

## Божьи лица

Примечания к искусству Хермана Вебера

В одной современной публикации под названием „Истинный образ“<sup>1</sup> Ханс Бельтинг изложил, как можно рассматривать „вопросы образа как вопросы веры“.<sup>2</sup> В этой книге он вновь рассматривает тему „Образ и культ“, о которой он писал ещё в 1990 году. Как показывают сами названия этих произведений, Бельтинг исследует в них, с одной стороны, образные представления о культуре, а с другой стороны - тесную связь нашего мышления в образах с религией.

Творчество Хермана Вебера непосредственно связано с этой проблематикой. Он также обращает свой взгляд на доисторические времена и прошедшее изначально европейской культуры, от поздней античности до Византии, а кроме того и на последующие времена и области вне европейской культуры, от Африки до Арабии. Он переносит разногласия в плане тела и знака как специфические аспекты европейской культуры христианского образца, с одной стороны, во время предхристианского боготворения, с другой - вперёд, за границы модернизма, во внеевропейское понятие о картине нехристианского образца. Его скульптуры и картины пытаются преодолеть в равной мере спор между вероисповеданиями и между образами. Чтобы это ему удалось, он, с одной стороны, связывает картины с вопросами веры и культовыми действиями, с другой стороны - освобождает их от вероисповеданных оков. Картины и скульптуры остаются в религиозной и культовой сфере, а представленный в них горизонт вероисповеданий выходит за рамки Римской католической церкви. Его двух- и трёхмерные работы берут своё начало у глубочайших исторических корней понятия о картине и скульптуре, у магического, культового и религиозного. Он обращается с картинами и скульптурами как с предметами веры, но освобождает их от вероисповедной однозначности, открывая их тем самым для горизонта всех вероисповеданий. Эти картины и скульптуры можно рассматривать как предметы культа, амулеты, талисманы, фетиш, но они указывают на слишком много культурных и культовых начал, чтобы однозначно быть отнесёнными к одному единственному вероисповеданию. Это подвергает их соблазну служить универсальными амулетами. Вебер освобождает образ от вероисповедания, делая его тем самым ещё больше теоретическим объектом религии.

Простоты ради мы начнём со скульптур, потому что здесь можно легче распознать заключённую в практическом опыте Вебера связь между теологией, антропологией и искусством. Издавна ответ на вопрос „Что есть человек?“ давала антропология, а все другие вопросы, как то: „Откуда мы? Куда мы идём? Что мы должны делать, знать и на что надеяться?“ относятся в конце концов к вопросу „Что есть человек?“ и поэтому опять же ждут ответа от антропологии. Искусство Хермана Вебера - это вопрос антропологии. Херман Вебер создаёт странные маленькие дома, дома в миниатюре и дома-модели из масляной краски, свинца, дерева, одним словом, из старинных пресовременных материалов. У этих миниатюрных моделей домов есть лестницы, которые указывают на христианские и аристократические формы культуры, на храмы и дворцы. Вместе с этим формы домов так просты - а именно чистый квадрат и двускатная крыша -, что подразумевают демократическое равенство. Правда, эти дома без окон и дверей. Монады (греч. μονάς, род. падеж μονάδος, откуда лат. monas, род. падеж monadis „подробность, единство“) в понимании Лейбница. Лейбниц определяет это - простое - следующим образом: „Монада [...] - не что иное, как простая субстанция, которая содержится в составной. Простая, без частей [...]. Там, где не имеется частей, нет и протяжённости, нет образа и возможной делимости. Эти монады являются атомами природы и, одним словом, элементами вещей“ (Лейбниц, Монадология, 1714<sup>4</sup>, § 3). Эта простота также наводит на мысли о монолитах (греч. μονο: одно- и lithos - камень), о больших природных камнях и других объектах, состоящих из одного элемента, которым в определённых религиях часто придаётся культовое значение. Маленькие домики Вебера производят впечатление свинцовых комнаток без отверстий, таких, как склеп, или как демократическая пирамида, пирамида для любого из нас, без украшений и одинаковая для каждого. Дом (греч. oikos), как мы знаем, является не местом отлучения, а интеграции и общения. Дома образуют деревни и города, одним словом, общество. Одновременно oikos означает в античности зал, прежде всего, помещение для сбора культурного сообщества (как объект, заключённый в великой древнегреческой святыне). В античной Греции oikos являлся коллективом жильцов. Как своего рода крестьянский двор они образовывали центр жизни. Oikos заключал в себе семью, а также слуг и рабов, землю, здания и всю движимость - подобно римской вилле. Экономическое процветание oikos'a обеспечивало социальное положение семьи. Аристотель видел в oikos'e наименьшую единицу государства-города, так сказать, первичную ячейку государства.

Дома являются в каком-то роде теоретическими частицами для экономики, экологии и экуменизма.

