит народная культура с карнавалами и праздниками, где формируется мир загадочного и необычного. Теперь сюжет жития Антония в пустыне наполняется эстетикой чудесного, которая представлена как «мир наоборот», ужас и соблазн. Среди многочисленных вариантов «Искушения святого Антония» в одних случаях главная пружина – *страх*, а в других – *вожделение* [15, с. 15].

В картинах, посвященных твердости веры святого Антония, ужасы и соблазны манифестируют ряд моментов. Прежде всего, уделяется внимание ужасающему виду бесов и мукам святого: назовем полотна таких мастеров, как Стефано ди Джованни Сассетта (1432), Мартин Шонгауэр (1475), Микеланджело (1488), Бернардино Паренцано (1494), Джованни Пьетро ди Бираго (1490), Джованни Джироламо Савольдо (1524), Корнелис Сафтлевен (1629), Сальватор Роза (1645), Абрахам Блутелинг (1652). Порой демонический ужас и муки святого предстают как адская фантазмагория, что ярко прослеживается в работах Лукаса Кранаха Старшего (1506), Питера Брейгеля Старшего (1588), Мартена де Воса (1594), Жака Калло (1617, 1635). Другая линия – интерес к эротическим соблазнам, представленный произведениями Иоахима Патинира (1514), Велленса де Кока (1520), Корнелиса Массейса (1578). И, наконец, чудесное в виде совмещения причудливых бесов и соблазнительных дев запечатлено в картинах Лукаса ван Лейдена (1530), Питера Хьюса (1547), Велленса де Кока (1526) Йоса ван Красбека (1650) и герметизм чудесного в картинах Яна Мандина (1530, 1555). И надо признать, что эти две линии, ужаса и соблазна, или никоим образом не пересекались, или «механически» объединялись в одной композиции. Получался своеобразный коллаж из inferнальных ужасов и соблазнительных ню.

Идея мук святого через греховные пристрастия и изображение жутких демонов обретает предельную остроту выражения у Матиаса Грюневальда на одной из створок Изенгеймского алтаря (1506–1515). Свирепые чудовища олицетворяют семь смертных грехов: гиппопотам – чревоугодие, кусающая руку ящерица – скупость, тянущий на себя одеяние рогатый демон – зависть и т. д. Этот легион демонов тяготеет к *magicus*. Здесь отвращение есть оборотная сторона религиозных кодов, на которых зиждется покой индивидов [19, с. 245]. А вот царство *mirabilia* – это триптих Иеронима Босха (1506), где черти напоминают карнавальных персонажей, но вместе с тем представляют морализованный бестиарий, аллегории людских пороков. Отчасти бесы принадлежат миру земных наслаждений, которые ведут в Ад [6, с. 102]. В отличие от предшествующей традиции, inferнальные монстры Босха являются не простой смесью разнородных признаков, но оригинальной в своей кошмарности (У. Эко). Эти демоны – гибриды частей животного, человека с предметами – являются иносказательным выражением карнавальной культуры, осмеянием публичных домов и фривольных гостиниц, дурости, страстей человеческих, травести моральных норм и нравоучительных сентенций, народных

пословиц и поговорок. У Босха народное и греховное – почти синонимы [20, с. 141]. Назовем иконографию составных частей: лев – гордыня, свинья – жадность, осел – лень, носорог – гнев, обезьяна – похоть, змея – зависть, волк – скупость [Там же, с. 275–276]. Гротеск и гипербола у Босха – образы глупости и греха в формах аллегии и трагедии, изображение мира «наоборот».

По сути, «Осень Средневековья» Й. Хейзинги отмечена выходом на первый план карнаваль-ной культуры, когда устанавливается приоритет земного над Божественным. Самоутверждение личности в ее телесности и жизнерадостности демонстрируется в виде непристойности, скабрёзности, издевательского смеха и уродства (М. Бахтин). Впоследствии непристойность становится поводом для утонченного веселья во фривольном искусстве Галантного века [6, с. 150]. Жизнь крестьян с их празднествами, неотесанностью и грубостью входит в художественную культуру. Отсюда стремление вписать сюжет «Искушение святого Антония» в неприглядный контекст повседневности, что представлено на полотнах Адриана Браувера (1634), Давида Тенирса Младшего (1648), Питера Брейгеля Младшего (1601), Томаса ван Апшовена (1622), Яна Брейгеля (1604).

