

**Эсоно Александр Флорентинович**, кандидат искусствоведения, заместитель заведующего Отделом эстампов. Российская национальная библиотека, Россия, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 18. 191023. aesono@yandex.ru

**Esono, Aleksander Florentinovich**, PhD in Art History, Deputy head of the Print department. National Library of Russia, Sadovaia ul., 18, 191023 Saint Petersburg, Russian Federation. aesono@yandex.ru

## «ПОПУЛЯРНАЯ КРАСОТА» ПОЛИХРОМНОЙ СКУЛЬПТУРЫ В ПОПУЛЯРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### “BELLEZA POPULAR” OF POLYCHROME SCULPTURE IN POPULAR LITERATURE

**Аннотация.** Статья посвящена феномену «популярной красоты» как яркому проявлению массового характера деревянной пластики. Деревянная полихромная скульптура барокко занимала важное место в культуре католических стран, таких как Испания, Португалия, Чехия и др. Это явление, связанное и с понятием Контрреформации, и с проблемами народного почитания и популяризации тех или иных иконографических схем, может быть рассмотрено как часть массовой культуры барокко, а само барокко — как эпоха зарождения многих механизмов массового искусства. В рамках данной гипотезы в статье деревянная скульптура описывается и анализируется с помощью цитат из произведений в жанре научной фантастики и фэнтези середины XX в. Так, благодаря размышлениям авторов XX столетия о религиозном искусстве, иконоборчестве и популярных образах, можно достаточно доступными терминами описать феномен полихромной пластики как явления массовой культуры XVII в. Кроме того, опираясь на цитаты писателей прошлого века, возможно охарактеризовать взаимодействие человека с деревянной раскрашенной скульптурой через исследование принятого в рамках данной статьи обозначения «популярной красоты» с её слабыми и сильными сторонами. В статье высказывается гипотеза о том, что само восприятие деревянной скульптуры базируется в большей степени на психологии, чем на религиозно-мистическом мышлении, во многом характерном для XVII в. Это в определенном смысле приближает полихромную пластику к современному зрителю и позволяет воспринять её как часть массовой культуры.

**Ключевые слова:** полихромная скульптура; барокко; Контрреформация; массовое искусство; популярная культура; научная фантастика.

**Abstract.** The focus of the study was on the phenomenon of “popular beauty” as a vivid manifestation of the mass character of wooden sculpture. Polychrome sculpture of Baroque occupied an important place in the culture of Catholic countries such as Spain, Portugal, Czech Republic, and others. Connected with the concept of Counter-Reformation and problems of popular worship and popularization of certain iconographic schemes, this phenomenon appears to be a part of the mass Baroque culture. Moreover, the author examined the Baroque as the era of the birth of many mechanisms of mass art. Supporting this hypothesis, the researcher described and analyzed wooden sculpture using quotations from the science fiction and fantasy literature of the mid-twentieth century. By means of the reflections of the authors of the 20th century about religious art, iconoclasm and popular images, it is possible to describe the phenomenon of polychrome sculpture as an element of mass culture of the 17th century in quite accessible terms. In addition, from the perspective of the writers of the last century, it is viable to characterize the interaction of a person with a painted wooden sculpture through the study of the adopted in this text term “popular beauty” with its weak and strong points. The hypothesis in the article is that the very perception of the wooden sculpture relies more on psychology than on the religious-mystical thinking, which was typical to the 17th century. In some sense, this brings polychrome sculpture closer to the modern spectator and allows them to perceive it as a part of popular culture.

**Keywords:** polychrome sculpture; Baroque; Counter-Reformation; mass art; popular culture; science fiction.

Целью данной статьи является попытка проведения мысленного эксперимента — описание специфических свойств деревянной полихромной скульптуры барокко XVII в. как части зарождающейся массовой культуры с помощью языка популярной литературы XX столетия. Задача эксперимента — показать, что взаимодействие с самой скульптурой возможно даже в рамках культуры и языка XX в., в связи с чем можно предположить, что производство такой пластики и способ её восприятия не ограничен религиозно-мистическим мышлением раннего Нового времени, а стоит, скорее, на фундаменте массового искусства, функционирующего и по сей день. Для заимствования языка описания, в целом находящегося в контексте истории прошлого века, были избраны два произведения — «Космическая трилогия» [1] Клайва С. Льюиса (написана в 1939–1945) и «Гимн Лейбовицу» [2] Уолтера Миллера младшего (1959).