Oikos - это общий корень для экономики и экологии. Экономика (греч. oikonomia) - это домашнее хозяйство, управление, экономичность, это учение о домашнем менеджменте. Oikos ведёт нас и к экологии. Экология (греч. oikos = дом / домашнее хозяйство, logos = учение) означает науку о взаимосвязях между живыми существами и окружающей средой. Идея дома соединяет экологию с экономикой. Домашний менеджмент и окружающая среда - невозможно представить себе одно без другого.

За обоими, за домом и домашним хозяйством, домоводством и хозяйством Земли, стоит теология, вопрос о домашнем хозяйстве и хозяине космоса. Теология и экология - такие же соседи, как и теология и экономика. Экуменизм (церковнолат. oicumene, от греч. oikoumene „населённая земля“) подтверждает эту связь. С одной стороны, он означает населённую землю как пространство для человеческой жизни и поселения, с другой стороны - всех христиан в целом. Тем самым создаётся вид, что земля является местом проживания не для всех людей, а для всех христиан в целом. Движение экуменизма стремится к общему взаимодействию христианских церквей и вероисповеданий, к единению в вопросах веры и религиозной работы. Тем самым, движение экуменизма ищет пригодность для жилья на Земле для христиан. Не принадлежащий ни к какому вероисповеданию образный язык Вебера, язык, который принимает во внимание все формы веры, культуры и искусства, стремится к Земле, пригодной к поселению для всех людей. Его панрелигиозный язык материалов и образов открыт для всех вероисповеданий и наций. В этой связи речь идёт о песнопениях всей Земли и всех людей.

Экономия и экология как таковые являются областями вопроса о вере. Защищая собственную экономику, проблемы собственного домашнего хозяйства, как и собственную эксплуатацию и обработку земли для нации или вероисповедания, мы подавляем представление о том, что Земля является домом всех людей. Отсюда вопросы, связанные с экономикой и экологией, маскируются или узакониваются как вопросы веры. Чем хрупче экономика и экология, тем массивнее и милитаризированней, тем ожесточённей ведутся войны за веру. Учение о теологическом обосновании экономики и экологии как таковое заключается в том, чтобы показать нам, что христианская религия является одной из многих интерпретаций экономики и экологии. Истинное понимание дома, домашнего хозяйства и равенства всех жителей земли придаёт христианству, а прежде всего католицизму, относительный характер внутри религиозного общества христиан и гарантирует протестантской и православной церкви равноправие, обеспечивая всем другим религиям вообще легитимное свободное пространство.

Дома Вебера без дверей и окон - места уединения и замкнутости, поэтому некоторые работы и называются „hortus conclusus“ (лат. запертый сад). Этот мотив замкнутости играет особенную роль в символике Марии. Он восходит к одной интерпретации Песни Песней из Старого Завета. Там написано: „ ... Запертый сад - сестра моя, невеста, заключённый колодезь, запечатанный источник“ (Песня Песней 4, 12). Так, на многих картинах с Марией можно найти огороженный сад, который намекает на „hortus conclusus“. Через мотив символики Марии и его ссылку на запертый сад мы узнаём связь, которую Вебер устанавливает между запертыми домами и скрытыми лицами своей живописи. Дома представляют собой блоки из дерева, стенки которых покрыты масляной краской и свинцом. Вследствие намекаемой связи, на этих блоках можно найти лица - человеческие лица без глаз, или с пустыми глазами. В большинстве своём пустые лица. И здесь отсутствуют фациальные признаки коммуникации. Люди заперты, дома под замком, недружелюбие вместо указания пути. Это означает, что сакральный корень oikos'a, теологический корень экологии и экономики передаются на эти лица. Формально такое закрытие осуществляется посредством покрытия лиц сплавом свинца. Эти закрытые лица, пустые, без глаз, или с пустыми глазами, живут „в одиночестве пространства“, как гласит название каталога Хермана Вебера 1999 года.<sup>5</sup> О закрытых глазах и безмолвных ртах он пишет не только картины, но и стихи. Таким же образом, как Вебер моделирует слепые закрытые дома, он пишет и портреты слепых замкнутых ликов. Лица людей для него так же сакральны, как и дома, в которых они проживают. В этой связи Марлене Ангермайер-Дойбнер ссылается на следующие строчки Ахматовой:

Живу, как в чужем, мне приснившемся доме,

Где, может быть, я умерла,

Где странное что-то в вечерней истоме

Хранят для себя зеркала.<sup>6</sup>

В своих скульптурах и картинах Вебер как раз не предпринимает „военной кампании экуменизма“, напротив, он превращает экуменизм в экономику и экологию, которые входят в компетенцию всех людей, всех детей Бога и всех божьих лиц. Для того, чтобы его послание поняли, он прибегает к использованию русских икон,

фотографий ковчегов с реликвиями или к картине Франсиско де Субарана „Плащаница Святой Вероники“. Он создаёт даже циклы с такими названиями, как „О снах Бога“.

