



Научная статья

УДК 7.01“15/18”

DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.04.018

Художественные процессы Нового времени: культурные ориентиры и творчество



Табунова Надежда Андреевна

Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

michael_10@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9807-714X>, Research ID: AAA-7149-2022

Аннотация. Статья посвящена взаимодействию общекультурных и художественных норм в плоскости ментальности эпохи Нового времени, а также выражению этой ментальности в художественной культуре. В первую очередь автор обращается к опыту школы «Анналов», основанной Л. Февром и М. Блоком и в дальнейшем продолженной их последователями. Через концепцию реконструкции исторических обстоятельств автор прослеживает причинность сдвигов в культурных ориентирах эпохи и их влияния на изобразительные искусства для формулирования ориентиров в художественном процессе Нового времени. Также автор обращается к работам Ф. Хатчесона, А. Смита, Б. Паскаля, Р. Бёртона и к размышлениям Р.Г. Апресяна, А.В. Прокофьева. Изучение взаимосвязи выразительных матриц и эстетических норм не теряет своей актуальности. На сегодняшний день исследователи всё чаще обращаются к вопросу реконструкции прошлого, о чем говорит литературная серия «Культура повседневности», посвященная изучению преобразований человеческой жизни на всех уровнях — от материального до духовного. Изобразительное искусство несет в себе способность выражать духовные и умообразные концепции в зримой форме, что делает его неисчерпаемым объектом для исследования. Через изучение переменчивости выразительных инструментов художественной культуры Нового времени и обновления художественных матриц автор в статье выявляет антиномичность культуры этого периода, важные сдвиги внутри западноевропейской ментальности и влияние этих сдвигов на искусство. Посредством формулирования обширного спектра противоречий, сосуществующих друг с другом в ментальности, автором прослеживается дуальность характера эпохи Просвещения в искусстве.

Ключевые слова: Новое время, Просвещение, ментальность, школа «Анналов», выразительные матрицы, эстетическая норма, художественный вкус

Для цитирования: Табунова Н.А. Художественные процессы Нового времени: культурные ориентиры и творчество // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 4 (27). С. 240–253. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.018>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/944>

Original article

Artistic processes in the early modern period: cultural references and creativity

Nadezda A. Tabunova

State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

michael_10@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9807-714X>, Research ID: AAA-7149-2022

Abstract. The article is devoted to the interaction of general cultural and artistic norms in the plane of the mentality of the early modern period, and its expression in artistic culture. First of all, the author refers to the experience of the Annales School, which was founded by L. Febvre and M. Blok, and further continued by their followers. The author traces the causality of shifts in the cultural landmarks of the era and their influence on the visual arts through the concept of reconstruction of historical circumstances in order to formulate landmarks in the artistic process of the early modern period. The author also refers to the works of F. Hutcheson, A. Smith, B. Pascal, R. Burton, as well as to the reflections of R.G. Apresyan, A.V. Prokofiev. The study of the relationship between expressive matrices and aesthetic norms does not lose its relevance. Researchers are increasingly turning to the issue of reconstructing the past today. This interest in the past confirms by the literary series “Culture of Everyday Life”, dedicated to the study of the transformations of human life at all levels, from material to spiritual. Fine art carries the ability to express spiritual and speculative concepts in a visible form, which makes it an inexhaustible object for research. The author in the article reveals the antinomy of the culture of this period, important shifts within the Western European mentality and the impact of these shifts on art through the study of the variability of the expressive tools of the artistic culture of the early modern period and the renewal of artistic matrices. The author also traces the duality of the nature of the Enlightenment in art by formulating a wide range of contradictions that coexist with each other in the mentality.

Keywords: early modern period, Enlightenment, mentality, Annales School, expressive matrices, aesthetic norm, artistic taste

For citation: Tabunova, N.A. (2022) ‘Artistic processes in the early modern period: cultural references and creativity’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 240–253. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.018. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/944> (In Russ.)

Введение

Образы художественной культуры — это воплощение идеалов в доступной для восприятия чувственно-умозрительной форме. Преобразование и обновление ментальности Нового времени, новые идеалы и, соответственно, новые формы их выражения, развивающиеся художественные практики — всё вместе это привело к созданию новых теоретических обоснований для творчества, к корректировке критериев прекрасного и безобразного, что закономерно повлияло на становление культурно-художественных норм, задающих

критерии художественной (и любой другой) деятельности.

Переменчивость обстановки в материальном мире всякий раз посылает импульсы к формированию ментальных структур, составляющих человеческое представление о реальности, которая существует в абстрактном пространстве идей. Как известно, ментальность — это единство осознаваемого и безотчетного, т.е. рационального и импульсивно-эмоционального.