Несмотря на рабочую гипотезу и на тему статьи, лейтмотивом, который связывает столь отдаленные эпохи, может служить тема разрушения произведений искусства, в анализе явлений массовой культуры далеко не второстепенная. Стоит напомнить, что в конце XVI в. разрушение произведений религиозного искусства стало своеобразным маркером протестантов в католической пропаганде (например, иллюстрации в книге католического публициста Ричарда Роуландса «Театр жестокости еретиков нашего времени», изданной в Антверпене в 1587 г. и многократно переиздававшейся [9] (Илл. 1)). В XX в. эта тема

стала ещё более актуальной — уничтожение искусства до сих пор выступает как своеобразный маркер «зла», «противника», «варвара» и т.д. Безусловно, можно найти и другие общие аспекты между XVII в. и XX в. — ощущение хрупкости, бренности бытия и противоположная этому страсть к жизни, проявляющаяся в научном познании мира и одновременно — в жадном потреблении... Однако ясно, что между двумя этими периодами протянулась и некая эволюционная линия — это история массового искусства и популярной культуры. Так, например, культуру барокко испанский историк Хосе Антонио Мараваль анализировал как «массивную», склонную к кичу, коммерциализации и направленную на то, чтобы заинтересовать потребителя [5, p. 147–148].

Непосредственно феномен разрушения памятников прошлого привел Уолтера Миллера к написанию «Гимна Лейбовицу». Американский писатель, служивший во время Второй мировой войны в авиации, участвовал в налете на древний бенедиктинский монастырь Монтекасино в Латинской долине. Увиденные им разрушения, в которых он сам принимал участие, произвели на будущего автора романа такое впечатление, что он принял католичество и занял резко антивоенную позицию во время новой тогда Холодной войны. Через весь роман, описывающий три эпохи в мире, который уже пережил ядерную войну или «огненный потоп», проходит образ святого Лейбовица — это деревянная скульптура, вырезанная одним монахом. Данный сюжет, по сути, напоминает о том, что и сегодня деревянная пла-

стика так же хрупка, как и человеческое тело: реставраторы трудятся над её сохранением, но выдержать гипотетический ядерный пожар эти памятники едва ли способны.

Нужно сказать, что Уолтер Миллер из-за собственной социальной и религиозной позиции, а также посттравматического стрессового расстройства проводит в своем романе мысленный эксперимент. В постапокалиптическом мире осталось место религии — католической церкви, одним из очагов которой выступает старинный монастырь, затерянный на просторах юга бывших США. Пока вокруг бушуют покаленные радиацией поколения людей и требуют разрушения знаний (совсем как иконоборцы требовали уничтожить «идолов»), церковь постепенно становится единственным хранилищем знаний старого человечества.

Инженер Исаак Лейбовиц основывает что-то вроде ордена, который собирает довоенные технологии и знания. К тому моменту, когда разворачивается повествование, Лейбовиц — практически святой, и монах Фрэнсис случайно находит вход в ядерный бункер, где обнаруживает невиданную святыню — чертеж, подписанный самим Лейбовицем... Шаг за шагом человечество восстанавливает свои знания, давно привыкнув к мутациям и войнам, пока, наконец, не приходит к новому ядерному конфликту, а монахи на космическом корабле покидают безнадёжную Землю, говоря в духе риторики барокко: «Таков конец мира» [2, с. 350]. Сюжет этого романа сильно повлиял на игровую и киноиндустрию, например, в виде аллюзии на монахов, сохраняющих знания, в виде «Братства стали» или «Последователей Апокалипсиса» в мире игры Fallout, а к самой атмосфере книги близки зарисовки Адама Адамовича, основного дизайнера этой компьютерной игры.

