

S E R I E S M I N O R



БОРИС БЕРНШТЕЙН

ПИГМАЛИОН НАИЗНАНКУ



К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
МИРА ИСКУССТВА

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ





ЯЗЫК. СЕМИОТИКА. КУЛЬТУРА

МАЛАЯ СЕРИЯ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва
2002

БОРИС БЕРНШТЕЙН

ПИГМАЛИОН НАИЗНАНКУ

К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ
МИРА ИСКУССТВА



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2002

ББК 85.1
Б 51

Бернштейн Б.

Б 51 Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 256 с.: ил. – (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия).

ISBN 5-94457-055-5

Автор этой книги исходит из общеизвестного факта: изображения и другие рукотворные предметы, которые мы сегодня принимаем за искусство, не всегда и не везде бывали художественными феноменами; люди нередко создавали, воспринимали, переживали и обсуждали их существенно иначе.

Любая культура заслуживает того, чтобы увидеть ее как целостный и самодостаточный универсум. Поэтому значение образов «для них» составляет такую же историческую реальность, как и наши интерпретации, которые развертываются в плоскости функционирования этих образов «для нас». Ибо быть образом, текстом, быть искусством возможно только в модусе «для»: без отношения к некоторой субъективности, вне живых социокультурных контекстов нет ни искусства, ни образа, ни текста.

Где, когда, в каких обстоятельствах и каким образом формировалась идея искусства и складывались соответствующие культурные практики? В поисках ответа на этот вопрос автор выбрал в историческом пространстве-времени два места, традиционно противопоставляемые друг другу по своей духовной природе и культурной ориентации, — Иерусалим и Афины, две идеи — библейский запрет изображать и античный мимезис. Он обнаруживает там параллельные ходы мысли, которые хотя и привели к взаимоисключающим следствиям, существенны и симптоматичны сами по себе. Позднее эти идеи вступают в напряженные и драматические взаимодействия, которые определяют судьбы пластики в западной культуре.

ББК 85.1

*В оформлении обложки использованы фотографии:
Идол. Сонгье (Заир); Вилла Адриана (Тиволи).*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-94457-055-5



© Б. Бернштейн, 2002
© Ю. С. Саевич. Оформление
серии, 2000

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Оглавление

Введение	7
Вторая заповедь	15
Где искусство? Когда искусство?	29
Первобытное, примитивное, первичное	44
Ближневосточный контекст	65
Запрет — пустое разрешение	76
Отступление в форме беседы	93
Бессилие Пигмалиона	108
Мимезис как дезанимация	120
Грани техне и «Синдром Зевксиса»	142
Жизнь изображений или мир искусства	165
Дисгармоническая гармония?	183
Литература	197
Иллюстрации	221

В основу этой книжки положены две опубликованные ранее статьи: «Моисей, или Искусство, названное мимиходом» (*Вестник Еврейского университета в Москве*. 1998. №5758) и «Мимезис и инкарнация» (*Искусствознание*. 1999. №2). Для нынешнего издания в статьях были сделаны существенные изменения и добавления; в текст включены также небольшие фрагменты из других недавних публикаций автора: «Кристаллизация понятия искусства в новоевропейской истории» (*Искусство Нового времени: Опыт культурологического анализа/Гос. институт искусствознания*. СПб.: Алетейя, 2000) и «Искусствоведческие аспекты изучения традиционной культуры» (*Традиционная культура: Альманах*. 2000. №2).

Считаю своим долгом поблагодарить профессора Ирину Свенцицкую (Москва), которая прочла работу в рукописи и сделала ряд важных замечаний, профессора Михаила Гельцера (Хайфа) и доктора искусствоведения Михаила Либмана (Иерусалим) — за полезные замечания и библиографические указания, а также профессора Моисея Кагана (Санкт-Петербург) — за полемику, которая заставила меня уточнить собственные позиции.

Владимиру Кузнецову (Купертино, Калифорния) — отдельная благодарность за неоценимую компьютерную помощь.

