

ПЬЕР ФРАНКАСТЕЛЬ

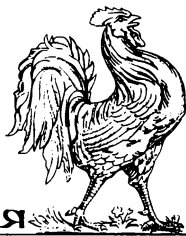
ПЬЕР  
ФРАНКАСТЕЛЬ

# ФИГУРА И МЕСТО

ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОРЯДОК  
В ЭПОХУ КВАТРОЧЕНТО



**ф**ранцузская  
библиотека



---

*Programme*  
*Pouchkine*

*Издание осуществлено в рамках  
программы "Пушкин" при  
поддержке Министерства  
Иностранных Дел Франции  
и Посольства Франции в России.*

---

*Ouvrage réalisé dans le cadre du  
programme d'aide à la publication  
Pouchkine avec le soutien du Ministère  
des Affaires Etrangères français et de  
l'Ambassade de France en Russie.*

**PIERRE FRANCASTEL**

**LA FIGURE  
ET LE LIEU  
L'ORDRE VISUEL  
DU QUATTROCENTO**

**GALLIMARD**

**ПЬЕР ФРАНКАСТЕЛЬ**

**ФИГУРА И МЕСТО  
ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОРЯДОК  
В ЭПОХУ КВАТРОЧЕНТО**

*Перевод с французского  
А. В. Шестакова*



Санкт-Петербург  
"Наука"  
2005



УДК 7.0  
ББК 85  
Ф83

Серия основана в 1999 году

ISBN 5-02-026883-6

- © Editions Gallimard, 1967
- © Издательство «Наука», серия «Французская библиотека» (разработка, оформление), 1999 (год основания), 2005
- © Шестаков А. В., перевод на русский язык, статья, 2005

## ПРЕДИСЛОВИЕ. СИСТЕМА ЗНАЧЕНИЯ

*Я существую для того, кто меня понял.*

М и ш л с. Колдунья. Книга I. VIII.

В основе настоящей книги лежит фундаментальная гипотеза о том, что материальная конфигурация картины запечатлевает не только те или иные предметы, увиденные живописцем в соответствии с нерушимым законом природы, но и воображаемые структуры. Распорядок двумерного образного поля в равной степени зависит от двух факторов: и от совокупности чувственных восприятий, и от проблематичных, зыбких рубежей мысли, общих для художника и его современников. Художественные знаки и множества образуют системы, исполненные значения, — и вовсе не потому что оказываются точками приложения общей семиологии, но потому что зримо свидетельствуют о механизмах и действии особой, самостоятельной духовной функции.

Люди предшествующих поколений оттачивали свой ум работой с текстами и геометрическими фигурами. Они закаляли логическое мышление риторикой и алгеброй, не говоря о метафизике. Эпоха экспериментаторов наступила совсем недавно и еще не выработала столь всеобъемлющих, как те, прежние, систем значения. Она не испытывала недостатка в зодчих, способных создать обрамление — всегда архитектурное обрамление — человеческой жизни, она не испытывала недостатка в скульпторах и живописцах, способных населить его формами и фигурами, равно как и в композиторах, умеющих творить воображаемые звуковые пространства. Однако художники с давних пор страдали от своего рода слабости и даже, быть может, бессилия, связанного с тем, что они слишком интересовались материей и, наоборот, были холодны к способности оказывать влияние на массы. Поэтому им оказалось труднее, чем кому-либо другому, преодолеть социальные ограничения. Книга ходит по рукам; она расточает истины по че-

ловческой памяти и исчезает. Произведение искусства остается. Как только оно возникло, контролировать его точное воздействие трудно, почти невозможно. Оно служит осведомителем нравственности и мысли. Но при этом может существовать лишь тогда, когда находит заказ.

Подлинная революция в искусстве XIX и XX веков произошла потому, что художники — прежде всего живописцы — перестали быть орудием власти преобладающей и взялись распространять темы и ценности, признанные обществом. Не без труда и промахов им удалось привлечь и заинтересовать широкую публику. Художники не только первыми подняли проблемы реализма и коллективности, но, в силу странного парадокса, первыми же перешли от конвенционального описания природы-спектакля, составленной из предварительно заготовленных предметов, к феноменологическому анализу внутренних реакций духа, всегда озадаченного при виде внешнего мира, но всегда стремящегося упорядочить подвижное поле своей чувственной активности. Социальное искусство, вышедшее из области карикатуры, и абстракционизм, вышедший из импрессионистского анализа чистых чувственных данностей, стали бесспорным свидетельством наступления новой фазы в истории искусств.

Между тем нельзя сказать, что историки и художественные критики оценили всю глубину происшедшей перемены, каковая оценка позволила бы описать чистый эстетический факт или же пересмотреть и расширить в свете новой формы художественного опыта наше традиционное знание и толкование искусства прошлого и настоящего. Критика и история искусства остаются придатками истории, филологии, словом — истории классической словесности и идей. Хотя художники все дальше уходят от содержания в старом смысле этого термина и переносят все свое внимание на средства искусства с их особыми возможностями выражения и значения, мы продолжаем судить о них как о простых декораторах, шутниках или, наоборот, как о распространителях прописных истин.

Осознание этой ситуации — первое, чего требует от нас всякая попытка обновления истории искусства и художественной критики. Современная история искусства и тем более социология искусства невозможны, пока мы основываемся на ценностных суждениях или даже на так называемых точных интерпретациях произведений, рассматриваемых нами в исчерпанной себя исто-

рической перспективе. Наши предшественники прочитывали в этих произведениях то, что соответствовало их образованию, их познаниям, их задачам. Нам же нужно пересмотреть не теории, но произведения, поместив их в новые, наши собственные перспективы, переинтерпретировать их, перечитать их, если угодно. И конечно, мы не можем этого сделать, не пройдя сами по путям, проложенным художниками, — как художниками прошлого, к которым мы обращаемся с вопросом, так и художниками настоящего, которые сами просвещают нас об общих условиях производства и самого замысла произведения искусства.

Целью настоящей книги является утверждение необходимости рассматривать произведения искусства, и в частности живописи, как предметы цивилизации, познавать которые, судить о которых можно, лишь расшифровав их, то есть сопоставив с их первичными перцептивными источниками — чаще всего очень трудно восстанавливаемыми — и с нашими собственными законами постижения внешнего мира, включающего и живопись. Картину, так же как и текст, можно познать, можно судить о них, лишь обладая некоторым минимумом исторических и технических познаний. Так же как и текст, картина подлежит прочтению, расшифровке. И существуют законы, методы такого рода исследования, изучить которые нам только предстоит. Наша культура обязана своим главенствующим положением на протяжении долгого времени тому обстоятельству, что многие поколения наших предшественников пользовались едва ли не уникальными текстами, источниками всемирной истории и истории духа. Но, кажется, пришло время расширить нашу компетенцию и в этой области. Разумеется, не забывая о том, что произведения и исследовательские методы, свойственные каждой форме деятельности нашего духа, носят специфический характер. Визуальный анализ не может считаться одним из приложений некоего общего метода, он не может следовать образцу лингвистики, математики или какой-либо другой науки, порожденной равно фундаментальными и постоянными формами духовной активности. Он должен обрести свое место рядом с другими великими дисциплинами, развивающимися в наше время. Он образует интерпретативную систему, не менее достойную нашего внимания, чем процветающие в последние десятилетия математика или физика, психоанализ или лингвистика. Художественной критике надо наконец догнать в этой области художников, которые были в числе пионеров духовного обновления.

Пятнадцать лет назад, заключая предисловие к своей книге «Живопись и общество», посвященной проблеме пространства, я выразил намерение в самом скором времени выпустить второе, дополнительное к ней исследование, в котором должны были рассматриваться «Политические и социальные мифы эпохи Кватро-ченто». Тогда мне в самом деле казалось, что, выяснив, как между XV и XIX веками западные общества вырабатывали, а затем сохраняли в общих чертах образную и интеллектуальную систему, основанную, в частности, на определенной, привилегированной трактовке пространства, следует изучить причины, которые принудили эти же самые общества, в этот же самый промежуток времени, к ряду приспособлений, компромиссов. Отказываясь братья за другие, нежели пространство, средства, которыми пользовались художники, — время, цвет, рисунок, — я считал, что важнее выяснить, какую роль играли тогда некоторые воображаемые мотивации, принятые как художниками, так и обществом, мотивации, сообразно которым-то и осуществлялся поочередный выбор средств для создания произведений.

Однако, приступив к классификации тем будущего исследования, чтобы затем соотнести друг с другом содержания и формы, я очень быстро пришел к выводу, что мой проект задуман неверно. Потому прежде всего, что формы никогда не являются равновеликой оболочкой содержания — или, другими словами, знак всегда отражает лишь часть означаемого; или, наоборот и одновременно, знак прибавляет к означаемому новые смыслы, вмещает множество смыслов. Так или иначе, никогда не бывает полного, точного и стабильного соответствия между знаками и значениями.

В конечном итоге я отказался от своего проекта и, спросив себя, как возможно преодолеть возникшее затруднение, решил, что, прежде чем разводить по параллельным столбцам воображаемые ценности и образные техники, слишком тесно связанные, чтобы их можно было разделить, необходимо разобраться в интеллектуальных механизмах, посредством которых картина не воспроизводит, но именно обозначает данный чувствам мир. Меняющиеся правила, которые регулируют упорядочение образного поля, ни в коем случае не совпадают с чисто оптическими механизмами иллюзии; в то же время изображение никогда не бывает нейтральным субститутотом концепта или понятия, выработанного интеллектуальной деятельностью иного рода, нежели образное мышление. Короче говоря, соотнесение технических средств и во-

ображаемых представлений, как правило, ошибочно уводит от объективного рассмотрения в данном обществе специфической деятельности, которая сама по себе обладает и своей материальной реальностью — ибо речь идет о произведениях, — и своей сигнификативной функцией, не приводимой ни к какой другой. В свою очередь из этого я заключил, что новое исследование взаимоотношений искусства, живописи и общества требует методического анализа этой одновременно конкретной и воображаемой реальности, каковую образует *визуальная среда*, в которой живет всякое общество и привилегия отображения которой принадлежит живописи.<sup>1</sup>

Ни одно живое существо не способно к чувственному или интеллектуальному постижению всей вселенной. В этом отношении человек равен животным. Но в то же время кажется, что наши цивилизации, исключительно преданные интеллекту, позабыли в числе важнейших видов деятельности и важнейших систем, направляющих и подкрепляющих наши поступки, о тех, которые непосредственно связаны со зрением. Мы склонны сопоставлять всеохватный и заключенный в понятия опыт внешнего мира с не столь многообразными в сравнении с ним продуктами нашего созидания. В силу этого для большинства наших современников — особенно для образованной их части — изобразительное искусство оказывается всего лишь орудием, позволяющим конкретизировать и передавать некоторый опыт, всецело приобретенный прежде всякого произведения. Обладая понятийным представлением о мире, общества якобы просто-напросто пользуются, чтобы ввести его в такие знаковые системы, как живопись, скульптура и архитектура, техниками фиксации, передающими одни лишь ценности, не затрагиваемые никакой самостоятельной и по-настоящему творческой деятельностью. Искусства оказываются сведены к роли агентов коммуникации, они предоставляют одну из взаимозаменяемых систем распространения информации.

Между тем изобразительные искусства, наоборот, дают индивидам и обществам возможность открыть особого рода взаимосвязи между областями воспринимаемого, реального и воображаемого, которые не позволяет ни обнаружить, ни выразить никакая

---

<sup>1</sup> Теоретическую и критическую разработку тезисов, которые вызвали к жизни настоящую книгу, можно найти в моей предшествующей работе «Образная реальность» (*Franccastel P. La Réalité figurative. Paris, 1965*).

другая форма деятельности чувств или рассудка. Искусство есть один из постоянных, необходимых и специфических модусов деятельности человека, живущего в обществе. Оно позволяет не только фиксировать и передавать приобретенные представления, но и открывать новые представления. Искусство — не коммуникация, но институция. Искусство — не язык, но система обозначения.

На страницах этой книги, как вы увидите, будет затронут ряд теоретических проблем. Однако в ней нет догматического духа. Ранее, в книгах, посвященных проблемам метода, я уделял значительное место теории, но в данном случае хотел удержаться на историческом уровне, как можно ближе к фактам. Я ни в коем случае не думаю, что единственно возможная социология искусства располагается на уровне статистических исследований, оперирующих такими конвенциональными понятиями, как потребности или потребление. Но я уверен, что, прежде чем приступить к теоретической дискуссии, необходимо принять как факт, определяющий все дальнейшее рассуждение, то, что расшифровать картину столь же трудно, как прочесть книгу.

Кому могла бы прийти в голову идея разработать и изложить теорию на неизвестном ему языке? Но при этом считается вполне естественным комментировать «образы». Стоит ли удивляться результату: в изображении находят лишь то, что знают, или думают, что знают; его расчлениают, даже не задумываясь о его природе и значении. И естественно, заключают, что оно не несет в себе ничего, что уже не было бы нам известно от наук или языка. Между тем изображение — не понятие и тем более не правдивое зеркало воспринимаемой реальности. Точно так же как математика, образная мысль ограничивает определенную область нашей интеллектуальной деятельности; она имеет свои законы, она имеет свою очевидность; но она также предполагает длительное исследование, без которого нам не удастся вскрыть все ее внутренние связи и взаимоотношения с окружающим миром.

Поскольку проблемы, поднимаемые изучением различных образных систем, не менее обширны и многообразны, чем в случае с языками и науками, взгляд на историческое развитие фигуративных искусств с высоты птичьего полета был бы иллюзорным или по меньшей мере неподготовленным. Единственное решение, позволяющее обнаружить условия чтения образа, заключалось,



с моей точки зрения, в том, чтобы выбрать период очевидных перемен, мутаций. В самом деле, таким образом возможно рассмотреть фигуративный факт и в ситуации угрозы его стабильности, и в его творческом становлении.

И я сразу подумал, что Италия эпохи Кватроченто, прежде послужившая мне отправной точкой для рассуждений о пространстве, является исключительно подходящей территорией и для исследования функций и структуры фигуративной выразительности в конкретной среде. Ведь, с одной стороны, там происходит эволюция, вследствие которой прочная система, система всего средневековья, удовлетворявшая западному обществу на протяжении семи столетий, перестает отвечать представлениям, формам отношений, причинно-следственным связям времени. А с другой стороны, идет медленная разработка другой системы конвенций, которая, установившись приблизительно к 1500-м годам, будет в свою очередь служить обрамлением фигуративной мысли всего Запада до наших дней. Поэтому-то я и решил изучить интеллектуальные и технические, то есть социальные, условия этой мутации, вопреки обыкновению не считая, что они объясняются внутренней эволюцией искусства или же, наоборот, отражают нажим коллективной эволюции умозрения.

Кроме того, мне показалось небесполезным продолжить теоретическое доказательство, начатое в предшествующей работе, исследованием обстоятельств, в которых наметились, а затем и укрепились, чтобы почти неизменными существовать донныне, элементы еще одной, почти всеобъемлющей, мутации, разрушившей на сей раз конструкцию Ренессанса. В самом деле, коль скоро, изучив последовательность фактов в поворотный период истории, мне удалось описать отношение, существующее между образными техниками и значениями, найденное решение важно не тем, что оно характеризует одну-единственную мутацию, но тем, что оно удостоверяет примененный метод работы с определенным кругом проблем.

Повторюсь: я старался не придавать этой книге догматическую форму и потому не следил за тем, чтобы излагать свои суждения в систематическом порядке; гораздо более важным я счел увлечь читателя исследованием. По мере предлагаемого мною чтения произведений теоретические выводы напрашиваются сами собой. Мне кажется, что некоторые из них, такие как воображаемые маршруты и скрытые знаки, различие ментального пространства

и порядка конфигураций, роль межзнаковых сетей, теория визуальных сред, различные события и иерархического порядка времени, переход от аналогии к многообразным механизмам иллюзии, уподобление искусства обозначающей деятельности духа, и в особенности необходимость визуального анализа как формы познания произведений искусства, — могут быть приняты в качестве нормативных и способных направлять исследование других территорий приложения. Самое главное же, по-моему, решить, что единственный способ построения социологии — и истории — искусства заключается в осознании того, что всякое произведение искусства есть предмет цивилизации, проникнуть в природу которого и выяснить роль которого возможно лишь путем прямого сопоставления его приемов и целей, никогда не совпадающих с ценностями, единодушно и непосредственно получаемыми современниками художника.

Механизмы мысли, благодаря которым возможно постижение фигуративного образа, — это не те механизмы, что руководят лингвистической функцией. Это гипотеза, и гипотеза безосновательная, думать, будто язык является типичным примером работы духа, или будто роль изображения в том, чтобы воссоздавать один к одному, путем проекции обездвиженного вида на двумерное фигуративное поле, присутствие какого-либо фрагмента природы. Наши знатоки в большинстве своем остаются пленниками общераспространенной концепции духа, согласно которой живопись — это открытое окно в мир. Однако подавляющее большинство общества — и это лишний раз подтверждает успех современного искусства — куда восприимчивее к пластическим или образным ценностям, чем интеллектуалы. Затруднение состоит в том, что люди, в самом деле способные к самовыражению посредством руки, следующей уроку взгляда, всецело и безупречно осуществляют эту свою способность при помощи живописи, а не языка. Можно ли перекинуть мост между зрителями и читателями — я нарочно не говорю «интеллектуалами» или «рационалистами» — вот что мне хотелось выяснить в этой книге.

Возможно, вы удивитесь, обнаружив расхождения между моими предыдущими книгами и настоящим исследованием в том, что касается оценки значения некоторых художников. Так, например, в «Живописи и обществе» с точки зрения пространства я пришел

к выводу, что в 1425—1428 годы Мазолино использовал методы, связанные с линейной перспективой, гораздо полнее, нежели Мазаччо. Из чего в свою очередь я заключил, что в конечном счете Мазолино принадлежит большая заслуга в подготовке взлета Кватроченто. Понимая, что линейную перспективу нельзя считать достаточной причиной обновления ренессансного искусства, я тем не менее уделял центральное место в своих прежних исследованиях понятию проекционного пространства — и соответственно проекционной живописи. Но все-таки мне казалось, что в ряду приемов, используемых художниками для фиксации на двумерной поверхности — на стене, доске или холсте — сложносоставного, но гомогенного видения мира, данного их чувствам, линейная перспектива играет лишь некоторую, ограниченную роль. И попытавшись углубить постановку проблемы, я убедился в том, что происшедшую в западном искусстве в начале Кватроченто «мутацию» нельзя объяснить исходя исключительно из этого видения, предполагающего единство изображения и, главное, подчинение фигуративной мысли необходимым оптическим законам. Искусство средних веков, занимаясь атрибутами, служило отображением сверхъестественного Познания универсума; с наступлением Ренессанса пришло время описания Природы, стабильной и — гипотетически — совпадающей в своих известных принципах с областью знания и поступков западного человека данного времени; ренессансное искусство — это прежде всего техника иллюзии. Но спустя полвека своего существования оно, в некотором смысле утомившись от успехов, вновь стремится выразить с помощью обманчивых образов сущности — прибегая уже не к рациональному, но к интуитивному постижению ценностей. И в этой новой перспективе решающее открытие принадлежит именно Мазаччо, хотя это и не то открытие, которое приписывают ему обычно. Нет сомнения, что Мазолино был художником, в большей степени нежели Мазаччо углубившим, развившим принципы линейной перспективы в том ее виде, какой впоследствии станет общепринятым. Мазаччо же привнес нечто совершенно другое: он показал, что связь двумерного фигуративного изображения и воображения не предполагает ни единства собственно фигуративных методов, ни абсолютного различия проекционного и переживаемого пространств. Произведений, соединяющих в себе множество мест, достаточно и без Мазаччо. Но здесь речь идет о другом. В капелле Бранкаччи Адам и Ева или римский сборщик податей

одновременно пребывают в том, что Фосийон называл пространством-границей и пространством-средой, то есть одновременно в пространстве композиции и в пространстве зрителя. Главное же новшество даже не в этом. Симптомом мутации служит тот факт, что Мазаччо не просто использует двусоставную технику, уходящую далеко в глубь традиции, чтобы разнообразить средства своего искусства, но обращается к вечным приемам живописи, чтобы показать в контексте своей эпохи ценности, нерасторжимо связанные с рациональными спекуляциями его окружения. Он пользуется средневековой риторикой, которая соединяет моменты рассказа в абстрактном времени замкнутых рамок изображения, он пользуется линейной перспективой, устанавливающей связь между ним самим и конвенциональной, произвольной ситуацией зрителя, и, наконец, он пользуется формой-цветом, тем самым перекидывая мостик к Пуссену и живописи Нового времени. При этом его искусство избегает эклектизма, ибо все эти средства он применяет в качестве поддержки нового ментального механизма представления — того самого механизма, который в течение последующих веков преобразит западную культуру. На пути от Джотто и Лоренцетти клонившееся к закату средневековое искусство уже доказало, что человеческая фигура может быть орудием на службе фигуративной мысли. Но никому до Мазаччо не удавалось выявить внутреннюю двойственность роли человека — актера, одновременно являющегося судьей своей собственной деятельности. Величественные фигуры капеллы Бранкаччи служат воплощением современного человека, самым телом своим вовлеченного в исторические события, но в то же время властвующего над поступками и умозрениями, которые мыслятся по его мерке и образуют новый проект, новую проблематику, новый образ жизни, новые взаимоотношения между представлением — не мифическим, но утопическим — о том, что человек — властитель своей судьбы, и модусом его сосуществования с чувственным окружением. Стоит нам заметить это, как, не отрицая старых методов и заключений, мы переходим на более высокий уровень интерпретации фигуративных произведений, причем это уточнение анализа является не случайной удачей, но последовательным подходом, выявляющим трудности, с которыми сталкивается чтение и в особенности языковой перевод образного мышления.

С помощью искусства, так же как с помощью речи и техники, человек облекает в плоть изменяемый им, приводимый в соответ-

ствие с его человеческой природой мир, сосредоточивает его в пределах своего вѣременного существования, выражением которого являются деяния, основанные на представлениях. Всякая деятельность, всякое искусственное изображение творит реальность. Общество не прилагает уже существующую Истину, но основывает ее.

Может статься, однажды, *si fata sinent*,<sup>1</sup> как говорили древние, я предложу читателям еще один, новый подход к фигуративным значениям. Сейчас я не мог бы намекнуть на то, каким он будет. Однако после книги, посвященной доказательству того, что общество творит свое воображаемое пространство, и после настоящей книги, которая обосновывает неизбежную трудность всякого прочтения и выявляет комбинаторную функцию фигуративных элементов, чьи единство и смысл существуют лишь в меру знания свойственных образу принципов обозначения, нельзя не подойти вплотную к проблеме образа как такового. Образ, изображение — это слово-ловушка, которому каждый придает свое значение. Я надеюсь, что настоящая работа в какой-то степени поможет определить, так сказать, внешние признаки фигуративного изображения и позволит лучше понять, как оно сделано, говоря техническим языком. Но если допустить, что расположенные на двумерной основе фигуративные знаки значат лишь тогда, когда они дают тело, фигуру, определенным отношениям между материей, извлеченной из визуального восприятия, и гибкими мыслительными схемами, разработанными в ответ запросам времени и связанными с различными ментальными тенденциями эпохи, то поднимается вопрос уже не только о методах подхода к изображению, но и о его особой функции, отличной от прочих видов созидательной деятельности духа. Таким образом, мы вновь возвращаемся к центральной проблеме всякой социологии искусства: какие элементы прошлого и какие элементы настоящего — то есть какие практические и теоретические познания, руководящие духовной активностью, — искусство, и только искусство, интегрирует в свои произведения в данный момент времени?

Мне хотелось, чтобы настоящая книга — как я уже говорил, подготовленная во многом публикацией «Образной реально-

---

<sup>1</sup> Если судьба позволит (лат.). — Примеч. пер.

сти», — как можно строже придерживалась именно расшифровки изображений; чтобы она приглашала терпеливого читателя следовать за мной в последовательном приближении к ее финальным тезисам. Этот метод я рассчитываю применить и в работе над заключением своего исследования взаимоотношений живописи и общества. Но настоящий труд, разумеется, имеет свои пределы, хотя многие и удивятся тому, что он ограничен изучением формирования и установления стиля, чьи временные и пространственные рамки столь узки.

Прежде чем исследовать идею, которую составили о живописи поколения людей, — к чему я однажды хотел бы приступить, — идею, возникшую, как только приобрела отчетливые черты функция, роль, выполняемая живописью в обществе, необходимо было описать активную функцию зрителя, ибо в конечном счете верное видение — такая же выдумка, как и верное прочтение, и не существует фигуративного значения или представления вне зависимости от существования группы, способной истолковать объект, созданный художником не с целью точной передачи зрительных ощущений, но с целью запечатлеть игру визуальных и рациональных ориентиров, которые пробуждают у множества очевидцев направленные циклы внимания к оптическим феноменам и законам организации фигуративного поля. Без чтения фигуративного произведения, без методической рефлексии об условиях, в которых вырабатывается и приобретает значение тот объект цивилизации, коим является двумерное изображение, всякая социология искусства была бы тщетной, а всякая история искусства — сугубо формалистической.

Но в то же время было бы неосмотрительно считать, будто ключ к верной интерпретации произведения искусства заключен в принятии верного метода чтения, то есть непосредственного анализа, основанного на историческом постижении методов формальной интеграции знаков и ценностей. Чтобы сформировать истинную идею о роли, выполняемой живописью, недостаточно простого наблюдения над произведениями, взятыми как бы в изолированном виде. Необходимо присовокупить к ним сведения о личности художников, о месте, которое уделяет им общество, а также о роли, сыгранной их творениями в последующем. Не вдаваясь в эти проблемы глубоко, я хотел бы сделать две оговорки, необходимые для понимания точек зрения, которые будут приняты в настоящем исследовании.

Несомненно, читатели удивятся тому, сколь значительное место в работе об общих принципах, руководящих интерпретацией живописи, уделено отдельным личностям. При ее подготовке я поместил себя в воображаемом промежутке между двумя модными ныне доктринами. Я уже говорил о них: для одних художник — не более чем посредник, рука; для других он интересен прежде всего как индивид, причем подразумевается, что этот индивид, более или менее сознательно обнаруживая и выражая движения своего внутреннего бытия, свидетельствует от имени всей своей эпохи. У меня нет желания выбирать между двумя столь неубедительными доктринами. Ведь изучая развитие нового искусства в эпоху Кватроченто, приходишь к выводу: каждое нововведение, то есть каждое решение, становящееся образцом, в первый раз оказывается находкой художника не в совокупности его искусства, но лишь в малом числе его работ, в отдельных произведениях. Поэтому проблема индивида и общества смещается и может быть рассмотрена в совокупности лишь при условии того, что в дальнейшем будут вновь изучены, пересмотрены вопросы об избирательной функции искусства и о существовании образных систем в рамках общества. Сейчас же мне кажется очень важным констатировать редкость произведений, в которых комбинаторный характер уступает место институциональному, основополагающему. Сопоставление индивида и общества в любом случае предполагает учет в этой области активной и почти что личностной роли не только людей, но в той же степени и произведений. Произведения искусства, сильно недооцениваемые в этом отношении, обладают своей собственной реальностью, живут своей собственной жизнью; они суть разумные существа, действующие на промежуточном между индивидами и коллективами уровне. И всякое более или менее пристальное изучение этих проблем обнаруживает самый начальный характер наших познаний в области социологии искусств и цивилизаций.

Придет время, и мы станем учитывать, — впрочем, и сейчас, чтобы понять эту книгу, надо осознать это, — тот факт, что вопреки общераспространенному мнению фигуративное произведение редко предстает взглядам широкой публики, не потеряв к тому времени свою значимость, да и свою активность. Скольким зрителям предназначались средневековые миниатюры? Много ли ценителей-современников видели картины Джорджоне или Ван Эйка? Да, позднее эти произведения стали жемчужинами вообра-



жаемого музея; но разве это произошло не тогда, когда они перестали быть активными, чтобы вот именно войти в мир музеев, упокоиться в одном из тех пурпурных саванов, о которых говорил Ренан? Да, у соборных витражей было множество зрителей, но эти зрители, несомненно, воспринимали главным образом общую атмосферу, в которую погружал здание преломляемый витражами свет, и не обращали внимание на их бесчисленные детали. Целые искусства — притом величайшие из искусств, например египетская и этруская живопись, были созданы, чтобы оставаться невидимыми, и тем не менее уроки их авторов обнаруживались succeeding поколениями и оказывали значительное влияние на умозрение и образ жизни потомков.

Мы подступаем к проблемам, которые требуют очень долгих исследований. И самое меньшее, что здесь можно сказать, это то, что вовсе не очевидно предположение, будто бы живописцы работают для всего общества своего времени. С этой точки зрения, равно как и с многих других, подтверждается тезис, который я отстаивал в книге «Образная реальность»: ни одна серьезная работа о взаимоотношениях искусства и общества не может обойти проблему масштабов и мер цивилизаций, а в этих цивилизациях — проблему функций и границ, соответствующих различным способностям духа и открывающихся в произведениях, среди которых произведения искусства образуют класс, не приводимый ни к одному другому.

В отношении примечаний надо сказать, что я изменил их порядок на противоположный по сравнению с «Живописью и обществом». Двенадцать лет назад тема моей работы была столь новой, а методы столь спорными, что мне показалось необходимым дать как можно более полную аргументацию для всех своих точек зрения. Сегодня же, наоборот, проблемы пространства, времени и языка вошли в моду. Нельзя сказать, что в истолковании этих понятий царит единодушие, и я со своей стороны не разделяю наиболее распространенные взгляды на них. Но все-таки я счел ненужным оправдывать серьезность настоящего исследования большим справочным аппаратом. Напротив, мне хотелось показать в этой книге, каким образом можно построить систему интерпретации фигуративного произведения на основе непосредственных данных, предоставляемых жизнью, и с помощью сравнительного

анализа памятников живописи, которые рассматриваются как столь же полноценные источники информации, как и тексты, если, конечно, расшифровывать их с такой же тщательностью и методичностью. Критическая дискуссия, которой отвечали многие из прежних примечаний, подытожена в моей предыдущей книге «Образная реальность» и в некоторых других работах, которые в дальнейшем будут собраны и, вероятно, дополнены в рамках еще одного методического исследования. Исходя из этих соображений, в настоящей книге я свел примечания к минимуму, ограничившись указанием отсылок, нужных для непосредственной сверки с фундаментальными текстами и живописными источниками, о которых идет речь. Таким образом, здесь нет критических примечаний, но есть лишь простые сноски. Возможно, читатели удивятся обилию отсылок на мои собственные работы и исследования, принятые в моем окружении или при моем участии. Однако в скором времени будут опубликованы и другие совместные работы, в которых будут подтверждены широкие возможности метода, основанного по сути своей на интеграции неписьменных источников по истории цивилизаций Нового времени.

В связи с этим необходимо уточнить, что эта книга, точно так же как и предыдущая, неразрывно связана с моей преподавательской деятельностью в Школе высших исследований в Сорбонне. Я, вероятно, не сумел бы приложить общую теорию чтения изображений к частным случаям, если бы мне не приходилось представлять свои гипотезы на суд критичных и требовательных слушателей, которые вступали со мной в диалог и таким образом участвовали в моей работе. Особую благодарность я хотел бы выразить своей жене, которая присутствовала во всех моих каждодневных размышлениях. Кроме того, я был бы счастлив, если бы на этих страницах запечатлелась атмосфера дружеского интеллектуального общения со многими людьми, особенно в последние три года, когда я сосредоточился на подготовке настоящей книги. Впрочем, на подходе и другие работы, которые покажут, каким образом некоторые общие аспекты моего метода работают в исследованиях, предпринимаемых в различных областях, но с общим стремлением выявить необходимость изучения произведения искусства с теми же вниманием и методичностью, с какими мы подходим к литературе и к великим научным системам.

Цель настоящего труда — не вступить в дискуссию о модных проблемах структуры, информации, потребления и культурных

запросов, рассматриваемых как огромное предприятие по распределению наследия, сосредоточенного у нас в руках. Я прежде всего хотел показать, что самые известные произведения возможно прочесть по-новому. Они таят в себе непредсказуемые запасы значений, которые могут быть открыты лишь в непрерывно меняющемся контексте живых культур. Кроме того, они позволяют обнаружить некоторые до сих пор скрытые механизмы духовной жизни. Именно в этом смысле настоящее исследование устанавливает необходимость признания относительной автономии фигуративной функции; оно подталкивает к пристальному изучению визуального порядка; оно утверждает потребность в анализе и проблематизации безусловно специфичных произведений, которые в то же время участвуют в совокупности жизни духа.

Я начал смотреть на картины тогда же, когда учился читать. Благодаря моим родителям, в равной степени наделенным культурой и личным вкусом, я с самого раннего детства интересовался формами и звуками не меньше, чем словами; благодаря им я полюбил Моцарта и Ван Эйка, Коро и Мане одновременно с графиней де Сегюр и Жюлем Верном. И я посвящаю эту книгу их вечной памяти не только в знак сыновнего уважения, но и поскольку то, чем я им обязан, свидетельствует о возможности очень рано познакомить разум ребенка с различными видами деятельности и открыть его различным уровням понимания, если с самого начала предлагать его вниманию не сформированные понятия, но произведения, которые только и могут пробудить фундаментальную интуицию многообразных «форм» духа.

## ГЛАВА I

### ВИДЕТЬ... РАСШИФРОВЫВАТЬ

Удивительно, с какой легкостью наша эпоха разрешает в произведении искусства проблему значения. Она интерпретирует произведения исходя скорее из особого рода знания, чем из интуиции, и вот силами нескольких последних поколений возникла «история искусства», основанная на компромиссе между вкусом ценителей-консерваторов и теориями современных знатоков, — дисциплина, которой принадлежит заслуга открытия иконографического значения и философских импликаций художественных произведений. Отвечая этой дисциплине, Музей, к несчастью, становится сегодня одним из инструментов того, что принято называть культурой, и предоставляет своего рода историко-анекдотическую памятку посетителям, все меньше интересующимся произведениями как таковыми. Все реже можно видеть, как *смотрят* на картину; недалек тот день, когда комментарий заменит собою произведение, а карманный музей и телевидение заменят традиционные музеи, которым, возможно, останется функция демонстрации произведений двусмысленных, спорных и в их значении, и в их ценности, но несводимых к словесному комментарию. Тогда, быть может, живопись вновь станет поводом для диалога той части зрителей, что доверяет прежде всего зрению, и художников прошлого.

Впрочем, нынешняя ситуация — в искусстве, как и в других областях, — всего лишь отражает в несколько преувеличенном виде нормальное положение вещей. Взять хотя бы дорогую теоретикам XIX века, однако спорную идею поучительной функции средневекового искусства. Возможно ли верить, что в далеком прошлом, во времена соборов, неграмотные массы, собиравшиеся в храмах, пользовались витражами и скульптурным убранством капителей для самообразования, соотнося устную проповедь священ-

ника с пестротой знаков и переплетением форм, распутать которые подчас не удается и нам? Возможно ли думать, что исключительной ролью фигуративного искусства было образное выражение доктрин? А может быть, существовал целый мир чувственных представлений, отличный от мира рефлексивного познания и абстрактных систем? Мать Франсуа Вийона, несомненно, знала, что муки проклятых, о которых повествуют периоды проповедника, *продолжаются* на стеклах окон, но она столь же несомненно была неспособна *прочесть* в совокупности воображаемую систему, оперирующую понятиями, совершенно чуждыми ее мысли. Многие ли среди верующих могли испытать нечто иное, помимо непосредственного, чувственного и в конечном счете эстетического переживания, которое, разумеется, лишь отчасти совпадало с интеллектуальной системой духовенства? Конечно, в основании каждой великой образной системы лежит идеологическая программа, определяющая число, выбор и распределение фигуративных схем. Но даже сегодня — кому среди нас под силу войти в собор Шартра или Буржа и с ходу восстановить систему средневековой мысли, прочтя витражи? Да для того ли они созданы, чтобы, покорпев над ними, словно над головоломной мозаикой, мы могли составить из комбинаторных элементов, раз и навсегда выстроившихся перед нашим мысленным взором в рациональном порядке, некую полную и непротиворечивую схему? А может быть, они призваны открыть нам некий тип чувственных связей между реальным и воображаемым, дать почувствовать некие сложные и неоднозначные ценности? Словом, надо ли восстанавливать идеологическую программу, предписанную художникам заказчиками, или пытаться воспроизвести интерпретативные и физические привычки исполнителей? Был ли европейский XIII век миром теологов, или тогдашнее положение теологов было сродни положению атомистов в наши дни? Существовали ли когда-либо единомышленные общества? Только в мечтаниях одержимых. Возможно ли верить, что в свою очередь люди Ренессанса на лету схватывали многочисленные аллегории, рождающие у сегодняшних знатоков сложные, в одинаковой степени обоснованные и противоречивые комментарии? Существует ли верная интерпретация «Битв» Учелло, «Весны» Боттичелли или его же «Аллегории клеветы»? Но и становится ли произведение эпохи Кватроченто менее прекрасным, менее значительным оттого, что его автор и его первоначальный замысел от нас ускользают?

Увы, но нынешняя концепция чтения произведений искусства повинуется этому энциклопедическому духу, что разъедает самый фундамент нашей культуры. Мы смотрим на картины так, словно это виньетки в гигантском «Ларуссе». Наша эпоха считает возможным подчинить опыт зрительного и слухового восприятия методическому принципу диалектики идей; она рассматривает образные памятники как отдельные детали колоссального распределителя знания. Когда-то мне рассказывали, что в кораблестроительных верфях, когда строительство подводной лодки было закончено и она успешно проходила первые испытания в море, ее полностью разбирали, чтобы изучить степень износа каждой детали, а затем вновь собирали и после еще одних испытаний вводили в эксплуатацию. Так вот, мне кажется, что так называемая популярная культура строится скорее согласно инженерным техникам, нежели по лекалам ученого, который в то же время бесконечно ближе к художнику, чем инженер. Обычно мы думаем, что культуры, искусства, цивилизации образуют замкнутые сущности, формализованные системы, отдельные элементы которых вступают в комбинацию подобно составным частям машин, каждая из которых выполняет свой отрезок функций, возложенных на целое. Под предлогом позитивизма нам преподают финалистские доктрины, оставляющие за скобками все богатство — открытое исследователю богатство — человеческого поведения.

Всякая дискуссия об общих принципах бесцельна. Реальность человека выходит за пределы любых систем. Эксперимент может проводиться лишь на ограниченных и конкретных ансамблях, репрезентативных для определенной эпохи и определенных групп людей. Чтобы апробировать в общем тот или иной метод изучения или чтения произведений искусства, потребовалось бы самому вступить в игру. Не стоит и рассчитывать найти точную историческую характеристику развития живописи в конкретный отрезок времени. Самые разные интерпретации возможны — и верны — в той мере, в какой они определяют мысль, осознающую свои пределы и свой объект. В этом отношении художественные интерпретации подобны математическим системам: они оцениваются по степени связности или эффективности, но не объясняют раз и навсегда некий фрагмент вселенной. Искусства, так же как и наука, суть орудия совершенствования разума. Их созерцание не дает нам полного и точного знания о некоем моменте культуры, выведенном из-под законов жизни; оно помогает

нам рассмотреть в строгих пространственных и временных рамках отдельные человеческие персонажи, вызвавшие неожиданные следствия в виде событий, память о которых сохраняется, так как они по-прежнему определяют нашу судьбу.

Короче говоря, я предлагаю-таки принять принцип, согласно которому фигуративные произведения искусства представляют собой конвенциональные знаки — наряду с другими знаками и без заведомой необходимости подходить к ним особым образом, — знаки, с помощью которых можно восстановить деяния и мотивации (непреренно произвольные, ибо социализированные) исчезнувших ныне обществ, знание о которых между тем необходимо нам для понимания себя самих и нашего времени. Кроме того, надо сразу допустить — опять-таки в качестве гипотезы, — что фигуративные произведения образуют знаковые системы, которые можно пусть не отождествить, но хотя бы сравнить с различными языками — словесными, математическими, музыкальными, которыми общества пользуются ради общения своих членов и институализации их образов жизни.

Насколько фигуративный язык может быть уподоблен другим языкам, до какой степени этот язык выражает совокупность ценностей того или иного общества, или он просто предоставляет сведения, которые могут подтвердить другие сведения, составленные о других видах деятельности этого же времени? Предоставляет ли он дополнительные сведения, способные, если конкретизировать их, изменить глобальное представление, которое мы составляем о минувшей эпохе или даже о нашей, как только приобретает определенность ее фигуративная специфичность как таковая? Эти проблемы я хотел бы рассмотреть, взяв в качестве примера конкретный случай.

От поколения к поколению выразительные средства фигуративной мысли меняются, как и все прочие орудия деятельности человека, живущего в обществе; дети не бывают удовлетворены языком своих отцов. Изменение является абсолютным законом жизни. Поэтому большинство фигуративных произведений можно с достаточной точностью датировать. Но в то же время нельзя отрицать существования некоторого закона развития, характеризующего эту форму языка подобно всем прочим. Не чуждом общим формам социальной жизни, искусство образует системы, ос-



нованные на постоянно меняющихся конвенциях, но меняются эти конвенции по законам наследования, которые подразумевают сохранение определенного числа принципов в продолжительных сериях приложений.<sup>1</sup> Бывает, впрочем, и так, что в течение долгих периодов меняются не формы презентации, но сами принципы. Подобно языкам, жизнь которых сопряжена с непрерывным искажением и в то же время очищением, совершенствованием, существуют и формы искусства, основанные на непреложных — вопреки мобильности форм — конвенциях. Как можно говорить о латинском и греческом, о китайском и об английском языках, так можно говорить и об античном и средневековом, о ренессансном и мексиканском искусствах. Все трансформации и искажения, претерпеваемые не прототипом — которого не бывает никогда, — но интерпретативной схемой, тесно связанной с техническим и осознанным способом презентации, могут проходить, никак не затрагивая умозрение, — до тех пор, пока однажды его не постигнет внезапная мутация. И тогда мы замечаем, что на основе тех же, что и прежде, фигуративных элементов нам предлагается новая интерпретация человеческих восприятий. Зачастую она оперирует никак не изменившимися знаками, которые тем не менее предполагают новую систему, порождающую в свою очередь новые формы, а новые формы отображают новые отношения физических и человеческих фактов, находимые художниками и их окружением.

Точно так же как в истории не существует бесконечного числа языковых семей, точно так же как в прошлом не существует неисчислимых разновидностей обществ, число фигуративных систем тоже в действительности ограничено. Не будем их перечислять, тем более что прежде потребовалось бы разрешить проблему больших периодических делений истории и описать фундаментальные свойства каждого фигуративного языка. Но примем в качестве гипотезы, что в течение XIV и XV веков в Западной Европе произошла одна из тех великих мутаций фигуративных систем, о которых было упомянуто выше, вкуче с коренной трансформацией общепринятых ценностей, этих непререкаемых установлений права и деятельности. Не пытаясь в очередной раз искать происхождения Ренессанса в заимствовании образа жизни и мысли со

---

<sup>1</sup> См.: *Bonnot R. Sur les modes et les styles // Année sociologique. 3 série. 1949—1950. Paris, 1952.*

стороны, попробуем показать в нижеследующих разборах, что образные творения XV века, напротив, никогда не были вдохновлены приближением к воображаемым готовым прототипам. Ренессанс существует как определенная и замкнутая система лишь с тех пор, как в XIX веке он уступил место другому процессу интеллектуального и чувственного восприятия мира. В его начале не могло быть и речи о передаче некоего приобретенного знания. Форма мысли или искусство никогда не складываются в виде знаковой системы, призванной материализовать полученные познания; они развиваются на уровне ментальной спекуляции и проблематики воображаемого; создавая их, общества выражают не мифы, то есть не символические фигуры приобретенного опыта, но утопии, то есть предначертания реальности, которую только предстоит изучить.

Отсюда следует, что настоящий труд сразу и без колебаний отказывается от всякого уподобления фигуративного знака символу какой-либо реальности, существовавшей до него. Он не ставит себе целью показать прогресс в поиске все более адекватного и все более искусного отображения видения мира, которое уже было выработано к тому моменту, когда создатель форм сделал первый шаг. Искусство не иллюстрирует некую социальную данность, предшествующую его собственному воздействию на материальный и ментальный мир, который его, искусство, обуславливает, но который оно видоизменяет. «Каждое произведение искусства, — пишет Матисс, — это система знаков, изобретенных во время его создания и по требованиям момента. Выйдя из композиции, для которой они были созданы, эти знаки утрачивают всякую действенность. Знак обладает определенностью только тогда, когда я его использую, и только применительно к предмету, с которым он должен содействовать».<sup>1</sup> Такова точка зрения истинного творца, того, кто, как Матисс или Мантенья, Фуке или ван Эйк, определяет эволюцию искусства и своего времени. Конечно, существуют произведения, в которых знак менее могуществен и не более чем повторяет другие знаки; но тогда это фигуративные знаки, укоренившиеся в качестве таковых в мышлении эпохи, а не выведенные впервые для ценностей, неопределимых в терминах какого-либо другого языка (думая так, мы поддались бы фундаментальному заблужде-

---

<sup>1</sup> *Matisse H. Propos recueillis par Maria Luz («XX siècle»)*. Цит. по кн.: *Diehl G. Matisse. Paris, 1954. P. 105.*

нию, состоящему в любом уподоблении фигуративного языка языку речи или письма).

Нельзя отождествлять искусство и филологию. Если филология — это наука о законах концептуальной мысли, пользующейся для самовыражения словом, то должна существовать и наука, определяющая законы мысли фигуративной. Эта наука, вполне естественно, стремится к философской строгости анализа, но она не может совпадать с философией областью своей компетенции. Поэтому при изучении великой мутации фигуративных решений, которая в промежутке между началом XIV и концом XV века привела к созданию оригинальной системы изображения природы, отвечающей новому уровню общечеловеческих ценностей, мы не будем стараться соблюсти границы, установленные знанием, основывающимся на предварительном изучении текстов и понятий, зафиксированных в словах. Фигуративные искусства предоставляют историку не менее объективные источники, чем письменные тексты и их толкования. Создавая монументальное обрамление своей жизни, общество мыслит и действует согласно вполне отчетливому принципу, который можно анализировать; художник, вырабатывающий фигуративные знаки, оставляет нам точные свидетельства о своих амбициях, о своем образе жизни, о своем знании и его пробелах. Искусство не подтверждает некое знание, получить которое можно из другого источника. Подобно языку, оно первично. Но его принципы и законы — иные. Оно творит неведомые ранее объекты, отображая ментальные действия и операции, характерные для данного человеческого типа, имеющего постоянный исторический статус. Диалектика реального и воображаемого в искусстве отлична от той, что свойственна мысли, которая определяет язык. На этих страницах мы попытаемся проанализировать отдельно взятый тип фигуративной мысли в себе, как таковой: речь пойдет о фигуративной мысли Кватроченто, которая в строгих хронологических пределах и в географических границах Западной Европы породила систему столь сильную, что в течение четырех веков, претерпев впечатляющую эволюцию, она служила фундаментом пластического мышления всей планеты.

Пытаясь дать определение фигуративной мысли европейского XV века, мы сразу сталкиваемся с проблемой расшифровки. Для большинства зрителей картина — это прежде всего анекдот, «ис-

тория» в том смысле, который придавался этому слову со времен Альберти. Этой «исторической» перспективе подчинены в основном и усилия комментаторов. Чувствуешь странное удовлетворение, расшифровав одну или несколько деталей, свидетельствующих об общем смысле произведения, а точнее о ментальной связи между изображением и неким общепринятым ныне понятием. Так, имея дело с произведениями Кватроченто, в большинстве своем отсылающими к христианскому преданию, чтобы успокоить ум, зачастую достаточно их «назвать»: «Рождество», «Святой Себастьян» и т. п. Некоторые затруднения возникают, когда речь заходит о светских сюжетах. Но «Битва» Учелло вполне понятна. «Марс и Венера» Боттичелли тоже. С настоящими трудностями мы сталкиваемся, когда тот же Боттичелли преподносит нам менее распространенные аллегории, тесно связанные с интеллектуальными спекуляциями в немногочисленном кружке Лоренцо Медичи. В начале же XVI века появляются совершенные загадки, например «Гроза» Джорджоне. Кому, однако, это причиняет неудобство? «Гроза» — это гроза, и реальность ударяющей в облако молнии позволяет нам с легкостью понять эту женщину, прячущую в объятиях свое дитя.

К тому же разве не является иконография со времен Эмиля Маля ключом к искусству средневековья? Каждый знает, что уяснить сюжет тимпана или капители как раз и означает увидеть их. Разумеется, существуют те немногие зрители, главным образом художники, которые видят в живописи нечто другое. Некоторые прибегают к своеобразной деформации, обнажая смысл и рассматривая картину как систему контуров или красочных пятен, вызывающих ощущения особого рода. Впрочем, это только техницисты. Выбирая в магазине товар, всегда понимаешь, что, будь рядом специалист, он мгновенно привел бы тебе бесконечное число подробностей, которые в конечном счете лишили бы покупку всякого удовольствия. Поэтому покупать мебель, ткань и тем более платье предпочитают без помощи эксперта. И живопись, конечно, тоже создана не для живописцев, но для зрителей. Эпоха «знатоков» прошла.

К тому же со временем стирается всякая отсылка к изобразительной системе или определенному образу действия, и круг специалистов, способных читать произведения древних цивилизаций, неумолимо сужается. Что приводит к неожиданному итогу: чем непостижимее произведение, тем более жизнеспособны содержа-

щиеся в нем эстетические и технические ценности и тем сильнее они нас интригуют. Неверно говорить, что восприятие фигуративного произведения обуславливается пониманием сюжета.

Сюжет предоставляет нам лишь минимум средств постижения ценностей. Как описать *Рождество*, *Распяtie*? Чаще всего одно и то же описание в нефигуративной терминологии применимо к очень многим произведениям. И столь же часто описание, а точнее перечень элементов, скомбинированных в образном ансамбле, выявляет точный очерк особенности. Но ни в коем случае никто, даже величайший художник или выдающийся эксперт, не может воссоздать неизвестное произведение, основываясь на описании. Ничто не может заполнить пропасть, пролегающую между расчленением мысли с помощью языка и с помощью формы.

Но мало того, что мы не можем представить себе произведение, которого не видим, по самому что ни на есть пронизательно-му описанию; для этого недостаточно даже репродукции. Фотография не в силах заменить цветной оригинал. Сколь угодно верное механистическое повторение искажает произведение настолько, что оно попросту исчезает. Даже если это произведение — рисунок Матисса, карандашный набросок из нескольких линий. Фигуративное произведение обладает своей личностью, своими собственными мерой и текстурой, оно уникально. Если, конечно, речь не идет о бездумной картинке, — и тем более в силу непредсказуемости и значимости свойств бумаги или красок.

Наконец, надо сказать, что произведение живописи не ведает стабильности. Оно меняется. Краски тускнеют. Бывают удачи и неудачи. Как можно говорить об этих подвижных объектах, какими являются картины, не принимая в расчет их перемещений? Большинство изучаемых нами произведений изменились не только в себе, но также и в том, что касается их презентации. Они имеют обрамление не с тех недавних пор, как оказались на стене, они задумывались для некоторой среды. Их прежние владельцы выбирали их потому, что в определенной обстановке они формировали вокруг себя некоторую систему представлений или референций. Нет большей глупости, чем развешивать картины в хронологическом порядке, в рамках абстрактной, безжизненной истории искусства. Ведь тем самым произведения просто-напросто включаются в новую систему, в систему так называемой поп-культуры, не являющейся даже фольклором. Еще полстолетия назад в старом Квадратном зале Лувра или во флорентийской галерее

Уффици холсты перекликались; они завязывали между собою оптические, исторические отношения; они жили. Но наши нынешние музеи — это храмы бескультурия.

Таким образом, трудность заключается в том, чтобы понять вещь, прочесть ее в таком контексте, который позволит воссоздать ее, приблизив нас к мышлению ее создателей и первоначальных владельцев. Трудность эта усугубляется еще и тем, что произведения не являются соединением элементов, каждый из которых означает нечто, как говорится, сам по себе, вне общей совокупности. Всякая расшифровка картины или монументальной композиции предполагает критическое соотнесение целого и частей, произведения в себе и публики, которой оно некогда было воспринято и освящено. Понятие целокупности страдает недостаточностью; целое и его части не отсылают к предустановленной точке отчета, некоему эталону. Необходима дифференцированная диалектика реального и воображаемого, учитывающая как саму фигуративную вещь, так, в равной степени, и ее авторов и зрителей. Подход же современных теоретиков в корне отличен: они довольствуются указанием на существование простой связи между произведением и его средой, которая по непонятным причинам считается неким привилегированным адресатом, наделенным безотказной прозорливостью и способностью к самовыражению.

Попробуем расшифровать. Возьмем фреску «Св. Франциск восклицает ребенка из семейства Спины» кисти Гирландайо из церкви Санта Тринита во Флоренции. Каков ее сюжет? Показанная история представляет собой чудо. Ребенок, считавшийся умершим, возвращается к жизни при посредничестве святого; этот ребенок присутствует в картине дважды: в своей постели и в гробу. Перед нами внутрисемейное дело, которым воздается хвала Богу. Но Спины принадлежат к роду, к *Famiglia*,<sup>1</sup> Медичи. Немаловажно, что во фреске, украшающей их семейную капеллу, обозначена их принадлежность к числу благородных людей, управляющих городом. Дело Спины — государственное дело. Вот почему ребенок изображается в общественном месте, перед самой церковью Санта Тринита. Церковь не видна, однако показаны мост через реку

---

<sup>1</sup> Семейству (итал.). — Примеч. пер.

Арно, дома и горожане, сочувствующие бедам и радостям своих правителей, — то, что видит прихожанин, выходя из здания. Это представление города, то есть места, объединяющего правителей и граждан; это некоторый тип государства.

Другое отношение: небо и земля. Святой Франциск является патроном церкви. Поэтому здесь молятся именно ему и слышат именно его, это понятно. Он представлен в капелле Спины весьма скромно, однако очень важно, что она была помещена в здании францисканского ордена; соперничая с могущественными доминиканцами, занимавшими церкви Санта Мария Новелла и Санта Кроче, францисканцы нуждались в поддержке со стороны представителей правящей династии. Политика умеренного равновесия. Для работы в двух церквях был приглашен один и тот же Гирландайо; таково осуществляемое семейством Медичи разделение опор и средств.

Особый интерес вызывает композиция. Недостаточно проанализировать аллюзии, найти среди лиц персонажей портреты известных людей; зрителя прошлого, так же как и нынешнего, привлекал прежде всего фигуративный спектакль как таковой, ибо он тоже является фундаментальным элементом «сюжета». Будучи окном в стене, допущением пространства, отличным от античной или византийской практики, картина уже не служит материализацией видения или воссозданием некоей сцены в ее эпизодической реальности, но оказывается способной создать кадр, воображаемое место, внутри которого чисто конвенциональные, произвольные, абстрактные связи тем не менее создают иллюзию реального события. Два времени совмещены здесь таким образом, что рассказ развивается не шаг за шагом, как в старинных пределлах, но согласно комбинаторному принципу; построение единого пространства приобретает первенство над рассказом. Проблемы презентации сознательно решаются, казалось бы, нелогичным образом — нелогичным с точки зрения традиционного фигуративного опыта, однако это решение позволяет понять изображение даже тогда, когда у нас нет отчетливого знания о нем. И этот принцип также входит в сюжет. Ведь художник пришел к этим комбинаторным и двусмысленным решениям не под воздействием некоего стихийного вдохновения, а зритель, в том числе и сегодняшний, не из-за одной свободы уделяет свое внимание, впрочем рассеянное внимание, различным частям фрески друг за другом, чтобы в конечном итоге сосредоточиться, в зависимости от склонности



своего ума, либо на пластическом представлении, либо на интеллектуальных, социальных, политических значениях.

Удовлетвориться, решив, что сюжетом фрески является воскрешение ребенка из семейства Спины, несомненно означает признать, что вы не прочли картину. Ибо одно это заключение не позволяет понять ни того, что создал художник, ни даже значения, которое придавали фреске ее заказчики и простые современники. Расшифровка с необходимостью предполагает рассмотрение некоторого числа элементов, определенным образом соотносящих видимые и мыслимые вещи, либо на уровне опыта — ведь можно, не задумываясь о Медичи, смотреть на эту композицию как на изящное решение проблем монументальной композиции и гармонию цветных пятен, — либо на уровне интеллектуальных, исторических и социальных знаний. Всякое фигуративное произведение обращается не только к восприятию, но и к памяти. Или, точнее, к узловой точке, в которой собирается память отдельных людей — художника, многих его заказчиков, его современников и всех его будущих читателей. Не существует *одного* верного способа смотреть на картину; не существует *одного* эталонного прочтения какого-либо произведения. Ибо создатель произведения, его зрители, его пользователи — все они активны. Мы не имеем дело со знаком, предназначенным всегда и везде предоставлять одну и ту же информацию. Изображение — это лишь отправная точка.

Еще более серьезная ошибка при расшифровке — считать, что, в противоположность слову, образ преподносит урок, который может быть усвоен одним взглядом, сразу и целиком. Нет, когда наш взгляд встречается перед собою образное поле, он начинает его обследовать. Обследовать так быстро, что мы можем даже не чувствовать этого; однако нет сомнения, что наше зрение никогда не бывает статичным. Даже воспринимая, наш взгляд сопоставляет. Наше восприятие изображения зачастую бывает искажено примитивной идеей, распространившейся вместе с известной интерпретацией фотографии, будто бы глаза, как фотоаппараты, регистрируют некий сложившийся, некий незыблемый спектакль в заданных перспективе и положении. Знакомство с кинофильмами, напротив, говорит нам о том, что знак никогда не эквивалентен вещи и что всякое зрелище подразумевает селекцию, активную интерпретацию визуального поля. Образ — это не удвоение реальности, а реле. Он не тождествен ни объекту, ни системе объектов; он пребывает в воображении. И у каждого из нас активное,

насыщенное всегда непохожими опытами и воспоминаниями зрение есть процесс сопоставления наличных событий и событий памяти, то есть восприятия и знания.

И наконец, следует упомянуть еще одно понятие, способное помочь пониманию проблем расшифровки, которые нас занимают: это понятие обзора. Находясь перед образным экраном, глаз осматривает материальное и непрерывное поле знаков, могущих предоставить дифференциальные ориентиры, зацепки; цель рассматривания, наблюдения заключается в том, чтобы обнаружить в этом потоке недифференцированных возбудителей элементы, соотносящиеся с опытом, отсылающие к в той или иной степени коллективным знаниям обществ прошлого и настоящего. Короче говоря, наш глаз или, что то же самое, наш дух оказывается рядом с произведением искусства, так же как рядом с природой, перед совокупностью материальных элементов, подлежащих разбору и переупорядочению.

Основание, на котором покоится всякая возможность языка, или понимания, является одновременно индивидуальным и социальным, двухуровневым. Во-первых, нужно, чтобы мы обнаружили ориентиры в нашей собственной памяти и с их помощью увязали образ с нашим сознанием, что подразумевает динамическую непрерывность мысли; а во-вторых, мы должны обнаружить ориентиры, устанавливающие связь между нами и сознанием других людей, в прошлом и в настоящем. Первые ориентиры располагаются с необходимостью на уровне индивидуального сознания, вторые — на уровне коллективного сознания и институционализированных знаний. Отсюда следует, что всякое видение произведения искусства основывается на физическом восприятии, направляющем активный процесс узнавания и сопоставления — не материальных знаков на двумерном пластическом экране, но ценностей, о которых они говорят. И это исследование фигуративного поля, служащее соединительным звеном как для внутреннего диалога человека со своим прошлым, так и для диалога этого же человека с другими индивидами, разнесенными во времени и пространстве, требует отыскания некоторого комбинаторного порядка — не порядка восприятия (ведь можно исследовать образ и лишь много позже открыть его смысл), но порядка сцепления, сочленения. Разумеется, порядок этот не является совершенно свободным, однако зритель способен уяснить те отношения, которые имел в виду художник, опираясь на мыслительные обычаи своего времени.

Иными словами, видеть фигуративное произведение — это значит находить в нем отображение, проекцию не события, но системы. И чтобы их найти, чтобы прийти к пониманию значений, отвечающих намерениям автора, необходимо выяснить некоторый принцип связи между оптическим и затем рефлексивным постижением наличествующих на той или иной основе элементов. Поэтому, дабы обозначить это фундаментальное правило всякого образного зрения, я и ввожу понятие обзора: выбирая в совокупности знаков, линий и цветовых пятен элементы восприятия, которые затем становятся элементами опознавания в памяти, зритель может назначить им смысл лишь при условии того, что он определил интенциональный порядок связи. Сначала глаз пробегает фигуративное поле наугад, но вскоре останавливается на некоторых формах или понятиях, известных его духу; и чтобы состоялось прочтение, понимание, эти элементы должны образовать узнаваемый и допускающий некоторую стабильность порядок.

Первое сопрягающее восприятие линейных и цветовых знаков приводит к определению комбинаторного порядка узнавания, стабильного для каждого человека и лишь частично совпадающего для различных групп людей. Это позволяет понять, почему произведение сосредоточивает в себе различные уровни ментальной активности и почему фигуративный объект обладает внутренней неоднозначностью. В самом деле, нельзя сказать, что он отражает совокупность элементов, соединенных в неколебимое целое, но нельзя сказать и что его можно интерпретировать свободно. Он, так сказать, открыт и закрыт одновременно. Он ни в коем случае не выражает некий спектакль или идею, раз и навсегда определенные, так как главное в нем — это не знаки, но схема, а точнее — интерпретативные схемы, открывающие нам одновременно индивидуальные ценности, свидетельствующие о фактах сознания художника, и общие ценности или образы мысли, свидетельствующие о современных художнику институтах. Третий термин, необходимый для расшифровки изображения, предоставляется даваемой нам фигуративным языком возможностью сопоставлять внутри одного и того же изображения знаки, принадлежащие к разнородным системам, репрезентативным для множества различных людей и обществ, — сопоставлять их, не смешивая.

Таким образом, расшифровка изображения никоим образом не подразумевает точного восстановления фундаментального восприятия или замысла художника. Если часть ценностей, а также соот-

носительных схем предоставляет среда, то произведение возникает после того, как художник произвел отбор из данных ему возможностей, а главное — установил некоторый конвенциональный порядок связи, не тождественный порядку природы. Так мы встречаемся с понятиями символизма и переноса, которые будут направлять ход нашего исследования в дальнейшем. Можно сказать, что произведение существует и прочитывается вследствие селекции, сознательного ограничения возможных интерпретаций.

Сложность словаря всегда свидетельствует о двусмысленности понятий. Наша эпоха исключительно привязана к формулам и дефинициям. Символы, модели, коды, всякого рода переносы, коммуникация, структуры... Существует склонность удовлетворяться одним тем, что найден термин. Говоря более конкретно, все размышления о фигуративном знаке определяются считанным числом позиций, непосредственно следующих из текущего направления идей, то есть, с одной стороны, приматом технической мысли, а с другой — влечением к иррациональному. Со времен Руссо атаки на разум следовали одна за другой; романтизм, символизм создали образ довольно-таки быстро пройденных литературных движений, однако в действительности они были звеньями долговременного наступления на рассудочное мышление, ведшегося под знаменем интуиции. Интеллектуальная традиция, которая, начиная с нового аристотелизма, минуя Декарта и заканчивая французскими энциклопедистами, обеспечивала развитие западноевропейской культуры, неизменно держала оборону, занятая более охранением формального классицизма, нежели новым осмыслением ценностей, связанных с методической деятельностью духа. По этой причине нам трудно понять истинные методы Ренессанса, напротив, стремившегося институционализировать порядок мысли, который поддавался бы переводу в термины фигуративного разума. Нам введомы одна только интуиция, или статистические методы дистрибуции, основанные на аксиоматической логике, выработанной исходя из чувственного опыта. Лишь малая часть из уроков экспериментальной науки затронула область фигуративных систем, а точнее, нашла там понимание. Искусство было поглощено литературой, и этим объясняется то, что проблема сюжета является ключевой для всякой критической интерпретации системы, которая рассматривается почти исключительно в ее генезисе.

Говорят, что в искусстве все — символ, не разделяя при этом различные значения термина «символ». С таким же успехом —

и с такой же бесосновательностью — можно говорить, что в искусстве все — реальность. Считается, что символ в искусстве — это значения, содержания, но не система отбора знаков и не их упорядочение. Фигуративные символы можно сравнить, если угодно, с математическими. Математический язык — это ведь тоже двухступенчатый символ: уравнения и условные знаки путем подразумеваемой конвенции представляют некоторый способ полагания фактов и определения их смысла, но одновременно математическая система в совокупности представляет абстрактным образом ценности, доступные практическому опыту. То, что такая фигуративная система, как Ренессанс, представляет в перенесенной форме и индивидуальный опыт, и ценности, имевшие хождение в конкретной форме в обществе своего времени, — очевидно. Но из этого нельзя заключить, что фигуративная система образует суммарную или даже фрагментарную проекцию некоторых аспектов общего сознания людей данного времени. Будь так, сознание было бы единственным предметом познания, и нельзя было бы считать, что мысль, фигуративная или нет, содержит в себе стремление не воспроизвести реальность в ее совокупности, но вывести из нее некие схемы или ракурсы. А если это неверно, то пришлось бы в конечном счете признать, что высшая цель всякого символического мышления, фигуративного или другого, позволяет составить перечень и, в эпистемологическом смысле, репрезентацию всех случавшихся в природе феноменов. Говоря «символ», мы имеем в виду не субститут, но эквивалент и перенос в рамках системы, отличной от системы рассматриваемого объекта. Фигуративное произведение материализует результаты умозрительной операции, а не непосредственного постижения конкретных моделей. Его целью является не передача фактов или ценностей, существующих независимо от художника, который его создает, и от зрителя, который его интерпретирует. Произведение не воспроизводит, но учреждает. Оно — не сообщение, но институт. Именно поэтому оно представляет одновременно от имени индивидуального действия и коллективного понимания.

Так разве же можно считать фигуративное произведение, которое пребывает в пространстве, которое не подвластно повторению, которое не проявляет, но синкретизирует, подобным, если не равнозначным, мысли, выражаемой словами? Разве можно сводить

его к законам математического или механического символизма, если на самом деле оно с необходимостью материализуется в конкретном и на основании гипотезы соединяет разнородные элементы? По этим вопросам нужно принять решение.

Изображение не обязательно передает ценности одного порядка с языковыми или математическими символами; оно не переносит автоматически восприятия, истории или тексты. Как пластический факт, оно не сводится к аналогии.

Приведем примеры. Знаменитейшие примеры, относящиеся к раннему Кватроченто и доказывающие, что художники говорят такие вещи, которые *передаются естественным образом только живописью*.

«Троица» Мазаччо была написана не позднее 1425 года для церкви Санта Мария Новелла и находится там по сей день. На первом плане фрески изображены две коленапреклоненные фигуры донаторов: Сассетта и его супруга. Обычно этим наблюдением поспешно ограничиваются, заключая, что искусство Мазаччо выражает ценности узкой прослойки общества, которой Ф. Антал<sup>1</sup> дал парадоксальное определение «upper middle class».<sup>2</sup> Ведь если Сассетта, родственники Медичи, были простыми торговцами, то Козимо, глава семейства, сначала установил диктатуру, а затем основал правящую династию, которая распалась в конце XV века и затем существовала лишь в виде княжеского дома (об этом ясно сказано у Макиавелли). Но рассмотрим изображение более пристально. Молящиеся Сассетта, донаторы средневекового типа, стоят у античной триумфальной арки с двух ее сторон. За аркой в свою очередь открывается иллюзорный свод. Существует еще один, столь же знаменитый и даже более известный свод, столь правдиво изображенный Браманте в хорах миланской церкви Сан Сатиро в 1482 году. В обоих случаях это воображаемая архитектурная форма, архитектура в предвидении, прообраз благотворительного дела донаторов, которое они осуществляют, если соберут технические и материальные средства. Иными словами, это проект пере-

---

<sup>1</sup> См.: *Antal F. Florentine painting and its social background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power // XIV and early XV centuries. Londres, 1947.*

<sup>2</sup> Высший средний класс (англ.). — *Примеч. пер.*

дового художника, современника Брунеллески, как и он, стремящегося отображать не приобретенные ценности, но воображаемые намерения и представления. Представления, а не факты или реалии. Под аркой присутствуют еще два элемента, два малоизученных, однако весьма значимых объекта — Троица и Пьета с Богоматерью и святым Иоанном. Фигуры задрапированы и, надо сказать, задрапированы не по античному образцу, а, скорее, как у Слютера. Это бургундские ткани, которые мы встречаем также у Андреа дель Кастаньо; несомненно, в них слышен отзвук другого передового искусства XV века, развивавшегося в странах Северной Европы, где все повиновалось делу, интересам, выгоде богатых торговцев, как раз в это время становившихся банкирами. Сцена Троицы — классическая или почти классическая: это традиция. Однако *место*, отданное кресту, отличается от обычной монументальной арочной ниши; крест, если так можно выразиться, парит в некоем абстрактном пространстве. Перед нами два мира, вдающиеся друг в друга, но не отождествляющиеся. Донаторы Сассетта наделены двойным зрением: они видят, во-первых, своего Бога в его классическом обличье и, во-вторых, новый мир, который будет возводиться на воображаемом фундаменте и согласно совершенно новому ментальному процессу.

Но это не все. Упомянутый крест возвышается перед гробницей, которая тяготеет одновременно к обеим переплетающимся здесь интеллектуальным и фигуративным системам. С одной стороны, она отсылает к средневековой христианской теме положения во гроб — вспомним известную версию Беллини, а с другой — соответствует типу гробниц, устанавливавшихся во флорентийских церквах времен Ренессанса в память о современных героях. В скором времени подобная гробница примет останки изображенных Сассетта, а также Пьеро Медичи в сакристии Сан Лоренцо, позднее же так будут погребены и великие Медичи в их колоссальной капелле. Это взаимопроникновение античного и христианского миров, эта культурная двойственность в равной степени обнаруживается и в литературных произведениях, и в деяниях политиков. Но Мазаччо умер в 1428 году, и Ренессанс в это время был позитивным образом представлен лишь только его работами и несколькими — также изобразительными — шедеврами Донателло и Брунеллески. Мыслители и художники прежде государственных деятелей создали воображаемое обрамление новой идеологии славы, еще одним зримым свидетельством чему является

гробница Леонардо Бруни в церкви Санта Кроче во Флоренции работы Бернардо Росселлино (1444).

Приведенный пример доказывает невозможность ограничивать значение произведения определенным «сюжетом» или единственной формальной темой. И кроме того, позволяет понять, каким образом зритель, совершенно чуждый культуре той среды, в которой было задумано произведение, может хотя бы отчасти восстановить внутренний диалог, который оправдывал в сознании автора и заказчиков поначалу кажущееся парадоксальным соединением элементов, относящихся к различным системам представления. Равным образом становится понятно, почему сопоставление этих элементов адресуется зрителю то, что я назвал предписанием обзора. Так, например, нет оснований считать принадлежащими к одной системе мысли и, следовательно, представления знак Троицы и триумфальную арку. Хотя нельзя сказать и что произведение состоит из случайно разбросанных знаков, которые можно свободно комбинировать; так же, как в языке есть фонемы и слова, в фигуративном искусстве есть совершенно элементарные знаки и знаки, образующие значащие агрегаты или даже ансамбли. Одной из задач настоящего исследования и будет выяснить, в какой пропорции соединяются в фигуративной системе эти ансамбли и простейшие знаки.

Анализ «Троицы» Мазаччо позволяет нам поставить в конкретных терминах проблему необходимой дифференциации, с одной стороны, фигуративных элементов и, с другой — системы связи целого и частей. Другой пример поможет нам очертить еще одну проблему чтения, позволит выявить уже не необходимость обнаружения комбинаторной системы фигуративной композиции, но отношение, связывающее тему произведения и форму его презентации.

Одним из первых образцов живописи Кватроченто считается маленькая картина Мазолино, написанная на доске и хранящаяся ныне в Музее Неаполя. Эта картина двусторонняя. На одной ее стороне изображена Богоматерь в мандорле, образованной парящими ангелами: сюжетом здесь, несомненно, является Вознесение Марии. На другой же стороне мы видим более сложную композицию: в нижней части Папа Римский в тройной тиаре чертит на земле план базиликального здания в форме латинского креста,



тогда как собравшиеся вокруг стоят двумя рядами, тем самым выделяя пространство, построенное по правилам перспективы с единой точкой схода. Это геометрическое построение дополнительно подчеркивается несколькими зданиями. Но кроме того, композицию делит на две части горизонтальная линия, и вверху мы видим Христа и Богородицу на облаке в цветном круге, то есть на небе. Понятно с первого взгляда, что Мазолино использовал в одной композиции различные методы проекции изображения на двумерный пластический экран. В картине применены линейная перспектива и в то же время подразделение на плоскости, сообразное чисто умозрительной системе значения. Внизу — земля, вверху же некие эмпирии, где физические законы не действуют и ценности распределяются в полном соответствии со средневековым мышлением.

Что же касается оборота, то он недвусмысленно изображает Богородицу в окружении ангелов, то есть действительно в эмпириях, с тем лишь нюансом, что мандорла является здесь не просто участком живописной плоскости, соответствующим иерархии изображенных элементов. Мандорла Мазолино — это *нувола*. Позднее я объясню, что представляет собою этот объект, относящийся к арсеналу устройств, использовавшихся монашескими братствами того времени для сооружения платформ, на которых затем, в праздничные дни, несли по улицам городов фигуры святых. Описание этого аппарата, встречающегося во множестве произведений Кватроченто, сохранил для нас текст Вазари. Богородица, которая на другой стороне доски изображена умозрительным образом на своем месте, подобающем ее статусу в перечне каноничности и догматов, то есть на небе, здесь представлена еще не на престоле славы, но на пути к нему. Вполне очевидно, что речь идет о Вознесении Богородицы. Но какова же тогда связь, объединяющая две стороны картины, — или, другими словами, какая из ее сторон лицевая, а какая — обратная?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно рассмотреть нижнюю, земную часть двойной композиции, где Папа основывает церковь. Историю восстановить нетрудно. Речь идет о Папе Либерии, основавшем первую базилику на Авентинском холме между 356 и 362 годами на месте языческого храма. Первоначальное здание было перестроено и украшено мозаиками при папе Сиксте III между 432 и 440 годами, то есть вскоре после Эфесского Собора, который провозгласил в 431 году святость Богородицы и поместил ее

на небе рядом с Христом. Санта Мария Маджоре — так назвали эту церковь впоследствии — был первым храмом Богоматери, получившим статус, близкий к божественному и в некотором смысле подобный статусу языческих «героев». С этого времени христианские церкви всего мира возвели множество храмов Богоматери и изображали ее, как например в тимпане церкви в Сенли (не позднее 1190 года), ведомой Христом к небесному трону. Таким образом, интересующая нас сторона картины Мазолино предоставляет все подобающие сюжету умозрительные элементы. Но не случайно, не по прихоти художника на обороте этой, первой, композиции Богоматерь представлена в окружении парящих ангелов в центре мандорлы, которая, как мы оговорились выше, не просто является фигуративным знаком, замкнутым участком плоскости, но изображает несколько не образный, но абсолютно конкретный объект.

За несколько лет до даты создания картины Церковью в очередной раз был поднят вопрос о статусе Богоматери. Было сделано уточнение не только о том, что по прибытии на небо Богоматерь заняла место на божественном престоле рядом со своим сыном, но и о том, что, подобно Христу, она попала на небо необычайным, сверхъестественным путем вознесения. Так был сформулирован догмат Вознесения Богоматери. Отсюда следует, что, если Мазолино поместил на обороте традиционной композиции, где Мария непостижимым образом оказывается на небесах, второе изображение, как раз и объясняющее, как это произошло, то это не может быть чистой, лишенной всяких оснований фантазией. Обсуждаемая картина является одним из первых фигуративных памятников, в которых иллюстрируется новый догмат Вознесения Богоматери. Она предвосхищает многочисленный комплекс произведений, которые будут прославлять этот догмат, вскоре сделавшийся популярным, я бы даже сказал: пролетарским. Позднее Тициан в «Вознесении Марии» обойдется без помощи *нуволы*, а Мурильо соединит чудесное перенесение с другим образом, и внизу, у ног Богоматери, нам явится восходящая луна Непорочно-го Зачатия.

