

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Благодарности .....	7
Искусство, эмоции, мы .....	8
ГЛАВА 1. Желание .....	14
Вопросы стыдливости? .....	14
От слова к изображению .....	18
Первые любовные игры .....	22
Шутки природы .....	25
Возвращение к христианскому порядку .....	31
«Поцеловал, дрожа, мои уста» .....	37
Возвращение к нагоде .....	43
Театр желания .....	53
Загадка любви .....	58
Желание обретает плоть .....	62
Дай мне тысячу поцелуев .....	67
ГЛАВА 2. Безумие .....	73
У изголовья Рафаэля .....	73
В себе — Вне себя .....	78
Наперегонки со смертью .....	86
Те самые семь демонов .....	89
Безумие плоти .....	93
Социальный вопрос .....	97
Мгновение безумия .....	102
Это «только» болезнь .....	110
ГЛАВА 3. Веселье .....	117
«Хочешь быть счастливым, будь им» .....	117
Хрупкое чувство .....	121
Светское веселье .....	125

Загадочная гримаса . . . . .	129
Дьявольская улыбка . . . . .	135
Коллективное веселье . . . . .	140
ГЛАВА 4. Страдание . . . . .	150
Молчание — это лучшее оружие . . . . .	150
Прометей: мучение разума . . . . .	154
Человечные, слишком человеческие . . . . .	159
Публичная пытка . . . . .	163
Как никто другой . . . . .	166
Иногда лучше промолчать . . . . .	170
Возврат к «темным» векам . . . . .	177
ГЛАВА 5. Изумление . . . . .	186
Первая страсть . . . . .	186
Верю, ибо абсурдно . . . . .	192
Потрясенные чудом . . . . .	199
Гармония изумления . . . . .	202
Сосредоточенный взгляд . . . . .	209
Простодушное изумление . . . . .	213
Цель поэзии — чудо . . . . .	217
Затаив дыхание . . . . .	222
Без цвета, без слов . . . . .	225
ГЛАВА 6. Сомнение . . . . .	227
Исключение подтверждает правило . . . . .	227
Куча вопросов . . . . .	235
Сомнение, внезапно . . . . .	243
Эвристическая сила искусства . . . . .	246
Истина или заблуждение? . . . . .	249
Обратная сторона эмоций, наше время . . . . .	256
Что осталось от желания . . . . .	256
Публичный психоз . . . . .	260
Свести счеты с нашими мучениями . . . . .	262
Убийственный смех . . . . .	264
Удивление жить . . . . .	267
Искусство — это иллюзия . . . . .	270
Именной указатель . . . . .	272
Библиографический список . . . . .	277
Рекомендуемая литература . . . . .	284

## ИСКУССТВО, ЭМОЦИИ, МЫ

Искусство вытряхивает из души пыль, скопившуюся в ней за долгую жизнь, день за днем.

Художник аккумулирует эмоции, приходящие к нему отовсюду: с небес, с земли, с листа бумаги, с поворота дороги, из паучьей сети.

*Пабло Пикассо*

Не берусь утверждать, что я по-настоящему уверен в том, что произведение искусства для того, чтобы обрести смысл, обязательно должно вызывать эмоции у зрителя. Я не думаю, что основная миссия шедевра — транслировать эмоции, заставлять публику испытывать одно и то же чувство, оболыщать людей, проникая к ним в душу. Эмоция — это всего лишь один из инструментов в распоряжении художника, который, тем не менее, является неотъемлемым.

Для того чтобы живописное полотно или скульптура были включены в перечень произведений искусства, их содержание должно всегда оставаться многомерным. Их задача — властно взять нас за руку и помочь переступить через порог повседневности, правильно поставить вопросы, на которые невозможно дать немедленный ответ, оставить след и заронить в нашу душу зерно беспокойства, от которого нам трудно было бы избавиться, мысль, к которой мы бы постоянно возвращались.

Воздействие на наши чувства — это одна из возможностей искусства, но не его долг.