ВВЕДЕНИЕ

В одной из просторных зал Метрополитен-музея в Нью-Йорке выставлена впечатляющая шеренга деревянных идолов, родом из Океании; каждый вырезан из одного ствола и изображает несколько человеческих фигур, поставленных одна на другую. Величина фигур нарастает по мере удаления от пола — верхняя наиболее внушительна во всех своих измерениях. Мужественность персонажей не вызывает сомнений — она не столько преувеличена, сколько символизирована: из соответствующего места вырастет смелый пространственный элемент, плоский, наподобие паруса, искусно изрезанный сквозным узором — декоративный, ажурный и мощный одновременно. Грубый и экспрессивный характер резьбы, конфликтное сочетание крутой пластики объемов и выброшенных вперед плоских кружевных пластин, равно как и дерзкие масштабы изваяний пяти-шестиметровой высоты, выстроенных в ряд в светлой высокой зале, — профессиональная эстетическая чувствительность, изощренная в шоковой школе современной пластики, не может не отозваться на странное обаяние этих статуй-столбов, и я однажды провел добрую долю своего визита в Метрополитен, бродя вдоль строя океанийских идолов. Позднее я встретил их брата в коллекции Музея Израиля в Иерусалиме. Это был верный знак — работы неведомых резчиков племени Асмаг стали признанным и ценным экспонатом художественных музеев, введены в культурный канон в качестве произведений искусства, и введены бесповоротно¹.

Стоит, однако, переместиться в родной для них культурный ландшафт, чтобы увидеть их в ином освещении.

¹ См., напр.: Art of Oceania 1969, ил. 106, 107, 108.

Вот что пишет о причинах их возникновения и целях их существования осведомленный исследователь.

«Стволы деревьев, очищенные от веток, доставляют из леса под приветственные клики женщин племени, но бревна предназначены стать местом пребывания духов погибших мужчин; из них вырезают предмет, который мы бы назвали скульптурой. Когда накапливается необходимое количество мужчин, ставших предками, набирается соответственно и ряд столбов, где их духи временно пребывают. Теперь столбы предков, назовем их так, должны исполнить свою миссию. Когда воины племени соберутся в поход, чтобы отомстить врагам, перед столбами предков, а вернее было бы сказать — перед столбами-предками, будут совершены необходимые ритуалы и сила предков перейдет к живым. Предполагается, что духи, после того как месть будет совершена, используют подобные каное столбы, чтобы уплыть по реке в океан и далее — в царство мертвых»².

Возможно, с точки зрения человека культуры Асмаг, между океаническим царством мертвых и заокеанским музеем нет существенной разницы: и то и другое одинаково подходит для вечного успокоения отслуживших свое предков. Но мы обязаны снова посмотреть на вещи глазами внешнего наблюдателя.

Метаморфоза неизменного по своим природным качествам — материалу, форме, фактуре, характеру поверхностей, массе, окраске и прочему — предмета имеет фундаментальный характер. Его перемещение из деревни в Западной Гвинее в музейный зал есть нечто большее и другое, нежели физическое передвижение. Артефакт — вместилище предка или предок (вряд ли эти тонкие различия имели смысл в контексте его рождения и первичного функционирования) — пересек некий незримый порог, за которым он обречен вести другую жизнь — в качестве произведения искусства.

² Thomas 1995, 82.

Когда, где и кем этот порог был воздвигнут, откуда он получил магическую силу превращать артефакты различного происхождения в культурные феномены, образующие современный мир искусства? Вот вопрос, который заключает в себе предварительную и наиболее общую формулировку моей темы.

Предварительный и наиболее общий ответ мог бы звучать так: в разное время в разных местах. Существует, однако, несколько точек, где состоялись события, критические для конституирования искусства и его мира. О двух таких точках в пространстве-времени культуры будет идти речь.

Статья «Искусство» в современном философском справочнике открывается следующей фразой:

«Мысль о том, что различные человеческие деятельности — такие как живопись, скульптура, архитектура, музыка и поэзия — имеют между собой нечто существенно общее, принадлежит определенному периоду, который начался только с XVIII века»³.