Другой источник — цикл новелл «Космическая трилогия» — появился в 1940-е гг. и может быть назван вполне характерным произведением мистической фантастики или фэнтези первой половины XX в., тем более что Клайв Стейплз Льюис станет ещё более известен как автор «Хроник Нарнии» в 1950-е гг. «Трилогия» также является размышлениями автора о религии, помещёнными в сюжет о космических путешествиях и жизни на других планетах, однако, в целом можно сказать, что к жанру фэнтези эти новеллы относятся, прежде всего, потому, что их лейтмотив — это борьба добра со злом. И одна из ярких сцен в третьей части трилогии («Мерзейшая мощь») — это сцена с деревянным распятием:

«Тем временем, войдя в длинную комнату, Марк увидел, что стол отодвинут к стене. На полу лежало огромное распятие, почти в натуральную величину, выполненное в испанском духе — с предельным, жутким реализмом.

— У нас есть полчаса, — сказал Фрост, глядя на секундомер, и велел Марку топтать и как угодно оскорблять распятие...

...Марк сам удивлялся тому, что чувствует. Без всякого сомнения, перед ним лежало не то, что так поддерживало его в эти дни. Невыносимое по реализму изображение было, на свой лад, так же далеко от «нормального», как и все остальное в комнате. Но Марк не мог выполнить приказ — ему казалось, что гнусно оскорблять такое страдание, даже если страдалец вырезан из дерева...

...Он шагнул было вперед, чтобы скорее отделаться от этой ерунды, когда беззащитность распятого остановила его. Никакой логики не было. Эти руки и ноги казались особенно беззащитными потому, что они сделаны из дерева, и уж никак, ничем не могут ответить...

...Марк понимал, как велика опасность. Если он не послушается, отсюда ему не уйти. Страх снова подступил к нему. Он сам был беззащитным, как этот Христос. Когда он это подумал, распятие предстало перед ним в новом свете — не куском дерева и не произведением искусства, но историческим свидетельством...

Марк молчал. Он думал, и думал напряженно, ибо знал, что останься он хоть на миг, страх сломит его. Да, христианство — выдумка. Смешно умирать за то, во что не веришь. Даже этот человек на этом самом кресте обнаружил, что все было ложью, и умер, крича о том, что Бог, которому он так верил, покинул его. Этот человек обнаружил, что все мироздание — обман. Но тут Марку явилась мысль, которая никогда ему не являлась: хорошо, мироздание — обман, но почему же надо вставать на его

сторону? Предположим, правда совершенно беспомощна, над ней глумятся, терзают, убивают, наконец. Ну и что? Почему не погибнуть вместе с ней? Ему стало страшно от того, что самый страх исчез. Все эти страхи прикрывали его, они защищали его всю жизнь, чтоб он не совершил того безумия, которое совершает сейчас, когда говорит, обернувшись к Фросту:

— Да будь я проклят, если это сделаю!» [1, с. 561–563].

Льюис также касается темы деструктивного отношения к «идолом» — темы «иконоборчества». То есть попрание искусства или его уничтожение — это попрание самой правды, самого человека, пусть даже и через его подобие. Такое восприятие, кажется характерным и для католиков XVII в. в Испании, однако оно вполне характерно и для массового искусства сегодня. И сама точка зрения — «руки и ноги казались особенно беззащитными



*Non celare potest odium, quod pectore versat  
Impius, ingeniumque suo se prodit ubique  
Indicio, Christum petit insidiator, & eius  
Indao de more gregem, praesentia quem non  
Numinis, aut sancta reuerentia terruit ara,  
Victima quum suffixa Cruci fuit ipse Sacerdos.*