Архаические материалы Вебера имеют отношение не только к алхимическим и каббалическим идеям, но и, главным образом, к раннехристианским, византийским и арабским визуализациям. Его техника ментальной инкрустации или ментального обрамления лиц и их частей отсылает к обрамлению свинцом живописи по стеклу, которая, вероятно, берёт своё начало в Сассанидской Персии.

Живопись по стеклу можно найти преимущественно в сакральной области, однако, начиная с поздних средних веков, существуют и светские образцы. Первой эпохой расцвета служит в общем и целом готика с её, как правило, известной живописью по стеклу во французских соборах, где она была частью общего концепта. Особой областью является позднесредневековая кабинетная живопись по стеклу. Приблизительно с середины 15 века появляются очаровательные витражи в форме фирпасс (нем. Vierpass). После своего заката во времена барокко живопись по стеклу пережила в 19 веке свой второй расцвет, который продолжился до начала 20 века.

Окантовку лиц свинцом мы можем связать со стеклянными окнами эпохи средних веков. Поскольку цветное стекло в те времена имелось в наличии только в скромных размерах, стёкла большой площади необходимо было составлять из кусков и скреплять сплавами металлов. На основе этого Вебер разрабатывает технику окантовки самих лиц сплавами металлов, окружая их металлической каёмкой. Техника окантовки такого рода Вебер положил начало новому концепту, а именно, сами части лица (глаза, рот) обшиваются свинцом или изготавливаются из него. В то время как изначально окантовка служила для того, чтобы подчеркнуть глаза и губы, теперь она сама переняла роль этих элементов. Окантовка металлами и их сплавами создаёт впечатление застывших или, более того, схваченных цепями и закованных в них лиц, мумифицированных лиц. Из древнеегипетских культов мёртвых, византийской иконографии, языка православной веры или католической набожности времён барокко Вебер создаёт новые лица. Стёртые, без содержания, словно речь идёт о лицах духов, привидений, мумий. Но в действительности перед нами лица Бога, поскольку только Бог может отражаться во всех лицах. Поэтому появляются и лица, в которых металлическое обрамление мутирует, превращаясь в вуаль, эксплицитно отсылая тем самым к арабским традициям и концепциям в отношении лица. Именно это и является тем пунктом, в котором творчество Вебера обретает свою силу. В его масках, в его металлических лицах и их окантовке можно распознать не сколько видения страха, подавленности, унылости и брошенности на произвол судьбы, сколько новую формулировку наших западноевропейских идей, связанных с образом человека, потому как наше представление о человеке сложилось под значительным влиянием христианской традиции образов, которая предлагает нам два варианта. Согласно истории сотворения мира от Моисея, все люди созданы по образцу и подобию божьему: „И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему по подобию Нашему, и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле. И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их. И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею“ (Первая книга Моисея 1, 26-28). В Новом Завете речь о Христе идёт как о подобии образа божьего (К Евреям 1, 3; 2-е к Коринтянам 4, 4); человек станет образом Бога, если он последует за Христом, станет похожим на него (2-е к Коринтянам 3, 18). Таким образом, христианский Новый Завет ограничивает историю сотворения мира. Своими картинами Вебер вновь открывает историю сотворения человека. Выходя за рамки христианских образных традиций в поиске их внеевропейского эквивалента, он творит в свободном от вероисповедания пространстве истории сотворения мира, в пространстве *oikos'a* - на земле, пригодной для поселения для всех людей. Таким образом, он создаёт планетарные, глобальные видения. Своими картинами Вебер задаёт вопрос: „Как выглядят лица Бога?“ Это закутанные, завуалированные или незавуалированные лица? Христианские они или мусульманские, верующие или нет, палестинские или израильские? Это белые или чёрные лица? Это азиатские, арабские, американские, африканские лица? Ответ Вебера радикален: все лица священны, все лица - лица Бога. Это - его учение иконы.

<sup>1</sup> В оригинале: „Das echte Bild“.

<sup>2</sup> Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, Muenchen, 2005.

<sup>3</sup> Hans Belting, *Bild und Kult*, Muenchen 1990.

<sup>4</sup> В оригинале: *Monadologie*.

<sup>5</sup> Hermann Weber. *In der Einsamkeit des Raumes*, Galerie Wolfhard Viertel, Frankfurt, 1991.

<sup>6</sup> Hermann Weber. *Fort ist die Zeit und fort ist der Raum. Im Spiegelland – Hommage a Anna Achmatova 1996/1997*, Marlene Angermeyer-

Deubner, S. 24. См. перевод оригинала:

„Das Haus ist so fremd, als waere es nur ein Schatten. Und ich scheine aufgebahrt. Gar seltsames haben im Abendermatten die Spiegel fuer sich aufbewahrt...“

(Anna Achmatova, Gedichte, Frankfurt 1988)