Дьявол настолько безобразен, что наводит ужас своим чудовищным видом. Однако зачастую Дьявол способен принимать соблазнительный облик женоподобных юношей или наглых блудниц. В Новое время тема искушения обретает кощунственный интерес к обольстительному женскому облику, вызывая томление отшельника [6, с. 92–97]. Смещение смысловых акцентов происходит не без влияния барокко и маньеризма, когда на первый план выдвигаются мистицизм и экзальтация, а творцы увлекаются удлинёнными пропорциями, вычурностью, стремятся к «странному, экстравагантному и бесформенному» (У. Эко). Художник начинает отделять безобразное от смешного и непристойного, а уродливое воспринимает с состраданием и сочувствием. Жизненное заменяется условной формой, maniera. Риторичность и метафоричность, демонстрирующие изящество ума, оказываются источником смысла [21, с. 58]. Внимание переносится с мук и соблазнов на экзальтацию, на мускулистые мужские фигуры и прелестные женские образы в необычных позах и сложных динамических композициях, – таковы картины Аннибале Карраччи (1598), Тинторетто (1577), Паоло Веронезе (1553).

В Новое время тема силы духа отшельника противостоит обольстительным образам, вызывающим томление искушаемого. Существа, осаждающие святого Антония, ужасающе трево-

жны, ибо и они принадлежат миру земных наслаждений. Но вера, напротив, открывает «ужас бесконечности» (Г. Флобер). Как же совместить соблазн и ужас? На протяжении столетий обнаженные девы представляли перед отшельником в окружении чудищ. Рококо, романтизм и декаданс – апофеоз изображения чувственных прелестей. Особое внимание к сюжету «Искушение святого Антония» возникает в эпоху декаданса. В условиях переоценки ценностей, нигилизма и пессимизма растет интерес к трагедии духа и демонической чувственности.

Образ *la femme fatale*, вызывающе обольстительный и болезненно-порочный, приобретает извращенный и провокационный характер. В этом духе и переосмысливается «Искушение святого Антония» – только соблазн интересует искусство декаданса. Уже Гюстав Флобер воссоздает все этапы «одержимости страстями» и устрашения Антония, но, по сути, описывает экстаз от истязаний (1847–1849). Особое внимание уделяется прелестному, роковой страсти и экстатическим шабашам: от романтической образности, преобладающей у Поля Делароша (1832), Джона Долмана (1897), Жана-Франсуа Милле (1864), Теодора Шассерио (1857), Александра Луи Лелуара (1871), Доменико Морелли (1878), и предвосхищений импрессионизма (Анри Фантен-Латур, 1861) к декадансной порочности и экспрессии (работы Поля Сезанна (1869), Фелисьена Ропса (1878), Ловиса Коринта (1897, 1908), Франца фон Штука (1904).

Эротически-чудесное и чудесное в повседневном. Новый всплеск интереса к сюжету «Искушение святого Антония» возникает после Второй мировой войны, которая явила разгул жестокости, ужаса и смертоубийства. Поводом пристального внимания к сюжету послужил конкурс, объявленный в 1947 г. американским кинопродюсером Альбертом Левиным. В конкурсе приняли участие Айвен Элбрих, Юджин Берман, Стэнли Спенсер, Поль Дельво, Луис Гульельми, Гораций Пиппин, Макс Эрнст, Абрахам Раттнер, Леонора Каррингтон, Доротея Таннинг, Сальвадор Дали. Победил Макс Эрнст, чью картину кинокритик Босли Кроутер назвал «совершенно тошнотворной». Однако, как выразился Сальвадор Дали, «отвращение – часовой, который караулит у дверей наших самых заветных желаний» [22, с. 42]. Фантазия сюрреалистов концентрировалась на том, что дьявольские искушения – это видения и галлюцинации. Сюрреальные фантазмагии – *hallucinogènes de hasard objectif* («видения случайно явившегося мира»), отличающиеся черным юмором и конвульсивной красотой (Лотреамон). Конвульсивная красота, или эротически-чудесное, создавалась как

коллаж несопоставимых вещей – декоративное выражение либидо. При этом проблема осталась прежней: как совместить ужасное и безобразное, свойственные чудовищному виду бесов, и соблазн, создаваемый притягательной женской сексуальностью, в который рядится дьявол? Как совместить отвратительное и прелестное?