В науке совокупность складывающихся на этой основе наиболее общих представлений принято

называть *картиной мира*. Ментальный «слепок» объективной реальности в «гипсе» конкретного материального мира не всегда достоверен, поскольку включает в себе помимо чистых идей, устойчивых способов чувствования, также и множество искажений — индивидуальные свойства личности, узко-социальные нормы своего времени, заблуждения и неверные интерпретации. Художественная культура, чье содержательное наполнение всегда превышает конечное произведение, стойко противостоит уничтожению временем собственного своеобразия, донося до потомков отголоски идей. Разумеется, эти идеи под влиянием всех искажений своего времени и дополнительных трансформаций современным зрителем претворяются уже в нечто новое, отходящее от образов своего культурного источника.

При попытке сведения общекультурных норм и норм художественных вместе на общей плоскости взаимодействия с ментальностью нащупывается органичный синтез этих понятий, включающий в себя широкий спектр взаимного влияния. На основе обобщения большого материала разных видов искусств отметим: культурно-художественная норма Нового времени — это пластичная категория, отзывчивая к новым интеллектуальным и чувственным веяниям в сфере ментального. Она существует и развивается равнозначно как благодаря строгому соблюдению каталогизированных правил и установок, которые создавал классицизм, так и под влиянием их отрицания, вследствие бунтующего несогласия и стремления к разрушению, чтобы на базисе былого создать иные способы чувствования реальности. Норма порой сливается с функцией, которую она несет в себе, и вынуждает к нарушению самой себя во имя дальнейшего развития, поскольку художественная культура Нового времени — это раскаленное жерло, в котором выплавляются все новые художественные практики, эклектичные, многомерные и неоднородные и все же с определенной дистанции имеющие общий знаменатель.

Процесс регулирования приемлемых форм выражения творческо-повествовательной программы «сверху» понятен — через теоретическое и практическое художественное образование, через коммерческие заказы, когда художнику требовалось отвечать представлению заказчиков о самих себе и мире вокруг. Формирование новых правил выражения идеалов и чувств «снизу» происходит скорее в сфере чувственно-ощутимого и спонтанного, нежели выразимого вербально. С одной стороны, появление новой морали и новых фундаментальных идей, объясняющих законы реальности, упрочивает положение человека в его бытии, отделяет его существование от хаотичности природного

мира. С другой стороны, монументальное новое знание о мире зачастую сопрягается с потерей привычной опоры для человека.

Потеря пробуждает стремление зацепиться и удержаться над бездной, это всегда болезненное блуждание в потемках и поиск новых ориентиров. Подобное неустойчивое балансирование в поисках опоры находит свое выражение в новаторских произведениях художественной культуры, порождая непредсказуемые смыслы и выражая непроизнесенные вслух страхи и ожидания. Таким образом, интенсифицируется развитие эстетических и художественных категорий, их новое наполнение одновременно в двух плоскостях — светской и профессиональной.

Художественная культура Нового времени одновременно призвана служить просвещенному разуму, разнося по обществу рациональное Знание, и вместе с тем быть выразительной формой для доброй истины, несущей в себе дидактическую программу нравственного воспитания. «Образование и обычай могут оказать влияние на наши внутренние чувства (там, где они уже заранее имеются), увеличивая способность наших умов сохранять и сравнивать части сложных комбинаций. И тогда, если нам представлены самые прекрасные предметы, мы начинаем осознавать существование удовольствия, намного превосходящего то, которое возбуждают обычные явления», — обосновывал шотландский философ Фрэнсис Хатчесон (1694–1747) потребность человека в воспитании и оттачивании естественного внутреннего чувства прекрасного, подчеркивая неизбежную необходимость в искоренении предрассудков, которыми полнится любой образовательный процесс [1, с. 170–200].

Вслед за Хатчесоном другой шотландский мыслитель, Александр Джерард (1728–1795), последователь Дэвида Юма (1711–1766), не определял вкус как природную данность, получаемую человеком вместе с сознанием, но и сомневался в возможности его развить посредством искусства при полном отсутствии склонности к видению прекрасного [2]. Вкус, по его мнению, проистекает из того же трудноуловимого источника, из которого черпает человек свою способность к воображению, из сонма неуловимых «внутренних чувств» или же чувств «отраженных». Дискуссии о природе способности к воображению велись с конца XVII века. Однако представление о воображении как о синтезе внутренних чувств, тонко и чутко воспринимающих реальность в той полноте, в которой одними лишь внешними чувствами познать ее невозможно, одним из первых сформулировал Фрэнсис Хатченсон [3, с. 238]. Позднее Хатченсон определил внутренние чувства как последующие и отраженные, т.е. всегда продолжающие некий

предшествовавший опыт, вынуждающий человека использовать собственные развитые способности к познанию.