Так на заре Кватроченто определяется тема, адекватная как новому канону, так и вполне отчетливым паралитургическим задачам. Удвоение композиции естественно, оно позволяет показать зрителям догмат в развитии. Но почему же художник ввел в свое произведение третий элемент, изобразив основание храма Папой

Либерием? Без всякого сомнения потому, что провозглашение догмата Вознесения Богоматери приводит нас в Рим. Именно Папа Римский решил утвердить таким образом свое первенство в доктринальной сфере. Ведя нас к Тициану и Мурильо, Мазолино в то же время предзнаменует будущие догматы Непорочного Зачатия. Хотя это и совсем другая линия, ведущая к изображениям чудесных явлений и, впрочем, тоже, даже в большей степени, связанная с творчеством Мурильо.

И все-таки, глядя на картину Мазолино, всякий раз задаешься вопросом: где в ней действительный «образ», а где комментарий. Я в первую очередь спрашиваю себя, а не следует ли рассматривать ее как праздничную картину, в которой материализовалась традиция *passo*,<sup>1</sup> как образ, выполненный для праздника Вознесения Богоматери? Но римский, папский характер другой стороны наводит на мысль о том, что она была написана Мазолино во время его пребывания в Риме и по заказу Папы. В то же время можно вспомнить «Чудо с Гостией», написанное Учелло в Урбино в 1465—1469 годах, где взаимосвязь между деятельностью религиозной общины и фигуративным произведением не вызывает ни малейшего сомнения.<sup>2</sup> Композиция Учелло очевидным образом связана с активностью Папы в преддверии крестового похода. Сталкиваясь с произведением, в котором отражены положения нового догмата, сразу попадаешь в орбиту папства.

Во всяком случае ясно, что прочтение фигуративного произведения подразумевает реконструкцию некоторой системы ценностей, и нет никаких оснований считать, будто живопись представляет собою процесс переноса неких реальных сущностей на двумерный пластический экран. Ясно, что прочтение произведения побуждает нас к некоторому обзору, путешествию, посредством которого мы общаемся не только с областью материальных данностей, вдохновлявших художника, но и с областью данных воображаемых — иными словами, ценностей и мыслительных цепочек, связанных в столь сплоченные ансамбли, что лишь с немалым усилием в них можно выделить узнаваемые элементы, относящиеся к самым разным уровням познания и реальности.

---

<sup>1</sup> Здесь: уличного представления (*исп.*). — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> См.: *Francastel P. Un mystère parisien illustré par Uccello. Le miracle de l'hostie à Urbin // Revue archéologique. 1952; La Réalité figurative. Paris, 1965. P. 316.*

Третий и последний пример позволит нам понять, что двусмысленность проблем сюжета и расшифровки фигуративных произведений порождена фундаментальным противоречием, связанным с понятием реальности.

Возьмем еще одно прославленное произведение — диптих Пьеро делла Франческа из флорентийской галереи Уффици, написанный для герцога Урбинского Федерико II де Монтефельтро.<sup>1</sup>

Федерико де Монтефельтро был если не одним из величайших, то во всяком случае одним из самых удачливых кондотьеров XV века. Собственно говоря, он был светским представителем Папы Римского, уполномоченным в третьей четверти столетия править Урбино и городами, расположенными за Апенниннами. Известно, что одной из основных забот папства было до XIX века господство над городами Эмилии-Романьи. Авторитет же понтифика за Апенниннами приобрел особое значение к 1465 году, когда курия, с одной стороны, вынашивала проект крестового похода и, с другой стороны, стремилась ограничить рост влияния Венеции, ведущей в это время активную экспансию на суше. Немного позднее Папы Юлий II и Лев X будут воевать за города Эмилии-Романьи с Венецией и Францией; именно Романья станет фьефом семейства Борджа, когда его представители попытаются создать итальянское королевство. Федерико де Монтефельтро, этому выходцу снизу, парвеню, удалось основать, женившись на Баттисте Сфорца, один из сильнейших герцогских домов своего времени. Не случайно он представлен Пьеро делла Франческа совсем не так, как принято было изображать кондотьеров. Это уже не Коллеони или Гаттамелата, не победитель на поле брани, не воин, знакомый нам по «Битвам» Учелло. Получив на одном из турниров ранение в правую щеку, герцог позаботился о том, чтобы его изобразили слева. Его цель — величие, а не грубое превосходство в силе.

Чтобы оценить проблему прочтения, поднимаемую урбинским диптихом, достаточно изучить письменные указания, которые включает этот шедевр. Одни датируют его 1465 годом, основываясь на тексте веронского гуманиста Феррабо; однако нельзя не

---

<sup>1</sup> На лицевых сторонах двух картин представлены портреты Федерико де Монтефельтро и его супруги Баттисты Сфорца; на оборотах герцог и герцогиня изображены в аллегорических колесницах на фоне пейзажа. Даты инвеституры герцога и смерти герцогини позволяют отнести этот диптих к 1465—1472 или ближайшим последующим годам.

учитывать, что последний, посетив Урбино, упоминает лишь о портрете герцога, хотя герцогиня пребывала в это время в добром здравии и умерла только в 1472 году. Адольфо Вентури считает, что изображение герцогини воспроизводит восковой слепок, погребальную маску. Кроме того, надпись, которую включает «Триумф герцогини», составлена в прошедшем времени, тогда как та, что помещена под колесницей герцога, — в настоящем. Поскольку моей задачей здесь является исследование интеллектуальных условий, предоставляющих возможность общего прочтения фигуративного искусства Кватроченто, я проанализирую только те элементы диптиха, которые могут позволить нам лучше понять, каким образом, в чем он соотносится с реальностью.

Лицевая сторона не вызывает затруднений: перед нами портреты правителя и правительницы земель, недавно сосредоточившихся в их руках. Сложившаяся к концу XV века роль личности герцога в Италии достаточно известна, понятна, и поэтому базовые проблемы мы можем оставить в стороне. В том, что касается сходства, мы, как всегда, не обладаем информационными данными, позволяющими решить, похожи ли урбинские портреты в фотографическом смысле слова. Несомненно, они достаточно похожи, во всяком случае своими характерными чертами: эти два «оттиска» незабываемы. В согласии с традицией верного, чаще всего профильного, изображения персонажей, начало которой было положено Пизанелло, диптих Пьеро выполняет функцию своего рода двойной медали, и даже обобщенный, синтетический характер пейзажа, показывающего гористую местность с выходом к морю, которой и правит герцог, напоминает об абстрактных решениях, любимых медальерами. Впечатление дополняется надписями, не включенными в картину как титул, но просто сопровождающими изображение опять-таки в медальерном стиле.

Я не буду настаивать на аллегории как таковой, но все же замечу, что перед исследователями открыто широкое поле, ибо никто пока не выяснил, что обозначают фигуры, окружающие герцога и герцогиню на обороте. Разумеется, Виктория венчает герцога короной, а колесницей герцогини — как, впрочем, и того же герцога — управляет Амур. Несомненно также, что три фигуры, сидящие впереди герцогини, олицетворяют теологические добродетели. Но нам ничего не известно о двух «добродетелях», стоящих рядом с нею, равно как и о сидящих впереди в колеснице герцога. Так

или иначе, моя задача будет ограничена следующим: я попытаюсь показать, что в этом диптихе, так же как и в картине Мазолино, дело не исчерпывается тем, что стремление материализовать абстракции диктует выбор деталей; речь идет о большем: прочтение этого произведения позволяет нам выяснить функцию, выполняемую фактическими ситуациями, которым художник обязан предпочтением одних фигуративных элементов другим. Избранные фигуративные элементы возведены в ранг символов, причем не за счет соотношения с уже существовавшим конвенциональным языком, но, наоборот, посредством образования смыслов, могущих быть понятыми — в сопоставлении либо с естественной средой, либо с существовавшим образным словарем — лишь через такое двойственное произведение, с каким мы имеем дело.

Никто не обращал внимания на то, что оборотная сторона диптиха поделена на три части, четко разграниченные, но не приводимые друг к другу. Нижняя часть имитирует стену, каменную поверхность с надписью на античный манер; она завершается легким карнизом, который сдержанно напоминает об архитектуре триумфальных арок, подражая не форме их, а материалу и, скажем так, стилю. Средняя часть образует своего рода каменную ленту. Это — неестественное пространство, некое подобие террасы, приводящее на память и мощеную улицу средневекового города, и грядущие *palco scenico*<sup>1</sup> театральной сцены. Иными словами, поверхность представления. Третья, верхняя, часть представляет собой пейзаж, в котором отображены характерные приметы урбинской земли и который подобен пейзажу, сопровождающему портреты на лицевой стороне картин.

Остановимся на средней части. Основание — своеобразная платформа, соответствующая, в отличие от реалистического фона и монументального, в прямом значении этого слова мемориального, переднего плана, пространству литургического представления, — поддерживает две колесницы, в которых изображены те же герои портретов на лицевой стороне, но на сей раз — аллегорически. Все понимали, что эти композиции отсылают к церемониям триумфа, которые со времени Петрарки стали важнейшим элементом воображения нового времени. Однако ошибочно считалось, что композиция Пьеро делла Франческа представляет собой совокупный символ и отсылает исключительно к абстракт-

---

<sup>1</sup> Подмостки (итал.). — Примеч. пер.

ным представлениям. Я уже писал в другом месте о том, что после Петрарки триумфальная колесница стала постоянным атрибутом публичных церемоний, в частности во Флоренции.<sup>1</sup> Но в случае урбинского диптиха конкретный субстрат изображения более сложен. Как я опять-таки говорил, колесница, в которой представлены герои, это *carroccio*,<sup>2</sup> машина, которую брали в бой средневековые армии, которая вела за собой войско и в некотором роде служила знаменем; ее захват означал поражение одной из сторон, и, наоборот, ее въезд в покоренный город служил выражением перехода власти в руки победителей. Здесь присутствие колесницы свидетельствует о том, что композиция призвана увековечить триумфальный въезд венценосных супругов в их вотчину, подлинное вступление во владение землями, образ которых дан при помощи живописных знаков на лицевой стороне и в верхней части ансамбля.

Но это не все. В «Новеллах» Банделло есть текст, посвященный знаменитой Изабелле д'Эсте, маркизе Мантуанской, и ее визитам к Ипполито Сфорца и Бентиволья. Из этого текста явствует, что другая представительница рода Сфорца, Бьянка Мария, дочь Джакомо Скаппардоне де Казаль Монферрато и его супруги-гречанки, выходя замуж за Эрмеццо Висконти, получила от Франческо, своего будущего кузена, следующий подарок для въезда в добрый город Милан: *«Una superbissima carretta tutta intagliata e messa ad oro, con una coperta di broccato riccio sopra riccio tutto frastagliato e sparso di bellissimi ricami e fregi. Conducevano quattro corsieri bianchi come uno armellino essa carretta, e i corsieri medesimamente erano di grandissimo preggio. Su questa carretta entrò la signora Bianca Maria trionfantemente in Milano, e visse col signor Ermescirca sei anni»*.<sup>3</sup> Совершенно ясно, что в день бракосочета-

---

<sup>1</sup> См.: *Francastel P. La Réalité figurative*. P. 217 и особенно p. 239 («Примечание об источниках колесницы: симулякры Ренессанса»).

<sup>2</sup> Боевая колесница (итал.). — *Примеч. пер.*

<sup>3</sup> «Прекраснейшую карету, украшенную гравировкой и позолотой и снабженную великолепнейшим покрывалом с причудливыми вырезами по краям, красивейшими рисунками и вышивкой. Запряжены же в нее были четверо белых скакунов, под стать скорее боевой колеснице, чем карете, и также высочайших достоинств и цены. В карете этой госпожа Бьянка Мария с триумфом въехала в Милан, где впоследствии и прожила с господином Эрмеццо шесть лет» (итал.). — *Примеч. пер.*

*Bandello M. Novelle*, IV. См. также: *Scrittori d'Italia*. T. II. Bandello. 1910 («Il Bandello a l'illustrissima ed eccellentissima signora, la signora Isabella d'Este, marchesana di Mantova: „la contessa di Cellant fa ammazzare il conte di Masino e a lei e mozzo il capo“»).

ния Федерико де Монтефельтро и Баттисты Сфорца в Пезаро 10 февраля 1460 года новобрачным полагалось совершить церемонию вступления во владение, более или менее подобающую положению миланской принцессы. *Armellino*<sup>1</sup> или *carroccio*, как бы она ни называлась, была атрибутом церемонии, относившимся одновременно к кругу старинных обрядов средневековой войны и к сфере триумфальных представлений эпохи Петрарки, этой первой попытке двойственной и поэтической, но в то же время конкретной визуализации античной культуры.

Термин «символ» совершенно не подходит для обозначения системы отношений такого рода между словом и изображением. Впрочем, нельзя говорить в данном случае и о реализме в строгом смысле этого слова. Ибо, разумеется, никаких единорогов в упряжке колесницы Баттисты Сфорца не было! Но хотелось бы знать, что именно герцогиня держит на коленях, в руках. Весьма вероятно, что Федерико имел в этот день при себе жезл военачальника. Надломленная колонна, заметная в колеснице впереди него, вводит еще одно, и последнее, отношение между фигуративными объектами, значениями и реальностью. Сомнительно, что эта эмблема могла фигурировать в кортеже в день триумфального въезда. Скорее ее следует соотнести с тем признанным нами ранее фактом, что урбинский диптих был выполнен уже после смерти Баттисты. Он имеет мемориальный характер, и этим объясняются как надписи в античном духе, так и прошедшее время в тексте, посвященном герцогине.

Таким образом, в одной композиции увязываются два момента, разделенные переменной в судьбе, жизни героев. Время прерывисто, так же как и пространство; время и пространство обозначают пределы, а не объективные мгновения, вырванные из реальности. Чем больше обнаруживаешь элементов, почерпнутых в реальности, то есть элементов конкретных, тем меньше остается оснований считать их использование неточным. Таков основополагающий закон фигуративного опыта: объективность элементов и произвольность — или, точнее, абстрактный интеллектуализм — целого. И только глубоким заблуждением можно объяснить то, что критика ищет в области фигуративного языка простой взаимосвязи между реальным, воспринимаемым и воображаемым. Как я продемонстрировал ранее, диалектика фигуративного знака подразумевает

---

<sup>1</sup> Боевой экипаж (итал.). — Примеч. пер.



не два, а три термина.<sup>1</sup> И если говорить о сюжете урбинского диптиха, то я считаю недопустимым ограничиваться назначением какого бы то ни было простого отношения. Пластическая композиция есть *место*, в котором сплетаются некоторый личный опыт и знание общества; она организуется вокруг пространственных и временных ценностей, в отношении с причинно-следственными цепями, которые не вступают в противоречие с переживаемой реальностью, но тем не менее повинуются столь же строгим и конвенциональным законам, как и все прочие языки.

Три приведенных примера в достаточной степени объясняют невозможность рассматривать знание анекдотической, повествовательной темы произведения искусства как достаточное основание для его описания и постижения. Расшифровка всякой пластической композиции свидетельствует о том, что фигуративное изображение обладает специфическими свойствами, мало изучавшимися доселе. Разумеется, искусство эволюционировало со времен Ренессанса, однако на пути критического осмысления присущего ему оригинального механизма означивания прогресс не заметен. Область науки о языке занята всепоглощающей филологией, которая претендует сегодня на статус парадигмы всякого исследования какого угодно орудия значения. Науки оказались более защищенными, чем искусства, так как производимые ими объекты, высокая степень абстрактности и более позитивная направленность в значительной степени вывели их из-под прицела лингвистики. Воодушевленная своими бесспорными успехами, лингвистика сегодня с некоторой наивностью считает себя способной определять форму всякого мышления, если только это мышление движимо не желанием реализации, но стремлением к выражению и систематизации понятия.

Однако очевидно, что искусства, и прежде всего фигуративные искусства, в особенности живопись, играют в жизни общества роль, параллельную роли языков. Их функция тоже состоит в том, чтобы материализовать в передаваемых, доступных для духа формах знания, простирающиеся от вершин абстрактной мысли до простейших информационных задач. Это переплетение функций, выполняемых устными языками и образными системами, как

---

<sup>1</sup> См.: *Franca Castel P. La Réalité figurative. P. 98.*

раз и затрудняет проведение черты между двумя этими сущностно различными формами духовной деятельности.

Прежде чем переходить к детальному изучению того, каким образом в одну из поворотных эпох европейской истории сложилась, развилась, институционализировалась, не распавшись в процессе трансформаций, образная система, необходимо привести еще некоторые наблюдения по поводу того, что именно представляет фигуративное изображение в исторический период, которым оно окружено в нашем сознании.

Образ не является повторением воспринимаемой реальности. Сегодня известно, что всякое чувственное впечатление, возникшее на сетчатке глаза человека, мгновенно обрабатывается, и ни один нервный импульс, полученный извне, не передается в мозг через ответвления оптического нерва в неприкосновенности. Сетчатка является частью головного мозга, ее ткани активны и дифференцированы. Одни вызывают цветовые ощущения, другие регистрируют планы и границы, восстанавливают сочленения и контуры. Неверно говорить, будто изображение отображает понятие. Формирующиеся на пути от сетчатки глаза к мозгу зрительные ощущения не обуславливаются идеями, которые можно было бы образовать исходя из иного модуса чувственного восприятия. Системы связи, использующие язык и дискурсивное мышление в качестве орудия — не преимущественного, но специфического орудия — лишь одной из форм духовной активности, отнюдь не определяют характер зрительной и образной активности. Фигуративное изображение не является ни реалистическим по отношению к внешнему миру, ни эквивалентным какой бы то ни было другой форме мышления — математической, лингвистической, биологической. Искусство является именно одним из орудий, неотделимых от жизнедеятельности духа, — орудием, солидарным с другими формами непосредственного постижения и институционализации чувственного опыта, но отличным от них. Фигуративные образы не используют, чтобы иллюстрировать знание, которое можно выразить иначе. И только искусство может выразить то, что оно выражает. Выражаемое им отсекает одни сущностные элементы и прибавляет другие к тому, что способны выразить другие активные формы освоения и фиксации мира явлений. С удивлением замечаешь, что великие умы подчас обнаруживают в этой области недостаточную прозорливость. Неверно говорить, что живописец наделен свободой от обязанности принимать ре-

шения.<sup>1</sup> Его считают неким инструментом или одержимым существом, призванным живописать под диктовку природы. Нет недостатка и в свидетельствах того, насколько наша эпоха верна идеалистическим представлениям, вновь и вновь возвращающим нас ко всевозможным историческим разновидностям мистического интуитивизма.

Фигуративное изображение не воспроизводит отдельные фрагменты мира с как можно большей верностью. Но оно и не иллюстрирует культуру, все понятия которой формируются в сфере абстракции, поддерживаемой языком. Филолог, не учитывающий собственные особенности изображения, более чем кто-либо является пленником тех форм, которые преподносит воображению фигуративная традиция. Увлеченный техническими интерпретациями, он оказывается самым что ни на есть традиционалистом, когда речь заходит о создании новых понятий, отражающих умозрительные ансамбли, выходящие за узкие рамки науки. Некоторые — таковых сегодня легион — пытаются вырваться из них с помощью символизма. Один крупный лингвист недавно заявил, что индивид и общество взаимно определяют друг друга исключительно посредством языка, и также исключительно посредством языка живут культуры. Основанием для этого заключения послужил следующий очевидный для ученого факт: язык воспроизводит реальность. «Говорящий возрождает своей речью событие и свой опыт события. Слушающий воспринимает воссозданное событие... Человек всегда чувствовал — и поэты часто воспевали — созидательную способность языка, который строит воображаемую реальность, одухотворяет неживое, позволяет увидеть то, чего еще нет, возвращает исчезнувшее... Нет большего могущества, и все способности человека... основаны на силе языка. Общество возможно благодаря языку; и благодаря языку возможен индивид».<sup>2</sup> Разумеется, можно согласиться с Э. Бенвенистом в утверждении о том, что язык принадлежит к наивысшей врожденной способности человеческих существ — к способности символизировать. Однако он несомненно ошибается, считая, что символическая спо-

---

<sup>1</sup> См.: *Merleau-Ponty M. L'œil et l'esprit // Art de France. 1961. P. 188.*

<sup>2</sup> *Benveniste É. Le développement de la linguistique. Communication faite en séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1961.* Более открытую концепцию понятия языка создал Андре Мартине (см.: *Martinet A. La structure n'explique pas tout // Art Loisirs. 1966*). См. также: *Lévi-Strauss Cl. Le Cru et le cuit. Paris, 1963. P. 60.*

способность имеет единственное выражение, и это выражение совпадает с функцией языка.

С точки зрения структуралистов существует некий позитивный, непроверяемый срез реальности. Роль языка соответственно в том, чтобы выявлять скрытые структуры реального, соответствующие понятиям. И если человек прибегает к другим знаковым системам, эти последние могут быть лишь второстепенными, ибо они не позволяют пересмотреть этот срез, равно как и открыть новые структуры, новые концепты, новые понятия, но позволяют лишь материализовать в другой форме некое вообще-то неизменяемое приобретение. Так возникают понятия переноса и иллюстрации опыта посредством образов, подразумевающих предварительную концептуализацию. А вслед за ними — модная ныне доктрина, согласно которой роль фигуративного изображения состоит в зашифровке другим, неязыковым, кодом концептуального материала, который выработан ранее и может передаваться совокупности индивидов, формирующих общество, различными путями. Следующая ступень приводит к понятиям информации и сообщения. В итоге мы впадаем в совершеннейший платонизм. Где-то существует внешний — или, скажем ради удобства, божественный — мир, выстроенный по принципам, идентичным обычаям человеческого духа, и нужно разгадать его, используя как орудие прежде всего язык, инструмент концептуализации, и только затем образ — как инструмент визуализации. Всем этим предполагается полное согласие человеческого духа и мировой души, о котором думали в лучшие годы Ренессанса, в конце XV века.

Не будем отвергать идею о том, что существует некоторая связь между ракурсами, с которыми практический разум оперирует реальным, и самим этим реальным, внешним человеку, однако совершенно очевидно, что нахождение в мысли — будь то лингвистическая, математическая, физическая, биологическая или же фигуративная мысль — порядка, предоставляющего возможность постижения явлений, отнюдь не подразумевает совершенного соответствия целого частям или символа — реальности. Не раз на протяжении своей истории человек создавал системы постижения и представления, или учета, окружающих его явлений; имея операциональное значение, эти системы, без всякого сомнения, сопряжены с законами, руководящими действием природных сил в той области вселенной, где разворачивается наш опыт, ограниченный полем восприятия органов чувств. Отсюда не следует, что мы

приближаемся к великой тайне. И напротив, слишком ясно, что нынешние лингвистические теории принадлежат исторически пройденной форме мысли.

Разумеется, мы не станем подвергать сомнению то, что одной из фундаментальных черт цивилизации, вышедшей из Ренессанса, является беспримерное для прежних эпох развитие филологии. По практическим и одновременно интеллектуальным причинам обновление наших знаний оказалось связано, с одной стороны, с открытием античных текстов — хотя, как я попытаюсь показать, вклад собственно фигуративных форм зачастую недооценивается, — и, с другой стороны, с библейской критикой, необходимой для согласования древнего и нового опыта. Сегодня же, наоборот, достижения в познании опираются на опыт, совершенно свободный от бремени Писания. Носители культурной традиции, которая облекла сухие плоды колеблющегося опыта, воспитанного Ренессансом, в костюм культуры, вышедшей из экзегетического чтения библейских текстов, совершили капитальный труд. Доктрина двух истин, компромисса, доктрина науки, опирающейся на мистическую интуицию, попирает сегодня позиции движения Просвещения, руководящей силы современных обществ, которые оказались по отношению к нему едва ли не более непочтительными, чем были когда-либо по отношению к библейской традиции.

Однако понятно, что развитие современной жизни не ограничивается уроками опыта, и фигуративные системы отнюдь не должны служить одним из обличей вербальной мысли, чтобы оставаться на пути постижения ценностей. Четыре века человечество переживало господство диалектики языка, и теперь, когда науки о природе переворачивают традиционную картину мира, все, и в частности педагогика, продолжает подчиняться риторике, основанной на новом аристотелизме грамматистов и теологов Кватроченто.

Естественно, что всякая цивилизация покоится на компромиссе между несколькими орудиями мышления, которыми располагает человек. Безусловно привилегированного среди таковых нет; наивно верить в то, что классическая риторика выживет в эпоху, когда человеческий ум исследует силовые поля и комплексы явлений совершенно нового порядка. Защитники филологической доктрины познания попали, без всякого сомнения, в такую же ситуацию, в какой в конце XV и начале XVI века пребывали сторонники старого, теологического аристотелизма, привязанные к системе,

плодородной прежде — и единственно возможной в то время, — однако пройденной. В этой ситуации нет ничего экстраординарного. Надо понимать, что, дабы интегрировать новый опыт, всякое общество должно последовательно соотносить его со старыми методами. Человечество не может одним махом перепрыгнуть из одной концептуализированной и размеренной системы в другую. Закон компромисса — один из важнейших законов прогресса. Только многим ли понятно, что, отстаивая свою принципиальность, лингвистика в скором времени станет дисциплиной прошлого?

Поскольку иллюзию сущностной аналогии между всякой выразительной системой и незабываемым порядком вселенной можно считать развешанной, согласимся, что фигуративный знак обладает символическим значением. Он помогает нам выявить законы, хотя бы отчасти подтверждающие наше представление о мире. Но что в конечном счете такое символизм, если не определенная Э. Бенвенистом способность представлять при помощи знака не реальность, но элементы, входящие в опыт этой реальности? Я расхожусь с автором этой формулировки лишь в том, что символ, как он утверждает, есть «способность выявлять характерную для объекта структуру и затем идентифицировать ее в различных ансамблях». По-моему, мы не можем обладать знанием о всей совокупности структур, и объект не исчерпывается единственным определением. Знаки, как лингвистические, так и фигуративные, не содержат в себе полного отображения природы представляемого объекта или понятия. Мы постигаем лишь часть структур внешнего мира, но не общий его смысл. Суть понятийной или образной деятельности заключается в создании произвольных объектов, вступающих в комбинацию с некоторыми другими аспектами опыта. Нельзя представлять себе мир как огромный базар, по которому прогуливаешься в поиске привлекательных предметов, не имея возможности оставить что-то за скобками или прибавить что-то новое к предложенному владельцем ассортименту. Величие мысли, фигуративной или вербальной, составляет не что иное, как ее способность создавать конвенциональные ансамбли — не обязательно обладающие реальностью в рамках действительного опыта, но помогающие нам оперировать понятиями.

В основе всякой рефлексии о фигуративном мышлении лежит, таким образом, понятие фигуративного объекта. Которое, разумеется, предполагает существование объектов иного порядка, также пребывающих где-то между реальным, или феноменологическим,

и воображаемым, или концептуальным. Всякое мышление есть диалектика реального и воспринимаемого, но наряду с ними эта диалектика подразумевает третий термин, а именно воображаемое, которое предоставляет опору манифестации мысли и обеспечивает посредничество между создателем системы и зрителями. Таким же образом дело обстоит, когда мы рассматриваем математические и физические, мобильные объекты, тесно связанные с некоторыми законами природы, репрезентативными по отношению не к целому, но лишь к отдельным сторонам опыта.

Из сказанного выше понятно, что во всяком фигуративном произведении переплетаются элементы реального и воображаемого, наличного и виртуального, а также комбинаторные правила, одни из которых отсылают к физическим законам мира, тогда как другие — к законам разума. В таком контексте символ не может пониматься как эквивалент некоего целого. Символ приобретает в изображении самые разные роли и формы. Иногда мы имеем дело с элементами — носителями очень общих значений, предусматриваемых в качестве таковых и языком, и единодушным согласием среды: таковы, например, случаи церемониальной колесницы у Пьеро и триумфальной арки у Мазаччо. Тогда чаще всего достаточно увидеть фрагмент символического объекта, чтобы увериться в его смысле. В других случаях, напротив, символ не очевиден; он может не отсылать к конвенциональной системе, выражаемой в иных формах. Комбинационный порядок составных частей изображения как таковой может быть символом, и тогда возможность тождества между порядком презентации образа и порядком, присущим другим языкам, по определению исключена. Образ разворачивается в пространстве, прочие языки — во времени, и их основы — речевой процесс, двумерный пластический экран, математические знаки — не включают в себя некие идентичные совокупности.

Целью настоящего исследования будет, таким образом, уточнение природы, очертаний и границ, а также роли фигуративного объекта в определенном историческом контексте. Я попытаюсь, с одной стороны, проанализировать элементы, материал реальных и воображаемых объектов, с которыми работают художники и их окружение при создании представлений, и, с другой стороны, облечь в понятийную форму — через описание систем соединения этих элементов, монтажных принципов, ничем не обязанных законам лингвистики или какой-либо другой невизуальной символиче-

ской системы, — значения и отношения, отображающие ход фигуративной мысли. И наконец, я попытаюсь доказать существование этой мысли, конкретизируемой в системе не менее важной, не менее специфичной, чем лингвистическая, математическая, физическая системы: вот главная цель моей книги. Прежде всего я хочу покончить с ажиотажем вокруг таких исследований, как например трактат Ж. Пиаже, — впрочем, великолепный трактат, — где за основу берется (что весьма и весьма спорно) ограничение областью экономической или политической мысли, и автором попросту игнорируются такие формы коммуникации, как фигуративное искусство или музыка, без которых между тем не было бы человеческих обществ — по крайней мере таких, какими они сформировались.<sup>1</sup> Нельзя не предположить, что общая схема структур человеческого разума будет поставлена подобным пробелом под сомнение.

Постепенно, по мере развития настоящего исследования, будут введены и другие фундаментальные понятия: монтаж, артикуляция, информация, виртуальные образы и конкретные образы, бессознательное и врожденное. С научной точки зрения было бы неверно сразу представлять общий вид нашей системы. Предметные разборы показались бы тогда не более чем примерами ее приложения. Такова, в некоторой степени, ошибка нынешних лингвистов. Целью же, которую преследуем мы, является не противопоставление одной строгой доктрины другой, но открытие поля рефлексии перед формой мысли, границы и очертания которой должны быть в значительной части пересмотрены. В качестве исходного принципа мы ограничимся следующим положением: чтение фигуративного произведения с необходимостью требует особой техники восприятия. Между тем, если многие спокойно соглашаются с тем, что они не слышат музыку, то лишь единицы готовы признаться, что не видят образы. Эта слепота тем серьезнее, что образы, изображения играют колоссальную роль в жизни индивидов и групп людей. Обладателями способности создавать понятия посредством образов могут быть люди всех культурных уровней, и образные значения пронизывают все формы цивилизации. Мы действительно имеем дело с одним из основных «языков» человека. Так примем же в качестве исходного пункта, что искусство оперирует не реальностью, но духом, и что не существует формы бесформенного.

---

<sup>1</sup> См.: Piaget J. Introduction à l'épistémologie génétique. Paris, 1950.



## ГЛАВА II

### ФИГУРАТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Приступая к разбору той или иной системы форм, мы неизбежно сталкиваемся с противоречием. Система, фигуративная или какая-либо другая, действует именно и исключительно как система. Анализируя ее средства, обнаруживаешь в конечном счете лишь беспорядочный рой элементов. Непростительной ошибкой было бы думать, что знание этих элементов позволяет восстановить или даже просто понять систему. Срез реального является продуктом методов, оперирующих с ансамблями, которые, будучи разделенными на части, продолжают существовать, но становятся недоступными.

Как мы видели, объект не является точным субститутом некоей вещи, события или понятия; он не образует символ, лишаящий всякой объективности приметы, которые включает в себя изображение; он не есть ни отражение, ни передача некоей независимой от работы разума реальности; он не отсылает ни к некоей виртуальной вселенной, ни к некоей номенклатуре. Фигуративный объект не репродуцирует внешние сознанию феномены, он позволяет нам представить себе вселенную, то есть оценить ее — оценить не как таковую, но по отношению к нашим познаниям и возможностям действия. Всякое представление в конечном счете опирается на знаковые системы, определяющие значения, в соответствии с которыми для данной группы индивидов очерчивается смысл и, так сказать, спектр применения той или иной формы. Посредством органов чувств мы постоянно контактируем с внешним миром, отрицать реальность которого бессмысленно, равно как бессмысленно и оспаривать его частичное соответствие различным системам причинности, которые мы устанавливаем. Бдительность нашего сознания поддерживается свежим притоком не-

обработанных ощущений, которые могут быть истолкованы совершенно по-разному разными людьми и в разных условиях. Наш разум пользуется с предпочтением, в зависимости от наклонностей человека, различными сообщениями, которые преподносят ему органы чувств. Основываясь на зрении, он вырабатывает особый тип форм, то есть приемов истолкования природы, а вовсе не ее воспроизведения. Фигуративный объект не сводится к представлению как таковому, и фигуративная форма не определяется одними лишь материальными знаками на двумерном пластическом экране. Она основывается также на интеллектуальной системе отношений, складывающихся между узнаваемой вещью, представляемой вещью и знаком. Фигуративная форма находит свое выражение при посредстве ряда других медиумов помимо живописи, в частности скульптуры и архитектуры, однако не приобретает вместе с иным материалом иной эстетический характер. Форма отлична от материи, она формирует материю. Поэтому нельзя изучать форму, описывая рассматриваемые знаки лишь с точки зрения материала. Единственное собственное значение объектов — значение реле.

Разумеется, важнейшей составляющей описания и постижения фигуративных форм остается изучение и описание материальных ансамблей. Но в силу странного парадокса именно те, кто числит себя строжайшими приверженцами фигуративного символизма, в наибольшей степени недооценивают символический характер отношения, связывающего в рамках художественного произведения элементы и структуру. Поэтому прежде всего нам хотелось бы показать, опираясь на анализ элементов нескольких знаменитых произведений флорентийского Кватроченто, что фигуративное изображение нельзя рассматривать как подборку элементов, отсылающих к устойчивым, незыблемым ансамблям в материальном мире, который нас окружает. Кроме того, мы попытаемся объяснить, почему это изображение, являющееся не удвоением, но комбинаторным истолкованием реальности, всегда первично, то есть независимо от предшествующих ему понятий и образов, и сразу возникает как целое. Процесс фигуративного творчества — это не кумулятивная операция, в результате которой мы отождествляем знак с постоянным или эпизодическим срезом вселенной, это акт, именно символический акт, так как мы устанавливаем между гетерогенными феноменами и представлениями связь, которая обладает реальностью исключительно в структурах воображаемого. Искусство не отождествляет, но формирует.

Если фигуративное искусство есть перенесение в мир, данный чувствам, систем значений, которые конституируют формы, и если, дабы постичь его средства, необходимо провести анализ элементов, служащих опорой этой малоизученной знаковой системы, то прежде всего не следует забывать о диалектическом характере связи, объединяющей элементы, которые принадлежат сразу к трем областям — воспринимаемого, реального и воображаемого. Из этой связи понятно, что, идентифицируя фигуративные — отличные от материальных — объекты, используемые исторически определенной во времени и пространстве системой, мы тем самым должны не просто интерпретировать их через отсылку к срезам природы, понимаемой в наивно-антропоморфической перспективе, но исследовать их как первоочередные составляющие — или, если угодно, как первоначальный каркас — оригинальной и творческой организации форм. А это требует сравнительного изучения оригинальных методов фигуративных систем, определяемых одновременно некоторой причинностью и произведениями. Фигуративное искусство не выражается знаками, имеющими предварительно установленные значения; оно вырабатывает свои значения и представления.

Возьмем за основу существование в фигуративном языке Кватроченто системы материальных знаков, общих для различных художников. Это будет первая серия комбинирующихся друг с другом элементов. Отнюдь не стремясь выразить в живописи абстрактные идеи посредством чисто символических знаков, художники вдохновляются переживанием окружающей реальности, используют референтные точки, напрямую взятые из области реальных фактов. Однако их целью является вовсе не создание совершенной иллюзии всеобъемлющей реальности, физической или социальной, но наоборот, выделение из нерасчлененного, недифференцированного потока ощущений некоторых избранных элементов. Следовательно, первым механизмом их мысли является механизм отбора, а не представления. Впрочем, этот отбор элементов, способных войти в означающие системы, — только первый шаг их искусства. Затем следует переход к совершенно другим модальностям, согласно которым элементы вступают в ассоциацию.

В наших первых разборах мы уже встречали эти фигуративные элементы из числа материальных объектов, превратившихся

в фигуративные объекты, на которых я и хотел бы остановиться. Например, колесница из урбинского диптиха, мандорла из «Вознесения Богоматери» Мазолино, гробница или надгробный крест из «Троицы» Мазаччо. Мы выяснили, что некоторые из этих объектов отсылают одновременно к реалиям внешнего мира и к ментальным представлениям. Так, колесница урбинского герцога воплощает в красках символическую колесницу из «Триумфов» Петрарки, а крест, объединяющий трех персонажей «Троицы», является в то же время символическим объектом религиозного обихода, так же как и мандорла, окружающая Марию в «Вознесении». Без этой мандорлы, без этого сопоставления трех фигур христианского гипостаза с крестом, без этой отсылки к стихам Петрарки композиция, а точнее объекты, просто не имели бы смысла. Они не читались бы. Поэтому некоторый символизм в этих случаях, без сомнения, очевиден. Однако все не так просто.

Представляя первоначальные разборы, я уже вкратце говорил о том, что фигуративные объекты, используемые как знаки, отсылают одновременно к поэтическим темам (или к фактам, существующим только в легендарном виде) и, напротив, к вполне материальным объектам. Это надгробный крест, современная Мазаччо гробница, колесница, на которой в данных исторических обстоятельствах въезжала в Милан юная принцесса, вышедшая замуж за могущественного сеньора, и наконец мандорла — точнее, *нувола*. Теперь подошло время выяснить связь между материальным субстратом, который образует эта группа объектов, характерных преимущественно для флорентийского Кватроченто, и фигуративной деятельностью художников. В самом деле, художники — это ведь не просто исполнители, они участвуют, уже на уровне выбора элементов, в формировании познаний и культуры своего времени. Они формируют, информируют в не меньшей степени, чем сами черпают информацию. И я хотел бы показать, что создание материальных и фигуративных объектов подразумевает комбинаторную ментальную операцию.

Изображенная Мазолино мандорла — это приспособление, широко использовавшееся в XV веке во всей Западной Европе, изготовление которого в подробностях описано у Вазари. Это описание осталось незамеченным комментаторами, так как фигурирует в жизнеописании одного из тех художников, которым историки искусства не придают ни малейшего значения, поскольку от них не осталось сколько-нибудь достоверных произведений. Речь

идет о Чекке. Вазари пишет: «Из досок сколачивали четырехугольную раму высотой приблизительно в два локтя с четырьмя подставками по углам в виде козел, на которые ставятся столы, и перевязанными, как коновязь. На этой раме помещали крест-накрест две доски в локоть шириной с отверстием в пол-локтя в середине, куда вставлялся высокий стержень, на который прилаживалась мандорла, вся покрытая ватой, херувимами, огоньками и другими украшениями, и внутри которой на поперечном железном брусе помещалась, по желанию, сидящая или стоящая фигура, изображавшая святого...».<sup>1</sup>

Нетрудно понять, что перед нами описание *объекта*, благодаря которому, в материальном смысле, воплощается Богоматерь из «Вознесения» Мазолино, — другими словами, складывающаяся религиозная доктрина. Тем более что не составило бы труда найти свидетельства о существовании других механизмов подобного рода, равно как и привести множество примеров их присутствия в художественных произведениях Ренессанса.

Говоря об описываемой таким образом машине, Вазари использует этот весьма странный термин «нувола».<sup>2</sup> Ведь облако, идентифицируемое таким образом с материальным объектом, является фигуративным объектом, скажем так, концептуального порядка. К тому же в силу поразительной комбинационной игры оно фигурирует и на другой стороне картины Мазолино, под изображением Христа и Богоматери в круге славы на небесах. В глазах зрителей-современников, несомненно, не могло быть автоматического уподобления между тем способом, каким Богоматерь возносится на небо, — способом, который соответствовал новому догмату вероучения, — и ее незыблемой небесной славой. Таким образом, изобретение *нуволы*, объекта отчасти реального и отчасти фигуративного, в немалой степени служило интересам церкви. Впрочем, трудно себе представить, каким было обычное восприятие картины Мазолино, написанной, как уже говорилось, для двустороннего созерцания. Может быть, в дни церковных праздников ее носили по улицам, на носилках, призванную способствовать распространению нового обряда? Или она пребывала в церкви, на

---

<sup>1</sup> Вазари Дж. Жизнеописание Чекки // Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1996. Т. 2. С. 593. См. также: D'Ancona. Origini del Teatro italiano. Т. 1. P. 231. Turin, 1891 (2 éd.); Francastel P. La Réalité figurative. P. 220.

<sup>2</sup> От *итал.* *nuvola* — облако. — Примеч. пер.

алтаре, как «Маэста» Дуччо, и в праздничные дни ее обходили вокруг, чтобы увидеть с обеих сторон? Важно, однако, само наличие между восприятием и изображением промежуточного реле, одновременно конкретного, если иметь в виду машину, и абстрактного, если иметь в виду представление. Так мы подходим к понятию третьего мира, расположенного между материей и образом, мира не естественного, но сотворенного, принадлежащего в различных формах и к области конкретного, и к области воображаемого. И *нувола*, и ее изображение суть объекты цивилизации. А последние существуют одновременно в материальном и в воображаемом аспектах и вместе образуют не реальное, но некоторый уровень реальности.

Существует множество свидетельств широчайшего распространения подобного рода механизмов в эпоху Ренессанса, их применения как в материальном, так и в фигуративном плане. В том, что касается именно *нуволы*, я приведу как пример «Поклонение волхвов» Мантеньи из галереи Уффици, являющееся и совершенным образцом материального использования этой машины, и тщательно разработанной интерпретацией фигуративного объекта как такового. Мария сидит на бруске, подобном описанному Вазари, в тени скалы (к проблеме комбинаций, монтажа фигуративных объектов мы обратимся позднее), в окружении херувимов, как это и отражено в описании Вазари; но удивительно то, что над ее головой мы обнаруживаем металлический стержень *нуволы*, гораздо выше, на самой вершине которого, светит звезда пастухов. Таково предельное выражение порядка комбинирования конкретного и фигуративного. Богоматерь, находясь на *нуволе*, непосредственно связана с небом, хотя она принимает земную дань не от пастухов, а от царей-волхвов; за нею — пещера, открывающаяся на inferнальный мир, тогда как справа — Моисей с атрибутами святого, обеспечивающий связь с Ветхим Заветом, или некий еще неизвестный святой? Процессия и окружающий ее пейзаж отсылают к образной традиции раннего Кватроченто, и прежде всего к «Поклонению волхвов» Джентиле да Фабриано, к которому мы обратимся немного позднее.

Поливалентный синкретизм правит этим произведением, являющимся центральной частью триптиха, другая створка которого, «Вознесение», представляет нам еще один пример использования *нуволы*. Здесь Христос стоит в мандорле — таков один из вариантов, приводимых Вазари, — и занимает верхнюю часть компози-

ции. Две стороны картины Мазолино здесь, если так можно выразиться, соединены, и мандорла оказывается изображением облака, то есть коммуникации между небом и землей, которое-то и выступает одной из непосредственных причин использования *нувола*, приобретшей статус одновременно символического и конкретного знака, в качестве фигуративного элемента.

Третья створка этого же триптиха, изображающая Обрезание, феноменологически и формально построена вокруг другого знака — колонны. Она отражает новую образную традицию Кватроченто, основанную на использовании фигуративных объектов, взятых из античности, — в противоположность тем, которые, как *нувола*, относились скорее к средневековой культуре. Между выбором темы и выбором системы нет определяющей связи, и мы имеем дело с двумя системами значения, которые допускались и признавались как таковые их современниками. Одно из фундаментальных отличий фигуративных систем от вербальных заключается именно в том, что преимущественной и тем более исключительной формы образного языка для данного общества не существует: одно и то же общество спокойно использует различные фигуративные системы.

К этой коренной проблеме взаимопроникновения фигуративных систем и дифференцированных уровней пластического языка я еще вернусь. Теперь же следует углубленно рассмотреть другую проблему — проблему степени реальности этого знака, и тут надо сказать, что мы выяснили о *нуволе* далеко не все. Ее использование не было привилегией раннего Кватроченто, и она еще довольно долго не выходила из практического употребления. Достоверно установлено ее родство с испанскими *pasos* Святого Семейства. Именно в Испании дольше всего сохранялся обычай, на протяжении нескольких поколений бывший общим для всей Западной Европы. Замечательные исследования Алессандро д'Анкона открыли для нас восемьдесят лет назад впечатляющий размах, который приобрели в средневековой Европе *Sacre Rappresentazioni*.<sup>1</sup> В каждой западноевропейской стране формы паралитургии несколько отличались. Во Франции преобладали мистерии с их *loci deputati*,<sup>2</sup> роль которых неоспорима в искусстве Фуке; в Бургундии и Фландрии при герцогском дворе развивался жанр «ин-

---

<sup>1</sup> Священные представления (итал.). — Примеч. пер.

<sup>2</sup> Представительные места (лат.). — Примеч. пер.

термедий», а затем, позднее, приобрели популярность шествия, которые организовывались риторическими палатами.<sup>1</sup> И, скажем, у Рубенса нет недостатка в композициях, свидетельствующих о сохранении в его время традиции колесниц, даже если *нувола* уже ушла в прошлое.

Как бы то ни было, очевидно, что это приспособление приобрело особую популярность в Тоскане и в Риме. Причем оно не было единственным в своем роде, но принадлежало к целому комплексу механизмов, следы которых обнаруживаются как в живописи, так и в литературных текстах. Согласно Вазари, создатель *нувола* Чекка работал в тесном контакте с Брунеллески, оптические механизмы которого (я описал их в книге «Живопись и общество», говоря о предпосылках образного пространства Нового времени) сыграли заметную роль в спекуляциях об открытом пространстве в раннем Кватроченто. В подготовке городских празднеств и церемоний участвовали самые прославленные художники, и все эти машины, которые, подобно *нуволе*, несли на плечах по улицам члены городских религиозных общин, обычно назывались «зданиями». В сообщениях о праздновании дня святого Иоанна в городах XV века нередко перечисляются десятки механизмов, проносимых друг за другом колоннами различных братств и церквей, как это и по сей день происходит, например, в Севилье.

Алессандро д'Анкана приводит в своем исследовании текст о спектакле, виденном в 1454 году во Флоренции неким Маттео ди Марко Пальмиери, — свидетельство, которое Камбьяджи включил в 1766 году в свой сборник «*Memorie istoriche*».<sup>2</sup> 21 июня состоял-

---

<sup>1</sup> Внимание, уделявшееся доселе почти исключительно итальянскому *Sacra Rappresentazione*, прежде всего в работах А. д'Анкана и Марио Аполлоньо (*Apollonio M. Storia del Teatro italiano*. Firenze, 1954), способствует мнению, что в формировании искусства других стран литургические обряды сыграли меньшую роль. Однако другие исследования могут привести к его пересмотру, см.: *Magnin E. Origines du théâtre moderne*. Paris, 1838. Т. I; *Journal des Savants*. 1846, 1848—1849, 1860—1861; *Coussemaeker E. de. Le Drame liturgiques au Moyen Age. Textes et musique*. Paris, 1861. Из более поздних работ см.: *Kernodle G. R. From art to theater. Form and convention in the Renaissance*. Chicago, 1944; *Toussaert J., abbé. Le Sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Age*. Paris, 1863. Ж. Туссар не только описывает роль спектакля в религиозных обрядах общества, но и подчеркивает важность живых картин, лишь логическим продолжением которых были, по его мнению, спектакли риторических палат на светские темы и торжественные церемонии въездов (см., в частности, р. 89, 262, 326).

<sup>2</sup> Исторические записки (итал.). — Примеч. пер.



ся *mostra*,<sup>1</sup> а 22 июня — «демонстрация всяких зданий». Прошествовали все священники и хор церкви Санга Мария дель Фьоре с крестом, братства Якопо-суконщика и Нофри-чулочника с тридцатью детьми, одетыми в белые костюмы, и ангелами, затем пронесли три здания св. архангела Михаила, ведомого Богом Отцом на *нуволе*; в центре площади Синьории состоялось представление битвы ангелов, в ходе которого Люцифер был проклят и изгнан с небес вместе со своим воинством; затем, четвертыми, прошли братства Сер Антонио и Пьеро ди Мариано с тридцатью детьми и ангелами; пятым было здание Адама, и в центре площади дали представление о сотворении Богом Адама и Евы; шестым явился Моисей верхом на коне, в окружении многих всадников, которые представляли израильтян и прочих; за ним, в седьмую очередь, следовало здание Моисея, и на площади было показано вручение Богом скрижалей Завета; восьмыми прошли пророки и сивиллы с Гермесом Трисмегистом и другими пророками воплощения; затем следовало здание Благовещения, которое — так говорится в тексте — показало на площади свое представление (мы еще к этому вернемся); затем — здание императора Октавиана в сопровождении всадников и сивиллы, после чего было показано прорицание сивиллы о рождении Христа; при этом — разумеется, на *нуволе* — в воздухе явилась Мария с Младенцем на руках, и, как сообщает текст, один безумный из Германии коснулся в этот момент золота нимба, несомненно, сплетенного из ветвей; одиннадцатым был Храм мира со зданием Рождества, и вновь последовало представление; затем был принесен величественный восьмиугольный триумфальный храм, украшенный снаружи семью добродетелями; с восьмой, восточной стороны храм сопровождала Мария с Младенцем, и было еще одно представление: три Волхва с процессией из более чем ста всадников принесли свои дары; после этого здания, тринадцатого по счету, ровный ход событий нарушили Страсти и Положение во гроб — сюжеты, не соответствовавшие атмосфере праздника. Названы также девять зданий, которые не были показаны в этот день и потому оставались в укрытиях. Это были всадники Пилата вокруг Гроба Господня, здание Гроба с воскресением Христа, здание Лимба с призыванием Христом святых Отцов, затем здание Рая с проповедями святых Отцов, Вознесение с Богородицею и апостолами, Успение Богородицы, процессия трех

---

<sup>1</sup> Парад (*итал.*). — *Примеч. пер.*

Царей с царицами, девами и нимфами в окружении собак и прочих живых зверей, здание Живого и Мертвого (значение которого определить затруднительно) и наконец здание Страшного суда с «хоругвями» Гроба Господня, Рая и Ада и представлением, из которого явствовало, каким, согласно таинствам веры, будет конец света. Уточняется также, что актеры следовали в окружении здания, где они играли спектакль, до окончания шествия.

Таков наиболее подробный текст, свидетельствующий о существовании традиции инсценировки таинств веры — в те самые времена раннего Кватроченто, когда художники устанавливали новый фигуративный порядок. Дополнительные подтверждения просто бесчисленны. Некий грек из свиты Палеологов, приехавший в 1429 году во Флоренцию в качестве посла, говорит о своем ужасе и отвращении к процессиям, которые ему пришлось лицезреть: «Что мне сказать о громадном святом Георгии, который избражал там чудо о змие?» — вопрошает он. Ему же принадлежит сообщение о *mostra*, опять-таки в связи с демонстрацией «зданий». Флорентинцы вновь представили на суд публики все свои машины, в том числе и те, которые не участвовали в шествии этого года. Можно было видеть, как сообщает грек, тридцать замков, сделанных, конечно, из дерева, но очень искусно, причем их представление в церкви Предтечи сопровождали музыка и иллюминация. Другие очевидцы рассказывают о «гигантах», и мы знаем, что среди не сохранившихся произведений Учелло была композиция с этими «гигантами», которая столетием позже обнаруживается в Мантуе, в палатце Тэ, так же как в другой его известной картине обнаруживается упомянутое выше чудо св. Георгия.<sup>1</sup>

С течением времени число «зданий», которые ежегодно показывали во Флоренции в праздник святого Иоанна, сокращалось. В эпоху Лоренцо Медичи их было уже не более десяти против прежних двадцати двух: «Изгнание Люцифера», «Сотворение Адама», «Благовещение», «Рождество св. Иоанна Крестителя», «Рождество Христа», «Крещение», «Монумент» (то есть, как нетрудно догадаться, «Гроб Господень»), «Воскресение», «Вознесение», «Успение Богоматери», «Живое и мертвое». Обряд представления утратил свой легендарный, повествовательный характер, но в то же время спектакль был дополнен четырьмя торжественными три-

---

<sup>1</sup> См. тексты, приводимые в кн.: *D'Ancona A. Origini del Teatro italiano*. P. 228, 255—257.

умфами — «ради разнообразия»: триумф Цезаря с его трофеями символизировал прощение врагов и Щедрость (вспоминается Мантенья), триумф Помпея символизировал Терпимость и Свободу, триумф Октавиана — Мир, а триумф Траяна — Справедливость. Во второй день праздника демонстрировалась еще одна группа «зданий» — четыре «Spiritelli»: <sup>1</sup> Слава в костюме из павлиньих перьев, с большими крыльями и человеческими фигурами вокруг всего тела; Дедал с подобающими этому греческому герою атрибутами; Юпитер, облаченный в красное, в короне и с солнцем в руке; и, наконец, Мидас в золотом одеянии. Отметим также рассказ Вазари о триумфе Павла Эмилия в июне 1491 года (в «Жизнеописании Граначчи»). Закат публичных представлений продолжался, и в 1514 году в праздник святого Иоанна показывали всего четыре «здания», которые к тому же могли быть просто картинами, по одной от каждого из братств. С тех пор как в 1459 году в честь приезда Папы Пия II в Ферраре была устроена охота на львов на закрытой по этому случаю площади Синьории, <sup>2</sup> многое изменилось.

Я не просто перечисляю факты. Учитывая несомненное бытование в эпоху Кватроченто процессий с театральными машинами, спектаклей на библейские сюжеты с использованием этих машин, а также учитывая возникший со временем новый фигуративный символизм, основанный на регулярном употреблении знаков, взятых из истории и языческих легенд, следует поставить вопрос: какие взаимоотношения связывали этот новый метод визуализации легендарного материала с живописью?

Ответ очевиден. Не составит труда соотнести каждое из упомянутых в этих свидетельствах зданий со знаменитыми произведениями художников Кватроченто; причем именно художники изготавливали и украшали «здания» и в то же время писали фрески

---

<sup>1</sup> Здесь: олицетворения (*итал.*). — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> Охотничьи развлечения приобрели в Италии новую популярность в XV веке, после того как кардинал Скарампо ввел в обычай псовую охоту на крупную дичь — французский вариант, в отличие от традиционной, немецкой соколиной охоты. Нимродом этого времени был кардинал Асканио Сфорца (умер в 1515 году), который регулярно, ради упражнения, охотился в собственном парке, устроенном в ограде римского Театра Диоклетиана. Приходя туда как на спектакль, публика наблюдала за шествием из курин всадников с гончими собаками и колесниц, нагруженных добычей: кабанями, оленями и т. д. Папой-охотником был Лев X, и Сангалло и Рафаэль выстроили для него охотничью резиденцию в Мальяне. См.: *Boncompagni-Ludovisi U. Roma nel Rinascimento. Roma, 1928. Т. III. P. 217 sqq.*

и картины. Поэтому, разумеется, имело место не соперничество, а различное приложение одних и тех же талантов.

Интерес сопоставления «зданий» для празднеств святого Иоанна и собственно фигуративного искусства Кватроченто заключается не в нескольких простых совпадениях описаний и произведений, но, наоборот, в исследовании оснований их дифференциации. Отметим сразу, что взаимоотношения между машинами и живописью не ограничиваются прямыми аналогиями. Понятно, что, читая эти тексты, сразу вспоминаешь о «Святом Георгии» Учелло или о «Триумфе Цезаря» Мантеньи; но это не означает, что узы, связывающие живопись с одной из форм театрализованного представления христианских легенд, а затем и вымышленных сюжетов, исчерпываются индивидуальной фантазией художников, которые в разные периоды жизни создавали «здания» и самостоятельные художественные произведения. То, что стимулирует воображение художника, питает и воображение его современников, и очевидно, что занимаясь живописью, он в определенной мере выполняет социальную функцию.

Отношение объект/изображение приводит нас к образу мысли целой эпохи, которая находит свое выражение как в сравнительно грубых, так и в сравнительно утонченных формах. Многие композиции, описанные в тексте 1454 года, лишь столетие спустя обрели художественный облик. Таков случай «Святого Михаила, повергающего дракона»: чисто фигуративная версия этого сюжета возникла только у Рафаэля. То же самое можно сказать о «Сотворении Адама и Евы»: конечное выражение этого ветхозаветного предания нашел, уже после Рафаэля, Микеланджело. А некоторые инсценировки вообще не дождалась картинного воплощения, например эпизод с Гермесом Трисмегистом, и, вероятно, потому, что этот персонаж оказался исключен из образного репертуара в пользу пророков и сивилл, которые сопровождали его в процессии святого Иоанна; о том же, какую роль играют фигуры предтеч в плафоне Сикстинской капеллы, нам хорошо известно.

«Здания» становятся особенно частым элементом живописных композиций тогда, когда их традиционная функция ослабевает. Приобретая преимущественно воображаемый характер, композиции постепенно достигают такой степени абстрактности, что мы перестаем видеть в них перенесение спектаклей. Однако сближения двух этих областей позволяют нам прикоснуться к некоему промежуточному слою реальности. Пластическое воображение

художников обращается не только к спектаклю естественного мира, но также и к информационным элементам, сформировавшимся в обществе и зачастую созданным их же собственными руками — параллельно с собственно художественными произведениями. И тут мы имеем дело с особым уровнем визуальной информации на полпути между чистым восприятием и образом. Глаз художника регистрирует не только природные явления, но и институционализированные реалии. Существует информационное реле, коренным образом отличное от другого реле — материального существования двумерного фигуративного поля, гипотетического условия всякого изобразительного произведения. Механизмы фигуративного видения не могут сводиться к тому наивному представлению, которое о них существует. Элементы системы не могут исчерпываться кругом восприятия естественных феноменов. Между природой и произведением пролегает многоуровневая промежуточная зона.

Если между некоторыми материальными объектами и некоторыми фигуративными произведениями легко установить связь, то есть и другие случаи, когда из-за отсутствия корпуса свидетельств, какой мы имеем о «зданиях» для празднеств святого Иоанна, трудно сказать, как соотносятся фигуративный и институциональный объекты. Так, существует вопрос о том, какого рода отношение связывает «здания» Храма и варианты «Обручения Марии» Рафаэля или Перуджино. Это очень сложное отношение. Храм из «Обручения» является последним в длинном ряду, идущем от пределлы в «Поклонении волхвов» Джентиле да Фабриано к перспективам, приписываемым Лаурани, затем к Темпьетто Браманте и проектам Собора святого Петра. Несомненно, что спекуляции архитекторов были неотделимы от спекуляций живописцев. Последние вовсе не создавали фигуративный язык, отдельный от действительного, визуального и воображаемого опыта своего времени. Воображение эпохи вдохновляли идеальные формы; в сознании зрителей, равно как и создателей произведений, они рисовали — с поправкой на собственную техническую дисциплину каждого из них — позитивные и конвенциональные объекты, реалии. И ни одну из этих реалий нельзя рассматривать как простую данность чувственного опыта. Срез визуального опыта во все эпохи, для каждого человека осуществляется в соответствии с приобретенными обычаями. Мы очень редко производим срез реальности совершенно по-новому. Обычно наше сознание, наоборот, стремится

найти знаковые ансамбли, которые отсылали бы к некоему общему опыту. Образ отсылает к обычаям. Если бы каждый человек постоянно создавал новую, персональную раскладку естественных реалий, то взаимоотношения, образующие жизнь, были бы просто непредставимы. Фигуративное произведение приобретает значение именно потому, что оно вбирает в себя уже институционализированные ансамбли. Оно окунается в реальность не только в нескольких измерениях, но и на нескольких уровнях реальности и абстракции — или конвенции, если угодно. Непосредственное отношение связывает человека и мир крайне редко. Каждый из нас пользуется сокровищницей опытов и гипотез, общаясь тем самым с прошлым. Ни в одной области нам не удалось бы отыскать следы настоящего. Человек — это не только разум, но также и память.

Признав, что выше непосредственного чувственного опыта существует опыт более сложный, социально институционализированный, к которому люди определенной эпохи обращаются в равной степени, независимо от того, кто они — художники или ремесленники, знатоки или простые зрители, мы должны признать и то, что всякая теоретическая интерпретация, отсылающая к простому понятию реального, заведомо ошибочна. Фигуративное произведение не отображает реальности, но при этом оно с впечатляющей широтой манифестирует реальности, разные уровни реальности, которые питают общий опыт художников и их окружения и благоприятствуют диалогу. В этом отношении образный опыт ничем не отличается от любого другого; если бы нужно было всякий раз интерпретировать всю совокупность воспринимаемых сознанием феноменов заново, то умственная активность походила бы на труд Пенелопы, всегда разрушаемый и начинаемый снова, то есть в конечном счете бесплодный.

Фигуративные объекты, да и вообще фигуративные элементы, разнятся с большинством объектов цивилизации в следующем. Несомненно, они обладают позитивным референтным значением, ибо конституируют системы интерпретации феноменов; но они не отсылают только к чувственному опыту, во всяком случае не отсылают к нему целиком. Фигуративный язык — это язык не гомогенный, не взаимозаменяемый и не эквивалентный фрагментарно никакому другому языку; это одна из систем, при посредстве которых образуют иерархию и интегрируются индивидуальные и коллективные опыты, отсылающие к самым разным уровням реальности.

Если согласиться с тем, что существует особый тип познания, выражающийся в этом особого рода опыте, который порождает фигуративные системы, — в опыте, смежном с операциональной деятельностью, но все же отличном от нее, — то проблема реализма фигуративного объекта претерпевает существенные изменения. Повторим: изучение этих промежуточных реалий или, если угодно, объектов, которые под действием социальных обычаев были перед глазами и в буквальном смысле под рукой у художников, может приоткрыть для нас многоуровневую структуру, свойственную фигуративному опыту.

Поскольку Кватроченто было эпохой перемен в использовании и коррелятивном этому использованию значении механизмов, предназначенных для паралитургических празднеств, его особенности позволяют прояснить модальности трансформации материала, тех объектов, которые живописцы превращают в элементы своей системы.

*Нуволы*, машины, которые инсценировали на улицах Флоренции ключевые эпизоды христианского предания, культурного субстрата тогдашнего общества, отсылали одновременно к прошлому и к настоящему. Они сосредоточивали в себе целый арсенал понятий и образов. В нашу задачу не входит исследование возникновения и постепенного совершенствования объектов, которые в конце XIV века способствовали распространению церковной доктрины. И все же, прежде чем изучать новую образную систему Кватроченто, необходимо выяснить сравнительную меру реальности различных элементов, позаимствованных из средневековой традиции, и новых знаков, возникших в ответ новым догматам.

Промежуточный уровень реальности, к которому принадлежат «здания» паралитургий святого Иоанна, сформировался, конечно, не в отдельно взятой Флоренции, но в общем западноевропейском контексте романского и готического средневековья. Историки театра, и в первую очередь Маньен и Алессандро д'Анкаона,<sup>1</sup> выстроили непрерывную эволюционную линию, идущую от антично-

---

<sup>1</sup> См.: *Magnin E.* Les origines du théâtre moderne. Paris, 1838. Т. 1 (вышел только первый том); *Journal des Savants.* 1846, 1848—1849, 1860—1861; *Mone F. J.* Schauspiele des Mittelalters. Carlsruhe, 1846. Vol. 2; *Coussemaker E. de.* Drame liturgiques du Moyen Age. Textes et musique. Paris, 1861. Из более поздней литературы см.: *Chambers E. K.* The medieval stage. Oxford, 1903 et 1962; *Young.* The drama of the medieval church. Oxford, 1933.

сти. В поздней Римской империи традиция греческого спектакля пришла в упадок. Его репертуар стал непонятен толпе, взволновать которую могли уже только кровавые игрища. Происходило нечто аналогичное тому, что мы видим сегодня, когда с распространением театра-комментария брехтовского типа уходит в прошлое еще одна театральная форма и еще одна публика. Спектакли поздней империи представляли собой своего рода резюме великих античных драм. Амфитеатр выполнял функцию, подобную той, которую ныне приобрели телевидение, комикс и так называемый театральный авангард. Наша эпоха ищет на автодорогах и в профессиональном спорте те же самые переживания, за которыми древние приходили в свои цирки. Там не всегда казнили христиан, там также показывали, как Муций Сцевола вполне реально сжигает себе руку, — в XV веке эта тема в виде легенды императора Оттона нашла фигуративное воплощение у Дирка Боутса, — или как заживо сгорает Геркулес. В лучшем случае античные трагедия и комедия претворялись в спектакли мимов: в поздней империи были свои Планшоны.<sup>1</sup> Церковь имела все основания осуждать эти увеселения и, понимая необходимость противопоставить нечто конкретное порочным играм, перешедшим из области высокой культуры в руки лицедеев, стала давать спектакли в храмах. «Эти представления христиан не только святы, но также постоянны и бесплатны», — говорит с примечательным оттенком демагогической пропаганды Тертуллиан. И вполне отвечают духу своего времени: «Если ты ищешь формы и крови, ты найдешь их во Христе».<sup>2</sup>

Стремление использовать драматический характер христианского предания, который объясняется, конечно, еще и потребностью привлечь к ней жестокое общество, характерно для веры и для искусства всего средневековья. Раннее христианство, прежде чем обратиться к верующим, старалось дать образец для подражания, и поэтому первостепенное внимание уделялось инсценировке легенд и эпизодов из праведной жизни Христа, Богоматери и святых. Показывали также божественные ипостаси, Бога Отца и Святого Духа, еще одних действующих лиц постоянно возобновляющейся драмы человечества. И в византийской, и в западно-

<sup>1</sup> См.: *Carcopino J. La Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire. Paris, 1939. P. 257—259.*

<sup>2</sup> Этот текст Тертуллиана (*De Spectaculis, XXX*) цитирует д'Анкона: *D'Ancona A. Origini del Teatro italiano. P. 13.*



европейской иконографии мы находим целый комплекс аксессуаров, которые использовались церковью для инсценировки священной доктрины и затем были восприняты из этого промежуточного слоя реальности миниатюристами, мозаичистами, мастерами витражей и живописцами. Меньшее внимание обычно уделяется тому, что на всем протяжении средних веков эволюция фигуративных изображений и эволюция священного театра шли непрерывно и параллельно. И каждая из двух этих представительных систем с необходимостью воздействовала на другую.

В XIII веке в Нормандии, в Руане, Жюмьеже и Амьене *реально* срывали покров с алтаря в царстве теней; 24 декабря, перед Рождеством, алтарь закрывали своего рода ограждением, или табернаклем, который изображал ясли с Марией, Младенцем, ангелом и св. Иосифом, иногда с волком и агнцем; в полночь из-под купола церкви и, как казалось, с небес лилось мелодичное пение, возвещавшее о чуде Рождества; в ответ ему священники исполняли антихор, завершавшийся «Славой», которую подхватывали многочисленные верующие. Затем, во время утренней мессы, дьякон подводил к яслям людей в костюмах пастухов, те приносили скромные дары и пели радостные песни, после чего священники посылали их принести благую весть людям. 6 января, в день Богоявления, показывали трех волхвов, ведомых звездой: когда они подходили к яслям, ограда приотворялась перед ними и они также приносили дары, а затем ангел указывал им путь. В Вербное воскресенье паралитургия проходила за городскими стенами, на Пасху прихожанам являлись три Марии у Гроба Господня.<sup>1</sup>

Нетрудно ответить и на вопрос о том, как выглядели аксессуары паралитургии. В Чивидале близ Триеста до сих пор существует небольшой вертеп, сделанный из фрагментов разного времени. Хранимый у входа в церковь, он приоткрывается наполовину и, таким образом, может демонстрироваться открытым и закрытым.<sup>2</sup> Будучи сравнительно поздним, он выступает промежуточным звеном между собственно табернаклями, которые ежедневно ранним утром выставлялись на алтарь и потому должны были быть небольшими, и машинами Кватроченто. Эту переходную цепочку продолжает храм из «Обручения Марии» Флемальского мастера,

---

<sup>1</sup> См.: *D'Ancona A. Origini del Teatro italiano*. P. 27—28.

<sup>2</sup> Вертеп из Чивидале продолжает традицию позднеантичных памятников такого рода, примером которых может служить Мюнхенский вертеп (IV в.).

хранящегося в Прадо, и завершают воссозданные посредством живописи вертепы итальянских «Обручений».<sup>1</sup>

Итак, можно принять как факт то, что в средневековые инсценировка евангельских легенд подразумевала не образных, но реальных участников и режиссуру. Несомненно также, что эти традиции сохранялись в XV веке и непосредственно воздействовали на литургическую практику, прежде чем лечь в основу целого пласта фигуративной реальности. Ординар церкви в Парме сообщает, что в день Благовещения из окна под куполом здания показался ангел на длинном стержне, опустился на пюпитр, за которым священник читал дневное Евангелие, и с глубоким почтением исполнил представление Девы Марии: прочитал ангельское приветствие в окружении пророков и других фигур. В день Троицы к пастве спустилась голубка в сопровождении огненных шаров и венка из роз. В Клостернойбурге на Пасху прелат в сопровождении священников с пением молитв извлек из склепа тело Христа, после чего были пропеты евангельские отрывки, повествующие о приходе трех жен; затем, когда три священника в женских костюмах, с кадилами подошли к гробу, дьякон в белом одеянии, изображавший ангела, спросил их, что они ищут здесь, и три Марии друг за другом ответили; после этого два других персонажа, Иоанн и Петр, вынесли плащаницу и показали ее пастве. В монастыре Мон-Сен-Мишель сам Христос — в белом рубище, обогренном кровью, в короне, босой, с крестом на плечах — прошел через хоры в *revestiarum*, после чего беседовал с тремя женами и сказал им, что это ангел, бывший у гроба, принес корону и пальмовую ветвь.<sup>2</sup> Разумеется, здесь нельзя не вспомнить луврского «Христа» Беллини.

Никто до сих пор не замечал, что не священные тексты, но именно эта мощная — и живая в то время — традиция паралитургии, как правило, и получала зримые черты в религиозной об-

---

<sup>1</sup> Укажем также на луврское «Принесение во храм» Джентиле да Фабриано, правую створку пределлы алтаря «Поклонение волхвов» (1423). Его можно было бы поместить между алтарным циклом «Жизнь Богоматери» Брудерлама (1394—1399) из Музея в Дижоне и «Трагической сценой» из Художественной Галереи Уолтерс в Балтиморе, обычно приписываемой Лаурани (ок. 1470) или, реже, Сангалло (ок. 1450).

<sup>2</sup> См.: *D'Ancona A. Origini del Teatro italiano*. P. 29—35. Атрибуция Беллини «Благословляющего Христа» из Лувра сделана, подобно многим другим, в XX веке. Однако принадлежность этого удивительного произведения Кватроченто не подлежит сомнению.

разности Кватроченто. Это подтверждается не только общим единым образом представительных форм живописи и литургии, но и рядом объектов и документов, интерпретация которых не вызывает сомнений. Кроме вертепа из Чивидале я бы назвал, скажем, рисунок Гирландайо на тему Благовещения. В нем присутствует попир, материальный предмет, относившийся к литургическому реквизиту, и он очевидным образом отсылает к «Благовещениям» Анджелико. Далее я покажу, как у Анджелико такого рода объективный элемент комбинируется, вступает в монтаж, с другими знаками, сопряженными представительной связью с другими уровнями познания и, следовательно, реальности.

Между традицией литургической драмы и фигуративной живописью Ренессанса не может быть установлена бинарная связь взаимоисключения. Я не утверждаю, что живопись этой эпохи — не более чем перенесение в иную область средневековой паралитургической традиции; я лишь хочу засвидетельствовать существование этих дифференцированных уровней постижения реальности, которые подразумевает пластическое воображение. И нет никакого сомнения в том, что не драматической традиции принадлежит решающая роль в сложении воображаемого мира, в котором на равных сосуществуют художники и зрители одной эпохи.

Общей формой средневекового мышления было воплощение ценностей цивилизации в действиях и повествованиях. Огромный воображаемый материал, собранный в романах цикла «Круглого стола», присутствовал и в интеллектуальном багаже людей конца XV века. Копье и Грааль питали воображение целых поколений. Однако в визуальном плане над всеми системами первенствовало, несомненно, евангельское предание, лишь позднее потесненное языческой мифологией. Чтобы понять, чем был для художников Кватроченто материал объектов цивилизации, унаследованный от литургической драмы, нужно помнить о том, что материал этот отображал разнородные ценности, которые накапливались в нем на протяжении веков, а также и о том, что при всей своей важности этот источник информации, эта воображаемая реальность уже не являются данностью конкретного опыта с того момента, когда мы встретили их в последний раз. Понятие спектакля и образная система меняются параллельно.

В IV веке христианская Церковь выдвинула в противовес пришедшему в упадок театру поздней античности спектакль, способ-

ный занять его место, дабы распространять праведную доктрину истины. В IX—X веках, когда складывается западноевропейский мир, понятие священного спектакля вновь подвергается пересмотру. Церкви уже нет необходимости бороться со сколько-нибудь жизнеспособным язычеством, и внимание священников к довольно-таки беспокойным театральным действиям уменьшается. Они противопоставляют этим играм, слишком привязанным к суетному любопытству, твердые принципы литургии. Отныне священное воображение отделено от обряда, и чем дальше, тем больше оно рассматривается именно как спектакль, который доставляет театральное развлечение, обходясь без священника. Паралитургия изгнана из храма и теперь разыгрывается перед церковью, в преддверии культа, с целью напоминать публике о материи эзотерической доктрины. Со временем, окончательно разойдясь с обрядом, она даст толчок мистериям и будет развиваться уже как театр, всего лишь допускаемый, но не узаконенный церковью. И таким образом приблизится к бесчисленным традиционным церемониям, в которых к угасающей традиции христианства катакомб будет примешиваться языческий фольклор. В стремлении контролировать всю совокупность человеческой деятельности Церковь противилась мистериям не более, чем «празднику дураков» и многим другим ритуалам, лишь слегка затронутым христианством, в которых-то тем не менее и растворилось безвозвратно сознание языческой жизни. Власть над этой сферой осуществлялась через ремесленные и квартальные общины; именно там и в это время, в XIV веке, формируется собственная традиция спектакля и накапливается арсенал объектов, которые впоследствии войдут в фигуративный оборот Кватроченто.

Текст 1339 года описывает реквизит архигильдии святого Доминика в Перудже. В него входили три книги хвалебных молитв с диалогом, черная мантия для богослужений, два костюма ангелов из *zendado nero*,<sup>1</sup> саван Господа для святой Пятницы, две пары ангельских крыльев, две красные кардинальские накидки, звезда волхвов, крест и колонна, большое распятие и кадила, кожаный костюм для Христа, *stripiccio* и *caccioppa* с вуалью и маска дьявола.<sup>2</sup> Это было время, когда доминиканцы всячески старались удержать свои позиции под натиском учеников святого

<sup>1</sup> Черной тафты (*итал.*). — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> D'Ancona A. *Origini del Teatro italiano*. Т. I. P. 163.

Франциска, который в свою очередь тоже возрождал обряды и сам дух античных паралитургий, как свидетельствует об этом, в частности, знаменитая легенда о «Яслях в Греччо». «Дабы оживить память о Рождестве Христовом, блаженный Франциск велел приготовить в замке Греччо ясли, натаскать в них сена, привести вола и агнца, после чего блаженный прочел проповедь о царе бедняков, и в это время некий рыцарь увидел на месте изображения, принесенного святым, самого Младенца Иисуса».<sup>1</sup> Так говорится в жизнеописании святого Франциска, которое было составлено не позднее 1300 года генералом францисканского ордена Фра Джованни ди Муро делла Марка и переведено в образы Джотто — в верхней церкви Ассизи, не позднее 1305 года. Однако не следует смешивать, как это часто делается, процесс визуализации, опирающийся на личную восприимчивость Франциска, и тот, что мы находим в хвалебных молитвах. Хвалы — это народный песенный ритуал, они принадлежат к поэтическому порядку и не подразумевают конкретизации.