Чувства изменялись с течением времени, следуя неисповедимыми путями: почти никогда не удавалось совсем обойтись без них, однако не всегда хватало мужества или необходимости их выразить. Рассказать о роли эмоций в истории

искусства — это прежде всего осознать, какими узами люди связаны со своими собственными страстями. Эмоции не всегда играют одну и ту же роль, а также не всегда имеют одно и то же значение. Было время, когда они не обладали такой властью над нами, как это происходит сегодня. В некоторые исторические периоды их было принято скрывать, в другие им, напротив, приписывались сверхъестественные качества и они считались плодом дьявольского наущения. Красота отнюдь не всегда сочеталась со страстью, точно так же как поэзия не всегда вызывала дрожь восторга. Тем не менее воссоздание истории эмоций в искусстве предоставляет возможность понять, каким образом мы изменялись с течением времени, и позволяет увидеть те соблазны, которым женщины и мужчины не всегда находили в себе силы сопротивляться. Мы прошли путь от представления о совершенном равновесии, сформулированном древними греками — позволявшем сохранять невозмутимость перед натиском эмоций, — до описаний вершин и бездн, куда человека увлекали страсти, в эпоху романтизма. Опираясь на данные естественных наук, мы пытались объяснить, в чем причины взрывов гнева или приступов отчаяния, разработав теорию четырех темпераментов, а сегодня мы стремимся контролировать каждое биение наших сердец.

Однако каждый раз находится художник, способный гораздо лучше ученых мужей показать, какую роль мы приписываем своим эмоциям. Такой мастер способен передать в формах и красках образы и чувства, которыми живет его поколение. Средневековые монахи демонстрировали свое изумление совсем не так, как французские дворяне XVIII в., древние римляне выражали свое сомнение, используя образы, которые едва ли пришлось бы по вкусу футуристам, а интенсивность любовного желания, воспламеняемого Сапфо, могла бы шокировать флорентийских дам, живших в XV в., и вызывать румянец стыда на лице молодой белошвейки в XIX в.

С конца XIX в. под влиянием открытий Чарльза Дарвина и теории психоанализа Зигмунда Фрейда философы и психологи неоднократно предпринимали попытки реконструирования истории эмоций, используя в некоторых случаях результаты, достигнутые художниками. Они пристально всматривались в лица творений Микеланджело и Рафаэля. А обнаруженная скульптура Лаокоона в Риме в 1506 г. — событие, благодаря которому художники начали обращать внимание на более глубокие чувства после длительного периода, когда искусство ограничивалось лишь их слабыми подобиями. Затем они обратились к развернутым высказываниям Леонардо да Винчи о «движениях души». Он посвятил часть своего *«Трактата о живописи»* эмоциям, превратив их в своего рода «испытательный стенд» для наиболее предприимчивых молодых художников. Они с интересом изучали классификации, разработанные Шарлем Лебреном, придворным художником Людовика XIV, короля-солнце. Лебрен говорил об особом месте, в котором сосредоточено выражение наших эмоций. Такое «место» — треугольник, расположенный между носом и бровями, изобретенный складками изумления, или разглаженный под напором непреодолимого желания, или изрытый гримасами исступления.

«Несмотря на то что многие привыкли обращать внимание на глаза, брови представляют собой ту часть лица, в которой страсти находят наиболее яркое отражение [...]. И, подобно тому, как душа, в своей чувствительной части, обладает двумя стремлениями, имеются два движения бровей, с помощью которых выражаются все эмоции. Существуют два способа поднимать брови. В одном случае бровь приподнимается наполовину, и это движение служит выражением приятных чувств. Напротив, когда бровь наполовину опускается, то это указывает на страдание».

Шарль Лебрен. *Изображения эмоций.*  
*Лекции о выражениях и лицах.* 1698

Будучи убежден, что «большая часть душевных движений находит свое выражение в движениях тела», первый художник короля Франции следовал физиологическим теориям своего времени, согласно которым душа, служащая средоточием эмоций, занимает в теле особое место.

Некоторые утверждают, что это маленькая железа, расположенная в центре мозга, поскольку это непарный орган, в то время как все остальные являются парными [...]. Другие говорят, что это сердце, поскольку именно в этой части тела ощущаются эмоции; я же полагаю, что душа получает отпечатки эмоций в мозге, а ощущает чувства в сердце.