Воздействие художественного вкуса на выразительность искусства

Смысловое разделение «воображения» и «фантазии» обозначилось еще в дискуссиях конца XVII столетия, пусть это различие оставалось зыбким и неоднозначным, но оно было намечено. «Левиафан» Томаса Гоббса (1588–1679) отворяется читателю рассуждением о природе человеческих ощущений, перетекающим в сопоставление латинского «воображения» как воссоздания некоего объекта, исчезнувшего из поля зрения, и греческой «фантазии». В итоге «представление» и «фантазия» слились во взаимозаменяемые элементы мыслительного процесса, который не только регистрирует действительность, воссоздавая образы подобно воспоминаниям, но и создает нечто новое, составляя из имеющегося опыта отличные по содержанию представления и о мире. Способность человека к воображению в философских размышлениях Просвещения претворилась в движущую силу, запускающую механизм прогресса, а также отвечающую за эстетическое восприятие.

Норма вкуса опирается на обобщенные стереотипы одобрения и порицания, существующие в любой культуре, какой бы необузданной и дикой она ни казалась представителю иной ментальности.

Д. Юм пишет: «Тонкий вкус к остроумию и прекрасному всегда должен быть желанным качеством, ибо это — источник всех самых утонченных и невинных наслаждений, которые доступны человеческой природе. На этом сходятся чувства всего человечества» [4, с. 149]. Адам Смит продолжает эту мысль, погружаясь в размышления о той степени влияния на представления человека о прекрасном и безобразном, которую оказывает на чувственное восприятие мода и обычай [5]. Подчеркивая, что умение чувствовать прекрасное зависит от способности воображения, Адам Смит признает, что на эту способность напрямую влияет культурное окружение и впитанные привычки, поскольку по своей сути воображение остается довольно деликатным чувством, требующим плодородной почвы сознания.

Одобрение и порицание, в свою очередь, опираются на глубинные переживания страстей, присущих человеческой натуре, и изменить их в корне посредством новых веяний моды довольно сложно, можно только немного изменить их направление. Возникает не находящий разрешения конфликт между внутренним восприятием и диктуемой модой переменчивостью: с одной стороны, совпадение субъективных убеждений

с нарративом привычных обычаев и модной формой углубляет и усиливает человеческие чувства, претворяя тихое переживание прекрасного в яркий акт эстетического наслаждения; с другой стороны, внутреннее несовпадение с создаваемой модой формой определения прекрасного и безобразного порождает напряжение, неизменно перерастающее в конфликт между искренним восприятием и восприятием ожидаемым. Сохранение границы между искренностью собственного впечатления и его видоизмененной формой, подстраивающейся под диктуемую извне программу, — это проявление глубинной воли к созиданию, к следованию за неуловимо мерцающей путеводной нитью к добродетелям, не в пример более устойчивым, чем порывистое изменение моды и менее заметное изменение обычая. Так можно обозначить действие культурного механизма обновления норм, нащупанного уже в это время. Культурно-художественная норма живет в сфере имплицитной онтологии и влияет на мировоззрения так же, как не осознаваемая объективно картина мира, впитанная человеком в процессе своего развития и влияющая на его интерпретацию окружающей действительности.

В частности, воспевание утонченной женской красоты в искусстве разворачивается к новым темам, прежде являвшимся лишь предметом иронии и насмешек — речь о внешнем несовершенстве. Налицо обращение к экспрессивному, будоражащему, возбуждающему в поиске новых форм чувственному переживанию. Так, Мишель де Монтень пишет об особенной телесной пылкости хромоножек [6, с. 11], а Джузеппе Саломони обращается к стареющей прелестнице словами: «...и ты морщин своих не засти, о ангел мой, на склоне лет: зане они любовной страсти, а вовсе не уродства след». Роберт Бёртон считает, что имеются чувства, перекрывающие понятия привлекательного и отталкивающего, последовательно живописует чудовищно отвращающий образ, в который «влюбившись, он будет обречен восхищаться им всю жизнь» [7, с. 273]. Из подобных настроений не следует, что безобразное отчасти вытесняет привычную красоту. И более того, само понятие красоты разомкнулось и впустило в себя новые формы своего выражения, прежде использовавшиеся для осмеяния. Возрождение обращалось к физической непривлекательности преимущественно в критической плоскости, подвергая поруганию физические недостатки или же саркастически их осмеивая, тогда как барочная дуальность сумела обратить во благо едкие сюжеты прошлого.