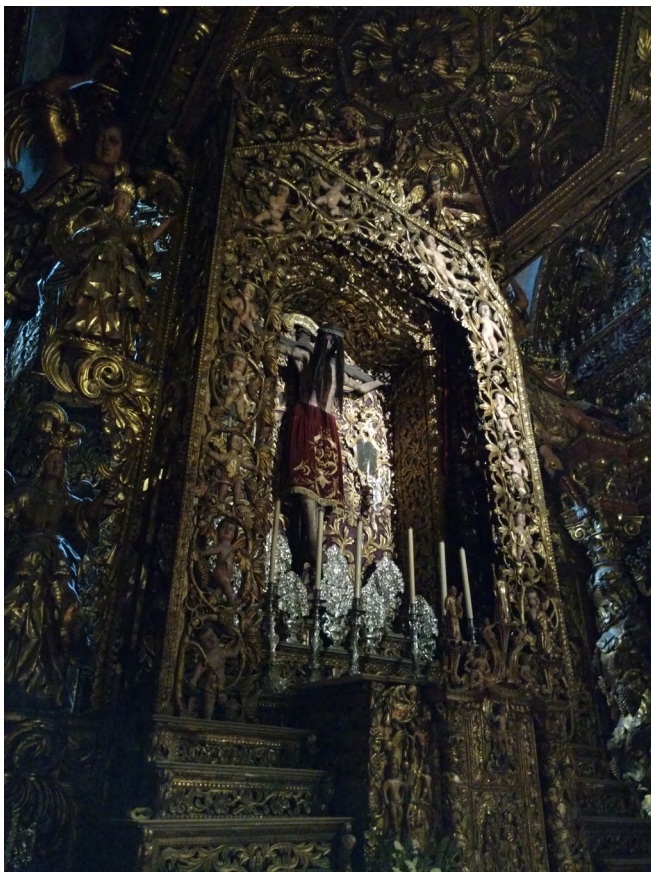
Илл. 1. Р. Роулэндс. Иллюстрация из книги «Театр жестокости еретиков нашего времени». С. 45.

1604. Гравюра на меди. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

потому, что они сделаны из дерева, и уж никак, ничем не могут ответить» — звучит современно и не религиозно, вызывая предположения о том, что эта скульптура взаимодействует с человеком неким специфическим образом.

Но почему возникает столь глубокая связь между человеком и массовым искусством, почему оно так человечно по сути? Здесь самое время найти место концепту «популярной красоты», который и лежит в основе такого глубокого взаимодействия. Сразу оговоримся, что «популярная красота» — это не общепринятый термин, а обычное испанское словосочетание («belleza popular»), которое следует переводить на русский как «народная красота». Это абсолютно правильно, однако «популярная красота» не потому народная, что изображает народ, а потому что выражает стремление понравиться, быть популярным, что проявляется и в повторении типажей, и в иллюзионистической росписи скульптуры.

Однако и тема разрушения искусства, и тема эволюции «популярной красоты» деревянной скульптуры связаны между собой, прежде всего, исторической ситуацией Реформации и Контрреформации. Вероятно, тема разрушения отчетливее всего проявляет свою противоположность — то есть производство, созидание. Религиозное искусство всегда самый очевидный признак богатства церкви, и оно стало одной из жертв социального прогресса во время событий, которые принято называть Рефор-



Илл. 2. Неизвестный скульптор. Христос из Оренсе. XIII–XIV вв. Дерево, роспись. Собор Св. Мартина в Оренсе

мацией. Богатства и пороки католической церкви быстро стали частью протестантской пропаганды. Однако почти параллельно началась и католическая реформация, которую иногда называют Контрреформацией, что неточно [3, с. 20], так как причины и механизмы, которые использовались протестантами и католиками были одного рода, разной была лишь степень радикальности, это видно при сравнении, скажем, протестантских листовок и деревянной скульптуры, двухмерного и трехмерного искусства соответственно, слова и образа...

Чтобы понять, что именно лежало в основе изменений религиозного искусства и отношения к нему кроме исторического контекста в целом, необходимо сделать ещё одно замечание. Религиозное искусство, кроме всего прочего, всегда продукт: его сделал мастер, которому заплатили. Далее продукт может стать товаром — то есть попасть на рынок, а может остаться просто продуктом. Так и происходило с католической скульптурой — она производилась для храмов, где и демонстрировалась или хранилась для участия в религиозных процессиях, оплачивался лишь труд скульптора. Поэтому скульптура в известной степени не становилась товаром. Протестантская же сторона пошла дальше, была чуть прогрессивнее — в среде протестантов большей популярностью пользовалось такое искусство, которое было товаром — книги, гравюры, листовки [7, р. 11]. И хотя в плане производства принципиально важен был только печатный станок, который печатал без привязки к религии бумажные иконы для католиков и портреты деятелей Реформации для протестантов, распространенность листовок у последних сравнима, пожалуй, только с обилием скульптуры и живописи у первых.