Шарль Лебрэн. *Изображения эмоций.*  
*Лекции о выражениях и лицах.* 1698

Теории Лебрэна оказали влияние на американских ученых Пола Экмана и Уоллеса Фризена. В 60-х гг. XX в. они проводили межкультурные исследования с целью убедиться, действительно ли существуют эмоции, которые мужчины и женщины, представляющие различные национальности и культуры, выражают одинаковым образом во всем мире. Сходную гипотезу высказывал также Чарльз Дарвин, когда он сформулировал тезис об универсальности эмоций, наблюдая за эмоциональными реакциями приматов.

Экман и Фризен выбрали сорок изображений североамериканцев среди трех тысяч снимков разнообразных выражений человеческих лиц и начали путешествовать по миру, показывая их людям различных возрастов, рас, принадлежащим к разным культурам и отличающимся уровнем и условиями жизни. Проехав от Латинской Америки до Японии, они сумели выделить шесть эмоций, названных ими «основными», потому что они одинаково выражаются на любой широте. Чтобы избежать любого сомнения и критики — поскольку распространение телевидения и прессы могло бы оказать влияние на сознание опрошенных ими людей, —

исследователи достигли Новой Гвинеи, где встретили племя, живущее в полной изоляции от мира, подтвердив тем самым истинность своей теории. Счастье, Удивление, Отвращение, Гнев, Страх и Грусть — вот эмоции, общие для всего человеческого рода, находящие свое выражение в одинаковых лицевых гримасах, выполняющихся с использованием одних и тех же сорока шести лицевых мышц. С одной стороны, эти эмоции являются произвольными и могут контролироваться человеком, однако, с другой стороны, они выражаются произвольно: невозможно полностью контролировать основные эмоции, мышцы лица все равно отреагируют, хотя бы на краткий момент. Таким образом и родилось учение о «микровыражениях» — быстром, сознательно не контролируемом выражении переживаемой эмоции.

Это исследование стало по-настоящему захватывающим, предоставив детективным агентствам новые инструменты, с помощью которых следователи могли устанавливать вину подозреваемых, анализируя выражения их лиц во время допроса. А также оно вдохновило создателей знаменитого телевизионного сериала *«Обмани меня»*. Однако результаты исследования микровыражений не смогут полностью объяснить искусство в шести эмоциях. На самом деле я остановил свой выбор вовсе не на этих шести основных эмоциях, выделенных двумя исследователями. Я выбрал более сложные, промежуточные эмоции, не обладающие ни определенной длительностью, ни постоянным выражением. Это универсальные страсти, часто овладевающие всем нашим существом, а не только лицом. И прежде всего это эмоции, изменяющиеся с течением времени, в зависимости от контекста, в котором они переживаются и выражаются. По мере того как менялись вызывающие их причины, изменялись и способы их выражения, становясь неисчерпаемым источником образов и иконографии для художников.

Если в ходе изучения эмоций Дарвину удалось сравнить выражения людей и животных, а Экману и Фризену выявить общий эмоциональный минимум, который свойствен всем людям на земле, то исследование, предпринятое на этих страницах, призвано отправить нас в захватывающее путешествие во времени, чтобы понять, насколько эмоции остаются теми же самыми или насколько они изменяются. Такое путешествие возможно благодаря уникальным творениям, хранящим для истории память о нашей идентичности. Произведения искусства — наши бесценные помощники.

Это воображаемое путешествие позволит нам лучше понять, какими мы были и какими стали, оно предоставит нам возможность бросить свет на темные стороны некоторых значительных фигур далекого прошлого и, несомненно, взволнует нас, но прежде всего поможет осознать собственные ограничения и слабости. Таково чудесное воздействие, которое оказывает любой шедевр, заслуживающий этого имени.

# ГЛАВА 1

## ЖЕЛАНИЕ

### Вопросы стыдливости?

Лишь тебя увижу — уж я не в силах  
Вымолвить слова.  
Но немеет тотчас язык, под кожей  
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,  
Ничего не видя, глаза, в ушах же —  
Звон непрерывный.  
Потом жарким я обливаюсь, дрожью  
Члены все охвачены, зеленее  
Становятся травы, и вот-вот как будто  
С жизнью прощусь я<sup>1</sup>.