Подобные сдвиги в культурных ориентирах равно влияют как на усиление момента переживания эстетического, существующего с человеком в одном моменте, так и на отвращение человека

от того среза культуры, в котором он живет. Так, Адам Смит приводит в качестве примера распутство как добродетель в кругу Карла II, когда несдержанность и развращенность воспринимались как великодушная щедрость, смелость быть откровенным и независимым. «Для людей поверхностного ума пороки великих людей во всякие времена казались приятными», — резюмировал А. Смит [5, с. 420].

Необходимость без устали калибровать внутренние ориентиры следует за человеком на протяжении всего его существования, чтобы не поддаваться искушающим веяниям эпохи, диктующим плохой вкус, и при этом не оставлять незамеченными те проявления сосуществующей с человеком культуры, которые отвечают на извечные вопросы о природе прекрасного и идеала. Перед образованным человеком Нового времени, в том числе и перед представителем европейского Просвещения, эта задача тонкой внутренней настройки стояла в той же мере, как стоит перед современным человеком: в частном порядке, но с живой вовлеченностью образовательных возможностей.

Фрэнсис Хатченсон писал, что «когда просвещение, образование или предубежденность какого-либо рода возбуждают какое-либо желание или отвращение в отношении какого-либо предмета, это желание или отвращение должно быть основано на мнении о каком-либо совершенстве или каком-либо недостатке тех качеств, для восприятия которых у нас имеются соответствующие чувства» (Цит. по: [1]). Понятие «внутренних чувств», которые воспринимают гармонию и красоту, Хатченсон использует только для смыслового различения их с «внешними чувствами» слуха и зрения, не отделяя окончательно одно от другого, а скорее углубляя внутренним чувством чувства внешние. Каждый способен воспринять изящную мягкость цвета и слаженное сочетание нот, однако для слияния красочных пигментов в повествовательное полотно, вибрирующее ощущениями и смыслами, человеку необходима тонкость внутреннего чувства.

Справедливы будут замечания мыслителей, акцентирующих взаимное обогащение вкуса образованностью, но лишь до определенной степени. Образованность, сколь бы обширной и внимательной она ни была, не наделит человека внутренним чувством вкуса, если он сам не стремится его отточить. В вопросах моральных ориентиров человека эпоха Просвещения опиралась преимущественно на образование и воспитание. Это ожидаемо выросло из идеи разума как движущего начала. Образованность была первейшей необходимостью для достижения мечты о формировании человека новой эпохи, благоразумного

и стремящегося к поиску ответов. «Наслаждение самыми благородными удовольствиями, доставляемыми внутренними чувствами и заключающимися в созерцании творений природы, открыто для каждого, и притом бесплатно: тем самым бедные и незнатные могут так же свободно пользоваться этими предметами, как и богатые и власть имущие», — заключает А.В. Прокофьев [8, с. 119].

Примечательно, что Фрэнсис Хатченсон отталкивается от размышлений своих современников-«моралистов» об источнике происхождения морального чувства — они связывали его с «законом всевышнего, который обладает достаточной властью, чтобы делать нас счастливыми и несчастными». Далее Хатченсон развивает свой трактат о моральном чувстве до следующих идей:

— человек способен переживать истинное удовольствие от взаимодействия с предметом или явлением и проникаться добротой к агенту этого события без расчета на дальнейшую выгоду, подобную надежде на вечное спасение в ответ на добродетельную жизнь;

— человек может стремиться к добродетельному действию не только с целью получения чувственного удовольствия, но и по причине простого любопытства, продиктованного себялюбием.

Хатченсон углубляет различие между благом моральным и благом естественным, отстаивая человеческое право на существование, обособленное от некоей высшей силы. Вместе с тем мы видим, что сам феномен вкуса осмысливается в эту эпоху как проблема; повторим: образованность, сколь бы обширной и внимательной она ни была, не наделит человека внутренним чувством вкуса.

Играющий разум и утонченные чувства Нового времени

В своих размышлениях о брачных узах и социальной ответственности одинокого человека Фрэнсис Бэкон (1561–1626) прагматично заметил, что милосердие чаще побуждает человека к действию, если результат направлен на него лично, т.е. преимущественного из индивидуально-личностных побуждений [9, с. 31]. Как таковое понятие «холостяк» также укрепляется в Новое время, обозначая новую веху в творящейся истории персональной свободы, столь важной для Просвещения. Устоявшиеся религиозные границы моральных реакций — это устойчивый каркас, с опорой на который можно возвести структуру личности. Мыслящий человек эпохи Просвещения ищет новую опору, которая станет остовом для его интеллектуальной оснастки, находя в себе решительность для веры в собственное чувственное познание мира.

Таким образом, культурно-художественные нормы Нового времени — это одновременно

подспорье в пути и объект поиска, чем и объясняется одновременное сочетание в них спорящих, конкурирующих друг с другом идей.