Сохранение традиций религиозного искусства, которым нельзя владеть лично, но с которым можно взаимодействовать индивидуально, и распространение продаваемых листовок у протестантов, в значительной мере и определяют феномен культуры барокко. Заметно, как с распространением печатного станка и техники офорта в XVI–XVII вв. демократизируется рынок изображений, заметно также, как католическая церковь не без влияния печатной продукции усиливает визуальную составля-

ющую своего искусства. Известно, что виднейшие испанские скульпторы барокко часто пользовались гравюрой как иконографическим источником, создавая свои пластические произведения. Характерен пример Алонсо Кано (1601–1667), который был и скульптором и живописцем, и в обеих ипостасях пользовался графическими прототипами [4, р. 65–66].

По сути, католики и протестанты через символическое «владение» искусством решали вопрос «богатства церкви», создавая иллюзию демократизации и общности. Католическому населению условно предлагалось владеть «общинно» — так активизируются религиозные объединения мирян («cofradías» или «confrarias» в Испании и Португалии, соответственно), которые заботятся о храме или, реже, заказывают произведения для него, все вместе участвуют в религиозных процессиях. Протестанты же могли приобретать религиозное искусство — книги и нравоучительные гравюры. Можно охарактеризовать католическую Реформацию как альтернативу Реформации протестантской, что принципиально важно для понимания феномена деревянной пластики XVII столетия — одного из самых мощных инструментов католической Реформации, одного из самых мощных проявлений массового искусства. Даже в том случае, если скульптура не создана барочной, её помещали в барочное пространство, включая в итоге в популярную культуру (например, распятие в соборе города Оренсе в Галисии, более известное как «Христос из Оренсе» или «Santo Cristo de Ourense», которое датируется XIII–XIV вв. (Илл. 2))

Так, усилиями обеих сторон складывается уже привычная для Нового и Новейшего времени массовая культура, в центре которой — популярное искусство, по-разному обыгранное, но создаваемое для населения с ним взаимодействующего. В этом подходе, социально и экономически обусловленном, можно также сделать наблюдение: если разрушение искусства — «плохо», то созидание искусства — видимо, «хорошо», даже если такое заключение не является сознательным и официальным. Однако такая простая мысль для XVII в. и для уже складывающегося массового искусства — пожалуй, настоящая бомба с замедленным действием. Ведь при новых способах производства (печатный станок), при усиливающемся разделении труда (та же скульптура почти всегда произведена скульптором, живописцем, позолотчиком, ювелиром и др., не говоря уже о производстве гравюр, в котором участвовало несколько профессионалов) идея воспроизведения становится почти синонимом добра, самой жизни. В мире, культура которого пронизана мыслями о бренности бытия и меланхолией [6, р. 135], воспроизведение успокаивает — оно морально и психологически стоит выше разрушения. Сначала религиозные войны и далее барочные vanitas как будто способствует такому восприятию.

Поэтому количество воспроизводимых образов, с одной стороны, демократизирует визуальную культуру, упрощает доступ к ней, а с другой — слегка или даже полностью обесценивает. Образы зачастую кажутся «сладкими». Вероятно, языком XX в. этот аспект удачно выразил Уолтер Миллер, в романе которого есть такой фрагмент: когда на Земле идет последняя война, действует организация «Зеленая звезда», вроде современного «Красного креста». Случается атомная бомбардировка, и эта организация предлагает людям не мучиться от радиации, а сделать смертельную инъекцию. Католические монахи выступают против такого решения, но ничего не могут сделать, когда специальные машины останавливаются неподалеку от монастыря, рабочие разворачивают лагерь для «помощи» пострадавшим, а для привлечения людей представители «Зеленой звезды» устанавливают образ Иисуса:

«Он мельком взглянул на статую, которую рабочие установили у ворот лагеря, и невольно поморщился. Это было одно из составных изображений человека, которые используются в психологических тестах. В таких тестах испытуемым показывают рисунки и фотографии незнакомых людей и задают вопросы, как “С кем из них вы хотели бы познакомиться?”, “Кто из них, скорее всего, станет хорошим родителем?”, “С кем бы вы не хотели встретиться?”, “Кто из них, по-вашему, является преступником?”. Из фотографий, выбранных по признаку “более всего” или “менее всего”, с помощью компьютера была создана серия “среднестатистических лиц”, каждое из которых позволяло с первого взгляда судить о характере человека.