Сальвадор Дали пишет сновидные деформации коня с обнаженной девой (аллегория «разнузданной чувственности»), слонов, несущих символы богатства и власти, а также чашу желаний, храм с обнаженным женским торсом. Святой Антоний защищается от видений крестом, и его усилия поддерживает свет веры, падающий на Эскориал. Эротически-чудесное передается на картине в виде сомнамбулических видений и ню. Акцент ставится на рассказываемой истории в виде шокирующей галлюцинации. Макса Эрнста также привлекает реальность *Le Rêve*. Художник дает следующее описание в каталоге, опубликованном к упомянутому конкурсу: «Погружающийся во тьму, слабеющий разум Антония взывает о помощи, но его крик ужаса лишь отражается эхом от спокойной поверхности воды и заглушается смехом чудовищ, порожденных воображением святого...». Сюжетным центром становится образ жутких демонов, терзающих святого Антония. При этом используется оригинальная живописная техника, которая и создает чудесное с эффектом *decorum*. Именно Макс Эрнст применяет такие живописные приемы, как фроттаж, граттаж, дриппинг, декалькомания, автоматическое письмо, сюрреалистический коллаж, которые позволяют визуализировать грезы и фантазии бессознательного. Коллажи,

фроттажи, граттажи и декалькомании Макса Эрнста неразрывно связаны с обнаружением иррационализма страсти в повседневной жизни. Пример чудесного в повседневном – это образ сочетания зонтика и швейной машинки на столе патологоанатома (Лотреамон). Путем совмещения оригинальной живописной техники и чудовищных образов, угрожающих персонажу, удается создать фантастический гротеск, эмоционально концентрирующий в себе эротически-чудесное, ужасное и безобразное.

Итак, иконография «Искушение святого Антония», выражающая чудесное, чревата проблемой сочетания ужаса и соблазна на протяжении столетий. В живописи, соответственно, смысл колеблется от трагического и жуткого до привлекательного и прелестного. Иконографическая трактовка жития святого Антония художниками в контексте различных эпох приводит к трансформации смысла. «Искушение святого Антония» предстает в нескольких измерениях: от путающего inferнального и прелестного в пространстве мифа как *le merveilleux* до субъективного и иррационального в пространстве «приватной мифологии» – психосексуальной энергии бессознательного, порождающей *le merveilleux sexuel*. В процессе амплификации сюжета разрабатывается проблематика чудесного за счет эстетической формы выражения inferнального, экстатического и привлекательного – гротеска и символа. Фантастический гротеск несет в себе символический смысл чудесного – ужас смерти, преследования, угрозы, иносказательный моральный смысл твердости духа и крепости веры, подвижничества, сияния прекрасной формы, выражения безобразного и пугающего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Махов А. Е. Средневековый образ: между теологией и риторикой: Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Intrada, 2011. 256 с.
2. Пенник Н., Джонс П. История языческой Европы. СПб.: Евразия, 2000. 448 с.
3. Книга Марко Поло. М.: Госиздат, 1955. 376 с.
4. Гайтон. Цветник историй земель Востока // Книга странствий. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 211–274.
5. Лучицкая С. И. Чудовища // Словарь средневековой культуры. М.: РОССПЭН, 2007. С. 577–580.
6. Эко У. История уродства. М.: Слово, 2007. 456 с.
7. Даркевич В. П. Народная культура средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М.: ИТИ Технологии, 2004. 328 с.
8. Рассел Дж. Б. Дьявол: Восприятие зла с древнейших времен до раннего христианства. СПб.: Евразия, 2001. 408 с.
9. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. 440 с.
10. Эко У. На плечах гигантов. М.: Слово, 2018. 384 с.
11. Харитонович Д. Э. Дьявол // Словарь средневековой культуры. М.: РОССПЭН, 2007. С. 159–163.
12. Ктесий Книдский. «Индика» (Пересказ патриарха Фотия) // Послания из вымышленного царства. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 190–210.
13. Хьюз Р. Небеса и ад. М.: Золотой век, 1998. 356 с.

14. Гуревич А. Я. Избранные труды: в 4 т. СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 2: Средневековый мир. 560 с.
15. Кайуа Р. В глубь фантастического; Отраженные камни. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.
16. Kayser W. Grottesque in Art and Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1963. 224 p.
17. Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
18. Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
19. Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. 246 с.
20. Косякова В. А. Код средневековья: Иероним Босх. М.: АСТ, 2020. 432 с.
21. Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь. М.: Высшая школа, 2003. 511 с.
22. Дали С. Мысли и анекдоты. М.: Текст, 2010. 176 с.