Это известие само по себе не обладает новизной, но его закрепление в популярной словарной статье, да еще в самом ее начале, должно служить сертификатом его всеобщего признания и банальности.

Историю понятия «искусство» принято, однако, отсчитывать от древних рубежей. Естественно, она выглядит долгой историей отсутствия. Если довериться ретроспективным описаниям (а других и быть не может), это отсутствие ощущаемое и потому переживаемое как недостача, как обманутое ожидание, как пустота в том месте, где оно, понятие, должно было быть. Иногда кажется, что изначально сотворенная языковая матрица оставалась незаполненной: искусство было, но слова не было.

³ Oxford Companion to Philosophy 1995, 58—59.

Дело осложняется неопределенностью предмета и жанра самого исследования. В одних случаях границы предмета и характер жанра обрисованы с достаточной точностью: исследуется история понятия в пределах истории понятий или, если воспользоваться распространенной формулировкой, истории идей.

Истоки этого жанра следует искать в лоне истории философии. К 1940 г., когда Артур Лавджой начал издание «Журнала истории идей», самоопределение истории идей зашло достаточно далеко.

Вступительная статья издателя, помещенная в первом номере журнала, определяла характер и цели дисциплины. А. Лавджой представлял себе историю идей как аналитическое и критическое исследование природы, происхождения, развития, распространения, взаимодействия и влияния идей, которые вынашивали, из-за которых враждовали, которыми были захвачены поколения людей. Интердисциплинарность такой познавательной задачи очевидна. Конечной целью исследований было бы исполнение «дельфийского императива» — более ясное понимание природы человека, которое, как казалось автору тогда, в 1940 году, составляло «труднейшую и наиболее фундаментальную из наших проблем»⁴. Случайно ли, что необходимость такого понимания философ показывал на примере изучения искусства, литературы в особенности?⁵

Спустя десять с небольшим лет П. О. Кристеллер, единомышленник и коллега А. Лавджоя, известный исследователь философии Возрождения, опубликовал на страницах журнала обширную работу, посвященную генезису понятия «изящные искусства»⁶. Несколько позднее он счел нужным еще раз, в специальной статье, уточнить пределы «истории идей» и ее отличия от истории философии. Он снова подчеркнул общегуманитарный и потому

⁴ Lovejoy 1940, 8–9.

⁵ Ibid., 10–11.

⁶ Kristeller 1951–1952.

интердисциплинарный характер этого типа штудий⁷. В кратком очерке истории идеи «истории идей» ее происхождение было возведено к немецкой истории духа — *Geistesgeschichte*⁸. Разбиение единого духа на множество идей очищало предмет от метафизических обертонов или, пользуясь аргументацией Кристеллера, освобождало отдельные идеи от жесткой включенности в универсальную систему⁹. «История идей» становилась скорее «историей понятий». Именно в этой модификации она уверенно обжилась в гуманистике как ее особая область¹⁰. Наконец,

⁷ Дельфийский императив таит в себе ловушку, рефлексивную черную дыру. В капитальной книге, посвященной проблеме интердисциплинарности во всех ее главных измерениях, ничего не говорится о концепции «истории идей»; библиография проблемы, которой отдано около сотни страниц убористым шрифтом, не содержит упоминаний об опыте, который, на мой взгляд, имеет прямое отношение к делу (см.: Klein 1990, 232—325). Область настолько разветвилась, что нуждается в интердисциплинарном синтезе интердисциплинарных наук — и здесь открывается перспектива бесконечного наслоения метауровней.

⁸ Историк искусства нетрудно вспомнить, что методологические принципы, вызревшие в недрах Венской школы и получившие наиболее последовательное воплощение в концепции истории искусства как истории духа, «*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*», впервые четко определенной М. Дворжаком, были не чем иным, как синтезом истории искусства с историей идей (см., например: Johnston 1983, 154). И далее — каламбур самой истории — «Идея» Э. Панофского появилась в 1924 г. (Panofsky 1924). Незадолго до того была опубликована написанная совместно с Ф. Заклем статья о «Меланхолии» А. Дюрера, которой суждено было стать образцовой моделью иконологического исследования (Panofsky 1923); выросшая позднее из этого разыскания книга (Klibansky 1964) очень точно отвечала проекту истории идей, каким он был начертан основателями одноименного журнала.