И все же, о чем бы ни шла речь — о пении хвалебных молитв или о процессии «зданий» в праздник святого Иоанна, — мы можем сказать, что формы средневековой цивилизации в XV веке вошли в область фольклора традиционных обществ. Или, другими словами, влились в общее наследие. Число «зданий», которые показывались во время шествий, постепенно уменьшалось, вместо их уличной демонстрации стали устраиваться выставки, где эти механизмы, пока они оставались исправными и составляли гордость братств, можно было лицезреть. Столетия спустя и даже ныне, в частности в Испании, они служат свидетельством жизнеспособности средневекового духа.

Однако тому, что в период правления Лоренцо Медичи парады всевозможных *нувал* стали ограничиваться, есть сразу несколько причин. Прежде всего эти празднества способствовали угрожающему скоплению людей на улицах Флоренции. После заговора семейства Пацци Медичи свели к минимуму непосредственное

---

<sup>1</sup> Сопоставление этого текста с произведением Джотто предложил Р. Сальвини, см.: *Salvini R. Giotto (Collection «Tutta la pittura»)*. Milan, Rizzoli, 1952. P. 31. Более развернутый рассказ об этом чуде приводится в «Vita prima», жизнеописании святого Франциска, принадлежащем перу Томмазо ди Челано, первого биографа святого. См.: *Jorgensen J. Saint François d'Assise / Trad. française de Teodor de Wyzewa*. Paris, 1911. P. 390—392 (а во введении — критический обзор источников по биографии святого Франциска).

общение с народом. Впрочем, сам Лоренцо — Лоренцо-поэт — и так уже задумывался о замене средневековых шествий другими уличными спектаклями. Об этом свидетельствуют хотя бы стихи молодого князя, в которых паралитургия уступает место карнавалу. Мы снова встречаем процессии и колесницы; визуальное представление, в общем и целом следуя традиции, меняет тематику: триумф в духе Петрарки проходит в городе уже не в праздники святых Иоанна или Георгия, но в дни поста, приблизительно соответствующие античному новому году. Во всем — от больших стенных композиций, наподобие тех, что устраивались в палаццо Скифанойя в Ферраре, одной из колыбелей новой цивилизации, до бесчисленных кассони, — чувствуется, так же как и в диптихе герцогов Монтефельтро, смена репертуара.<sup>1</sup>

Более того, даже до Лоренцо, даже раньше последней трети XV века спектакли-действия средневекового типа начали отступать перед новыми, гуманистическими по духу спектаклями. Этот процесс заявляет о себе уже у Паоло Учелло. Ведь наряду с библейскими циклами живописца, выполненными для доминиканского монастыря Санта Мария Новелла во Флоренции и вполне традиционными, существует и другой комплекс его произведений, более, так сказать, современный. Это конный портрет кондотьера Джованни Акуто на стене нефа Санта Мария дель Фьоре, это батальный цикл, очень сложное по смыслу эхо турниров, в котором, без сомнения, запечатлена — хотя и с какой переработкой! — одна из сторон жизни благородного сословия прежних веков; наконец, это картины на тему гигантов, ведущие напрямик к Джулио Романо и мантуанской школе, и оксфордская «Охота».<sup>2</sup>

Средневековая фигуративная система, воплотившаяся в начале XV века во Флоренции в виде *нувал* и процессий со «зданиями», покоилась на необходимости установить конкретную связь между священными повествованиями — источником всякого знания и основанием институционального и социального строя — и публичными сторонами жизни общества. Очень важно понимать, что всякое общество, учреждающее некоторый экономический и

---

<sup>1</sup> См.: *Schubring P. Cassoni*. 2 éd. Vol. 2. Leipzig, 1923.

<sup>2</sup> По поводу значения охоты в образной жизни Кватроченто см. сноску <sup>2</sup> на с. 66. О последующем превращении охоты в интермедию см.: *D'Ancona A. Origini del Teatro italiano*. Т. III. P. 26. О роли охоты в поэтическом воображаемом Ренессанса дают представление «Morgante» Луиджи Пульчи (см: *D'Ancona A. Origini del Teatro italiano*. Т. III. P. 231) и, разумеется, «Станцы» Полициано.

политический порядок, одновременно учреждает и образный порядок; во всяком обществе одновременно созревают институты, понятия, образы и спектакли; развлечение и изобразительность всегда выступали двумя различными, но тесно переплетенными друг с другом функциями. Стенописцы и стеклодувы, скульпторы по дереву и камню, а также, на равных с ними, строители религиозных и светских празднеств участвовали в публичной жизни не просто как организаторы некоей краевой деятельности; горожане были вовлечены не только в их увеселительные произведения, но и в саму их работу. Да и развлечения были необходимы для осуществления различных замыслов церкви и сильных мира сего, этих вдохновителей всей материальной, частной и интеллектуальной жизни своего времени. Нужно было, чтобы верующие, как и вообще люди заведомо ограниченного образования, не имевшие доступа к письменным источникам знания и, очевидно, не способные претворить в позитивную информацию рассказы, с которыми обращался к ним священник — как в виде строгого обряда на непонятном языке, так и в более или менее доступных проповедях, — могли представить себе саму материю преданий, на коих покоится священный догмат. Образность была во времена средневековья условием социального строя.

Таким образом, в начале Кватроченто объекты цивилизации отсылали почти исключительно к библейской традиции, и новые знаки — которые, как мы увидим позднее, перекинут мост между светской жизнью и культурой, — были еще сравнительно редки. Художники со времен средневековья очень часто были не только собственно художниками, но и строителями публичных церемоний. Свойственная образу функция заключается отнюдь не в соединении эпизодов священных текстов и повседневной деятельности некоей нерасторжимой связью. Чтобы сделать предания Библии и Евангелия общедоступными, чтобы приблизить божественных героев к людям, необходимо было внести священное в жизнь. Поэтому анекдотичный, красноречивый характер средневекового фигуративного объекта, а также то, что этот объект служит мостом от религиозного догмата к воображению толпы, как раз и способствует его эффективности как знака. Кватроченто же открыло для образности иной путь, связанный с новой культурой. Однако оно использовало при этом и фигуративную систему, и сами фигуративные объекты средневековья, воплотившиеся в последний его период в театральных аксессуарах, которые в сочета-

нии друг с другом инсценировали избранные эпизоды христианского предания.

Поскольку ремесленники придавали зримые черты сценам, которые публика воспринимала скорее как спектакль, нежели как поучение, и поскольку материальные элементы представления постепенно приобрели характер понятных всем знаков, эти элементы, эти фигуративные объекты, по-прежнему комментировались священниками; но, будучи материальными объектами, они ценились и как таковые, отсылая уже не столько к глубокой вере, сколько к живым традициям. Так, в церкви устраивали ясли Младенца Христа, потому что это было экзотическое зрелище, напоминавшее о праздниках и отдыхе; поэтому же, вероятно, инсценировали беседы Марии и ангела, Адама, Евы и дьявола. Возникла своего рода вторая реальность, взятая, конечно, из текстов, но одухотворенная популярностью, обиходом. Сформировался комплекс материальных объектов, которые, подвергаясь конкретной и воображаемой переработке в руках художников, стали самостоятельным инструментом значения. Разумеется, художники не всегда воспроизводили паралитургические спектакли целиком, и зачастую осуществлению образных намерений способствовали отдельные их элементы. Некоторые такие элементы стали в эпоху Кватроченто подлинными знаками, напоминавшими зрителям о столь привычных для них вещах, что частные фрагменты приобретали потенциальное значение целого.<sup>1</sup>

Элементами фигуративного изображения позднего средневековья были отнюдь не знаки, напрямую представляющие чувственный опыт, но медиумы традиционной культуры. А традиционная культура предполагает отсылку не только к текстам, но и к материальным реалиям, вплетенным в повседневный опыт. Она подразумевает коллективную память, которая в свою очередь требует конвенционального посредничества в виде этих реалий, то есть объектов. Она подразумевает двойное посредничество между вос-

---

<sup>1</sup> Процесс, вследствие которого сложные значащие комплексы оказываются представлены в фигуративных композициях одиночным знаком-напоминанием, не является исключительным уделом Кватроченто. Он характеризует все образные системы от доисторического искусства и до кинематографа. Трудность заключается в том, чтобы выделить эти элементы значения и выяснить отношения, связывающие их с человеческим опытом, свойственным данному времени: таков корень всякой заслуживающей внимания интерпретации фигуративной реальности.



приятием этих объектов, их конкретизацией в виде фигуративных знаков, выражением мысли — и постижением этой мысли в воображении каждого зрителя: во-первых, посредничество, сопряженное с механизмом, который мы только что описали и благодаря которому изображение некоторых объектов приобретает характер знака; и во-вторых, посредничество, еще не изученное нами и сосредоточенное в общей структуре образа, который в данном случае следует рассматривать как материальную вещь, обладающую своими материальными законами существования и вмещающую в себя множество значений.

Публика воспринимает как значение слова, так и, в одинаковой степени, значение действия или образа. Не следует считать, что система постижения фигуративных объектов может сводиться к восприятию и узнаванию сугубо материальных объектов. Существуют отношения иного рода, нежели чувственное восприятие и понятийное мышление. Было бы ошибочно думать, что модальности выражения немногочисленны: жесты и телесные позы способствуют диалогу в той же степени, что и слова. Между мимом и театром, между живой картиной и фигуративным изображением возможна целая сеть возможных комбинаций. Исторически засвидетельствованные художественные решения не являются осуществлением нескольких возможных формул, соответствующих строго ограниченному в числе категориям воображаемого мышления. Фигуративная функция — это, по сути своей, способность, она не определяется перечнем форм приложения, аналогичных прочим типам познания и деятельности. Комбинаторные системы, возникшие в определенный момент на основе некоторого равновесия ментальных и перцептивных актов, интегрируются на уровне воображаемого.

Возможность возникновения в Италии эпохи Кватроченто новой системы фигуративных знаков, которые могла истолковать публика, определялась прежде всего тем, что художники поддерживали равновесие, установившееся между различными уровнями реальности. Именно по этой причине они часто пользовались в качестве материала для своих произведений объектами цивилизации, аналогичными тем, которые способствовали постижению традиционного искусства. Таким образом, мы обнаруживаем у них диалектику чувственных данностей, материальных объектов ци-

визуализации и собственно фигуративных знаков. Воображаемые пути обзора, на которых основывается внятность целого, меняются прежде, чем происходит трансформация знаков.

Существование дифференцированных уровней реальности, одни из которых связаны с восприятием, то есть с природой человека, тогда как другие соответствуют социально институционализированным комплексам явлений; существование объектов цивилизации, то есть сначала умозрительных знаков, которые с течением времени становятся материальными объектами, опосредующими значения; наконец, то, что при установлении нового фигуративного порядка, отражающего новый политический и интеллектуальный строй, живописцы Кватроченто использовали сеть отношений, образец которой предоставляли им позднесредневековые литургические спектакли, — все эти обстоятельства позволяют нам понять, насколько наивна идея о том, что живопись есть прямое перенесение некоей непосредственной чувственной реальности на двумерную основу.

Прежде чем приступить к изучению систем интеграции знаков в оригинальной перспективе Кватроченто, необходимо также определить в том, какое место занимала серия знаков и традиционных фигуративных объектов в совокупности произведений эпохи. Таким образом мы, возможно, выясним, что именно скрепляет значение в этих синкретических ансамблях, — иными словами, что следует считать прачасовой базовых элементов фигуративного языка в отличие от знаков, определяющих новизну современной системы в соответствии с новой мыслью.

Перечень всех конститутивных элементов языка художника и, *a fortiori*, эпохи составить невозможно по причине того, что ни один элементарный знак не удалось бы выделить в чистом виде; он всегда — как мы уже видели и как впоследствии увидим еще отчетливее — является частью значащих ансамблей, выстраиваемых и постигаемых целиком. Повторим: всякий подход, хотя бы на мгновение допускающий, что целое — это сумма частей, должен быть без колебаний отвергнут.

Творчество Учелло показывает нам, как художник может создать личный — и современный — стиль на основе ценностей, относящихся к различным традициям. Было бы ошибкой считать Учелло эклектиком, он не пользуется уже организованными сериями образов; смешение тем и объектов цивилизации происходит внутри его композиций.

«Битва» Учелло несомненно является мемориальной композицией, созданной в честь победы флорентинцев при Сан-Романо; это трофей, центральное место в котором принадлежит кондотьерам — в соответствии с более ранним образцом («Гвидориччо») Пьетро Лоренцетти. Но кроме того, это прославление политического действия, подобное спектаклям христианской церкви. Кони Учелло — это не только пьедестал солдата, представляющий всадника, воина на подступах к власти над людьми, доселе принадлежавшей священнику; кони — это еще и модели, отсылающие в равной или даже большей степени, чем к вещественному спектаклю, уже не к реальному, но к фигуративному знаку действительных ценностей — к деревянному коню из падуанского палаццо Раджоне. Выбирать было бы неправильно: кони Учелло суть одновременно и реальные кони, животные, характерные для возвышающегося социального класса, и символы, напоминающие о турнирах, в которых ритуально прославлялись военные действия и дворянские доблести. Кони Учелло — это предвестники одного из самых распространенных развлечений в жизни дворян, которая переместится через практику турниров от службы в феодальной армии к представительской службе при городском княжеском дворе. В XV веке, после кровопролитных сражений при Азенкуре и Галлиполи, конное рыцарство сохранялось как классовый обряд и как орудие повседневной деятельности. Кони предназначались для *giostra*;<sup>1</sup> и в конце столетия, при Лоренцо Медичи, Полициано воспевает их в честь Джулиано, погибшего в бою брата прославленного князя.<sup>2</sup> Кони уже не являются ни совершенно реальными, ни сугубо символическими, они соединяют черты, характерные сразу для нескольких уровней представления; впрочем, в различных версиях «Битвы» и «Святого Георгия» того же Учелло они «поставлены» по-разному, и при сравнении отчетливо видно, как внутри традиции проступают оригинальные элементы новой фигуративной системы.

Но, хотя во время светских празднеств, карнавалов флорентинцы наблюдали уже не волхвов и ясли, а Любовь, Турниры, *Giostra*, зримо представляющие духовное влияние круга сильных, которые вслед за ослабевающей Церковью будут формировать обще-

<sup>1</sup> Рыцарского турнира (*итал.*). — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> По поводу значения *giostra* в правление семейства Медичи см.: *Francastel P. La Réalité figurative*. P. 241 («Мифологическое празднество эпохи Кватроченто. Литературное выражение и пластическая визуализация»).

ство и определять новый смысл государства, люди Кватроченто все же прибегали к посредничеству или, если угодно, к медуму образа, радикальных изменений в их механизмах постижения не произошло. Меняется знак, но не природа знака, и поэтому элементы различного происхождения, тяготеющие к разнородным ансамблям, могут без труда соседствовать в сложных системах — скорее не противоречивых, а композитных.

Отметим дифференцированные элементы — старые и более современные — в искусстве Учелло. Возьмем прежде всего две фрески в Капелле Испанцев флорентийской церкви Санта Мария Новелла — «Сотворение животных, Адама и Евы» и «Грехопадение». Оставив за скобками организационный принцип, который, между тем, определяет стиль и смысл всего произведения, обратим внимание на скалу, дерево, а также на две фигуры: задрاپированную, почти скульптурную, и, напротив, обнаженную. Живописные или анекдотические элементы — я имею в виду зверей и рошу, призванную напомнить о Рае, — разумеется, не в счет. В «Портрете Джона Хоквуда (Джованни Акуто)» из Санта Мария дель Фьоре использованы два фигуративных элемента, не просто связанные с актуальной действительностью, о чем уже говорилось ранее, но придающие изображению, портрету дополнительное значение, — это конь, который возвышает человека в обществе, и гробница, выражение воздаваемой чести. Форма гробницы и надпись на ней уподобляют персонажа портрета величайшим героям античности, может быть, даже императорам. И как таковой этот знак современен вследствие игры представлений и вследствие отсылки к объектам, взятым из новой реальности.

В «Святом Георгии, побеждающем дракона», также присутствует конь всадника-триумфатора, принадлежащий, впрочем, не к современности Учелло, а к средневековой традиции; есть здесь и скала — или, точнее, грот, — и дракон. Последние два объекта относятся к числу тех, которые в эту эпоху каждый видел не единожды в году — во время спектаклей, устраивавшихся корпорациями по торжественным случаям. В самом деле, в тексте от 1508 года сообщается о представлении на центральной площади Сиены, где была устроена пещера, откуда выходили демоны и дракон, которого затем и побеждал святой Георгий.<sup>1</sup> Эта церемо-

---

<sup>1</sup> См.: *D'Ancona A. Origini del Teatro italiano*. Т. I. P. 101—103. Описываемый спектакль стал с определенного времени традиционным и ритуальным. Праздник

ния проходила в день памяти святого, в апреле, и открывала целую череду полухристианских-полуязыческих по своей сути празднеств. День святого Георгия был праздником молодых мужчин, подобно тому как праздником девушек была Primavera,<sup>1</sup> которая отмечалась в мае и также оставила в искусстве Ренессанса знаменитое напоминание о себе. Большой праздничный цикл завершался днем святого Иоанна, приходившимся на самый длинный день в году, тогда как начинался под новый год, в самый короткий день. В то же время, как уже говорилось, картина Учелло связана с особыми условиями, сложившимися во флорентийском обществе в середине XV века. Таким образом, знак в данном случае отсылает одновременно к традиции и к актуальной действительности.

«Введение Марии во храм», фреска в соборе города Прато, только приписывается Учелло, но, как бы то ни было, содержит в себе примечательный фигуративный объект; это круглый храм, кровлю которого поддерживают колонны. Он напоминает другие подобные здания, часто встречающиеся у Анджелико, в частности в цикле, посвященном святым Козьме и Дамиану. Напротив, в соседней фреске, где святой Стефан беседует с язычниками, мы встречаем апсиду, которую можно считать достаточно реалистическим изображением памятника, современного Учелло.<sup>2</sup> Мы уже видели, как модификация формы храма отражает трансформации источников культуры Кватроченто, от Флемальского мастера и Брудерлама до итальянских «Обручений». Как таковой знак не изменился — это священное место, — однако его формальная мутация свидетельствует об интеллектуальной революции.

---

святого Георгия был введен в Сиене в 1273 году и затем, в XIV веке постепенно распространялся, как свидетельствуют об этом, в частности, два «Святых Георгия» Учелло, столь близкие к этому описанию.

<sup>1</sup> От *итал.* Primavera — весна. — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> «Сцены из жизни святых Козьмы и Дамиана» Анджелико происходят из двух алтарей, находившихся в соборе Сан Марко и церкви Сан Винченцо д'Анналена (а ныне хранящихся в музее собора Сан Марко) и определенно датированных 1438—1440 годами. Напротив, ватиканские «Сцены из жизни святых Стефана и Лаврентия» относятся к римскому периоду художника, то есть к 1445—1447 годам. Изображение архитектуры в этом цикле несет на себе явный отпечаток римских впечатлений. Третье звено этой эволюции представляет небольшая картина из Мадрида, «Обрезание», находящаяся на полпути между луврской пределлой «Принесение во храм» Джентиле Беллини и архитектурными картинами Лаураны или, вероятнее всего, Франческо ди Джорджо.

«Поклонение волхвов» из Берлина, атрибутируемое Учелло более достоверно, включает два фигуративных объекта, один из которых — самый что ни на есть традиционный объект цивилизации (это бамбуковое обрамление, образующее ясли), тогда как интерпретация другого, шатров, более затруднительна. Конь, несомненный атрибут всаднического сословия (человек верхом на коне — не обязательно феодальный сеньор, но всегда некто могущественный, возможно и парвеню), и костюмы трех царей, издавна характерные для жизни и положения всадников, позволяют предположить, что это произведение предназначалось для коллективного заказчика «благородных» кровей. Предположение подкрепляется еще и наличием в левой части композиции дерева, которое выводит сцену за городские стены. Таким образом, мы вновь сталкиваемся с абсолютной невозможностью точно определить смысл отдельного элемента подобных систем.

Знаменитая композиция «Всемирный потоп», выполненная Учелло позднее в Капелле Испанцев, преподносит нам фигуративные объекты, интересные по другой причине. Я на время оставляю в стороне изображенный дважды ковчег, так как он проливает особый свет на комбинаторный порядок этого произведения и, с другой стороны, не является предметом цивилизации в строгом смысле слова, ибо, судя по всему, не относился к числу часто показываемых «машин». Помимо скалы, образующей задник композиции, и опять-таки двух фигур, одетой и обнаженной, подлинными объектами цивилизации здесь — это аксессуары, подчас довольно таинственные, в руках персонажей центральной части фрески. Отметим, в частности, *mazzocchi*<sup>1</sup> — предмет, небрежно, словно колье, украшающий шею одного из сыновей Ноя. *Mazzocchi* — это современный Учелло фигуративный объект, причем реально не существующий. Это продукт пространственной спекуляции, который привлекает Учелло тем, что позволяет конкретизировать воображаемую спекуляцию, разрешающую проблемы перспективы. Иными словами, это игра воображения, предоставляющая ключ к новому фигуративному порядку, еще недостаточно освоенному художниками; сюжет же фрески, хотя и следует античным образцам в своем представлении, расходится с ними в значении. Далее, персонаж по соседству странно скорчился над чаном. Кто это — еще один сын Ноя, собирающий разбросанный

---

<sup>1</sup> Обруч (итал.). — Примеч. пер.

по земле виноград, который отважный Ной — таков сюжет соседней фрески — вскоре использует не совсем обычным образом? В свою очередь вполне материальный чан изображен в манере, заданной исследованием ракурсов, теоретическую сторону которой отображает *mazzocchi*. Нам он интересен прежде всего потому, что это первый такой «объект», изображенный Учелло непосредственно, напрямую; в дальнейшем их будет все больше и больше в композициях художника, и, так же как у Пьеро делла Франческа, они составят целую серию современных объектов цивилизации, разительно отличных от тех, что берутся из прошлого, как по внешнему виду, так и по воображаемому содержанию.

И наконец, самый примечательный комплекс новых фигуративных объектов, созданных Кватроченто, мы находим в «Битвах». Здесь их великое множество. То и дело в прическах воинов мы встречаем *mazzocchi*, причем практически в чистом виде; но особенно вынятой, особенно ясно выражающей новые ценности кисть Учелло оказывается там, где художник, уже не заостряя внимание на приеме, которым он пользуется при материализации форм, преподносит нам объекты, доселе бывшие в живописи редкими гостями и, наоборот, неизменно сопутствующие западноевропейскому искусству впоследствии. Так, на переднем плане лондонской «Битвы», под копытами коней, мы видим обломки копий, части доспехов, мертвого рыцаря, чье бездыханное тело в полном снаряжении тоже стало вещью. Нельзя сказать, что эти предметы, эти вещи — один из первых натюрмортов в европейской живописи: обыкновенные вещи как таковые, нередко, впрочем, в качестве символов, первыми воспели фламандцы. У Учелло такого рода объекты суть составные части композиции, и нам они интересны не в отдельности, но скорее в меру того, что сопрягают пространство картины и воображаемое пространство, одновременно свидетельствуя, что художник сознательно отождествляет элементы прошлого или современности с непосредственными зрительными впечатлениями. Это не столько иллюзионизм, сколько визуальный реализм.

Абсурдно считать живопись — живопись в целом — прямым перенесением чувственно воспринимаемой реальности, но столь же абсурдно отрицать существование пластического реализма там, где в отдельных частях изображения он заявляет о себе столь недвусмысленно. Реализм легко принять, если рассматривать его уже не как непреложную, обязательную данность фигуративного твор-

чества, но как один из элементов, способствующих выработке опыта. «Битвы» Учелло — это подлинная симфония воображаемого объекта. Объекты как люди с их боевыми конями: в процессе объективации чувственного опыта парадоксальным образом сокращается место, уделяемое в произведении действию и личности. Объекты как аксессуары: эти знамена мы встретим у Пьеро, а много позднее, в XX веке, выясним, что ими окружены участки поверхностей и пространств, лишённые значения и качеств. Или объекты-копья, которые разрезают, определяют пространство — и которыми позднее воспользуется Веласкес.

Различие между заимствуемым, традиционным знаком, как например два ковчега Ноя, и оригинальным знаком, который рождается, притворяясь фигуративным объектом, можно считать установленным. Мы, повторимся, оказываемся в двух этих случаях на разных уровнях реальности. Еще один объект Учелло — это ограда, отделяющая передний план от фона и, с другой стороны, входящая в число традиционных аксессуаров средневекового парадиза, а также некоторых ключевых сцен евангельского предания.<sup>1</sup> За исключением нескольких выразительных лиц и добавочных эпизодов, вкрапленных на заднем плане, все в этих произведениях — объект. И эти объекты Учелло открывают в истории искусства неизвестное доселе измерение. Я еще вернусь к нему впоследствии, при изучении процесса интеграции целого и частей.

Продолжая этот краткий перечень того, что в эпоху Кватроченто можно считать первичными элементами значения, и вновь обращаясь к искусству Учелло, в дополнение к «Битвам» можно привести «Охоту» из Оксфорда, в которой мне видится отчетливая связь с новым для того времени спектаклем: в пластическом смысле это ночной вид, но в то же время, очевидно, описание чего-то реально существовавшего. Что скрыто за этими сворами псов, за этим улюлюканьем охотников? Только ли исторический анекдот — или, напротив, перенесение некоего мифа? Очень вероятно, что композиция отсылает также к воображаемому приключению человеческой души. Когда-нибудь, возможно, выяснится ее поэтический источник, подобно тому как картины турниров и битв оказались связаны с творчеством Полициано.

Однако в своем последнем произведении Учелло возвращается к системе традиционных знаков. «Чудо с Гостией» из Урбино изо-

---

<sup>1</sup> См.: *D'Ancona A. Origini del Teatro italiano*. Т. I. P. 419—420.



бражает парижскую мистерию и, как мы видели, в подробностях следует сохранившемуся средневековому тексту. Очевидно также, что «Пьета» из коллекции Тиссен-Борнемис в Лугано, приписываемая мастеру, сводится к сценам Голгофы и оплакивания Христа Марией и святым Иоанном, целиком скопированным с известных образов и обрядов, а следовательно лишенных оригинального значения как для художника, так и для его современников. О линейной эволюции в творчестве Учелло говорить не приходится.

Поразительно, сколь малое число объектов, традиционных и новых, использует столь значительный живописец. Впрочем, это ничуть не удивило бы человека, знакомого с художниками, и в прошлом, и в наши дни. Подумав над этим вопросом, каждый вскоре убедится, что даже великие вновь и вновь возвращаются к одним и тем же темам и пользуются ограниченным набором приемов. Художник — это не глаз, открытый навстречу миру и схватывающий на лету все, что попадает в его поле зрения. Нет, он выделяет в потоке ощущений, который гонит, не давая его глазу покоя, обостренная зрительная чувствительность, феномены, подвластные классификации, ибо именно они попадают в поле его сознания, преподносятся ему. Фигуративный объект изобрести не проще, чем новое уравнение. Лишь немногие ученые создали за свою жизнь хотя бы несколько воображаемых конструкций, и точно так же немногие художники изобрели несколько пусть не объектов, но типов объектов — иными словами, несколько форм. Одна форма, модуль, матрица — совсем не то же самое, что цепочка форм. Модель не уподобишь серии.

В творчестве Учелло мы имеем дело с тем самым случаем, когда рождается новая форма. Объекты цивилизации, фигуративные объекты, объекты реальности различаются не по степени, но по природе. Всякая рефлексия над проблемой реального и воображаемого, не учитывающая эту многоуровневую структуру реальности, неизбежно зайдет в тупик. На самом деле уровень реальных объектов отображается в рамках фигуративной реальности очень редко, и внезапное вторжение множества таких объектов в искусство Нового времени привело к подрыву фундаментального различия между феноменологической и фигуративной реальностями. Учелло ввел в живопись Кватроченто новую категорию воображаемых объектов и осмелился — гипотетически — изображать фрагменты реальности, соответствующие объектам, которые мы видим естественным образом. Но если, скажем, Флемальский ма-

стер или ван Эйк добивались подлинного иллюзионизма, то Учелло переносил все новые элементы — объекты, порожденные абстрактной спекуляцией, как *mazzocchi*, или объекты, имитирующие реkvизит современных ему литургий (турниров, охот и т. п.), — в знаковую плоскость.

Никакой выбранный объект не соответствует в полной мере данным чувственного опыта. Никогда не было стычки солдат, идентичной изображенным Учелло батальным сценам, и точно так же ни один из элементов, кажущихся объективными — в смысле точности, представлением о которой мы обязаны открытию фотографии, — никогда, ни в одно мгновение, не открывался никому, и Учелло тем более, с такой точки зрения и в таком виде, в каком он его себе представляет. Не только расположение, но и общая структура, плотность, вещество такого элемента суть следствие некоторой работы. Одно то, что эти объекты, будучи изолированными, определяют композиционную ткань, лишает их первоначальной природы. Фигуративная, изобразительная деятельность характеризуется тем, что, например, Учелло располагает, выстраивает, упорядочивает перцептивные элементы, соотносимые с предметами современного ему обихода, по законам конвенционального изображения, не могущего удовлетворять критериям обычной пользы. Эти шлемы, копья, доспехи, кони никогда не строятся так, как это показано в «Битвах». Ни позиционные отношения, ни жесты не объясняются одним лишь совершаемым действием. Эти объекты управляемы лишь в абстрактном мире. Иными словами, как только объект, неоспоримо схожий с орудием, которое используется людьми данной социальной группы, входит в фигуративную систему, он уже не определяется своей практической полезностью, но комбинируется с другими объектами в рамках вымысла живописца, с которым более или менее сознательно соглашаются зрители.

«Битвы» Учелло правдивы не потому, что отсылают к историческим фактам, а потому что позволяют каждому связать фигуративные элементы с собственным опытом. Поэтому тем, что он ввел в живопись своего времени новый тип объектов, Учелло обогатил не область информации, но мир воображаемого. Скажем иначе: как только объект, близкий к общему опыту (это выражение гораздо предпочтительнее двусмысленного термина «реальный опыт»), вступает в комбинацию с другими объектами в рамках общепринятого фигуративного языка, он переходит из области действи-

тельной реальности в план реальности особого типа, а именно фигуративной. Какие бы узы ни связывали чувственно данную и образную реальности, возможность их отождествления, будь то по элементам, будь то по системам отношений и причинности, исключена. Фигуративный язык не предлагает информационный материал, способный заменить чувственные впечатления; он открывает перед зрителем поле интерпретации, связанное с чувственно данной вселенной отношениями не тождества, но аналогии.

Все наши действия и все наши представления руководимы иллюзией. Нас в равной степени пугают тень реальности и тень Бога.<sup>1</sup> Мы напрасно не учитываем то, что всякое познание неокончательно, что оно требует духовной активности как от получателя, так и от поставщика сведений. А для прочтения образа духовная активность просто необходима, ибо он не передает некое зафиксированное знание. Потому-то образ и является базовым элементом отличной от устного языка системы композиции.

Разумеется, Учелло не был единственным представителем Кватроченто, который ввел в образный обиход новые объекты, выработанные на основе общего опыта — рядом с традиционными объектами цивилизации. Ни он, ни кто-либо из его современников не определяли позитивным, исключительным образом ход событий. Однако попытка составить перечень новых фигуративных объектов, вынесенных на суд зрителей художниками Кватроченто, была бы рискованным предприятием, угрожающим очередными недоразумениями. Ведь эти новые объекты никогда не возникают поодиночке, они составляют серии и лишь с течением времени образуют полную систему значения, которая сменяет свою предшественницу. Впрочем, фигуративный объект Учелло не может быть понят и в перспективе его автономного предназначения: придаваемый материальному предмету смысл зависит от параллельных изысканий живописцев и архитекторов, скульпторов и теоретиков в области мер видимого пространства и возможности проекции ментального образа на двумерный фигуративный экран. Методы пространственных измерений интересовали Учелло не меньше, чем возможное применение вещей, которые он изображал. Основываясь на теоретических рассуждениях и наблюдении, художники XV века создали воображаемое обрамление видимого, которым подразумевалось и обновление иллюзии. Доктрина сред-

---

<sup>1</sup> См.: *Souriau E. L'Ombre de Dieu. Paris, 1955.*

невековья была после Сугерия сконцентрирована в формуле «*per materialia ad immaterialia*»,<sup>1</sup> которая указывала художнику символический «путь анагогии» и подчиняла изображение и упорядочение объектов, представляющих те или иные ценности, рассудочной логике. В пику святому Бернарду, который отстаивал монашескую традицию и аскезу немногих праведников, отринувших всякие привязанности к миру явлений, Сугерий заложил новую традицию, придав священнику роль просветителя народных масс. Фигуративные знаки стали отсылать к знаниям и качествам, феноменологическая сторона мира приобрела информационную ценность, и европейское искусство вступило в эру иллюзионизма.

Долгое время считалось, что око и дух удовлетворяются, получая своего рода сжатые знания; теперь же, в XV веке, утверждает-ся новый тип образной активности, в котором роль предметов цивилизации, этих традиционных опор воображаемого, уменьшается в пользу комплекса новых фигуративных объектов из области зрительного опыта. И если бы мы взялись перечислить звенья этого нового механизма пластической мысли, опираясь на произведения итальянских мастеров эпохи Кватроченто, то, возможно, решили бы, что имеем дело с элементами, которые обладают значением заведомо, прежде всякой разработки. В одном ряду с *нуолой*, скалой, пещерой оказались бы дерево и храм, крыша и корабль, колонна и гористый пейзаж, арка, облако, всевозможные обнаженные и одетые фигуры и т. д. Правильнее же, как нам кажется, было бы исследовать проблемы нового видения на уровне интегрированных ансамблей, которые-то как раз и придают объектам определенное, но в то же время подвижное и связанное со структурами разума значение.

Поскольку настоящая книга посвящена изучению элементов фигуративной мысли, я ограничусь лишь несколькими суждениями по поводу проблемы различия образных систем и языков, поднимавшейся и ранее.

Принципиальный вопрос этой проблемы — вопрос о двойной артикуляции. Современные лингвисты утверждают, что возможность понимания языка определяется делимостью речевой цепи,

---

<sup>1</sup> «Посредством вещества добивайтесь невещественного» (*лат.*). — *Примеч. пер.*

которая образует непрерывный процесс, на «дискретные», вычленимые и идентифицируемые элементы — подобные фигуративным элементам, которые мы только что анализировали. С этой точки зрения тождество двух механизмов кажется неоспоримым.

Однако в языке, если опять-таки верить лингвистам, расчленение речевой цепи всегда происходит на двух уровнях. Первый уровень соответствует простейшей фонетической единице — фонеме; это в некотором роде знакомый физикам минимальный квант действия. Второй, более сложный уровень — уровень слога, и он особенно характерен для языка: ведь каждый человек, рождаясь, получает во владение всю совокупность звуков и фонетических возможностей своего вида, тогда как слог подразумевает сокращение потенциальных возможностей и одновременно сознательную избирательность. Принято считать, что, пользуясь этой фундаментальной способностью к произношению, человечество и создало все известные нам знаковые системы. Но, придавая языку привилегированную роль в работе всякого мышления, лингвисты, как мы видели, считают логически детерминированным даже не один из механизмов устной выразительности, но, больше того, принцип всякой связки идей, всякого анализа чувственного континуума и всякой фиксации мысли. Откуда естественным образом следует уверенность в том, что на этих же самых основаниях складываются и образные системы, что фигуративные знаки тоже можно разделить на простые и составные элементы и что двойная артикуляция действует и в пластической мысли, которая лишь предоставляет иную основу понятиям, руководящим всей жизнью духа.

Сегодня, как мне кажется, тупиковый характер этой концепции очевиден. Мы только что нашли в искусстве Учелло оригинальный тип фигуративных объектов и выяснили, что эти объекты не были ни мельчайшей единицей некоей системы, ни гранями некоего всеобъемлющего знака, сменившего своих предшественников. Принимая тождество фонемы и крика — на мой взгляд, чисто гипотетическое, — все равно нельзя приравнять мельчайший элемент фигуративной реальности к микроэлементу, который, подобно фонеме, отображает некое естественное восприятие человека. Пусть бесконечно малой линии не существует и движущаяся точка есть (как кажется) микроэлемент, лежащий в основе всей образной системы, изобразительное искусство покоится не

только на восприятии точек, линий, поверхностей, то есть всего того, что может быть порождено движущейся точкой, но также и на особой чувствительности глаза к цвету.

Вопрос факта, как говорят англичане, но он один опрокидывает слишком упрощенное уподобление образной системы языку. Исходя из природы нашей сетчатки можно утверждать, что ни один фигуративный знак не однороден. Физиология и физика, эти законодательницы нашего времени, свидетельствуют, что глаз включает клетки двух основных типов, так называемые конусы и палочки. Восприятие не может быть осуществлено единым, однонаправленным усилием органа зрения, глаза, этого владыки чувств, деятельность которого всецело ускользает от теоретиков языка. Нельзя объяснять происхождение искусства неким единым импульсом и считать его связанным с единственной в своем роде цепочкой элементов. Всякое оптическое ощущение предполагает, с физиологической точки зрения, сравнение и дифференциацию, и наимельчайшая из возможных артикуляций — уже комбинированная. Даже если согласиться, что фонема, будучи отличной от крика, есть продукт не естественной неподконтрольной способности, но дифференциального сознательного акта, это все равно не позволяет отождествлять языковые и образные процессы означивания.

Ни первая, ни вторая языковые артикуляции не являются моделью формирования образной системы. Лингвисты считают, что вторая, силлабическая, выше, сознательнее и богаче первой: речевой процесс определяется осуществлением ограниченной естественной функции, которая постепенно обогащается и разрабатывается; однако ничто не говорит о том, что она выступает прототипом любого из возможных применений естественной способности духа, особенно если применение это основано на ином рода деятельности чувств и воображения, нежели речь. Мы сталкиваемся здесь, в приложении к языку, с генетической доктриной, которая постулирует неспособность человека что-то изменить на вещественном уровне в той наследственности, что суждена ему природой. Впрочем, оставив теорию в стороне, согласимся, что в образных системах существует вторая артикуляция; однако она не является удвоением первой. Нарисовав нос, затем уши и соединив их, мы не сумеем изобразить лицо. Нам ни за что не собрать человеческую фигуру из рук, ног, туловища и головы без участия изобразительного элемента, соответствующего третьему уровню

диалектики воспринимаемого, реального и воображаемого, который не принадлежит к области техники.<sup>1</sup> Комбинаторная образная система не поддается изучению в сугубо аналитической перспективе. Части фигуративного поля или фигуративного объекта не гомогенны целому. Фигуративная Форма, так же как и математическая Форма, не тождественна модели, осуществленной в материи, она не проецирует некое завершенное понятие вовне, хотя это и может считаться верным для языка. Она, подобно созвездию, собирает в себе элементы, различные по своему происхождению и по степени реальности. Вот что я хотел бы принять в качестве отправной точки.

Фигуративная форма определяет, таким образом, своего рода ведение, принцип соединения элементов, но не в целях воплощения некоего объекта, а в процессе выработки знака, который не просто не существует до создания данной формы, но и вообще никогда не выступает вещественно стабильным прототипом или двойником каких бы то ни было реалий или знаний. Нет и никогда не было модели греческого храма или готической церкви, нет и никогда не было моделей фламандской или венецианской живописи. Произведения искусства — это не разменная монета некоего колоссального произведения и не постепенное осуществление образца, который, однажды возникнув, с тех пор является всеобщим достоянием.

Впрочем, существует и другое коренное различие означающей деятельности языка и изобразительного искусства. Слова пропадают, знаки же остаются. Нанизывая самую настоящую цепь, дух регистрирует фрагментарные сведения, удерживает их в памяти и сопрягает друг с другом, возвышает в каком-то смысле, вырабатывая понятие или просто узнавая, идентифицируя написанный или названный предмет. Фигуративный же образ преподносится нашему духу как уравновешенный ансамбль. Восприятие речи приводит к заключению; образное зрение требует интерпретации. Дух не стремится зафиксировать некую общую точку зрения, не составляет из элементов, друг за другом являющихся сознанию, связанное понятие, но, наоборот, раз за разом пересматривает объективность и связность предлагаемых ему знаковых

---

<sup>1</sup> Я вновь безоговорочно отказываюсь от любого метода, отождествляющего структуру природы и структуру духа. Подробное обоснование этой позиции будет дано в моих теоретических работах.

ансамблей. А это значит, что тип интеллектуальной активности, который порождает и затем упорядочивает образную систему, по своей сути прямо противоположен внимающему рассудку. Лингвистов, разумеется, удовлетворит в этом пункте оговорка о том, что образ воспринимается глазами и каждый его элемент вступает в комбинацию, следуя интерпретативному движению, аналогичному вербальной мысли. Между тем очевидно, что чаще всего они не просто читают фигуративные знаки: они находят в изображительном целом некую — случайную — зацепку, которую отождествляют с «вещью», известной благодаря знанию «сюжета», и решают, что в самом деле «увидели» ее.

Эта чрезвычайно распространенная образная слепота объясняет, почему столь многие образованные, умные, мыслящие люди заблуждаются по поводу природы образа и его роли в жизни общества. Один утверждает, что образ используется лишь на основании его содержания, безотносительно к эстетическим качествам; другой считает, что образ повторяет реальность, понимание которой просто не может представлять и малейшей проблемы; третий рассматривает образ как предмет потребления, который постижим для всех одинаковым образом. Чем слабее у человека способность к истолкованию чувственно данного мира, тем увереннее он в том, что зрение дает ему полное и безукоризненное представление об окружающих явлениях.

Последние годы позволяют убедиться в этом расколе между видящими и теми, кто слушает и говорит. Так, суждения о кинематографе, тоже чаще всего руководимые приматом языка, показывают, насколько представление о жизни духа по законам вербальной мысли беспомощно в объяснении знаковых систем иного рода. Некоторые доходят до того, что думают, будто кинофильм строится подобно тексту или даже как в зеркале отражает нашу мысль и личность, освобождает виртуальные силы бессознательного и открывает в нашем сознании феноменологический диалог. Понятие воображаемой вселенной, в среде которой вращаются коллективные мысли, большинству комментаторов незнакомо. Но широко распространена романтическая, символистская в буквальном смысле этого слова идея, будто язык, прежде всего поэзия, но во вторую очередь и образы, создает мысленные схемы, отображающие глубинные побуждения индивидов и общества; говорят о творческом сознании, о навязчивых темах, о неких инфразыках, в формы которых, словно в костюм, одеваются неупорядочен-



ные понятия.<sup>1</sup> Различают структуры события и формальную основу, которая им используется, — вербальную или образную. Более дальновидные этнологи, заявив о своей ненависти к объектам, оторванным от человеческих отношений и потому бессодержательным, спокойным и инертным, признают, что некоторые произведения искусства, хотя их узнают не называя, являются предметами цивилизации и свидетельствуют в пользу обществ, не знавших письменности.<sup>2</sup> В ритуальной структуре этих произведений обнаруживаются следы моральных, политических, социальных установлений первобытных культур. Но лишь единицы понимают, что фигуративный язык вкупе с предметами цивилизации, наиболее частой основой его знаков, и фигуративными объектами, продуктами мыслительной активности особого рода, на всех уровнях общественной жизни и во все исторические периоды представляет собой систему значения, которая развивается параллельно прочим, сколь угодно уважаемым техническим и вербальным системам.

Однако передавать образным системам первенство, которое мы отрицаем за словесным языком, было бы абсурдно. Человек — это не просто абстракция и текст; человек — это проводник, создатель объектов, символов, знаков. И чтобы проникнуть в мышление эпохи, необходимо опросить свидетелей от всех этих видов деятельности. Человек утверждает не только посредством языка, но и в творении форм, объектов все новых и новых типов, стирающихся от строгой полезности до, на первый взгляд, абсолютной нефункциональности. Родство архитектуры и живописи, которые можно рассматривать как два противоположных полюса художественного творчества в его изобразительном аспекте, заключается в том, что обе они ищут комбинаторный порядок, выражаемый в действии. Нельзя сказать, что этот порядок более конкретен или более эффективен по сравнению с дискурсивным. Он тоже воплощается в продуктах, которым свойственна полез-

---

<sup>1</sup> Споры о проблемах, которые поднимает рассмотрение произведения искусства как предмета потребления или своего рода инфразыковой техники, я оставляю за скобками. Но в других моих работах, в частности в книге «Образная реальность», я подробно обосновываю свою позицию в них. Подчеркну, что в своих исследованиях, по замыслу строго исторических и объективных, я вполне сознательно полемизирую с некоторыми очень модными ныне теориями.

<sup>2</sup> См.: *Balandier G. Afrique ambiguë. Paris, 1957.* — Цитируется и комментируется в моей кн.: *Franca Castel P. La Réalité figurative. P. 104.*

ность, — ведь способность нести суждения в массы есть фундаментальное свойство всякого социального института, — однако эти продукты, эти произведения, существуют еще и как конститутивные элементы той методической саморефлексии, коей являются языки.

Степень реальности фигуративных объектов зависит от функции, выполняемой ими как объектами, и одновременно от функции, свойственной им как знакам. И нам не удастся определить две эти функции, если мы будем рассматривать фигуративные объекты с точки зрения их большего или меньшего сходства с отдельными элементами действительной реальности. Ни один элемент в системе не существует и не значим в отрыве от целого. Поэтому теперь нам нужно изучить строение образных систем, которые создала эпоха Кватроченто.

## ГЛАВА III

### ВИЗУАЛЬНАЯ СРЕДА

В первой главе мы говорили о необходимом различии между непосредственным постижением видимости явлений — иными словами, образов — и их упорядоченной интерпретацией. Фигуративное произведение не является знаком, отсылающим к некоему предшествующему и внешнему его содержанию. Поэтому отправной точкой в исследовании образа не может быть понятие символизма; скорее следует основываться на понятии комбинаторного порядка — или, если угодно, проблематики воображаемого. Нет оснований считать, что всякое изображение некоего спектакля или ментального представления обладает смыслом, независимым от воли художника. Изобразительное мышление не допускает непосредственного выражения заведомо данного, стабильного предмета, который воспринимался бы как таковой рас­судком каждого, универсальным образом. Структура духа и структура мира не совпадают.

Образ не объективирует реальность, он комбинирует элементы, извлеченные из непрерывного потока восприятия, связь которых с реальностью, воспринимаемой чувствами, может быть очень разной; он собирает в единые ансамбли разнородные моменты и аспекты опыта. Он выражает точку зрения, функцию, но не факты. Образный символизм основан вовсе не на существовании некоего двойного смысла, хотя образ никогда не соотносится и с чем-то единственным. Глядя на него, не стоит и пытаться разыскать за ним объект или даже смысл, который вложил в него художник. Пластическая иллюзия рождена соединением элементов, отсылающих к чувственному опыту, и элементов, отображающих понятия и ценности, одновременно индивидуализированные и социализированные. Образ состоит из множества элементов, принадле-

жащих к различным уровням реальности, и эти элементы по определению способны вступать в многообразные комбинации друг с другом, откуда следует, что множество верных интерпретаций образа неограниченно. Мнение о том, что фигуративный символ обладает неизменным смыслом, необоснованно; оно остается в плену реализма познания и представления о возможности расшифровать шаг за шагом абсолютный порядок вселенной. Как мне кажется, сомнительно даже то, что слова по необходимости имеют определенное значение; расшифровка кода, каким бы он ни был, требует учета соотношения частей внутри целого. Впрочем, если мы рассуждаем об изображениях, рожденных в различных обществах, это связано и с тем, что они позволяют нам воссоздать исторические системы представлений, и с тем, что образ, в который вложен некоторый опыт и вместе с тем некоторый образ действия, навык, перекликается с нашей собственной жизнью, проливая новый свет не только на наше знание, но и на поведение. Перед фигуративным произведением наше внимание пробуждается, устремляется к миру одновременно исторически и эстетически, то есть объективно. Мы исследуем прошлое, но в то же время мы сопоставляем опыт оптической интеграции знаков в конвенциональных границах места и времени, проделанный художником, с нашим собственным опытом. Человеческие поступки и техники универсальнее идей.

Фигуративная функция есть функция восприятия и полагания одновременно. Не будь зрителей, не было бы и образов. Знаковые отношения, на которых основывается материальное строение произведения, обладают, помимо частных особенностей, общим значением, общей, но не ограничительной, ценностью. Мы ищем в фигуративном произведении как отсылку к личности автора, так и конкретный, актуальный взгляд на возможные системы оптических отношений и процессы регистрации и классификации чистых данных одного из самых обыденных и в то же время самых рассудочных наших чувств — зрения. Исходя из этих наблюдений я и пришел к двум важнейшим для себя понятиям расшифровки и обзора, которые непосредственно противостоят понятию визуализации, хотя совершенно очевидно, что всякая абсолютная оппозиция духовных функций ложна. Разумеется, творение и восприятие произведения искусства подразумевает и визуализацию; все виды мысли взаимодействуют, и, говоря об отдельной, например художественной, разновидности мышления, мы просто берем

частный случай, не предполагая его исключительности. Человек един, но он использует различные свои способности по отдельности — или, зачастую, в комбинации друг с другом, — и всегда с учетом общей формальной структуры своего духа.

Во второй главе мы изучили природу особого класса фигуративных элементов. Эти элементы, объекты, являются первостепенным орудием изобразительной системы Ренессанса, но они — не просто элементарный разрез, на котором основывается значение. Предприимая исследование образной системы Ренессанса с исторической точки зрения, нельзя не заметить, сколь значительное место уделено в композициях этой эпохи знакам особой категории, в отношении которых поднимается целый ряд проблем. Композитные знаки, которые я предложил называть объектами цивилизации, обнаруживаются в них с постоянством, тем более примечательным, что постепенно их внешний вид и значение меняются. Поскольку они подчас отсылают к моделям древнего происхождения, их нельзя в полной мере считать изобретением данной эпохи; однако элементы эти выполняют очень важную роль, связанную и с их числом, и с тем, что чаще всего именно вокруг них завязываются знаковые отношения. Обсуждая эту проблему, мы пришли к выводу, что существование знаковых элементов, которые можно выделить из целого, характеризует все образные системы, включая даже абстрактное искусство, и заключили также, что именно в связи с их существованием поднимаются проблемы художественного реализма. Различие же, введенное между фигуративными объектами и объектами цивилизации, позволило очертить эту проблему более точно и выяснить, что проблема реализма есть проблема значения, связанная с многоуровневой структурой реальности.

Однако, слишком подчеркивая роль фигуративных элементов, мы рисковали бы подкрепить мнение, будто возможен некий плодотворный разрез, разборка изображения на части. Те, кто считает, что целое есть сумма частей, оказались бы правы. Между тем фигуративная конструкция развивается не от простого к сложному; в ее создании важен отбор элементов, основанный на глобальном представлении множества уз, которые завязываются уже на уровне образа, тоже являющегося не только изображением, но и материальным объектом. Образ нельзя рассматривать как некое удвоение понятия, и отношения, определяющие связь целого и частей, отдельных частей и всего ансамбля произведения, с мен-

тальной и технологической жизнью эпохи, подлежат изучению как таковые.

Эти отношения суть центральный предмет исследования всякой образной системы, и отстаивать исключительную ценность избранного нами примера Кватроченто нет оснований. Фигуративная композиция — не просто набор материальных знаков; она предоставляет место для некоторой деятельности, связанной с поиском значения. Отнюдь не иллюзия реальности, сколь угодно прочная, привлекает к художественному произведению зрителя. Мы ищем в картинах не только объекты и краткие сведения о материальном и социальном окружении живописца; мы открываем в них следы очень мало изученных мысленных операций узнавания, ассоциации, оценки. Как говорит Спиноза, «форма протяжения и идея этой формы суть одно и то же в двух различных выражениях». Поэтому мысль в конечном итоге отождествляется с природой и порядком причинности: «Порядок и связь идей таковы же, как порядок и связь вещей». <sup>1</sup> Но Спиноза считает также, что вещи обладают конечным существованием и каждая из них не тождественна целому. Хотя и отсылая в конечном счете к этому целому, «каждая из них действительно выражает лишь одну конечную вещь и потому является только частью бесконечного рассудка». Таким образом, следует искать одновременно контуры, границы вещей и их взаимоотношения в различных планах. Цель настоящей книги — показать, что живопись освещает для нас некоторые стороны политической, социальной и интеллектуальной жизни, современной произведениям, не потому, что предоставляет конкретные сведения об окружении художников, но потому, что, пользуясь различными системами интеграции знаков на двумерном пластическом экране, выражает развитие мысли, образной мысли, функция которой — и в этом, как я надеюсь, не останется сомнений — не столько кодировать готовые знания, сколько опережать будущее.

Выяснение принципов в результате предметного исследования убедительнее, чем иллюстрация утверждений. Обратимся же снова к конкретным примерам. Возьмем в первую очередь произведе-

---

<sup>1</sup> См.: Спиноза Б. Этика. Часть II. De natura et origine mentis. Теорема VII. Схолия.

ние, созданное на заре Кватроченто, — «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано.

Картина подписана и датирована: она была выполнена в 1423 году для Палла Строцци и первоначально находилась во Флоренции, в сакристии Санта Тринита, хотя, как сообщается в архивном тексте, предназначалась, согласно завещанию рыцаря Нофери Строцци, для его капеллы. Сын Нофери, Палла, и заказал ее в 1421 году Джентиле да Фабриано.

Джентиле, родившийся около 1370 года в местечке Фабриано, был к этому времени зрелым художником. По тогдашнему обыкновению, он переезжал с места на место в соответствии со своими интересами и заказами: сначала мы встречаем его в ломбардско-венцианском кругу, наиболее передовом до взлета Флоренции; затем он успешно работает в Венеции; затем в родных местах пишет традиционный средневековый полиптих для церкви в Валле Ромита; и наконец, работает в Брешии и Фано. В 1420 году Папа Мартин пригласил его к себе в Рим, но вскоре собственные планы понтифика изменились, он задержался во Флоренции, а художник в свою очередь решил окончательно поселиться в Фабриано и сохранить свободу от налогов. Однако в этом же году он едет в Сиену, а затем и во Флоренцию, где и получает заказ на знаменитый впоследствии «Алтарь Строцци». Так, он фигурирует в матрикуле цеха «*Medici e speziali*»,<sup>1</sup> к которому принадлежали и живописцы. Позднее, в 1425 году, Джентиле да Фабриано создал еще одно крупное произведение, «Полиптих Кваратези», после чего вновь уехал в Сиену и окончил свои дни в Риме в 1427 году.

Полиптих Строцци резко выделяется среди известных его работ. Две другие большие композиции, полиптихи Валле Ромита и Кваратези, — это классические ансамбли в готическом обрамлении, разделенные на отдельные панно, в которых вокруг Марии на троне представлены святые, тогда как в пределле и люнетах изображены житийные сцены.

Эти же элементы включает и полиптих Строцци, однако отношения между ними здесь изменены, и, в частности, центральная сцена приобретает исключительно важное значение. Композиция вызывает особый интерес как вследствие высокого ранга заказчиков, так и оригинальностью своего замысла. Между элементами картины устанавливается новая связь: каждый из них существует

---

<sup>1</sup> «Врачи и аптекари» (итал.). — *Примеч. пер.*

сам по себе вне произведения и даже прежде него. Поэтому «Поклонение волхвов» может послужить хорошим примером в изучении проблем интеграции фигуративных элементов во Флоренции раннего Кватроченто.

Прежде всего поражает множество вступающих в комбинацию элементов. Композиция следует повествовательному принципу. Даже если ограничиться центральным панно без пределлы и фронтона, в нем уже содержится сразу десять сюжетов алтаря. Помимо «Рождества» и собственно «Поклонения» здесь фигурируют отдельные эпизоды «Путешествия волхвов»: показано не только прибытие царей в Вифлеем, но и промежуточные сцены, иллюстрирующие опасности в пути и посещение городов. Третий эпизод показывает и «Определение звезды», к которой двинется процессия, и морское сражение, с которым цари просто встречаются мимоходом, но присутствие которого несомненно связано с торговыми предприятиями флорентийских ремесленников и Венеции, где Джентиле да Фабриано прожил много лет. В этом центральном панно люнеты не отделены от основной композиции рамой, которая обычно использовалась в таких случаях; но над центральной частью есть вдобавок и другие люнеты, на сей раз обособленные, со знаковыми элементами иного рода — вполне традиционными и бесспорно символическими: «Христос во славе», «Благовещение», «Пророки». Складывается впечатление, что вкупе с тремя сюжетами пределлы (вновь «Рождество», «Бегство в Египет» и «Принесение во храм») одни только дополнительные части алтаря образуют целостную композицию. Основной же сюжет, отданный центральному панно — «Поклонение волхвов», — оказывается, таким образом, оригинальным соединением эпизодов и одновременно эпизодом, выделяющимся среди прочих, верных традиции. Решение центральной части несомненно найдено самим Джентиле и, следовательно, дает нам пример сознательного изобретения.

Сложный, комбинаторный характер композиции подтверждается и множеством элементов, собранных в центральной части; они нагружены различными значениями и не складываются в единые сцены, но, впрочем, все же могут быть объединены извне той или иной из бесчисленных возможных комбинаций, пусть связь между ними и будет очень непрочной. Разумеется, мы и здесь обнаруживаем различие между пресловутыми фигуративными объектами и объектами цивилизации. Здание, перед которым сидит



Мария, скала-вертеп, ограда, город, море и корабль — эти перво-степенные «объекты» алтаря отсылают нас к механизмам, машинам, вполне материально присутствовавшим в театральном ре-квизите братств. К ним следует добавить еще одну серию, несущую сравнительно новые значения, более абстрактные, а точнее, более красноречивые, и связанные с тем особым кругом, в котором ра-ботал Джентиле.

Так, в ее числе конь, фигурирующий и в «Святом Георгии» Учелло, и вообще во всех произведениях, заказчики которых хо-тели отразить свое рыцарское звание — об этом ясно свидетель-ствует завещание Нофери Строцци, — или же которые отсылают к определенному общественному ритуалу, подобному праздникам святого Георгия, мужской зрелости или возрастных посвящений, *Giostre*, турнирам, прекрасный пример которых дают «Битвы» того же Учелло. Наконец, здесь есть такие фигуративные элементы, как сама тема процессии, которую позднее мы найдем в знамени-той композиции Беноццо Гоццоли в палаццо Медичи на виа Лар-га, как поле, окружающее город, встречаемое нами в «Святом Ге-оргии» Учелло и, до Джентиле да Фабриано, в «Аллегории доброго правления» Лоренцетти. В центральном люнете — копыеносец с собакой, очень похожий на «воинов-пролетариев» из «Битв» Учелло и одновременно перекликающийся с будущей тематикой охоты. Город, изображенный в верхней части композиции, тоже однажды станет фигуративным объектом венецианского Ква-троченто, однако в 1423 году он, скорее, отсылает к знаменитым эскизам Амброджо Лоренцетти, несомненно известным Дженти-ле, который посетил Сиену как раз перед тем, как приехать во Фло-ренцию для работы над «Алтарем Строцци». Надо упомянуть и еще один, главный, фигуративный объект — фигуры волхвов, а особенно самого молодого из них, которому явно отведена особая роль. Этот волхв послужит прототипом и для портрета Лоренцо Медичи работы Беноццо Гоццоли в часовне на виа Ларга, и для фламандско-венецианских волхвов Рогира ван дер Вейдена. В обо-их случаях речь идет о посвятителе или посвятителех — богатых и могущественных людях, власть которых основывается не толь-ко на силе их войск, но также и на социально-экономическом пре-стиже. «Поклонение» Джентиле да Фабриано — это в некотором смысле изображение шелкового пути, и не случайно, что во время заката флорентийского ткачества и нового рыночного бума, свя-занного именно с шелковыми спекуляциями финансистов, цент-

ральной фигурой этого алтаря оказался юный князь в парчовой накидке. Здесь отражена общая тенденция интернациональной торговли, не только флорентийской, но и даже в большей степени — венецианской и бургундской. Позднее я еще остановлюсь на невозможности сохранять традиционное деление на национальные школы при отыскании интеллектуальных пружин изобразительности ренессансного Запада.

Знаки, нагруженные значением, — фигуры царей, всадник и т. д., — являются более современными фигуративными объектами, чем, скажем, скала, крыша или корабль; однако, становясь элементами пластического языка, они сразу комбинируются со старыми знаками и тем самым обогащают этот язык. В известном смысле они обладают такой же конкретностью, что и их предшественники: не вызывает сомнения, что в дни публичных празднеств во Флоренции можно было видеть представителей семейства Строцци в парадных театральных одеждах. Одному лишь Козимо Медичи благородство не позволяло одеваться броско — как единственному в своем роде и уже не рыцарю, но государственному мужу.

И все-таки значение произведения связано прежде всего не с описанием нравов, но с оценкой деяний. Особое положение молодого царя на фоне группы его спутников, в котором чувствуется намек на всеобщее восхищение при виде властителей нового времени, — не просто прихоть художника. Эта парча, эти самоцветы, эта мода играли определенную роль в жизни общества, и функция костюма была, да и остается до сих пор одним из «значений» произведения. В стремлении одеваться по моде шло преобразование даже не гражданина, но государства. Мы недостаточно осознаем, что общества находят свое выражение главным образом в бесполезных объектах. Что «заставляло» сеньоров и богатых торговцев XV века облачаться в сверкающие шелковые костюмы на восточный манер? Но что бы принесло славу Бургундии, Венеции, да и той же Флоренции, если бы их правители, окружая себя богатством, не оправдывали тем самым деловую активность? Прожить без золоченой парчи и без восточных пряностей можно, так же как можно прожить без автомобиля. Но ведь и нынешние люди покупают автомобили подчас вовсе не для того, чтобы просто ездить на них, и обращаются тем самым опять-таки к производству бесполезных объектов. Зеркальная Галерея Версаля была при Людовике XIV не менее, а может быть и более важной манифес-

тацией королевской власти, чем принуждение окружающих государств считаться прежде всего с французскими послами. Общества основываются отнюдь не на рациональной деятельности, приносящей непосредственную пользу мудрости или удобству. Общества живут ради и в то же время за счет предприятий, которые им не по средствам. Через сто лет после сооружения Версаля стекло появилось в каждом окне, и движущей силой цивилизации стало нечто другое: всем понадобились роскошные трюмо, резная и инкрустированная мебель. Точно так же, как в Кватроченто, этот предмет материальных устремлений определяли художники. В наши дни спрос на холодильники подогревается рекламой, которая отняла у искусства часть его функций; но живопись продолжает, пусть и в иных формах, намечать контуры будущего цивилизации. Разумеется, нельзя сказать, что тем самым, воплощая в глазах людей потребность в роскоши и достижения завтрашнего дня, живопись предоставляет им понятия, идентичные языковым. Еще раз спросим себя: помимо руководства к действию не давало ли «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано людям интеллектуальные представления, столь же выятные, как в устной речи и книгах?

Ответом служит простое перечисление элементов, занятых в композиции этого произведения. Что могло быть для флорентинцев 1423 года важнее знания о том, на каких экономических основах покоится их индустриальная активность? Что могло быть злободневнее проблемы внутригородского строя? Являются ли рыцари полноправными правителями? Час Медичи еще не пробил, и с ужасом вспоминались политические бедствия предшествующих веков. Наконец, существовала проблема внешней политики Флоренции, связанная с ее тяготением к тому или иному экономическому центру: Венеция или Восток? Море или суша? Не стоит ли отдать монополию на предметы роскоши ломбардцам — миланцам, во владении которых альпийские переходы, — и тем самым сохранить верность моде, диктуемой богатыми дворами Северной Европы? К тому же не окажется ли в противном случае под угрозой христианская традиция? Вообще: должны ли обряды меняться со временем? Полиптих из галереи Уффици даже не поднимает все эти вопросы, но дает ответы на них. Да, нынешние формы экономики изменятся, в городе будет поддерживаться порядок, Флоренция не останется в изоляции и продолжит контакты с заморскими странами, религия сохранится и будет развиваться, но в

то же время на передний план выдвинутся представители новых поколений. Роскошь властителей будет способствовать всеобщему процветанию: в конце концов Младенец Иисус в яслях тоже был окружен золотом. Не следует чрезмерно поддаваться влиянию аскетов и нищенствующих орденов. Важнее всего, чтобы в городе царил порядок. Пусть молодые дворяне устраивают турниры, а конная стража — охраняет спокойствие простых горожан. В церковных капеллах над гробницами сильных мира сего будут высится алтари, но святых не отправят на второстепенные алтари, а будут помещать в пределах перед изображениями посвященных. Таким образом, в «Поклонении» уже содержится во всей своей полноте программа многофигурных композиций Кватроченто — от капеллы кардинала Португальского до цикла Гирландайо, прославляющего победителей Строщи — семейство Медичи.<sup>1</sup> Так можно ли говорить, что в произведении, которое столь полно предвещает художественную эволюцию двух поколений, нет значений?

Фигуративный объект предвидит в не меньшей степени, чем передает. Он создает систему иллюзий, благодаря которой разнообразные элементы складываются в значащий ансамбль. Он выявляет структуры воображаемого. Он образует язык, отличный от вербального языка, но не менее действенный. Предлагая вниманию зрителей не меняющиеся с течением времени знаки, он действует подобно заклинанию, тогда как риторика лишь переносит необходимые идеи в память слушателей. Фигуративный объект — это одно из орудий самосознания всего общества.

Однако мы не можем ограничиться единственным примером и считать, что выяснили общие принципы искусства благодаря единственной картине. Тем более что «Алтарь Строщи» — прекрасное, богатое, удивительное и новаторское для своего времени, но все же несовершенное произведение; отнюдь не все его части пред-

---

<sup>1</sup> Гробница и капелла кардинала Португальского работы Антонио Росселлино в Сан Миньято была завершена в 1459 году; ей предшествовали гробницы Леонардо Бруни в церкви Санта Кроче (Бернардо Росселлино, 1444) и Марсуппини (Дезидерио да Сеттиньяно, 1455). О работах Гирландайо, связанных с прославлением Медичи (прежде всего это «Троица» в капелле Сассетти и «Троица» в капелле церкви Санта Мария Новелла, заказанная Джованни Торнабуони, то есть не самими Медичи, а представителем их семьи, в 1485 году), см. в числе прочего: *Barfucci E. Lorenzo de' Medici e la società artistica de suo tempo. Florence, 1945* (издание было приурочено к большой выставке, посвященной Лоренцо Медичи, в палатце Строщи).

вещают флорентийский стиль Кватроченто, который мы взяли изучить как первый образец форм и принципов обновляющейся фигуративной системы.

В связи с этим отметим еще один и последний урок этого произведения. Нашей целью сейчас является выяснить, каким образом флорентийские художники строили поверхность картины, каким образом они комбинировали в ее рамках разнородные элементы. И если мы сравним с центральной частью алтаря его пределлу, то обнаружим, что Джентиле да Фабриано прибег в ней к совершенно иным решениям, нежели те, с помощью которых он трактовал главный сюжет. Пределла «Поклонения» поделена на три части, изображающие (слева направо) «Рождество», «Бегство в Египет» и «Принесение во храм» (или скорее «Обрезание»). Темы ограничены пределами детства Христа, и поэтому нет явных оснований для различного решения трех этих композиций, тесно связанных к тому же с библейской традицией средневекового искусства. И если Джентиле все же прибег к различной их трактовке, для этого должна быть особая причина.

Отметим, во-первых, что три части пределлы не противопоставлены центральному панно из-за меньших размеров, которые могли бы продиктовать применение иной системы. Все они — отдельные части. «Рождество», на первый взгляд, представляет собой архаизирующую композицию, в которой собраны все подobaющие теме фигуративные объекты: вертеп, скала, дерево, холмы. В то же время оно вызывает значительный интерес: звездное небо напрямую отсылает к джоттовской традиции, однако общее распределение света очень примечательно. Свет, так сказать, исходит от Младенца Христа на переднем плане и освещает окрестности; второй же его источник — ангел, приносящий Благую Весть пастухам. Джентиле оказывается инициатором цикла произведений, по-своему, в нерегулярном ритме, прочерчивающего путь итальянской живописи от Корреджо к Луке Камбиазо и Караваджо — путь менее освоенный и известный, нежели эволюция построения пространства.

Центральная часть пределлы, «Бегство в Египет», связывает приемы организации фигуративного поля, использованные в «Рождестве» и в главном панно. Здесь чувствуется влияние сиенцев. Традиционные фигуративные объекты комбинируются почти таким же образом, как в основной композиции: мы вновь обнаруживаем пейзажи и города, тогда как движение центральной линии

несомненно развивает тему скалы из «Рождества». И наконец, «Принесение» предоставляет нам свидетельство встречи двух стилей, двух направлений мысли. Архитектурный фон — это средневековый город с его кубическими домами и готическими проемами.<sup>1</sup> Здание в центре композиции сразу привлекает внимание: это готический неф, колонны которого поддерживают ренессансные арки, что напоминает, причем не изображая непосредственно, *темпьетто*.<sup>2</sup> Арочная галерея в глубине справа наводит на мысль о будущем приюте для беспризорников Брунеллески (который будет сооружен только в 1419 году). А один из персонажей слева, направляющийся к храму, одет в модный костюм наподобие тех, которые можно видеть на современных ретаблю миниатюрах братьев Лимбург и позднее, все чаще, в *cassoni* и жанровых сценах раннего Кватроченто. В конце XV века на «Поклонение» откликнется одна из самых знаменитых сценографических композиций, приписываемая Лаурани или Пьеро делла Франческа.<sup>3</sup> Но в 1423 году, вводя новый мотив, новый объект, Джентиле да Фабриано еще не полагает свободное и упорядоченное пространство за пределами плоскости произведения, но сопоставляет на поверхности элементы и детали, не выстраивая связной воображаемой системы.

Джентиле знает несколько фигуративных решений и выбирает из них. Большая ошибка думать, что художник пишет, повинувшись некоему спонтанному видению мира — или же методу, найденному им в стремлении выстроить и отчетливо определить свой собственный стиль. Мало того, что искусство Джентиле да Фабриано не связано с неким ограниченным, суженным видением

---

<sup>1</sup> Ср., в частности, «Рождение Марии» работы Оттавиано Нелли в Фолиньо или «Обрезание» в Ватикане, в самом конце средневековья отразившее широко распространенную концепцию, согласно которой элементы обозначения места, помещенные на заднем плане, обрамляют главный эпизод в центре композиции.

<sup>2</sup> От *итал.* *tempietto* — маленький храм, церквушка. — *Примеч. пер.*

<sup>3</sup> О серии из четырех видов архитектурных ансамблей в современном стиле, которые уже не раз упоминались и которые, несомненно, принадлежат Франческо ди Джорджо, см. две фундаментальные статьи: *Kimball F. Luciano Laurana and the style Renaissance // Art Bulletin X. 1927—1928. P. 125* (автор приписывает их Лаурани и датирует 1470-ми годами); *Sanpaolesi P. Le prospettive architettoniche di Urbino, di Baltimore e di Berlino // Bolletino di Arte XXXIV. 1949. P. 335* (автор приписывает виды Сангалло и датирует их 1450-ми годами, что кажется мне малоубедительным). Так или иначе, суть этих произведений сводится к интеграции средневековой церкви в новую сценографию и к ее превращению в античный храм.

ем реальности; иллюзия, которая требует, как говорилось ранее, сопоставления точек зрения и сочетания объектов, принадлежащих к различным сериям, заставляет художника осваивать разные выразительные пути. Нет сомнения, что усложненность центральной части алтаря отражает поиск, формально не приведший (даже в глазах самого живописца) к нахождению единственно верного метода, который снял бы задачу и покончил с проблематикой воображаемого. Каждая из композиций алтаря сообщает нам нечто о комплексе проблем, занимавших современников его автора.

Поэтому нельзя говорить об особом методе Джентиле да Фабриано, равно как и любого другого художника его времени. В начале XIV века во Флоренции существовал определенный круг интересов, касавшийся, с одной стороны, целей живописи, а с другой — средств, которые позволяли бы создать фигуративную систему, созвучную замыслам живописцев-новаторов и их окружения — заказчиков, чьи пожелания надо было удовлетворить, и публики, которой надо было внушить эти же пожелания. Бессмысленно пытаться выяснить, как сложился живописный стиль Кватроченто. Пойдя этим путем, мы оставили бы без внимания индивидуальность художников и одновременно пренебрегли бы сложностью среды, в которой они развивались. Системы Кватроченто, создававшейся шаг за шагом общими усилиями при более или менее покорном согласии окружающих, не существует. Но существуют проблемы, продиктованные одновременно двумя причинами: социально-политической ситуацией данного времени и смелыми опытами в области фигуративного языка, бурно развивавшегося вместе с прочими современными ему системами значения.

В конечном счете фигуративная техника «Поклонения волхов» свидетельствует о живейшей любознательности, об остром желании применить все возможности своего времени, об эклектизме средств и о смелости, но о смелости скорее в области языковых данных, нежели в обращении с ними. Исключительное же качество живописи следует отнести на счет безукоризненного мастерства Джентиле да Фабриано.

Чтобы язык эволюционировал, новые и старые знаки непременно должны войти в некоторое презентационное единство. Однако мы еще не подошли к тому, чтобы анализировать условия формирования фигуративной системы Кватроченто. Сейчас нам

важно разобраться в другой, более узкой проблеме: как действовал художник 1423—1427 годов, чтобы не идеологически, но технически связать в рамках своей композиции множество старых и новых фигуративных объектов, которые в данном случае собраны им в две большие группы ради выражения общих ценностей?

Обратимся к традиционной интерпретации, согласно которой основой стиля Джентиле является познавательный реализм. Пораженные объемом новых *сведений*, многие критики не только связывают позитивным отношением восприятие и выработку фигуративных элементов, но и отстаивают эволюционистское истолкование всего развития изобразительного искусства в конце XIV и начале XV века. В таком контексте Джентиле да Фабриано оказывается одним из видных представителей интернациональной готики, с которой и началась история художественного реализма.

В течение двух последних десятилетий были предприняты попытки дополнить картину раннего Кватроченто историей менее известных, чем крупные флорентийские и сиенские мастерские, центров эволюции живописи. Ученые заинтересовались ломбардскими городами, искусством альпийских предгорий, начали изучать художников Вероны и Тренто. Благодаря трудам Тески большое внимание стало уделяться ломбардским рисовальщикам, в частности Джованни деи Грасси, предшественнику Пизанелло — виднейшего наряду с Джентиле да Фабриано представителя описываемой культуры. Поднималась даже проблема связей Ломбардии с Нидерландами, однако всегда через сравнение деталей, даже без подступов к широкой интерпретации. Основы господствующего ныне представления об искусстве рубежа XIV—XV веков сосредоточены в трудах Отто Пахта из лондонского Института Варбурга.<sup>1</sup> На материале сохранившихся набросков Джованни деи Грасси и Микелино да Безоццо О. Пахт взялся продемонстрировать, что за двадцать лет до Пизанелло эстетический каркас его искусства — и, следовательно, в известной степени искусства Джентиле — уже был сформирован. Исследователь вполне справедливо подметил, что рисунки названных живописцев объединены не столько в альбомы эскизов, сколько в альбомы моделей. То же самое относится и к знаменитым альбомам Якопо Беллини,

---

<sup>1</sup> *Paecht O.* Early italian nature studies and the early Calendar landscape // Journal of Warburg and Courtauld Institutes XIII. 1950.



и к целому ряду других памятников. В самом деле, всегда, и во времена Виллара де Оннекура, и сегодня художники пользуются в своем творчестве однажды найденными композиционными схемами и элементами наблюдения. Проблема заключается в том, следует ли усматривать в ломбардских рисунках XV века прямое перенесение видимого предмета в его реальном облике на твердую поверхность.

Согласно Пахту, художники позднего средневековья разработали новую для своего времени стилизацию, которая в свою очередь спустя век стала совершенно традиционной; молчаливо соглашаясь с теориями Фосийона о жизни форм, ученый не колеблясь признает оригинальными наброски ряда художников, которые, работая с натуры, и построили ту «новую реальность», что вскоре обозначилась в искусстве прямых предшественников Ренессанса. В частности, внимание Пахта привлекли интереснейшие альбомы растений, «Гербарии», являющиеся, по его мнению, свидетельством возрождения способности непосредственного наблюдения зримого мира. Им свойственно схематичное, разумеется, однако расходящееся с традицией видение реальности: согласно Пахту предшественники Ренессанса, основываясь на верном, объективном подражании природе, в деталях этих листьев и трав следовали стилизации. Стремясь добиться большей верности произведений, они приучали учеников к новым, реальным, ракурсам внешнего мира. Таким образом, элементы природы и аккуратные изображения фрагментов природы отождествлялись, и с их помощью шел переход на более общий уровень реальности; так, по мнению Пахта, во всей Европе со временем и сформировалось новое видение мира — видение, основанное на анализе и все более искусном, но не в ущерб верности, перенесении на холст чистых данных чувственного восприятия.