Играющий разум и утонченные чувства — их союз произрастает из дуального характера Просвещения, отпечатавшегося в ментальности Европы. Восприятие человека культурного как человека просвещенного побуждает искать дополнительные источники, из которых следует черпать знание о мире. В XVIII веке художественная культура призвана обнаружить и доступно зафиксировать эстетическую выразительность мира, гармонизировать жизнь человека, приобщить его к материи тонких чувств. Культурно-художественные нормы не только задают тон и посылают искусству импульсы к прорастанию форм выразительности, в которых нуждаются как художник, так и зритель, но и определяют поведение человека в повседневной жизни, его восприятие и отношение к миру.

В расцвет Нового времени меняющиеся выразительные формы уместно отнести не к феномену возникновения новых стилистических тенденций в искусстве, а объяснить процессом взаимного влияния ментальности и культурно-художественных норм. Это объясняется тем, что культурно-художественная норма не ограничивается искусством как сферой влияния, она простирается шире и глубже в ментальность, впитывая и дополняя привычки, манеры и повадки просвещенной публики, этические поведенческие правила взаимодействия с другими людьми (издающиеся правила этикета, проникающие в литературу способы галантного выражения нежных чувств), выражение индивидуальных черт эпохи в одежде, считающейся привлекательной. Последнее имело отношение преимущественно к зажиточным слоям общества и проистекало из общей тенденции состоятельной аристократии к театрализации своего существования — в быту, в манерах, во внешнем облике. Интересным выглядит стремление к геометризации облика в XVI веке, к претворению пластичного человеческого тела в угловатую правильную форму — в мужском костюме этому способствовал каркас из стеганых подкладок, а в женском — корсеты и подобие кринолина. Наносная роскошь внешнего облика также призвана отвлечь внимание от изъянов модели на портрете, которые заказывали у художников.

XVII столетие в своем художественном поиске выразительных форм отворачивается от геометрии в сторону подвижности, динамической силы, которая передавалась от изгибов тела обилию кружева и скользящим тканям, что стали использовать при пошиве одежды аристократам. В середине XVII века получила развитие практика воплощения и распространения основных визуальных тенденций в костюме посредством демонстрации одежды

на ростовых куклах, рассылаемых по Европе для примера, а также иллюстрированные издания с пометками в отношении тонкостей ношения того или иного костюма. Инициатива подобной практики одной из первых стала исходить от Франции, чем надолго упрочила главенствующее слово французской моды в вопросах внешнего вида.

Отдельного внимания заслуживает явление ориентализма, заложенное в середине XVIII века. Утонченная декоративность и изысканное приукрашивание действительности в так называемой манере тюркери с изображением восточных мотивов, преимущественно турецких, быстро снискали признание среди публики. Об этом признании говорит обилие заказов от вельмож на их портреты в экзотическом антураже и турецких костюмах (рис. 1).

Комплекс образов, несущих в себе определенное содержание эпохи, является одной из фундаментальных основ культурно-художественной нормы, и сущностный характер этих образов в Новое время, как мы уже успели заметить, также меняется. Обращая внимание на функционирование образа в качестве символа, можно сказать, что Новое время вступает во взаимодействие со сферой коллективного сознания и подразумевает нечто желанное и не вполне определенное, тогда как предшествующие эпохи подступались к образу как к выражению предшествующего опыту знания.

Внутри европейских ментальностей рождаются, если уместно так обозначить, новые типы человеческих характеров, которые возникли как реакция на изменения в сознании эпохи. Нетипичные жизненные обстоятельства побуждают человека к поиску новых поведенческих комплексов и реакций. Эти ролевые модели нашли свое воплощение в масочных представлениях, которых роднило друг с другом присутствие неких основных персонажей, совмещавших в себе как намек на существующую личность, так и собирательный образ ролевой модели, которая включает в себя не только поведение, заложенное автором пьесы, но и повадки, которые от него непременно ждут зрители. Правитель, Святые, Падре, Монах, Дворянин, Капитан, Солдат, Купец, Доктор — все они демонстрируют своими характерными элементами те умонастроения, с которыми европейские ментальности интегрировали в себя новые поведенческие модели общества, — кто служил примером для подражания, а кто был призван включать в себя все слабости и недостатки описываемого образа.

В сфере масочных представлений художественная трактовка упомянутых образов Нового времени также проявляет свой неоднозначный, противоборствующий характер. Так, образ



1. Луи Фердинанд Ель.
**Портрет молодого
человека.**

1685.

Холст, масло.

91 x 77.

Музей Виктории
и Альберта,

Париж,
Франция.