⁹ Kristeller 1972, 160 и сл.

¹⁰ Скажем, книга известного польского философа и эстетика В. Татаркевича, где в нескольких этюдах прослеживаются

сигналом институционализации интеллектуальной истории (или историй) и ее жизнеспособности в качестве автономной и суверенной дисциплины может служить издание энциклопедий или энциклопедических справочников. «Словарь истории идей», изданный скоро три десятилетия назад, первым принял на себя эту роль¹¹.

История понятий тяготеет к универсальности — как «история всех понятий», но оборотной стороной энциклопедической универсальности оказывается обособленность истории каждого отдельного понятия. Поэтому история эстетики как специальная дисциплина первая претендует на историю понятия «искусство» — и тут понятие исследуется в ближайших и необходимых связях. Для некоторых исторических ситуаций, в особенности когда ничего похожего на специальный дискурс обнаружить нельзя, история эстетики вынуждена менять оптику и делать своим предметом вместо интеллектуальной рефлексии «эстетические взгляды» и «эстетические представления» соответствующих культур. Последние вернее всего было бы назвать гипотетическими реконструкциями эстетического опыта, выстроенными на основании разнохарактерных свидетельств¹², — тут поиски соответствующего понятия ведутся в более мощных пластах сознания, нежели тонкий слой собственно теоретической мысли. Тем не менее, парадокс отсутствия в обиходе любой культурной страты понятия, слова или группы слов, адекватных позднешему пониманию искусства, сохраняется.

По моему глубокому убеждению, разгадку столь долгого отсутствия следует искать за пределами истории по-

судьбы фундаментальных эстетических понятий, на английском языке была издана под названием «История шести идей», а на родном языке автора — как «История шести понятий» (см.: Tatariewicz 1975; Tatariewicz 1980). «Идеи», включенные в обзор: искусство, прекрасное, форма, творчество, мимезис, эстетический опыт.

¹¹ Dictionary 1973–1974.

¹² См., напр.: История эстетической мысли 1985, главы I и II.

нятий или поля эстетического опыта, в соотношении идей, взглядов, представлений, переживаний, словом — всех уровней эстетического опыта, с соответствующими культурными практиками. Это значит, что я бы развел «историю идей» с «историей понятий» и, тем более, с «историей терминов» (к которой история понятий иногда приближается). Возникновение идеи искусства может предшествовать сложению от-refлектированного понятия, идея может базироваться на интуиции, вырастающей из практики и направляющей практику.

Нас не должно смутить расхождение возможных результатов с давними цеховыми предубеждениями, если окажется, что сам эстетический опыт бывал маргинальным эпифеноменом деятельности, которую мы полагаем художественной, в генетически определяющих точках ее истории. Тот очевидный факт, что понятия и идеи имеют историю, таит в себе некую угрозу. Побочный эффект междисциплинарных штудий, не предусмотренный пионерами «истории идей», бывает опасен для исходных дисциплин.

Одно из первых простых условий прослеживания истории идей — согласимся, что любая культура заслуживает того, чтобы ее увидеть как целостный и самодостаточный универсум — довлеет культуре злоба ее. Понять, чем был и что представлял собою мир «для них», — непрямой познавательный принцип, более того, этический императив гуманистики. В нашем случае это означает, что функционирование образов и текстов «для них» составляет такую же историческую реальность, как и наши интерпретации, которые принадлежат к сфере функционирования этих текстов и образов «для нас». Ибо бытие образом, текстом, равно как и бытие искусством возможно только в модусе «для». Без отношения к некоторой субъективности и вне живых социокультурных контекстов нет ни искусства, ни образа, ни текста.