С этой точки зрения насыщенная композиция Джентиле да Фабриано не вызывает никаких вопросов хотя бы потому, что художественный реализм уводит проблемы композиции на задний план, как проблемы организации фигуративного поля, не идентичного природе и повинующегося собственным законам эстетических систем.

Однако мне кажется немислимым считать, что избирательная схематизация мира строится на обыкновенном срезе реальности и постепенно, ступень за ступенью, восходит на все более сложные ее уровни. Гипотеза о мире, образная или любая другая, не

может основываться на точном определении детали. Восходят от целого к элементам, а не от элементов к целому. Я не ратую за финальность, но убежден, что этот путь присущ всякой мысли, всякому организованному восприятию, то есть способности непосредственного постижения видимого в некотором порядке. Художественное творчество комбинаторно, реальность в нем не воспроизводится, но интегрируется. В этом легко убедиться на следующем примере: когда сегодня нам показывают увеличенные фрагменты реальности или художественных произведений, мы никогда не связываем автоматически, простым отношением, целое и часть. Увеличенные детали образуют новые ансамбли, и мы интерпретируем их с помощью новой мысли, нового прочтения, которое ведет нас новыми маршрутами. Совершенно неприемлемо думать, будто гербарии, эти медицинские по назначению справочники, в которых растения описаны с учетом совершенно особого к ним интереса, в перспективе некоторого использования, дабы облегчить специалистам их определение, служили опорой для творческого воображения живописцев. Сколь бы ни был прекрасен рисунок, скажем, Пизанелло, очевидно, что все его искусство заключено в подчеркивании частности, выбранной не вследствие случайной встречи, но сообразно некоторому замыслу. Конская упряжь изучена им настолько пристально, насколько можно вообразить (то же самое мы можем сказать об Учелло и о парче у Джентиле да Фабриано или Рогира ван дер Вейдена), — и не просто потому, что она входит в ансамбль, который, чтобы быть связным, должен быть одинаково точным во всех своих частях, но и потому что отсылает к некоторым деяниям и ценностям, важным с институциональной точки зрения. Точнее говоря, та системообразующая связь, которая объединяет в произведении искусства или во многих произведениях разнородные элементы — разнородные по естественному происхождению или же по функции в фигуративном ансамбле, — является внешней по отношению к собственному значению этих элементов. Цари, кони, города, скала, вертеп, Мария сосуществуют в «Поклонении волхвов» Джентиле да Фабриано так, что мы поначалу не удивляемся их соседству, потому что автор сделал выбор в пользу двух вещей: во-первых, он решил написать картину, а во-вторых, представил составные элементы ее разнородного ансамбля одинаково реальными, правдоподобными. Другими словами, Джентиле сумел объединить изысканной трактовкой и совершенным конвенциональным единством все отдель-

ные части своей картины. Единство произведения никогда не коренится в его источниках или моделях, оно всецело принадлежит фактуре и воображаемой связи целого и элементов. Не модели, не источники вдохновения, но произведения — вот единственная реальность искусства. Реализм и иллюзионизм образа диктуются не узами, объединяющими целое или части со знаковыми системами или отдельными явлениями, даже если они аналогичны, даже если их сродство определено.

Связь множества элементов, собранных Джентиле да Фабриано в границах общей композиции, не следует искать в объективном родстве каждой изображенной детали с внешним миром. Эти многочисленные элементы значат вследствие их связи между собой; общий смысл назначается отсылкой не к конкретному, а к воображаемому, и это заставляет нас не только отвести наивные суждения о реализме видения, но и подвергнуть пересмотру общую концепцию «значения» системы знаков.

Как вполне справедливо отмечалось ранее, психологические мотивы одного и того же акта разнятся в зависимости от человека. То же самое относится и к интерпретации данного факта, естественного или культурного. Однако верно и следующее: «то, что стало сознательным в принципе, является таковым для всех, как только его понятие сформировалось, точно так же как солнце, взойдя, светит для всех. Дух по сути своей коммуникабелен, и когда его выражение совершенно, не понять его нельзя. Ибо если его выражение совершенно, это значит, что он обладает объективной ясностью, а объективная ясность устанавливает необходимую связь между абстрактно поднятой проблемой и общими условиями познания. Но на практике то, что дух может сообщить, передать, не исчерпывается ясностью в интеллектуальном смысле: его коммуникабельность относится ко всякому типу связей смысла и выражения... И этому выражению свойственна, в самом широком смысле, воплощенная логика».<sup>1</sup> Эти замечательные слова отражают точку зрения «любителя» и отчетливо указывают на особенность значений в фигуративной сфере. Автору — и нам вслед за ним — очевиден комбинаторный, подобный созвездию, характер образной системы, а также сущностная реальность фигуративного акта,

---

<sup>1</sup> Keyserling H. Analyse spectrale de l'Europe // Méditations. Paris, 1965. P. 36.

связанного с пониманием, с проблематикой воображаемого, и ни в коей мере не связанного с тождеством — так сказать, с почленным тождеством — элементов этой системы.

Такая концепция, повторим, противоречит тезисам, которые следуют из нынешней теории языка, противоречит как в своих общих импликациях, так и в частном приложении к фигуративному искусству. «Построить систему значения в какой бы то ни было области, — говорят нам, — возможно лишь исходя из дискретного количества». <sup>1</sup> И еще говорят, что к общему восходят через различение и выделение элементов. Основа этой теории заключена в том, что язык, в котором воплощаются механизмы духовной жизни, позволяет нам производить в непрерывности, потоке, который отражает всегда присутствующую вокруг нас реальность природы, срезы в соответствии с нашими способностями действия и мышления — срезы, в результате которых и рождаются языки, мифы и вообще все знаковые системы. Ряд следствий этого постулата напрямую затрагивает наше понимание, наряду с прочими, фигуративных систем. Так, в частности, в основе нашего понимания неизменно оказываются чувственно воспринимаемые количества; всякая логическая система отражает действительно приемлемые сведения нашего чувственного восприятия о вселенной; наша субъективность как в зеркале повторяет логическую систему космоса; логические цепи лишены содержания и служат лишь для коннотации ценностей; первостепенная функция деятельного духа, устанавливающего системы чтения или представления, сводится к материализации того способа, каким он производит рациональный, то есть объективный, срез потока ощущений, в котором воплощено присутствие вечных субстанций, с целью заменить дискретными, значимыми и к тому же легко запоминаемыми элементами количества, выделяемые из недифференцированной массы («информаций»), получаемых нашими чувствами. <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Martinet A. Éléments de la linguistique générale. Paris, 1960. P. 26—29.*

<sup>2</sup> Так же как проблемы структур, коммуникации, потребления, психических интуиций, проблема информации сегодня чаще всего поднимается в упрощенном виде. Но не вдаваясь глубоко в нынешнее состояние теоретических поисков в этой области, я лишь повторяю, что моя цель — предложить примеры прочтения живописных произведений, которые, что совершенно очевидно, остаются без внимания теоретиков других дисциплин современной мысли. Впрочем, я все же подчеркну: анализ фигуративных фактов и систем просто требует от нас пересмотра тех принципов, которые пренебрегают столь важным информационным источником.

В сердцевине этих теорий скрывается убеждение, согласно которому наши органы чувств получают сообщения от мира, построенного по законам, изоморфным нашему духу. Будем справедливы: это вовсе не платонизм, ибо понятия идей здесь нет. Мы не постигаем душу мира через систему синтетических ценностей, служащих в некотором роде ключом к нашему размышлению; мы воспринимаем ее посредством наших способностей выбирать — выбирать не из частных значений наблюдаемой реальности, но из механизмов целого. Все виды нашей деятельности оказываются в итоге кодировкой, и хотя существование пяти чувств предполагает привилегированное положение отдельных систем, они тем не менее приводимы друг к другу и в конечном счете связаны с некоей абсолютно чуждой нашему духу реальностью. Коды взаимозаменяемы, но тот, который используется в языке, априори признается наиболее полным. Впрочем, складывается впечатление, что современная семиология в принципе полагает, что логические отношения, обуславливающие формирование кодов, как таковые могут быть перенесены из системы в систему. В самом деле, не имея содержания, логические связи обладают существованием в себе. Они позволяют установить в какой угодно воспринимающей и выразительной деятельности одни и те же отношения, одни и те же схемы; подобные отношения могут связывать множество разных по содержанию элементов, притом что их содержания сопряжены с различными областями чувств, выявляющих для нас систему, а вместе с нею и незыблемое пространственно-временное поле, в котором вращаются общества. Так, например, мифы — показательный пример такого рода систем невербальных отношений — строятся на основе логики чувственно воспринимаемых качеств, не подразумевающей строгого различия между чувственными состояниями и характеристиками космоса. И в конечном счете все системы, все коды изоморфны друг другу — от древнейших астрономических образов до нынешних социальных мифов и языков. Семантическая функция едина, и выразительные формы всего лишь по-разному облачают ее. Они коннотируют *одну* реальность. Поэтому наша единственная ментальная активность не созидательна, но избирательна. Связь, характерная для той или иной знаковой системы, по сути своей идентична всем прочим, ибо так же, как и дискретные элементы, выбираемые в потоке ощущений каждой из наших выразительных способностей, является точным пере-

несением отношений, свободных от всякого вмешательства человека.

Впрочем, оставим в стороне дискуссию о доктринах и ограничимся тем выводом, что «Алтарь Строцци» ни в коей мере не подтверждает описанные теории. Во-первых, надо сказать, что дискретные количества, элементы отнюдь не подразумевают здесь схематичного выреза в материи некоего чувственного содержания. Возвращаться к природе, к происхождению этих элементов смысла нет, но можно считать фактом, что они не вынесены художником из непосредственного наблюдения внешнего мира. Мало того, что эти элементы суть продукт долгой культурной работы, они также гетерогенны, взяты из различных культурных ансамблей и добавок сознательно нагружены новыми значениями. Джентиле, как мы видели, акцентирует персонаж молодого царя, но выбор сцены поклонения — и это столь же очевидно — говорит о стремлении благородной молодежи править обществом своего времени, избегая потрясений; важно и то, что, как я указывал, цари останавливаются по пути в городах и портах. Иными словами, каждый фигуративный элемент обладает своим сознательно ограниченным актуальным значением, совершенно непостижимым без учета среды, в которой «Поклонение» было задумано.

Принцип организации произведения не сводится к аналитическому срезу ощущений, испытываемых живописцем при виде того или иного зрелища. Модель Джентиле заключена у него в уме. Не найти в отрыве от него и связь, объединяющую элементы ретабля. Произведение — не универсальная кодировка переживания. Не только художник и его современники способны прочесть и понять «Поклонение». Но опять-таки мы можем понять его не иначе как с учетом визуального опыта своего времени. Мы расшифровываем картину и наслаждаемся ею не через то значение, которое придавалось центральному эпизоду предания итальянцами Кватроченто, но в двойной перспективе исторической и эстетической оценки ее общезначимых ценностей. Мы обращаем внимание на технический контекст произведения, мы ищем в нем урок о механизмах создания произведений искусства вообще, размышляя об условиях визуального опыта на материале случая, в котором уникальное утверждается как свободная от анекдотического значения реальность. К тому же, будучи сообщением о легендарном поклонении волхвов, это произведение в равной или даже большей степени выступает для нас свидетельством об эпохе Кват-

роченто, о личности Джентиле да Фабриано и об устремлениях мысли его времени. И наконец, оно помогает нам расширить наше нынешнее понимание визуального опыта, посредством которого мы общаемся и с современниками, и с предками.

Понимать, как воспринимал мир живописец, не менее важно для нас, чем знать о суждениях Боккаччо или Полициано. Но в нынешней истории искусства эта идея собственного значения личности художника отодвинута на задний план. Художников считают исполнителями, простыми писарями, которые с помощью механических техник фиксируют уроки, сведения, получаемые от окружения. Однако очевидно, что, зная исходные данные картины, зная вошедшие в нее элементы, мы далеки от знания произведения в целом. К совершенно разным творениям может быть применимо одно и то же описание. Я не отрицаю существования художественной индустрии, количественного производства. Если рассматривать продукцию какого-либо общества в целом, то живопись будет в ее рамках ремесленной деятельностью, техникой. Но вместе с тем нельзя не замечать, что огромные массивы живописи, создаваемые каждой эпохой, всякий раз повторяют формулы, прототипы которых обнаруживаются в очень немногих произведениях. Образное творчество в основной своей части представляет собой повторение. Значение же ремесленного товара объясняется тем, что он отсылает к считанному числу моделей. В случае с материальными объектами разница между прототипом и серией сама собой разумеется: существует миллион автомобилей определенного типа, и кому придет в голову отрицать, что между первым «Ситроеном DS» и его бесчисленными копиями есть различие по природе? Теории среза вселенной упускают из виду эту избирательность культурной реальности. Возможно, мы никогда не восстановим сознательный замысел автора и непосредственное прочтение его творения современниками, и все же нет никаких оснований сомневаться в значении если не внешних его родственных уз, то во всяком случае сети внутренних связей, которые открывают нашей любознательности реальное ядро его интереса и смысла.

До сих пор мы рассуждали исключительно о значимых отношениях произведения со средой его возникновения и со зрителем, совершенно не касаясь значения картины в себе. Если же считать интерес к личности художника обоснованным, то возникает необходимость в источнике познания, который современная се-

миология, конечно, не отрицает, однако всецело игнорирует. Я имею в виду пластические особенности произведения искусства.

Узы, которые связывают вещь и ее автора с природным и человеческим миром, одна из непреходящих «сторон» всякого произведения, все-таки в некотором смысле второстепенны и предполагают предварительное рассмотрение собственной реальности картины — ее образной реальности. В анализе «Поклонения волхвов» я присоединился к мнению, согласно которому картина допускает непосредственное восприятие визуальных значений в некотором порядке. Однако фигуративная композиция требует также расшифровки во времени. К тому же эта упорядоченность видимого не приводит автоматически к открытию объектов и знаков, представляющих оптические ценности и общие для художника и его среды убеждения. Фигуративное произведение — это творение в себе; понять, прочесть его можно, лишь зная, какие технические средства использовал его автор, чтобы включить визуальные опыты и значения в живущий собственной жизнью материальный ансамбль.

Бывая на выставке или в музее, я поначалу не отвлекаюсь на то, чтобы узнать изображенные «сюжеты». Произведения говорят со мной напрямую, они обладают совершенно отчетливыми, не субъективными позитивными качествами, по поводу которых любители живописи понимают друг друга с полуслова. При этом признание определенного эстетического уровня картин вовсе не означает полного согласия со вкусом живописца, которого, так же как и писателя, можно ценить, не восхищаясь и даже не соглашаясь полностью с предпосылками его стиля. Важно, однако, понять, что сюжет не определяет произведение, что восприятие фигуративного ансамбля очень многое проясняет, что оно необходимо, но что оно — лишь условие того аналитического понимания, которое разворачивается во времени. Важно понять и то, что целью этого вторичного процесса расшифровки образа, основывающегося на углублении образного познания, является не только нахождение элементов, уже известных (или узнаваемых) благодаря иному рода опытам и ментальным процедурам; что цель нашего размышления — не обнаружить за образом твердое ощущение незыблемо данной реальности или социальное значение, выразимое и по-другому. В конечном счете образ уже *в себе* является особого рода объектом, неукоснительно автономным местом стыковки реального и воображаемого. Глядя на образ, мы ищем его



структуру и структуру бесконечно сложной реальности, которую он намечает. И эта структура отсылает нас к комбинаторному порядку, в котором отображается производимый духом срез, — к этому свидетелю особой функции, особой способности человека и в то же время к одной из мгновенных форм, в которых с необходимостью материализуется эта способность. Так, в мифе и в структуре того или иного мифа мы находим некоторые общие черты мифологического мышления, а в трагедии Расина — ограниченную, но совершенно определенную форму литературной мысли и некоторые общие особенности всякой драматической и дискурсивной мысли.

«Поклонение волхвов» — это произведение художника, который собрал на исключительно сжатой поверхности неисчислимое множество познаний своих предшественников, сознательно дополнив их новым уроком. Поразительное богатство элементов, отсылающих к самым разным, даже подчас несовместимым знаковым системам, не должно заслонить от нас следующее: живописец взшел на столь высокий уровень интеграции визуального, что «Поклонение» является одновременно сокровищницей, свидетелем личной культуры автора вкупе с его окружением — и новаторской системой, которая не просто оперирует возможностями, но организует их и обретает жизнь. Глядя на эту картину, видишь нагромождение деталей и в то же время поражаешься гармонии целого, равно как и действенности сознательно избранных автором технических решений. Не случайно, что в первую очередь мы обращаем внимание на центральную фигуру молодого царя. Не случайно, что сцены вокруг него сплетены в сеть линий и цветовых участков, которые подчеркивают особое положение центральной фигуры и в то же время преподносят зрителю не запутанное множество знаков, но стройную, иерархическую систему эпизодов. Иерархия значений неразрывно связана с иерархией форм. И слуга Джентиле в том, что он создал систему, в которой царит диалектическое, причем в строгом смысле слова фигуративное, соотношение целого и частей, реального (воспринимаемого) и вообразимого.

«Поклонение волхвов» — это вещь, объект, безупречно выстроенный как некий организм точности. Перед нами не свод познаний, а модель, прототип, побуждающий особым образом связать между собой наши визуальные восприятия. Джентиле намеренно противопоставил множественность эпизодов и сложение

единого, всеобщего значения. Он не просто собрал вместе разнородные сведения о мире и обществе. Он не зашифровал готовую мысль посторонним, внешним живописи, кодом. Его сознательным решением, его выбором стала оппозиция сплава гетерогенных деталей и подчеркнутой центральной сцены. Как таковое это безоговорочное подчинение многообразной реальности одному персонажу выражает в пластических терминах волю заказчика произведения: в это время Строщи видели свое призвание в том, чтобы установить в городе порядок. Не покончить с его многоликостью, но взять все кланы, гильдии, профессиональные сообщества под свой контроль. Вскоре их сменят Медичи, но чаяния Козимо будут такими же, и искусство Джентиле послужит моделью для стиля его правления. Поэтому «Алтарь Строщи», сумма приобретенных познаний, является в некотором смысле одним из первых произведений нового мира.

Ремесло живописца не исчерпывается пассивной регистрацией ощущений и сбором расхожих суждений. Оно требует глубоких абстрактных знаний, предвидения, а также метода. Даже когда воцарилась доктрина о том, что целью живописи является иллюзия, и прежде всего иллюзия рельефа, — то есть во времена Вазари, — художники Ренессанса оставались *активными* интерпретаторами порядка визуальных ощущений. В XV и XVI веках концепция живописи в значительной степени определялась ее соперничеством со скульптурой: тени Донателло и Микеланджело боролись с тенями Мазаччо, Рафаэля и Леонардо. Достаточно перечитать предисловие Вазари к «Жизнеописаниям», где говорится о споре между живописцами и скульпторами. И все же никогда не подвергалось сомнению то, что предметом искусства является не только перенос внешнего мира на двумерную поверхность или в грубое вещество, но и материализация формы, которая рождается, вырисовывается в воображении художника. Рисунок здесь подразумевает суждение, он не исчерпывается простой практикой. Форма тела рисуется не в природе, а в воображении художника, — говорит Вазари. Рисунок обозначает контур фигур, а цвет позволяет изобразить их поверхность ради того, чтобы выразить не творения Природы, но представления духа.<sup>1</sup> Лишь много позднее, в академиях XIX века и в связи с изобретением фотографии в понимании искусства произошел губительный сдвиг. Почти исключи-

---

<sup>1</sup> См.: Вазари Дж. Жизнеописания... Т. I. С. 37--51.

тельное место, отданное перспективным решениям, сделало истинные намерения художников Кватроченто непостижимыми. Впрочем, их произведения продолжают свидетельствовать, стоит лишь прочесть их в отрыве от общепринятых штампов.

Я вернусь к проблеме рисунка в эпоху Кватроченто позднее, в перспективе исторической эволюции стиля Ренессанса, а сейчас только подчеркну, что ни один художник, ни один критик, разбирающийся в способностях и средствах живописи, ни на секунду не забывает: рисунок — только одно из средств живописца, который одарен также чудесным орудием цвета.

Важно и то, что цвет с не меньшей точностью, чем линия, осуществляет несколько иную, но не менее важную функцию осознания фигуративных реалий. Цвет выполняет по отношению к рисунку дополнительную роль хотя бы потому, что сам по себе он не может обеспечить той явственной согласованности, которая всецело определяется формой. В оптическом восприятии конусы и палочки сетчатки взаимно дополнительные; они параллельно и на равных способствуют восприятию природы, сообразному порядку человеческого разума. Данные, преподносимые ими, одновременны, не следуют в нашем мозгу в том или ином порядке, не прибавляются одно к другому. Общее видение рождается в соотнесении двух информационных серий. Происходит вовсе не сложение, а сопоставление и комбинирование.

На этом стоит заострить внимание, так как до сих пор имеют хождение самые фантастические концепции восприятия. Так, совсем недавно один из лучших наших умов развивал теорию об объективном, реалистическом характере цвета. Если звуки, с которыми работает музыка, интеллектуальное, благородное искусство *par excellence*, суть элементы, которые определенно берутся из природы и, так сказать, гуманизируются, то цвет, как предполагается, наоборот, делает живопись второстепенным искусством, ибо она просто улавливает и передает его как данность. Впрочем, нет ничего удивительного в том, что эрудит оказывается не слишком восприимчив к визуальному миру. При поддержке непогрешимой лингвистики нетрудно поддаться заблуждению и в некотором смысле окружить себя непроницаемой пеленой. Со времен Гете мы знаем, что цвета повинуются собственному закону, отличному от того, который объясняет движение световых волн. Мы

знаем, что специальные клетки сетчатки глаза получают стимулы, которые не фиксируют некую данность, но вызывают особого рода активность клеток головного мозга. В итоге некоторые световые волны отбираются и дают начало специфической духовной деятельности. Порядок цветов неприводим к порядку световых восприятий или к определению глазом масс и объемов, поверхностей, плоскостей, контуров. Вот почему в живописи цвет образует полную систему восприятия и представления, которая сопрягается, комбинируется с формальной системой, не подчиняясь ее законам. Более того, хроматические гаммы не связаны прямой зависимостью с тонами естественного объекта, они не являются постоянным свойством предметов внешнего мира. Так же как контур и форма, они отображают изменяемые, но устоявшиеся системы отношений, то есть такие системы, которые определяют относительно устойчивые схемы восприятия для многих поколений.

Цвет — изобретение человека; восприятие цветов меняется от общества к обществу; нынешняя цветовая гамма была открыта не более века назад; многих пигментов, на основе которых эта гамма приобретает завершенность, в природе исключительно мало; ни один живописец никогда, ни в каком гипотетическом смысле не клал один чистый природный цвет рядом с другим, чтобы *раскрасить* картину, — все это очевидные истины, и пренебрежение ими либо их отрицание лишает рассуждение всякого смысла. Конечно, я знаю, что проблема колористического реализма возникла именно в эпоху Кватроченто и в тех же самых кругах, в которых несколько позднее родилась не до конца понятая до сих пор теория примата линейной перспективы. Но к реализму цвета, так же как и к исключительной роли перспективы в построении картины стали ребячески подходить только в мастерских XIX века. Нельзя изучать культурную жизнь обществ, имея за плечами курс акварели для девушек.

Довольно обширную документацию по обсуждаемому вопросу можно найти в трудах коллоквиума, организованного мною вместе с моим коллегой И. Мейерсоном. С лингвистической, как, впрочем, и с технической, точки зрения базовая информация здесь легкодоступна. И мы узнаём, что на всех, в том числе на примитивных, уровнях всякий цвет — впрочем, цвета можно пересчитать по пальцам — содержит в себе дифференциальное представительное значение. Всякий цвет ощущается художником в соответствии с его эмоциональным строем и обычаями его окру-

жения; его восприятие никогда не привязано к локальному цвету предмета. Когда говорят о локальном цвете в реалистическом искусстве, имеют в виду не верность красочной материи на поверхности предметов, более или менее удаленных и всегда искажаемых взаимным расположением в пространстве и падающим светом, но *видимую* окраску, которую они приобретают в данной ситуации. Картина, составленная из предметов или фигур, окрашенных в соответствии с их «истинным» цветом, была бы нечитаемой.

Живопись Кватроченто попыталась добиться реализма и в области цвета, во всяком случае на уровне доктрины. Говоря об Учелло, Вазари замечает, что «он не слишком уважает принцип изображения предметов в свойственных им красках и пишет поля синими, города красными, здания — всевозможных цветов, в зависимости от того, какими они ему представляются».<sup>1</sup> И далее уточняет: «...предметы не следует изображать в другом цвете, нежели тот, что присущ им в действительности». Вопрос лишь в том, как эта доктрина реализуется на практике. Тот же Вазари утверждает в другом месте, что картина — это плоская поверхность, покрытая пятнами краски, к которым добавлены контуры, при хорошем рисунке описывающие фигуры; композиция же представляет собой схему, окрашиваемую цветами, которые складываются в общую гармонию согласно строжайшим принципам. Центр картины, соответствующий центру композиции, должен быть полуосвещен; по краям и в глубине картина должна быть темной; в промежуточной зоне краски тоже должны быть средними, между темным и светлым; кроме того, все, что заключено между двумя линиями, образующими контур, выступает и кажется отдельным от картины; градации яркости, используемые в композиции картины, позволяют детально прописать множество изображаемых предметов. Из всего этого следует, что даже у самого Вазари теория реализма локального цвета противоречит доктрине, определяющей инсценировку полотна. И что понятие материальности картины не менее важно, чем композиционное значение ее частей.

Таким образом, закон, которому повинуются живописцы, следует искать не в доктрине школы, а в самом их творчестве. Причем, даже если признать, что колористы составляют лишь одно из направлений западноевропейской живописи, надо помнить, что и

---

<sup>1</sup> См.: Вазари Дж. Жизнеописания... Т. II. С. 93—109.

рисовальщики далеки от того, чтобы рабски, без разбора обводить на холсте зоны локального цвета. Восхитительные цветовые гаммы Давида не были делом случая; впрочем, суть в значении слова «случай». Живописцы запечатлевают на холсте и стенах подготовленные, разработанные спектакли. Несомненно, что Давид знал цвет драпировок и общий колорит картины прежде, чем брался за кисть. Но это говорит лишь о том, что моделью искусства — и в цвете, и в форме — является облагороженная природа, то есть реальность, упорядоченная человеком, подобно выверенной гамме классических композиторов.

Полезно было бы перечитать фрагменты «Жизнеописаний», посвященные роли картона в работе над фигуративными композициями на любую тему. С картонами или даже с трехмерными макетами работали едва ли не все художники Ренессанса. На картоне располагали элементы будущей картины, иными словами, распределяли пространство вокруг главной фигуры, гармонизировали промежутки, решали, какая часть фона будет заполненной, а какая — пустой. На стадии картона рождались решения, позволяющие соединить в одном сюжете четыре, десять или двадцать фигур так, чтобы все они подчинялись общему замыслу и в картине царило согласие. Жизнь и объем придавались им позднее, с наложением собственно живописи, то есть цвета.

У Вазари можно прочесть (а по произведениям судить) и о том, что художники имели обыкновение развивать свою мысль, переходя от рисунка и эскиза, первого подступа к картине, — от этих комбинаций, подсказанных случайной встречей, и в то же время идеей организации целого — к картонам, комбинаторным штудиям композиции, выполняемым не с натуры, а в мастерской. В свою очередь, когда картон переносится на холст, живописец не может ограничиться закраской намеченных участков, ибо в простом сопоставлении цветовых пятен не будет единства. Следует избегать «красочного ковра или карточной игры, — предупреждает Вазари, — но согласовывать предметы гармонично, для главных фигур используя лучшие, наиболее благородные цвета, не забывая о постепенном понижении тона, о переходе от светлого к темному на заднем плане, а также учитывая падающие тени и рефлексии».

Разумеется, несколько строк, посвященные автором «Жизнеописаний» этой проблеме, ее не исчерпывают, впрочем, добиться точности в ее анализе было бы очень трудно. В противоположность распространенному мнению цвет не является дополнитель-

ным техническим средством по отношению к тем, которые представляет рисунок. Цвет сам по себе — выразительное средство. Он противоположен линии, рисунку так же, как понятие места — понятию времени. Так почему же в нашей книге цвету уделяется ограниченное внимание?

Мы смирились с этой неполнотой по двум причинам. Во-первых, в данном случае нет возможности показать предмет дискуссии. Цветная репродукция могла бы удовлетворить лишь тех, кто как раз и придает цвету вспомогательное значение. Даже в тех очень редких случаях, когда фотография действительно приближается к модели, она никогда не передает *иллюзию*. Она неумолимо обманчива. Во-вторых, проблемы цвета столь малоизученны, что для обоснования общей доктрины у нас просто недостаточно позитивных наблюдений. Живописцы, несомненно, всегда могли трезво оценить качество и метод произведений, просто глядя на них, но свои выводы они излагали в других подобных произведениях. Их единственные комментарии — это картины. Подлинная — и единственная — критическая история цвета содержится в развитии живописи того или иного общества. Все, относящееся к форме, рисунку, в некотором смысле пользуется удачным стечением обстоятельств. Даже самые далекие от понимания живописи люди находят в картине (если только она фигуративна) узнаваемые элементы. Конечно, они не воспринимают ее адекватно: они, так сказать, раскладывают холст, выделяя в нем сообразные данным своего действительного опыта детали. Визуальное измерение картины остается для них закрытым, однако они без труда находят в ней знакомые предметы и вполне естественно соотносят их со срезом реальности, который предлагается поведенческим и языковым обычаями. Ни визуальные, ни действительные реалии искусства таким зрителям не доступны. И упрекнуть их не в чем: каждый из нас воспринимает спектакль окружающего мира по-своему, с учетом своих привычек и своих способностей. Проблема цвета касается не столько понимания, сколько перенесения. Ведь предметы и даже формы, которые использует живописец, поддаются словесному анализу именно потому, что взяты из данного нам всем зрелища окружающего мира. Посредством фигур, предметов и форм живопись участвует в общей жизни, и наоборот, то, что художник выражает средствами цвета — или световых контрастов, — отсылает к чисто оптическому опыту, присутствующему именно живописи и несводимому к обычным восприятию и

деятельности. Описать картину, как, скажем, и музыкальное произведение, невозможно — или, точнее, возможно указать все представительные стороны музыки, но нельзя выразить в словах ее музыкальное качество — тоже, между прочим, форму. Форму, которая, бесспорно, и выражает собственную сущность произведения. То же самое относится к поэзии: «Величайшие стихи окажутся незначительными или бессмысленными, стоит прервать их гармоническое движение и нарушить их звуковую субстанцию, которая повинуется своему собственному времени мерного развития и вдруг заменяется выражением без внутренней музыкальной необходимости и резонанса».<sup>1</sup>

К тому же цвет так непостоянен. Едва оказавшись на холсте, красочная пленка тут же меняется. Она живет. Картина никогда не является нам такой, какой она была завершена автором. Но нельзя сказать, что живописью правит случайность. Художники умеют в известной степени предопределять жизнь своих произведений. Только многие ли среди них, тем более во времена Ренессанса, об этом заботились? Утрачена значительная часть наследия Ватто, Делакруа. Что осталось от искусства Пюссена? А Клода Лоррена? Что говорить о фресках Джотто?<sup>2</sup> Даже не касаясь проблемы хранения живописи, надо помнить о том, что картину, фреску существенно меняет освещение, которому они подвержены. В силу странного парадокса огромное количество картин нельзя рассмотреть в хороших условиях. Я не говорю о египетских или этрусских росписях, которые были созданы для обитателей потустороннего мира и, стоит открыть их свету, рассыпаются в пыль, так никем и не восприняты. Но что делать с множеством более поздних произведений, тоже вследствие своего местоположения невидимых во всех деталях? Парадокс: живописец зачастую пишет не для того,

---

<sup>1</sup> Valéry P. Introduction aux Bucoliques de Virgile (éd. de la Pléiade). T. I. Paris, 1959. P. 210.

<sup>2</sup> Я вспоминаю, как очень давно, в молодости, меня поразила статья Арсена Александра, вернувшегося из Падуи после реставрации Капеллы Скровеньи. Даже если он несколько преувеличивал, все равно немаловажно, что синие фоны фресок показались ему незнакомыми и глубоко искажившими их прежнюю гармонию. Многие более поздние восстановительные работы я хорошо помню и сам... Не задаваясь вопросом о законности и должной степени реставрации, надо тем не менее признать, что живопись всегда живет под угрозой исчезновения, что ни одно старинное произведение мы не видим таким, каким оно было написано и, следовательно, задумано автором. В этой области тоже всякое прочтение определяется интерпретацией, и понятие аутентичности, подобно всем прочим, относительно.



чтобы на его работу смотрели. В интересующий нас период живопись медленно завоевывала статус интеллектуальной деятельности и многие произведения задумывались в расчете на общее, ансамблевое впечатление. Работая прежде всего для себя, художник знает, что безупречная точность каждой детали — необходимое условие общего эффекта. Вот где корни того метода, о котором мы говорили, анализируя «Поклонение волхвов», — метода двойного, всеобщего и детального видения произведения. С помощью цвета и линии живописец дифференцирует, то есть выделяет, и определяет. Читать, будто картина — это мозаика цветовых пятен, столь же ошибочно, как сводить согласование фигур к простому сопоставлению элементов. Порядок цвета, как и порядок форм, комбинаторен. Он предоставляет художнику частичное оружие, всегда допускающее замену другими средствами его искусства, однако совершенно самостоятельное.

Искусство живописи не исчерпывается единственной выразительной техникой; оно комбинаторно не только на уровне восприятия, но и на практике. Расположение красок на поверхности диктуется не пробудившим живописца случайным зрелищем, но проектируется архитектурно — или, если угодно, гармонически. Иными словами, оно строится как система соответствий, вызывающих иллюзию реальности в интеллектуальном, а не в физическом плане. Сенсуализм цвета — поддержка общего представления, и сам цвет — одно из измерений живописи. Его следует оценивать по мерке произведения, согласно движению активного духа перед произведением. Мы с первого взгляда видим, что картина живет, то есть обладает достоинством произведения. Однако и для того чтобы увидеть в различных формальных элементах различные уровни реальности, и для того чтобы выяснить формулы колористического строя, нужно время и усилие, неторопливое изучение и напряженная деятельность глаза, то есть головного мозга.

Два пластических порядка — формальный и цветовой — материализуют выборочные элементы, преподносимые сетчатке глаза конусами и палочками. Поэтому цвет, так же как и форма, объективен не в природе, а только в нашем разуме. Подобно тому как отсылки к объектам поддерживают форму, но не определяют ее, восприятие локального тона возбуждает хроматическую активность, но не определяет фигуративный порядок цвета. Таким образом, более или менее точный анализ хроматического порядка в

обычном смысле этого термина не может помочь исследованию цвета. Задача художника — не в той или иной степени точное воспроизведение поля окрашенных знаков, данных в природе; художник вводит избирательную, произвольную систему, которая в зависимости от эпохи и самого живописца использует большее или меньшее число оттенков и накладывает их на основу более или менее отдельно. Все градации работы с цветом от пуантилизма до пятна-слияния возможны и применяются на практике. Однако выбор системы, а вместе с нею и конечных эффектов, всегда диктуется психологической интенцией, а вовсе не желанием механически зафиксировать мировой спектакль. Добавим к этому, что до XIX века число умозрительно различаемых цветов было крайне ограниченным, а число пигментов, позволяющих получать отдельные тона, — тем более. Только во времена импрессионистов были определены семь основных цветов и их производные; это произошло именно тогда, когда оптические проблемы стали рассматриваться уже не с точки зрения иллюзии, не в натурфилософском контексте, но в перспективе рационального исследования. Ведь хотя интерес художников уже с первых веков Ренессанса сместился от божественных законов к законам природы, природа виделась им сквозь призму человеческого интеллекта, с позиции, которая до сих пор питает зыбкие спекуляции тех, кто мыслит проблему цвета в терминах раскраски.

Локальный цвет и открытие тона суть границы возможного в области цвета: таким же образом в области формы идут от скульптурной иллюзии (то есть от рельефа) ко всевозможным стилизациям. Плодотворнее говорить здесь о проблемах метода и уровней понимания. Форма (рисунок) и цвет образуют альтернативную пару, так же как место и время, но только первая альтернатива относится к уровню реализации, вторая же — к уровню мышления. Важно понять, что образ — ни в коем случае не данность, что он не предоставляется органам чувств или бессознательным автоматизмам как таковой, но вырабатывается духом, который руководит их деятельностью и претворяет ее результаты в отчетливые формы.

Мы не стремимся определить в общем виде то решение, с помощью которого Джентиле да Фабриано и его последователи создали легко читавшуюся их современниками систему представления, тем более написать трактат о применении цвета. Наша задача уже. Мы хотим показать, что искать в фигуративном произведе-

нии элементы различных уровней сложности недостаточно: необходимо также учитывать способы интеграции этих элементов в ансамбли, организованные согласно гибким, однако вполне осознаваемым законам, которые связаны с интеллектуальными представлениями эпохи, например с теми, что диктуют выбор частей. И что в этой области тоже царит не субъективизм, не произвольный подход, но *конвенция*.

Расшифровка произведений той или иной художественной школы не может всецело полагаться на индивидуальные способности зрителя. Знание правил, которые регулировали создание фигуративных произведений, столь же необходимо, как для чтения — знание грамматики. Надеюсь, нам удалось продемонстрировать, что методы, в соответствии с которыми художник распределяет изобразительную поверхность и затем покрывает ее красочным слоем, не зависят от случая, не повинуются ни точной проекции внутренних черт видимой вещи, ни изобретению формы, которой колорит сообщает лишь дополнительный престиж, не имея собственного значения. Просто выяснив отношения реальности, связывающие элементы изображения с внешним миром, или уделив недостаточное внимание конвенции, определяющей расположение фундаментальных категорий знаков на двумерном пластическом экране, который служит основой и обрамлением всякого образа, расшифровать произведение не удастся.

Внесем и еще одно уточнение в определение принципов, согласно которым осуществляется прочтение образа. Сущностные отношения, которые определяют знаковую ценность элементов картины, связывают ее не только с чувственно данной, но и с институциональной реальностью, и подобно этому те отношения, в которых выражается употребление и знаковая ценность комбинаторных систем линий и цветов на плоскости, тоже зависят от институционального механизма, хотя и другого. Конкретное сопряжено не с общей реальностью, а с индивидуальным духом, совершающим интенциональные срезы. А фигуративное, образы суть не что иное, как конкретное в переработке. Они отражают не столько взаимоотношения художника с внешним миром, сколько правила причинности. И теперь мы попытаемся показать, что различные решения, к которым прибегали художники Кватроченто в организации живописной поверхности, соотносятся с представ-

лениями самих художников, а также их окружения о сферах, в которых определяются взаимоотношения людей и предметов, а событие обосновывается действием. Речь идет о месте и времени. Мы не станем описывать более или менее постоянные приемы, посредством которых художники данной эпохи интегрировали в образное поле новые объекты цивилизации; мы попытаемся найти не рецепты, но форму мысли.

Возможно, читатель удивится тому, что, посвятив целую книгу проблеме пространства в искусстве Ренессанса, мы вновь решили сосредоточиться на понятии места. Но, хотя два этих понятия очевидным образом связаны, возможность их смешения исключена. К тому же надо учитывать фундаментальный раздел, пролегающий между орудиями мысли в зависимости от того, на каком уровне они рассматриваются — на уровне восприятия мира или на уровне оценки их воображаемого применения. Когда берутся изучать представление пространства, неизменно ищут принципы взаимоотношений человека с его окружением. Когда же определяют понятие места, свойственное данной эпохе, ищут конвенциональное правило, согласно которому некоторое понимание пространства воплощается в системе мысли и представления. В эпоху Кватроченто проблема пространства связана с той ролью, которую природа играет в культуре, отвергнувшей абсолютное единство вселенной; тогда как проблема места в это же время требует исследования методов выражения разрыва между мыслью и природой в произведениях человеческого духа.

Математики, говоря о геометрическом месте, не имеют в виду участок, определенный материально и, так сказать, замкнутый. Напротив, этим термином они обозначают отношения, которые определяют одновременно исключение и систему координации. И у художников место есть метод материального соединения фигуративных объектов на двумерном пластическом экране, а также причинные отношения, оправдывающие сочетание элементов, зачастую весьма разнородных по происхождению. Фигуративное место говорит нам и о тех источниках информации, в которых художник черпал элементы для монтажа, и о логических отношениях, которыми он их связывает — сами по себе и в рамках искусственного пространства произведения.

Воспользуемся конкретными примерами. Знаменитая миниатюра братьев Лимбургов из «Великолепного часослова герцога Беррийского» показывает нам обед в герцогском дворце. Логической

стройности в ее композиции нет.<sup>1</sup> Мы видим герцога, сидящего за столом на фоне стены помещения, с трех остальных сторон совершенно открытого. Мало того, пол дворца непосредственно переходит в землю за его пределами, и вооруженные люди — рыцари в полной амуниции — скачут на лошадях не перед внешними стенами дворца, а в пустоте. Ясно, что, с одной стороны, эта композиция не содержит никакого представления о пространстве, повинующемся единой мере, и что, с другой стороны, в ней не просто сопоставлены, но совмещены сразу несколько мест. Впрочем, это совмещение не лишено смысла. Ведь герцог Беррийский — это и пристрастный к роскоши сеньор, который щедро делит свой стол с вассалами, и владетель земель, в которых он черпает свои богатство и власть, и феодал, располагающий солдатами и королевскими привилегиями. Образ безупречно вяжен, посредством простого перечисления он определяет пространство, в котором осуществляется власть герцога, и вдобавок показывает нам обстановку его жизни.

Кроме того, он образует в высшей степени рациональное фигуративное место. Связи между различными элементами четко определены. Миниатюра, таким образом, является не только изображением некоторого пространства, но также и фигуративным местом по причине того, что соотнесение различных значащих элементов повинуетя в ней общим принципам. Одни из этих принципов принадлежат к классической средневековой системе: таков, например, механизм интерпретации, связывающий изображения внутреннего и внешнего пространств, притом что интерьер дан в качестве переднего плана, в соответствии с чем мы обращаем внимание сначала на центральную сцену и только затем на ее «оболочку».<sup>2</sup> Вполне логичный прием, если следовать принципу, согласно которому внешний мир есть материализация некоторого представления о человеческом духе и первично событие, а не картина мира. Очевидно также, что, так же как и в случае с Джентиле да Фабриано, мы принимаем насквозь произвольный — ибо противоречащий норме действительного опыта — порядок презентации благодаря одному тому, что образ действует как

---

<sup>1</sup> Миниатюра «Обед герцога Иоанна Беррийского» соответствует январской части календаря «Великолепного часослова», выполненного братьями Лимбургам в 1416 году и ныне хранящегося в Шантийи.

<sup>2</sup> Ср., например, «Обрезание» Оттавиано Нелли из Прадо.

точка конвенциональной привязки, в которой собираются элементы не непосредственного, но разнесенного во времени опыта. Причем, поскольку эти черпаемые в памяти элементы в определенный момент собираются вместе, между ними завязываются отношения, не определяющие пространство, данное чувствам, не восстанавливающие последовательность нашего опыта или фактов как таковых, но создающие воображаемое место, которое имеет свойства, меры, внешние и внутренние связи, всецело конвенциональные и все же в достаточной мере сопряженные с очень различными секторами нашего сознания, чтобы мы могли использовать образ как чувственную зацепку и обнаружить умозрительную цепочку, приведшую художника к замыслу и реализации столь бессвязного с виду ансамбля, который, однако, не лишен стройности в рамках фигуративного мышления.

Система, которая вот так манипулирует воображаемыми местами, естественным образом приобретает некоторую стабильность в том, что касается связывания между собою чувственных представлений и применения комбинационных схем. Воображаемые места не изобретаются заново каждым художником и для каждого произведения. Подобно фигуративным объектам, причинные схемы складываются в серии, характерные для той или иной эпохи, того или иного художника или жанра. Они тоже суть материал, анализ и определение которого незаменимы в исследовании коллективных и индивидуальных духовных форм. Изучение интеграции форм может вестись столь же методически, что и анализ языковых парадигм, предоставляя не менее важные сведения о содержаниях и формах мысли.

С «Обедом» из «Великолепного часослова» можно сопоставить еще одно знаменитое произведение — «Поклонение пастухов»<sup>1</sup> Пьеро делла Франческа из лондонской Национальной галереи. Созданная полувеком позднее, эта композиция в очень отчетливой форме выявляет способ, каким понятие фигуративного места живет, развивается и трансформируется при внешнем постоянстве используемых средств. Это понятие приобретает в итоге значение диалектического орудия и вместе с тем набора приемов изобразительного письма, подобных, но ни в коей мере не тождественных формам живого языка.

---

<sup>1</sup> Ныне принято иное название этой картины: «Рождество Христово». — *Примеч. пер.*

В «Поклонении» Пьеро, по крайней мере в основных его частях, мы вновь обнаруживаем принцип братьев Лимбургов. Однако его значение здесь совершенно отлично: вводится новый элемент, а всякое добавление или изъятие из целого некоторой части не вызывает, разумеется, простого увеличения или уменьшения его знаковой ценности, однако обязывает интерпретировать его, само это изменение, как часть системы, иной во всем, даже в том, что в ней сохранено и на первый взгляд осталось идентичным. Итак, в «Поклонении» мы видим ту же стену, ограничивающую замкнутое пространство, — или, точнее, интерьер, — и таким же образом связанные с нею удаленные сцены, определяющие контекст, в котором разворачивается событие, в противном случае нечитаемое. То, что ангелы вводят в эту систему потусторонний мир, в миниатюре отсутствующий, почти не меняет сути воображаемого места, тогда как контрастная освещенность, напротив, вносит в него не предусмотренный ранее элемент. В миниатюре имело место единство освещения, к тому же абсолютно ирреального, которое придавало различным эпизодам общее значение таким образом, что связь между ними пребывала в однородном времени. У Пьеро же, наоборот, представленная сцена выведена из юрисдикции законов обычной жизни; она дана нам как проекция мира, отличного от нашего, и она интегрирует в единый образ легендарную актуальность и реальный спектакль. Вместо связности и единства происходящего образ Пьеро материализует сосуществование реального мира и мира веры. Иными словами, у братьев Лимбургов единство истории и единство видимого поддерживают традиционную изобразительную систему, тогда как Пьеро делла Франческа прославляет мир двух истин, хотя в этой его композиции нет и намека на введение античных элементов.

Двойственное освещение является элементом, который воплощает двойное актуальное присутствие невидимого и видимого и тем самым вносит в систему братьев Лимбургов новое измерение. Изменилась духовная форма, присущая живописцу и его зрителям-читателям; те же, что и прежде, аксессуары и те же общие детерминации ансамбля образуют столь же органичную систему, которая, однако, порождает с помощью тех же, за единственным исключением, средств новую причинность.

Завершить этот краткий обзор подхода Кватроченто к созданию фигуративного места позволит третий пример. Но, прежде

чем говорить о нем, напомним, что в нашу задачу входит не построение общей теории фигуративного места и, тем более, не изучение эволюции зарождающегося ренессансного стиля, но установление, чтобы затем применять его к дешифровке образов, нормативной и умозрительной формы процесса интеграции элементов, черпаемых параллельно из восприятия и индивидуальной и коллективной памяти согласно двойной стратегии, определяемой, с одной стороны, особенностями изобразительного поля и, с другой стороны, причинностью, свойственной пластическому мышлению.

В Кастильоне Олона близ Лаго Маджоре, в Варезине, расположен один из выдающихся художественных памятников — баптистерий, который в 1423—1432 годах по заказу кардинала Бранда ди Кастильоне украсил фресками Мазолино. Одна из главных композиций цикла на правой от входа стене повествует, эпизод за эпизодом, о смерти Иоанна Крестителя. В предыдущих исследованиях я, как правило, говорил о знаковой нагрузке фигуративных элементов в отдельности. Теперь же, напротив, мне хотелось бы сосредоточиться на том, каким образом они образуют реляционные ансамбли, и поднять тем самым уже не проблему фигуративного реализма, но проблему отбора комбинаторных знаков. Фреска из баптистерия в Кастильоне соединяет три эпизода из жизни святого. Слева Саломея просит у своего отца голову Иоанна Крестителя. Сцена разворачивается в интерьере, однако Мазолино прибегает к стародавней условности частично открытого здания, с примером которого мы сталкивались в часослове герцога Беррийского. Бегущий по карнизу фриз, образованный фигурками Амуров, аркатура в античном духе над полуготическими-полуренессансными колоннами — все это не так уж важно. Пара открытое/закрытое принадлежит к традиционному языку; внешний костюм не меняет сути знака; отсылка к реальности идет прото-ренными путями; степень иллюзионизма та же самая. Вокруг стола — персонажи в просторных плащах, следующие той же бургундской моде, что и гости герцога Беррийского. Однако некоторые из них явно из другого мира: их прически напоминают о персонажах «Бичевания» или «Истории Животворящего Креста» Пьеро делла Франческа, а на переднем плане — несомненный флорентинец в коротком камзоле, подобный свидетелям «Воскрешения Тавифы» в Капелле Бранкаччи: это приобретший городские черты родственник волхвов Джентиле да Фабриано и персонажей



знаменитого «Кассоне Адимари».<sup>1</sup> Таким образом, левая часть фрески образует ансамбль, составленный из разнородных элементов, но вполне связный: он отсылает нас ко времени, соответствующему преданию, и, кроме того, определяет воображаемое место, дворец, в соответствии с увлечениями осведомленных о новых архитектурных идеях князей Медичи. Смысл фрагмента двойствен: он вводит нас и в легендарный рассказ, и в контекст культурных предпочтений, характерный для художника и его круга.

Впрочем, главная проблема в другом. Мы не можем представлять эту часть так, словно она — гомогенный фрагмент общего пространства картины. В правой же части композиции есть еще одно здание, структура которого восходит к совсем иной концепции места. Здесь надо оговориться, что я употребляю слово «здание», говоря о Кватроченто, в расширительном смысле. Известно, что так назывались не только дома, но и описанные мной выше машины для городских процессий. Правильнее, возможно, было бы говорить «памятник», поскольку «дом», «вертеп» и т. п. также использовались в сценографии того времени, в мистериях, причем в смысле, который сам по себе напоминает о двойственности практического и фигуративного предназначения предмета, описываемого не изолированно, но с целью интеллектуальной игры, дополняющей практическую интерпретацию. Так вот, этот памятник справа — современный, даже авангардный дом по сравнению с другим. Он составлен из лоджий, напоминающих и о фасаде приюта Брунеллески, присутствующем уже у Джентиле да Фабриано, и о будущей библиотеке Козимо Медичи, построенной Микелоццо в 1437—1452 годах. Изображенные Мазолино конструкции неточно было бы называть воображаемыми: все они возможны и вероятны. Внимание художника, таким образом, не сосредоточено всецело на разработке интегрированного значащего пространства; он заботится и о дифференцированных пространственных элементах, отсылающих не к легендарному знанию, но к очень даже современным изысканиям. Основанием для введения еще одного здания служит также и то, что под правой аркадой изображен парный сюжет: здесь Саломея получает голову Предтечи. Но все-таки дома у Мазолино не призваны регулировать ком-

---

<sup>1</sup> Кассоне неизвестного автора, изображающий свадебную процессию, хранится во флорентийском Музее Академии.

позицию или прояснять смысл сюжета; их требует необходимость того, чтобы воображаемое пространство включало различные места, напоминающие о различных моментах западноевропейской культурной истории.

На фоне фрески есть и третье фигуративное пространство, определяющее еще два воображаемых места, также способствующие общему значению произведения. Среди гряды гор Мазолино представил, с одной стороны, город, а с другой — гробницу, в которой похоронен пророк. Горы необходимы потому, что святой Иоанн — пустынный. Но город тоже необходим, ибо его судьба решилась в городе, дела правителя которого и представлены нам на первом плане. И наконец, близкие и ученики хоронят тело мученика потому, что христианская религия покоится на культе мощей.

Обозревая это произведение, наш глаз не находит причин, чтобы остановиться скорее на том элементе, чем на другом. К тому же, чтобы понять композицию, нет необходимости следовать от эпизода к эпизоду в логическом порядке рассказа. В сущности, только отрубленная голова, преподносимая девушке на блюде, действительно способна облегчить полное и непосредственное узнавание сцены. Никакой другой, внешний, знак не подталкивает глаз к этому фигуративному элементу дополнительно, кроме, разве что, его расположения на переднем плане и справа. Впрочем, если бы единственной задачей Мазолино было представить библейское предание, ему достаточно было бы изобразить один этот эпизод. Но его композиция достаточно сложна и представляет не единственный предмет, не один эпизод, но систему отношений. Откуда, как мы уже говорили, следует необходимость активной расшифровки изображения.

Знаменитую фреску, которую мы проанализировали, следует поместить в контекст всей росписи баптистерия, которой обычно почти не уделяют внимания. Между тем Мазолино исполнил полный житийный цикл святого Иоанна, который нужно читать идя слева (от рождества Крестителя и его представления Захарии), минуя Крещение Христа в центре здания, напротив входа, направо (к пиру Ирода и смерти святого). Второстепенные эпизоды дополняют ансамбль, воспринимающийся с большей определенностью, чем цикл Мазолино и Мазаччо в Капелле Бранкаччи. Наконец, следует отметить, что в одной из серьезно пострадавших фресок со стороны входа есть «портрет» соседнего здания.

В Кастильоне Олона мы не просто лишний раз убеждаемся в необходимости расшифровки и в возможности идентифицировать отдельные элементы системы; мы видим, как эти объекты, элементы, комбинируются и как определяются места. Каждый знаковый ансамбль состоит из нескольких групп элементарных знаков, включенных на промежуточном уровне между деталью и целым; и каждый ансамбль вовлечен в двойную цепь значений, во-первых, значений идентификации по отношению к избранной легендарной теме и, во-вторых, значений узнавания по отношению к обычному, но вариативному опыту настоящих и будущих поколений. Эти совмещенные знаковые ансамбли не связывает между собою рациональное расположение в идеальном регулярном пространстве; их взаимоотношения значимы исключительно в рамках искусственного пространства произведения. Иногда применяемая Мазолино линия схода прекрасно комбинируется с другими методами как раз потому, что целью живописи и образного языка вовсе не является создание иллюзии, вмещающей в один вырванный из цепи оптических ощущений миг. Подобно речевой цепи, существует и непрерывная визуальная цепь. Нет оснований противопоставлять устный язык, якобы единственно подразумевающий эту непрерывность звукового ряда, языку изобразительному, за которым тоже обнаруживается расчленяемая им непрерывная цепь ощущений. Такого рода фрагментарные, но вместе с тем гомогенные ансамбли и придают элементам значимость, не совпадая при этом с общей системой произведения. Совершенно отличное от изобразительной плоскости, неадекватное какому-либо предварительному срезу реальности, воображаемое место разнится и с пространством, отсылающим к области чувственного. Его нельзя приравнивать ни к специфическому пространству каждого воображаемого места в отдельности, ни к пространству, ограниченному общими размерами произведения, ни к пространству действия картины, в которое мы переносимся. В росписи Кастильоне имеют место сразу несколько пластических пространств, отсылающих к чувственному опыту и к устойчивым представительным системам. Наряду с фигуративным объектом воображаемые пространства являются одним из орудий, позволяющих наделять формы, в природе лишённые какой бы то ни было реальности, статусом значимых элементов. Однако не эти пространства служат опорой организации изобразительного поля в целом. Сопоставление пространств, так же как и сопоставление объектов, не поро-

дает места. Образование места идет иными путями; выбор и распределение частных объектов и пространств в изобразительном поле диктуются иными законами.

Хотя фигуративные объекты и воображаемые пространства составляют два орудия изобразительного языка и в известной степени могут быть уподоблены языковым артикуляциям, не следует забывать, что в этом пункте все же сохраняется существенное различие между системами вербальной и образной мысли. Объекты и пространства не утрачивают свою автономную и всякий раз особую структуру. Они сопоставляются в рамках третьей системы отбора и распределения, каковой является изобразительное поле произведения, но не растворяются в ней без остатка, тогда как двойная артикуляция языка в той или иной степени мелко дробит уникальный акт устроения мысли на части. Две вербальные артикуляции суть две разделимые лишь в рамках абстрактного анализа степени единственного акта, формирующего речевую цепь и пребывающего в абстрактной, эфемерной среде. Основа всякого изобразительного языка стабильна, основа же всякого устного языка подвержена мгновенному и бесповоротному крушению; этим определяется еще одно существенное различие, не позволяющее уподоблять изображение языку. И этого фундаментального феномена, который можно назвать феноменом тройного учреждения, достаточно, чтобы раз и навсегда признать неприводимость друг к другу двух важнейших функций духа, взаимно дополнительных, но неотожествимых.

Впрочем, будучи основаны на механизме тройного учреждения, изобразительные системы являются воображаемыми и обращаются к памяти наравне с языком. В самом деле, именно в памяти организуются и интегрируются различные категории фигуративных объектов, соответствующие различным уровням непосредственного и социализированного опытов (в последнем случае и возникают объекты цивилизации); вот почему расшифровка материальных знаков, интегрированных на уровне воображаемых мест и зафиксированных на твердой основе, делает возможным осмысление и чтение художественных произведений.

В следующей главе, изучая генезис изобразительной системы Ренессанса, мы подробно рассмотрим решения, с помощью которых художники XV века разработали и начали применять на практике собственный закон связи мест и фигур, пространств и времен.

Комбинационный порядок различных уровней и аспектов чувственного опыта влечет за собой распределение на пластической поверхности сочетаемых ансамблей, которые подразумевают существование правил, регулирующих повторение форм, задействованных на различных уровнях в рамках воображаемого — и изобразительного — поля. Эта полоса неопределенности, сквозь которую приходится пройти чтению картины, пробуждает или поддерживает интерес. Искусство — не язык, искусство — спектакль, и, как всякий спектакль, оно требует активного участия зрителя. Но изобразительный спектакль характеризуется тем, что носители его — не происходящие действия и комментарии, а стабильные и безмолвные знаки. Это обстоятельство оказывает существенное влияние на степень и форму участия зрителя. Так, в чтении изображения нет места ожиданию, тогда как именно оно руководит восприятием театрального спектакля или прослушиванием речи. Тот факт, что изображение сразу преподносит все использованные художником знаки, иногда вселяет иллюзию, будто оно с готовностью, обнаженным, преподносит себя мгновенному постижению. Та же самая ошибка, что позволяет безосновательно отождествлять понятия места и пространства, приводит и к смешению понятий времени и последовательности. И эту неясность необходимо рассеять.

После Эйнштейна постепенная интеграция нашего опыта чувственно данного мира в пространство-время стала едва ли не догмой. Художники одними из первых перенесли это понятие в практику своего искусства, а точнее, в свои относительно абстрактные изобразительные схемы. Оно превратилось в своеобразный постулат, который попытались выразить в терминах объективной репрезентации и затем стали рассматривать как твердую точку опоры, как универсально пригодный каркас мысли, короче говоря, как категорию, посредством которой с некоторыми оговорками подтверждаются тезисы Канта, бывшие, в свою очередь, адаптацией старых систем раскладки духа на способности к фундаментальным структурам вселенной. Иными словами, этот путь приводит к антропоморфизму. Однако на материале пластического языка Кватроченто, сугубо фигуративном, мы констатируем невозможность привести систему к подобному переплетению, к двойной сети знаков, которые переносят на двумерную основу «информации», образованные на двух уровнях — на уровнях пространственного и временного опыта. Понятия пространства и времени обла-

дают не более чем абстрактной истинностью. Они суть ракурсы мысли, применение которых законно в математическом или философском рассуждении, но они не позволяют провести объективный срез реальности на уровне восприятия и представления. В опыте художника нет элементов «пространство» и элементов «время»; тем более нет в нем твердой формы, раз и навсегда определяющей для практических нужд взаимосвязь пространственных и временных восприятий. Теория Эйнштейна, в сущности, только подтвердила урок изобразительного опыта, более верного отражения поступков человека, живущего в действии, нежели опыт научный и философский.

Предпринятое нами в первой части настоящего труда исследование проблемы изобразительного пространства выявило невозможность представить себе некую форму пространственного опыта, которая бы с необходимостью соответствовала всякому человеческому опыту. Категорию времени также нельзя рассматривать как категорию духа. Многие современные ученые с некоторой наивностью сохраняют верность путям, проложенным Кантом и гегельянцами. Анализ понятий пространства и времени в приложении к изобразительному языку неотвратимо приводит нас к выводу, что в исторической действительности способы изображения пространства и времени не являются формами или понятиями, которые материализуют фрагменты реальности, сложившиеся без нашего участия. Ни пространства в себе, ни времени в себе не существует. И доктрина пространства-времени не разрешает эту проблему, поскольку ей реальность также не свойственна. Такого рода понятия суть умозрительные феномены, существующие исключительно апостериори; это точки зрения на уже созданные произведения, которые не позволяют судить о процессе творения.

В другом месте я показал также, что одна из грубейших ошибок в интерпретации искусства Кватроченто была порождена предрассудком о том, будто есть непосредственная связь между чувственным миром и той формулой проекционного пространства, что именуется линейной перспективой. Перспективное построение предметов по законам, установленным во Флоренции XV века, отвечает некоторым сторонам человеческого опыта, однако не тождественно ему целиком. В применении к другим аспектам опыта и к другим решениям, найденным, скажем, на Дальнем Востоке или в XX веке, понятие пространства вовсе не подразумевает некую незыблемую систему изображения внешнего мира, безупреч-

ную всегда, когда она применена правильно. Человечеству никогда в его истории не доводилось и не доведется найти совершенную форму своего пространственного опыта. На предшествующих страницах я, мне кажется, сумел показать, что понятие пространства включает в себя помимо протяженности и глубины еще и понятие места. Комплексным, сложным является и понятие времени, подразумевающее не только последовательность гомогенных элементов, но и одновременность, и рассеяние. И поэтому наряду с понятием пространства оно заслуживает изучения на материале искусства рассматриваемого нами периода.

Цикл росписей «История Животворящего Креста», исполненный Пьеро делла Франческа в Ареццо в 1452—1466 годах, не принадлежит к числу передовых творений Кватроченто. Не принадлежит он и к наследию конца столетия, когда сложившаяся изобразительная система начала обнаруживать свои слабые места, приспособляясь к новым понятиям и обращаясь к новой публике. Поэтому, избрав его в качестве примера, мы надеялись дать общий вид системы, созданной в Тоскане поколением художников, работавших в период от первых работ Мазолино и Мазаччо до последних произведений Пьеро.<sup>1</sup> Хотя и цикл в Ареццо был отнюдь не первым опытом его автора. Пьеро делла Франческа родился в Борго Сан-Сеполькро между 1415—1420 годами, и первые сведения о его художественной деятельности относятся к 1439 году: в это время он работает во Флоренции как помощник Доменико Венециано. 1445 годом датируется первое самостоятельное произведение живописца — «Полиптих Мизерикордия» из Борго. Затем Пьеро переезжает: в 1451 году он в Римини, в 1459 году работает для Папы Пия II в Риме, в этот же период расписывает капеллу в Ареццо и принимает участие в подготовке публичных мероприятий. Позднее, уже в 1469 году, он вместе с Паоло Учелло и Иосом ван Гентом оказывается в Урбино и в 1492 году, в весьма преклонном по тем временам возрасте, умирает.

Ряд дошедших до нас работ, выполненных Пьеро, прежде чем он приступил к большой росписи в Ареццо, свидетельствуют о том, что он, если можно так выразиться, говорил на общепринятом изобразительном языке. «Мадонна Мизерикордия» изобража-

---

<sup>1</sup> То есть в 1430—1470 годах, хотя Пьеро делла Франческа умер в 1492 году, до этого долгое время прожив слепым. О поколениях флорентийского Кватроченто см. ниже.

ет Марию под балдахином, с достаточной архаичностью повторяя сюжет, распространенный в Северной Европе. Отличие составляют лишь лица, трактованные как предметы, по примеру «Битв» Учелло. Фигура Марии превосходно интерпретируется как увеличенный, изолированный фигуративный объект, вдобавок помещенный в сугубо фигуративное место. Композиция Пьеро соотносится с описанными Беренсоном тактильными значениями, которые позволяют объяснить одновременно и ее технику, и стиль. Этот изобразительный метод, в котором властвует предмет, место — абстрактно, а время — едино, сам контекст которого не историчен и связан более с молитвенной функцией, нежели с воображаемым воссозданием библейского предания, в более позднем «Распятии» из Борго Сан-Сеполькро дополняется экспрессионистским драматизмом.

В берлинском и особенно в венецианском варианте «Святого Иеронима» Пьеро использует комбинированные друг с другом значения пространства и времени по-новому. Очень показательное сравнение двух этих произведений. Можно сказать, что в них обоих автор выражает свое видение фактологическими средствами. Берлинский «Святой Иероним» показывает нам отшельника, узнать которого позволяет присутствие рядом льва, книг и орудий покаяния. Святой окружен конвенциональным пейзажем с атрибутами никак не охарактеризованной географически сельской местности. Пещера передана с помощью странного вида скалы, которая, конечно, не столько изображение, сколько знак; и за нею мы видим холмы, прямым отсылающие к джоттовскому словарю, более подробный разговор о котором нам еще предстоит. Напротив, «Святой Иероним» из Венеции — это творение подлинного Пьеро. Здесь пейзаж — это «портрет», портрет земель, в которых жил и сам Пьеро, и другие создатели стиля XV века. Мы с первого взгляда узнаем ту самую местность, что представлена и во флорентийском диптихе герцогов Монтефельтро. И этот фон образует *место*, возведенное в ранг подлинного фигуративного объекта и вместе с тем рожденное стремлением тосканских художников придать земле статус постоянного контекста изображения. Так флорентинцы повторяют путь, чуть ранее проделанный живописцами Севера. На переднем плане — две фигуры: святой и молящийся. Не донатор, а именно молящийся, представленный в момент, когда силой своего воображения он видит чтимого им святого. Таким образом, передний план выступает местом, отличным от общего



пространства композиции. И место это характеризуется отсутствием временного единства. Молящийся и святой объединены в правдоподобном фигуративном пространстве и тем самым в иллюзионистском фигуративном времени, но принадлежат при этом к совершенно разным эпохам. Нить, что их связывает, мы можем усмотреть только в самом приеме, с помощью которого Пьеро изображает видение молящегося и который позднее прославил Гоген в своей «Борьбе Иакова с ангелом». Так или иначе, единство времени вытекает здесь из единства места, а единство места является следствием абстрактной унификации реального и воображаемого времени. Диалектическая связь места и времени вполне отчетлива.

Добавим к этому, что на границе двух основных участков места — фона и переднего плана — высится дерево. Это дерево, можно сказать, подпись Пьеро: во всех его произведениях оно символизирует жизнь, которая, разумеется, есть предельное выражение веры. «Мадонна Мизерикордия» с ее статуей кариатиды тоже ведь отсылает к колонне и косвенно — к дереву. Знак меняется, но значащий элемент остается прежним. И этот значащий элемент играет очень важную роль. Что передает святой Иероним своими сочинениями? Слово жизни. От имени этого слова люди правят городами и властвуют землями. Дерево и книга — свидетели реальности смысла, вложенного верующим в его молитву. Таким образом, фигуративные места соотносятся и выстраиваются в значимые серии посредством времени, понимаемого не как цепь одинаковых мгновений, но как неизгладимая в индивидуальной и коллективной памяти связь. Подобно фигуративным местам, фигуративное время прерывисто, пересечено. И подобно тому как фигуративное место подразумевает пространство, оно подразумевает также и время. В отличие от языка, опорой которому служит временная цепь, некоей пространственной нити, по определению непрерывной и служащей опорой всей изобразительной системе, не существует. Монтаж как орудие значения первенствует над срезами. И поэтому язык не может считаться определяющей формой человеческого мышления.

Места и пространства, воображаемые времена, собранные, как мы выяснили, в дифференцированные ансамбли, которые функционируют как связь между ними и обеспечивают дифференциацию и координацию мест, — все это, постепенно выявляясь, проливает свет на условия, в которых работает пластическая система,

но оставляет неразрешенным вопрос о принципах — разумеется, если есть некие твердые или во всяком случае определенные для каждого художника принципы, — следуя которым комбинаторика элементов диктует материальное деление живописной основы.

Случай Пьеро делла Франческа свидетельствует о том, что существуют по крайней мере действенные рецепты. Хронологически следующее после «Святого Иеронима» произведение — лондонское «Крещение Христа» показывает, как из тех же самых элементов можно сделать одновременно то же самое и нечто совершенно другое. Фигуры-кариатиды, фигуры-колонны, дерево, тождественное Христу (притом, что переключки графических знаков соседствуют с идентификацией пластической системы и реальности), пейзаж, которым значение выражено в локальном плане произведения, — словарь остается тем же. Лишь обнаженная фигура, которая, впрочем, есть и у Учелло, вносит новый элемент. Интересно само сопоставление обнаженного и женщины-колонны. Кроме того, Мария, родительница Христа, наряду с деревом есть источник жизни. Таким образом, собственно знаки спарены у Пьеро с другими значащими элементами, основная функция которых — организация поверхностей.

За «Крещением» следует урбинское «Бичевание Христа», в котором художник вводит еще один субститут дерева и кариатиды, — колонну, впоследствии широко использованную в росписи в Ареццо. «Бичевание» — первая композиция, в которой Пьеро применил горизонтальное деление картины, разграничив ее на две поверхности, в каждой из которых своя линия схода и свое пространство, пусть и подчиненные общему проекционному методу. Перед нами очевидный образец ряда ключевых сцен будущей росписи. И он позволяет нам поднять немаловажную проблему места, уделяемого Пьеро использованию линейной перспективы, одним из основоположников которой он вполне справедливо считается, будучи автором разубеждавшего скептиков трактата «*De prospectiva pingendi*».<sup>1</sup> Воодушевление перспективным методом Пьеро разделял со всей своей эпохой, и мне в свою очередь никогда не приходило в голову оспаривать значение вызванного этим методом брожения идей. Я лишь не соглашался с тем, что линейная перспектива была

---

<sup>1</sup> Написанная после 1468 г. и посвященная герцогу Федерико да Монтефельтро, эта книга, «О перспективе в живописи» (лат. — *Примеч. пер.*), переиздана под редакцией Джунты Никко Фазолы (Флоренция, 1943).

единственной спекулятивной системой в арсенале создателей нового языка и что она являлась орудием, с помощью которого живописцы переносили на картины реальный мир. Альберти, скажем, предлагает своим читателям и другие уроки наряду с тем, который ему принято приписывать с излишней исключительностью.<sup>1</sup> Хотя Пьеро написал на склоне лет трактат о перспективе, это не означает, что именно перспектива составляет секрет его искусства. Впрочем, заглянем в этот трактат. Для чего предназначался метод, который в нем изложен? Для организации одной из тех масштабных композиций, которые восхищают нас по сей день и выводят Пьеро на первый план среди его современников? Вовсе нет. В нем подробно описаны принципы построения некоторых элементов изображения, в частности всего архитектурного материала работ художника. Нет сомнений в том, что этот материал — одна из частей структурного обрамления великих произведений, как, впрочем, и в том, что само это введение в живопись элементов архитектуры и объектов — тех же *mazzocchi*, которые так любил Учелло, — было одним из характернейших пристрастий эпохи. Но, если перенестись в наше время, можно спросить себя: а позволяют ли, например, тексты Клее понять его искусство?<sup>2</sup> Проблема живописцев-писателей, конечно, выходит за рамки нашего исследования. Делакура откровенен с нами в своем «Дневнике», спору нет; только принадлежат ли эти откровения художнику? Или, напротив, человеку, стремившемуся быть властителем дум своей эпохи? Трактат Пьеро, бесспорно, свидетельствует о значении, которое его автор придавал законам построения объектов, регулярно применявшихся в его живописи. И вместе с тем я убежден, что на страницах своего труда художник раскрыл не более чем техническую и менее всех прочих связанную с творчеством часть своего метода.

В самом деле, рассмотрим роспись в Ареццо — сначала как ансамбль, в котором каждой композиции отведено свое место, а затем — его части в отдельности. Стоя перед алтарем капеллы и глядя вверх, мы видим две битвы, справа и слева: «Триумф Константина» и «Поражение Хосроя». Над ними — еще две симметричные сцены: «Открытие таинства Животворящего Креста царице

---

<sup>1</sup> См. об этом сноску пять на с. 208.

<sup>2</sup> См.: *Klee P. Das bildnerische Denken*. Bâle, 1956; *Klee P. Théorie de l'art moderne* / Éd. P.-H. Gonthier // *Médiations*. Paris, 1964.

Савской» и «Обретение Креста». В самом верху справа — «Смерть Адама» и «Воздвижение Креста». В глубине, внизу — «Благовещение» и «Сон Константина», в среднем регистре — «Шествие на Голгофу» и «Наказание Израиля», в верхней части дальней стены — фигуры пророков. Таким образом, Пьеро придерживается симметрии согласно двум сторонам капеллы. Но, чтобы прочесть предание последовательно, начать придется с вершины здания, где повествуется о смерти Адама; затем спуститься и ниже, на этой же стене, познакомиться с историей царицы Савской и завоеванием Константина; после чего вновь подняться через еще одну «Битву» к «Обретению» и «Воздвижению Креста». Наряду с порядком симметрии — круговой порядок чтения. Тот факт, что логическая последовательность сцен прерывается «Поражением Хосроя» и «Обретением Креста», свидетельствует о том, что ни один из этих порядков не доминирует. Пластический резон — симметрия двух «Битв» — оказывается важнее хронологического, что дополнительно подчеркивается и другим очевидным сопоставлением — «Обретения Креста» и «Открытия тайнства Адамова древа царице Савской».

Остается единственный вопрос: почему в этот цикл введена сцена «Благовещения» и чем объясняется отданное ей место? Гипотез на этот счет немало. Одни считают, что речь идет не о Благовещении, а о посещении ангелом святой Елены! Это абсурдное предположение не объясняет, помимо прочего, веревку, висящую на стене и завязанную петлей, — атрибут Иуды. К тому же Мария здесь — явная родственница других «Мадонн» Пьеро и является в его системе фигуративным объектом. Сопоставление в росписи «Благовещения» и двух «Битв» удивительно лишь в том случае, если искать прямую, строго последовательную и симметричную связь между всеми композициями по обе стороны от алтаря. Если же принять круговой порядок чтения, то место «Благовещения» оказывается вполне логичным: оно соответствует моменту переоценки всей человеческой истории, толчок к которой дало таинство воплощения. Разумеется, евангельская сцена должна была бы предшествовать «Сну Константина», но только в строгой хронологической перспективе, а не в перспективе Пьеро. Для художника и для его заказчиков целью росписи было отразить определенное устремление современной им религии. Над христианством в это время, в XV веке, вновь нависла мусульманская угроза, и подчиненные Папе братства призывали к Крестовому походу. Извест-

но, кстати, что призывы Папы остались тщетными, и единственным значимым ответом на них оказалось создание герцогом Бургундским ордена Золотого руна. Однако в одном современном росписи Пьеро произведении — я имею в виду «Чудо с Гостией» Учелло, хранящееся в Урбино и являющееся собственностью Церкви, — также звучит призыв к походу против неверных. Таким образом, фрески в Арещо говорят о необходимости войны в защиту Веры. Они призваны не повторить еще раз евангельский завет, но предпослать верующим отчетливую цель. А это значит, что центральное место в цикле по праву принадлежит «Битвам», а «Благовещение» подчеркивает своевременность церковной инициативы. Вот каково значение росписи: простого просвещения мало, чтобы обеспечить триумф благой вести, и долг властителей — стать новыми Константинами, усилиями которых таинство Воплощения будет претворено в историю.