С ужасом Зерки отметил, что статуя похожа на самые женственные образы Иисуса Христа, каким его изображали посредственные художники: слащавое лицо, пустой взгляд, манерная улыбка, руки раскрыты в объятиях, широкие пышные бедра и что-то похожее на молочные железы — если только это не складки на одежде. «Господи, взошедший на Голгофу! — ахнул Зерки. — Вот таким представляешь тебя чернь?». С некоторым трудом аббат мог бы представить, как эта статуя говорит: «Не препятствуйте детям приходить ко Мне», но не мог вообразить, что она сказала бы: «Идите от Меня, проклятые, в огонь вечный» или изгоняла бы торговцев из храма. «Какой вопрос они задали испытуемым, чтобы толпа увидела именно это лицо?» — подумал он. На постаменте была надпись «УТЕШЕНИЕ». В «Зеленой звезде» наверняка видели сходство статуи с традиционными *сладенькими иисусами* убогих художников...» [2, с. 327–328].

Очевидно, что эта цитата как никакая другая описывает слабую сторону массового искусства и деревянной скульптуры в том числе. Учитывая характерную для него проблематику произведения, можно сказать, что «популярная красота» — это красота воспроизводимая, повторяющаяся. Она выступает самым, наверно, очевидным проявлением массового характера в деревянной скульптуре XVII в., кроме, пожалуй, феномена полихромии.

Но если эта слабая сторона является проявлением глубоко современной природы массового искусства, то должен быть и положительный результат, который, справедливости ради, нужно заметить, поддерживается и способом производства. «Популярная красота» — это не совсем то, что «сладенький иисус», даже если речь идет о таких мягких по форме и очень популярных произведениях, как, например, «Несение креста», создаваемых гранадской школой скульптуры в XVII–XVIII вв. (Илл. 3). На практике она балансирует между подобной уничижительной оценкой и совсем другим ощущением. В «Гимне Лейбовицу» Миллер характеризует скульптуру нового святого несколько раз, раскрывая самые сильные стороны этого образа, которые можно отнести и к деревянной пластике барокко. Сначала, говоря об истории создания этого образа:

«Брата Финго вернули в столярную мастерскую и разрешили время от времени работать над образом великого мученика. Как и Фрэнсис, Финго лишь изредка мог выкраивать по часу на свой проект; резьба по дереву шла так медленно, что прогресс можно было заметить только в том случае, если смотреть на статую раз в несколько месяцев. Фрэнсис видел ее слишком часто, и поэтому для него изменения были практически неразличимы. Добродушие и радостный энтузиазм Финго очаровали его; даже понимая, что Финго тем самым компенсирует свою уродливость, Фрэнсис, тем не менее, любил в свободные минуты наблюдать за тем, как он работает...

...Сидя на скамье в углу мастерской, Фрэнсис иногда делал наброски, пытаясь вообразить детали, которые пока что были вырезаны лишь очень приблизительно. Очертания лица уже проступали, однако, их по-прежнему маскировали щепки и куски долота. Финго посматривал на его рисунки и смеялся. Но пока шла работа, Фрэнсис не мог отделаться от мысли, что статуя улыбается — и это улыбка ему смутно знакома. Он набросал ее и ощущение усилилось. Вот только вспомнить, где он видел это лицо и эту усмешку, не получалось.

— Неплохо, совсем неплохо, — заметил Финго, увидев наброски. Переписчик пожал плечами.

— Все думаю о том, где я мог его видеть...

— Только не здесь, брат. И не в наше время.

В рождественский пост Фрэнсис заболел и зайти в мастерскую смог только через несколько месяцев.

— Лицо почти закончено, Франциско, — сказал резчик.

— Как оно тебе?

— Я его знаю! — ахнул монах, глядя на веселые и одновременно печальные глаза на морщинистом лице, на еле заметную кривую усмешку.

— Знаешь? И кто это? — удивился Финго.

— Это... Ну, я не уверен. Мне *кажется*, что я его знаю...

Финго рассмеялся:

— Ты просто узнаешь свои собственные наброски.

Фрэнсис не был в этом уверен. И все-таки вспомнить

лицо не мог. «Хмм-хмм!» — казалось, говорила эта усмешка» [2, с. 89–90].