Между тем метафизика вечной сущности искусства имплицитно заложена в фундамент «истории искусства всех времен и народов». Судьба пластических искусств,

какой она выглядит в исторических описаниях и теоретических объяснениях, в этом смысле особенно представлятельна. Ясное понимание того, что слово, или действие, или слово-действие могут иметь как художественную, так и внехудожественные функции, не принято распространять на область пластики: скульптурные изображения, равно как и изображения на плоскости, словно бы приговорены быть искусством. Достаточно раскрыть любую книгу, в заголовке которой содержатся слова «происхождение искусства», чтобы в этом убедиться. Вот почему пластика может служить наиболее наглядной моделью рассогласования образа, выстроенного историей искусства, и исторических практик: презумпция принадлежности пластического изображения к искусству обычно не ставится под вопрос. В этом смысле история искусств бывает неисторична.

В последующих строках я хочу проследить зарождение идеи искусства в двух точках истории, традиционно — и заслуженно — противопоставляемых друг другу по своей духовной природе и культурной ориентированности. Между тем, внимательно вглядываясь, мы обнаружим там аналогичные ходы мысли, которые хотя и привели к взаимоисключающим следствиям, существенны и симптоматичны сами по себе. Так или иначе, но результатом этих совпадений и расхождений стали принципы и практики, которым суждено было вступить в напряженные и драматические взаимодействия и определить пути кристаллизации идеи искусства в западной культуре.

Я буду говорить — выразимся старомодно — об Иерусалиме и Афинах.

ВТОРАЯ ЗАПОВЕДЬ

Библейский запрет изображать — вторая заповедь Синайского откровения, этот исторический нуль изобразительности — может быть достойной исходной точкой для рассуждений об исторических судьбах пластики как искусства.

«Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства. Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим. Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им; ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель [...]»
(Исх. 20: 2—5, ср. Втор. 5: 6—9)

Трудно найти во всей мировой словесности другие строки, которые были бы так властно впечатаны в историю изобразительных искусств.

В своей наиболее общей формулировке запрет должен был иметь следствием вытеснение из культурного обихода любого рукотворного поклоняемого объекта и любого подобия видимого предмета или существа. Поэтому суровая иконофобия Второй заповеди для искусствознания — прежде всего препятствие, затруднение. Библейский интердикт выглядит как плотина, воздвигнутая Законом на пути Искусства и исказившая его естественное течение. Другое видение проблемы потребовало бы отречения от краеугольного принципа, на котором до сих пор, явно или скрыто, покоилось здание истории искусства как особой дисциплины. Там, где запрет тотален и исполняется буквально, историку искусства делать нечего. Поэтому задача, как правило, видится в том, чтобы показать, как непрочно было препятствие и какими способами Искусство его преодолевало — прежде всего, в той этнокультурной общности, которой приказ

общности, которой приказ был непосредственно адресован. Здесь должна была сложиться образцовая модель.

Существует несколько способов отыскания щелей и промоин в иконоборческой плотине.

Первый: насколько ветхозаветные формулировки запрета проницаемы для пластических искусств сами по себе?

Язык законополагающего текста давно утратил прозрачность, если когда-либо ее имел: записавший, говорят, был косноязычен. В других местах Ветхого Завета запрет изложен несколько иначе, нежели в Декалоге, их сопоставление дает повод для разных филологических толкований, осложненных изощренной казуистикой догматических споров. Нетрудно заметить, что расхождения в понимании радикально меняют сам принцип. Идет ли речь об изготовлении или только о непоклонении — вопрос судьбоносный для пластической деятельности. И далее — об изготовлении чего? Наименования запретных объектов неясны, варьируются и тем самым дают повод для ветвления интерпретаций: одно слово должно обозначать только круглую пластику — из камня или дерева, другое — только воображаемый вид или образ, воспринимаемый зрительно¹³.

Далее, как толковать запрет в соотношении с велением Бога о сооружении Скинии и Ковчега Завета — с включением туда изобразительных мотивов? Сходная проблема возникает в отношении Соломонова храма и дома Соломона, украшенных изображениями (см.: Третья Книга Царств, 6—7). Противоречие с запретом Второй заповеди в этой связи может быть истолковано как уточняющее ограничение, наложенное самим законодателем на сферу действия закона, как своего рода поправка к конституции.