Теперь мы еще отчетливее видим, насколько свободно художники варьируют порядок времен, так же как и порядок мест, чтобы разделить события или, напротив, соотнести их друг с другом. Различию между пространством — этим широким понятием, отсылающим нас к кантовской категории, — и местом соответствует различие не только между временем и последовательностью, но и между временем и событием. В порядке времен событие производит разрез, подобный тому, какой место производит в пространстве. Как фигуративный объект, событие подлечит интеграции; оно включается в организацию изобразительного поля согласно комбинаторным законам.

Подобно тому как в порядке мест существуют различные уровни опыта, события в порядке времен тоже могут принадлежать сразу к нескольким областям памяти. Они отсылают и к фактам индивидуальной памяти, и вместе с тем к эпизодам коллективной памяти людей. Как и фигуративные объекты, они обладают двойной, опытной и воображаемой, реальностью. Они способны перемещаться во времени и соединять данности, которые в области фактов соседствовать не могли бы. И благодаря этому комбинаторная система изобразительных времен оказывается сочетаемой с системой воображаемых мест. С точки зрения же фиксации знака на пластической основе возможности, которыми располагают порядок времен и порядок пространства, абсолютно идентичны, — этим-то и объясняется иллюзия единства изобразительного пространства-времени. Чтобы выразить термины родного для нее язы-

ка, изобразительная система использует, таким образом, элементы, извлеченные из разных областей опыта.

Роспись Пьеро делла Франческа в Арещо открывает нам и еще один аспект включения времени в пластический язык. До сих пор мы рассматривали ее в целом, стараясь выяснить, каким образом художник разместил на стене капеллы эпизоды, связанные между собой логикой, единственное основание которой содержится в памяти, то есть во времени. Если же теперь мы изучим некоторые сцены в отдельности, нам откроется ряд других приемов использования дифференцированных времен. Первая фреска представляет смерть Адама и вместе с тем открывает историю Животворящего Креста. В ней перемешиваются две традиции — евангельская и апокрифическая. Дерево — главный герой цикла — делит композицию надвое. Справа престарелый Адам предрекает свою близкую кончину, слева прародителя погребают его дети, а на могиле, согласно воле отца, сажают ветвь, с помощью которой архангел некогда изгнал его из Рая. Таким образом, налицо два момента рассказа в едином легендарном времени — даже три, если учесть рост дерева, символическое предвещание преумножения людского племени. И при этом — единственное место, абсолютно произвольное, определенное несколькими простыми фигуративными объектами, ибо именно фигуры придают образу все его значение.

Следующий эпизод — визит царицы Савской к царю Соломону — более сложен. Царица встречает на своем пути мост и, подходя к нему, осознает, что он сделан из того самого дерева, что выросло некогда на могиле Адама. Два других дерева, разумеется, тоже изображают не просто подрубленные стволы; они говорят о том, что всякое дерево есть символ жизни. Кроме того, холмистый пейзаж напоминает зрителю: священное предание живет всегда и всюду, обновляясь всякий раз, когда человек смотрит вокруг себя и соотносит свои впечатления с уроками истории. Фреска поделена на две части, и делением этим подчеркивается порядок эпизодов: от сцены на мосту к несколько более позднему приему царицы Соломоном. Таким образом, в одной композиции переплетены два временных цикла — краткий и протяженный. В свою очередь колонна, служащая материальным членением картины, проводит еще один раздел: между местами двух типов, естественными и искусственными, давая тем самым выражение понятию цивилизации и в некотором смысле созидательным успехам человека, чья жизнь в обществе призвана способствовать осуществлению бо-

жественного порядка, — такова, как мы уже говорили, общая тема росписи в Арещо.

Немаловажно, что в левой части фрески царица идет слева, а в правой — справа. Да, она воздержалась от того, чтобы ступить на мост, но, кроме того, этой деталью в структуре места подчеркивается специфичность времени фрески. Подобные законы предписывает всякая изобразительная система или, если угодно, всякое представление спектакля. В театре порядок выходов и уходов персонажей требует, как известно, чтобы они возвращались оттуда же, куда ушли; в кино установились иные законы. Существуют механизмы, регулирующие интеграцию пространств и времен, связывающие гибкими узами разделенные фрагменты реальности, которые воссоединяются лишь в нашем сознании.

История Животворящего Креста становилась темой декоративных ансамблей и до Пьеро делла Франческа. В XIV веке сиенцы Лоренцетти изложили ее на стенах церкви Сан Франческо в Вольтерре. Собственно говоря, они изобразили только две последние сцены полного цикла, каким он представлен в Арещо, — «Обретение Креста» и «Воздвижение Креста», то есть возвращение реликвии в Иерусалим. Вся первая часть, повествующая о ее происхождении и, так сказать, об истории дерева, из которого крест был сделан, у Лоренцетти отсутствует. Еще одну версию предания в восьми фресках исполнил в 1374 году во Флоренции, в доминиканской церкви Санта Кроче, Аньоло Гадди. Здесь пророческий сон видит не Константин, а Ираклий, и в отношении полноты цикл также уступает умбрийскому. Интересно, что вначале, во францисканской церкви Вольтерры, предание о Животворящем Кресте непосредственно связывалось с персональным культом святого Франциска — визионера, бывшего в некотором смысле вторым земным воплощением Христа. Поэтому фрески Лоренцетти можно считать одной из немногих росписей, напрямую связанных с подлинно францисканским духом. Повторение темы в Санта Кроче, у доминиканцев, вернуло ее к трактовке официальной церкви, от которой Пьеро в Арещо не отступает, подчеркивая соответствие культа Креста современным ему проектам папского Рима. И тем не менее росписи Аньоло Гадди и Пьеро заметно различаются, даже если отвлечься от очевидной разницы в качестве их исполнения. Флорентийские фрески повинуются доктринальным, монастырским императивам, тогда как в Арещо порядок диктует легенда, а вместе с ней — светская власть. Во Флоренции цикл

сосредоточен вокруг конфликта монашеских орденов: фундаментальной темой, сюжетом, который определяет выбор эпизодов и атрибутов, являются здесь разногласия нищенствующих братств и папства. Задачей Гадди было вернуть «манию Креста» в пределы внутрицерковного культа. Церковь находилась в это время в самом разгаре борьбы с еретиками. В Арещо, где утверждается скорее даже не легитимность герцога, а необходимость его деятельного вмешательства, монастырский цикл становится придворным. Отметим, кстати, что Пьеро уже не просто инсценирует наполовину устную, наполовину театральную легенду; его фигуративные объекты, если исключить крест, обладают новыми значениями, которые определяются усложненным сочленением времен, дифференцируемых отныне согласно моментам предания.

Гадди и Пьеро разделяет важнейший для понимания их произведений переворот: клирики утратили свою привилегию хранителей мысли, произошел решительный возврат к письменным источникам. Кроме того, зарождавшееся в итальянских городах новое общество было обществом торговцев, которые стыдились своего происхождения и всячески добивались дворянских званий. И роспись Пьеро в Арещо представляет этих людей, стремящихся к новым знаниям и готовых вручить ведение своих дел властям придерживающим. Предание, будь оно христианским или языческим, становится украшением нового общества, и дело тут уже не в благоговении, которое оно вселяет в души, но в ценностях, которые признают необходимыми новые властители. Иными словами, в отрыве от всестороннего опыта художника и его эпохи невозможно дать определение систем организации фигуративного поля как с точки зрения времен, так и с точки зрения мест. Фигуративным местам соответствуют события, временам соответствует локализация этих событий в рамках культуры. А их комбинаторное сочленение и распределение на плоскости диктуются не строгой последовательностью, но особой причинностью.

Итак, мы выяснили, что, во-первых, фигуративный язык — форма и цвет — никоим образом не предполагает тождества между используемыми им пространственными элементами, то есть объектами, и природой, представляемой в некоем постоянном по своему типу разрезе; и что, во-вторых, спецификация времени на



структурном уровне изображения также не определяется некой предустановленной нормой. Рецепта, который заключал бы в себе метод, применяемый художниками для организации проекционного каркаса их произведений, не существует. Произведение приобретает значение и организуется только тогда, когда художник связывает в нем места и события диалектическим отношением, в рамках которого времена и пространства интегрируются, не идентифицируясь. Всякое произведение представляет собой проблематичную оценку ряда опытов, в свою очередь стабилизирующих восприятия и знания. Фигуративное произведение стремится не к репродукции, но к детерминации. Впрочем, механическая репродукция реальности просто невысказана, поскольку всякий срез жизни есть остановка, то есть смерть. Считать, что можно определить наилучшую форму разметки поверхности вне зависимости от предмета изображения, было бы иллюзией. Такие решения, как построение перспективного пространства или применение золотого сечения, стали выражением методов, которые в ряде культурных центров сосредоточили в себе накопленные ранее частичные знания. Но конфигурация пластической поверхности всегда отсылает к ментальному образу, который не находит себе места на изобразительной плоскости. Всегда есть разрыв между видимым предметом и его изображением, равно как и между фигуративным образом и ментальными представлениями, которые он вызывает. Художники не составляют некий понятный всем без исключения перечень природных фактов, напротив, они намечают комбинаторные порядки. Им присущ особый язык, ибо, в противоположность языку вербальному, он не использует основу, размеченную раз и навсегда. Для каждого произведения они создают новые причинные отношения и средства.

Фигуративный язык — это не способ записи общепринятых значений, которые могут быть взяты из вербального языка и заново, причем без изменения, выражены в изображении. Составляющие его элементы не отсылают к некоему коду, одинаково доступному для всего человечества. В поиске аналогии ментальной практике, которая конкретизируется в образе, следовало бы, скорее, обратиться к иным опытам, нежели к языку. Хотя какой-либо прямой, почленный, так сказать, взаимообмен между формами ментальной активности невозможен, бесспорно, что дух един и, следовательно, с углублением одной из оригинальных форм его деятельности мы приближаемся к общим механизмам мышления.

В рамках анализа двойной проблематики воображаемых времени и места мы, конечно, не могли определить точные правила, служащие в каждом частном случае основанием для решения, которое художник принимает в том, что касается разметки фигуративного поля; в самом деле, число диалектических комбинаций, предполагаемое соотношением временных и пространственных значений, практически бесконечно. Однако, рассматривая творчество одного художника или даже нескольких художников-современников, мы находим-таки общие комбинационные схемы. Эти схемы, обуславливаемые не только фигуративными требованиями, но и зависящие от представлений, разделяемых художником и его средой, определяют стили — стиль индивида и стиль эпохи. Ни в коей мере не открывая нам устойчивых трафаретов духа, они, напротив, приводят нас к его истории. Поэтому их описание не может быть исследованием того, что произошло бы или могло бы произойти, но принуждено иметь дело с тем, что было. Именно по этой причине мы решили исследовать формирование исторического стиля — стиля Ренессанса, — а не фигуративного языка в себе. Именно по этой причине, поставив проблему в таких терминах, мы не можем рассчитывать дать точное определение персональных стилей художников Ренессанса и тем более стиля всей эпохи, не вступая на исторический путь, не обращаясь к эмпирическому материалу. И наконец, именно по этой причине в двух последующих главах мы попытаемся показать, как одни возможности осуществлялись, а другие, напротив, оставались нераскрытыми. Формулы и стили нельзя рассматривать как источник неких слаженных «моделей», опираясь на которые и работают художники. Стилистические модели суть фактические состояния, и, пока тот или иной воображаемый цикл длится, они непрерывно трансформируются. Пока стиль живет, пока, иными словами, он позволяет новым художникам обогащать или совершенствовать комбинаторный порядок оптического восприятия мира, этот стиль развивается. И остановке подвластны только застывшие черты.

Уже неоднократно я обращал внимание на параллелизм различных типов интеллектуальной деятельности, основываясь прежде всего на связях живописи с музыкой и математикой. На сей раз мне хотелось бы коснуться взаимоотношений живописи и поэзии. Это сближение напрашивается, поскольку оно точнее очертит взаимосвязь наших исторических интерпретаций и нынешнего понимания интересующих нас проблем, а также поскольку поэзия,

наряду с изобразительным искусством, входит в число форм репрезентативной ментальной активности, которые более всего изменились за последние сто лет.

Понятно, что в настоящем исследовании мы стремимся выявить движущие силы системы Ренессанса, но понятно и другое: мы не можем поднимать проблемы исторического определения какого-либо феномена иначе, нежели с точки зрения данных современного опыта. В противоположность Ренессансу, призванием которого было установить некий сознательный изобразительный порядок, связанный с гуманистической культурой, XX век, унаследовав открытия Малларме, Сезанна и Гогена, взялся отменить не только строгие законы ренессансного видения, но и вообще рациональность творчества. Впрочем, Поль Валери с восхитительной точностью — и ни в коей мере не изменяя верности своему учителю — определил законы новой поэзии, которая оперирует совершенно новыми средствами и вместе с тем стремится к совершенной ясности и к узаконенной строгости, свойственной ее предшественницам. В некотором смысле он решил сделать для поэтики то же, что Сезанн чуть раньше сделал для живописи. «Проблемы поэзии, — пишет Валери, — интересовали меня лишь при том условии, что они должны были разрешаться выполнением неких предварительно продуманных и установленных правил, так же как в геометрии <...> Я, так сказать, принимал мысль в качестве „неизвестного“ и посредством стольких приближений, в скольких была необходимость, постепенно подступался к „нему“». И еще: «Я называю здесь „миром“ совокупность разного рода и разной силы явлений, необходимостей, импульсов и позывов, которые обращаются к духу, не просветляя его, которые непрестанно его тревожат и озадачивают».<sup>1</sup> И наконец, об «Адонисе» Лафонтена: «...длиннейшая нить изящества, множество преодоленных трудностей, множество сладостных чувств, схваченных в плетении ничем не прерываемой ткани, в которой они собраны вместе, тесно сжаты и принуждены к слиянию одно с другим, образуют в конечном итоге иллюзию огромного и многообразного ковра; весь этот труд, который читатель с легкостью видит сквозь достоинства произведений, как сквозь прозрачное стекло... и которым он восхищается тем больше, чем яснее для него становится его структура...» Мы безвозвратно простились с эпохой, когда властвовал

---

<sup>1</sup> Valéry P. Mélanges / Éd. de la Pléiade. T. I. P. 304—306 («Воспоминание»).

факт, — пишет Валери в другом месте, — и обратились к «идеальному типу заверщенного Действия, то есть такого акта, который воображен, выстроен в умозрении вплоть до мельчайших деталей и с невероятной точностью... Наш взгляд предается видению в некоем сверкающем эфире событий, которые он безропотно связывает друг с другом своими самопроизвольными движениями, словно это они одновременно проводят линии и составляют образы, которые ему принадлежат, которые он навязывает нам и возвращает в реальное зрелище». Во всяком творчестве, будь то живопись или поэзия, непременно есть подход, использующий самые различные средства, но определяющий в конечном счете некий единый дух. Кстати, у Валери мы найдем и превосходное определение понятия места: «Место неустойчивое, блуждающее, подвижное, свободное от взглядов, куда более стремительное и чувствительное, нежели тело и даже голова; притягиваемое и отталкиваемое, мечущееся словно муха и словно муха замирающее; место, жаждущее форм, ищущее пути, связывающее разрозненные предметы; более подвижная часть менее подвижного тела, то летящая вслед каждому притяжению, то прильнувшая к бытию и послушная ему, обозревает мир и подчас забывается в каком-нибудь предмете — чтобы оправиться, оставив его».<sup>1</sup> Впрочем, явные пересечения размышлений Валери о поэтике и наших разысканий в области психологических аспектов живописи не должны отвлечь нас от фундаментальной проблемы настоящей книги — проблемы специфичности живописи как выразительного и коммуникативного орудия нашего духа, неприводимого ни к какому другому, хотя дух всегда один и тот же. И урок Валери тем более показателен для нас, что в его случае этот столь проницательный дух, столь значительно углубивший поэтическое сознание, так сказать, в самой его сущности, неопровержимо свидетельствует нам, сам того не желая, о пределах собственной мысли и о необходимости, так сказать, дополнительного к ней пластического порядка.

Страницы, посвященные Малларме, относятся у Валери к числу лучших: они возвышенны сами по себе и одновременно проливают свет на дерзкий замысел его учителя, который стал, несомненно, наставником всей передовой современной литературы. Эти размышления достигают высшей точки в комментарии к знаменитому «Броску костей». Валери вполне оправданно усматривает

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 311.

в нем если не самое совершенное, то бесспорно ключевое произведение мастера. Целью Малларме, поясняет нам он, не было только лишь выйти за пределы наивной интуиции. В «Броске костей», в этой поэме, каждое слово которой автор так или иначе расположил на странице, мысль впервые получила размещение в нашем пространстве. Пространство вобрало в себя временные формы; ожидание, сомнение, сосредоточение оказались видимы; здесь, прямо на бумаге, обрела существование речь. Валери — пророк новой выразительной способности человека; он дает определение духовному орудию выражения умозрительных предметов и абстрактного воображения. Более нет необходимости прикладывать зрительную гармонию к уже существующей интеллектуальной мелодии; форма — в данном случае страница, ставшая визуальным единством, — в самый момент своего возникновения становится композиционным решением. Иными словами, не бывает идей, которые не обретали бы в самом своем свершении впечатляющий образ.

Заинтересованному читателю не составит труда найти у Валери множество пассажей, в которых описание предприятия Малларме предоставляет определения, важные и для искусства живописи. Но еще удивительнее то, что ни Валери, ни Малларме ни на мгновение не догадывались, что этот язык в становлении, язык одновременно визуальный и концептуальный, в котором царит абсолютное единство формы и смысла, вовсе не нужно было открывать или изобретать. Хотя оба наших поэта жили в тесном общении с живописцами, они, как ни странно, не только недооценивали значение произведений, что создавались на их глазах, но и посвятили долгие годы размышлений — в общей сложности две жизни — разработке системы, ослепительные прозрения которой были в буквальном смысле перед ними, на стенах их жилищ, у них под рукой. Системы связной и подтвержденной опытом — если, конечно, мир это мир, — и к тому же стремительно обновлявшейся в те самые годы, когда они во весь голос призывали к обновлению.<sup>1</sup>

Все согласны с тем, что писатели выражаются при помощи слов; однако заявить, что живописец выражается формами и красками, едва ли не означает вызвать скандал. Легче убедить людей даже в

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 207, 220, 289; Sur une Pensée. P. 304—311; Au sujet d'Adonis. P. 467—470; Sur Goethe. P. 544—550; и в особенности: Sur Stéphane Mallarmé. P. 619—636, 648—656.

том, что композитор, вероятно, потому, что он дальше от них, чем живописец, и что, вопреки видимости, понимают его еще меньше, что-то обозначает своим творчеством. Заметим, впрочем, что это невнимание «интеллектуалов» к живописному искусству совпадает с историческим периодом, когда рост значения образов поднял в этой области проблему соперничества. Ренессанс в свою очередь уделял художнику высокое место, когда он отражал общезначимые ценности, разумеется, не цenia по достоинству великих творцов — Учелло, Пьеро, Леонардо, Джорджоне — в том, что касается их действительного вклада в искусство.

Так или иначе, рассматривая вопрос о способах обозначения и приемах нотации в живописи на историческом примере Кватроченто, следует помнить: определение изобразительной системы покоится не только на положении о символической двусмысленности образа, но и в еще большей степени на упорядоченной искусственности спектакля, который этот образ представляет, что требует учета сознательной комбинации художником очевидных в его произведении технических приемов. В самом деле, изучение организационных принципов, которым следовали художники Кватроченто, стремясь добиться связности своих работ, привело нас к выводу о том, что, располагая двумя орудиями — рисунком и цветом, они соединяли на двумерном пластическом экране — постоянной основе их произведений — знаки, вовсе не нацеленные на одно значение, а, напротив, спорящие без всякой заботы о единстве. Мы выяснили также, что комбинационное использование понятий места и времени образует тщательно разработанную диалектическую систему, начисто лишенную склонности к уподоблению. Художники, пусть и прельщенные способностью живописи вселять иллюзию, тем более что после средневековья, занятого конкретизацией умозрительных идей универсального порядка, Ренессанс с упоением вернулся к природе, прежде всего старались связать некоторыми узлами видимое и умопостигаемое, притом что знание было уже не просто уроком откровения, но и рефлексивным, нормативным, упорядоченным постижением феноменов, институциональным оформлением вселенной, непосредственно доступной человеческим чувствам вне зависимости от какой-либо сверхъестественной очевидности. Изобразительная система Ренессанса неразрывно связана с доктриной двух истин, которой вдохновлены все «современные» спекуляции этого времени от теологии до риторики и педагогики. Вот почему исследо-

вание этой системы имеет образцовое значение, не диктуя вместе с тем универсального определения живописи, хотя оно и немислимо, ибо человек, который обладал бы способностью определить одну из функций духа, был бы неотличим от демиурга.

Итогом же нашего исследования может быть возможность уточнить собственную природу фигуративного образа. Каковая возможность, разумеется, не должна быть сочтена неожиданной. Ведь мы привыкли считать образ первичной данностью опыта, хотя и смешиваем его зачастую с понятием. Мы исходим из того, что образ, появляясь на пластической основе или же в умозрении, выступает повторением некоей уже существующей в природе схемы. Однако проведенные здесь разборы конкретных произведений исчерпывающе продемонстрировали *искусственный* характер образа. В отличие от объекта и в отличие от мотива фигуративный образ является рассчитанным, сознательным продуктом материальной и интеллектуальной одновременно организации изобразительного поля. Он не совпадает со знаками, посредством которых он зафиксирован на своей основе; его стихия — воображаемое; связующий и вместе с тем структурирующий, он воплощает значимые следствия длящейся ментальной деятельности.

Термин «образ» обозначает целый ряд различных реалий. В одной только области живописи нельзя смешивать между собою ментальный образ, формирующийся в умозрении художника и более или менее неприкосновенным передающийся зрителю, и образ фигуративный. Последний — своего рода медиум, так сказать, передатчик между рассудком живописца и рассудком зрителя. Я уже достаточно говорил об упорядоченности живописного искусства, о непрременном диалектическом разрыве между элементами образа и его пользователями. Воспринимаемое пространство, мыслимое пространство, определенное пространство, пространство в новом восприятии и затем в новой интерпретации... — на базе знаков, разложенных на поверхности, завязываются целые цепи отношений; твердо установить предел воображаемой игры, открываемой формированием ансамбля организованных знаков, нельзя. Диалектическое сравнение живописного образа Ренессанса с кинематографическим образом, который так много рассказал нам о сущности образного посредничества и о расчленении изобразительного потока на значимые единицы, независимые от первичных элементов, завело бы нас слишком далеко. И все же не будем игнорировать наблюдения, сделанные над фильмом и при-

менимые, в общем, ко всякой изобразительной системе. Когда на светящемся экране в непрерывном ритме следует регулярный ряд образов-секунд, наш глаз физически не успевает учесть всю без исключения информацию, заложенную в каждом кадре. Мы замечаем и интерпретируем только различия. Выявление связей, представляющих намерения автора, осуществляется в кинофильме за счет движения. Наше внимание отмечает значимые детали в силу их постоянства или же повторения. Система выражения и понимания руководима в данном случае жестом, движением. В живописи используются иные приемы. Ничто не движется — исключая наш взгляд и наш дух, который без усталости расшифровывает, как и в кино, закодированное послание. Детали здесь не обладают такой же значимой силой, но они вновь иерархизированы. Стремление к непрерывности принуждает живописца, подобно кинорежиссеру, покрывать знаками всю несущую поверхность. Но и живописец в свою очередь с помощью некоторых средств обращает наше внимание на одни детали в ущерб другим. Иными словами, он создает *скрытые знаки*, и вместе с тем ему необходимо достичь целостности формы, фигуры или же действия, чтобы их можно было заметить. Наш дух предвывает и дополняет. В пределах образа всегда намного больше элементов, нежели значимых ансамблей, и в нем всегда есть исключительно значимые черты, не зафиксированные на основе физически. Так мы возвращаемся к понятию обзора, которое позволяет понять, каким образом неподвижная композиция живет в нашем умозрении и обладает реальностью, бесконечно превосходящей мелочный иллюзионизм бездумно воспроизведенной детали.

Сезанн говорил: «По мере наложения красок проступает рисунок; с гармонизацией цвета рисунок тоже постепенно уточняется... Когда цвет достигает богатства, форма приходит к полноте... каждый мазок должен вмещать в себя воздух, свет, предмет, плоскость и характер, рисунок, стиль». Разметка изобразительного поля открывает нам вселенную линий и красок, мест, времен и фигур, которые не определяются в соответствии с границами композиции, но вводят нас в мир пережитого художником опыта, раскрывают перед нами системы ценностей, принятых в его окружении, и даже, если это великий художник, погружают нас в его грезы, прокладывающие путь к новым опытам.

Таким образом, с помощью комбинации линий и цветов художник преподносит нам слаженные ансамбли, формирующие



воображаемые фигуры и места, не подвластные ни закону моментальности, который регулирует замкнутое пространство, ни незыблемому закону цикличности временной последовательности. Комбинаторный строй, согласно которому отбираются и затем сопоставляются на двумерном пластическом экране элементы произведения, расходится с конкретным опытом художника или некоторых его зрителей. Всякая расшифровка живописного образа подразумевает прежде всего признание этого факта: никакое изображение не совпадает с некоей пережитой реальностью. Даже в умозрении живописца порядок восприятий и порядок представлений различны. К тому же ни один образ не обладает единственным и даже просто стабильным значением. Визуальный мир не осязаем, но манипулируем.

Если рассматривать фигуративные произведения не в отдельности, но как серии, то они складываются в конвенциональные системы, на основе которых в данную эпоху и в данной среде закладываются обмены на двойном уровне узнавания предметов и их значений. Нельзя читать произведения, не учитывая, что они одновременно представляют множество информационных сетей, возможности комбинированной интерпретации которых всегда различны. Всякий образ есть оптический документ и вместе с тем утверждение некоторой системы ценностей. Отмечая расстояние между знаками, которые представляют некую искусственную реальность, и значениями, сопряженными с более обширными ансамблями знаний, нежели изображенные элементы, мы только и можем открыть для себя сущность и достоинства произведения. Подобно тому как в любую эпоху существует некая родовая форма математической, философской, литературной или технической мысли, существует и форма мысли пластической, особое отличие которой в том, что она пользуется прежде всего оптическими данными, которые разрабатывает на уровне восприятия и комбинирует с другими данными, на первый взгляд идентичными, но на деле искусственно созданными художником и внешними ему лишь иллюзорно. Таким образом складывающаяся визуальная среда, своя для каждой эпохи, автономна и в то же время не чужда другим современным ей средам. И ее изучение может помочь нам дополнить наши познания в области общих законов духа. Там, где узнавание иллюзорной реальности встречается с прочтением упорядоченного смысла, и располагается значение.

ФИГУРА И МЕСТО



Портрет Федерико да Монтефельтро, герцога Урбинского. 1465.  
Галерея Уффици, Флоренция.

ТРАДИЦИОННЫЙ ОБЪЕКТ



Жены-мироносицы у Гроба Господня. Костяной переплет. IV–V вв.  
Национальный музей, Мюнхен.

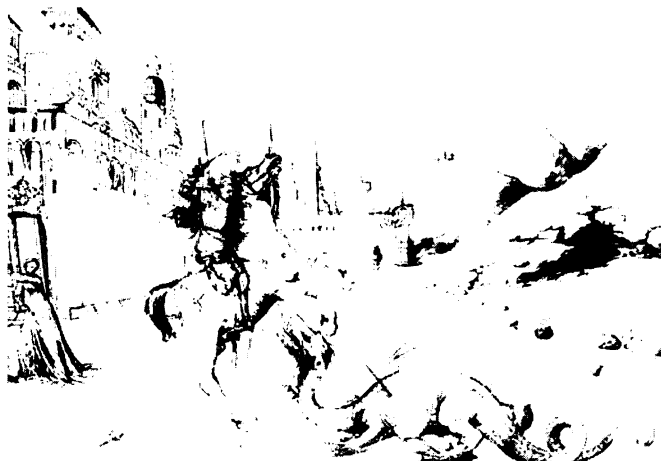


Мельхиор Брудерлам. Благовещение. Встреча Марии и Елизаветы. 1398.  
Музей изящных искусств, Дижон.



Рафаэль. Обручение Марии. 1504.  
Пинакотека Брера, Милан.

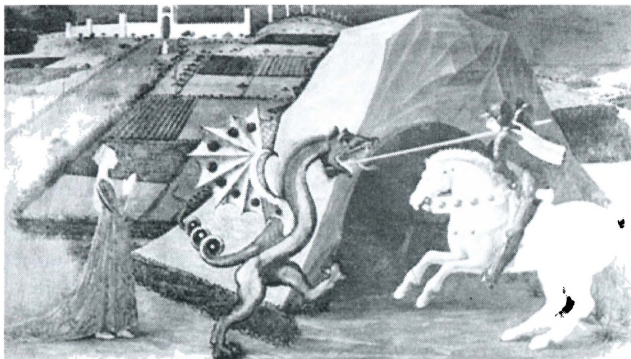
МОНТАЖ ФИГУРАТИВНЫХ ОБЪЕКТОВ



Якопо Беллини. Святой Георгий, поражающий дракона. Около 1440–1460.  
Лувр, Париж.



МОНТАЖ ФИГУРАТИВНЫХ ОБЪЕКТОВ



Паоло Учелло. Святой Георгий, поражающий дракона. Около 1440.  
Музей Жакмар-Андре, Париж.



Паоло Учелло. Битва при Сан Романо. Около 1445.  
Деталь. Национальная галерея, Лондон.

ТРАДИЦИОННЫЕ ОБЪЕКТЫ И НОВАЯ ПРОГРАММА



Дуччо ди Буонинсенья. Рождество. Пророки Исайя и Иезекииль. Пределла алтарной картины. 1308–1311.  
Национальная галерея, Вашингтон.



ТРАДИЦИОННЫЕ ОБЪЕКТЫ И НОВАЯ ПРОГРАММА



Дуччо ди Буонинсенья. Маэста. Центральная часть алтарной картины. 1308–1311.  
Музей Опера дель Дуомо, Сиена.

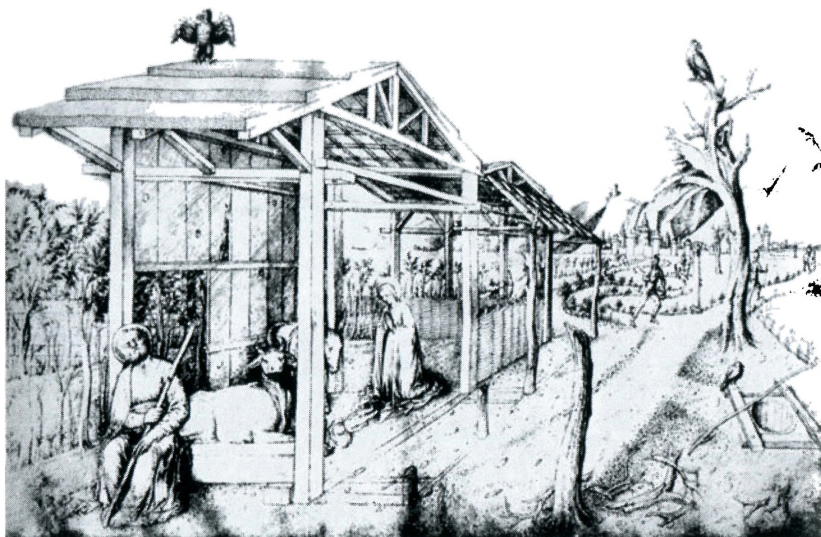




Джотто. Энрико Скровеньи преподносит модель Капеллы дель Арена.  
Часть фрески «Страшный суд» в Капелле дель Арена, Падуя. После 1305.



Джотто. Рождество. Фреска в Капелле дель Арена, Падуя. После 1305.



Якопо Беллини. Рождество. Около 1450.  
Британский музей, Лондон.





Пьеро делла Франческа. Рождество. Около 1475.  
Национальная галерея, Лондон.



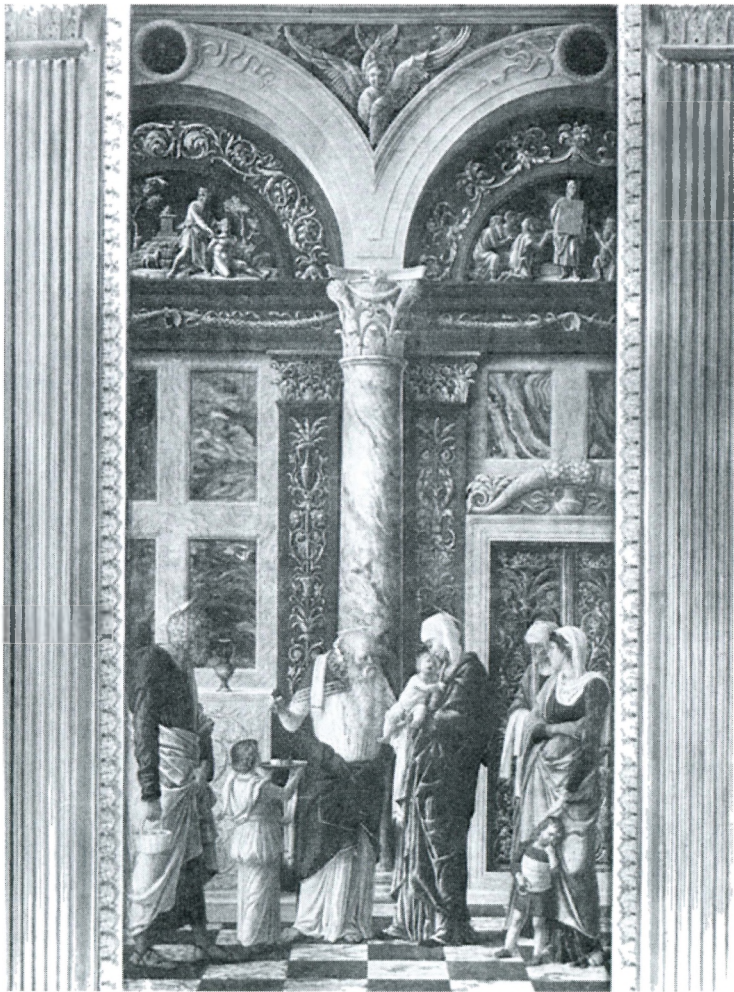
Антонелло да Мессина. Святой Иероним в келье. Около 1450–1455.  
Национальная галерея, Лондон.



Пьеро делла Франческа. Крещение Христа. Около 1440–1450.  
Национальная галерея, Лондон.



ПЛАСТИЧЕСКИЕ УРАВНЕНИЯ



Андреа Мантенья. Обрезание. Около 1470.  
Галерея Уффици, Флоренция.

ЛИНЕЙНЫЙ ПОРЯДОК



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. Около 1485. Деталь.  
Галерея Уффици, Флоренция.



КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ ПОРЯДОК



Андреа дель Кастаньо.  
Часть фрески «Положение во гроб»  
в церкви Сант Аполлония, Флоренция. 1450—1455.

ПРОСТРАНСТВО ЧУВСТВА



Мазаччо. Изгнание из рая. 1425–1427.  
Фреска в Капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине, Флоренция.

ПРОСТРАНСТВО МЕР



Мазолино. Закладка церкви Санта Мария Маджоре. Около 1425.  
Национальный музей Каподимонте, Неаполь.



УМОЗРИТЕЛЬНОЕ МЕСТО



Братья Лимбурги. Обед в доме герцога Иоанна Беррийского («Январь»)  
Миниатюра Великолепного часослова герцога Беррийского. 1416.  
Музей Конде, Шантийи.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ МЕСТО



Джентиле да Фабриано. Поклонение волхвов.  
Центральная часть алтаря. 1423.  
Галерея Уффици, Флоренция.

ВРЕМЕНА РАССКАЗА



Мазаччо. Чудо со статиром. 1425–1427.  
Фреска в Капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине, Флоренция.



ВРЕМЕНА РАССКАЗА

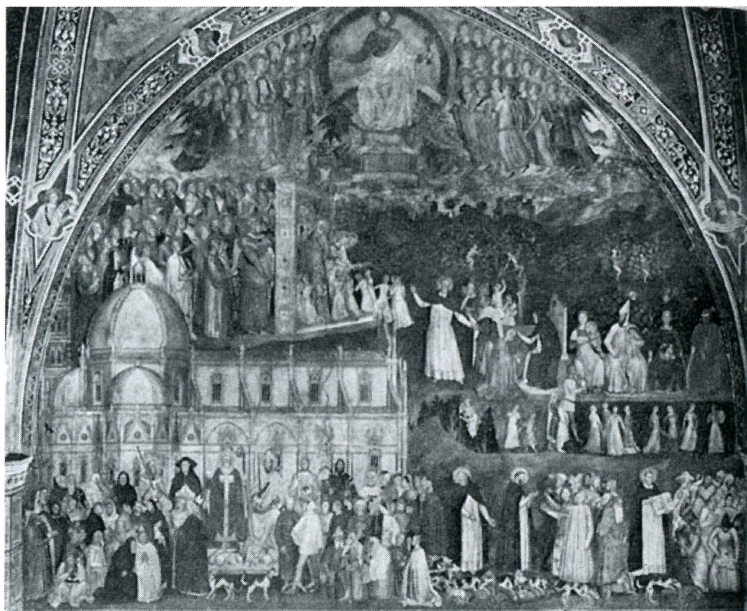


Пьеро делла Франческа. Встреча царицы Савской и царя Соломона. 1452–1466.  
Фреска в церкви Сан Франческо, Арреццо.



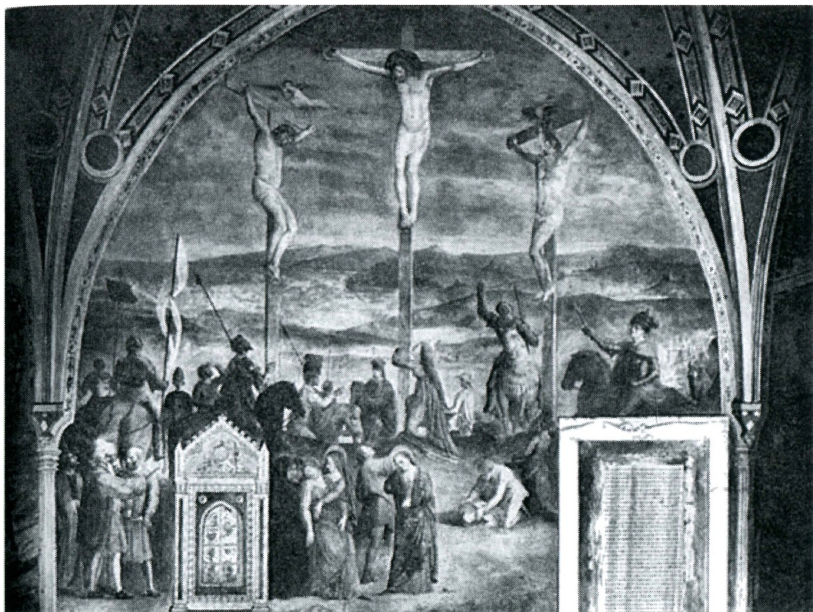
Джорджоне. Гроза. 1505–1508.  
Галерея Академии, Венеция.





Андреа да Фиренце. Триумф Доминиканского ордена. 1366–1367.  
Церковь Санта Мария Новелла, Флоренция.

ОТКРЫТОЕ ОКНО



Мазолино. Распятие. 1428–1431.  
Церковь Сан Клементе, Рим.



CLARVS IN SIGNE VERTVTVM TRIVMPHO •  
QVEAM PAREM SVMMIS DIGNVM PERHENNIS •  
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •  
SCPTA TIENTE M •

Пьеро делла Франческа. Триумф Баттисты Сфорца, герцогини урбинской  
(оборотная сторона «Портрета Баттисты Сфорца»). Около 1475.  
Галерея Уффици, Флоренция.



ОТ АЛЛЕГОРИИ К СИМВОЛУ



Джорджоне. Три философа. 1508–1510.  
Художественно-исторический музей, Вена.



Андреа Мантенья. Мадонна делла Виттория. 1493–1496.  
Лувр, Париж.



Джованни Беллини. Святой Иероним в пустыне. 1505.  
Национальная галерея, Вашингтон.



ОТ ФИГУРАТИВНОГО МЕСТА К ПЕЙЗАЖУ



Джентиле да Фабриано. Бегство в Египет.  
Пределла алтарной картины «Поклонение волхвов». 1423. Деталь.  
Галерея Уффици, Флоренция.

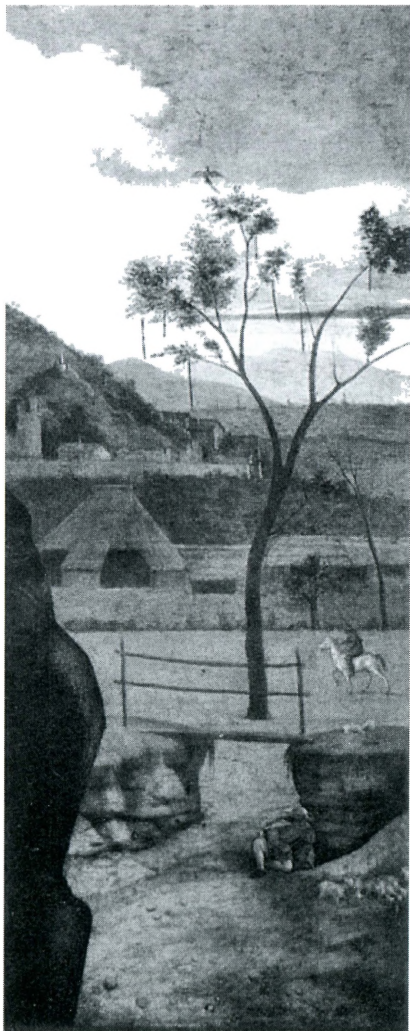
ОТ ФИГУРАТИВНОГО МЕСТА К ПЕЙЗАЖУ



Джованни Беллини. Мадонна с младенцем. 1501.  
Пинакотекa Брера, Милан.



МОДЕРНИЗМ: ВИД ПРИРОДЫ



Джованни Беллини. Мадонна с младенцем. 1501.  
Деталь.

## ГЛАВА IV

### ПУТИ ПЕРЕМЕН

В трех предыдущих главах мы искали наилучшую точку зрения для исследования живописных систем как особых кодов, разработанных — наряду с прочими — в обществах прошлого. Коммуникативная функция этих систем отличает их от систем устного языка и по форме, и по содержанию. Их предназначение — не в передаче значений, наиболее адекватным выражением которых является язык, преимущественное хранилище умственных способностей человека, которые возвышают его над остальными видами. Живописные системы обладают собственными принципами, собственными законами; они отображают интеллектуальную активность особого рода; они выполняют в обществе самостоятельную и постоянную роль, не менее важную, чем та, что принадлежит системам, упорядочивающим математическую, биологическую или физическую, экономическую, философскую или политическую мысль; они позволяют нам воссоздавать, исходя из воображаемых фигур и мест, целые среды, которым сообщает связность придание конвенциональным объектам согласованных между собою функций и значений.

Чтобы изучить подобную форму мысли, сопряженную с особым рода деятельностью, а именно с оформлением материи и выработкой на двумерном пластическом экране атрибутивных схем значений, нужно идти путем конкретного анализа исторически реальных частных случаев. Нельзя — как это слишком часто делается — абстрактно определить теоретические условия, в которых формируются фигуративные системы, а затем искать случаи их приложения. На первый взгляд, поступая так, исследователь всегда оказывается прав: он замечает только то, что служит его доказательству. Однако пластическая функция как функция

духа не существует независимо от порождаемых ею произведений.<sup>1</sup>

В первой главе настоящей книги мы рассчитывали показать, что всякий заслуживающий внимания подход к нашей проблеме подразумевает предварительное принятие некоторого метода расшифровки, строго соответствующего механизмам восприятия, которые диктуются зрительным образом. Постигание фигуративного нельзя уподоблять непосредственному видению естественного мира, поскольку на всех уровнях образа имеет место монтаж интегрируемых элементов в сложные интеллектуальные структуры. Кроме того, фигуративный образ как таковой является объектом, который в противоположность феноменам обладает тем сущностным свойством, что он создан руками человека и потому имеет происхождение. Этот оригинальный объект восприятия не незыблем, но долгое время пребывает в неприкосновенности перед глазами людей, живущих в более или менее дифференцированных феноменологических мирах. Он обладает реальностью лишь в связке с определенным историческим периодом и с определенными обществами и с течением времени меняет свое значение. Однако с момента своего сложения он существует как таковой и не как природное, но как человеческое творение. Мы никогда не воспринимаем формы как хранилища ряда элементов, раз и навсегда выбранных в окружающем мире — в качестве чуждых человеческому духу «вещей». Глядя на фигуративное произведение, мы восстанавливаем не конфигурацию некоего целого, вырезанного в потоке жизни без вмешательства художника; мы с той или иной точностью восстанавливаем комбинаторные процессы, посредством которых индивид, обращаясь к своему локально и темпорально определенному окружению, разрабатывал знак. Объекты получают свое определение в связи с некоторыми представлениями и возможностями общего действия. Фигуративный образ не отсылает к структурам материи. Фигуративный знак никогда не бывает субститутом некоей «реалии», он — орудие человеческого познания в данном месте и данном времени. Только при этом следует различать знак как таковой, пребывающий в воображаемом, и элементы-носители знака, которые, едва возникнув, облекаются материей.

---

<sup>1</sup> См.: *Meyerson I. Les fonctions et les œuvres.* Paris, 1948.

Поэтому вторую главу нашей книги мы посвятили изучению фигуративных объектов в их взаимоотношениях с реальностью. Исследование фигуративных систем открывает и у зрителя-читателя, и у художника совершенно особые способности. Произведение, объект цивилизации, принадлежит к сокровищнице коллективной памяти и одновременно воплощает опыт и проблематику, рожденные на уровне памяти персональной. Таким образом, эта сокровищница коллективной памяти образует архив, всегда способный обогащаться, и каждое поступающее туда значение, вышедшее из индивидуальной памяти художника, который-то и включает его в общедоступное хранилище, выполняет роль, в физических науках свойственную одному кванту, одной энтропии, а в математических науках — одной теореме. Оно не просто обогащает номенклатуру; оно вносит изменение во все разновидности комбинаций, известные доселе.

В области образов, как, впрочем, и везде, целое не является суммой элементов. Без всякого сомнения, элементы вступают в комбинацию между собой, формируя многообразные и бесчисленные ансамбли; но эти ансамбли следует воспринимать как таковые, ни в коем случае не как сумму частей. Причем если элементы мобильны и изменяемы, то структуры покоятся на принципах, меняющихся гораздо медленнее. И в третьей главе мы предприняли анализ фигуративных структур. Никакая мысль, никакое познание не основывается на прямом воздействии на органы чувств; всякое представление есть феномен культуры. Вселенная преподносит нам безграничную сеть наблюдений, но по мере заимствования элементов в реальности мы включаем их в системы отношений, и эти системы создаются не для того, чтобы позволять нам всякий раз по-новому перестраивать весь мир. Образы помогают нам понять не последнее слово природы, или Бога, а значимые представления, которые вырабатывали, побеждая время и пространство, группы людей на разных этапах эволюции, и которые сохраняют свою значимость и для других обществ. Искусство — это фрагмент истории человека, а не истории мира. Оно сплетает одну из нитей, что связывают поколения людей, наделенных общими способностями.

Интересно, что Макс Планк, один из крупнейших физиков современности, весьма родственным образом размышляет о своей науке. Он тоже приходит к выводу, что физический объект не есть агрегат ощущений, что он существует, будучи включен в

систему представлений, которой руководит причинность более стойкая, нежели его собственная. Он тоже заключает, что физический объект приводит тех, кто с ним работает, к формированию идеи о материальном мире, который поддерживают те же основания представления, что и наши собственные, и который обращается к нам путем сообщений. Он тоже различает три мира, перекрещивающиеся в этом объекте (который тоже ведь есть объект цивилизации): реальный мир, воспринимаемый мир и физический мир, созданный духом и по определению изменяемый и совершенствуемый. Он тоже утверждает, что все физические и химические свойства тела определяются не его элементами, но присущей ему композицией. Поиск абсолютной реальности природы для него тоже — метафизическая цель, отклоняющаяся и от пути ученого, и от пути художника. Наконец, Макс Планк заключает, что достижения науки повинуются нерегулярному ритму, и в иные моменты открытие нового способа группировки феноменов обрекает общую деятельность на длительный пересмотр в частном порядке физического познания. И потому для него тоже модель отсылает не к некоему позитивному, неизменному, универсальному порядку, но к типам гипотез, соразмерных человечеству в определенных временных и географических границах.<sup>1</sup> В другом месте я уже указывал и на параллели в логике математиков. Всюду, где есть производство систем интеграции опыта посредством интенционального отбора элементов, объединяемых в ансамбль; всюду, где проблематика воображаемого определяется созданием объектов цивилизации, бесконечных численно, но систематизируемых методически, — во всех этих случаях существует система понимания — язык, если угодно, — соответствующая одной из функций духа.

Итак, показав в предшествующих главах, что фигуративные системы имеют свойство интегрировать элементы, не приводимые ни к каким другим, в ансамбли, поддающиеся интерпретации как структуры, генерирующие решения, настал момент проанализировать в конкретных исторических обстоятельствах то, каким образом в XV веке в Западной Европе сформировалась одна из таких систем — одна из наиболее значительных систем фигуративной мысли.

---

<sup>1</sup> См.: *Planck M. L'image du monde dans la physique moderne // Médiations. Paris, 1963. Особенно с. 5—14 и 73—78.*

Как мы увидим, в намеченной перспективе общепринятое мнение, согласно которому фигуративная цивилизация современного мира родилась во Флоренции эпохи Кватроченто, подлежит уточнению. Воздержимся, однако, от того, чтобы одним беглым взглядом обозреть судьбу фигуративных систем всего западного мира в течение всего периода, который ознаменовался переходом от средневековья к Ренессансу. Стремясь не отходить от фактов, свидетельствующих о жизни определенной социальной группы, я попытаюсь исследовать этот поворот, происшедший в мысли как бы изнутри флорентийской системы того времени, когда в ней и зародилась интересующая нас модель. Изучая механизмы языка, тоже обычно идут от частных случаев. Игра сравнений поможет нам восстановить особенности фигуративной системы Кватроченто в контексте ее эпохи, но, пожалуй, главной нашей целью будет доказать существование визуального мира, сопоставимого с другими системами значения, хотя и несводимого исключительно к законам, которые филологи устанавливают, познавая языки.

Предшествующие разборы позволяют сделать вывод, что генезис фигуративной системы флорентийского Кватроченто приводит нас к трем сериям проблем. Эта система включает в себя фигуративные элементы, определенные нами во второй главе; она включает структуры или, точнее, схемы интеграции, описанные нами в третьей главе; и наконец, она подразумевает постоянное обращение либо к уровню объектов, либо к уровню схем, или систем, причинности. К этим-то системам мы и присмотримся теперь.

Поскольку фигуративные образы отсылают не к ансамблям, сложившимся в природе, а к типам представления, конкретизирующим абстрактные значения (тогда это сочленения идей) или же значения моральные (и тогда это типы поведения), постольку в границах определенной эпохи мы воспринимаем знаки и их содержания одновременно, в нераздельности. Поэтому следует задаться вопросом не о том, откуда происходят различные конститутивные элементы знаков и схем представления, а о том, каким образом они комбинируются с целью выразить причинные цепи и почему в определенный момент они проливают для людей своей эпохи новый свет на значение мира. Выяснить источник одной фигуративной формы не так уж сложно. Не более сложно показать, что всякий единожды принятый знак не умирает, а, напротив, раз за разом поставляет часть материала для пластических систем будущего. Находить повторения приятно: это вселяет впе-

чатление очевидности, которое так радует нетерпеливых исследователей. Однако истинная проблема происхождения и развития фигуративных систем лежит в иной области. Почему различные общества, обладая совершенно одинаковым запасом знаков, который обогащается и не оскудевает, воплощают в искусстве зачастую противоположные деяния и ценности? Вот в чем вопрос.

Так же как Евклид остается началом всякой геометрической мысли даже теперь, когда доказано, что его теорема не отражает всей совокупности опыта, некоторые фигуративные знаки тоже не выходят из обращения тысячи лет, лишь меняя со временем объем своего значения. Другие же знаки, чей возраст исчисляется несколькими поколениями, служат объяснению визуального опыта, ранее не известного, но необходимого для создания иллюзии, которая, как я показал, основывается на комбинации произвольных систем, а вовсе не на тождестве реалии и знака. Далее я покажу, что уже со времени Джотто, то есть более чем за век до Мазаччо, Брунеллески и Донателло, флорентийская живопись начала выработку знакового материала, который лег в основу всего ее языка; а в дополнение к этому — что ключ к новым произведениям дает не наличие этих фрагментарных знаков как таковых; затем же путем анализа отношения новых и старых произведений к содержанию я попытаюсь определить природу и подлинно оригинальные средства, позволившие флорентинцам XV века выразить новые идеи в образах, столь родственных важнейшим течениям современной мысли, что система их по мере ее совершенствования оставила далеко позади древних.

Традиционное представление истории искусства гласит, что Ренессанс в изобразительном искусстве родился едва ли не в один миг — во Флоренции, около 1425 года, в живописи Мазаччо, при том что предшественником его был Джотто, живший более чем столетием ранее. Историки, так сказать, играют с этими двумя картами со времен Вазари или, точнее, даже со времен Учелло, который в своей знаменитой Луврской пределле изобразил рядом Джотто, Брунеллески, Донателло, Манетти и самого себя как создателей современного мира искусства. Впрочем, с подобным же затруднением сталкиваются и литературоведы: в словесности первыми «современными» авторами Запада, глашатаями культуры, в полный голос заявившей о себе в конце XV века, без всякого сомне-

ния, еще более бесспорно, чем названные художники, были Петрарка и Боккаччо. Таким образом, я отнюдь не хочу пересмотреть неверно поставленный вопрос из национальных соображений. Проблема гораздо шире: каков был ритм развития Ренессанса, как эволюционировали его ростки и та часть жизни людей XIV и XV столетий, что отдавалась различным интеллектуальным спекуляциям — которые предвещали новые времена, но подчас и отражали по-прежнему творческие усилия средневековья, даже не ведавшего описанной у Хейзинги долгой романтической осени.<sup>1</sup>

До сих пор основные усилия прилагались к поиску даты рождения Ренессанса, словно бы это был первый проблеск зари на сумеречном горизонте; или же, наоборот, — к обнаружению следов того, как, всецело сформировавшись в своих принципах, он несколько сотен лет ждал своего исторического часа. Проблема, поднятая генезисом флорентийского фигуративного языка, должна помочь нам преодолеть эти апории. Ибо внезапной смены одной культуры другой не бывает. В XIV и XV веках как минимум две культуры жили активной, созидательной жизнью бок о бок друг с другом. И поскольку они очень часто пользовались одними и теми же фигуративными элементами, не так просто разделить расцвет прошлого и предвестие будущего. Впрочем, одну из лучших территорий для исследования этой проблемы предоставляет область эстетических фактов.

В искусстве Джотто очевидно присутствие объектов цивилизации, тесно связанных с тем их репертуаром, который позднее использовался флорентинцами Кватроченто. Сын земледельца, родившийся около 1267 года в местечке Муджелло, Джотто выполнил часть росписей в верхней церкви в Ассизи (до 1300 года), расписал падуанскую Капеллу дель Арена (1304—1305 годы) и капеллы Барди и Перуцци флорентийской церкви Санта Кроче (около 1317 года), а также в промежутках между этими большими работами создал фрески «Знаки Зодиака» и «Семь планет» в палаццо Раджоне (Падуя, около 1329—1333 годов) и не сохранившийся цикл «Прославленные деятели» в неаполитанском Каstellьнуово, по заказу Робера Анжуйского.

Фигуративный материал живописца довольно-таки ограничен: это скала и *domus*,<sup>2</sup> дерево и город, храм, алтарь, врата, апсида,

---

<sup>1</sup> См.: Huyzinger J. Le Déclin du Moyen Age. Paris, 1948.

<sup>2</sup> Жилище (лат.). — Примеч. пер.



облако, престол, вертеп, часовня, зал дворца и церковь. Как видим, число объектов относительно невелико, причем все они без труда обнаруживаются в предшествующих и последующих образных системах. Мы сразу отмечаем их родство с эллинистической и византийской традициями, но встречаем их также и по истечении Кватроченто.

Особого интереса заслуживают среди перечисленных те объекты, которые наиболее тесно связаны с непосредственным замыслом Джотто в его важнейших фресковых циклах. Прежде всего надо заметить, что одним и тем же материалом он пользуется в очень разных по духу произведениях. Так, бросается в глаза разрыв между росписями верхней церкви в Ассизи и Капеллы дель Арена. В первом случае объекты применены более автономно, взяты в отдельности, поданы как таковые; во втором же — в гораздо большей степени интегрированы в единые композиции. Вопреки всякой ожидаемой логике, наиболее проработанными следует считать самые ранние хронологически произведения живописца: таков красноречивый ответ модным теориям о логическом и последовательном развитии стиля художника, этому последнему слову в критике для многих нынешних историков искусства. Верно, впрочем, и то, что в Падуе доля участия Джотто куда очевиднее, нежели в Ассизи, где его руке с уверенностью приписываются лишь немногие фрески: работала целая мастерская. Но вот еще один парадокс: в Падуе Джотто гораздо строже следует римской традиции Каваллини и своих собственных ассизских партнеров. В Ассизи стиль фресок нефа намного живописнее, чем в Капелле дель Арена, и ближе к Чимабуэ, который, кстати, выполнил в той же церкви фрески хора и евангелистов в куполе и в живописи которого, при ее значительных утратах, можно отметить аналогичную Джотто двойную серию: в одних работах фигуративные элементы остаются отдельными, а в других решающую роль приобретает композиция, или, если быть точным, композиция как мозаика цветных пятен. Поэтому, думаю, нам следует сразу отвести идеи о едином стиле художника и о едином решении, главенствующем в том или ином художественном центре или в ту или иную эпоху. Живописцы не получают в свое распоряжение готового языка, они вырабатывают знаки для непосредственных и проблематичных значений. Кроме того, не следует радикально противопоставлять свободное изобретение больших композиций и косный язык традиции. Начиная с фресок Санта Кроче фигуративный порядок,

основанный на композиции частей, предстает у Джотто как своеобразный академизм. Изобретение не сопряжено с принятием некоторого метода или словаря, оно как таковое заявляет о себе в разных системах. Интеграционные принципы, точно так же как элементы, важны не сами по себе, и описания средств недостаточны для определения целого искусства. Наше суждение должно основываться на совпадении средств и некоторого значения.

Рассмотрим же наконец, каким образом оригинальность Джотто сказывается внутри каждого из его больших циклов.

В Ассизи очевидна оригинальность, или, точнее, специфичность, общей темы росписи: речь идет о житии святого Франциска. Его фигура уже не раз к этому времени входила в художественную иконографию, но то были портреты или, наоборот, алтарные образы, как, например, «Святой Франциск» Пешиа, где условная фигура святого окружена маленькими сценами, изображающими замечательные эпизоды его жития. Ассизская роспись следует куда более дерзкой программе: Франциску, этому современному святому, который еще близок людям почти как живой человек, посвящается легендарный цикл, по масштабу сравнимый разве что с житием Христа. Ведь в самом деле, Франциск — это второе воплощение Христа, новый свидетель вещественного присутствия Бога на земле в избранные эпохи. Таким образом, Джотто и его помощникам предлагается к работе исключительный материал, не подкрепленный никакой моделью, которая не оставляла бы в глазах зрителей сомнения по поводу привычного значения образов. Хотя элементы росписи в большинстве своем традиционны, на них опирается совершенно новаторское творческое усилие. Ассизский цикл помещает художника в необычную ситуацию, ибо требует от него создать ментальную очевидность, или, точнее, знак, способный разъяснить новый замысел. Следовательно, проблема визуализации образа поднимается в Ассизи совершенно особым образом, и нам предоставляется шанс проследить сам процесс перенесения интеллектуальной данности в изображение.

Действительно, нам доступны несомненно те самые тексты, на которые ориентировался Джотто. Ученики святого Франциска постарались сохранить в письменном виде наиболее значительные его деяния: так возникли «Fioretti»<sup>1</sup> блаженного и простодушного францисканца брата Элиджо и более поздние тексты, вдох-

---

<sup>1</sup> «Цветочки» (итал.). — Примеч. пер.

новленные Церковью, все более удалявшейся от духа святого. Франциск вскоре утратил статус выразителя чаяний бедноты и стал верным и усердным помощником Папы и официального католицизма. Опасная, даже еретическая, сторона его проповедей, обличавших пагубные для веры следствия обогащения, несколько померкла, и францисканцы постепенно приблизились к доминиканцам, милосердие которых следовало, в частности, путем инквизиции, а нищенство — путем обращения за помощью к светской власти. Как всегда, механизм перехода текста в изображение не определяется содержанием единственной доктрины. В Ассизи соединяются две традиции: францисканская, благочестивыми носителями которой являются монахи, и римская; причем последней принадлежит явное превосходство. Об этом свидетельствует хотя бы выбор эпизодов. Но было бы неверным считать, что Джотто в Ассизи следует одному тексту и одной традиции: среди его иконографических источников несомненно была и «*Leggenda di San Francesco*»<sup>1</sup> Фра Джованни ди Мурро делла Марка, генерала францисканского ордена (1296—1305), и «*Leggenda Major*» святого Бонавентуры,<sup>2</sup> созданная им в ассизском уединении около 1260—1263 годов в атмосфере, еще всецело пронизанной подлинной жизнью святого.<sup>3</sup>

Каждая фреска сопровождается довольно-таки развернутым текстом, который объясняет зрителю смысл изображенного от начала до конца. И все же ассизскую роспись нельзя рассматривать как выражение того интеллектуального механизма, который служил опорой еще продолжавшегося в эту эпоху взлета книжной миниатюры в Северной Европе, и прежде всего в Париже.<sup>4</sup> Функ-

---

<sup>1</sup> «Житие святого Франциска» (итал.). — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> «Великое предание» (итал.). — *Примеч. пер.*

<sup>3</sup> По поводу житийных источников иконографии святого Франциска см. сноску четыре на с. 76, а также прежде всего книги Й. Йоргенсена, Р. Сальвини, и в том, что касается росписи в Капелле дель Арена, — Э. Баттисти (*Battisti E. Giotto. Paris, 1960*).

<sup>4</sup> Замечательные выставки 1954 и 1955 годов, организованные в Национальной библиотеке Франции Жаном Порше, со всей очевидностью продемонстрировали необходимость критической работы по выяснению роли французской книжной миниатюры в истории средневекового искусства и культуры. Их превосходные критические каталоги показывают, в частности, что миниатюры следует читать в контексте иллюстративных циклов, к которым они принадлежат. В самом деле, классический комплекс произведений искусства представляется слишком произвольным, чтобы в нем можно было разглядеть системы интеграции отдельных

цией иллюстратора было шаг за шагом сопровождать текст, поддерживая воображение читателя. В нашем случае связь между текстом и изображением противоположная: это слова комментируют образ. Впрочем, столь же различным было и назначение ассизских фресок и миниатюр. Манускрипты были уделом узкого круга, представители которого, даже если они не умели читать, имели общее представление об излагавшихся фактах: это было общество избранных. В Ассизи перед образами стояла толпа, для которой, очевидно, первостепенной была их прямая читаемость. Таким образом, здесь развивалась другая традиция. В первой традиции образ визуализирует понятия, во второй же — предлагает зрителям спектакль, говорящий без помощи слов.

Одна из ассизских фресок открывает нам, что механизмы визуализации заключены не просто в соотношении текста и образа. Наши современники представляют себе ментальную операцию подобного переноса во всей ее непосредственности: слово заменяет объект. Но в XIV веке действовали совсем другие механизмы. И это подтверждает восхитительная композиция, представляющая одно из немногих включенных в ассизскую роспись чудес святого Франциска — «Ясли в Греччо». У нас есть текст, «визуализированный» художником, и эта сцена — одна из тех, которые наверняка принадлежат руке самого Джотто. Но при сопоставлении текста с изображением выясняется, что Джотто написал не видение святого, вероятно сочтенное слишком невещественным, но воспоминание об этом видении, признанное аутентичным и освященное Церковью. Франциск увидел обнаженного младенца в яслях, на месте происшедшего чуда, и Церковь воздвигла там святилище, в котором в конце каждого года праздновалось уже не столько чудесное видение, сколько Рождество Христово. Действие происходит в здании и в присутствии избранного общества клириков и зажиточных горожан, скорее встревоженных, нежели восхищенных представшим их взгляду зрелищем. Вполне понятно, что Джотто пишет сцену, не соответствующую ни первоначальному событию, ни ежегодному празднику в память о чуде. Его образ

---

миниатюр в некие ансамбли. Совсем недавно Леруа-Гуран и Ламен-Амперер выяснили, что доисторическая живопись развивалась согласно композиционным схемам, а вовсе не по воле случая, и несомненно, что схемы организации или, если угодно, структуры живописи средневековых манускриптов подлежат аналогичному исследованию.

не является ни верной визуализацией происшедшего, ни точным представлением обряда. Он принадлежит плану комбинаторной реальности, он в некотором смысле между элементами, взятыми из визуального опыта и — из ряда письменных или устных традиций. Он образует в полном смысле слова *знак*, пригнанный к определенному значению, причем знак такого типа, что он не может быть заменен знаком какого-либо другого языка.

Если рассмотреть ассизский цикл уже не на уровне частей, а на уровне целого, мы обнаружим и еще несколько важных особенностей механизмов пластической мысли джоттовской эпохи. Различные сцены росписи сменяют друг друга на стенах большого готического нефа, удивительно светлого, воздушного и декорированного сколь поучительным, столь и оригинальным образом. Я имею в виду витражи, постоянный атрибут декора готических церквей. Донатор, братство, которые посвящали церкви оконный образ, несомненно добивались того, чтобы их дар был должным образом установлен; но, оказавшись на значительной высоте, витраж — и он тоже — становился трудночитаемым. Так или иначе, восприятие витражей верующими никогда не было полным; они замечали тут и там отдельные фрагменты, соответствующие простейшим церковным наставлениям, тогда как основной урок в обыкновенно темной готической церкви давался речью священника или спектаклем паралитургии. Таким образом, знаки витражей служили фрагментарным связующим между очень емким знанием и многословными образами, которые повиновались разнообразным устремлениям многих групп. В Ассизи же, напротив, очевидно, что на фрески возложена функция достаточного просвещения. Роль художника изменилась, она стала ключевой: художник пришел на смену священнику и литургии.

Так возникает культура нового типа, важнейшая роль в которой принадлежит образу. И в свое время эта культура наверняка вызывала не меньшее подозрение в «модернизме», чем наша. Место традиционной инсценировки занимает фигуративная информация. В церкви теперь устанавливается связь не со светским знанием, а с современной жизнью. Толпа принимается ходить перед фресками, словно совершая крестный ход. Было бы все же излишним говорить в данном случае об образной речи, однако очевидно, что фрески Ассизи подразумевают новое отношение между элементами и схемами композиции — и публикой. К тому же ассизское видение связно. Таким образом, с одной стороны, роспись

в Ассизи воплощает новые содержания, а с другой — устанавливает новую образную риторику. Риторика, которая, заметим, ничего общего не имеет с риторикой как таковой, чьей основой выступает речь.

Подступ к этой проблеме дает простое сравнение композиционной интеграции частей в Византии и Ассизи. В Византии живописец пишет икону, образ, являющийся точным отображением божественного порядка. Расположение всех фигуративных элементов, всех частей системы рассматривается как непосредственная и верная проекция высшей реальности. В церкви, как например в Дафни, верующий оказывается *внутри* воссозданного (не в своих измерениях, но в своем иерархическом распорядке) космоса. Все фигуративные возможности и все смыслы универсума исчерпываются единственным житийным циклом и единственной формой презентации. В Ассизи же мало того, что представлен только фрагмент реальности, но и сам фрагмент этот — проблематичный, спорный, не признанный окончательно как в формальном, так и в содержательном аспекте. Цикл жития святого Франциска был заказан Джотто, чтобы утвердить легитимность веры в определенной исторической перспективе и основать ее не на авторитете, а на пережитом опыте. Абсурдно говорить о реализме изображения, подразумевая под ним тождество образного представления и сущностей материальной или духовной жизни мира. Житие святого подвергается интерпретации, и цель фигуративных монтажей — в том, чтобы повлиять на наше представление о событиях и их смысле. Реальность заключена не в искомом нами зачастую соответствии между порядком факта и эстетическим порядком. Живопись в данном случае — это орудие убеждения, она предписывает суждение «по мерке человека». Живопись — «язык» человека, а не судьбы.

Если теперь мы сравним стиль росписей в Капелле дель Арена и в Ассизи, нам будет легче понять основания, которые побудили Джотто обратиться в Падуе к другой, на первый взгляд более традиционной, фигуративной системе. Сюжетом падуанской росписи является житие Христа, а точнее говоря — Страсти. В небольшом помещении фрески писались уже без расчета на постепенный осмотр. Стоя в центре капеллы, зритель может охватить взглядом все сцены от «Благовещения» до «Страшного Суда», расположенные на внутренней стороне фасада и на алтарной стене. Иконографическая оригинальность цикла заключена в первую очередь

в том, что большее, чем обычно, внимание уделено жизни Марии до Рождества. Впрочем, складывается впечатление, что эти сцены из жития Марии были добавлены к основной программе под влиянием доминиканцев, придававших культу Святой Девы особое значение, чтобы в некотором роде уравновесить слишком большое место, отданное жизни святого Франциска в Ассизи. Однако для нас важно, что Джотто прибегает в Падуе к другой, нежели в Ассизи, системе. Первая, очевидная причина этого также открывается нам при сопоставлении падуанского цикла с письменными источниками, которыми мог пользоваться художник. Разумеется, мы уже не рассчитываем обнаружить тождество фресок текстам францисканского предания. И все же есть один документ, который многое объясняет. Это путевые заметки одного паломника, посетившего в XIV веке Иерусалим.<sup>1</sup> Из их текста можно понять, каким был дух современников Джотто, отправлявшихся в святые места, и какого рода сведения искали они в подкрепление своей веры. Приехав в Иерусалим, паломник осмотрел город в сопровождении служителя, который дал ему некоторые объяснения: таким образом, имела место традиция. Приезжим показывали *места*, в которых происходили евангельские события. То, что каждому эпизоду священного писания соответствует свое место, было непреложной истиной. Паломник следовал по пути Христа камень за камнем, час за часом в некотором роде, и так же осматривал места, хранящие память о Марии. Речь в этом случае шла не о жизни современного святого, о чьем земном пути повествуется в Ассизи с человеческой точки зрения, как это и предполагалось Церковью, но о жизни Спасителя, почему и естественно, что в Падуе художник использовал фигуративные элементы, отсылающие уже не к окружающей жизни, а к знакам, традиционно выполняющим функцию свидетельства. Различные «аксессуары» падуанских фресок позволяют зрителю совершить воображаемое знакомство с объектами цивилизации, в которых содержится не только вера, но и информация. Таким образом, решение Джотто обратиться здесь к иной, нежели в Ассизи, системе кажется вполне объяснимым, как равно и то, что говорить об опережении или отходе назад в двух этих случаях не следует.

---

<sup>1</sup> Le saint voyage de Jherusalem // Jeux et Sapience du Moyen Age / Éd. Par Albert Rauphilet. Paris, 1951. P. 375 sqq. (авторство записок принадлежит Ожье VIII Английскому, совершившему паломничество в 1395 году).

Более того, в некоторых аспектах падуанский цикл можно считать даже более современным. И место, отданное в нем драматической экспрессии, и степень обобщения знаков, в некотором смысле синтетических, — все это говорит о том, что падуанский стиль разработаннее ассизского. Но именно в Ассизи мы впервые встречаемся с общим распорядком, интегрирующим исторический цикл, собственное значение которого накладывается на комбинаторный порядок отдельных элементов.

Как и всякий живой человек, Джотто никогда не был совершенно традиционным или совершенно современным. Одни константы его мысли укореняют его в традиции, другие же — устремляют в будущее. Между Ассизи и Падуей имеет место не прогресс и не отход назад, а строгая адаптация системы к сигнификативным задачам. Поэт ведь тоже прибегает к различным стилям, работая над эпосом или сонетом. Учитывая, что фигуративный язык не является грубым орудием, предоставленным извне всем без исключения, пусть даже и в границах одной эпохи, понятно, что определить его законы раз и навсегда невозможно. Эти законы, так же как и законы языка, постфактум регистрируют совпадения различных решений, которые отнюдь не собрали, но разработали творцы образов или языков.

Язык Джотто неразрывно связан с языком других художников, которые одновременно с ним создавали формы, обусловившие возникновение флорентийской и тосканской культуры — провозвестницы будущего.

«Маэста» Дуччо, торжественно открытая взорам в 1311 году, современна фрескам Капеллы дель Арена. Хотя Дуччо был сиенцем, а Джотто — флорентинцем, истолковать их искусство возможно только через взаимосвязь. Вообще на первый взгляд кажется, что программа обоих произведений одна и та же — комбинированное представление жития Марии и жития Христа. Очевидно, что в «Маэста» центральное место принадлежит Марии. Но преувеличивать родство двух произведений, как кажется, нет причин. Однако те самые основания, по которым можно провести различие падуанской и ассизской систем Джотто, объясняют и выбор, который Дуччо сделал между традиционными решениями и новациями, общими для его сиенского круга и для Флоренции.

Во-первых, «Маэста» — картина, а не фреска. Она двусторонняя, имеет пределлу и фронтон. Центральный сюжет, Богородица, восседающая на троне в Раю, занимает по отношению к целому



положение, по сути аналогичное падуанскому «Страшному Суду» Джотто. В обоих случаях центральный сюжет — заступничество. Но если в Падуе он сосредоточен вокруг фигуры донатора, Энрико Скровеньи, и представляет своеобразную сделку между грешником и Церковью, то в Сиене главная роль принадлежит Марии. Если Капелла дель Арена сама по себе — гигантское подношение, продиктованное личными соображениями дарителя, то «Маэста» предназначалась для капеллы собора и, таким образом, для всенародного почитания. Картина помещалась на алтаре, и горожане подходили к ней, чтобы поклониться. По мере приближения верующие обращали внимание и на другие картины, живописующие основания всеобщей веры. И кроме того, устроенный за «Маэста» проход позволял прихожанам обойти ее, найдя на обороте продолжение повествовательных эпизодов. Восприятие «Маэста» осуществлялось в тех же самых условиях, в каких сегодня можно видеть «Пала д'Оро» в венецианском соборе Сан Марко. Иными словами, произведение Дуччо подразумевало двойной обзор и двойной порядок чтения. Композиция, а также иерархия частей «Маэста» продиктованы ее функцией.<sup>1</sup>

Центральная сцена картины — «Мария во славе» — иконографически совпадает с другими значительными работами Дуччо, мастера «Мадонн» византийской традиции. Хотя окружающие Марию святые — западные, тесно связанные с южнофранцузским католицизмом и местными европейскими традициями, перед нами все же подлинная икона. В свою очередь фигуры в свите владычицы небес, вопреки тонкой проработке их черт, тяготеют не к византийскому иератизму, а к готической традиции, разительно отличающейся от драматической экспрессии Джотто. Что же касается дополнительных сцен, то в них используется тот же набор фигуративных объектов, что и у Джотто, лишь еще более ограниченный: скала, пещера, вертеп, древо, гробница, храм и некоторые другие. Очень подробно показано архитектурное строение дома, в котором развивается действие эпизодов. Обрамления и местоположения сцен вполне традиционны; использование объек-

---

<sup>1</sup> См.: Brandi C. Duccio. Florence, 1951. В этой книге, в частности, приводятся подробности реставрации венецианской палы и ее установки (р. 49 sqq. и 143 sqq.). На фронтисписе же воспроизведен увеличенный фрагмент из сиенской *biccherna* (публичного бухгалтерского регистра) с изображением толпы, собравшейся вокруг алтарного образа в соборе.