Фото: ART UK, artuk.org

Солдата выступал преимущественного положительным героем, поскольку его жизненный путь, усеянный невзгодами и сражениями, имеет возможность увенчаться сказочным богатством и всеобщим признанием, тогда как рабочему горожанину едва ли было уготовано подобное будущее. Зрители обнаруживали отдушину в этой фантазии, надежде, что можно радикально изменить что-то в своей жизни собственными силами в лучшую сторону, полагаясь на удачу. Парадоксально, что символическая близость образа к усредненному нуждающемуся человеку, эфемерная награда в конце пути и потенциальная слава словно очистили образ Солдата от той грязи, насилия, убийств и грабежа, в которых зрители истово обличали образ Капитана или Офицера на сцене.

«Новая кровь» в зажиточных слоях населения в виде Купцов, Легистов и порой даже Докторов также нашла свое выражение в масочных представлениях — этим персонажам отводилась роль алчных, жестоких людей, скупых и трусоватых, что говорит о закономерном нежелании большинства принимать новый порядок вещей и соглашаться с установлением очередного «угнетающего» социального слоя. Важен получивший популярность образ Изгоя — он мог выступать как бравый смельчак, бросивший вызов власти, как это сделал Робин Гуд, тем самым выражая собирательный образ героя или героя из низов, который однажды непременно облегчит тяжелую ношу ежедневного существования. Но также в образ Изгоя вкладывали страх перед чужеродным, иным, опасным, создавая так называемый образ врага, разжигающий праведную ненависть в сердцах зрителей, — таковы оборотни, колдуны, злые чужаки.

Таким образом, посредством воплощения сформированных массовым сознанием поведенческих образов на сцене можно отметить авторитарность массового сознания переходной эпохи. Таково догматическое мышление, когда человек, рискующий утратить устроенное для себя место в изменившемся мире, стремится новым инструментарием объяснить меняющийся мир вопреки ужасу перед этими изменениями, поскольку их невозможно удержать или остановить. Д. Донн оставил в своих строках воспоминание об изменениях в картине мира, которые привнесли исследования Коперника: «Всё в новой философии — сомнение: / Огонь было потерял значение. / Нет Солнца, нет земли — нельзя понять, / Где нам теперь их следует искать. / Все говорят, что смерть грозит природе, / Раз и в планетах и на небосводе / Так много нового; мир обречен, / На атомы снова он раздроблен, / Всё рушится, и связь времен

пропала, / Всё относительным отныне стало...»¹. Это было только рассветом грядущих изменений в переходной эпохе XVI–XVII столетий. Последней цитируемой строке предстоит долгий путь сквозь время, который едва ли закончен сегодня.

Европейские ментальности XVII столетия так или иначе существовали под влиянием натянутой растерянности, вызванной глубинным страхом перед миром, к которому оказались неприменимы привычные лекала былых мировоззрений (рис. 2).

Блез Паскаль признавался в своем трепете перед ужасающими масштабами Вселенной: «Пусть человек сравнит свое существо со всем сущим; пусть почувствует, как он затерян в этом глухом углу Вселенной и, выглядывая из тесной тюремной камеры, отведенной ему под жилье, — я имею в виду весь зримый мир, — пусть уразумеет, чего стоит вся наша Земля с ее державами и городами и, наконец, чего стоит он сам. Человек в бесконечности — что он значит?» [10, с. 84]. Человеческое существование неизменно движется по пути поиска ответа на этот вопрос, но все догадки способны одарить мыслящий разум только временным утешением. Как продолжает Б. Паскаль, «материальная оболочка, в которую заключает природа, удерживается на грани двух бездн — бездны бесконечности и бездны небытия», а посему самонадеянному исследованию стоит предпочесть безмолвное созерцание, поскольку познание природы приводит к пониманию несоразмерности человеческого существа (рис. 3).

Заключение

Главное, что ментальность XVIII столетия уже не робеет перед внешним миром, а напротив — стремится подчинить его своей воле, просчитать и измерить, используя доступный инструментарий и изобретая новый, если возникает такая необходимость. Как писал Александр Поуп (1688–1744), «Измеряй Землю, взвешивай воздух / И обучай планеты, по какому пути им двигаться. / Направляй все времена и управляй Солнцем»².

Подобные выражения самонадеянной возможности подчинить своей власти то, что едва ли может изменить человек, проявились и в индивидуально-личностной плоскости. В XVIII веке создаются художественные произведения на стыке искусств, сливающие в себе жизнь и смерть в единое полотно. Философская рефлексия о смертности отличается от восприятия смерти на уровне ментальности, где на смену осмысленному когнитивному процессу приходит невысказанный, текучий опыт культурных стереотипов, поведенческих установок и традиций, диктуемых ментальностью. Согласно А.Я. Гуревичу,

¹ Донн Д. Стихотворения / пер. с англ. Б.В. Тимашевского. СПб.: Художественная литература, 1973. С. 150.