Другой фрагмент — это прощальный мысленный диалог между последним, глубоко больным, аббатом монастыря, и деревянной скульптурой:

«И что теперь?» — подумал он, позволив себе беспшумно рыгнуть, и беззвучно попросил прощения у статуи святого Лейбовица, стоящей в похуже на усыпальницу нише в углу кабинета.

По носу святого Лейбовица ползла муха. Его глаза смотрели на нее искоса — казалось, святой требует, чтобы аббат прогнал наглое насекомое. Аббату понравилась эта деревянная статуя двадцать шестого века. На ее лице играла необычная улыбка, и поэтому статуя не могла служить объектом поклонения. Один угол рта загибался вниз, а брови были насуслены, благодаря чему лицо приобретало довольно двусмысленное выражение...

...Дом Пауло часто дивился тому, что деревянный Лейбовиц пережил несколько веков и несколько аббатов, его предшественников, несмотря на свою необычную улыбку. «Когда-нибудь эта усмешка тебя погубит», — предупреждал он статую...

..Деревянный святой не ответил. Порой, когда начинались судороги, а мир ложился на плечи тяжелым бременем, мозг аббата работал урывками. Сколько весит мир? Он взвешивает, а сам взвешиванию не подлежит. Иногда его весы врут. На одной чаше весов — жизнь и труд, на другой — серебро и золото. Никогда не уравниваешь. Но, безжалостный и неумолимый, он все продолжает взвешивать, причем часто теряет жизни и изредка — крупицы золота. И идет по пустыне царь, и на глазах его повязка, а в руках нечестные весы, пара шулерских костей. И на знаменах вышито «Vexilla regis» [Знамена Князя]...

— Нет! — зарычал аббат, отгоняя от себя видение.

«Ну конечно же!» — настаивала улыбка деревянного святого.

Пожившись, дом Пауло отвел глаза от статуи. Иногда ему казалось, что святой над ним смеется» [2, с. 159–162].



Илл. 3. Неизвестный скульптор. Гранадская школа скульптуры. Иисус («Nazareno»). XVIII в. Дерево, роспись, ткань. Музей Св. Хуана Божьего, Гранада

Деревянная скульптура наводит аббата на мысль о разрушении — он не только обеспокоен её сохранностью, но и судьбой всего мира. Вероятно, деревянная скульптура в контексте культуры, пронизанной размышлениями о бренности бытия, могла напоминать и человеку эпохи барокко своей хрупкостью человеческое тело. Не стоит забывать при этом, что деревянная пластика буквально имитировала человеческую плоть с помощью росписи (исп. *ensamblacion*) [8, p. 19].

Итак, благодаря литературным цитатам, в мысленном эксперименте появляются два популярно воспринятых элемента — «хороший» и «плохой». С одной стороны, ощущение уже виденного лица выступает как яркая особенность «популярной красоты». Такая красота должна быть понятна многим, иначе она не удовлетворяла бы своим корням и причинам появления — ведь она должна «разделяться» прихожанами. Кроме того, она рассчитана на то, чтобы взаимодействовать с каждым в отдельности, и в этом, в свою очередь, проявляется гуманизм барочной скульптуры. С другой стороны, то что в «плохом» случае высчитал компьютер — это повторяемость образов, воспроизведение наиболее популярной иконографии того или иного святого, и, главное, соблюдение иконографических рекомендаций и правил построения человеческой фигуры.

Синтез программируемого и интуитивно-знакового — основа реализации идеи «популярной красоты», чем обусловлено само восприятие скульптурного образа как подобия, как метафоры, обретшей плоть. У Клайва Стейплза Льюиса в «Космической трилогии» есть момент, который, правда, относится не к скульптуре как копии с человека, а к «копии» с бога — Адаму (Королю — в повествовании Льюиса). В какой-то мере это описание применимо и в данном случае, уже как описание продукта, результата синтеза «плохого» и «хорошего»

начал популярного искусства, что также заметно и в восприятии деревянной пластики:

«...И впрямь, нелегко было думать о ком-то, кроме Короля. Как опишу его я, когда я его не видел? Даже Рэнсом с трудом объяснял, каким было это лицо. Но я не посмею скрыть правду. Это лицо знакомо каждому человеку. Вы вправе спросить, можно ли взглянуть на это лицо и не впасть в грех идолопоклонства, не принять образ и подобие за Самого Господа?...