REFERENCES

1. Makhov A. Srednevekovyj obraz: mezhdru teologiy i ritorikoy: Opyt tolkovaniya vizual'noy demonologii [Medieval image: Between theology and rhetoric: A trial of interpreting visual demonology]. Moscow: Intrada, 2011. 256 p.
2. Pennik N., Dzhons P. Istoriya yazycheskoj Evropy [The history of pagan Europe]. St. Petersburg: Evraziya, 2000. 448 p.
3. Kniga Marco Polo [The Book by Marco Polo]. Moscow: Gosizdat, 1955. 376 p.
4. Gayton. Tsvetnik istorij zemel' Vostoka [The Flower Garden of the East Lands Stories]. In: Kniga stranstviy [The Book of Wanderings]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2006. Pp. 211–274.
5. Luchitskaya S. Chudovisha [Monsters]. In: Slovar' srednevekovoy kultury [Dictionary of Medieval Culture]. Moscow: ROSSPEN, 2007. Pp. 577–580.
6. Eko U. Istoriya urodstva [History of Ugliness]. Moscow: Slovo, 2007. 456 p.
7. Darkevich V. Narodnaya kultura srednevekov'ya: Parodiya v literature i iskusstve IX–XVI vv. [Folk culture of the Middle Ages: Parody in literature and art of the 9th–16th centuries]. Moscow: ITI Tekhnologii, 2004. 328 p.
8. Rassel Dzh. B. D'yavol: Vospriyatie zla s drevneyshikh vremen do rannego khristianstva [The Devil: Perception of evil from Ancient times to early Christianity]. St. Petersburg: Evraziya, 2001. 408 p.
9. Le Goff Zh. Srednevekovyj mir voobrazhaemogo [The Medieval world of the imaginary]. Moscow: Progress, 2001. 440 p.
10. Eko U. Na plechakh gigantov [On the shoulders of giants]. Moscow: Slovo, 2018. 384 p.
11. Kharitonovich D. D'yavol [The Devil]. In: Slovar' srednevekovoy kul'tury [Dictionary of Medieval Culture]. Moscow: ROSSPEN, 2007. Pp. 159–163.
12. Ktesiy Knidskiy. «Indika» (Pereskaz patriarkha Fotiya) ["Indica" (Retelling of Patriarch Photius)]. In: Poslaniya iz vymyshlennogo tsarstva [Epistles from a fictional kingdom]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2004. Pp. 190–210.
13. Kh'yuz R. Nebesa i ad [Heaven and Hell]. Moscow: Zolotoy vek, 1998. 356 p.
14. Gurevich A. Izbrannye trudy [Selected Works]: in 4 vol. St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1999. T. 2: Srednevekovyj mir [Vol. 2: Medieval World]. 560 p.
15. Kayua R. V glub' fantasticheskogo; Otrazhennye kamni [Into the Depths of the Fantastic; Reflected Stones]. St. Petersburg: Publishing house of Ivan Limbah, 2006. 280 p.
16. Kayser W. Grottesque in Art and Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1963. 224 p.
17. Annenskiy I. Knigi otrazheniy [Books of Reflections]. Moscow: Nauka, 1979. 680 p.
18. Ivanov Vyach. Rodnoe i vselenskoe [Native and Universal] Moscow: Respublika, 1994. 428 p.
19. Kristeva Yu. Sily uzhasa: Esse ob otrvashchenii [The forces of Angst: An Essay on disgust]. St. Petersburg: Aletejya, 2003. 246 p.
20. Kosyakova V. Kod srednevekov'ya: Ieronim Boskh [The code of the Middle Ages: Hieronymus Bosch]. Moscow: AST, 2020. 432 p.
21. Borev Yu. Estetika. Teoriya literatury: Entsiklopedicheskiy slovar' [Aesthetics. Theory of literature: An Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Vysshaya shkola, 2003. 511 p.
22. Dali S. Mysli i anekdoty [Thoughts and anecdotes]. Moscow: Text, 2010. 176 p.

Пигулевский Виктор Олегович

доктор философских наук, профессор
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskiy

Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344082, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Мирская Людмила Анатольевна

доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Lyudmila A. Mirskaya

Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Vice-rector for Research Work
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068