² Поуп А. Поэмы / пер. с англ. А. Субботина. М.: Художественная литература, 1988. С. 29.



2. Джузеппе Мария Креспи.
Гекуба и Полимнестор.
1715.
Холст, масло.
173 x 184.
Королевский музей, Брюссель.
Фото: [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Geubba_and_Polimnestor.jpg)

ментальность как мировидение можно выявить через изучение таких социальных компонентов, как понимание концепций времени и пространства, взаимосвязи между мирами: земным и потусторонним, а также через восприятие и переживание смерти. Отходя от формы противопоставления, когда мертвые соседствуют в живописном пространстве с живыми или присутствуют в мире живущих в форме метафор и символических намеков, искусство XVIII века прибегает к двойственной формуле выражения, фиксируя промежуточный момент бытия-небытия в границах одного человека.

В определенной степени это искусство ванитас, вышедшее за пределы предметно-символической

формы. Такой является декоративная композиция XVIII века в виде выполненной из воска головы, водруженной на подставку, — голова условно разделяется вертикалью по центру, представляя из себя портрет с одной стороны и обнаженный череп с другой. «Телесная» половина напоминает Елизавету I, тогда как вторая часть обнаженного черепа покрыта червями, на подставке табличка с надписью «Vanity of vanities, is all vanity». Едва ли ее можно сопоставить с барочными мертвыми головами испанских художников — изуродованными смертью, разложением и временем. Восковой портрет представляет замершее в пространстве течение времени, медленно и неизбежно ведущее



3. **Джованни Баттиста Гаулли.**

Триумф Иисуса.

Плафон церкви

Иль Джезу.

1661–1679.

Потолочная фреска.

Рим, Италия.

Фото: М. Шварц,

holidaygid.ru/chiesa-del-gesu

человека из умирания на протяжении жизни к бесконечности смерти.

Подобные разделенные по центру половины живого и мертвого встречаются во множестве живописных сюжетов, то склоняясь к метафорическому равновесию жизни и смерти, то обращаясь к индивидуальному умиранию, когда портреты обретают конкретные черты. Явственно выражаются два основных подхода к изображению процесса умирания и самой смерти — через надежду, утешение и через прохладное и отстраненное подтверждение конечности человеческого существования. В первом случае художники прибегают к мотиву сопоставления мимолетности земного бытия с вечной славой посмертной жизни, нередко в пользу последнего. Такова «Аллегория тщеславия» Яна Минсе Моленара, изобразившего женщину в окружении дорогих тканей и музыкальных инструментов, которая устремляется взглядом

в пустоту, пока вокруг нее бурлит бессмысленная суеда, заключающая ее в клетку бытия: слуга укладывает ей волосы, сын пытается обратить на себя внимание, домашний зверек играет с подолом, но ничто из этого не вовлекает женщину в происходящее, она — словно застывшая обреченная декорация, вокруг которой течет время (рис. 4).

Антонио де Переда иначе трактует схожий сюжет — на его полотне женщина с двух крыльях окружена черепами, книгами и матовым блеском золотых безделушек, но в ней ни капли отчаяния, лишь спокойное величие отсутствия привязанности к мирским вещам, поскольку она знает их истинную ничтожность и уже обращена к вечным ценностям. Иные живописцы, напротив, искореняют намеки на трансцендентность будущего, концентрируясь на мгновении настоящего. Их работы призваны обратить внимание на прелесть ежедневных удовольствий — поскольку жизнь



конечна, значит, человек не должен пропустить ее сквозь пальцы, упустив ее удовольствия (рис. 5).

Однако и во втором подходе есть место назиданию. Полотно Юдит Лейстер «Последняя капля» можно понимать двойственно: два молодых человека пьют, курят трубку и танцуют, пока на фоне скелет со свечой тщетно пытается обратить на себя внимание (рис. 6). Их юность проходит без оглядки на смерть, ведь человеку свойственно пренебрегать предшествующим опытом, рискуя совершать ошибки, которых можно было бы избежать. И в этих смелых идеях можно выявить сердечную жилу момента, определить Идею,

пульсирующую в мгновении времени. Последующий опыт помогает избавиться от экзальтации момента, облечь безмолвное ощущение в плоть терминов и значений, сделать его доступным для последователей и потомков.

Сюжет может выглядеть как напоминание, что главное в жизни — лишь ее окончание, а посему следует думать о душе, а не о теле. Вместе с тем можно уловить и совершенно противоположную идею ценности каждого мига, удовольствие от которого необходимо вкушать, несмотря на настойчивый глас смерти. Время летит быстро, смерть приближается с каждым мигот, и именно поэтому

4. **Ян Минсе Моленар.**
Аллегория тщеславия.