...Статуям нередко поклоняются так, как следует поклоняться Подлиннику. Но этот живой образ Создателя, подобный Ему изнутри и снаружи; созданный Его руками, Его великим мастерством, автопортрет из Его мастерской, призванный порадовать и порадовать все миры, двигался и говорил здесь и сейчас; и Рэнсом знал, что это — не Подлинник. Что там, сама красота его была в том, что он только похож, что он — копия, эхо, дивный отзвук нетварной музыки в тварном создании» [1, с. 316–317].

Такие эмоции, которые описывает Льюис, вполне могли бы быть идеалом для восприятия полихромной скульптуры. Подводя итоги, можно сказать, что массовая культура, действительно, благодаря разделению труда и научному фундаменту будто скрывает способ производства, выставляя вперед будоражащий результат, который вторгается в жизнь человека, переступая границу искусства и «не-искусства».

Подчеркнем, что массовое искусство в соответствии с логикой своего развития, следует неизменным путем — от новаторства к привычке, от прототипа к тиражу. От отдельных почитаемых образов, зачастую чрезвычайно индивидуальных, вроде Девы Марии Монтсеррат, — к огромному количеству деревянной скульптуры, также неизменно наделенной «популярной красотой», которая обеспечивает прямое взаимодействие между человеком и этими, пусть даже растиражированными, образами.

#### Список литературы:

1. Льюис К. С. Космическая трилогия. СПб: Северо-Запад, 1993. 638 с.
2. Миллер У. М. младший. Гимн Лейбовицу. Москва: АСТ, 2017. 350 с.
3. Прокопьев А. Ю. Германия в эпоху религиозного раскола. 1555–1648. СПб: Изд-во С.-Петербург. Ун-та, 2008. 483 с.
4. Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencias / J. P. Cruz Cabrera (coord.). Granada: Universidad de Granada, 2014. 446 p.
5. Maraval J. A. La cultura del Barrocco. Analisis de una estructura historica. Barcelona: Ariel, 2012. 422 p.
6. Rico Callado Fr. L. Las misiones interiores en la Espana de los siglos XVII–XVIII: tesis de doctorado. Universidad de Alicante, 2002. 579 p.
7. Schilling M. Bildpublizistik der fruhen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700. Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1990. 503 S.
8. The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600–1700 / X. Bray (coord.). London: National Gallery Company, 2009. 224 p.
9. Verstegan R. Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis. Antverpiae: Apud Hadrianum Huberti, 1604. 95 p.

#### References:

- Bray X. (coord.). *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600–1700*. London, National Gallery Company Publ., 2009. 224 p.
- Cruz Cabrera J. P. (coord.). *Arte y cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencias*. Granada, Universidad de Granada Publ., 2014. 446 p. (in Spanish)
- Lewis C. S. *Kosmicheskaia trilogiia (The Space Trilogy)*. Saint Petersburg, Severo-Zapad Publ., 1993. 638 p. (in Russian)
- Maraval J. A. *La cultura del Barrocco. Analisis de una estructura historica*. Barcelona, Ariel Publ., 2012. 422 p. (in Spanish)
- Miller U. M. Jr. *Gimn Leibovitsu (A Canticle for Leibowitz)*. Moscow, AST Publ., 2017. 350 p. (in Russian)
- Prokop'ev A. Iu. *Germaniia v epokhu religioznogo raskola. 1555–1648 (Germany during the Epoch of Religious Schism)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 2008. 483 (in Russian)
- Rico Callado Fr. L. *Las misiones interiores en la Espana de los siglos 17–18: tesis de doctorado*. Universidad de Alicante, 2002. 579 p. (in Spanish)
- Schilling M. *Bildpublizistik der fruhen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tubingen, Max Niemeyer Verlag Publ., 1990. 503 p. (in German)
- Verstegan R. *Theatrum crudelitatum haereticorum Nostri Temporis (Theatre of the Cruelties of the Heretics of Our Time)*. Antverpiae, Apud Hadrianum Huberti Publ., 1604. 95 p. (in Latin)