Еще один аспект, не столько догматический, сколько исторический, касается документальных и артефактуальных свидетельств относительно изобразительной практи-

¹³ «Pe-sel» и «t'mu-nah»; см. подробный комментарий в: Jacob 1992, 547, а также — Gutmann, 1971, XV, и др.

ки в иудейской традиции. Давление «Моисеева запрета» было крайне нестабильным, в иные времена его соблюдали нестрого, в другие — не соблюдали вовсе.

Ограничусь для иллюстрации одним представительным примером.

«[...] Расценивать этот запрет, даже строго исполняемый, как противостоящий любому художественному развитию, значит придерживаться крайне узкого взгляда на границы и функции искусства: ибо не все искусство подражательно и даже в изобразительном искусстве не все сюжеты включают воспроизведение фигур людей или животных. Следовательно, будь эти строки Библии интерпретированы самым буквальным образом и сохраняй они всю свою непререкаемую власть, для нашего предмета, тем не менее, оставалось бы некоторое пространство. Но эта посылка неверна по существу. Неясно, насколько обсуждаемые строки предусматривали прямой запрет изображать любые человеческие и анималистические формы в любых обстоятельствах. Но бесспорно, что это не всегда так интерпретировалось даже среди наиболее лояльных и ортодоксальных евреев. Действительно, само Пятикнижие с его детальными инструкциями относительно херувимов, которые должны были быть помещены на Ковчеге Завета, подсказывает логический вывод, что суровый запрет Декалога следует читать в соотнесении со следующим стихом: „Ты не должен поклоняться им и служить им“ — то есть, что изображения не должны быть предметом поклонения, не должны репрезентировать или замещать»¹⁴.

¹⁴ Jewish Art 1961, 18; ср.: Roth 1971, 11; Roth 1975, 64. Б. Коэн, исходя из буквального смысла слов Писания, полагает, что живопись на плоскости находилась вне запретной сферы (см.: Cohen 1975, 42) — это соображение заслуживает внимания, я вернусь к нему позднее. В качестве «поправки» можно рассматривать также расхождения формулировок: скажем, в тексте Исхода, помимо наиболее цитируемой формулы, есть и другая, ограничивающая запрет только «литыми» богами (34: 17). Ср.: Jacob 1992, 547, 549, а также Gutmann 1971, XV;

Нас будут занимать мотивы и возможные смыслы самого запрета, да и то не все, но лишь те, которые имеют отношение к понятию искусства. В таком ракурсе проблемы датировки и авторства до известной степени утрачивают остроту, хотя вовсе миновать их было бы неверно.

В настоящее время принято считать, что иконоборческий принцип культа Яхве окончательно определился в конце VII века (622 г. до н. э.) в результате религиозной реформы царя Иосии.

По мнению Т. Меттингера, если запрет и восходит ко времени странствия в пустыне, то по неизвестным причинам он бездействовал до реформы Иосии, но лучшее объяснение доступного сегодня материала сводится к тому, что Моисей не заявлял никогда своего отношения к изображениям, что запрет был продуктом пророческой поле-

Jewish Art 1972, 17, 27—28; Gordis 1975, 10; Altshuler 1986, 156; Nachlili 1988. В последней книге, изданной в серии «Handbuch der Orientalistik» и подкупающей деловитостью и отсутствием риторики, отмечены следующие обстоятельства — отношение раввинов к изображениям постепенно менялось в сторону большей терпимости, влияние окружающих культур, у которых заимствовались языческие и мифологические мотивы, становилось все сильнее, еврейская литература, легенды и Мидраши воздействовали на художественную традицию, при этом языческие мотивы, использованные в еврейском изобразительном искусстве утрачивали свое исходное языческое — идолопоклонническое — значение и эволюционировали в направлении большей декоративности или становились графическими репрезентациями ценностей, открыто признаваемых иудаизмом в тот период (см. Nachlili 1988, 286—287). Правда, надо принять во внимание, что речь идет о первых веках нашей эры, когда отношение ко второй заповеди стало относительно либеральным. Среди более ранних работ аналогичный, чисто исторический, подход, обусловленный предметом описания, можно найти в книге: Shanks 1979, в особенности — глава 10, The Image in the Synagogue, 143—150. Весь этот исторический материал, однако, касается судьбы запрета в сложных перипетиях исторической практики.