1633.

Холст, масло.

102 x 127.

Музей искусств Толидо,
США.

Фото: artsandculture.
google.com

google.com



в выразительно-художественных методах особенно ярко проявляется антиномичность культуры. Эстетическая и художественные нормы, выражая собой уже сложившуюся художественную систему, априори содержат в себе процесс укоренения «новых веяний» в художественной традиции, тем самым выявляя потребности эпохи в обновлении выразительных матриц.

1. Апресян Р.Г. Понятие морального чувства в этике Фрэнсиса Хатчесона (ранний период) // Этическая мысль. 2015. Т. 15. №. 1. С. 170–200.
2. Джерард А. Опыт о вкусе / пер. с англ. // Из истории английской эстетической мысли XVIII века / ред. И.С. Нарский. М.: Искусство, 1982. С. 232–270.
3. Хатчесон Ф. Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М.: Искусство, 1973. С. 41–300.
4. Юм Д. О норме вкуса // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5-ти томах / ред. М.Ф. Овсянников. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 140–159.



6. Юдит Лейстер.
Последняя капля
(Веселый кавалер).

1639.

Холст, масло.

89,2 x 73,6.

Музей искусств

Филадельфии, США.

Фото: Музей искусств

Филадельфии,

philamuseum.org

5. Смит А. О влиянии обычая и моды на чувства морального одобрения и порицания // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М.: Искусство, 1973. С. 397–420.
6. Монтень М. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах / пер. с фр. М.: Голос, 1992. Т. 3. 416 с.
7. Бёртон Р. Анатомия меланхолии / пер. с англ., вступ. ст. и комментарии А.Г. Ингера. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 832 с.
8. Прокофьев А.В. Полемика о содержании моральной добродетели в британской философии XVIII в. // История философии. 2019. Т. 24. №. 1. С. 31–43. <https://doi.org/10.21146/2074-5869-2019-24-1-31-43>.
9. Bacon F. Du mariage et du celibat, Essais, VIII // Bacon F. Essais de morale et de politique. Paris: Dentu, 1807. P. 33–35.
10. Паскаль Б. Мысли / пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю.А. Гинзбург. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. 480 с.

References

1. Apressyan, R.G. (2015) 'The concept of moral sense in Francis Hutcheson (early period)', *Eticheskaya mysl' = Ethical Thought*, 15(1), pp. 170x200. (In Russ.)
2. Gerard, A. (1982) 'An essay on taste', in Narsky, I.S. (ed.) *Experience the taste: the history of the English aesthetic thought of the 18th century*. Moscow: Iskusstvo, pp. 232–270. (In Russ.)
3. Hutcheson, F. (1973) 'An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue', in Hutcheson, F., Hume, D. and Smith, A. *Aesthetics*. Moscow: Iskusstvo, pp. 41–300. (In Russ.)
4. Hume, D. (1964) 'Of the standard of taste', in Ovsyannikov, M.F. (ed.) *History of aesthetics. Monuments of world aesthetic thought: in 5 volumes*, vol. 2. Moscow: Iskusstvo, pp. 140–159. (In Russ.)
5. Smith, A. (1973) 'Of the influence of custom and fashion upon the sentiments of moral approbation and disapprobation', in Hutcheson, F., Hume, D. and Smith, A. *Aesthetics*. Moscow: Iskusstvo, pp. 397–420. (In Russ.)
6. Montaigne, M. (1992) *Experiments. Selected works in 3 volumes*. Moscow: Golos. (In Russ.)
7. Burton, R. (1989) *The anatomy of melancholy*. Moscow: Progress-Tradiciya. (In Russ.)
8. Prokofyev, A.V. (2019) 'Polemics on the content of moral virtue in British philosophy of the 18th century', *History of Philosophy*, 24(1), pp. 31–43. doi:10.21146/2074-5869-2019-24-1-31-43. (In Russ.)
9. Bacon, F. (1807) 'Du mariage et du celibat', in Bacon, F. *Essais de morale et de politique*. Paris: Dentu, pp. 33–35. (In French)
10. Paskal, B. (1995) *Thoughts*. Moscow: Izdatelstvo imeni Sabashnikovyh. (In Russ.)

Информация об авторе

Табунова Надежда Андреевна, аспирант, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация, michael_10@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9807-714X>, Research ID: AAA-7149-2022.

Information about the author

Nadezda Andreevna Tabunova, PhD Student, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation, michael_10@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9807-714X>, Research ID: AAA-7149-2022.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 05.12.2022; одобрена после рецензирования 14.12.2022;
принята к публикации 16.12.2022.
The article was received by the editorial board on 05 December 2022;
approved after reviewing on 14 December 2022; accepted for publication on 16 December 2022.