*Сапфо*

Сапфо создала эти стихи более двух с половиной тысяч лет назад, и возможно, что никому с тех пор не удалось более полно и исчерпывающе описать признаки желанья.

Примитивно было бы свести его к простому влечению, основанному исключительно на стремлении обладать чем-нибудь или кем-нибудь. Недостаточно также было бы сравнить его с одержимостью, с иррациональным стремлением, приводящим к безумию. Скорее речь идет о неукротимой страсти, о напряжении, способном захватить всё существо человека, за-

---

<sup>1</sup> Сапфо. Пoesия // Эллинские поэты. Стихотворения и поэмы поэтов Древней Греции VIII–III вв. до н. э. / пер. В. Вересаева, М. Гаспарова. М., 1999.

владеть всеми его чувствами до такой степени, что у него останавливается дыхание и сама его жизнь повисает на волоске.

Желание затуманивает разум, лишает человека малейшей способности к самоконтролю. Оно может трансформироваться в безутешное горе и привести к тому, что человек предпочитает смерть как освобождение от сжигающей его страсти.

Словно ветер, с горы на дубы налетающий,  
Эрос души потряс нам<sup>2</sup>.

Раны, нанесенные Эросом, Сапфо везде сравнивает с самыми неистовыми явлениями, на какие только способна природа. Поэтесса, терзаемая любовной страстью, не встретила взаимности у юного моряка Фаона. Измученная тщетным желанием, которое она не в состоянии была удовлетворить, Сапфо бросилась со скалы на острове Лесбос, как об этом повествует Овидий в своих «Героидах». Это был отчаянный поступок, в реальность которого до сих пор верится с трудом, поскольку сложно себе представить, как может семидесятилетняя женщина покончить с жизнью из-за любви, что сила ее желания не ослабевала с течением времени. Тем не менее ее стихи недвусмысленно говорят об этом.

Господи,  
Будь, Киприда, свидетелем:  
Нет на свете мне истинной радости —  
Лишь тоска и желание  
Пасть к росистому берегу  
Ахеронта, поросшему лотосом<sup>3</sup>.

Неизвестно, было ли самоубийство Сапфо литературным вымыслом, ставшим самым подходящим завершением

<sup>2</sup> Сапфо. Поэзия // Эллинистские поэты. Стихотворения и поэмы поэтов Древней Греции VIII–III вв. до н. э. / пер. В. Вересаева, М. Гаспарова. М., 1999.

<sup>3</sup> Там же.

ее отчаянных стихов, но, безусловно, такое самопожертвование породило образ, который в античном искусстве оказался неразрывно связан с образом поэтессы с острова Лесбос: отчаянный поступок женщины, охваченной страстным и неутоленным желанием.

Ты червь, съедающий мой разум,  
Ты в сердце заостренная игла,  
перо, щекоткой растравливающее горе<sup>4</sup>.

На глубине семи метров под землей, под рельсами вокзала Термини в Риме до сих пор пребывает скрытым от людских глаз священное место — рельеф, посвященный самоубийству Сапфо, — подземная базилика, найденная у Porta Маджоре, посвященная таинственному культу, получившему распространение в Риме в I в. н. э., когда начало происходить смешение религий и ритуалы утратили былую ясность. Среди крылатых фигур и сцен повседневной жизни в апсиде этого храма изображена поэтесса, совершающая свой отчаянный поступок. Она приподнялась на цыпочки, руки чуть касаются скалы, кажется, что она танцует, однако этот танец закончится прыжком в бездну. Позади нее Эрос, который, по ощущениям, почти подталкивает ее, он представляется циничным вдохновителем иррациональных поступков. У края скалы из-под воды появляется женский торс, растягивающий полотно, готовое принять тело жертвы. Эта богиня — одна из нимф Аполлона, бога поэзии, она позаботится об ее останках и превратит самоубийство поэтессы в своего рода возрождение. Подобно крещению, погружение тела Сапфо в море приведет к ее воскресению. Она больше не будет женщиной, терзаемой желанием.