тов менее осмысленно, связь между фигуративными элементами и легендарным сюжетом, не в пример Джотто, почти не прослеживается. Владение теми же самыми средствами порождает у Дуччо совершенно другой стиль, и его выбор диктуется исключительно общей программой произведения. И что важно — не собственно иконографической программой, поскольку многие сцены тоже являются общими для сиенского и флорентийского циклов, но программой воображаемой. Задачей Дуччо является поддержать надежность своих сограждан, задачей же Джотто — выразить в некотором смысле политические, а точнее сказать светские, устремления своих заказчиков: показать, что святой Франциск был верным слугой Рима, а Энрико Скровеньи заплатил не только за прощение своей души, но и за свою фортуна в мире сем.

Нелишне будет рассказать о личности этого Энрико Скровеньи, который поручил Джотто роспись Капеллы дель Арена. Его богатый отец, Реджинальдо Скровеньи, был одним из крупнейших падуанских ростовщиков конца XIII века, и Данте поместил его в свой Ад. Энрико по церковным канонам не мог наследовать состояния отца, а при нарушении этого запрета лишался права быть похороненным по христианскому обряду. Но еще при жизни Реджинальдо в этом конфликте между богатством и Церковью наметился компромисс: его сына обязали вступить в элитарный светский орден гауденциан, куда допускались исключительно родовитые дворяне, семье же предстояло вернуть недобросовестно приобретенные богатства (только можно ли было в таком случае сохранить другие?). Так или иначе Энрико должен был вступить в орден и построить капеллу, взамен же Скровеньи могли сохранить банк. Падуанская фреска Джотто «Страшный Суд» показывает Энрико Скровеньи, преподносящего Марии-вестнице эту капеллу, что послужила своего рода разменной монетой. Однако последующие перипетии привели к тому, что Капелла дель Арена перешла к эремитам.

Итак, с одной стороны — роспись Джотто, которая иллюстрирует сделку, касающуюся самых низменных сторон церковной коррупции, и, так же как в Ассизи, учитывает интересы не только индивидов, но и Церкви как гуманитарного института данного времени, противопоставляющего безоговорочному милосердию святого Франциска доктрину законно приобретенных богатств, в конечном счете служащих Римской курии, — иными словами, беспощадную логику, согласно которой всякое деяние человека име-

ет свою цель, и предмет восхваления для которой — не естественные дары, а дальновидный ум. С другой же стороны — Дуччо. У него, разумеется, никакого торга с Богоматерью нет; напротив, он воспевает живую веру позднего средневековья. Впрочем, мы не хотим сказать, что сам Дуччо был святым. В его отрывочной биографии то и дело всплывают осуждения за мошенничество и жестокость. Но, конечно же, искусство не равняется человеку. Мастерство руки, как и любого другого языка, не свидетельствует о моральном уровне личности. Важно то, что Дуччо решил отобразить определенный порядок ценностей и выбрал для этого в общем репертуаре знаков и главным образом принятых значений нематериальное значение, что и предопределило его обращение к порядку интеграции схем, с которым мы имеем дело в «Маэста».

Эпоха расчетливо манипулирует образным орудием, как и всяким языком. Художник не следует по пути более или менее искусного подражания природе. Однако некоторые так обосновывают модернизм Джотто тем, что он изображает вертеп с боковой, а не с фронтальной точки зрения.<sup>1</sup> Нет, важна не верная передача зрелища, в котором — в какой угодно момент — было бы абсурдно усматривать образ мира. Важно не подражание. И у Джотто, и у Дуччо важна эффективность. Фигуративные знаки, как и слова, как и математические уравнения, сами по себе лишены качеств. Ни один из них не соответствует некоему моральному порядку, якобы выражаемому объектами или эфемерными сочетаниями вещей, к которым человек обращается в определенной перспективе. Лексикон фигуративного языка есть, как таковой, не что иное, как подлежащий объективному изучению материал, и значения, то есть выражаемые материальными знаками отношения, определяются всецело конвенциональным образом для данных групп индивидов. И во всяком случае схемы мысли не тождественны восприятиям.

И у Джотто, и у Дуччо стиль определяется не реализмом элементов или способом материального соотнесения знаков на двумерном пластическом экране, будь это монументальная стена или маленький алтарь, но теми узами, которые связывают его с заказчиками, зрителями произведения и с его автором. В искусстве есть исключительно важная техническая сторона, заслуживающая точного анализа и единственно способная открыть замыслы авторов.

---

<sup>1</sup> См.: *White J.* The birth and rebirth of pictorial space. Londres, 1957. P. 27—29.

Но подобно тому как история вербальной мысли не может исчерпываться перечнем слов и синтаксических оборотов писателя, развитие фигуративных языков тоже не может изучаться одним лишь путем разбора произведения на элементарные знаки, ибо произведение — это объект цивилизации, не имеющий непосредственного и полного эквивалента ни в виде воспринимаемого, ни в виде реальности или замысла. Живопись — неразложимый акт. Не всякий владеющий флейтой сумеет исполнить концерт Баха. Любой «язык» подразумевает наличие некоторой сенсорно-моторной связки. Но не одна и та же композиция этой связки позволяет написать картину, вести автомобиль, сочинить роман или играть на фортепьяно.

Получив от предшествующих поколений общий багаж фигуративных элементов, Джотто и Дуччо создали в начале Треченто произведения, одновременно очень родственные и почти противоположные. Последнее наше сравнение — сопоставление одних и тех же сюжетов, трактованных одними и теми же средствами, — думаю, не оставит сомнений по поводу того, что их оригинальность может быть обусловлена только значениями. Не случайно, что хотя оба они применяли опыт французской готики, родство Дуччо с ней касается прежде всего иконографии, а родство Джотто — скульптуры. Впрочем, розыск моделей даже не приближает нас к разрешению проблем разработки фигуративного порядка. Да, Дуччо подражал резным переплетам из слоновой кости, и его «Вход в Иерусалим» заметно отличается от всех прочих композиций «Маэста», но это никак не затрагивает общее значение его произведения. И наоборот, как нельзя более важно, что Джотто — наряду с пизанцами — вдохновлялся теми же переплетами и готическими статуями Северной Европы, поскольку он нашел в них нечто, способствовавшее выражению самой сути его замыслов. Мир, в котором элементы уже не слиты в благостной гармонии красок, мир самостоятельных фигур, мир, в котором живопись приобрела возможность материализовать объемы, предметы и людей, — мир этот не является следствием некой эклектичной и в некотором роде путаной культуры недифференцированных элементов. В Капелле дель Арена нам преподносится не новая версия легенды, согласно которой мир индивидов и событий повинуется воле Бога. Стиль Джотто — это не в той или иной степени верное описание восприятий и не обогащение арсенала аффективных форм чувственности, связанных с жаром раннехристианской набожности. Он не

оживляет прошлое, он сравнивает человека с Богом. Модернизм Джотто не в том, что он показал нам мир личного действия, средоточием причинности в котором являются человек и общество. Он изображает не откровение, не явленное видение, но воления. Образ у него — уже не приблизительная передача грезы. Он показывает нам места, определившие — в прошлом или в настоящем — результативные действия.

И в этом отношении Джотто близок к Петрарке, а еще более — к Боккаччо. Это человек будущего. Но мы вновь должны остерегаться простой схемы опережения. Из того, что Джотто или Боккаччо предвосхищают в некоторых аспектах своего стиля типы мышления, которые возникнут позднее, ни в коем случае не следует, что они с точностью предугадали грядущие формы, «уловили» в области воображаемого фигуративное обрамление будущего. Развитие культуры не линейно, и творцы заняты не постепенной реализацией загодя определенной программы. Художники работают не с абсолютом, не над осуществлением некой идеальной цивилизации; ими движет желание писать или строить, и они стремятся не столько преподнести индивидуальный образ мысли, сколько удовлетворить будничным запросам своего окружения. Разумеется, конкретизируя эти запросы, они придают им определенность; облекая в плоть скрытые побуждения, они творят реальность. И никогда не ограничены строгими пределами фигуративной сферы; их выбор среди наличных выразительных средств руководим необходимостью найти свою аудиторию: художник творит не для себя самого. Поэтому, хотя он не получает своего искусства от окружения в готовом виде, действует он в неперменной зависимости от этого окружения. Считать, будто бы Джотто предвосхитил искусство Кватроченто, поскольку открыл закон верного, по человеческой мере, изображения мира, благодаря которому три поколения спустя возникла современная культура, — ошибка. Равно как и противоположное мнение — будто бы Джотто получил от своей среды некую форму мысли, которую впоследствии только развил. То, что Джотто сказал в Ассизи или в Падуе, не могло быть сказано иначе или кем-то другим. То, что он выразил, стало составной частью мысли его времени. Не найди Папа в его лице мастера, способного оживить в воображении масс представление о роли святого Франциска, сообразное своим замыслам, — которое, впрочем, и сегодня отчасти определяет наше видение жизни святого, — ему, несомненно, было бы намного труднее на-

править францисканский призыв себе во благо. Огромная популярность ассизского блаженного, паломнический бум приводили людей, съезжавшихся со всех концов земли, к росписи, в которой содержалось точное изображение черт святого и его деяний. Бесспорно, Джотто обслуживал папство, так же как несколько позже — семью Скровеньи и даже в большей степени — падуанский клир; повод, темы он получал извне. Но если бы вместо тех образов, которые привлекают нас, которые говорят с нами и сегодня, он создал нечто посредственное, вполне возможно, что взаимоотношения францисканского духа и римского католицизма в конце концов изменились бы. Фигуративное произведение нельзя определить, описав его и установив его темы. Слову не под силу объяснить внятность и действенность изображения. Нельзя сводить выразительные способности человека к одной только речи.

То, что Джотто приоткрывает нам обстоятельства и сам момент, в которых возникли формы мысли, расцветшие впоследствии в культуре флорентийского Кватроченто, не позволяет, однако, считать его предвестником, изобретателем техники мысли, позднее полученной как данность и развитой его последователями. Точно так же как диалектические элементы познания в фигуративной композиции не подразумевают ее общую конфигурацию, недопустимо считать и что та или иная культурная форма определяется владением неким секретом, который поначалу дремал, а затем вдруг просиял в полную силу. Если фигуративные системы определяют собой некоторые стороны социальной жизни, то таким же самым образом, каким и все типы выражения, в которые отливается тот или иной тип опыта. Схемы мысли передаются только посредством произведений и оказываются эффективными лишь тогда, когда порождают не повторение формулы, а новую попытку комбинаторного приложения. Таким образом, с одной стороны, надо заключить, что между принципами искусства Джотто и Мазаччо существует тесное родство, но с другой — учесть, что Джотто не является непосредственным родителем Ренессанса. Проблема генезиса фигуративного стиля Кватроченто не может сводиться к открытию зародыша, внезапно выросшего некоторое время спустя. Ренессанс не является некоей системой в себе, которая после первой попытки воплотиться в мире людей непостижимым образом дожидалась удобного момента, чтобы возродиться во Флоренции, ничуть не изменившейся, что опять-таки абсурдно, по прошествии века. Проблему генезиса фигуративного стиля Кват-

роченто не разрешает обнаружения первопричины. Наоборот, понять нужно, какие изменения в самой фигуративной системе и в обществе привели однажды к новому скачку. Оперируя теми же фигуративными объектами, что и Мазаччо, иллюстрируя то же предание, Джотто отражает чаяния общества, в котором он живет вместе с Дуччо, а не с Донателло и Брунеллески. Поэтому, чем больше мы найдем общих черт между джоттизмом и флорентийским стилем Кватроченто, тем дальше окажемся от подлинного двигателя изобразительного Ренессанса. Наше исследование должно отказаться от исключительной верности поиска родственных элементов и, напротив, попытаться выяснить, в чем флорентийский стиль 1420-х годов отличается от всех прочих и, главное, от тех, которые в течение предшествующего века в Италии и в странах к северу от Альп, пользовались близкими ему выразительными элементами.

Чтобы решения, вошедшие в художественный обиход в начале XIV века, обусловили ряд стилистических особенностей живописи Мазаччо, необходимо было прежде всего не совершенствование технических приемов, но нечто другое: западноевропейским обществам пришлось преодолеть три стадии своей истории, которые глубоко изменили их. И, кроме того, новым решениям, вошедшим в изобразительную систему, выпало сыграть роль «сумматора» новаций, минимального кванта действия, энтропии, чтобы в результате изменился сам смысл сохраненных элементов.

В первую очередь мы изучим эволюционные формы «нового» искусства XIV века. Его первый период соответствует соперничеству Сиены и Флоренции, следовавшему за конфликтом Дуччо и Джотто; его второй период характеризуется взлетом торговой цивилизации и одновременному стремительному развитию нидерландских и апеннинских городов; наконец, его третий период стал свидетелем возникновения культуры, связанной с открытием античности и гуманистической традиции, во многом расходящейся с традицией христианской.

Впрочем, было бы неверно, как мы уже говорили, противопоставлять искусство Дуччо и Джотто и считать первого художника традиционалистом, а второго — модернистом. Дело в том, что проблема Дуччо и вообще сиенского искусства основана на том, что это искусство — консервативное и новаторское одновремен-

но. Сопоставление «Маэста» Дуччо с произведениями тосканской школы ближайшего прошлого позволяет даже говорить о прогрессе. В сравнении с работами Мельоре, Коппо ди Марковальдо или Берлингьери сиенская *пала* не только свидетельствует о техническом мастерстве своего автора, но и обнаруживает передовой общий замысел: я имею в виду то, как Дуччо интегрирует в единую систему чувственные значения, его превосходное владение цветом и, наконец, широту его инструментария.<sup>1</sup> В 1320-е годы готическое общество не просто еще сильно — оно переживает свой расцвет: созидает, раскрывает свой потенциал во множестве различных областей. Готический мир будет подавать признаки жизни на всем протяжении XIV и XV веков.<sup>2</sup> Не будем повторять вслед за Хейзингой, будто готическая цивилизация познала закат, прежде чем исчезнуть. Осени средневековья не было; напротив, средневековые общества рухнули под натиском новых времен в самом расцвете. Это положение иллюстрирует, в частности, драма Савонаролы в самом конце XV столетия. В эти два века средневековье жило и вдобавок творило, пусть бок о бок с ним проступали другие формы, которым предстояло великое будущее. Сиенское искусство XIV века создало произведения Мартини и Лоренцетти, далеко превосходящие наследие продолжателей Джотто. В некотором смысле современным искусством XIV века была именно готика, тогда как флорентийские изыскания были не более чем авангардистскими спекуляциями, по художественным достоинствам не столь уж значительными. С точки зрения художественного дарования Андреа да Фиренце бесконечно уступает Симоне Мартини, хотя будущее было за флорентинцами. Нужна нюансировка.

В 1320-е годы Джотто утверждает абсолютную ценность индивидуальной воли и доказывает, что важнейшим свидетельством о священных преданиях, будь то житие Христа или святого Франциска, являются следы, оставленные ими на земле, и в это же время Дуччо учит нас тому, что евангельская легенда — прежде всего дело чувства, более связанное с эмоциональным содержанием, нежели с возможностью подтвердить ее историческую или психологическую реальность отсылками к местам действия и объектив-

---

<sup>1</sup> См.: *Ragghianti C.-L. La pittura del Duecento a Firenze // Sele arte monografie. I.*

<sup>2</sup> См.: *Francastel G. Du Byzantin à la Renaissance. Paris, 1955. P. 103—106, 117—123.*



ным ситуациям или драматизацией фигур. Едва ли есть основания считать искусство Дуччо устаревшим. Он работает в рамках системы, которой не просто еще предстоит вековая эволюция, но которая на протяжении трех-четырех последующих поколений будет опережать джоттизм в качестве подоплеку человеческих поступков и помыслов. До тех пор пока флорентийские схемы не были приняты всем Западом как превосходящие средневековую традицию, бургундская цивилизация определяла судьбу Европы в большей степени, чем культура Флоренции или Сиены. И кроме того, между Джотто и Альберти прошли полтора века, в ходе которых возникли ценности, еще неизвестные Джотто.

Чтобы понять, что же произошло в это время, можно обратиться к более недавней истории. Изобразительный контекст, созданный Ренессансом, оставался действующим и жил вплоть до конца XIX века. Всю первую половину этого столетия художники отображали эволюционные формы общества, пользуясь приемами, выработанными ренессансной традицией. И Делакруа, и Курбе, и романтизм, и реализм создавали изобразительные темы, оставляя в неприкосновенности «язык». Лишь с появлением импрессионизма, в 1875—1880-е годы, ценности современного общества начали обретать воплощение в новой системе значения. Причем дивизионизм, непосредственное изображение игры света, прямое преподнесение духовному восприятию визуального облика предметов суть следствия ньютоновских опытов конца XVII века. Воображаемые представления цивилизации, ее легендарные опоры меняются, обновляются ею легче, чем привычная ей система ассоциации чувственных впечатлений. Вымысел податливее знакомых систем. Перцептивные конфигурации намного стабильнее мифов, поэтому-то и возможно постепенное осуществление изобразительной системы. Между деятельностью воображения и феноменологическим осмыслением вселенной всегда есть необходимый временной промежуток.

Если Джотто посвящает свой талант людям, стремящимся установить над обществом своего времени оспариваемую власть, то Дуччо остается на территории евангельской традиции. Он обращается к аффективным ресурсам и к легендарной памяти своих современников, тогда как Джотто пытается предписать их воображению темы (я имею в виду житие святого Франциска) или ценности (закон заступничества и компенсации вины и греха), связанные с частными жизненными обстоятельствами. Искусство

одного художника состоит на службе консервативной набожности, а искусство второго — на службе воинствующей Церкви.

Весь XIV век два эти стиля продолжали развиваться, порождая произведения, которые чаще всего принадлежат одновременно к обеим изобразительным концепциям. И если Сиена обладала в это время лучшими мастерами, то Флоренция в свою очередь сумела подчинить живопись устремлениям властителей дум. Этим, возможно, и оказалась подготовлена конечная победа флорентийского стиля, более тесно связанного с тенденциями новой цивилизации, нежели с судьбами культуры.

Не будь Мартини и Лоренцетти, не было бы и сиенского искусства; однако личностей Орканьи и Андреа да Фиренце недостаточно, чтобы объяснить, почему именно в Городе Цветов сформировались в начале XV века кружки теоретиков нового искусства и новой политики. Мы вплотную подходим к вопросу о том, в какой степени зарождение изобразительной системы связано с личностью художников и с теми социальными обстоятельствами, что ими движут.

Первым крупным сиенским мастером после Дуччо был Симоне Мартини. Наиболее раннее из его больших произведений, «Небесная слава» в Палаццо Публико, датируется 1315—1321 годами, то есть современно творчеству Дуччо. Оно очевидным образом связано с самыми устоявшимися средневековыми традициями. Тематически «Слава» тождественна «Маэста»: Мария в окружении ангелов и (в первом ряду) святых восседает на готическом престоле, четырехчастная спинка которого повторяет форму ланцетовидных окон. Таким образом, Богоматерь представлена «в церкви» и в некотором смысле сама есть церковь: эта амбивалентная тема еще через сто лет откликнется у Яна ван Эйка в его знаменитом «Берлинском алтаре». Кроме того, над головой Марии возвышается балдахин, и балдахин этот напоминает о процессиях, проходивших в дни городских праздников, по случаю которых выносились на всеобщее обозрение церковные реликвии и образа. Композиция Мартини включает по меньшей мере три изображения Марии: молитвенный образ, символический образ и напоминание о некоем *sacra rappresentazione* или во всяком случае местной литургии. Фреска представляет собой смесь чувственных впечатлений и представлений, которые, однако, все как одно отсылают зрителя к всецело традиционной религиозной концепции. Какой-либо отчетливой новизны здесь нет.

Другое произведение Мартини, «Святой Людовик Тулузский коронует своего брата Робера Анжуйского» (1317), напротив, перекликается с современной ему политической ситуацией. Как и фрески Джотто, оно свидетельствует об узах, связывающих живопись с социальной жизнью. Примечательно, однако, что фактологически вещь отнюдь не следует некой интеллектуальной или политической данности. Перед нами традиционная композиция, в которой выражены неизменные на протяжении веков ценности власти: герцог получает корону из рук святого, которого в свою очередь увенчивают короной ангелы; облечение властью, в полном соответствии с традиционными догматами, идет на двух уровнях.

Капелла верхней церкви в Ассизи, посвященная святому Мартину, также свидетельствует о связях Мартини с французским миром. В этих росписях мы обнаруживаем фигуративный материал Джотто. Самая характерная их особенность — убедительность фигур. Бросается в глаза контраст между хаотическим смешением фигуративных объектов, дробной, даже загроможденной, композицией — и изяществом персонажей. Они не являются, как у Джотто, блоками материи, вышедшими из стен церкви; они не объемны, они — не камень, облаченный в экспрессивную поверхность. Фигуры Мартини пребывают в пространстве, они окутаны воздухом; их одежды словно бы парят вокруг них. Вообще их костюмам принадлежит очень важная роль. Если персонажи Джотто — это индивидуальные лица, то персонажи Мартини — прежде всего одетые люди.<sup>1</sup> Насколько безжизненны объекты, характеризующие место действия, настолько же многообразны персонажи.

Интересно, что такой художник, как Мартини, с очень разной степенью тщательности пользуется конвенциональными признаковыми элементами для общего воплощения схем и раскрывает оригинальные черты образа. Даже в техническом плане очевиден огромный разброс уровней и качеств применяемых им средств. Мы знаем наверняка, что сцена, в которой «Император Констанций снаряжает святого Мартина», является изображением празднеств, устраивавшихся при анжуйском дворе Неаполя во время его посещения Симоне Мартини. Отсюда естественным образом следует, что те части его композиций, которым свойствен реализм деталей и в которых подчеркнута велика роль костюма, вдохновлены зна-

---

<sup>1</sup> *Francastel G. Du Byzantin à la Renaissance. P. 62—66.*

комством с обществом, отличным от сиенского и тосканского окружения живописца. Перед нами отголоски анжуйской моды, причем не только в одежде, но и в довольно нетипичных для итальянских городов обрядах феодальной литургии. Этим-то и объясняется отсутствие единства в произведениях, отражающих смешение в одном пластическом языке двух современных, но не принадлежащих к общему целому культур. Отметим, кстати, чувствительность этого исследовательского инструмента, каким является фигуративный язык, с первого взгляда открывающий нам проблемы, которые могли бы пройти незамеченными в словесной передаче.

Еще через несколько лет, в 1328 году, Симоне Мартини напишет для сиенского Палаццо Коммунале еще одну картину на рыцарский сюжет. Это знаменитый «Портрет кондотьера Гвидориччо Риччи да Фольяно», одного из первых представителей своего класса, столь характерного для публичной жизни Италии последующего времени. Гвидориччо принес Сиене победу над местным феодалом Каструччо Кастракани, владельцем двух укрепленных замков, Монтемази и Сассофорте, которые затрудняли движение на юг, то есть в Рим, жизненно необходимый для города деловой центр. Этот успех укрепил позиции уравновешенной политики, со сравнительно недавних пор ведущейся в Сиене богатыми горожанами, которые, изгнав в 1226 году феодальную верхушку, взялись обновить способы правления, — так впервые заявили о себе методы, которые в XV веке принесут славу сопернице Сиене — Флоренции. Таким образом, композиция Мартини предстает как своего рода манифест, противопоставляющий красоте празднеств, которые художник увидел в Неаполе, но которые не пролагали путь в будущее, стиль, отражающий новые политические ценности. Хотя шлем кондотьера имеет султан, как это было принято у неаполитанских рыцарей, Мартини все же ищет не занимательности, а обобщения. Его внимание сосредоточено не на красоте спектакля, но на его смысле. Поэтому если трактовка фигуры Гвидориччо обнаруживает виртуозное мастерство и тщательную проработку костюма, свойственные (в детальном рассмотрении) и циклу святого Мартина, то композиция в целом, напротив, образует при помощи стилистических средств подлинный «знак», смысл которого выходит за рамки конкретной инсценировки. «Сюжетом» и персонажами картины оказываются наряду с кондотьером и два замка, которые он отвоевал, открыв тем самым свободный проезд из Сиены в Рим. Значение «Портрета» не совпадает ни с лично-

стью военачальника как индивида, ни даже с прославлением роли воина; оно двояко: это и похвала человеку как орудию политики, и похвала самому его деянию, которое в конечном счете утвердило успех свободных горожан, сменивших в городском правлении ослабевших дворян.

Проблема методов «добротного правления» станет в Сиене основным предметом художественных заказов на целый век, и таким образом традиционные религиозные сюжеты уступят первенство своеобразному модернизму представления функции. Через несколько лет Амброджо Лоренцетти напишет рядом с «Портретом Гвидориччо» знаменитую фреску «Аллегория добротного и злотного правления» — апологию теперь уже не военного метода и средств, использовавшихся торговцами, но правильной внутренней политики, ведения городских дел под их авторитетом. Для нас важно отметить, что на пути от «Маэста» к «Святотму Людовико Тулузскому», циклу святого Мартина и затем к «Портрету Гвидориччо» Симоне Мартини всякий раз адаптирует свою технику к программе каждого произведения. Вновь, как и при сравнении манер Джотто и Дуччо, стиль оказывается способен выявить ментальные связи, обеспечивающие внутреннюю непротиворечивость вещи и одновременно ее доступность публике.

Через пять лет после «Портрета Гвидориччо» Мартини выполняет еще одну значительную работу — «Благовещение» из галереи Уффици, и опять-таки изменение задачи выражается в обращении к новому фигуративному строю. «Благовещение» было написано в 1333 году для алтаря святого Анзано в соборе Сиены, и на сей раз этот образ на золотом фоне всецело проникнут мистическим вдохновением. Но в отборе средств для осуществления подобного заказа творческий гений художника сказался не в меньшей степени, чем прежде: об этом свидетельствует и восхитительная линейная арабеска, и изысканное сочетание тонов. Это не гигантская миниатюра, но чудесным образом уравновешенная композиция, в которой технические средства служат безупречным выражением замысла. Здесь важен не сюжет, а дух, и поразительно, что один и тот же художник добивается точного соответствия приемов сигнификативным целям всякий раз новых изображаемых функций.

Нет оснований говорить, как это часто делается, об эклектизме Мартини. Живописец сообщает нам нечто бесконечно более глубокое и важное об условиях, в которых выстраивается фигуратив-

ная система. Если язык предоставляет умеющему говорить неизменную для целого поколения или для данной среды систему, то живопись оказывается способна оперировать не только комбинациями элементов внутри одной системы, но и несколькими различными системами. Таково следствие фундаментальной данности: слова мимолетны, а образы долговечны. Образ — это объект, который, будучи создан, существует как таковой, ускользая от непосредственного влияния своего создателя. Слово одномерно; оно может быть повторено, но только в том виде, в каком было сформулировано впервые. Фигуративное же произведение — это организм, который можно вновь и вновь исследовать различными способами, который доступен множеству интерпретаций и фрагментируем. Двойная артикуляция устного языка позволяет лишь в той или иной степени дробить линейную цепь речи. Артикуляция фигуративного языка сложнее. Но важно, что в нем можно выделить элементы, могущие комбинироваться друг с другом безотносительно к тому плану, который объединял их первоначально. Кроме того, различные элементы фигуративных систем обладают, как мы уже знаем, разной степенью реальности и отсылают к значащим ансамблям, которые, за исключением этих элементов представления, не имеют между собой ничего общего. Можно сказать, что фигуративный язык более многослоен, нежели устный, и потому лишь, что постоянство знака и его материальность укореняют его не только во времени, но и в пространстве.

Связь между структурами искусства Симоне Мартини и собственно произведениями очевидна. Анализ показывает, что сложение фигуративной системы происходит не только на общем уровне отношений художника с его эпохой, но и в каждом отдельном случае создания оригинального образа, не исчерпывающегося соединением элементов уже существующих фигуративных объектов. Переход от цикла святого Мартина к «Портрету Гвидориччо» и «Благовещению» запускает те же самые механизмы, что и совершенный Джотто, так сказать, перевод «Маэста» Дуччо в террины Капеллы дель Арена. Когда художники — в самом деле творцы, они подчас совершают открытия, пользуясь теми же самыми орудиями, что и прежде. Очевидно, что проблема обновления фигуративного стиля была поставлена уже в XIV веке, после Джотто и Дуччо, однако, несмотря на появление нового материала и конкретных решений, как бы она могла быть разрешена, прежде чем сформировалось новое общество?

Взявшись изучить генезис фигуративной системы Кватроченто, мы не можем ограничиться нахождением некоторых предвестий его методов и даже шире — будущих путей изобразительного творчества — в рамках индивидуального воображения. Нам следует также определить тот момент, когда формы, которые приобрело художественное изобретение, перешли от порождения отдельных произведений и стали системой. Новые модели приходят на смену старым не самопроизвольно. В такой момент из совокупности индивидуальных опытов должна возникнуть общая концепция, исключая промежуточные решения, подобные, скажем, тем, которые в XIV веке обусловили подъем таких выдающихся школ, как флорентийская и сиенская, но не прерывающая процесс взаимодействия новых отношений образа и общества с прошлым. Изучение формирования системы подразумевает анализ не только на уровне индивидуального вдохновения, но и в масштабе общества; оно требует равного внимания к проблемам новаторства и к возникновению серий.

Поэтому и для нас важны, разумеется, не отдельные незамеченные всплески искусства живописи в Италии XIV века, в частности в Сиене. Предмет этой книги — не художественная критика, да и, собственно говоря, не история. Мы надеемся, исходя из частных случаев, выявить механизмы создания не просто шедевров, но — систем. А значит, мы не можем продолжать анализировать фазы эволюции сиенского искусства, в дальнейшем верного завоеваниям начала столетия. Наоборот, следует указать на произведение — на уже упоминавшуюся фреску Амброджо Лоренцетти «Аллегория доброго и злого правления», — в котором впервые появляется в его оригинальной форме знак, впоследствии претерпевший впечатляющее развитие, — пейзаж. Мы еще вернемся к этой вехе, отметившей формирование фигуративной системы Ренессанса, и уделим ей все внимание, которого она заслуживает. Сейчас же пейзаж интересен нам лишь как новый фигуративный объект, входящий в старую систему. К тому же творчество братьев Лоренцетти насчитывает целый ряд попыток в этом направлении, ни одна из которых не вводит по-настоящему нового отношения между образом и обществом. Пьетро Лоренцетти, живописец мадонн, икон в полном смысле этого слова, также является автором нескольких сцен смерти Христа в нижней церкви в Ассизи, которые характеризуются новым драматическим стилем, основанным на искусстве трактовки формы, связанным с наблюдением погре-

бений и подъемом интереса к паралитургическим представлениям братств, тогда как в использовании материального и ментального реквизита художник идет по пути предшественников.

Приписывается ему и еще целая группа произведений, авторство которых оспаривают в некотором смысле несколько сиенских мастеров, хотя по большому счету — исключая отменное качество некоторых фрагментов — подлинного обновления в них нет. Идет эволюция, причем одновременно сиенская и флорентийская. Ее образцы — алтарь из церкви Санта Чечилия во Флоренции, сиенские *paliotti*<sup>1</sup> из церкви Сан Пьетро, пизанские палы Берлингьери и работы так называемого Мастера Блаженного Галлерани. Новые оттенки чувства и виртуозное исполнение соседствуют в них со стилем не то чтобы академичным, но сопряженным с традиционными системами мысли и религиозного культа. Самая интересная проблема, поднимаемая этим кругом вещей, — это проблема включения в двумерное фигуративное обрамление здания, которая снова заявляет о себе во флорентийских изысканиях раннего Кватроченто, связанных с влиянием североевропейской живописи.

Произведения, выполненные между 1340 и 1400 годами во Флоренции, в основном уступают сиенскому искусству. Однако, на наш взгляд, они могут предоставить некоторые сведения о циркуляции значений, которая-то постепенно и привела к разрушению старого порядка — или, точнее, к трансформации функции образа, откуда в свою очередь вышла в XV веке необходимость и возможность новой системы.

Наиболее новаторские вещи, созданные в Италии в первой половине XIV века, будь то работы Джотто, Мартини или Лоренцетти, неизменно связаны с отходом от сугубо христианской иконографии. Везде, от Капеллы дель Арена до Палаццо Пубблико, новые решения возникают тогда, когда живописцы выполняют пожелания мирян. XIV век стал в жизни итальянских городов вдвойне революционным периодом: коренные перемены произошли и в экономике, и в политике. Класс торговцев, который восторжествовал во Флоренции в годы правления Медичи, пытается взять в свои руки бразды правления, в то же время приспособляясь к экономическим обстоятельствам и подготавливая реформу методов воспитания.<sup>2</sup> В общем и целом доминирует проблема денег.

<sup>1</sup> Алтарные покровы (*umal.*). — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> См.: *Renouard I. Les Hommes d'affaires italiens au Moyen Age. Paris, 1949; Francastel G. Le Style de Florence. Paris, 1958. P. 18—22.*



Сделка, удавшаяся семье Скровеньи, в грубом, преувеличенном виде отображает попытки разрешить ситуацию, неудобную и для предпринимателей, и для Церкви. Последней нужно прежде всего устранить опасные последствия францисканской набожности: Бог не хотел, чтобы существовали одни бедные, и Церковь, чтобы выполнять свою функцию организации общества, сама нуждается в денежных средствах. Впрочем, католицизм раздирает нечто гораздо более серьезное, чем этот моральный конфликт. Феодалная Европа наделила статусом гарантов собственности земли, военное сословие — дворян. Но постепенный подъем торговли порождает новые источники обогащения, новые отношения между странами, новое равновесие между богатством и властью.

Именно в XIV веке в открытое море вышло первое большое торговое судно. До этого пути сообщения были преимущественно наземными. Дистанция между корабельным грузом и поклажей, которую способен перевезти конный караван, огромна. Зарождается новая экономика, экономика больших расстояний и активных торговых сношений. Труд в пределах одного дома уходит в прошлое; квазимонополии, какими, скажем, в отношении сукна обладали Флоренция или Фландрия, оказываются под угрозой. По мере пространственной экспансии сделок и роста их объемов меняется и проблема передвижения денег. В этой области пионерами становятся итальянские банкиры и предприниматели. Если в XI и XII веках феодальный строй окончательно оформился на северных побережьях Луары, то ростки новой экономики возникают на плодородной земле Италии. Торговец не покидает свою контору, но управляет сделками издалека и для этого с необходимостью приобретает новые познания. Стабильность освоения недр уступает место динамизму сделок с удаленными партнерами, который в свою очередь требует умозрительного анализа сложных ситуаций и приведения проблем управления или перемещения средств к абстрактному виду. И это приводит к возникновению людей нового типа, мирян, которые представляют себе мир иначе, чем прежде. Они не просто стремятся оградить свои новые возможности обогащения от опасностей, подчиняя поэтому политику своих городов уже не территориальному распределению и политическим догмам, унаследованным от извечного соперничества Священной Римской Империи и папства, но и вообще мыслят, опираясь на новые интеллектуальные основания. Они уже не ищут целостного представления о порядке вселенной в толкованиях священных

текстов, они пользуются другой логикой, также оперирующей традиционными понятиями, но отсылающей уже не к той традиции, которую на протяжении десяти веков разрабатывала и предписывала Западу христианская Церковь. Орудия интеллектуальной революции, которая приведет к рождению современного мира, предоставляют им Аристотель и арабские ученые; острые внутрицерковные конфликты и контрнаступление Церкви в XV веке вполне допустимо описывать как борьбу неоплатонизма с аверроизмом.<sup>1</sup>

В XIV веке торговцы поменяли метод расчетов и, как замечал уже Виллани, знали, что всякую вещь куда лучше отображают цифры, нежели прилагательные. В школах их учили считать с помощью абаки, а также делить поверхность на клетки, которые сыграют ключевую роль в организации нового фигуративного пространства; их стали учить и счету на бумаге, сама возможность которого появилась в конце XIII века, с принятием арабских цифр. Подлинную ментальную революцию произвело введение нового способа расчета времени: до сих пор не существовало регулярно деления суток и даже унифицированного, общепринятого деления года. Время текло от одного церковного праздника к другому, длина часов зависела от неравной продолжительности дня. Идея о том, что возможно деление времени, независимое от солнечного ритма и часа богослужения, было актом интеллектуальной абстракции, значение которого трудно переоценить. Новое представление о стабильности времени сделало невозможным сохранение фигуративной традиции, связанной с визуализацией евангельского предания и житий святых. Человеческая деятельность оказалась сопряжена уже не с божественной благодатью, но с естественными законами, выраженными в абстрактных формулах, и визуализация мира с неизбежностью стала повиноваться не моральному деянию, но рациональному обрамлению практической мысли. Положение судна в открытом море научились определять по звездам — и точно так же, математическими средствами, исходя из угла зрения, станут вскоре рассчитывать взаимное положение тел на земле. В истоке математической проекции тел на двумерное образное поле лежало не открытие древних источников, ранее доступных, но не замечавшихся; дело решила практика, вошедшие

---

<sup>1</sup> См.: *Francastel G. De Giorgione à Titien: l'artiste, le public et la commercialisation de l'œuvre d'art // Annales. Novembre—décembre 1960.*

в обиход дела, которые и поместили человека в измеряемую вселенную. Просто-напросто выяснилось, что реальность равна рациональности, а не откровению.

Разумеется, такое положение установилось не беспрепятственно. Немногие осознавали происходивший поворот. Ни у Джотто, ни у Мартини нет перспективы, предвещающей принципы Кватроченто. Их эмпиризм фрагментарен. Фигуративная система складывается не в ответ некоему новому и уже готовому мирозерцанию. Она вырабатывается одновременно с новым общественным сознанием и способствует формированию этого сознания в той же степени, что и его последующему воплощению.

Среди тех, кто почувствовал опасность этих дерзостей, в первую очередь следует назвать Церковь. Не стоит удивляться тому, что на протяжении XIV века она всеми силами стремилась помешать новой образной системе открыть обществу глаза на изменяющую его модернизацию. Церковь воевала сразу на двух фронтах: во-первых, против ересей — и ей, как мы уже видели, удалось отвлечь с прямого пути францисканство, да и вообще спиритуальные движения, хотя и не добившись их полного угасания; и, во-вторых, она воевала против рационализма. В этой-то области и шла недооцененная эволюция фигуративной политики во Флоренции, где угроз для нее было больше, чем в Сиене, хотя последнюю Рим контролировал и жестче.

Как говорилось выше, во флорентийском Треченто можно выделить три поколения. Во-первых, это джоттизм; во-вторых, это начавшееся после катастрофической эпидемии черной чумы движение доминиканской реакции, подлинная (хотя и преждевременная) контрреформация, которую сейчас и необходимо изучить.

После Джотто ни одного художника подобного размаха во Флоренции не оказалось; стиль распадается, раз за разом примиряя джоттовскую образность с предшествующими традициями, оперируя одними и теми же фигуративными объектами, чем дальше тем больше сводящимися к значению клише. В живописи не остается почти ничего современного, за исключением разве что анекдотической трактовки легендарных сюжетов, очевидно тесно связанной с проповедничеством. Изображение сводится к эпизодам. Иногда, как например в «Древе Креста» Пачино де Бонагвиды, заметно стремление ввести новую тему. Однако композиция Пачино преподносит нам последовательность сцен — от Грехопадения до небесного торжества Троицы, которые материализуют один из

аспектов церковного послушания: речь идет о Чётках, духовном испытании, рекомендованном святым Бонавентурой. Мы в области охранения веры; оппортунистический и политический подтекст искусства Джотто исчез. Чего Церковь не приемлет, так это прежде всего соотнесения библейских преданий с повседневной жизнью нынешних людей, пусть даже в нем нет и следа рационалистических спекуляций. Интересно сопоставить стиль Пачино с некоторыми деталями, живо схваченными миниатюристом Бьядайоло, давшим несколько иллюстраций сцен флорентийской жизни.<sup>1</sup> Манера подачи эпизодов вне зависимости от какого-либо единого обрамления, так, чтобы изображение, без унификации точек зрения или масштаба, значило только за счет своих элементов, рассеянных во времени и пространстве, которые взаимно проясняют друг друга самой своей связью, — эта манера соответствует методу, общему для художников и хронистов. Явственно прослеживается связь между тетрадью для набросков и конечным произведением, организованным без всякого расчета на сознательное обновление системы. Опыт художника заключается в данном случае в последовательном отображении деталей; он обходится без какой-либо фигуративной системы эквивалентов, заменяющей порядок зрительного восприятия.

К 1350 году это второе поколение флорентийских живописцев представляет в первую очередь семейство Чоне: из трех братьев Чоне, совместно выполнявших большие росписи в городе, старшие, Нардо и Андреа, работали до 1365 года, а младший, Якопо, был жив еще и в 1398 году. Однако наиболее значительные произведения оставил нам Андреа ди Чоне, известный как Орканья.

В 1343—1365 годах Орканья был официальным живописцем Флоренции. Так, его имя фигурирует в одном любопытном документе от 1347 года. Городские власти Пистойи, ища кандидата на роль исполнителя полиптиха, который планировалось преподнести в римскую церковь Сан Джованни Фуори ле Мура, составили своеобразную пятерку лучших живописцев Флоренции. В нее вошел наряду с прочими Таддео Гадди, двадцать шесть лет прорабо-

---

<sup>1</sup> Как это делает Фредерик Антал. О Бьядайоло см. прежде всего: *Antal F. Florentine painting and its social background*. P. 183—186, 262—264. Этот миниатюрист, работавший в 1328—1335 годах, известен нам благодаря рукописи, украшенной им для богатого флорентийского торговца зерном. См. также: *Offner R. A Corpus of Florentine painting*. New York, 1930.

тавший вместе с Джотто; но возглавил список именно Орканья. И это как будто подтверждает, что уже в это время он рассматривался как представитель нового стиля. В 1352 году Орканья вступил в корпорацию скульпторов по камню и дереву; позднее представил модели пилястр для Санта Мария дель Фьоре; в 1358 или 1359 году выполнил табернакль для Ор Сан Микеле, святилища флорентийских корпораций; и наконец, в 1364 году был назначен главным исполнителем работ в соборе и вошел в число разработчиков его окончательного проекта. Мимоходом, в 1357 году, Орканья написал «Алтарь Строщи», по сей день находящийся в церкви Санта Мария Новелла и в наибольшей степени свидетельствующий о таланте своего автора, а также об изменениях, происшедших в фигуративной функции во второй трети XIV века.

Картина украшает алтарь капеллы, принадлежащей флорентийскому семейству, которое до взлета Медичи также предпринимало попытки взять городскую власть в свои руки. В начале XIV века крупные флорентийские меценаты — Перуцци, Барди, некоторые зажиточные торговцы — имели свои капеллы во францисканской церкви Санта Кроче. В это время они составляли передовое крыло капиталистического общества, однако к середине столетия фортуна стала отворачиваться от них; всецело основанную на переработке английской и нидерландской шерсти, ее пошатнули бедствия Столетней войны, которая заставила северян искать новые ресурсы и сокращать расходы на усложнившуюся транспортировку. Англия стала укреплять свои торговые связи с Бургундией, и флорентинцы, хотя они и имели в Брюгге свои конторы и интересы, все-таки утратили монополию на производство шерстяных тканей. Проблема флорентийской политики в XIV веке была проблемой реорганизации городской деятельности. Далее же последовал период бедствий, окончившийся с триумфом Козимо Медичи в 1434 году. А до этого тлел длительный конфликт между представителями рыцарских фамилий, прежде всего Строщи, глашатаями технического прогресса, как например Альберти, и традиционными ремесленниками, которые, в частности, возбудили бунт Чомпи, быстро подавленный человеком действия нового типа — солдатом удачи, кондотьером. Чомпи были во Флоренции отнюдь не тонкой прослойкой: это были ремесленники, компактно жившие за городскими стенами в своеобразном «красном поясе» и стремившиеся сохранить свое дело, которое принесло славу старым флорентийским капиталистам, а теперь обеспечивало

их, Чомпи, существование. Строцци же, судя по всему, не просто хотели управлять городом, имея над ним чисто экономическую гегемонию. Они добивались не только власти денег и даже не только власти оружия, но также и духовного господства над согражданами. Трудно согласиться с тем, что они просто пользовались обстоятельствами, ибо Палла Строцци, в 1423 году — богатейший флорентинец, который заказал Джентиле да Фабриано «Поклонение волхвов» с намерением короновать своего сына, юного короля, как в своем роде принца молодежи, в конечном итоге проиграл борьбу Козимо. Однако в 1350—1430 годах именно Строцци были подлинными представителями культурной и экономической политики Флоренции. Поэтому то, что в 1350 году они решили построить собственную капеллу в одной из главных городских церквей, ни в коей мере не удивительно; они следовали обычаю готических стран: в соборах и церквях заальпийской Европы богатые издавна устраивали между контрфорсами частные капеллы — аналогичные храмам братств, которые Флоренция тоже переняла в XIV веке у северных стран. Естественным образом Капелла Строцци стала вместилищем прототипа больших художественных ансамблей, которые в Кватроченто благодаря меценатству семейства Медичи и его союзников, прежде всего Сассетта, станут основным делом флорентийских мастерских. Но в своем частном аспекте она свидетельствует и о совершенно особых обстоятельствах флорентийской жизни середины XIV века.

Написанный Орканьей так называемый «Алтарь Строцци» следует строгой иконографической схеме. В центре — Христос восседает в мандорле, окруженный ангелами с орудиями Страстей. Он — судия и в то же время образец, *путь*, согласно очень скоро укоренившейся терминологии.левой рукой он протягивает ключи святому Петру, главе апостолов и Римской церкви; правой же передает книгу святому Фоме Аквинскому. Одетый в доминиканскую рясу, святой Фома следует за Марией, тогда как святого Петра ведет Иоанн Креститель, предтеча — в пандан Богоматери-посреднице. Важно отметить связь культа Богоматери с Доминиканским орденом, но еще важнее место, уделенное святому Фоме Аквинскому, который приравнен к главе апостолов, поставлен выше святых Павла и Лаврентия, Михаила и Екатерины, праздники которых составляли ритм публичной жизни города и которые воплощали, с одной стороны, добродетель Слова и Действия, а с другой — сражающуюся, воинствующую Церковь. Так вот,

центральное место среди них отдано доминиканскому святому, новому в тогдашней иконографии, не обладавшему славой своего соперника святого Франциска и, что особенно важно, ищущему реванша.

Пределла «Алтаря Строцци» представляет нам три сцены, в которых отражена роль ордена святого Доминика в публичной жизни эпохи. Это, слева направо, прославление доминиканцами Тайной Вечери, назначение святого Петра пастырем всех живых и исцеление грешника послушной ордену рукою светской власти. Спустя несколько лет эти же самые темы, отображающие эти же функции священства, обнаружатся за церковными стенами, в капелле доминиканского монастыря — в знаменитой Капелле Испанцев, где в лице Андреа да Фиренце заявит о себе третье поколение флорентийских художников XIV века.

Хотя с пластической точки зрения Капелла Испанцев далеко превосходит «Алтарь Строцци», интересно отметить, что уже и в последнем отчетливо виден переход к новому изображению: об этом свидетельствует прежде всего строгое соответствие избранной темы и стиля. Между тем Капелла Строцци включала не только алтарную картину; три ее стены расписаны монументальными фресками, автор которых — Нардо ди Чоне, брат Андреа. Фрески эти изображают Рай, Ад и Страшный Суд. Речь идет о классической программе больших живописных и скульптурных ансамблей готического средневековья, и более того, «Ад», к примеру, представлен по дантовскому принципу, в виде кругов и отделов. *Современную* иконографию представляет в капелле только «Алтарь Строцци». И не случайно, что его новизна сопряжена с прославлением доминиканского культа. «Алтарь Строцци» был написан сразу после тяжелейшего флорентийского бедствия XVI века — эпидемии черной чумы. Менее чем за пять лет после 1348 года бич, настигший Тоскану, как минимум наполовину — а может быть, и на две трети — сократил население таких городов, как Флоренция и Сиена. Чума, разумеется, сразу же была названа бичом Божьим и предоставила доминиканцам возможность вернуть прихожан в свои церкви: соединяя — по вдохновению своего основателя — ужас и надежду на прямом пути спасения через веру, доминиканцы берутся *обусловить* новое общество. Именно они устанавливают рамки этого общества, вступая в союз со светской властью — семейством Строцци. И здесь мы имеем дело с новой волной евангелизации. Доминиканский орден про-

поведует, контролирует, сжигает: он пользуется всеми средствами. Церковь не только завладевает собственностью умерших; она ограждает живых, она добивается завещаний и даров, сравнимых по масштабу с теми, которые к 1000 году обусловили взлет романского искусства. Одна только община Ор Сан Микеле получила за пять лет после 1350 года три с половиной миллиона флоринов золотом — сумму, достойную доходов целого государства. И это позволяет утверждать, что доминиканцы контролировали всю публичную и частную жизнь своего времени.

Если конец XIII и начало XIV веков были эрой францисканства, то в конце XIV века восторжествовал томизм. После 1350 года доминиканцы одержали победу: они пресекли духовный порыв общечеловеческого милосердия и определили святого Франциска как слугу папства. Но затем, как раз в интересующее нас время, им нужно было установить свое духовное влияние в догматической области. Как мы видели, уже с начала XIV века, то есть со времени Джотто, недвусмысленно заявляли о себе зачатки интеллектуального рационализма, основанного на типах деятельности, которые позднее принесли деньги и власть новым социальным группам. В конце столетия торговец уступит место банкиру и политику, основывающим свою власть уже не на силе оружия, а на хранимых в секрете путях получения прибыли. Это время — конец домашней экономики и обмена — в то же время стало концом абсолютного повиновения вселенной Божьему промыслу. И доминиканцы стремятся взять новые силы в свои руки и направить их вслед своему фанатизму, как они уже сделали это с францисканским милосердием. Святой Фома Аквинский поворачивает угрозу рациональной культуры *ad majorem Dei gloriam*.<sup>1</sup> Надо сказать, что, предпринимая кампании контрреформаций, Церковь с давних пор остается верной единожды избранному методу. Она очень редко подготавливает условия каких-либо действий, но чаще всего сначала отвергает, а затем примиряется, обращая зло во благо и порывая лишь с теми, кто отказывается идти на компромисс. О чем бы ни заходила речь — об одежде или методе мысли, — Церковь всякий раз действует путем убеждения и, при необходимости, силы. Так, в конце XIV века живописцы изображают доминиканцев, проповедующих на площади, а также святых этого ордена, превосходящих одного святого Франциска если не попу-

---

<sup>1</sup> К вящей славе Божьей (лат.). — Примеч. пер.



лярностью, то во всяком случае числом. Позднее Инквизиция привезет во флорентийскую резиденцию ордена святой Екатерины Сиенскую, и та примет доминиканского исповедника, который в свою очередь избавит ее от судьбы Савонаролы. Пока гуманистический аристотелизм подготавливает рождение европейского логического рассуждения, другому аристотелизму, христианскому, удастся куда лучше, чем контрреформации XVI века, охранять, направлять, исправлять, не запрещая, и мистицизм, и культ Богоматери — в частности, ту же практику четок, — и интеллектуализм.<sup>1</sup>

«Алтарь Строщи» позволяет судить о программе целого века, хотя и не принадлежит к числу великих шедевров живописи. Этот факт исключительно важен и для изучения генезиса отдельной фигуративной системы, и, шире, для оценки роли фигуративных систем в общественной жизни.

При перечислении многих замыслов Орканьи, которое я принял только что, можно решить, что нам открывается произведение не просто прекрасное, но и богатое скрытыми значениями, выработанными и собранными воедино художником, заказчиком, а также их общими цензорами. Но затем видишь перед собой картину, едва ли не лишённую оригинальности. Это готический алтарь, в котором форма, так сказать, поглощает смысловые оттенки. Подобным же образом и сегодня мы отмечаем в первую очередь формы, которые, неся новые значения, тем самым выражают новые очевидности. Орканья был ремесленником, и его произведение содержит в себе — абстрактно — все те значения, что открывают пути в будущее, однако ни одного из них не воплощает формально. Даже теперь, когда удалось восстановить смысл, то есть, точнее, интенции алтаря, мы продолжаем *видеть* в нем — на конкретном уровне — только лишь всецело традиционный ансамбль. Материальные элементы, которые использовал автор, его живописная манера принадлежат готической традиции и как таковые не означают неких интенций. Тем-то и объясняется величие Джотто или Мартини, что они сумели изобрести не принятые ранее, никогда не употреблявшиеся знаки, *которые выявляют интеллигибельные отношения между воспринимаемым и вообра-*

---

<sup>1</sup> См.: *Toffanin G. Storia dell'Umanesimo dal XIII al XVI secolo.* Naples, 1934; а также том «Литературной истории Италии» Валларди (3-е издание — Турин, 1945), посвященный Чинквеченто.

жаемым, не предполагая перенесения значений в область абстрактного выражения. Язык Джотто, который говорил о проблемах, поднятых конфликтом францисканских духовидцев и ортодоксов, тем не менее не следует без оглядки целям доминиканцев. У Орканьи джоттизм растворяется в эклектизме, и стиль его — комбинаторный, не творческий.

Все это, разумеется, не означает, что доминиканцы по недосмотру не узнавали в Орканье *своего* художника; они не могли недооценивать поддержку, которую давал им столь соответствующий их целям стиль, и в последние десятилетия XIV века постоянно обращались к живописным заказам. Роспись Капеллы Испанцев, как мы уже указывали ранее, практически повторяет темы «Алтаря Строцци». Но на сей раз мы оказываемся в святилище. Капелла служила местом собраний капитула доминиканского ордена, и кроме того, в ней проходили публичные процессы над еретиками. Здесь засвидетельствовала свою покорность святая Екатерина, недвусмысленно наметив перспективу компромисса, в итоге приведшего к возвращению Папы в Рим. Здесь же, в орбите ордена, параллельно развивалась доминиканская догматическо-апологетическая образность, в том числе такие приобретшие широкую популярность темы, как Богоматерь Смирение, Богоматерь Кормящая, видение святого Бернарда у груди Марии. И наконец, здесь, в Капелле Испанцев, состоялась вторая попытка ордена создать доминиканский фигуративный стиль.

Художником в данном случае выступил другой Андреа, творческий путь которого странным образом напоминает карьеру Орканьи. Зачисленный в 1343 году в гильдию «Medici e Speziali», в 1366 году этот Андреа фигурирует в числе комиссии, сформированной для надзора за работами по завершению флорентийского купола. И занимает в перечне ее членов второе место после Таддео Гадди — так же, как и Орканья в 1347 году. Существуют сведения, что он выполнил проект для собора, который не был осуществлен. В 1366—1367 годах Андреа расписал церковь Санта Мария Новелла, тоже оказавшись на службе у доминиканцев, которые распределяли там все заказы. Но нас интересуют три большие композиции, выполненные им на двух боковых и алтарной стенах Капеллы Испанцев: «Распятие» (напротив входа), «Триумф святого Фомы Аквинского» (слева от входа) и «Правление Церкви» (справа от входа). Сцены над входом и в участках свода дополняют цикл. Таким образом, находясь в центре здания, прихо-

жанин мог лицезреть суть доминиканской доктрины: живое напоминание о Страстях; прославление святого Фомы, обосновавшего интеллектуальный путь к спасению; триумф Церкви, руководящей благоразумными душами.

Все три фрески отличаются друг от друга. «Триумф святого Фомы» — это образ, почти в сансультупицианском смысле слова, без расчета, без композиции. «Триумф Церкви» — одно из тончайших изобретений позднего средневековья. На переднем плане, слева, мы видим флорентийский собор Санта Мария дель Фьоре — тот самый, завершение которого все еще продолжается: у него уже есть купол, в общем и целом напоминающий творение Брунеллески, созданное через шестьдесят лет; и это свидетельствует о дальности и твердости замыслов флорентинцев, а также о необходимости рассматривать проблемы разработки всяких форм мысли в широких временных масштабах. Одним словом, Андреа пишет своего рода грядущее обрамление флорентийской жизни. Причем выстроившиеся перед фасадом церковного здания, перед Папой, представителем Бога на земле, клирики сосредоточены вокруг доминиканцев. Последние собирают людскую массу, как пастух свои стада, — к тому же стайка собак приводит на память принятую в ордене игру слов: *Domini canes*,<sup>1</sup> — и с молитвой препровождают людей к Церкви, к Папе, к Богу. Ведомых указующим перстом отца, верующих наставляет — справа — не только проповедь, но и книжное изложение доктрины. Далее композиция развивается спиралеобразно, на нескольких уровнях. Сначала, и в этом чувствуется деликатная отсылка к теме Искушения, мы видим праведников, которые радуются, танцуют, внимая музыке, после чего получают благословение отца-доминиканца — залог спасения. Над собором, опять-таки в сопровождении святого отца, душа верующего переступает порог небес. Ее встречают святые и блаженные, а вслед за ними — сонм ангелов, окружающих Христа во славе. Более удачный, более внятный комментарий к доминиканской доктрине трудно себе представить. При чтении фреска производит впечатление очень занимательной, но по исполнению является своеобразным набором деталей, известных по миниатюрам, по живописи и даже по выдающимся произведениям круга Джотто, и ее перегруженная композиция не отдает пластического приоритета одному визуально притягательному эпизо-

---

<sup>1</sup> Псы господни (лат.). — Примеч. пер.

ду, который *вводил бы оптический порядок, накладывающийся на порядок умозрительный*, — как позже это будет в «Поклонении волхвов» Джентиле да Фабриано. В произведении Андреа да Фиренце нет пластического единства, оно остается чередой интеллектуально связанных, но зрительно единообразных сцен. Эта фреска — не что иное, как комментарий к письменному тексту, а точнее говоря, к программе.

К тому же нам известен положенный в ее основу текст: он был написан доминиканцем Пассаванти, автором «Зерцала покаяния».<sup>1</sup> Доменико Кавалька, еще один брат-проповедник из монастыря Санта Катерина в Сиене, оставил сборники «*Vita contemplativa*»<sup>2</sup> и «Жизнь святых», которые почти в это же время стали источником вдохновения для мастеров пизанских Кампо Санто и Сан Антонио Эремита — Лоренцо Монако и Старнины, а также и для Спинелло Аретино, живописца бенедиктинского быта. Проповедники нередко предоставляли материал для сюжетных программ, одобрявшихся Церковью и достаточно многоплановых, чтобы удовлетворить самые различные запросы. Хотя Капелла Испанцев, и в этом нет сомнений, представляет версию, более отвечающую чаяниям доминиканцев, они в то же время не обходили своим пристрасным вниманием и аскетическую серию, также соответствующую вполне очевидным потребностям публики и в конечном счете менее опасную, нежели спиритуальная.

Интересующая нас проблема заключается не в этом. Для нас, для изучения истоков фигуративной системы, отличной от своей предшественницы, важно отметить, что усилия, предпринятые, чтобы определить ее форму через содержание, ни к чему не привели. Художники во все времена получали от своих заказчиков тщательный перечень поставленных задач. Вкладчики рассчитывают на выполнение своих требований. Не бывало такого, чтобы художников приглашали украсить здание на свое усмотрение, для потомков. Общество всегда знало о действенности фигуративного языка. В Древнем Египте, когда великолепная роспись или скульп-

---

<sup>1</sup> Настоятель церкви Санта Мария Новелла Пассаванти, умерший в 1357 году, является автором сборника проповедей под оригинальным названием «*Specchio della vera Penitenza*». Мастерская Андреа да Фиренце работала в Капелле Доминиканцев этой церкви в 1366—1368 годах. См.: *Antal F. Florentine painting and its social background*. P. 221, 249.

<sup>2</sup> Созерцательная жизнь (*итал.*). — *Примеч. пер.*

птурный ансамбль оставались навечно скрыты от взглядов, фараоны и знать не считали свои растраты напрасными. Существует целая шкала этой оценки эффективности образа. И сокровенному творению, которое ценно самой своей невидимостью, и творению, просвещающему публику, как это было в Западной Европе средневековья и Ренессанса, присущи все воображимые уровни пропаганды. Подобного рода программы известны нам и в классическую эпоху. Юлий II терпел Микеланджело все время своего понтификата, будучи убежден, что только этот художник способен воплотить в жизнь его замыслы и предписать его последователям религиозно-политическую программу, которая и в самом деле была подхвачена папством и продолжает жить по сей день в плафоне Сикстинской Капеллы и в статуе Моисея из Сан Пьетро ин Винколи. В свое время я опубликовал детальные инструкции, которые Перро и Кольбер дали Жирандону перед началом больших работ в Версале — как по поводу его поездки в Италию, так и в связи с постройкой гробницы кардинала Ришелье.<sup>1</sup> Когда сличение возможно, мы неизменно видим, насколько верно художники следовали полученным рекомендациям. И ничего не стоит решить, будто они создают лишь парафраз текста, будто их искусство отдельно от своего собственного языка. Доминиканцы оговаривали все значимые элементы, все возможные нововведения в тщательно продуманных программах, которые предоставлялись живописцам, будь то Орканья или второй Андреа, тоже флорентинец. Сами по себе эти программы были куда более сложными, новыми, интересными, нежели программы Джотто, Дуччо или, даже позднее, Мазаччо и Учелло. Однако поворотных произведений они не принесли. Ни Орканья, ни Андреа да Фиренце не открыли художникам будущего способа изображения мира, столь точно отвечающего самой сути фигуративных систем, что следующим поколениям будет казаться, будто, пользуясь им, они пишат этот мир таким, какой он есть, одновременно воплощая ценности, необходимые для благоприятного развития общества.

Но одна из композиций Андреа все же содержит в себе это эстетическое предвосхищение, с которым-то и связано сегодня имя художника. «Распятие» в Капелле Испанцев, написанное напротив входа, резко выделяется на общем фоне росписи. Здесь ее ав-

---

<sup>1</sup> См.: *Franicastel P. Girardon*. Paris, 1928. P. 43—44 (договоры о гробнице) и особенно p. 48—50 (инструкции Перро).

тор, возможно, менее связанный логической программой, разработал систему представления, в которой угадывается прообраз фигуративной системы предстоящего времени. Если во всех остальных фресках стена выступает опорой, обрамляющей изображение, то пространство «Распятия» открыто. Крест возвышается в пустоте, его омывает воздух, словно стены нет вовсе. С таким видением мы снова встретимся лишь век спустя у Мантеньи, и Тинторетто в «Голгофе» из Сан Кассиано лишь углубит этот чувственный опыт видимого пространства.<sup>1</sup> Более близкий к Андреа по времени Мазолино в «Распятии» из римской церкви Сан Клементе также применит подобную фигуративную схему. Другие же представители Кватроченто устремятся к более многосложным решениям.

Чтобы некоторая система получила развитие и стала моделью для последующих поколений, недостаточно того, что художник очертил ее возможность, ее контуры. К сложению системы приводят комбинационные процессы, и нам необходимо выяснить причины, по которым эти процессы послужили формой фигуративного выражения нового общества, возникшего во Флоренции с рождением людей нового типа, более склонных к рациональности, нежели к эмоциям, и устремившихся к выявлению новых, уже не средневековых ценностей, опираясь в то же время на изменившиеся обычаи и ритуалы общественной и религиозной жизни. История возникновения фигуративной системы Ренессанса — это не история техники, которая, единожды сформировавшись, порождает бесконечное множество воображаемых объектов, автоматически оформляемых этой системой. Мы имеем дело не с линейной эволюцией, следующей определенному числу схематизированных принципов. Происходит нечто другое: притираются друг к другу новые законы и — способности осмысления и интеграции, которые одновременно обнаруживают в себе и зрители, и художники. Идет движение к равновесию возможностей, в процессе которого, разумеется, приходится оставить пути, открытые воображением отдельных живописцев. Стиль формируется непрерывно, и как только стилю Ренессанса удастся предложить простые, ясные, очевидные решения, как только он порывает с абстрактными спеку-

---

<sup>1</sup> «Распятие» Мантеньи, созданное в 1457—1459 годах и ныне принадлежащее Лувру, было центральной частью пределлы алтаря церкви Сан Дзено в Вероне; фреска Тинторетто «Голгофа» украшает хор церкви Сан Кассиано в Венеции.

ляциями и отливается в оптические приемы, он — как раз поэтому — позволяет зрителю почувствовать, что тот — перед окном, распахнутым в природу.

Как мы видели, от Джотто до Андреа да Фиренце художниками была предпринята серия экспериментов, в которых программе отдавалось все большее и большее место по сравнению с собственно искусством. Это объясняется тем, что Церковь, по экономическим причинам являвшаяся основным распорядителем средств, активно сопротивлялась тому рациональному уклону в мышлении эпохи, который предвидел Джотто, равно как и его современник Боккаччо. Особенности доминиканской набожности тоже, бесспорно, обладали некоторым модернизмом и отвечали новым условиям жизни. И все-таки они предписывали художнику выбор в пользу таких связей между миром видимых вещей и областью знания и веры, которые не допускали употребления действительно новых мысли, языка, изображения. В связи с чем поднимается ряд новых проблем. Можно ли считать, что революционная мысль новой эпохи выкристаллизовалась в фигуративных произведениях, безусловно отвечающих ее постулатам, внезапно, в одно мгновение, в начале XV века? Каким образом, за счет чего в этот момент твердо заявил о себе новый изобразительный механизм?

Когда я работал над первой частью настоящего исследования, целый аспект проблем, о которых я сейчас говорю, оставался от меня скрыт. Мое внимание захватила невозможность рассматривать изобразительное искусство как простой метод перенесения на плоскую поверхность оптической реальности, соответствующей евклидовой концепции восприятия. Взяв в качестве предмета исследования всю совокупность западноевропейской живописи от XV века до наших дней, я решил выявить связь между обществом, движущей силой и пластическим представлением вселенной. Тогда мне возражали в основном по двум пунктам: во-первых, я расчленял воображаемый акт методом, подобным делению на категории нераздельно слитых функций духа; и, во-вторых, я подчинил творческий импульс индивида технике. Поскольку же сегодня я считаю законным исследовать проблемы жизни неизбежно неадекватными путями анализа и поскольку я всегда считал законным различие между орудием и его употреблением,

мне кажется необходимым ненадолго вернуться к доказательству, которое я попытался предпринять ранее.

Я не отказываюсь от своего предшествующего исследования. Необходимо было, во всяком случае для меня, пройти через этап осознания строгой связи, объединяющей фигуративный стиль, произвольный фигуративный стиль, и общество, основываясь в первую очередь на рассмотрении одного из орудий этого стиля — пространства. Однако теперь мне кажется, что проблема пространства — не более чем отдельный аспект процесса выработки фигуративных систем, и в частности системы Кватроченто.

Спекулятивное осмысление пространства, которое — по крайней мере в том виде, в каком оно укоренилось во Флоренции, — было начато Брунеллески, Донателло и Мазолино, опирается, по всей видимости, на стремление построить мир, измеримый геометрическими методами. Бесспорно, что постепенное распространение и популяризация этой системы способствовали формированию общего для последующих поколений мировидения. Линейная перспектива, сопряженная с абстрактным познанием и, с другой стороны, со все более совершенствующейся и систематизирующей техникой, долгое время служила фундаментом некоторого общего представления о вселенной, определяющего ценности и критерии оценки событий и поступков. Так продолжалось до тех пор, пока перспектива оказалась сочтена не выявляющей законы природы, но представляющей социальные ракурсы. Так или иначе, роль, сыгранная линейной перспективой и вообще представлением пространства, является лишь одним из аспектов более многопланового процесса.

Альберти, на которого столь уверенно ссылаются, дабы подкрепить свои схоластические постулаты, критики, не склонные к непосредственному анализу фигуративных произведений, в полной мере сознавал частичный характер своих рассуждений об одной из форм проекционного пространства, с которой совершенно несправедливо оказалось связано его имя. Об этом неоспоримо свидетельствует хотя бы фрагмент небольшого трактата «*De triviva*», или «*De causis senatoriis*», написанного им в конце жизни для Лоренцо Медичи. В этом тексте Альберти, которого зачастую представляют как теоретика точного перенесения реального пространства на изобразительную плоскость, излагает свои идеи не о техниках пространственного иллюзионизма, а о функциях живописи в рамках общества. Верный духу риторики, характерной для



его времени, он прежде всего перечисляет и систематизирует шесть сюжетов, которые должны обратить на себя внимание герцога. И оказывается, таким образом, инициатором осознания заложенных в изображении пропагандистских возможностей. Итак, особого внимания властителя заслуживают, согласно Альберти, следующие сюжеты: Закон, честь, воинская доблесть, собрания, деньги и обычаи. Затем в трактате приводятся шесть причин, которые определяют «да» или «нет», то есть решение в ту или иную пользу, в шести областях: возможное, необходимое, легкое, честное, полезное, благоприятное (и соответственно их противоположности). Затем — шесть препятствий, которые могут помешать предвидимому или подготавливаемому событию, и шесть орудий, способных помочь осуществить это событие: человек, место, предмет, повод, время и способ. Во времени Альберти выделяет три момента: будущее (в первую очередь), настоящее и прошлое. Эти модальности времени — *hoc prius, illud simul, aliud posterius*<sup>1</sup> — он увязывает с тем, что называет *ordo*.<sup>2</sup> Этот *ordo* и определяет способы действия, а вместе с ним, естественно, и представления. В другом месте Альберти уточняет, что языкознание, начавшее развиваться в его время, должно освободить мысль от жестких правил аристотелевской логики или, точнее, сформировать в новой языковой перспективе новое логическое видение, в рамках которого слово будет уже не незыблемым знаком некой идеи, но временным приближением, опорой постоянно обновляющегося творчества. Тем самым автор «*De trivlia*» предстает как провозвестник целого ряда последующих сочинений: «*Institutiones dialecticae*»<sup>3</sup> Раме (1543), «Минервы» Франсиско Санчеса (1587) и даже, минуя «*Ratio Studiorum*»,<sup>4</sup> — «Грамматики» Пор-Рояля.<sup>5</sup> Нет никаких

---

<sup>1</sup> Прошедшее, нынешнее, последующее (лат.). — Примеч. пер.

<sup>2</sup> Порядок, строй (лат.). — Примеч. пер.

<sup>3</sup> «Диалектические установления» (лат.). — Примеч. пер.

<sup>4</sup> «Усердие мысли» — название ряда трактатов, заложивших основу образования иезуитов. — Примеч. пер.

<sup>5</sup> Во французской Национальной библиотеке под именем *P. J. Oliver* (шифр Rés. X-839) хранится небольшое издание ин-октаво, выпущенное в Базеле в 1538 году и содержащее краткие сочинения Педро Хуана Оливера (два), Чельо Кальканьино, Л. Б. Альберти и Ф. Меланхтона, связанные с наследием Цицерона. В конце сборника имеется типографская отметка: «*Basileae, in officina Roberti Winter, Anno MDXXXVIII. Mense Martio*». На фронтисписе же читаем заглавие: «*In M. T. Ciceronis de Somnio Scipionis fragmentum Petri Ioannis Olivari Valentini scholia, partim quam antea emendatoria, partim nunc primum in lucem edita. Ejusdem Pet. Io. Olivarii*

оснований считать, что человек, который около 1470 года ввел в обиход двойную, институциональную и, если воспользоваться модным словечком, перспективную функцию языка, имел устаревшие взгляды на изобразительность. Практика линейной перспективы как таковая никоим образом не подразумевает косный, зашоренный взгляд — если только не рассматривать ее как академический рецепт, что как раз и делается в последние сто лет! Напротив, если считать ее тем, чем она и является, — одним из интерпретативных методов искусства, то перспектива предоставляет решение ограниченного круга проблем разметки изобразительного поля. И в этом случае ее использование отнюдь не предписывает заданного значения ни темам, ни распределяемым ею элементам.

Одного взгляда на доски Виатора, первого французского теоретика линейной перспективы начала XVI века, достаточно, чтобы понять: система проекции, позволяющая разметить двумерное пространство картины, вовсе не имеет у него целью установить тождество совокупности воспринимаемого мира и его частичного представления в художественном произведении.<sup>1</sup> Задача живописи — выделить *фрагменты* реальности и соединить их в ограниченном поле, придав им характер иллюзии, который, как мы выяснили, проистекает не из соответствия целого реальности, но, наоборот, из интеграции в изображение *гетерогенных* элементов, сознательно вырванных из реальности силами представлений и действенных способностей среды, общества. Очевидно у Виатора и другое — то, что одной из целей перспективного метода является разграничение устойчивой постановки фигур или объектов и их видимости в пространстве. *Абсолютным правилом изобразительной проекции является искажение.*

---

in Ciceronis philosophiam moralem TA KEFÀLÀIA. Ad haec disquisitiones aliquot in Libros officiorum Ciceronis, Caelio Calcagnino autore. Leonis Baptistae Alberti Florentini de Causis Senatoriis, in Ciceronis lib. 2 de Officiis locum, brevis illa quidem, sed accuratissima interpretatio, ab exemplo idiographo descripta, nec evulgata hac tenus. Basileae». Труд Альберти занимает десять страниц: с 73-й по 82-ю. На с. 73 помещено еще одно заглавие: Trivia. Doctiss. Viri Leonis Baptistae de Albertis Florentini, Trivia, sive de causis senatoriis in M. T. Ciceronis Locum lib. 2 de Officiis, brevis illa quidem sed accuratissima interpretatio: ad magnificum virum Laurentium Medicen. Остаток страницы отдан посвящению, в котором Альберти воздает честь наставникам Лоренцо, Ландино и Лентилио. И наконец, на с. 82 содержание предшествующего текста иллюстрирует таблица (*exemplo idiographo*).

<sup>1</sup> См.: *Brion-Guerry L. Jean-Pèlerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective.* Paris, 1962.

В неаполитанской доске Мазолино это искажение проявляется в соположении двух различных типов воображаемого; наряду со временем оно принадлежит к структурному уровню конститутивных элементов ансамбля. Живопись Кватроченто эволюционирует в данном случае в направлении сценографии, а не чертежа. Позднее линейная перспектива станет еще более изломанной и комбинаторной, когда образ, взяв на себя информационные функции, как например в случае архитектурных видов, будет в зависимости от цели сочетать сходящийся и скачкообразный виды перспективы. Наконец, и «Джоконда» обязана своей улыбкой тому, что Леонардо смотрел на модель и создаваемый холст под разным углом зрения. Статическую проекцию фигуры допускает только профиль. Во всякой композиции, упорядоченной вокруг единой оси схода, неизбежно комбинируются элементы, видимые под разными углами и фиксируемые согласно произвольным точкам зрения. Именно по этой причине линейная перспектива развивалась в XV веке во взаимодействии с другими методами.

Таким образом, если мы колеблемся по поводу того, что изобразительный цикл Ренессанса внезапно заявил о своем зарождении творениями Брунеллески и Мазолино, то не столько потому, что такая точка зрения остается связана с традиционной убежденностью в естественности воображаемых структур, сколько потому, что она учитывает лишь один аспект технических проблем представления. Медленное накопление выразительных орудий, разумеется, не исключает неожиданного и по необходимости внезапного открытия новой системы. Однако воображаемая система не представляется в одном из путей выражения, служащих фундаментом стиля. Поэтому нам следует уточнить место, занимаемое пространственными спекуляциями в совокупности изобразительного умозрения, рассматриваемого как зародыш системы, отличной от своей предшественницы, в то же время не постулируя тотального и, конечно, немислимого разрыва. Наше исследование должно, таким образом, исходить из идеи мутации ценностей, совместимой с сохранением значительных пластов традиционных изобразительных практик. Верные своему методу, мы начнем с анализа характерных произведений, которые приведут нас к рефлексии.

Мазаччо, умерший в 1428 году в двадцать семь лет, оставил нам выдающийся художественный памятник — фрески во флорентийской Капелле Бранкаччи. Придя на смену Мазолино, моло-

дой мастер за два года написал здесь шесть композиций, всецело отражающих тогдашнее положение живописи. Лучшими традиционно считаются две из них — «Чудо со статиром» и «Изгнание из Рая». Однако другие, например «Крещение Петром неопитов» или «Петр, распределяющий имущество общины между бедными», — проливают, возможно, еще больший свет на методы, которым суждено великое будущее. В самом деле, «Чудо со статиром» повинуется в общем и целом консервативным представлениям о пространстве-времени. Сюжет подан в неопределенном, неизмеримом пространстве; один за другим следуют во времени три эпизода: требование платы за вход в город, обретение Петром монеты во чреве рыбы, уплата монеты привратнику. Традиции прошлого очевидным образом противоречат гипотезе единого пространства, коррелятивной оптическому постижению внешнего мира и его точной проекции на стену. В свою очередь фигуры Адама и Евы резко отделены от нейтрального фона. Мы не так уж далеки от методов Дуччо, если, конечно, оставить за скобками трактовку самих фигур.