мики против идолов и что пророки предшествовали закону. Исследователи полагают, что решающей причиной обострения традиционной вражды к образам, получившей выражение и обоснование в текстах Второзакония, могли быть не столько теологические мотивы, интересы унификации ритуала и религиозные чувства, сколько необходимость укрепления царской власти и консолидации государства перед лицом внешней угрозы. Вавилонский плен был не за горами¹⁵. Другой причиной могло быть соперничество между жреческими кланами Ааронидов — потомков и преемников Аарона, и Мозаидов — наследников Моисея¹⁶. Не исключены и другие объяснения¹⁷.

Так или иначе, но строки Второзакония заслуживают внимательного чтения.

¹⁵ См.: Mettinger 1979, 24—25; Gutmann 1989, 5—25; Gutmann 1971a, 3—18. О политеизме (или синкретизме) Израиля в результате ассимиляции ханаанских культов в период Судей и Царств — см.: Smith 1990, в частности перечень богов, которым могли поклоняться израильтяне в то время, на с. 145; ср. также: Eliade 1978, 60, 113.

¹⁶ См.: Friedman 1997.

¹⁷ См. также: Berlejung 1998, 342, 402—404. Отсутствие археологических подтверждений позволило некоторым исследователям поставить под вопрос самый факт египетского пленения и исхода — включая сюда, разумеется, все события, сопряженные со странствием в пустыне, и так — вплоть до историчности самого Моисея. (См.: Finkelstein 2001, в частности 48—71.) Тогда нарушения времен Соломона (а они были поистине вопиющими), как и некоторые другие, нельзя считать нарушениями — это были принятые практики времен, предшествовавших иконоборческому запрету. С другой стороны, археологический материал показывает, что «домашнее» поклонение изображениям, в частности богине Ашерах, продолжалось после реформы Иосии (там же, 288). Не имея оснований выступать арбитром в этих специальных спорах, я пользуюсь здесь именем и образом Моисея только для условного обозначения обсуждаемой идеи, что, я надеюсь, очевидно.

В главе 5 (6—9) соответствующий текст Исхода воспроизведен дословно¹⁸. Более развернуто запрет изложен в другом месте Второзакония:

«И говорил Господь к вам из среды огня; глас слов Его вы слышали, но образа не видели, а только глас. [...] Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину, изображения какого-либо скота, который на земле, изображения какой-либо птицы крылатой, которая летает под небесами, изображения какого-либо гада, ползающего по земле, изображения какой-либо рыбы, которая в водах ниже земли. [...] Если же родятся у тебя сыны и сыны у сынов твоих, и, долго живши на земле, вы развратитесь, и делаете изваяние, изображающее что-либо, и сделаете зло сие пред очами Господа, Бога вашего, и раздражите Его: то [...] скоро потеряете землю, для наследования которой вы переходите за Иордан; не пробудете много времени на ней, но погибнете. И рассеет вас Господь по всем народам, и останетесь в малом числе между народами, к которым отведет вас Господь. И будете там служить богам, сделанным руками человеческими из дерева и камня, которые не видят и не слышат, и не едят и не обоняют».

(Втор. 4: 12, 15—18, 25—28)

В двойной драматургии Второзакония этот фрагмент особенно напряжен. Запрет и предупреждение вложены в уста Моисея: вождь и олицетворение закона напоминает о завете перед прибытием в землю обетованную, на которую ему самому не дано ступить, разрешено лишь ее увидеть. Там его народ будет строить свою историю уже без

¹⁸ Или, напротив, первая по расположению запись заповедей в Книге Исход была поздней редакцией и потому воспроизводит слова Второзакония? Или обе редакции восходят к общему источнику? (См.: Friedman 1997, 258—259; Finkelstein 2001, 277—285.)