---

<sup>4</sup> Сапфо. Поэзия // Эллинистические поэты. Стихотворения и поэмы поэтов Древней Греции VIII–III вв. до н. э. / пер. В. Вересаева, М. Гаспарова. М., 1999.

Ты здесь, я тебя желала, ты даровала отдых моей измученной душе<sup>5</sup>.

К кому она обращается в этих стихах: к своей возлюбленной или к смерти? К сожалению, до нас дошли лишь фрагменты ее стихотворений, смысл которых часто остается темным, к тому же сохранившиеся отрывки слишком краткие для того, чтобы интерпретировать их. Тем не менее даже обрывки ее слов всегда оставляют впечатление эмоциональной глубины. Чего никак нельзя сказать о вдохновленных ими образах.

Археологи сами интерпретировали росписи в подземной базилике как изображение смерти Сапфо: они связали представленных на них персонажей в единое целое, как пазл, лишенный подписи. Однако при более внимательном рассмотрении можно заметить, что ни один из элементов сцены не свидетельствует о произошедшей трагедии. Каждое из запечатленных движений кажется настолько сдержанным, что не обнаруживает никаких эмоций. Фигуры до такой степени пронизаны ощущением мягкой гармонии, что невозможно поверить в дальнейшее драматическое развитие событий. Тела персонажей не испытывают ни малейшего напряжения.

С течением времени их лица сильно пострадали от рук разъяренных иконоборцев. Однако ни одна складка на одеянии Сапфо, ни одна струна на ее лире не были повреждены. Но ее лица больше нет. Почему? Быть может, его изображение стерли потому, что зрелище лица охваченной отчаянием женщины было невыносимым? Хотя весьма вероятно, что всё было совсем не так.

Если в стихах античных поэтов горе, причиной которого оказалась несчастная любовь, находило свое выражение в му-

<sup>5</sup> Сапфо. Поэзия // Эллинистические поэты. Стихотворения и поэмы поэтов Древней Греции VIII–III вв. до н. э. / пер. В. Вересаева, М. Гаспарова. М., 1999.

чительных строках, то на их лицах очень редко отражались обуревавшие их страсти. Слова и изображения оказывались разделенными той самой завесой стыдливости. Задача детального изображения самоубийства Сапфо — запечатление ее реинкарнации, ожидавшей каждого из адептов неопифагорейского культа, оно не оставляет ни малейшего шанса проявлениям эмоций и сострадания. Такой изобразительный канон сложился в древнегреческой живописи и скульптуре в период с VII по V в. до н. э.

## От слова к изображению

Употребление вина всегда сопровождалось у древних греков чувством некоторого удивления. Сама сцена вкушения вина из кубков была чрезвычайно живописной, она должна была усиливать желание, пробуждаемое хмельными напитками. Объятия, танцы, намеки на поцелуи и ласки были неотделимы от сосудов с вином, переходивших из рук в руки сотрапезников.

Тем не менее, рассматривая черные фигуры, которые начиная с VII в. до н. э. украшали жертвенные чаши, кувшины и тарелки древних греков, мы ясно видим, что отношения и чувства, связывающие людей, выражаются посредством поз и жестов изображенных на них персонажей, но не через выражения их лиц. Сжатые рты, застывшие взгляды, гладкие щеки: лица героев, богов и прекрасных женщин неизменно отражают безмятежность, сквозь которую не проступает ни тени желания, даже в том случае, когда речь идет о постыдном эпизоде или позорном событии.

Ахилл, охваченный непреодолимым желанием соединиться с Пентесилеей, не обнаруживает ни малейшего беспокойства. Хотя такое его поведение вызывает, мягко говоря, недоумение.



Рис. 1. Айец Франческо. Поцелуй.  
1859. Холст, масло.  
Пинакотека Брера, Милан



Рис. 2. Мастер Пентесилеи. Ахилл и Пентесилея.  
Ок. 460 года до н. э. Краснофигурная керамика.  
Глипотека, Мюнхен