Будучи сосредоточенным в прежних своих сочинениях на проблеме пространства, я, по всей видимости, несколько недооценивал Мазаччо. Я и сегодня совершенно убежден, что Мазаччо превзошел его в обращении с только-только зародившейся линейной перспективой, хотя и понимаю, что, оставив формалистическую точку зрения, мы вполне обоснованно должны считать Мазаччо выдающимся художником. Он входит в число великих мастеров живописи не благодаря своим познаниям, но благодаря общему дарованию. Подобно Пуссену, Моне или Сезанну, Мазаччо — живописец. Он непосредственно строит форму посредством цвета, в остальном не будучи так уж чужд художественной традиции и наследию предшествующих поколений. Его случай позволяет нам явственно понять, насколько наши представления об истории искусства искажены переоценкой значения формы, или, точнее, линии — в ущерб цвету.

Впрочем, Вазари с равным восхищением говорит и о мастерстве Мазаччо в области формотворчества, и о его виртуозной геометризации стены. Возможно даже предположить, что поворот, свершившийся благодаря Мазаччо в начале XV века, это обновление искусства, сводится в конечном счете к победе новых, собственно живописных ценностей над властвовавшими доселе ценностями объема, причем как раз потому, что первостепенным

и полноценным орудием искусства является для Мазаччо цвет и что живопись, не повинувась более статуарности, становится у него самодостаточной системой чувственных значений. Если это так, то фигура Мазаччо более не может рассматриваться в тени Брунеллески и Донателло; она вырастает и перекидывает мост к современным ему достижениям североευропейской живописи.

Превосходный пример этого конфликта ценностей и средств, свойственных различным школам, дает фигура солдата, получающего плату, в знаменитой фреске Капеллы Бранкаччи. Помещенный спиной к зрителю как бы на границе росписи и пространства церкви, этот преисполненный заносчивости рубака с мускулистыми икрами отсылает уже не к скульптурам готических соборов, но к зрительному опыту всех и каждого. Он уже не обязан своей вещественностью тяжести и объему одежд; под туникой угадывается его тело. Он существует сам по себе, отдельно от фона, словно бы замерев в воздухе согласно принципам, не имеющим ничего общего с правилами регулярной перспективы; он вибрирует перед нашим взором за счет собственных сил живописи. А Адам и Ева обнажены, и единственный источник их жизни — телесность. Они тоже стоят у самой границы фрески и, в отрыве от стены, парят в пространстве зрителя. За столетие до Мазаччо по-новому трактовал человека-объект и Джотто, но он все же оставался в пределах фигуративной системы прошлого, равно как и все те, кто брался за изображение человеческой фигуры после него. Переворота в понятии образа не было, и решающий шаг к нему совершил Мазаччо. *Отныне человек будет определяться не действиями и рассказом, которые помещают его в некоторую историю, но непосредственным физическим выражением, обращенным к чувствам и порождающим присутствие. Целью изображения будет видимость, а не смысл.*

Мне кажется, что в этом отношении традиционный тезис, согласно которому Мазаччо является прямым предшественником современной изобразительности, верен. Однако нельзя следовать ему безоглядно. Мазаччо представляет в XV веке художественное движение, связанное с освоением цвета, но не следует недооценивать значение других направлений этой эпохи, сосредоточенных на пространственных изысканиях. Всякая попытка найти первого среди художников тщетна. Трансформация социального мира в XV веке стала следствием усилий многих. И если Мазаччо ведет ко всем тем, для кого пластическая система связана прежде всего

с цветом и фигурами, то Мазолино проложил путь другим — тем, кто, будучи менее одарен в непосредственной материализации чувственного постижения мира, разрабатывал воображаемое обрамление восприятия. Мы ошибались бы, ища исключительную или, попросту говоря, ведущую технику, способ постижения и перенесения. Тайна исследуемой нами системы заключена в том, что связь используемых материальных элементов обеспечивает не метод, определяющий взаимоотношения чувственного, воспринимаемого мира и изобразительного произведения, то есть реально-го и воображаемого, а накопление средств, отражающих неодинаковые, а зачастую и противоречащие друг другу устремления и познания поколения, которое, уж это бесспорно, силилось разорвать круг традиций. Мы не ищем рецепт, мы хотим проследить цепочку ментальных операций, которые изменили значение старых знаков, соединив их с новыми.

В ряду образов человека, относящихся к раннему Кватроченто, есть целая гамма решений, связь между которыми носит не технический, а воображаемый характер. К новому способу выражения ощущений художников приводит не что иное, как проблематика человека. Узнавание начинает осуществляться уже не через отсылку к историям, к хранимым в памяти знаниям, но через открытие новых оптических ориентиров, которые, по всей видимости, не отвергают реминисценцию в пользу исследования и прочтения образного поля, а ведут зрителя к предметам, чей мир, чье окружение отлично от вещества мысли. Внешнему облику вещей и людей придается теперь много большее значение, чем прежде.

Так, Мазаччо, мастер чисто живописных значений, является также автором одного из первых и самых пленительных профильных портретов Кватроченто, — я имею в виду «Мужчину в турбане» из Бостона, открывающего один из важнейших живописных циклов столетия. Отметим, кстати, что Мазаччо следует здесь по пути, проложенному в XIV веке за пределами Флоренции и даже Италии портретом Иоанна Доброго. Что позволяет провести четкий раздел между художественным взлетом, связанным с прогрессом техники, и тем, что сказывается в обновлении тем. В том, что сразу после сотворения фигур в Капелле Бранкаччи во Флоренции и в Северной Европе рождается определенный тип портрета, нет и тени случайности. Стремление обрести в явлении человеческой формы элементы значения, необходимые и для обновления мифов, и для оценки места человека в природе, предании и истории,

является общим для художников и их окружения. Когда в 1425 году Мазаччо пришел к идее трансформировать, обратившись к осязаемой и чувственной зримости человеческого тела, сугубо повествовательное доселе содержание некоторых священных сюжетов, за этим стояла более чем полувековая к тому времени история осознания западноевропейцами индивидуальных ценностей. Это вопрошание о человеческом уделе зародилось у придворных скульпторов и живописцев Франции, чтобы однажды найти своего бесстрашного протагониста в лице Монтеня, но также и обусловить всю европейскую культуру от середины XIV до XIX века. Фигуры Мазаччо в Капелле Бранкаччи, несомненно, являются особой, хотя и связанной с другими, вехой в формировании культуры, основанной уже не на познании откровения, но на пристальном рассмотрении человека, своими чертами и поступками раскрывающего свои способности и свою судьбу.

Мы приняли, что, ища ключ к творческой оригинальности Кватроченто, необходимо найти не типовое решение, а совокупность позиций, которые в одно и то же время приводили целый ряд художников к решениям фрагментарным и взаимно дополнительным. Мы приняли, что общей целью художников не является нахождение способа как можно более строгого перенесения оптического образа из внешнего мира на двумерную поверхность, притом что сюжет, тема и комбинация элементов подчинены доктрине, наиболее верное выражение которой — это рассказ, или неизобразительная схема. И теперь мы можем соотнести друг с другом два кажущихся противоположными метода.

В той же Капелле Бранкаччи, где Мазаччо представил на всеобщее обозрение живописную *фигуру* человека, другие композиции, как мы видели, иллюстрируют не менее многообещающие поиски, но связанные на сей раз с трактовкой *места*. «Воскрешение Тавифы» Мазолино, а также три сцены, изображающие деяния святого Петра, непосредственно связаны со знаменитой проблемой линейной перспективы и заостряют наше внимание на необходимости различать проблему, собственно говоря, единой проекции пространства и проблему комбинаторной расстановки зданий и эпизодов, это пространство упорядочивающих.

Вообще произведения, в которых имеет место систематическое приложение линейной перспективы — в смысле, какой ей прида-

ется в учебниках, — очень немногочисленны. За исключением «Воскрешения Тавифы» в Капелле Бранкаччи, фресок баптистерия Сан Джованни в Кастильоне Олона и нижней части неаполитанской доски Мазолино, а также «Деяний святого Петра» Мазаччо, их можно пересчитать по пальцам. Это академическое преподавание распространило с XVI века идею, будто живопись следует осваивать теоретически. Художники Кватроченто об этом не ведали: Учелло, воодушевленный новой наукой, применял ее только местами; Пьеро делла Франческа, в конце жизни создавший трактат о перспективном изображении предметов, тоже использовал этот метод частично, например для построения левой части «Бичевания». Разумеется, есть трактат Альберти, опубликованный позднее, но отражающий достижения 1420—1430-х годов; и есть механизмы Брунеллески.<sup>1</sup> Но тот же самый Брунеллески был создателем *нувол*, функцию которых мы определили в начале этой книги. Художники никогда не мыслили свое искусство связанным с использованием некоего механического приема, они всегда разделяли технические методы и воображаемые цели, с равным тщанием обогащая свой обычный опыт и профессиональное мастерство. Рука и разум всегда действовали у них параллельно. И в многообразии их творений отражена двусмысленность самого их призвания: запечатлевать в единичных объектах множественность опыта.

С течением времени, когда живопись получила широкое распространение, плохие художники и нетерпеливые заказчики решили избавить себя от всякой неуверенности в результате. Вновь, как некогда во времена Платона, разгорелся конфликт между искусствами и *технэ*, ремеслами, и умные люди — интеллектуалы — подобно Платону выступили в защиту ремесел и против эмпиризма художников, которые были уподоблены непредсказуемому случаю. Кватроченто во всех областях стремилось к строгости доктрины, узаконенной уверенности. И хотя слава флорентийского искусства начинается в 1435 году, с трактатами Альберти и Манетти, эта дата обозначает именно регуляризацию доктрины, а не момент художественного творения.

Веком позднее Вазари вслед за Альберти заговорит о верном построении перспективы путем комбинации плоскостей и профилей методом сечения проекционных линий. Но во времена Мазач-

---

<sup>1</sup> См.: *Franca Castel P. Peinture et Société*. Т. I. P. 291 и особенно Приложение II.



чо и Мазолино, в 1425 году, перспектива, бесспорно, не рассматривалась как метод, способный определить произведение от начала до конца. Теоретические законы выводились из изобразительных экспериментов, ведущихся творцами нового искусства с целью найти метод, отвечающий новому проекту, который они преследовали: изображать по мере человека, а не видения мира. Теория зрительной пирамиды была постепенно создана теоретиками, которые не были живописцами, — Альберти и особенно Брунеллески. Совершенно неверно считать, будто живопись Кватроченто в своей совокупности есть живопись одноглазого. Совсем наоборот, интерес и основное средство прочтения картин предоставляется движением глаза и сложностью перекрещивающихся точек зрения. Никто, даже Альберти, не считал тогда, что для того или иного спектакля или тем более для воображаемой программы может быть найден единственно верный образ. Есть несколько ярких примеров, показывающих, что художники воображали ситуации, подвластные изображению в виде совершенного куба, в центре которого оказывался бы зритель. Это так называемая «Чета Арнольфини» ван Эйка и «Портрет каноника Верля» Флемальского мастера, в которых зеркало используется как орудие построения строго симметричного изображения замкнутой вселенной.<sup>1</sup> Но это только эксперименты, и не они направляли эволюцию искусства в последующие эпохи. Во Флоренции же XV века поиски, напротив, привели к представлению открытого пространства.

Кроме того, флорентийское Кватроченто получило в наследство обширнейшие спекулятивные изыскания в области теоретического и эмпирического построения проекционных плоскостей. Все живописцы, будь то итальянцы или североευропейцы, к XV веку не менее ста лет были заняты этой проблемой. Она возникла еще тогда, когда витраж уступил первенство в монументальной живо-

---

<sup>1</sup> Проблема зеркала связана прежде всего с двумя шедеврами: с так называемым «Портретом четы Арнольфини» Яна ван Эйка (1434, Национальная галерея, Лондон) и с «Портретом каноника Верля» Флемальского мастера (1438, Прадо, Мадрид; каноник — донатор — изображен вместе со святым Иоанном Крестителем). В тексте Бартоломео Фацио, относящемся к 1455 году и описывающем несколько не дошедших до нас картин ван Эйка, упоминается, в частности, «Купальщица», в которой, наряду с целым рядом прочих чудес (как например изображение собачки, слизывающей пролитую на пол воду), было и зеркало, в котором отражалась невидимая часть комнаты. В другом месте я уже показал, что в центре всех этих произведений — проблема симметрии. См.: *Francastel P. La Réalité figurative. P. 176 sqq.*

писи фреске. С этого момента конвенциональных решений было просто не счесть. Уже у Джотто и Дуччо заметно, как складывается метод архитектурного заполнения пространства. Либо изображается «интерьер» замкнутого куба, одна из сторон которого поднята, — таким образом построены и дома в «Воскрешении Тавифы», — либо же перемещаемые и заслоняющие друг друга, словно предметы, здания. В первом случае архитектура используется с целью ограничения изобразительного поля, во втором — с целью идентификации места действия. Если теперь мы рассмотрим сам способ расположения домов в изобразительном поле, то обнаружим, что они выстроены либо фронтально, по линии заднего плана, либо, наоборот, по косым линиям и нередко друг за другом. Но так или иначе о каком-либо прогрессе в этих комбинационных вариантах говорить нельзя, и в 1423 году одна из частей пределлы Джентиле да Фабриано — луврское «Принесение во храм» — по-прежнему следует строгой фронтальной схеме, которая в некотором смысле душил внутренние участки.

Однако XIV век применял и другие решения, не менее близкие к альбертианской теоретической перспективе. В значительном числе манускриптов встречается разбиение пола на клетки — прием, который во многом определит технику будущих теоретиков искусственного пространства, от Дюрера до Виатора. Примеров подобной разметки изобразительного пространства, первые из которых восходят к XIV веку, великое множество. Так, примечательно, что Андреа ди Джусто, упрощая формулу, найденную Таддео Гадди во «Введении Богоматери» из флорентийского Санта Кроче (1332—1334), и следуя путем, проложенным Аванцо в «Принесении во храм» из Падуанского Сан Джорджо (путем, который приведет его в 1370 году к филадельфийскому «Христу в окружении апостолов»), пользуется ракурсами вполне умело. «Троица» Мазаччо в самом начале XV века только развивает в этой области уже сложившийся метод. Иными словами, нет оснований считать, что теоретические трактаты Кватроченто — все без исключения позднейшие по сравнению с находками художников, — излагают доктрину, в которой созрело пластическое открытие. Это открытие опиралось как на мыслительные схемы, так и на принятые методы деления изобразительной поверхности — принятые во всей Западной Европе уже несколькими поколениями мастеров. Трактаты возникли позднее, когда искусство понадобилось уравнять в статусе с другими интеллектуальными дисциплинами. Эта

тенденция сравнима с постепенным вхождением художников в общество; она узаконивает их функцию, но не определяет их талант.

И все же нужно задаться вопросом: почему создатели нового изобразительного языка приняли одни традиционные практики, тогда как другие, которыми, напротив, широко пользовались теоретики, вышли из их употребления? Последнее произошло с открытым к зрителю кубом: он снова появляется только у Андреа дель Кастаньо, «Тайная вечеря» которого — подлинный образец применения этой схемы. То же самое случилось и с разметкой, определяющей линии схода и отмеряющей пространство в соответствии с положением фигур и предметов на линии пола. А в будущих трактатах это соотношение объемов исходя из высокой точки зрения станет одной из центральных тем. Подчас даже кажется, что доктрина будет более верна уроку общеевропейского XIV века, нежели изысканиям Кватроченто. Скажем, в «Битве» Учелло для аксессуаров на переднем плане применена система искривления объемов, тогда как схема общего представления боя следует иному комбинаторному порядку. Как мы уже говорили, иллюзионизм в искусстве есть следствие не проекционного единства, а, напротив, сознательного искажения эффектов.

Думаю, нет необходимости возвращаться к проведенному нами ранее анализу психологических условий иллюзии и тем более напоминать, что художники показывают нам не то, что видят, а то, что хотят показать. Живопись — не средство оптической регистрации ощущений, она не открывает окружающий нас реальный мир; она преподносит нам гипотезу, выражающуюся в определенной комбинации фигур и местоположений.

Утверждая, что живопись Кватроченто родилась в результате отбора методов, взятых зачастую из практик, которые постепенно вырабатывались на протяжении XIV века, мы подходим к последнему вопросу, касающемуся исторического положения Мазаччо и конечных этапов формирования нового языка, а именно к проблеме взаимоотношений флорентийского искусства 1420-х годов и живописи Северной Европы.

Раздельное изучение наследия разных географических областей до такой степени вошло в привычку, что искусство Мазаччо предстает совершенно изолированным началом некой авантюры.

Однако, рассмотрев культурную ситуацию во всей Западной Европе между 1410 и 1430 годами, мы выясним, что Флоренция по меньшей мере не была в это время наиболее активным центром как в деловой, так и в художественной сфере, что ей было далеко до статуса культурной столицы и что даже в Италии огромным было влияние художников Севера, чьи произведения отличались высочайшим качеством. Картины Флемальского мастера и Яна ван Эйка, манускрипты герцога Беррийского — мецената братьев Лимбурггов и мастера «Часослова Бусико» — как таковые более совершенны, чем фрески в Капелле Бранкаччи. Впрочем, споры вызывает другая проблема: одни ли фрески Мазаччо прокладывают путь к новому способу изображению мира? Поэтому, отринув всякие параллели на основе качественной оценки произведений, попытаемся решить, по какой причине картины и фрески, вышедшие из одного и того же общего прошлого цивилизации привели в итоге к совершенно противоположным художественным концепциям.

Проблемы, поднимаемые развитием нидерландской живописи, невероятно сложны из-за трудностей в установке хронологии и даже в идентификации мастеров. Даже если оставить в стороне дебаты о личности Рогир ван дер Вейдена, принадлежащего к следующему поколению, одной из загадок истории искусства остается жизнь Хуберта ван Эйка. Не затихает и подогреваемая регионалистскими распрями полемика вокруг взаимоотношений между Робером Кампенем, Флемальским мастером и Рогиром. Мы не станем предпринимать критического исследования на эту тему. Чтобы конкретизировать интересующий нас аспект этого спора, достаточно рассмотреть творчество двух наиболее представительных художников Северной Европы 1410—1430-х годов — Флемальского мастера и Яна ван Эйка. Если по поводу их личности сохраняется неясность, то несомненно, что их произведения значительны и почти бесспорно относятся к упомянутому периоду; и хотя проблема датировки поднимается таким образом, что двадцатилетний сдвиг может внести в атрибуцию коренные изменения, в отношении ключевых произведений есть относительная уверенность, подкрепляемая также тем, что авторство и время работы этих художников проблематичны подобно тому, как в случае Мазаччо и Мазолино.

Флемальскому мастеру приписываются прежде всего «Обручение Марии» из Прадо, «Рождество» из Дижона, «Мадонна»

из Лондона и «Алтарь Мероде». Эти вещи следуют одна за другой между 1420 и 1427/1428 годами, то есть совпадают по времени создания с фресками Мазаччо/Мазолино. Подчеркнем, кстати, что они тесно связаны — если оставить за скобками качественный уровень, мастерство исполнения и богатство комбинаторных решений — с живописью бургундского круга. И добавим, что именно в это время бургундские герцоги приближались к тому, чтобы подчинить себе Фландрию, основать там свою столицу и сделать фламандские города центрами ремесел и торговли, с которыми завяжут прочные взаимоотношения итальянцы.

Для жителей Апеннин готическое искусство было до этого времени связано с окрестностями Парижа и главным образом сводилось к скульптуре; отныне же его синонимом становится интернациональный бургундский стиль. Устанавливаются новые связи, идущие уже не через долину Роны, как во времена Петрарки и святого Франциска, но через альпийские ущелья, Ломбардию и Милан. Стремление к этой перемене и средства ее осуществления возникают одновременно по обе стороны Альп. Поэтому мы должны учитывать, во-первых, восходящие к древности связи альпийских регионов, которые заложили в основу нового стиля общий фонд традиционных и неизменных фигуративных объектов, и, во-вторых, новые узы, завязывающиеся между торговыми и политическими центрами в те годы, когда изобразительные системы бурно развиваются всюду, в том числе и при французском дворе, вопреки внутренним драмам и политическому кризису, которые подорвали его влияние, приведя к недолгому перерыву в европейском престиже Парижа.

Картина из Прадо представляет собой двойную композицию в перспективе то ли времени, то ли пространства — как угодно. Здание, храм, открыто зрителю и преподносит одновременно внешний и внутренний вид — или два момента не то чтобы нарративного эпизода, а скорее символической интерпретации события. Справа раввин встречает Марию перед храмом — символической незавершенной церковью; слева — пророчество свершается, и первосвященник молится у алтаря воплощенного Бога. Однако смысл изображения амбивалентен: мы можем перевернуть картину, поскольку сцена слева, судя по всему, иллюстрирует эпизод с ветвями претендентов, среди которых — поносимый соперниками Иосиф. В данном случае это правая часть

композиции, прочитываемая во вторую очередь. Кроме того, капители и барельефы левой части отсылают к Ветхому Завету — это «фигуративы». И наконец, Мария, которая, занимая церковный трон, тем самым превращает церковь в Церковь, сама может быть прочитана как Церковь, — эту тему подхватит ван Эйк в знаменитой берлинской «Мадонне». Важнейшим элементом его изобразительного комментария станет свет как символ и орудие духовного зрения; у Флемальского мастера приоритет отдан расположению предметов и фигур. Примером здесь может быть и другое произведение ван Эйка — «Благовещение» из Нью-Йорка, в котором тоже есть игра открытого и закрытого, отождествление Марии с Церковью и соотнесение древнего и нового законов.

Бургундцы, по-видимому, испытывали особый интерес к этой иконографии перехода от старого закона к новому, и причины этого могли быть как политическими, так и мистическими. Как бы то ни было, *novus ordo*<sup>1</sup> является темой многих произведений этого круга — том числе и дижонского «Рождества», которое несомненно угождало династическим амбициям герцогов. Здесь, однако, очевидно прослеживается итальянское влияние. Репертуар фигуративных объектов идентичен тосканскому: покрытые соломой ясли, пейзаж со скалами, река. А костюмы, напротив, бургундские, в точности как и у современных «Волхвов» Джентиле, и многие другие детали также отсылают к Северной Европе: Иосиф держит в руке факел святой Бригитты, парящие ангелы — явные родственники тех, которые позднее, при посредничестве Фуке и дворца Жака Кера в Бурже, войдут в живопись Луары; как и пастухи, они типичны для Севера. Причем дело не ограничивается комбинаторным порядком расположения элементов: сами эти элементы взяты из множества разных изобразительных и мыслительных систем. Ничто не способствует здесь унитарному видению в положительном смысле термина. Единство заключено в системе представления, а вовсе не в визуальном устройстве картины.

И в этом отношении налицо расхождение с флорентийским методом. О единстве места или тем нельзя говорить и применительно к «Чуду со статиром», «Воскрешению Тавифы» или «Деяниям святого Петра». Итальянцы тоже комбинируют эпи-

---

<sup>1</sup> Новый закон (лат.). — Примеч. пер.

зоды. Однако в их разметке поверхности делается больший акцент на центральный мотив, посредством которого эпизоды образуют иерархию. Вспомним, что назначение произведений различно, а в соответствии с этим различны и подход к ним, и форма прочтения. Тосканские фрески предполагают быстрое обозрение издалека, в общем ансамбле и в сопоставлении друг с другом, а северные картины созданы для алтаря, и их рассматривают вблизи. Это различие подобно тому, что разделяло Дуччо и Джотто, и оно тоже имеет важные следствия. Северные произведения предназначены для размышления, медитации, итальянские же — для напоминания. В последних быстрее замечаешь оптические отношения, и апелляции к знанию в них меньше. Они пребывают более в пространстве, нежели во времени.

«Мадонна» из Лондона и «Алтарь Мероде» составляют другую группу в сравнении с двумя предыдущими вещами Флемальского мастера — итальянизирующей и характерно бургундской. В «Мадонне» доводится до логического предела использование фигуративного объекта как такового. Все здесь — объект цивилизации в строгом смысле этого выражения, которое в свою очередь получает отличное от флорентийской системы определение: скамья, книга, драпировка, кусок материи на книге, ивовая корзина — все эти детали что-то обозначают, являются элементами не столько образного, сколько символического языка, чтимого в начале XV века на всем Западе. Однако в Италии мы не найдем столь последовательного использования некоторых элементов пространственной организации. Помимо клеточной разметки — приема геометризации, принятого в книжной миниатюре уже как минимум полвека и связанного также с практиками, общими для архитекторов и каменщиков, — обращает на себя внимание открытое окно. В общем и целом параллелизм эволюции итальянского Кватроченто и живописи северных стран в это время несомненен, причем первенство в мастерстве зачастую принадлежит последним. В какой-нибудь маленькой венецианской картине, в какой-нибудь сцене жития святой Екатерины из росписи Мазолино в римском Сан Клементе мы найдем пространственное умножение с вариациями масштаба, по сути своей тождественное методу Флемальского мастера. Но это будут лишь робкие начинания, и я не думаю, что в Италии около 1430 года вообще могли быть столь совершенные, как на Севере, примеры пейзажного удаления и про-

странственной разметки.<sup>1</sup> Поскольку я далек от мысли, что открытие линейной перспективы, точки схода и альбертианского открытого окна было движущей силой итальянских художественных поисков, это наблюдение нисколько меня не смущает. Я вижу в нем подтверждение того, что Альберти, который был во время написания лондонской «Мадонны» еще ребенком, не столько создал новую систему точной проекции видимого мира, сколько просто обобщил достижения общеевропейских практик. И вместе с тем — подтверждение параллелизма итальянской и североевропейской творческой эволюции.

Еще убедительнее применена техника пространственной проекции в «Алтаре Мероде». Перед нами безусловный шедевр как в техническом, так и в эмоциональном смысле. Художник соединяет здесь приемы, использованные им в «Обручении Марии» и в «Мадонне» из Лондона. Слева донаторы стоят снаружи, у врат воображаемого места, в котором воплощено не зримое явление, но порядок веры. Центральная часть представляет в полном смысле слова мистическое откровение. И наконец, правая створка изображает святого Иосифа, указывая тем самым на постоянную связь цикла откровения с приметами земной жизни. Для всех элементов чувственного мира здесь предусмотрена система линейной перспективы, а в мире духовном действуют иные законы.

И тут мы прикасаемся к одному из важнейших отличий между изобразительными системами Кватроченто и средневековья. В Италии и для духовного, и для чувственного будет применяться один и тот же проекционный монтаж элементов фигуративного языка; в «Алтаре Мероде» воображаемое путешествие, которое надо проделать, чтобы понять произведение, отмеряют три места, три времени: реальное, образное и мифическое, — и

---

<sup>1</sup> О пространственном делении и умножении см.: *Francael P. Peinture et Société*. P. 65. Здесь же я имею в виду прежде всего доску венецианской школы начала XV века «Иисус среди книжников», хранящуюся в Лувре, и фреску Мазолино «Святая Екатерина среди книжников» в римском Сан Клементе, где в те же 1430-е годы вводится в изображение, образующее замкнутое с трех сторон и открытое только к зрителю кубическое пространство. И это притом, что проблема открытия фигуративного куба является в это время предметом целого ряда решений, в том числе столь замечательных, как «Алтарь Благовещения» Флемальского мастера (так называемый «Алтарь Мероде»; ныне хранится в нью-йоркском Музее Метрополитен) и «Мадонна канцлера Ролена» (Лувр).



три проекционных решения: абстрактный куб, интеллектуализованное пространство и пространство, размеченное воображаемыми объектами. Кроме того, персонажи различаются по масштабу и соответственно по величине. Короче говоря, перед нами система упорядоченного восприятия, лишенная масштабного единства, временной последовательности и иллюзионистской унификации мест. Элементы просто сопоставлены друг с другом; ничто не способствует моментальному и единообразному видению.

Изучение других произведений, вышедших из мастерской Флемальского мастера или из его окружения, почти не повлияет на этот вывод, который можно подкрепить и указанием на прерывистый характер изображения и системы интеграции значений в странах Северной Европы. Когда Мазаччо сопоставляет в «Чуде со статиром» три эпизода, чтобы должным образом прокомментировать текст предания, эти эпизоды связаны между собой коротким рассказом. Восприятие вещей бургундского круга предполагает гораздо более развитое воображение. В связи с этим перед новой системой Кватроченто поднимется следующая проблема: как компенсировать эту бедность спекулятивных, символических и традиционных источников воображения?

Но кто все-таки автор «Алтаря Мероде»? Робер Кампен, Флемальский мастер или молодой Рогир? Об атрибуциях можно спорить. Мы имеем дело с системой, которая вне зависимости от конкретного имени характеризует вполне определенные среду и эпоху. И тем не менее невозможно сделать сравнительные выводы, не коснувшись вопроса о личности Яна ван Эйка, ибо, вращаясь в том же окружении, что и его современники, он определил благодаря силе своего гения изобразительные возможности зарождающейся системы и одновременно, по всей видимости, ее абсолютные границы.

Из его творчества мы рассмотрим опять-таки лишь несколько произведений, могущих составить полное представление о его видении. Оно тоже хронологически близко важнейшим памятникам Кватроченто: это «Мадонна в церкви» (1423—1427; Берлин); «Благовещение» (после 1429; Вашингтон); «Святой Иероним» (Детройт), «Святая Варвара» и «Мадонна» (вероятно, 1435—1439; Дрезден); и наконец, два наиболее значительных произведения — так называемый «Портрет четы Арнольфини» и «Мадонна канцлера Ролена», вокруг датировки и интерпретации которых в

последние годы кипят жаркие дебаты. Традиционно их относят приблизительно к 1435 году, однако Жан Лежен, оспаривая значение картин, датирует их гораздо более ранним временем. По его мнению, «Мадонна» относится к 1409—1422 годам, а двойной портрет непосредственно предшествует 1434 году, что приближает оба произведения к вещам Флемальского мастера и помещает их раньше фресок Мазаччо.

Не вдаваясь в детали полемики, я со своей стороны уверен, что луврская «Мадонна» несомненно изображает Льеж, и потому есть все основания считать, что ее донатор — не канцлер бургундских герцогов, а Жан де Бавьер, важнейший в эту эпоху посредник между странами долины Мааса и Голландией. В свою очередь двойной портрет из Лондона представляет, по моему мнению, не чету Арнольфини, а самого Яна ван Эйка и его жену Маргариту. Я основываюсь на филологическом основании, до сих пор не приводившемся: для человека, сколь угодно мало знакомого с латынью, надпись «*Johannes de Eyck fuit hic*» никак не может обозначать отложенное, лишь подразумеваемое присутствие, то есть присутствие свидетеля, отсутствующего в момент расшифровки картины. «*Hic*» может отсылать только к первому лицу, к наличествующему, иначе говоря, к тому, кто изображен; и *этим* изображенным (а не *тем* — этот нюанс, всегда отчетливый во французском, мог пройти незамеченным для Э. Панофски), следовательно, может быть только Ян ван Эйк.<sup>1</sup>

Так или иначе, до 1430 года Ян ван Эйк создал ряд тесно связанных между собой произведений. Подобно Флемальскому мастеру он использует интернациональный репертуар фигуративных объектов, собранный предшествующими поколениями, и тоже отбирает их согласно вполне определенному принципу. Опять-таки это не элементы, не объекты, означающие нечто за счет отсылки к воспринимаемой вещи, но ансамблевые интенциональности. Превосходный анализ «Мадонны в церкви» дает Э. Панофски. Вновь повторяется тема «Введения» из Прадо: Мария изображена в церк-

---

<sup>1</sup> По поводу интерпретации лондонского «Портрета» см. прежде всего: *Panofsky E. Jean Van Eyck Arnolfini's portrait // Journal of Warburg and Courtauld Institutes. XII, 1949* (Э. Панофски, защитник традиции, видит в изображенных супругов Арнольфини); и в противовес этому мнению: *Lejeune J. Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale. Liège, 1956; Les Van Eyck témoins d'histoire // Annales. Juillet—septembre 1957* (Ж. Лежен считает картину — вполне обоснованно — портретом самого художника и его супруги).

ви и сама является Церковью.<sup>1</sup> Впрочем, сопоставление двух этих произведений позволяет оценить, сколь значительно меняет программную данность изобразительный язык. По поводу идентификации фигурирующего в названии храма вновь схлестнулись в споре Ж. Лежен и Э. Панофски, и мне кажется, что Жан Лежен прав в том, что касается фактов: речь идет об одной из церквей Льежа. Но я считаю, что мы пошли бы по ложному пути, решив сблизить два произведения эстетически на основании тождества моделей. Очень важно выяснить, действительно ли ван Эйк написал Льеж, чтобы очертить материал его картины и поместить его в политический и гуманитарный контекст, в котором он жил; но для этого, вне зависимости от внешних фактов, необходимо уточнить, какого рода изобразительным методом он пользовался. И в этом смысле Э. Панофски оказывается ближе к цели. Берлинская «Мадонна» по большому счету не может быть свидетельством о Льеже и политических ориентирах ван Эйка; ведь это одно из тех творений человека, в которых с наивысшим совершенством передано присутствие имматериального. Окутанная светом, что струится с Севера, — и следовательно нереальным, — не подвластная законам мира сего, Мария есть воплощенный дух места; но место это — ничто рядом с актуализацией незримого.

Поэтому нам следует сравнить «Мадонну» ван Эйка с «Троицей» Мазаччо, в которой архитектурное окружение тоже служит вместилищем видения. На сей раз это архитектура античная, современная по сравнению с традиционным интерьером церкви. Мазаччо переносит «Троицу» в будущее, в мир реальных форм, подвластных сооружению, и дает ей скульптурную, осязаемую трактовку. Он показывает нам чудо божественного присутствия, тогда как ван Эйк намекает на него, и столь тонко, что большинство потомков ничего подобного в его картине не видели. Для ван Эйка свидетельство об Истине относится к духовному порядку, а для Мазаччо — к области визуального и даже осязаемого. Отныне уверовать — дело телесного, а не духовного зрения. Именно

---

<sup>1</sup> В картине Флемальского мастера (1425) «Чудо с расцветшей ветвью» и «Обручение Марии» объединены в одной, синтетической композиции, контрастирующей с такими схемами, как например в «Диптихе» Брудерлама (около 1395—1399; Дижон), где четыре эпизода жития Богоматери — Благовещение и Посещение Елизаветой; Введение и Бегство в Египет — удачно сгруппированы по два, однако собственно интеграции нет, и рассказ все еще первенствует над образным единством картины.

это я имею в виду, говоря, что отправная точка изобразительной системы изменилась.

Дрезденскую «Мадонну» и «Благовещение» из Вашингтона можно считать парафразами или даже повторениями Берлинской картины. Она исполнена озарения, вслед за которым художник осознает открытую им систему. Последующие вещи подтверждают, что ван Эйк уверенно владеет подлинным изобразительным «языком», который включает материальные носители и структурные причинные цепи. Берлинская «Мадонна» — не изолированное произведение, не счастливая случайность, но шедевр метода. Она с помощью особых средств выявляет значения, воплощающие уже не видимый предмет, а мудрость, и в этом отношении интересно сравнить с нею «Благовещение» из музея Метрополитен, которое Э. Панофски приписывает Хуберту ван Эйку и которое, если атрибуция верна, является прототипом.<sup>1</sup> Игра аллюзий, которая на первый взгляд может показаться несколько натужной демонстрацией эрудиции, была оригинальным интеллектуальным подходом, свойственным старым мастерам. Если сравнить эту систему с «Чудом со статиром» Мазаччо, сколь упрощенным предстанет умозрение флорентинца! Мазаччо вводит интеллектуальное измерение буквальной отсылкой к фрагменту евангельского предания. Его усилия направлены к тому, чтобы придать отдельным фигурам осязаемое присутствие. Связь между видимым и воображаемым его по большому счету не заботит. Таков первый шаг на пути иллюзионизма. Изобразительное поле — плоскость стены, которая для североевропейцев была местом обмена значений между осязаемым и духовным порядками, — становится исключительно полем визуальной иллюзии. Временное измерение сужается до крайнего предела, сводясь к короткой цепи эпизодов, к обобщенной отсылке к неизобразительной программе; и пространственное измерение не расширяется настолько, чтобы компенсировать эту потерю.

По отношению к живописцам Северной Европы тосканцы оказываются первопроходцами, примитивами новой культуры, которую они стремятся установить. По сути дела, франко-фламандское искусство второго десятилетия XV века стало последним

---

<sup>1</sup> «Благовещение» из нью-йоркского музея Метрополитен, приписываемое ван Эйку и относимое к 1425 г., предполагается современным берлинской «Мадонне в церкви». См. комментарий Э. Панофски: *Panofsky E. Early Netherlandish Painting. Its origin and character.* Harvard, 1953. P. 132.

взлетом цивилизации, рожденной в XII веке в Сен-Дени, вдохновенным теоретиком которой был Сугерий. Именно он вручил художникам миссию вести людей через приметы чувственного мира к незримым истинам.<sup>1</sup>

С технической точки зрения, аналогия породила множество различных форм готического искусства. Совершенно очевидно, что в начале XV века она не только не исчерпала свои ресурсы, но и создала ряд выдающихся памятников мировой живописи как в Сиене, так и во франко-бургундском кругу. Решительно нельзя считать, что изобразительный стиль Ренессанса возник, чтобы прийти на смену устаревшей системе. Напротив, он столкнулся с этой системой около 1420 года, в тот момент, когда тосканцы углубили находки своих предшественников. Ренессанс, так же как и средневековье, следует рассматривать как сознательное и, я бы сказал, бесосновное творение нескольких людей. Он соответствует моменту, когда глашатаи общества — не политики, не экономисты, не военачальники, не торговцы, но свободные умы, способные заглянуть далеко вперед своего времени и вообразить отличное от современного им обрамление жизни, — разорвали узы институционализованной мысли. Нашлись люди, которые наперекор томистам и доминиканцам, наперекор христианской набожности поверили в то, что человек способен сам изменить свою судьбу. Ренессанс начался с отказом от анагогического пути, который ведет к сверхъестественному. Вот почему Мазаччо, написав на стене человека, запросто подвешенного в пространстве, стал пророком Нового времени.

Все теории придут позже — их целью будет сформулировать метод измерения пространства. Истинный смысл расплывчатых и лишь отчасти последовательных спекуляций теоретиков унитарного пространства заключен в отказе от интеллектуальной очевидности в пользу очевидности чувственной. И этот шаг художники сделали раньше теоретиков. Поэтому-то строй времен, располагающий к комбинационным играм, и уступил первенство строю мест. А точнее, традиционные места, которые выражались в образном языке объектами цивилизации, нагруженными превосходящими их реальность значениями, утратили для живописцев неприкосновенный, неизменяемый статус. Им на смену придут

---

<sup>1</sup> См.: *Panofsky E. Abbot Suger on the abbey church of Saint-Denis and its art treasures. Princeton, 1946.*

места, пространства, наделенные новыми измерениями. Неподвижность уступит место движению, песочные часы святого Иеронима у ван Эйка, символизирующие скоротечность времени, — образу воина из «Битв» Учелло. Мысленному взору властителя, коленапоклоненного перед Мадонной — покровительницей Льежа, предстает картина, где мирно уживаются религиозное спокойствие и сознание широты земель, восхитительный вид которых раскинулся за его спиной. А в «Истории Животворящего Креста» в Ареццо выражением веры в свершившееся чудо служит уже не безмятежное умиротворение персонажей, но, напротив, их бурная жестикуляция. В основании реальности лежит здесь уже не вера, но опыт.

Отныне художники будут призваны не убеждать прихожан в оправданности их помыслов, почти без оглядки на события, но давать своим современникам руководство к действию, обосновывать их поступки. Тот же Жан де Бавьер, которому в виде прекрасной картины преподносится власть над городом, через пятнадцать лет опустошит этот город и, несомненно, найдет своим действиям оправдание, подкрепленное свидетельством, хотя случай заказать его ван Эйку ему уже не представится. Целью живописи в скором времени будет уже не обоснование чего-либо с точки зрения абсолютных ценностей, а объяснение модальностей и принципов деятельности жизни человека. Даровать высшую причину будет уже не Глагол, а Событие. Люди более не станут искать в некоем абсолютном, вневременном хранилище незыблемых значений предшествующий действию промысел, они усмотрят этот промысел в обстоятельствах своей земной жизни и возьмутся предвидеть перемены в устройстве окружающего их мира. Не заглядывая столь далеко, как прежде, в будущее, люди станут прозорливее в настоящем. Ориентиром для них будет уже не божественный закон, а выводы из собственных успехов и ошибок. В истоке изобразительной системы Нового времени лежит, таким образом, не сверхчувственная эволюция форм, но поворот во внутреннем строе мысли — от *Fatum*<sup>1</sup> к *fortuna*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Удел, промысел (лат.). — Примеч. пер.

<sup>2</sup> Судьба, фортуна (лат.). — Примеч. пер.

## ГЛАВА V

### ОТ ИЗОБРЕТЕНИЯ К НОВЫМ СТРУКТУРАМ

Ни анализ фигуративных элементов, ни анализ формальных принципов интеграции не могут предоставить ключ к интерпретации изобразительной системы. Нельзя было бы понять изобразительное мышление Кватроченто, исходя из решений, которые по прошествии времени ошибочно считаются определившими будущее (в той или иной степени потенциально). Очевидно, мы можем установить момент «озарения»: линейная перспектива как техническое решение допускает наряду с другими возможностями дифференциальной организации места действия особую трактовку фигур, при которой они изымаются из внутреннего пространства изображения и помещаются на стыке фигуративного поля и пространства зрителя. Однако эти решения не просто позволили с большей верностью перенести на стену реальный мир или создать некую всецело разработанную искусственную среду. Гениальное изобретение Мазаччо заключается не в том, что с помощью формы-цвета он сумел представить человеческую фигуру в пространстве, не тождественном фигуративному полю фрески, а в том, что он воспользовался общепринятым уже техническим решением, чтобы продемонстрировать значения, присущие современной ему мысли, без колебаний ища законы судьбы уже не в откровении, но в природе человека и его физических и ментальных взаимоотношениях с миром.

В начале XV века все западноевропейские общества благодаря тесным связям между различными культурными центрами очевидным образом стремились к углублению своего изобразительного опыта, а не к его переоценке. И во Флоренции, и во франко-бургундском кругу поиски художников были направлены к совершенствованию уже существовавших технических и интел-

лектуальных решений. Разумеется, это совершенствование было поразительным: так, в северных странах оно увенчалось введением нового живописного связующего, необходимого для большей оптической точности, а во Флоренции — новым представлением о роли математической триангуляции зрительного вида, которое и послужило толчком к революции в изображении пространства. Однако, хотя происшедший во Флоренции переход от магическо-аналогического порядка к диалектике воспринимаемого и воображаемого действительно был поворотным моментом в истории живописи, в нем очень часто — и ошибочно — видят подступ человека к позитивному познанию незыблемых законов природы, а не следствие перемен в ментальных обычаях определенного круга людей.

Установить доли, соответствующие адаптации и смелым нововведениям, напрямую связанным с развитием гуманистической мысли, недостаточно, чтобы прояснить проблему отношений между искусством и новым обществом. Перемены, случившиеся в 1410—1430-х годах, не свидетельствуют о том, что новая система образов уже в один миг сложилась и что в зависимости от региона ей просто-напросто потребовалось разное время, чтобы достичь всех тех, кто затем увидит или опишет окружающий мир в объективных терминах. Мазаччо, автор солдата из «Чуда со статиром», отринувший *стену*, двумерное изобразительное поле-носитель измеримого пространства, в пользу *места*, в котором воображаемое единство интегрирует элементы, отсылающие одновременно и к переживаемому, и к представляемому пространствам, — тот же Мазаччо трактует целые части своих композиций в традиционном ключе. Андреа да Фиренце, как мы видели, уже в 1366—1367 годах ввел это понятие открытого, общего для зрителей и изображенных сюжетов пространства, которое стало одним из центральных элементов открытия Мазаччо, не придя в то же время к понятию пространств многомерных. Абстрактные принципы не составляют язык, и каждая открытая художником возможность служит лишь опорой для некоторого стиля. Ценность изобретения определяется его использованием, употреблением, а вовсе не внутренними достоинствами. Изобразительная или какая угодно другая система описывается исключительно через вдохновенные ею произведения, посредством которых, иными словами, существует она сама. Культура есть не раскрытие некоего потенциала, но конечное число реализаций. Поэтому открытие Мазаччо и выдаю-



щиеся достижения Мазолино в области изображения фигур и мест сами по себе не были зародышами вполне определившегося искусства. Потребовалось не только чтобы им подражали, но и чтобы их открытия были углублены и вместе с тем ограничены в зависимости от конкретной сферы применения: лишь после этого мог возникнуть новый изобразительный стиль — стиль Нового времени.

Новая культура, опирающаяся на новую систему значения, не заключена ни в переоценке ценностей, ни в обнаружении некоего секрета; не было ни откровения, ни переворота. Что было, так это одновременное изобретение новых интеллектуальных отношений между человеком и вещами и средств, способных выражать и передавать эти отношения. А поскольку культура не есть виртуальная совокупность возможностей, которым суждено поступательное осуществление, она может быть всецело определена не через свои принципы, но только через свои продукты. Система, комбинаторный порядок, ничего не стоит сама по себе — так, словно бы она автоматически порождала определенный ассортимент продуктов. Прежде чем система обретет плоть, нужен продолжительный опыт ее приложения. Поэтому нельзя удовлетвориться, установив момент возникновения принципов, которые стали предвестиями новой системы лишь в меру их переосмысления и доработки, ассоциации с другими элементами, зачастую взятыми из старого языка, но зачастую и открытыми благодаря новым орудиям стилиа и мысли. И мы, определившись в понятиях элемента и структуры, изобретения и изменения, должны теперь рассмотреть в совокупности — на хронологическом уровне Кватроченто — технические и воображаемые модальности, действительно приведшие к сложению изобразительной системы современного мира.

К 1430 году никто во Флоренции не обладал избирательным и упорядоченным видением живописных значений, которые станут общепринятыми полвека спустя. Историю постепенного рождения системы, в которую они вошли, мы и хотели бы сейчас предпринять.

Так же как и в XIV веке, в Кватроченто отчетливо выделяются три поколения. Первое из них составляют люди, достигшие зрелости в первые три десятилетия века: это поколение Мазаччо и Мазолино, Брунеллески и Донателло, Флемальского мастера и ван Эйка, а также братьев Лимбурггов и мастера «Часослова Бусико». На политическом уровне ему соответствуют следующие события:

во Флоренции ожесточенно борются друг с другом кланы; Палла Строцци, как мы видели, одерживает верх, однако ремесленники не отказываются от борьбы; только начинает подготовку своего триумфа Козимо Медичи. К 1440—1480-м годам можно отнести второе поколение: это люди, родившиеся в первое десятилетие века и резко отличающиеся от своих предшественников. Сразу вступившие во владение новыми методами, они — уже не люди средневековья. Они используют новейшие решения как данность, в сопоставлении и соединении с наидревнейшими традициями. Среди живописцев это Андреа дель Кастаньо и Учелло, Пьеро делла Франческа, Филиппо Липпи и Гоццолли; они конкретизируют дерзкие находки своих предшественников, добавляя к ним совсем немного, и тем не менее именно они обеспечивают переход от индивидуального изобретения к системе. К 1480 году заявляет о себе третье поколение, соответствующее вхождению в передовой художественный круг венецианцев. Во Флоренции это поколение Мантеньи, уже полуенецианца, и Боттичелли, а в Венеции — поколение Джованни Беллини; здесь же следует назвать Гирландайо, Перуджино и Карпаччо. И наконец, мудрец-энциклопедист Леонардо и необъяснимое дитя итальянской живописи Джорджоне к 1510-м годам замыкают творческий цикл, начатый столетием до них Мазаччо. Предметом нашего дальнейшего исследования будет сопоставление двух фаз, соответствующих двум этим поколениям 1440-х и 1480-х годов, а также выяснение того, каким образом они привели к формированию *стиля*, потенциальные элементы которого, но не структуры, были даны им вначале.

Смерть Мазаччо никем не была воспринята как событие исключительной важности. В 1438 году Бранкаччи, заказчик Капеллы в церкви Санта Мария дель Кармине, покинул Флоренцию, и это стало основной причиной временной остановки работ. Спустя некоторое время Брунеллески пришлось соперничать в качестве архитектора купола с Гиберти и доказывать с привлечением фактов, что он в самом деле обладает секретом, необходимым для завершения строительства. Донателло в свою очередь уезжает в Падую, которая в области мысли опережает Флоренцию и является центром, где перекрещиваются пути изгнанников, в том числе и Козимо Медичи. Только в 1434 году, с триумфальным возвращением герцога, Флоренция станет подлинным центром ренессанс-

ной культуры: это будет первая интеллектуальная метрополия, способная соперничать с французским двором и столицами областей-сателлитов Валуа. Тогда же Альберти возьмется дать стройную формулировку передовым идеям флорентинцев, наконец выдвинувшихся благодаря затянувшемуся упадку Рима и закату Сиены.

В этот первый период Кватроченто человек, парящий в пространстве, не является единственным прототипом нового видения. В первом ряду новинок фигурирует и математическое осмысление пространства. Живопись, подгоняемая успехами скульптуры и архитектуры, уделяет двум этим изобразительным открытиям самое пристальное внимание. Таким образом, влияния Мазаччо и Мазолино можно считать в это время равносильными; они соответствуют двум основным путям изысканий, и классической ошибкой является здесь приписывать Мазаччо ключевую роль в разработке линейной перспективы, где Мазолино явно превзошел его. Надо лишь оговориться, что шаг Мазаччо был, как мы уже показали, более радикальным, более неожиданным, менее связанным с внушительной уже историей техник разметки фигуративного поля. В области же рационализации видимого решающее открытие принадлежит не Мазолино и вообще не живописи, но архитектору Брунеллески, который, впрочем, тоже не покидает колею традиционной эволюции, расписывая или изготавливая фигуративные объекты цивилизации.

Итак, к 1440-м годам изобразительные поиски во Флоренции обнаруживают, по сути дела, двойную проблематику. Одни жадно вглядываются в мир и берутся живописать его в эклектическом контексте, который передает им вместе с уроками, полученными от самых подчас далеких предков, традиция; другие в большей степени стремятся привести свое искусство в соответствие с происходящими изменениями. Произведения последних свидетельствуют о том, что Флоренция, флорентийское общество во многом опережали в это время другие итальянские города. Экономическому перевороту, вызванному сменой торговых маршрутов, вновь потревоженных политическими эксцессами, и прежде всего англо-французской войной, вторит подъем абстрактной мысли, новое обращение к известным и раньше, но почти не использовавшимся интеллектуальным техникам. Таково двойное, эмпирическо-теоретическое, видение, обе составляющие которого продолжают развиваться.

Все без исключения художники этого времени интересуются и углублением средневекового эмпиризма, и спекуляциями, связанными с открытием античности, герой которого — Донателло, и математическим рационализмом, воплощаемым Брунеллески, и пластическим потенциалом образа, выявленным Мазаччо. Но прогресс в разных областях неодинаков. С возвышением над флорентийскими крышами Купола, который попирает все признанные методы, новое искусство делает шаг к победе, хотя никто из живописцев не совершил скачка, подобного скачку архитекторов. Только они — и, может быть, тот же Мазаччо — прошли через этот поворот, обусловленный внезапным сближением техники и мысли, который позволил возвести здания, основанные на равновесии нового типа, притом что форма этих зданий не следовала прямо ни из интеллектуальных предпосылок, ни из математического осмысления пространственной меры, но была результатом смены старых моделей рядом новых функциональных прототипов, появление которых мы можем отнести на счет первых приложений отнесенной интеллектуальной истины.

Разразившись в области архитектуры и скульптуры, понятие Ренессанса куда медленнее складывалось в живописи. С этим обстоятельством связан феномен своеобразного искажения в собственно изобразительном искусстве и в других отраслях живописи этого времени. Исключительное обаяние флорентийской живописи 1440-х годов основано на ее двойственности. Это был не примитивизм, не робкие проблески нового стиля, а, совсем наоборот, конфликт двух вполне конкретных форм мысли. В большинстве произведений заметен раздор между оспаривающими первенство формами воображения. Постоянно соперничают друг с другом детальная проработка и стремление к упорядочению воображаемой картины. Крайний пример такого рода — «Мадонна» Филиппо Липпи. Фигура на первом плане отрывается от плоскости и, так же как у Мазаччо и Андреа дель Кастаньо, приобретает объем, тогда как фон — ведута — трактован в духе Флемальского мастера и французских миниатюристов.

Подлинными представителями этого поколения — это тот же Андреа дель Кастаньо, Учелло и Пьеро, художники, которые, во всяком случае в некоторых своих работах, налаживают компромисс двух, старого и нового, типов фигуративного воображения. Превосходный пример двойственной механики воображаемого в это время предоставляет «Святой Георгий» Учелло из музея Жакмар-

Андре. Лишь на первый взгляд он может показаться менее современным по сравнению с «Битвами» или «Охотой». «Святой Георгий», так же как и «Чудо с Гостией», сопровождается надписью внизу — текстом, относящимся к средневековой традиции, ибо взят он из «Золотой легенды». Вместе с тем произведение отсылает и к внелитературным источникам, связанным с социальными ритуалами, также всецело средневековыми. Как мы уже говорили, ежегодный праздник святого Георгия служил началом церемониального цикла, который достигал кульминации в день святого Иоанна и был, в известном смысле, праздником инициации юношей. Картина Учелло представляет собой своего рода полухристианское-полуязыческое *ex-voto*,<sup>1</sup> что, надо сказать, ничуть не делает ее оригинальной и даже никак не отражается на ее внешних особенностях. Но при этом она содержит дифференцированный элемент — пейзаж, раскинувшийся вдоль городских стен в левой части композиции.

Никто не замечал, что пейзаж этот является фрагментом, который в силу своей детальной трактовки и обособленного положения в картине может считаться подлинным фигуративным объектом, будучи к тому же связан с темой, которая регулярно затрагивалась итальянским искусством со времен «Доброго правления» Лоренцетти. С закатом средневековья жители крупных городов, подобных Сиене и Флоренции, выходят за городские стены и принимаются, по сути дела, за колонизацию окрестностей. Долина Арно, равно как и та восхитительная местность, что простирается между Флоренцией и Сиеной, будут возделаны руками человека этого времени. Появляется новый источник богатства — виноградники и оливковые рощи. Отголосок этого процесса мы найдем в литературе, где, начиная с «Декамерона», городской суете противопоставляется идиллический миф деревни. Таков и сюжет «Рая» Альберти, который к концу XV века обретет реализацию в виде ожерелья вилл, созданных Медичи вокруг Флоренции. За десять лет страна, испещренная дорогами и промышленными строениями, преобразится, и окончательно уйдет в прошлое пейзаж, который на протяжении четырехсот пятидесяти лет воплощал один из величайших духовных проектов в истории обществ. Культура процветает с принципом полезности; продолжать кропотливый труд облагораживания земли более некому. Напомним, что все ланд-

---

<sup>1</sup> Посвящение (лат.). — Примеч. пер.

шафты мира, за исключением пустырей, суть ландшафты искусственные. Подобно тому как бургундская почва — не что иное, как рукотворная земля, сознательным творением является и Тоскана. Следуя описанной тенденции, Учелло прибавляет в «Святом Георгии» к скале — представительнице извечных фигуративных объектов, к фрагменту из «Золотой легенды» и к изображению традиционной церемонии новый знак, сопрягающий друг с другом старый и новый миры воображаемого. Выделяясь на общем фоне степенью стилизации, пейзажный фрагмент прямо заявляет о своей инородности и вместе с тем вписывается в традиционную систему столь полно, что проходит почти незамеченным.

Хотя Учелло еще раз напоминает нам о том, что всякий иллюзионизм основывается, как я не раз говорил об этом, на комбинации элементов различных уровней, его произведение не характеризует тем самым определенную эпоху или стиль. Одно то, что искусство поколения 1440-х годов содержит в себе дифференцированные элементы, не позволяет сделать вывод, что в это время оформляется система. К тому же фигуративный материал пополняется, в сущности, единственным термином, так как искусственно собранный пейзаж был применен еще в «Добром правлении» Лоренцетти.

К аналогичному наблюдению приводит и анализ «Шествия волхвов» Беноццо Гоццоли: система не могла измениться лишь потому, что место юного Строцци, воспетого в 1423 году Джентиле да Фабриано, занял групповой портрет семейства Медичи. Напротив, в «Крещении Христа» или «Бичевании» Пьеро общие характеристики вида таковы, какими они не могли быть до утверждения доктрины линейной перспективы — под ее утверждением я сейчас имею в виду механизмы Брунеллески или неаполитанскую доску Мазолино; и кроме того, мы не случайно можем только догадываться о значении некоторых фигур в этих композициях, наверняка предложенных заказчиком, например женщин или советников, которые не отсылают, как это было в «Святом Георгии» Учелло, к паралитургии или просто повседневному обычаю, привычным благодаря многим творениям прошлого. Не будучи связаны с какой-либо традиционной историей, новые элементы не вводят автоматически новых отношений между видимым предметом и произведением. В «Битвах» Учелло, в росписи Пьеро делла Франческа в Аретцо мы замечаем, что эти новые элементы — шлемы, копья, знамена — перестают отсылать к проверенному слова-

рю и становятся в полном смысле слова опорными точками современной композиции — как в качестве узнаваемых объектов, так и в качестве орудия триангуляции пространства. Великолепные объемные фигуры Пьеро или Учелло, конечно же, не подхватывают цвет-форму Мазаччо; дело в другом: отказ от импрессионистических мазков в пользу локального пятна никак не противоречит принципу, согласно которому сущностный для живописи порядок значения определяется теперь непринужденностью фигур, написанных на отдельной от общего пространства плоскости, а также их принадлежностью к совершенно новой системе ассоциации форм и идей.

В общем и целом поколение 1440-х годов привело на смену молитвенным образам комбинаторные произведения, в которых очевидно стремление художников расширить как среди объектов, так и среди понятий долю знаков и отсылок, а также связать неким новым отношением открытия, которые высветили неизвестный ранее потенциал фигуры и места. Однако ясности в том, что касается наступления новой эры живописи, в это время еще нет. Чтобы показать это своеобразное замешательство наглядно, уместно будет сравнить творчество Андреа дель Кастаньо и Анджелико. У последнего очевидна верность традиционным фигуративным объектам и монтажным принципам, сообразным естественной эволюции джоттовского и сиенского стилей. Принцип изобразительного поля как места интеграции двойного, иллюзионистическо-ментального, образа, почти не используется; Анджелико принимает это поле априори как однородное и никак не переключается с реальностью пространство. Даже когда в конце жизни, в римских произведениях (около 1447 года), он вводит антикизирующие архитектурные элементы, они трактуются им скорее в театральном духе. Я далек от мысли, что Анджелико отставал от своей эпохи. Вместе с ним отстающими пришлось бы признать и большинство фламандцев, и сиенцев XV века. Пора прекратить думать, будто Кватроченто — плод деятельности узкого круга посвященных Флоренции и Падуи. Хотя...

Андреа дель Кастаньо, во многом противоположный Анджелико и умерший, подобно Мазаччо, совсем молодым, представляет новую традицию, связанную не столько с владением формой-цветом, сколько с математическим пространством. Особенно известна его «Тайная Вечеря», более консервативная и потому более предсказуемая, чем чудеса трапезной Сант Аполлония. Меж-

ду тем именно там, и в частности в «Распятии», обретает зрелость, утверждается гениальное начинание Мазаччо.

Без Мазаччо и Андреа дель Кастаньо Ренессанс, несомненно, принял бы, во всяком случае до прихода венецианцев, сугубо интеллектуальный характер и тяготел бы либо к рационализации пространства, либо к повторению формальных уроков античности. И было бы опрометчиво отдавать приоритет какой-то одной из этих тенденций. Для нас важно уточнить, какие обстоятельства способствуют открытию перед итальянской живописью 1440-х годов новой проблематики. Три пути, проложенных первым поколением Кватроченто, приводят в это время к опытам на темы человеческой фигуры как автономного значимого элемента, возможности геометризации пространства и замены христианского предания вымыслом. Эти тенденции пока еще не покинули пределы традиционного представления о целостном изображении. Теперь же нам предстоит показать, каким образом в последующие годы некоторые — считанные — художники создали возможность стиля.

Подобно тому как свидетелями творческого подъема 1420-х годов являются Мазаччо и Мазолино, главными представителями стиля 1440-х годов — Учелло и Пьеро делла Франческа, величие 1480-х годов составляют имена Мантеньи, Боттичелли и Джованни Беллини. Посмотрим, как первый из этих живописцев, Мантенья, широко пользуясь общепринятым художественным материалом середины столетия, вместе с тем придает некоторым знакам совершенно новые значения.

Родившийся в 1431 году, в десятилетнем возрасте он был записан в корпорацию живописцев Падуи и работал в мастерской Скварчоне, который в 1442 году усыновил его. В 1448 году Мантенья подписал с приемным отцом соглашение и стал его собственным мастером. Тогда же вдова Антонио Оветари, оставившего перед смертью, между 1443 и 1446 годами, соответствующие письменные распоряжения, отдает семнадцатилетнему юноше заказ на роспись половины Капеллы в церкви Эремитани. Вторую половину должны были украсить фрески Антонио Виварини и Джованни д'Алеманья. В 1454 году Мантенья женится на дочери Якопо Беллини и в 1456—1457 годах расстается со Скварчоне, уплатив ему вследствие тяжбы 400 дукатов компенсации за содержание и



участие в прежних работах. Наконец, в 1457 году художник едет в Мантую по приглашению маркиза Лодовико Гонзага, для которого будет работать до его смерти в 1478 году. Затем покровителем Мантеньи станет Федерико Гонзага, а после 1484 года — его сын Франческо. Таким образом, живописец останется на службе Гонзага до самой своей кончины в 1506 году, обеспечивая своего рода мост между флорентийским стилем, связь с которым, поработав у Скварчоне, он уже не утратит, и Венецией эпохи Беллини. В последние годы жизни Мантеньи уже заявил о себе в полный голос Джорджоне. Гениальный ребенок, Мантенья опережал свое время, однако его живопись все же воплощает ценности того промежуточного поколения, представители которого родились около 1440 года и формировались, уже зная новые принципы, но не имея за собой новой традиции.

Посмотрим, в какой момент и в какой форме появляются у него первые признаки тяготения к новому искусству. Это может подвести нас к двойному процессу, который, с одной стороны, порождает новые знаки, сопряженные с новыми ценностями, а с другой — вызывает смысловые сдвиги, модифицирующие без видимых изменений значение старых знаков.

«Поклонение волхвов» из галереи Уффици является одним из интереснейших примеров интерпретации *нуволы*, соответствующей известным описаниям Брунеллески. Мария сидит на своеобразной скамье в окружении сонма ангелов. Отсылает ли другая группа ангелов — над металлической опорой *нуволы*, под звездой — к традиционной формуле ярусного изображения, до конца не ясно. Так или иначе Мантенья обращается со знаками весьма свободно: Мария, находясь в *нуволе*, вместе с тем, сообразно традиции, окружена скалами у входа в пещеру. Налицо смешение трех фигуративных объектов, трех знаков: *нуволы*, пещеры и скалы, не говоря о самой Марии и об элементах левой части композиции, где наконец обнаруживается процессия волхвов, идущих гористой местностью (которая, возможно, отсылает к наклонной плоскости театральной сцены), — в точном соответствии со схемой, намеченной Джентиле да Фабриано. Таков превосходный образчик композиции, основанной на соединении традиционных фигуративных объектов цивилизации.

Этому «Поклонению волхвов», где фигуративный объект, скала, структурирует вокруг себя целый комплекс неизменно традиционных элементов, противостоит другой пример, в котором со-

временны и композиция, и содержание, тогда как отдельные второстепенные элементы, взятые из традиции, можно считать эпизодическими. Это цикл «Триумф Цезаря», девять частей которого, написанные темперой, хранятся сегодня в Оранжеере Хэмптон-Корта и который Мантенья, по всей вероятности, выполнил в конце своей жизни. Этому незавершенному произведению художник тем не менее придавал большое значение, ибо не только оставил его в своем мантуанском жилище, но и особым образом расположил: каждая картина была помещена между двумя колоннами портика, что создавало впечатление шествия и тем самым усиливало как производимый эффект, так и смысловое звучание цикла. Задуманный, разумеется, как прославление герцогского рода Гонзага, «Триумф Цезаря» вобрал в себя весь живописный опыт Мантеньи. Римские впечатления, знание памятников, к которым все чаще обращалось в это время воображение эпохи, отражены в композиции, всецело чуждой христианской изобразительной традиции. Первоначально «Триумф» был представлен в Мантуе во время одного из тех самых придворных празднеств, что давали фантазии художников повод для всевозможных новаций, — параллельно, так сказать, с еще одним циклом на тему «Триумфов» Петрарки. Интересно было бы выяснить, использовал ли Мантенья в этом втором цикле в качестве ключевого знака, координационного для всего ансамбля элемента, колесницу — так же, как в 1470 году в Ферраре сделал это, напомним, Франческо Косса, автор знаменитой росписи в палаццо Скифанойя, заказанной ему союзниками Мантуи герцогами д'Эсте.<sup>1</sup> В «Триумфе» же, интересующем нас, колесница играет эпизодическую роль, и, как я уже говорил, усилия живописца сосредоточены на визуализации текстов, относящихся к гуманистической традиции. Однако цикл отсылает не просто к текстам, но к целому историческому миру, уже не связанному с прошлым столь тесно, как это было прежде. Между кассони и фресками Феррары, где колесница Петрарки встречается нам сплошь и рядом, и этим «современным» триумфом один раздел художественной истории Запада сменился другим. Воображаемое место уже не принадлежит пространству и времени мифа; художник предпринимает попытку создать новое символическое место, свидетельствующее уже не в пользу истины легендарной тради-

---

<sup>1</sup> О фресках «Месяцы» в палаццо Скифанойя см.: *D'Ancona P. Les Mois de Schifanoia a Ferrare. Milan, 1954.*

ции, но в пользу фактов истории человечества. Событие более не воссоздается; перед нами уже не напоминание, а веха. Поэтому, следуя аналитическому пути и констатируя некий принцип идентичности не ранее одновременного изменения значений и фигур, мы просто признались бы в неспособности проникнуть в мутации воображаемого.

Тенденция к созданию новых знаков и всецело современного воображаемого порядка обнаруживается в искусстве Мантеньи со всей отчетливостью. Не вполне очевидная на первый взгляд, она проступает, если сосредоточить внимание на постоянном поиске нового языка, который зачастую пользуется старыми элементами, однако переоценивает их и включает в неизвестные ранее системы значения. У одного Мантеньи подобных примеров множество. Достаточно упомянуть среди них «Обрезание», часто считаемое парным к «Поклонению», а также «Мертвого Христа» и «Мадонну делла Виттория». В «Обрезании» композиция организуется вокруг колонны. Мантенья опять-таки заимствует знак из классической традиции, но вместе с тем его колонна отсылает к своему прототипу из «Мадонны» Яна ван Эйка. Причем о трансформации знака свидетельствует не только стилистическая разница капителей. У ван Эйка колонна трактована как часть здания, в котором изображены персонажи, и определяет замкнутое и конкретное, хотя и готическое, место действия; у Мантеньи же она является композиционной осью и значима сама по себе: как я уже говорил, в данном случае колонна — субститут дерева. Как современная эмблема, указывающая древнегреческий «уровень», колонна подразумевает основоположение; она введена в здание, равновесие которого не требует колонн; смысл намеренно оторван от функции. Так возник новый знак, которым художник будет пользоваться как таковым: мы найдем его, например, в «Святом Себастьяне», где колонна тоже выражает и археологический интерес эпохи к римским руинам, и идею создания зрительного обрамления культуры человеком.

«Мертвый Христос» в свою очередь свидетельствует о желании Мантеньи ввести в совокупность новых значений другой материальный знак, подкрепленный изысканиями предшествующего поколения. Целью ракурса здесь не является построение пространства; художник перенимает принцип, с помощью которого Учелло и Пьеро делла Франческа изображали отдельную фигуру, но прилагает его к теме, которая превращает стилистический экспери-

мент в современный объект цивилизации. «Мертвый Христос» передает драму Голгофы уже не через изложение обстоятельств события, то есть не через описание мест, но через изображение чувств. Это первый пример экспрессионизма, к которому будут обращаться западноевропейские живописцы всех последующих эпох. И это один из отголосков целой художественной тенденции XV века, связанной с выражением драматического переживания жизни. Если угодно, «Мертвый Христос» Мантеньи может служить дополнением к теме «Голгофы» у Беллини, давшего в свою очередь возвышенные версии народной иконографии. Мантенья ищет прямой путь от мысли к форме и пользуется формальным элементом — ракурсом — ради выражения ценности.

И наконец, «Мадонна делла Виттория» обращает наше внимание на то, что открытие нового знака, сообразного новым чувствам, не всегда сопряжено у Мантеньи с обращением к античности. Хотя картина выполнена им по заказу Гонзага уже в конце жизни, она пронизана воспоминаниями юности, времени ученичества у Скварчоне. Нигде мы не найдем столь методичного применения формального словаря, основанного на изучении античных гробниц и орнаментальных деталей. Причем в 1457—1470 годы это употребление классического декора переживает расцвет и в феррарской школе. Но если и в первый период своего творчества, в церкви Эремитани в Падуе, Мантенья пользовался античной архитектурной сценой, то в эпоху, когда его основным и общим с большинством современников замыслом стало зрительное изображение новой, еще не существующей цивилизации, элементы древнего декора приобрели у него несколько иной оттенок. Художники более не черпают в античном наследии уже стилизованные естественные элементы и не продолжают столь привычную и для готики, и для Ренессанса практику стилизации природы — цветов, плодов, гирлянд и т. д. Прежде все эти элементы были частью искусственно воссозданного образа древнегреческой цивилизации, и в любом случае они относятся к тысячелетнему культурному слою. Целью же Мантеньи является не обрести через знак природу, но разработать шифр, сообразный характеристикам современной ему чувственности. В «Мадонне делла Виттория» — в этой пале, в этом христианском *ex-voto*, — увитая зеленью ниша напрямую отсылает к новинкам, введенным, в частности в Мантуе, правителями-приверженцами современного образа жизни. Средневековый рыцарь в латах, кондотьер — это прославленный Фран-

ческо Гонзага, победитель битвы при Форново, великий полководец. Он связывает картину с еще не окончательно ушедшими в прошлое старыми политическими методами. А над головой Марии, вперемешку с деталями античного декора — причудливые кораллы, хрустальные шары, вся декоративная атрибутика трона восточного султана! Венеция не так далеко, и Мантенья, подобно Карпаччо, распахивает окно на Восток. Престол его Марии — это трон земного властителя.

На протяжении всей жизни Мантеньи в его искусстве поразному комбинируются несколько элементов. Зеленая ниша из «Мадонны Гонзага», будучи связана с новой архитектурой садов, обнаруживается также и в знаменитой языческой аллегории «Добродетель, истребляющая земные пороки». Смысл старых знаков адаптируется к сложным референтным системам, но вместе с тем появляются и новые, совершенно новые знаки. Образный язык позднего Кватроченто выражает мир, реальность которого всецело принадлежит воображению, но который вплетен в сеть повседневной жизнедеятельности и зрительного опыта, — и выражает с поразительно точной двойственностью.

Творчество Мантеньи не было подчинено поиску максимального приближения к единому мировидению, оно охватывает величайшее множество умозрительных источников и стремится не к конкретизации, а к обогащению тем. В сферу интересов художника входит даже реализм передачи света, и в «Святом Луке» (1453—1454) мы находим один из первых натюрмортов в живописи Нового времени: Мантенья показывает избранные фрагменты реальности, в обычных условиях невидимые, то есть оторванные от композиционного ядра. Персонажи и части картины не увязаны между собой, их интеграция совершается лишь с точки зрения зрителя, и поэтому очевидно, что отбор элементов уже не обусловлен репертуаром средств.

Если попытаться определить, какой была центральная тема искусства Мантеньи, то перевес, разумеется, придется отдать переоткрытию древности, однако было бы неверно сводить решение этой темы либо к оживлению античного декора, либо к сопоставлению двух ипостасей Рима, выражению доктрины двух Истин, с помощью которой христианство удержало на время в своей власти угрожающий мир истории. Подлинную цель Мантеньи открывает нам роспись Камеры дельи Спозии в мантуанском палаццо Дукале — возвышенное приношение живописца герцогам Гонза-

га, которые предоставили ему свободу творчества. Здесь герцог — уже не завоеватель, не Цезарь; в костюме государственного мужа маркиз Мантуанский напоминает скорее Козимо Медичи. Уже не победитель, не защитник веры является современным героем. Это человек, вносящий порядок в жизнь сограждан. И то, что феррарские герцоги д'Эсте тоже обратились к этой теме, доказывает, что Мантенья отображает формирующуюся доктрину, ту самую доктрину, которая вскоре будет изложена в письменной форме Макиавелли. Вокруг герцога — семья, залог сохранения государственной системы, и животные — атрибуты придворного образа жизни. Собака, большой сторожевой пес, будет сидеть у ног правителей еще и на портретах Веласкеса, ведь охота является такой же привилегией дворянина, как вооружение и конь. Но наряду с государем власть нуждается в земле; об этом говорит и Пьеро, автор двойного портрета герцогов Монтефельтро. В Мантуе земля показана просто: это равнины и горы. Привычная скала здесь уже не знак коммуникации дольного и горнего миров, но описательный штрих. Описывает она в том числе и военную силу, *rocca*,<sup>1</sup> как средство установления владычества, — таков еще один смысловой сдвиг традиционного элемента. Наконец, Мантенья изображает город, столицу герцога, также неотъемлемый элемент его власти. Властитель царит под деревом — символом всех оснований; но рядом он создает место своего правления — город, окруженный крепостной стеной. Мантуя — сложный, комплексный знак: в ней есть напоминание и о Риме — Колизей и пирамиды, и о Иерусалиме. Город Гонзага — это не просто крепость, это столица, где по доброй воле властителей сохраняется и воплощается в произведениях искусства, в том числе в живописи, священное наследие культуры. Таким образом, смысл знака оказывается связан с ролью живописи в эпоху Мантеньи.

И наконец, еще одна важная деталь. Купол в центре Камеры дельи Спозы расписан фигурками путти и мифологическими сценами. Новый стиль по-новому трактует античность не только как материал, но и как тему. Справедливо указывалось, что Мантенья писал мифологические сюжеты как таковые с меньшей свободой: в них по сравнению с тематикой установления нового политического строя он более старателен и принужден. Прошло время прежде чем зрители — новое общество — научились легко читать язы-

---

<sup>1</sup> Здесь: крепость на горе; цитадель (*итал.*). — *Примеч. пер.*

ческую символику; во времена Мантеньи гуманистическая культура была еще слишком элитарной, чтобы игру узнавания ничто не сковывало.<sup>1</sup> Условием поддержания зрительного диалога с древностью должна была стать не эрудиция, но связка с верованиями прошлого некоторых ключевых для человека ценностей. В основании великих мифов Кватроченто лежала не ученая переоценка преданий о богах, а возвеличивание человеческих достоинств, очевидных личному опыту каждого и по сути своей противоречащих старохристианской мудрости. Веру сменяет Фортуна, порядок Бога уступает первенство политическому порядку. Образный язык Мантеньи является безукоризненным выражением мысли человека эпохи Кватроченто. Композиция Лоренцетти — фреска «Аллегория доброго правления» — нашла в нем своего современного антагониста. Система перешла от стилизации повествовательных элементов к первым попыткам интеграции чувств и знаков.

Показав, что интеграция античного наследия в новую культуру шла у Мантеньи путем подчинения фигуративных элементов изображению порядка судьбы, мы выявили, как мне кажется, одну из важнейших черт изобразительных структур, возникших в результате опытов 1440—1480-х годов. На первый взгляд, возможно, покажется парадоксальным то, что в качестве примера мы избрали именно его творчество, во многих отношениях более традиционное, чем, скажем, живопись Боттичелли. Но, поскольку наша книга не является полным хронологическим обзором итальянского искусства Кватроченто, а скорее стремится очертить процесс выработки изобразительной системы, я не буду искать точное историческое место двух этих художников. Вместе с тем я попытаюсь показать, что Боттичелли продолжает дело интеграции/дезинтеграции художественных знаков и вводит целый строй действительно новых значений, без которых западноевропейский живописный стиль, несомненно, не приобрел бы устойчивых черт.

---

<sup>1</sup> За сорок лет до антикизирующей росписи Мантеньи во дворце Гонзага в Мантуе, то есть в 1425—1440 годах, ван Эйк в «Мадонне канцлера Ролена» также акцентировал с помощью фигуративных капителей некоторые символические значения своего произведения. Однако и по своей форме, и по ветхозаветной иконографии эти колонны — средневековые. См. по этому поводу: *Francastel G. Le Style de Florence*. P. 85.

Многие заключения, к которым мы пришли по поводу Мантеньи, относятся и к Боттичелли. В его искусстве тоже есть серии, в которых используются старые фигуративные объекты. Между «Мадоннами» Липпи 1440-х годов и множеством «Мадонн» Боттичелли, датируемых 1470—1480-ми годами, почти не найти различий в том, что касается тематики и принципов, определяющих использование крупного плана и обрамления. В числе «Поклонений волхвов» есть такое, в котором семейство Медичи в определенном смысле разыгрывает евангельскую историю. В этой вещи слышны тематические отголоски алтаря Джентиле да Фабриано и росписи Гоццоли в капелле тех же Медичи. Изобразительная техника — та же, что и у Пьеро делла Франческа: монтаж отдельных частей. Прекрасное лондонское «Рождество» также свидетельствует о тесной связи Боттичелли и Пьеро: сохраняя верность (в последний раз) традиционной соломенной кровле вертепа, художник на мгновение продлевает жизнь старого образного языка. И это позволяет усмотреть в искусстве Боттичелли некий популярный, народный характер, которым, без сомнения, и объясняется отчасти его очарование. Но в то же время оно, конечно, более совершенно, нежели был в целом ряде областей традиционный стиль первых поколений Кватроченто.

Подобно Мантенье, Боттичелли не вмещается в узкое определение. Автор «Мистического Рождества» почти одновременно выполнил мюнхенское «Оплакивание». Мы находим у него иную, чем у Мантеньи, склонность к экспрессионизму, связанную с подъемом драматической религиозности, но также и с некоторым влиянием скульптуры. Прямой взаимосвязи между авиньонской «Пьетой» и «Оплакиванием» Боттичелли, разумеется, нет, но очевидно, что оба эти произведения отражают впечатление, оказанное на живописцев объемностью традиционного статуарного декора. Мюнхенское «Оплакивание» явственно свидетельствует о роли выбора в формировании стиля. Боттичелли не удовлетворяется ограниченными в конечном счете возможностями живописи; талант художников, если, конечно, речь идет о великих, бесконечно шире методов, которыми они владеют. Изобретение не определяется средствами.

Однако эта «Пьета» остается в искусстве Боттичелли изолированной. Вопреки ее исключительным пластическим достоинствам, имя художника ассоциируется не с нею, и она связана с другими его работами разве что общностью некоторых приемов, я имею



в виду, в частности, мягкие драпировки, словно бы точеные, надломленные страстью лица (взять хотя бы святого Иоанна), — расходясь вместе с тем и с экспрессионистским *spasimo*<sup>1</sup> Мантеньи.

Впрочем, ничто не мешает согласиться с единодушным мнением нескольких поколений и искать подлинного Боттичелли в тех произведениях, которые сделали его одним из немногих художников, сразу и на века вошедшим в коллективное сознание. Говоря о Боттичелли, мы обычно думаем о «Весне». Хотя эта картина не исчерпывает творческую оригинальность своего автора, она восхищает широкую публику именно потому, что в некотором роде изображает двойственную пограничную зону между личными устремлениями живописца и рядом ценностей, важных для среды, в которой началась его карьера. «Весна» была написана в 1478 г. для виллы ближайших родственников Медичи в Каstellо. Другую большую композицию аналогичного предназначения, «Рождение Венеры», Боттичелли выполнил, вероятно, несколько лет спустя, около 1485 года. Дополнить этот ряд может еще одна горизонтальная картина «Марс и Венера», которая задумывалась, вероятно, как декоративное панно, однако вдохновлена была совсем другим источником. Немногочисленность этой серии не должна запретить нам считать ее репрезентативной, и прежде всего следует заметить, что между тремя упомянутыми композициями налицо развитие, проливающее свет на трудности, которые все еще поднимала задача образного воплощения гуманизма.

«Весна» включает значительное число фигур, и знатоки последнего времени, как известно, приложили немало сил к тому, чтобы отыскать *истинный* смысл этой аллегии. На деле же стремление установить в подобном случае *единственный* смысл выглядит несколько детским, ибо в отличие от произведения, отсылающего к христианскому преданию, эпизоды которого четко зафиксированы и разделены в соответствии с текстом, здесь мы имеем дело с новой концепцией, освобождающей художника от слишком строгих императивов и позволяющей ему стать проводником передовой мысли своего времени.

Перечитывая в последний раз восхитительную «Колдунью» Мишле, я обнаружил там детали, которые не то чтобы проливают новый свет на бесчисленные интерпретации «Весны», но дают очень точное указание по поводу возможных способов интегра-

---

<sup>1</sup> Здесь: надломом (*итал.*). — Примеч. пер.

ции этого произведения в медицейскую гуманистическую традицию накануне больших интеллектуальных потрясений, случившихся во Флоренции во время Савонаролы, одним из свидетелей которых был и сам Боттичелли. О. Вараньяк уже говорил о возможной связи «Весны» с погребальными обрядами эпохи обновления. Мишле уточняет эту связь уже не на уровне фольклора, но применительно к тому моменту, когда элитарные, но считавшиеся опасными культурные традиции переходят из круга образованной знати (которая отказывается от них) как раз в область фольклора, — и тем самым позволяет нам сразу на нескольких уровнях судить о процессе расслоения и слияния христианских и языческих источников в культуре позднего Кватроченто.

О проклятой колдунье, за которой охотились христиане позднего средневековья и следы которой вели в ланды, где она смешалась с природой и стала «невестой ветра», Мишле говорит, что в фольклоре зарождающегося нового общества она фигурировала как «первоцвет Сатаны». И поясняет: «Провидеть будущее, ведать прошлым, забегать вперед, соперничая с течением времени, собирать в настоящем то, что было, и то, что будет, — все это средневековые держало под запретом». Медицейский Ренессанс, отнюдь не считая способность людей определять значение прошлого или заглядывать в будущее законным и, так сказать, безобидным, касался тем истории и прогресса с бесконечной осторожностью, в завуалированных и всегда очень избирательных формах. Сохраняя все же родство с чувственностью, воспитанной тысячелетием христианства, Флоренция Медичи не могла не видеть в столь дорогих ей дерзаниях дьявольскую опасность. И, в частности, флорентинцы считали — задолго до Мишле, который открыл эту истину благодаря своей поразительной интуиции, — что слишком приватный, слишком личный культ мертвых граничит с сатанизмом. «Сегодня я вручаю тебе первоцвет Сатаны, чтобы ты знала мое первое имя, мою древнюю власть, — говорит Люцифер Колдунье. — Я был владыкой мертвых». Далее следует примечательный текст, в котором нам открывается одна из важнейших сторон Ренессанса. «Мы всегда будем стремиться выше, дальше и глубже. Мы едва ли можем измерить эту землю, но мы колотим ее ногами и спрашиваем: что в твоих недрах? Какие секреты, какие тайны ты хранишь? Ты возвращаешь нам с лихвой дарованное зерно. Но ты не возвращаешь человеческое семя, тех возлюбленных нами мертвых, которых мы доверили тебе. Наши друзья, наши любимые,

которых мы похоронили, — что же, они не прорастут? Если бы хоть на час, хоть на мгновение они пришли к нам!.. Нам тоже вскоре предстоит попасть в *terra incognita*,<sup>1</sup> куда ушли они. Но свидимся ли мы с ними? Встретимся ли? Где они? Чем они заняты? Они, должно быть, в жестоком плену, коль скоро от них нет вестей».

Мы уже знаем, что «Весна» иллюстрирует ментальный феномен, параллельный отзвук которого есть и в поэзии Полициано, и мы уверены, что речь идет о видении, о сне, с которым возвращается образ вечной любви, той, что воплощалась в кругу Медичи первыми возлюбленными Лоренцо и его брата Джулиано, — прототипов, еще и в гробницах Сан Лоренцо, сооруженных полвека спустя, человека нового времени. Мишле дает нам еще два уточнения. «Это... поистине немислимое нововведение — перенести праздник Мертвых с весны, когда он устраивался в античности, на ноябрь... когда все труды завершены, сезон окончен и все погружается в долгий сон... Темным туманным утром, в столь скоро наступающих сумерках... что за далекие голоса слышатся вашему сердцу?.. Увы! Они ушли!.. Умоляю вас, напомните мне эти милые черты... Позвольте мне взглянуть на них хотя бы во сне!» Вот куда ведут следы всех воскрешений, всех сивилл и Аэндорских волшебниц искусства Нового времени, вот где начинается сокровенная, почти эзотерическая серия, открытая «Весной», которая очень скоро изменилась, лишилась своего подлинного содержания и сделалась простым образом обновления.

«Твой Данте, создавая мой портрет, позабыл о важных атрибутах. Наделив меня этим бесполезным хвостом, он умолчал о том, что у меня в руке — пастушеский хлыст Осириса, а от Меркурия ко мне перешел кадуцей». И Боттичелли восстанавливает справедливость, возвращая фигуру Меркурия и вручая хлыст Осириса Венере. Таким образом, его произведение не просто соединяет античную легенду и христианское предание, но недвусмысленно добавляет к ним гностический оттенок; оно обращает наше внимание на магические истоки Ренессанса, намеренно обходившиеся стороной. Однако в культуре Кватроченто возвращение мертвых не заходит дальше искушения. В этом смысле «Весна» Боттичелли является редким документом, свидетельствующим о широте интересов и познаний этого времени, которое в конечном счете во всех областях — от мифа до изображения пространства — шло на

---

<sup>1</sup> Неведомый край (лат.). — Примеч. пер.

компромиссы. Всего через несколько лет после двух больших аллегорических картин для виллы Каstellо, мало того что языческих, так еще и гностических, Боттичелли напишет под влиянием Савонаролы не менее совершенное лондонское «Рождество». Талант, мастерство готовы облекать собою любые значения, и лишь их связь с этими значениями допускает расшифровку. Графизм Боттичелли, рожденный в бунтарском рассуждении и несомненно считавшийся современниками сатанинским, может служить и вполне смиренной мистической образности. Художник не исчерпывается рукой, он выражает в подобных друг другу формах свои внутренние движения, которые и стремится восстановить пристальный анализ. Тогда-то широкое, обычное понимание реализма как в той или иной степени совершенного сходства с естественными явлениями, скрытыми в природе, уступает место связи формы и фона. Впрочем, ведовства и гностицизма у Боттичелли меньше, чем поэзии и мистической религиозности. Его свидетельство о своей эпохе, повторимся, основано на интеграции и обобщении. Он никогда не говорит всецело от имени отдельной тенденции.

«Весна» отображает не определенные тексты и не события, конвенциональным образом значащие, но гораздо шире — сложную форму чувственности. Она отсылает к фрагментам различных текстов, которые погружены в общую память и связь между которыми образует не строгий код, но атмосферу. Кроме того, она отсылает — в контексте новой культуры и живой эволюции — к особым обычаям, которые группы людей, очень узкие группы людей, стремились превратить в образ жизни, способный породить новые ценности и представления. Традиционные обряды перемещивались здесь с образами, рожденными новой культурой, в меру общего для них нехристианского характера. И таким образом произведения приобретали эзотерический и вызывающий смысл. Вспомним о начинании Платины и его Академии, закрытой Папой. Это был тайный орден, связанный программой: создавать картины инициации. Мантенья в «Триумфах» держится ближе к старой культуре и в выборе тем обращается к источникам, в большей степени определенным текстуально, почти повторяя связь своей живописи с античностью взаимоотношения искусства с христианской культурой. У Боттичелли связь искусства и античности, вопреки видимости, слабее. Он ассоциирует многочисленные элементы значения, отсылающие к различным текстам и впер-

вые объединяемые в композиции, не имея «опыта» устойчивой связи в письменах или преданиях. И в его живописи мы некоторым образом находим демонстрацию в чистом виде зарождающихся механизмов иллюзии, которую вызывает соединение фрагментов реальности и новых элементов бытия и жизнедеятельности.

Перед осуществлением своего проекта в открытой в общем и целом, воображаемой программе Боттичелли колебался.<sup>1</sup> И «Весне» придает обаяние эта робость живописца; я бы не осмелился говорить о неуверенности, скорее, здесь чувствуется мысль в становлении, и вторая большая композиция, написанная для Медичи, — «Рождение Венеры» — показывает, в каком направлении развивается его стиль. Особенно примечательно сокращение числа фигур, соответствующее упрощению символа. Даже не зная мифа о Венере, каждый увидит в этой картине рождение Красоты, апофеоз женщины. Новое божество является на смену старым. И это не боги язычества: в представлении людей Кватроченто еще сильно воспоминание о куртуазном средневековье. Одновременно с аллегориями Боттичелли поэты из окружения Медичи дают новую жизнь теме рыцарства. «Венера» Боттичелли — сестра Анжелики и Марфизы. Во флорентийском кружке витал не один только дух спекулятивного знания; философы, Полициано и Ландино, развивали неоплатонизм и возрождали астрологические символы за счет эрудиции, но общество жило интуитивной культурой, и эрудиция воплощалась в нем в жизнь.

Картины Боттичелли волнуют нас, потому что хранят на себе след этой живой чувственности, которая, повинувшись изобразительным требованиям и эмоциональным нуждам, подвергает отбору тот широчайший материал, что попадает в поле воображаемого из рук ученых. Хотя очевидно, что от композиции к композиции число фигур сознательно уменьшается, из этого нельзя сделать вывод, что замысел художника заключался в подборе элементов, поддающихся некоей стилизации. Эволюция сказывается здесь не в уточнении отдельных элементов, но в трансформации самых механизмов видения. В сущности, «Рождение Венеры» дополняет «Весну», утверждая приоритет оптических данностей над ритом-

---

<sup>1</sup> По поводу значения «Весны» Боттичелли см.: *Franca P. La Réalité figurative*. P. 241 («Мифологический праздник в эпоху Кватроченто»); *Un mythe politique et social du Quattrocento*. P. 272; *Gombrich E. Botticelli's mythologies. A study of the neoplatonic symbolism of its circle // Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 1945.

рикой старых и новых оптических знаков. Как и у Мантеньи, стиль у Боттичелли складывается не за счет усовершенствования системы, а наоборот — за счет рассчитанной двойственности отсылок. Первая Венера — персонаж «Весны» — была свидетельницей триумфа второстепенного божества; затем же обнаженная девушка стала полновластной хозяйкой картины, и она уверена в своем праве на столь почетную роль: Венера сменяет Марию, царицу прежних времен.

Все в этом кружке посвященных при дворе Медичи прославляют живую, властвующую умами женщину. Это Симонетта, это «Девушка с цветами» Верроккьо, это возлюбленные герцогов. Высшее флорентийское общество разглядывает себя без стеснения, так же как без стыда предстает его взору Венера. Так появляется новый фигуративный объект, которым движут стремление дать осязаемый ответ желаниям среды, и открытие знака, прямо выражающего важнейшую реальность: жизнь тел, что вмещают дух.

Объект этот рождается медленно, на протяжении всего XV века. Первое приближение к нему, с которым мы встретились у Мазаччо, касалось проблемы презентации образа; затем формулу Мазаччо углубил Андреа дель Кастаньо; затем были фигуры-кариатиды Пьеро, чьими наследницами стали первые героини Боттичелли, которых мы найдем и в свите Весны, и в «Палладе, побеждающей Кентавра», и в луврских фресках, заказанных семейством Торнабуони для виллы Лемни. Мы найдем их также в «Аллегории силы», исполненной для того самого турнира, в котором незадолго до смерти победил Джулиано Медичи, — последней манифестации эпохи культурной свободы, рожденной при дворе Козимо и воплощенной в поэте, друге свободомыслящих Лоренцо. Эти монументальные фигуры в струящихся одеждах и представляют то незабываемое соединение тонкости черт и резцово́й твердости драпировок, что характерно для раннего Боттичелли. Плавная лепка форм и острая графичность контура составили неповторимую манеру, в которой выразился один из величайших талантов в истории живописи.

Тенденция к трансформации стиля сказала́сь у Боттичелли в освобождении аллегории от всякой слишком тесной связи с риторикой и в избавлении человеческой фигуры от ее традиционного одеяния. Между тем чуть позднее «Рождения Венеры», ближе к концу своей жизни, живописец создал совсем другие, на первый взгляд, произведения, на деле свидетельствующие о том же самом

умонастроении. В «Клевете Аpellеса» он следует задаче точной иллюстрации текста Лукиана, который, как известно, был написан перед картиной легендарного художника, одной из знаменитейших в древности. И хотя по своим исходным данным эта композиция едва ли не противоположна «Венере», мы встречаем в ней ту же самую фигуру обнаженной богини, на сей раз едва покрытую полупрозрачной накидкой, которая только подчеркивает наготу. К этому же времени относится прославленная «Покинутая», еще одетая, но пытающаяся освободиться от своего костюма, — образ человеческой души, отлученной от причастия. В этом небольшом эскизе все тот же новый миф о приобщении к ценностям гуманистического мира находит столь же непосредственное выражение, что и в «Рождении Венеры», — но другими путями. В кассоне Настаджо Онести, происходящем из дома Пуччи, в другой форме, связанной на сей раз с литературным вдохновением эпохи, также заявляет о себе новая тема, новый миф, новая утопия возрождения за счет новой культуры и культа женщины: куртуазная и гуманистическая традиции соединяются. И опять-таки предметом созерцания оказывается здесь обнажение идеала; ничто более не напоминает об аналогии Сугерия, которой следовал еще франко-бургундский стиль 1420—1440-х годов. У Боттичелли, работающего с тем же базовым материалом, что и Мантенья, можно говорить о параллельной трансформации изобразительных тем и ключевых характеристик фигуративного поля.

И еще одно произведение, цикл «Сцены из жизни святого Зиновия», преподносит нам в рамках ансамбля, организованного по старым принципам, уже знакомые фигуры в мягко ниспадающих одеяниях, хотя наготы здесь нет. Следует ли решить, что Боттичелли ввел в своей мастерской обычай писать фигуру с натуры — точнее даже, столь кощунственную дерзость, как обнаженная модель? Вероятнее, что источником вдохновения служила ему скульптура. Многие статуи, созданные приблизительно полувеком раньше, обязаны своей выразительностью прозрачной легкости драпировок. Предвестниками Боттичелли, без сомнения, были Дезидерио да Сеттиньяно, Агостино ди Дуччо и Мино да Фьезоле. В скульптуре мраморная имитация просвечивающей ткани свидетельствовала о виртуозном мастерстве, и в живописи тоже изображение полуобнаженной фигуры стало техническим достижением, основанным на развитии лессировочного метода, который, как это ни парадоксально, был заимствован с этой антисим-

волической целью у тех самых фламандцев, что изобрели его ради материализации чудес мистической мысли.

Из этого комплекса произведений, отражающих непрерывные поиски автора, следует ряд формул, дальнейшая судьба которых сложилась по-разному. Прекрасные, изящно задрапированные женские фигуры породили искусство Филиппино Липпи, а строгие графичные объемы «Марса и Венеры» — или «Мадонны дель Магнификат» — развили тенденцию скульптурной живописи, обеспечив преемственность от Пьеро делла Франческа к Микеланджело. В нашу задачу не входит подробный анализ этого переплетения формул, рожденных силой воображения создателей новой системы. Нам важно другое: сопоставить значение параллельных экспериментов Мантеньи и Боттичелли постольку, поскольку они отражают процесс стабилизации нового стиля.

Обобщая, можно сказать, что Мантенья более занят интеграцией элементов, нежели созданием новых знаков, которые непосредственно, не выходя за пределы визуального опыта, выражают новое видение, или переоценку, ценностей, связанных с достижениями современной ему культуры. Для Мантеньи важнее обновление образа, чем его сдвиг; и берясь-таки за прямое изображение нового мира, порожденного любовью к древности, он комбинирует значимые элементы, а не ищет уникальный, обнаженный, непосредственный знак, который отвергает привычный метод расшифровки и преподносит зрителю откровенный, ничем не прикрытый в прямом и переносном смысле слова вид современной ему истины. Истины, которая у Боттичелли действительно является откровением, тогда как у Мантеньи — требует обнаружения. У Мантеньи ключевым свидетельством о рождении нового порядка выступает зримое смешение христианского и языческого преданий; у Боттичелли этот порядок открывается посвященному сразу, во всей своей простоте. Логика Мантеньи в том, что искусство вырабатывает новые законы интеграции знаков, черпаемых как из наследия древности, так и из современности, определяя тем самым зрительный маршрут, ведущий к истинным замыслам художника через значения, традиционно помещаемые на холсте. Для Боттичелли же, наоборот, последним словом изобразительной техники является открытие нового порядка, отменяющего старый.

Полезно привести примеры из других шифровальных систем нового времени, в частности из музыки и математики. В двух этих дисциплинах, каждая из которых имеет собственную систему зна-



ков, свидетельствующих о внутреннем движении мысли тех, кто ими занимается, открытие *порядка* тоже, как и в живописи, не совпадает с открытием *конфигурации*. Музыка, когда она покидает старую ладовую систему, чтобы перейти к церковному пению, когда она выбирает в качестве своей основы полифонию или, напротив, как в наши дни, серию, всякий раз определяет порядок, который, естественно, выражается затем в ряде конфигураций, однако неоспоримо является первичным. И в математике с изобретением таких систем, как анализ, функции, топология или множества, первым делом возникает порядок, впоследствии воплощающийся в разных по значению, но так или иначе вторичных конфигурациях. Подобным же образом изобразительный язык совершает превращение всякий раз, когда вводит возможность установить принцип общего представления совокупности человеческих ощущений и знаний посредством системы неизвестных ранее конвенций.

И все же, когда речь идет об изобразительных системах, нельзя утверждать, что порядок с необходимостью первенствует над конфигурациями, так как всякое фигуративное изображение есть конфигурация в пространстве. Отличительной особенностью этой формы мысли и выражения выступает то, что она предъявляет себя в виде знаков, которые могут быть материализованы лишь в некотором месте. По-видимому, мы прикасаемся здесь к проблеме границ; каждая из основных форм мысли непременно подразумевает ряд свойственных именно ей методов, которыми затем определяются и другие, но в то же время воплощает, причем с большей очевидностью, одну из функций неостановимого духа, полностью изолировать которую невозможно. Нет смысла решать, кто — Мантенья или Боттичелли — более значителен, кто из них сделал больше для эволюции западноевропейского изобразительного мышления. Помочь прояснить формы, в которых выражается эта мысль, и связь между терминами, которыми она пользуется, с ее интеллектуальной субстанцией, может лишь параллельное изучение произведений.

Теперь, как мне кажется, очевидно, что изобразительная система, намеченная смелыми нововведениями первого поколения художников Кватроченто, сначала умножала попытки интеграции отдельных фрагментарных знаков в традиционном контексте, не касаясь воображаемого маршрута, допускающего расшифровку изобразительного поля; таким-то образом, спорадически, она и открыла возможности непосредственного постижения вселенной,

всегда незыблемой по своему физическому строению и всегда по большому счету неизмеримой. В иных случаях она уже является нам в совокупности, в абсолютно новой перспективе, как новый *порядок*. Искусство Мантеньи и Боттичелли убеждает в том, что рефлексия Кватроченто вовсе не сводится, как нас пытались уверить, к доктрине двух истин, то есть к примирению христианского и языческого порядков. Люди этой эпохи выдвигают на равных с ними третий, моральный и социальный, порядок, который воплощает новая система образов. Живописцы свидетельствуют обо всех этих порядках сразу. Поэтому было бы ошибкой сказать, что философские или, шире, чисто умозрительные доктрины породили искусство Ренессанса. Или что новая истина Ренессанса была таимой истиной. Скорее уж это истина обнаженная — и во всяком случае не скрываема из стыда. Никогда к возникновению нового порядка не приводил компромисс. Понятно, что порядок этот «договаривается» со старыми порядками и с другими системами, однако объяснять его отбором элементов прошлого нельзя. Творцом всегда руководит гипотеза, рождающая новый опыт.

Мантенья и Боттичелли знаменуют собой два этапа открытия вторым поколением Кватроченто нового изобразительного порядка, заключающегося не в расположении на холсте или стене новых и старых знаков в отдельности, но в демонстрации нового отношения между человеком и его прошлым и настоящим. Вопреки колебаниям живописцев, разработанные ими новые фигуративные объекты неизменно принадлежат к гуманистической традиции — воплощают ли они материальные элементы литературных или археологических источников новой культуры, или выражают отношения, чуждые вековой мудрости поколений, не выходящих за пределы христианства. Поэтому можно подытожить: ведущую роль в сложении изобразительной системы, подготовленной историческим развитием искусства Мазаччо и Мазолино, сыграл гуманизм.

Но было бы грубой ошибкой счесть, будто система эта развивалась исключительно на археологических и поэтических основаниях, которые мы встречали до сих пор и которые принимались художниками более чем охотно. И прежде чем предпринять углубленный анализ проблем, поднимаемых различием между конфигурациями и порядками, прежде чем возвратиться к вопросу о взаимоотношениях изобразительной системы и прочих знаковых систем, я попытаюсь показать, что античность не была единствен-

ной опорой изысканий Кватроченто. За открытием новых стилистических форм, сообразных ментальным и социальным потребностям зарождавшегося мира, стояло также и непосредственное наблюдение природы — отнюдь не вечной и не незыблемой, но также подвергшейся переоценке.

У Мантеньи fortuna и слава итальянских герцогов воплощают их новую власть в фигуративных объектах, напоминающих старые и по своей природе, и по употреблению; у Боттичелли преобразование человека открывает новый абсолюте, который выражается в поразительно непосредственных произведениях, где человек утверждается как тело и вещество. И наконец, с Джованни Беллини второе поколение Кватроченто изобретает новый фигуративный знак — пейзаж — и вместе с тем новую позицию, сопряженную с событиями политической истории и с ценностями, которые общество закладывает в основание своего познания внешнего мира. Тем самым изобразительная культура Ренессанса открывается не только навстречу Человеку, но и навстречу Природе, прежде чем отождествиться в итоге, в самом конце XV столетия, с Культурой.

Подобно Мантенье и Боттичелли, венецианец Джованни Беллини отталкивается от экспериментов раннего флорентийского Кватроченто. Без труда можно было бы составить перечень его работ, в которых нашел отражение традиционный словарь. Родившийся в 1425 году, Джованни долгое время работал в отцовской *bottega*,<sup>1</sup> где занимал, будучи незаконнорожденным, не самое выгодное положение. Таким образом, только после смерти отца в 1475 году его искусство приобретает независимость и оригинальность. Джованни был сформирован традицией, так сказать, уже по рождению — как через венецианскую *bottega* Беллини, так и через своего шурина Мантенью. Хронология его произведений, разумеется, всецело гипотетична, будучи основана на принципе современной критики, согласно которому вещи классифицируются по пресловутым критериям развития и «прогресса». Тем не менее очевидно, что целый ряд работ Джованни Беллини, в том числе «Распятие» из венецианского музея Коррер, «Святая Урсула» и «Распятие» из Милана, свидетельствуют о первоначальном влиянии на их автора религиозной образности, восходящей к Дуччо и

---

<sup>1</sup> Мастерской (итал.). — Примеч. пер.

Джотто, а также более поздней манеры Мантеньи. Здесь спорить не о чем. Важнее выяснить, каким образом личное дарование Джованни выразилось прежде всего в выборе определенных тем, в которых, притом что репертуар знаков почти не меняется, утверждается его индивидуальность и вместе с тем новые формы чувственности, общие для религии и живописи.

Беллини — автор серии произведений, в которых в 1460—1480-е годы меняется молитвенная образность. «Мертвый Христос», «Христос в гробу», «Христос с ангелами» и «Святой Иоанн Креститель», а также «Благословляющий Христос» из Лувра интересны в первую очередь эмоциональностью, которая связывает их со злободневной культовой задачей. В содержании здесь больше смелости, новизны, чем в форме. Памятуя о «Мертвом Христе» Мантеньи, мы понимаем, что обновление в поклонении Христу на повестке дня, однако в 1470—1480-х годах сложившейся иконографии, которая отвечала бы этому обновлению, еще нет. Впрочем, тенденция эта была очень широкой; она превосходила и живопись Джованни, и *bottega* Беллини, и искусство Мантеньи, и вообще границы итальянских школ в отдельности или в целом. Она охватывала также страны Северной Европы, причем как живопись, так и скульптуру. Изобретение в данном случае не было следствием персональных усилий художников, определивших пластические особенности нового изобразительного строя. Речь шла о выполнении программы. XIV век, как мы видели, прошел под знаком соперничества францисканцев и доминиканцев вокруг проблем, касающихся формы, в какой должна практиковаться религия, и способа, каким следует руководить общей деятельностью христианской общины. Гораздо большее внимание, нежели Богу, уделялось святым и их деяниям в мире. В XV веке вновь обретает силу поклонение Христу. Можно сказать также, что святой Франциск, которого в предшествующем столетии всячески старались вернуть к римской ортодоксии, теперь берет реванш. Измученный Христос, этот живой мертвец, окруженный любовью матери и любимого ученика, святого Иоанна, примыкает к тематике *compianto*,<sup>1</sup> в которой напоминают о себе иоаннизм провозвестников вечного Евангелия и *spasimo* флагеллантов. «Благословляющий Христос» уже не просто ослаблен, но доведен до сомнения в самой своей миссии; представляемый одним из тех актеров, которым доверяли роли в *sacra*

---

<sup>1</sup> Оплакивания (*итал.*). — Примеч. пер.

*rappresentazione*, он предвещает крестные муки испанских мистиков будущего века. Вся эта серия, которая технически следует формуле Мазаччо (в том смысле, что стремится отождествить пластические ценности и моральное содержание, помещая тела в пространстве, внешнем изобразительному полю), как нельзя более характерна для первой стороны дарования Джованни Беллини.

Причем это дарование пока еще не воплощается в стиле, манере. Младший представитель клана живописцев, движимый своим гением, пробует силы. Он берется выразить новые и весьма неоднозначные аспекты христианской веры; он еще не готов к тому, чтобы преподнести миру *свое* представление. Он ищет, он колеблется. Отметим, что Джованни не ограничивается откликом на современные ему формы народной религиозности. Его первые работы обладают почти галлюцинаторным присутствием именно потому, что он облакает эмоциональные молитвенные темы в форму, взятую, как это ни парадоксально, из античного репертуара. Его варианты «Мертвого Христа», его гигантские ангелы, поддерживающие Спасителя, — предшественники фигур Бернини и синих ангелов Мане, его копииста; его мадонны и его святой Иоанн весомы, подобно мраморным статуям. Они предвещают и «Пьету» Микеланджело. Вступает в мир, вселяя оживление в строй скованных святых традиционных полиптихов, новое племя священных фигур. В «Алтаре святого Винсента Ферье» святой Христофор являет собой подлинный этюд мускулатуры и вносит в композицию, в целом насквозь архаичную, фрагмент дерзкой новизны.

С введением скульптурной формы в античном духе появляется само понятие «фрагмента», которому суждена столь блистательная судьба во всем европейском искусстве до конца XIX века. Его забытый первооткрыватель — Джованни Беллини. В психологическом смысле это радикальное нововведение, ибо оно отвергает принцип отражения обстоятельств, позволяющий узнавать фигуры и сцены, в пользу другого метода, еще раз подтверждающего важность одной из базовых техник Кватроченто, — в пользу свободного помещения тел в автономном пространстве. Если Мантенья выстраивает иерархию множества элементов сложного словаря, составляемого заимствованиями из различных источников, то Беллини, напротив, приносит все элементы в жертву одному. Механизм изобретения проявляется у него в некотором роде в двух планах — в плане стиля (как фрагмент) и в плане выражения (как иерархия частей).

Метод придания части значения целого является у Беллини одним из композиционных ключей. Большинство его мадонн — поясные, и его портреты, тоже поясные, вместе с тем содержат в себе все тактильные, осязаемые элементы значения. Вообще-то, уже с начала Кватроченто итальянская портретная живопись, последовав примеру Франции и Нидерландов, сосредоточилась на бюсте и чаще всего на профильном изображении. Идея, что выражением индивида является не комплекс деяний, а некоторый постоянный аспект его бытия, укоренилась в скульптуре и живописи до Беллини. Его нововведение заключается в том, что он применил этот метод к изображению святых. Здесь модернизм его искусства очевиден, и особенно явно, подчеркнем, он утверждается в обширной серии «Мадонн», с которыми издавна связано его имя. И мне кажется, что мы не преуменьшим значения этих произведений, показав, что они не возникли сразу, одним гениальным движением кисти живописца, но стали следствием изысканий на предмет главного фрагмента, которые велись в итальянских мастерских, причем не только в *bottega* Беллини, а целым поколением мастеров. Впрочем, из всех искомых и даже находившихся формул в этой области, где эклектизм источников соединялся с наиновейшим образным мышлением, по-настоящему удалась лишь одна. И хотя заслугу ее создания нельзя всецело приписывать Джованни Беллини, именно он благодаря высочайшей мере своего таланта достиг цели.

«Мадонна» Беллини стала знаком поклонения Богоматери потому, что в ней оказались выражены наряду с оттенком сентиментальной набожности, свойственной наиболее широко распространенным формам веры, некоторые ценности, совершенно чуждые религии. Почти одновременно с «Венерой» Боттичелли «Мадонны» Беллини воплотили в себе роль женщины в новом обществе, и здесь уместно вспомнить, что вскоре конфликт вокруг персоны Марии окажется в центре Реформации. Кроме того, эти «Мадонны» выразили одну из сторон западной чувственности не столько своим содержанием, сколько совершенной наготой своей формы. Именно прямота сделала их знаком, отображающим не элемент, предоставленный наблюдением реальности, но особую форму поклонения, но некоторую интеллектуальную позицию.

Добавим, что их собственно эстетическое качество было необходимым условием внятности, которая заключалась не только в передаче неких молитвенных значений, но и в прямом преподне-

сении пластических и культурных особенностей видимого. В это время живописный заказ исходит уже не только от братств, церквей или общин. И даже в церкви, на алтаре «Мадонна» Беллини сохраняет свой интимный характер. Между верующим и Богом завязывается личный диалог через коммуникабельность образа. В этом смысле новый знак также отражает одну из важнейших тенденций эпохи: он свидетельствует о подъеме индивидуализма, единственным орудием утверждения которого доселе была античность, и в рамках религиозности. Удивительным образом эти молитвенные изображения позволяют нам проникнуть и в античные культурные основания Ренессанса, и в новый религиозный климат, в котором созрела Реформация.

Нередко причиной успеха «Мадонн» Беллини считают виртуозный колорит. Я, со своей стороны, думаю, что отношение между формой и цветом не так уж отличается в них от того, каким оно было, скажем, у Мантеньи или у некоторых феррарцев. Стало настолько общепринятым утверждать, что Венеция — это цвет, что колористическое богатство раннего Ренессанса словно бы не замечают. Возьмем ли мы «Мадонну» из пинакотекки Брера или из Бергамо, нельзя не отметить, что нечто ключевое принадлежит в них выразительной силе рисунка. Как и цвет-форма, линия позволяет выделить образ из фигуративного контекста. В изощренности рисунка Беллини не уступает Боттичелли; его графичность связана с поразительной манерой Кривелли и Козимо Туры и основывается на искусном соотношении объемов и цветовых плоскостей. Ни венецианский, ни флорентийский стили нельзя характеризовать преуменьшением значения одной из фундаментальных живописных техник. Неверно считать, будто принципиальным стержнем искусства Беллини является владение цветом-формой, который станет преимущественным выразительным средством лишь значительно позднее, в творчестве Джорджоне и Тициана. Однако несомненно, что его талант в этой области достигает необычайных высот, равно как и в трактовке объемов и в острой графичности. Однажды вечером, прошлой зимой, я увидел «Преображение» Джованни Беллини на стене венецианского музея Коррер — в той ужасающей череде полотен, которую выстроило в этом несчастном здании так называемое современное музееведение. Серый декабрьский день клонился к закату. Картина предстала передо мной в превосходном освещении, она светилась изнутри, словно чудесное явление; некая цветовая дрожь пронизывала холст,

и он звучал неповторимой поэзией. Внезапно служитель — вероятно, рассчитывая столь грубым вмешательством отбить у меня охоту продолжать осмотр, — включил свет: неон! Картина *исчезла*, свелась к фотографическому документу. Коррер — одно из тех мест, где как нельзя яснее варварство распространенной ныне доктрины музея, которая уничтожает живопись. Это таинство, это странствие между двумя мирами — божественным и человеческим, — эта зрительная дрожь, в которой выражены одновременно движение души и атмосферическая реальность лагуны, составляют одно из чудес западноевропейской живописи. И чудо это обеспечено в большей степени вдохновенным владением светом, нежели применением цвета в том смысле, в каком понимают его педанты — неспособные даже хорошо показать шедевр и берущиеся его «объяснить»!

В конечном счете в произведениях Беллини заключена вся тайна и вся реальность Венеции — ее достойная восхищения попытка собрать в себе все красоты и техники мира и вместе с тем ее страстное желание быть зеркальным отражением самой себя. Эта ее смешанная и в то же время совершенно особая природа запечатлена, конечно, не только в почти мистическом видении Беллини; она стала предметом нового изобразительного метода, подразумевающего анализ явлений на уровне индивидуальных чувств, а не на уровне фигуративной проекции, иллюстрирующей некие общезначимые ценности. И в связи с этим поднимается вопрос: не наступает ли такой момент в развитии стиля, когда он прекращает самоутверждение и уступает путь другому эволюционному процессу, в котором в свою очередь рождается новый стиль?

Джованни Беллини, разумеется, не изобрел пейзаж, он не пытался первым ввести в новый изобразительный язык этот значимый элемент. Фигуративный объект, каким является пейзаж, не следует рассматривать в его творчестве как открытие в строгом смысле слова. Однако можно спросить себя, не имеем ли мы дело с ситуацией, подобной ситуации Мазаччо. Опять-таки старый элемент становится, посредством сдвига в его употреблении и значении, опорой для новой системы представления и, став знаком, в свою очередь прокладывает широчайший путь интеллектуальной спекуляции, связанной с освоением теперь уже принятой изобразительной формы. Итак, попытаемся выяснить, чем так уж отличается пейзаж у Беллини от того, чем он был у Лоренцетти, Флемальского мастера, Мазаччо или Учелло.



Так же как выше мы проделали с некоторыми другими знаками, попытаемся показать одновременно, в чем у Беллини заключается новизна инструментария и почему тот инструмент, который он совершенствует, открывает в живописи его эпохи новый процесс адаптации и затем мутации.

Пейзажи Беллини — это пейзажи, составленные из ряда элементов, подобных мысленным связкам. Элементы эти отсылают к конвенциональным знакам, прочно укорененным в традиции: скала, пещера, город, крыша, ясли и т. д. Мы можем составить представление об исходном материале живописца, изучив знаменитый альбом набросков Якопо Беллини, хранящийся в Лувре, в котором основоположник династии зарисовывал в 1440—1470-х годах идеи для будущих композиций. Здесь мы найдем элементы, общие в это время для всей западной живописи.

Этим первичным арсеналом фигуративных объектов, основанных на природной реальности, так сказать, второго уровня, Джованни Беллини активно пользуется. Вслед за своими предшественниками он прибегает к операциям монтажа, не затрагивающим связь между знаком и природой. Приведу лишь пример скалы, чаще всего используемой Беллини в виде пещеры, как, скажем, в «Стигматизации святого Франциска». Но иногда скала приобретает у него другие формы и соответственно иначе употребляется. Зачастую, как у Мантеньи, она предстает в виде твердого выпуклого пола, своего рода цоколя. Так, в сцене «Распятия» скала используется как субститут подмостков, на которых разворачивается паралитургия. Подобный пример мы найдем на обороте портрета герцогов Монтефельтро, а Фуке в это же время применил аналогичную композиционную схему в целой серии миниатюр из Шантийи, где подмостки, сценическая площадка мистерий, выполняют функцию земли на открытом воздухе.<sup>1</sup> Этот принцип связан с обычаями эпохи и с визуализацией, которую можно назвать театральной, хотя она и предшествует сценографии как таковой, возникшей благодаря

---

<sup>1</sup> У Фуке в 1450-е годы, так же как у итальянских или нидерландских художников в 1430-е годы (см. с. 218—229 настоящей книги), доктрина линейной перспективы заявляет о себе лишь время от времени. По возвращении из Италии Фуке пользуется различными системами перспективы, по-разному комбинируя бегущие линии и горизонт. Вместе с тем он прибегает и к сценографическим представлениям, отсылающим к мистериальным действиям (подобно тому как это было в урбинском диптихе Пьеро делла Франческа — см. с. 43—48). Таким образом, в Кватроченто нельзя говорить о наличии общепринятого изобразительного или проекционного метода.

изысканиям Кватроченто и развитой в XVI веке с освоением наследия античного театра, — как об этом свидетельствуют знаменитые композиции, приписываемые Лаурани. Новый способ представления, сопряженный с построением кубической сцены, несомненно перекликается с придворными обычаями; в середине XV века его можно считать принятым разве что в немногих узких кружках вроде урбинского или феррарского, тогда как в Венеции он приживется позже. Поэтому не следует искать связь между живописью Беллини и экспериментальным полем, которое лишь спустя время увенчается созданием нового театра. И все же «Распятие» отмечает момент, когда изобразительная система отталкивается от своих исходных оснований, чтобы дать жизнь новым гипотезам.

Третий способ представления скалы — это подиум, как в «Преображении». Здесь Беллини следует своему шуруну Мантенье; у него же мы найдем и скалу, опершись на которую, молится Богу-отцу «Христос в Гефсиманском саду», — причем в аналогичной композиции. Так или иначе, в данном случае Беллини остается верен методу комбинации знаков, принятому во всей европейской живописи уже на протяжении ста лет. Связь между реальным и воображаемым здесь традиционна, и о каком-либо новом изображении природы речи нет.

Еще одну серию, относящуюся к этому же, пейзажному, уровню, составляют виды города. Как есть различные типы скал: пик, пещера, подиум, сопряженные в зависимости от характера презентации то с описательными, то с воображаемыми значениями, так и ряды произведений, в которых городом выступает Рим или Иерусалим, тоже отсылают нас то к реальному, то к воображаемому; есть также *росса*, опора могущества князей, как у Мантеньи в Камере дельи Спозы, — однако в Венеции нет сеньоров; есть укрепленный средневековый город и есть непритязательная деревня.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Говоря о типах скал у Джованни Беллини, я имею в виду «Молитву в Гефсиманском саду» из Национальной галереи в Лондоне, а также две картины из венецианского музея Коррер: «Распятие» и «Преображение». Примерами *росса* могут быть «Мадонна с младенцем на балконе» из Лондона или «Крещение Христа» из Виченцы. В том, что касается города, я бы сослался на две вещи из венецианской Академии: «Мадонна с младенцем, святым Иоанном Крестителем и неизвестной святой» и «Мадонна с мертвым Христом». Особого интереса заслуживают «Стигматизация святого Франциска» из нью-йоркского собрания Фрик, соединяющая в себе множество элементов, и вашингтонский «Святой Иероним». Примечательные пейзажи с полевыми работами есть также в «Преображении» из Неаполя и в «Мадонне на лужайке» из Лондона.

Когда Беллини размещает в своих композициях башни или руины, на основе которых Мантенья выстроил символику двух Римов, когда он распределяет на заднем плане холмы, которые Пьеро использовал для характеристики землевладения, или деревья, на которые фламандцы усаживали воронов, он не прибавляет к системе ничего нового. Он пишет картину, не открывая выразительное средство, не создавая стиль. Но выбирая и сопоставляя места, точными штрихами характеризуя подчиненную некоторому порядку деятельность человека на земле, он отсылает к природе и вместе с тем заключает в свои композиции принципы, которыми руководствовалась в его время политика Венеции. И в связи с этим уместен вопрос о том, развивает ли он, меняет ли он изобразительную систему.

Если в остальной Италии основным типом пейзажа является тот, в котором доминирует *rocca* — феодальный орлиный клочок, — то в окрестностях Венеции, какими нам их показывает Беллини, город возвышается над мирной, возделанной человеком землей скорее как средоточие жизни, чем как угроза. Этот город, разумеется, представляют его стены, его ратуша и колокольня, но также и мост — место, координирующее загородную активность. Также мы встречаем затерянное в горах селение — или просто одинокую часовню; реку, которую бороздят лодки и которая в венецианских пригородах служит продолжением лагуны как основной зоны передвижения. Все это не очень похоже на Сиену у Лоренцетти. В Сиене город непосредственно связан с окрестностями, он служит общим рынком, и между ним и деревней идет непрерывный обмен, тогда как в Венеции деревня — это владение города, расположенное на суше и живущее в другом ритме. Впрочем, приобретено оно совсем недавно.

Несколько веков бывшая исключительно морским, портовым городом, в XV веке Венеция оказалась перед проблемой укрепления со стороны суши. Это объяснялось не только военной необходимостью, но и экономическими причинами: венецианскому благополучию уже с 1308 года, а особенно к 1380 году стали угрожать и обострившаяся конкуренция в Средиземноморье, и усложнившиеся условия дальних плаваний. Дважды в Республике закипали острые дебаты между сторонниками традиционной политики (усиления морского господства, городских арсеналов и укреплений на побережье) и приверженцами продвижения в глубь Италии. Впрочем, изменение внутригородского равновесия было и без

того неизбежным в силу приобретения значительных континентальных владений. После драматической борьбы верх взяла «партия суши», но оппозиция не сдалась, и к 1480 году проблема организации загородных земель Венеции встала со всей остротой. Поэтому неудивительно, что Беллини преподносит своим зрителям описательную картину непрерывно расширяющегося региона, распорядиться которым призван новый венецианский строй, и вместе с тем отражает интересы группировки, борющейся за превращение морского порта также и в могущественный город на суше.<sup>1</sup>

Проблема, которая везде, и в частности во Флоренции, поднималась в виде противостояния мирной деревни — *ruris amaena* — и беспокойного города, в Венеции принимает иную форму. «Мадонны» Беллини царствуют на земле, которая призвана активизировать город, приумножить его богатство. Крестьянин за работой — хотя фигуры в этих пейзажах и редкость — необычный и очень значимый персонаж. Когда на заднем плане «Мадонны» по разные стороны занавеси-балдахина изображены виды города и безлюдной деревни, само сопоставление двух этих эпизодов является знаком. Иногда же мы встречаем и оппозицию города на берегу озера или реки и феодальной *rocca*, символа старых сеньориальных претензий, отмененных Республикой; в этом случае противопоставляются уже две концепции владения землей — источником власти и богатства. Венецианцы эпохи Беллини хотели сами увериться в том, что владения на суше являются источником прибыли за счет земледелия. Удачная организация земель, как мы знаем, будет найдена лишь к середине XVI века, когда новая купеческая аристократия станет строить за городом виллы. Пока же этого не произошло, и безоговорочно интерпретировать картины Беллини в экономическом духе было бы неточным.

Интересно, однако, отметить, что в изображении деревни, какую она виделась современникам художника, в рамках конфликта, он чаще всего использует парную структуру. Между двумя образами деревни по разные стороны балдахина нет формальной оппозиции. Само деление на два включает в себя значение, и мы в

---

<sup>1</sup> О культурных следствиях постепенной трансформации венецианской политики на протяжении XV и XVI веков см. исследования: *Muraò A. Sagraccio. 1953; La Civiltà delle Ville venete* (лекции, прочитанные в римской Герциане и в Колледже Смита в Нортхэмптоне и распространяемые в виде брошюр). См. также: *Fiocco G. Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere. Vicence, 1965.*

который раз убеждаемся, что именно связь между частями определяет читаемость, придает смысл изображенному месту, обуславливает разметку фигуративной поверхности. Современный город и средневековый город, рынок и крепость; город и деревня, долина и горы, холмы и реки, пустыня и обжитая местность — эти регулярные пары обозначают модус восприятия, ход мысли. Система написания и выбор темы связаны между собой. Заострим внимание на этой мыслительной технике, объясняющей выбор методов разработки нового фигуративного объекта — который, разумеется, является объектом цивилизации.

Очевидным примером может послужить «Святой Иероним». Святой проповедует льву в пустыне. Однако в противоположном углу композиции изображена возделанная плодородная местность. Смысл ясен: это урок, даваемый святым Иеронимом, его жизненные принципы, постулат отказа от цивилизации. Враждебная природа и природа, освоенная человеком, *terribilità*<sup>1</sup> пустыни — а вместе с тем и поучения святого — и плодотворная радость деятельной жизни, — это еще и оппозиция наставлений веры и простоты земного существования, и обещание счастья тому, кто следует урокам святого. Повседневная жизнь — и жизнь духа. В другом «Святом Иерониме» сухое дерево и ворон очевидным образом складываются в *memento mori*,<sup>2</sup> являющееся стержнем институционализированной христианской религии. Здесь имеет место оппозиция иного рода, нежели между сельской и городской жизнью. Она отражает суетность ценностей, на сей раз не только венецианских, но поддерживающих организацию всякого общества.

Наконец, в «Распятии» мы встречаем всадника, который объезжает благодатные земли и наблюдает за трудами крестьян, будучи явно сторонним персонажем, тогда как Голгофа напоминает о постоянстве драмы предназначения. Здесь отношение уже не двойственно, у него, так сказать, три измерения. При этом очевидно, что из трех элементов композиции один, собственно «Распятие», сведен к насквозь конвенциональной форме, к дежа вю, а два других — напротив, соотносятся друг с другом по новым правилам. Всадник в некотором роде отображает нашу собственную тактику зрителей-читателей, чей взгляд обходит картину, чтобы ее расшиф-

---

<sup>1</sup> Здесь: суровая враждебность (*итал.*). — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> Напоминание о смерти (*лат.*). — *Примеч. пер.*

ровать. Он воплощает те самые воображаемые маршруты, о которых я говорил выше. Он дает зримое представление о деятельности образного разума, которую я бы назвал *ambulatio*.<sup>1</sup>

Этот персонаж, осматривающий образное поле, не присоединяясь к нему, этот внешний по отношению к спектаклю *свидетель*, целое поколение наследников которого мы найдем позднее в творчестве Джорджоне — в качестве одной из основных опор изобразительности, — заслуживает особого разговора. С ним мы покидаем систему традиционной связи, которая противопоставляет правду веры правде чувств, устанавливая баланс двух этих правд как выражение единственной достоверности. Скачущий мимо всадник — это индивид, формирующий мир, который он осматривает, так же как современный человек, венецианец — современник Беллини, и сам Беллини формируют и город, и материальный контекст своей деятельности. Появляется новая пара — пара уже не двух воображаемых представлений, но абстрактной мысли и совместной деятельности общества в мире.

Чтобы убедиться в правомерности интерпретации, которая наделяет воображаемые диалектические отношения подобным значением, отражающим умозрительные и практические цели определенной цивилизации, нет ничего лучше, чем сопоставить с опытом Джованни Беллини, введшим через пейзажи, трактованные в духе общего обновления изобразительных принципов западного искусства, отношения, характерные для новой исторической эпохи, другое творение человеческого духа, которое выразилось в методическом воздействии на природу, а затем и воплотилось в создании особого рода произведений. Книга Пьера Грималья, посвященная древнеримским садам, описывает историю довольно-таки близкого тому, который мы описываем, феномена совместного упорядочения разума и окружающей среды — с тем отличием, что в Риме система цивилизации выражалась в планомерном, на протяжении веков улучшении материальных условий жизни общества, а у Беллини живописные представления не выходят за рамки воображаемого. Между тем тот фигуративный объект, который отлит у Беллини в знак пейзажа, вызвал к жизни целую серию образов и представлений, сыгравших очень даже заметную роль. Если другие новые знаки, о которых мы говорили до сих пор, в конечном счете лишь приводили нас к определенным выво-

---

<sup>1</sup> Прогулкой (лат.). — Примеч. пер.

дам, выявляли связи между значениями, уже принятыми тогдашним общественным телом, — будь то молитвенные образы, в которых отражалась заступническая роль Марии и Христа, будь то манифестации стремления примирить гуманистическую культуру и христианскую традицию, — то оппозиционные пары составного пейзажа вводят отношения, которые позднее станут непреложной достоверностью. Они с опережением указывают направление, в каком правящие круги ориентируют близкое и даже далекое будущее. Возникновение же в древнеримском обществе садов различного типа тоже выполняло эту функцию реле, будучи руководимо общим умозрением и вместе с тем указывая пути развития всего государства.

Пьер Грималь показал, что природопользование играло в различных стадиях эволюции римской цивилизации важнейшую роль. Под природой в Древнем Риме следует понимать не только огромные латифундии, в которых знать, находясь вдали от них, черпала свое богатство и власть, но также городские и провинциальные владения, в которых утверждался стиль жизни. Исследование Грималья тем более впечатляет, что все римские сады, эфемерные по самой своей сути, исчезли. Сколь бы частичными ни были наши познания в истории живописи, мы во всяком случае имеем перед глазами произведения определенного круга, в той или иной мере, пусть и не в первоначальном смысле, понятные по содержанию. Одна из главных заслуг Пьера Грималья состоит в том, что он увидел возможность найти источники сведений по своему предмету за пределами письменной традиции, но также и показал, что искусство садовников может пролить свет на искусство жизни и системы мысли Древнего Рима. В особенности отметим два его вывода. Римские сады создавались и пользовались любовью потому, что они воплощали в себе определенное интеллектуальное представление о мире. Они в полной мере выполняли эту роль хотя бы в силу того, что во все времена находятся художники, поэты, меценаты или садовники, способные материализовать устремления, склонности, растворенные в обществе, которое осознает их, эти значения, лишь постольку, поскольку они выражены в некоторых системах — и не обязательно словесных.

Не станем пересказывать труд, в котором подытожен материал более чем двухтысячелетней интеллектуальной истории. Начиная с Гомера Пьер Грималь показывает, что уже у истоков западной культурной традиции возникает представление о двух типах при-

роды. Один из них, по определению автора, — это плодоносный сад, сад Алкиноя, где одни фрукты сменяют другие, где царит вечная осень и деревья, едва успев зацвести, покрываются плодами — грушами и гранатами, яблоками и оливами, инжиром и виноградом, — лучшими, чем где-либо в нашем мире. Рай в своем роде. Эта традиция ведет к Вергилиеву старцу Таренту. Сад второго типа — это сад божественный, пещера Калипсо: «Здесь есть лужайки, виноградные лозы, рощи, где среди ветвей душистых кипарисов, ольхи и тополей гнездятся птицы. Не смог сдержать своего восхищения этим садом даже бессмертный Гермес». А восхищает, — добавляет Пьер Грималь, — не столько естественная красота этого места, сколько производимое им впечатление искусства. «В услужении богине природа словно бы возвысилась, стала еще красивее, приобрела изящество и симметрию».<sup>1</sup>

Чудесная местность — «Труды и дни» — всегда предполагает два полюса представления природы: пещера и благодатная долина. Которые, заметим, как раз и являются двумя предельными терминами пейзажа Беллини. Однако не будем упрощать. Второй тип из приведенной пары восходит в античном мире не к безмятежному обиталищу богов, пусть и вызывая благоговение и даже некоторую ностальгию, но к священному лесу, *lucus*, — к опасному лесу, в котором легко потеряться. Священный лес — это и средоточие кошмаров повелителя деревьев, и таинственное место, в котором царь Нума посещал нимфу Эгерю. Представлениям о природе — этом вместилище всего, что только могут вообразить смертные, — неизменно свойственна фундаментальная двусмысленность.

Античность собрала неисчислимый кладезь такого рода представлений, и с закатом Древней Греции он перешел в общее распоряжение средиземноморских цивилизаций. Для нас наиболее важен древнеримский период этой истории, теснее прочих связанный с Ренессансом, — момент установления связи между богатым наследием Греции и оригинальными формами римской цивилизации. Во времена Августа архитекторы и декораторы создали в Риме и его окрестностях ансамбль зданий, призванных служить иллюстрацией моральной и политической мысли эпохи. В этом обрамлении жизни воплотилась воля римлян к физическому и интеллектуальному господству над всем миром. Это было подлин-

---

<sup>1</sup> Grimal P. Les Jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain. Paris, 1943. P. 69, 279.



ное «освоение» вселенной богов и людей. Последним примером выражения этой воли стала впоследствии знаменитая вилла Адриана: в римском предместье были собраны все прославленные уголки мира, от афинской Гимнасии и Академии до александрийского Мусейона. Известно, впрочем, что обычай воссоздавать в садах классические памятники был довольно-таки распространенным. На Эсквiline можно было лицезреть гомеровский пейзаж «Одиссеи», в котором деревянная скульптурная группа представляла сцену обольщения дикарей Орфеем; парк Амальтейон, принадлежавший Аттику, воспроизводил дионисийскую идиллию с пещерой и скалой в платановой роще, раскинувшейся на берегу ручья. Инсценировка мифов была общепринятой практикой. Она позволяла доставить желающим чувственное и интеллектуальное удовольствие, сравнимое с тем, какое мы со времен Ренессанса испытываем от чтения картин. В картине, так же как в саду, возможна своего рода интеллектуальная прогулка, *ambulatio*. Смычка интеллектуальной активности и фигуративной функции подтверждается, таким образом, существованием в самые разные эпохи различных способов материализации мысли, сопрягающей природу и жизнь и воздействующей на внешний облик предметов, не имея возможности изменить их сущность.<sup>1</sup>

Помимо тесной близости функций, которые выполняли в Риме искусство садов, а в Италии XV века — живопись, мы обнаруживаем и другие совпадения. В частности, я имею в виду роль, сыгранную в описанной Пьером Грималем истории теми самыми элементами, которые мы встречаем сплошь и рядом в качестве орудий изобразительной мысли Ренессанса: это пещера и скала. И здесь Грималь дает нам просто бесценное свидетельство. Хотя «сад» звучит по-латыни как *hortus*, в текстах, касающихся искусства садов, речь неизменно идет об *ars topiaria*,<sup>2</sup> и специалист по созданию *hortus* именуется *topiarius*.<sup>3</sup> Лишь много позднее мы встречаем слово *hortulanus*,<sup>4</sup> обозначающее в искаженном латинском человека, заботящегося о плодовых садах *hortii*, то есть об огородах. Напротив, Цицерон пишет в 54 году своему брату: «Я хотел бы возблагодарить *topiarius*. Он все увил плющом — и террасу,

---

<sup>1</sup> Grimal P. Les Jardins romains... P. 58, 76, 92 sqq.

<sup>2</sup> Искусство мест (лат.). — Примеч. пер.

<sup>3</sup> Создатель мест (лат.). — Примеч. пер.

<sup>4</sup> Садовник (лат.). — Примеч. пер.

на которой высится вилла, и промежутки между колоннами в парке, — так что и греческие статуи кажутся теперь занятыми *ars topiaria*, они словно бы торгуют плющом». Позднее, в другом тексте, уточняющем детали этого *ars topiaria*, говорится о том, что кипарисы подстригают и высаживают плотными рядами, позволяющими устраивать представления охоты, живые картины, в том числе даже морские сражения. И наконец, по словам Витрувия, «Места для прогулок, насколько позволяет их площадь, могут украшаться различными *topia* с изображением узнаваемых черт известных местностей. Так воссоздаются портовые города, отроги скал, побережья, источники, каналы, святилища, священные леса, горы и даже стада и фруктовые сады». Витрувий подчеркивает, что представляемые объекты должны быть индивидуальными и вполне определенными, ибо этот способ изображать особенный, индивидуальный характер каждого места сообразен стоицизму и противостоит платонизму, для которого важно только общее, идеи. Восстанавливая в правах частное, *то идион*,<sup>1</sup> римская культура, присваивая во времени и пространстве обличья всего мира, следует, таким образом, стоическим принципам. И тем самым, хотя до сих пор об этом и не догадывались, меняет ход изобразительных судеб западного мира.<sup>2</sup>

Все эти места, особенные и вместе с тем типичные территории, мы узнаем сразу: это фигуративные объекты, полученные нами через посредство Византии и средневекового мира. Однако связующий термин этой преемственности нам неизвестен, и его также открывает книга Пьера Грималья. Вместе с автором мы узнаем, что *ars topiaria* было изобретено человеком и что этот метод отображения значимых примет окружающего мира обнаруживается и в позднейшей римской живописи, в частности в помпейских росписях. Фрагмент, проливающий свет на эволюцию этого искусства, есть и в «Естественной истории» Плиния: «Особое место в истории *ars topiaria* принадлежит Людию, жившему в эпоху божественного Августа. Именно он первым придумал настенные росписи, виллы, портики и прочие украшения садов — священные леса и рощицы, искусственные холмы, бассейны, каналы, ручьи, морские берега — кто как пожелает, с различными силуэтами людей, стоящих, плывущих в лодках, идущих по направле-

---

<sup>1</sup> Собственное, особое, индивидуальное (*греч.*). — *Примеч. пер.*

<sup>2</sup> *Grimal P. Les Jardins romains...* P. 98, 261, 320.

нию к виллам или едущих на осле или повозке, рыбаков, птицеловов, охотников или виноградарей». Эти-то различные объекты и образуют *topia*, места, представляющие разные виды деятельности и развлечения.

Искусство Людия — это претворение в образы материальных черт пейзажа, причем представления, которые материализуются в этих образах, сами порождают особого рода реалии. Так, основываясь на памятниках живописи эпохи Империи, Ростовцев сумел восстановить облик ряда малоизвестных архитектурных деталей и сооружений: пергола, перистиль, три типа зданий — храмы, окруженные колоннадой или без колонн, с плоским перекрытием; одно- и двухъярусные базилики; башни. Исходя из этой серии моделей, каждая из которых отсылала к определенному назначению и связанной с ним форме, римские аристократы обустроивали свои владения, а живописцы запечатлевали здания на стенах, вводя их в композиции, представляющие их различные функции.

Первоначально, как мы знаем, художники Древнего Рима расписывали ограды внутренних дворов в иллюзионистском стиле, с максимальной верностью воспроизводили пейзаж, давая жителям иллюзию открытой природы. Со временем, с накоплением богатства, стены античных домов все чаще украшались сценами, которые отображали новые ценности и отсылали то к обычаям эпохи, то к легендам, что давали столь изобильную пищу воображению древних. Таков был Амальтеум, устроенный в своем имении Атикком: стройные ряды платанов, которые вели к святилищу, окаймляемые или пересекаемые каналами. Пейзаж этого парка, как говорит нам источник, походил на картины подобного рода: пещера, идиллический сельский ландшафт, осеняемый кронами деревьев; владельцам естественно приходили на память истории из жизни богов. Латеранский рельеф показывает нам, как у пещеры, под деревом, вокруг ствола которого обвилась змея, юный Юпитер вкушает нектар, изливаемый из рога Амальтеей. Еще более чем пятнадцатью столетиями позднее в итальянской провинции будут строиться виллы и парки по образцам, созданным искусством Людия и *ars topiaria*; с описанием латеранского рельефа немногим расходитесь иная картина Пуссена.<sup>1</sup> Конечно, в умозрении людей Кватроченто здания вилл и пейзажные типы отсылали не

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 229, 290, 323.

к тем же реалиям, что и в эпоху Августа, и все же примечательно, что один и тот же запас фигуративного материала вошел в самые разные пластические языки всего Запада.

Своеобразный репрезентативный экран возник со времен Августа между миром и воображением обществ, одно за другим вышедших из древнеримской культуры, в которой оказалось сосредоточено наследие идей и образов античности. Ни византийская, ни средневековая цивилизации не смогли стереть эти воспоминания и формы в человеческом воображении; стилизованные, переработанные, соединенные с другими понятиями, эти скалы и храмы, эти холмы и перистили продолжали формировать материальные знаки, в которых находили воплощение системы образного представления, сообразные новым верованиям и многообразным коллективным традициям.

Таким образом, в истоке ряда наиболее употребительных в XV веке фигуративных объектов обнаруживается материал, выработанный в Римской Империи. Между живописными системами древнеримского мира и искусством садов, а также и архитектурой существовали постоянные связи, характеризующиеся не линейной, а параллельной субординацией. Между тем отношение, установившееся в римской античности между человеком и природой, дважды трансформировалось — в средние века и в эпоху Ренессанса. Поэтому знаки, с одной стороны, подверглись искажению, так как стали отсылать уже не к живому опыту, но к самим себе, а с другой — упростились, и настолько, что лишились своей прежней субстанции и сделались не более чем пиктограммами, способными комбинироваться, уже не подразумевая своего первоначального значения. Во времена Беллини эти элементарные знаки окончательно перестали служить опорой определенного стиля. Они еще встречаются, скажем, в композициях Учелло, но с середины Кватроченто художники переходят к использованию более сложных фигуративных объектов, лучше отвечающих понятиям нового времени. За четырнадцать столетий предшествующий мыслительный цикл исчерпал свои ресурсы, и новому циклу, открывающемуся с последним поколением XV века, тоже была суждена долгая жизнь. Но теперь, пять веков спустя, и он постепенно сменяется другим.

Говоря об историческом значении Беллини, следует отметить его исключительную роль живописца, который дал строгую формулировку одного из новых знаков, а также осуществил синтез

элементов, вынесенных его предшественниками из наблюдения современных им реалий и, главное, претворил эту новую любознательность в фигуративную систему значений, непосредственно связанных с потребностями и целями своего общества. Рождение нового фигуративного объекта — пейзажа, вопреки его связям с прошлым, подразумевает диалектическое отношение между наблюдением и целесообразностью. В языческой традиции было несколько важнейших способов упорядочения природы в соответствии с определенными источниками и формами мысли: Греция изобрела мифологический и философический сады, Восток создал искусственный рай, Рим — таинственную, загадочную и устрашающую природу. Затем средневековье усмотрело в природе совокупность знаков, отображающих мысль Бога и сопряженных с событиями, случившимися во время его пришествия в мир. Кватроченто поначалу тоже пыталось описывать природу, хранящую в себе христианские постулаты. Мантенья решился отразить политические и социальные тенденции своей эпохи. Ведуга перестала быть окном, обращенным к истине веры, и осветила повседневность. Беллини, подобно Мазаччо и Мазолино, использует фигуру и место как выразительные средства, следуя в этом, что вполне очевидно, идентичному по сути механизму мысли.

Не нужно представлять Джованни Беллини предвестником свободомыслия Нового времени. Роль, которой он наделяет пейзаж, продиктована его обществом. Он вводит пейзаж в систему воображаемых отношений, соответствующую новой традиции, и к тому же не избегает в своем творчестве обращения к другим системам соотнесения частей фигуративной композиции, что свидетельствует о родстве его воображения с установившимися общечеловеческими ценностями. Надо сказать, что в Венеции экономические или политические императивы никогда не попирали христианское благочестие. Как и всякий художник, Беллини выражает множественные и подчас противоречащие друг другу ценности своего окружения. Будучи живописцем новой аграрной политики Венеции, он в такой же степени является выразителем венецианской склонности к мистике — как к согласию двух истин, которое было в его эпоху современным изводом отношения к вере. Попытаемся же выяснить, стал ли он и в этой области создателем новых объектов цивилизации, влекущих за собой отказ от сложившегося фигуративного строя.

Одна из наиболее знаменитых картин, которые приписываются Джованни Беллини, в то же время является одной из самых трудных для расшифровки. На переднем плане мы видим вымощенную мраморной плиткой площадку, огражденную балюстрадой, за которой течет река. На мраморном полу стоит трон, и к восседающей на нем пышно одетой даме направляются аллегорические фигуры. Фоном служит пейзаж с традиционными скалами и сценами сельской жизни. Говорилось, что в основу сюжета художником положена французская поэма XIII века — «Путь жизни человеческой» Гийома де Дегильвиля.<sup>1</sup> Кто-то видел в ней изображение рая с деревом жизни и аллегорическое представление четырех возрастов человека. Некоторые фигуры узнаваемы: например, святой Себастьян, святые Петр и Павел, представленные за балюстрадой. Фигура на троне, под балдахин — вероятно, Мария. Остальных персонажей идентифицировать труднее; неясна и роль детей, путти, играющих с фруктами, упавшими с дерева. И что это за фрукты — апельсины, гранаты? Если это гранаты, то гранат — плод Прозерпины, мира иного, и в таком случае тема произведения может быть сосредоточена вокруг перехода из одного мира в другой. Тогда, надо полагать, речь идет об участии мертвых, тех, для кого жизнь завершилась, в отличие от живых, которые изображены по ту сторону реки и заняты сельскими работами, столь методично помещаемыми Беллини во все его композиции. А река, выходит, — Лета? Река забвения? Таким образом, на заднем плане могут быть изображены человеческие заботы, а на переднем плане — замкнутый мир Рая. Заметим также, что среди фигур за балюстрадой, наряду со святыми Петром и Павлом, есть мусульманин. Этот человек в потустороннем мире укрыт другой религией, находится в некотором роде под ее защитой. Не отражено ли здесь промежуточное положение Венеции между Востоком и Западом, ее посредничество между христианством и исламом? В таком случае мы имеем дело, в противовес картинам, навеянным Беллини поворотом венецианской политики в сторону суши,

---

<sup>1</sup> Интерпретация, выдвинутая в 1902 году Людвигом, отвергается в последние двадцать лет другими знатоками, каждый из которых, впрочем, склоняется в пользу различной, но всякий раз символической связи между частями картины. Долгое время она приписывалась Джорджоне. В этом случае, как и в случае «Весны» Боттичелли (см. выше, с. 248), было бы ошибкой искать однозначный смысл композиции, которая погружена в обширную систему ментальных и образных представлений.

с мифологизацией традиционной обращенности портового города к морю и приверженности к сохранению контактов даже и с иноверцами. Во времена, когда папы продолжали призывать христианских властителей к крестовому походу, эта картина могла прозвучать как политический вызов.

Впрочем, если перед нами не просто река, а именно Лета, то мы видим скорее не Рай, но царство мертвых, мир воспоминания, памяти, где бессмертная душа пребывает под защитой тех, кто направлял ее на земле.

В этом отношении картину можно сравнить с аллегорией доминиканского руководства церковью, написанной Андреа да Фиренце во флорентийской Капелле Испанцев, которую мы анализировали выше. Сопоставление двух этих вещей не только выявляет открытый характер венецианской цивилизации в отличие от жесточкого и слепого мира доминиканцев, но и свидетельствует о трансформации самого жанра аллегории, который уже не комментирует рассказ, но сам по себе вызывает перенесение значений. Здесь уместно вспомнить и «Афинскую школу» Рафаэля, которая, в сущности, трактует тот же самый сюжет примирения двух истин. Очевидно, что эта фреска тоже отображает не только религиозные, но и политические идеи, опять-таки несколько изменяя систему связи элементов эффектом простого сдвига привычного смысла нескольких фрагментарных знаков, без всякого вмешательства в систему интерпретации и, главное, в воображаемую связь идей, то есть без изменений во взаимоотношениях знака и мысли.

И наконец, нужно сопоставить «Священную аллегория», приписываемую Беллини, с «Тремя философами» Джорджоне, которые, так же как «Афинская школа», принадлежат к следующему поколению. У Джорджоне мы тоже встречаем мусульманина: Венеция подтверждает свое притязание на культурную открытость. У Беллини по сравнению с этой композицией, происходящей из кружка интеллектуалов Венеции и Падуи, еще не очевиден тот факт, что фигуративная мысль трансформируется не только за счет простого обогащения репертуара объектов цивилизации, но и за счет структурного обновления.

Образный мир Джованни Беллини, подчинен ли он наблюдению реальности или интеллектуальной спекуляции, в любом случае вписывается в широкое движение, которое зародилось в начале Кватроченто и оказалось на пороге бессилия в рамках академизма больших римских мастерских начала XVI века. В мои

задачи не входит изучение преемственности периодов, в которых постепенно, на протяжении веков обретал образное выражение интеллектуальный, социальный, экономический и политический проект Запада, более не претерпевая структурных модификаций. Я хочу показать, что в 1480-е годы образная система была уже не той, что в 1430-х годах, хотя средства, которыми она пользовалась, предоставлялись ей в большинстве своем авангардными экспериментами первого поколения Кватроченто. Переворот фигуративных значений связан не только с неизбежной сменой приемов. Беллини на равных работает и с более или менее традиционными формами, и с воображаемыми объектами, которые изобретаются им ради злободневных нужд языка. Все это подтверждает — через анализ процесса исторического развития — принципы, заявленные в первых главах нашей книги, посвященной, напомню еще раз, формированию изобразительной системы, а не изучению школы живописи, пусть даже и в социологических отношениях с ее временем. Не всякая трансформация образной системы вызывает мутацию. Век систем долот.

Необходимо, однако, сделать еще несколько уточнений, дабы не оставалось сомнений в относительной — сущностной, но все же эпизодической — стабильности форм нового изобразительного языка, исключаяющего, вопреки внешнему обновлению, разрыв с породившими его причинами.

Суть изобретения Мантеньи заключалась в замене старого образного репертуара, всецело связанного с христианским преданием, игрой античных отсылок. Позднее, у Боттичелли и Беллини, появляются новые знаки, с большей прямоотой и, главное, независимостью материализующие ряд новых культурных ценностей. Включение античности в референтное поле опыта и воображения, прославление господства человека над своей судьбой; освящающее видение новой культуры, основанной на античном наследии, но вместе с тем раскрывающей тайну жизни; непосредственный диалог человека с природой, которую он преобразует, доказывая тем самым действенность своей власти над миром, — вот три пути индивидуальных изысканий художников, в рамках которых обновление искусства является одновременно продолжением технических экспериментов Мазаччо, Мазолино, Андреа дель Кастаньо, Учелло и Пьеро делла Франческа. Античность, природа, культура — эти значения возникают по мере эволюции общества, однако изобразительные решения не вступают в противоречие с прин-



ципами, установленными опытом предшествующего поколения, которое ввело новый образный строй. Используемый новаторами мобильный материал элементарных знаков остается обусловлен законами интеграции фигуры и мест, найденными флорентийскими художниками к 1430 году.

Материальный инструментарий живописи более устойчив, нежели ментальный; основу изобразительной системы Нового времени составляют выразительные средства. Точно так же образные языки более стабильны и более способны служить вместилищем все новых и новых идей, нежели литературные формы. Выдвижение новых ценностей с неременной переоценкой изобразительных значений может и не предполагать изменений в диалектике реального и воображаемого. Не только конкретные взаимоотношения человека и его окружения, но и механизмы мысли, на которых покоятся причинность и значения, образуют относительно стабильные реляционные схемы. Так же как и фигуративные объекты, формальные структуры живописи обладают определенной устойчивостью. Некая форма, некое разумное познание, будучи выраженными, никогда не исчезают сразу, без следа. Однако важно, что обновление знаков и ценностей проходит в рамках различных знаковых систем в разном ритме.

Комбинация знаков и ценностей, различающихся своим уровнем и степенью оригинальности, может объяснить специфику исторического развития изобразительной системы, подобной той, которая вызвала в начале Кватроченто двойную мутацию, в конечном счете изменившую не столько идеологию, сколько роль, уделяемую образу в обществе, и природу фигуративного места, используемого в произведениях в качестве опоры. Мазаччо и Мазолино были нами справедливо сочтены пионерами нового искусства не потому, что они разработали перспективу определенного типа или трактовали человеческую фигуру как фигуративный объект; не потому, что они осознали двойную, материальную и воображаемую, реальность стены как фигуративного места или выявили самостоятельное значение цвета-формы, но потому, что они выбрали в неисчислимом множестве *возможных* изобразительных формул те немногие, которые оказались в данное время способны материализовать знаковые отношения, до того решительно отвергавшиеся художниками, занятыми воплощением социализированных ценностей. Первопроходцы Ренессанса придали адекватную для своего времени форму воображаемому простран-

ству-времени и вместе с тем установили новое отношение между фигуративным образом и действительным образом. Неверно считать, будто принципиальным стержнем их искусства была линейная перспектива; наоборот, они отказали двумерному изобразительному полю в способности быть независимым и гомогенным местом проекции элементарных знаков в комбинаторном порядке, идентичном порядку природы. Новый фигуративный строй подразумевает, что двумерное изобразительное поле может вмещать знаки и объекты, не просто гетерогенные, но, более того, постигаемые зрителем согласно множеству разных законов интерпретации. Главным изобретением Кватроченто было, таким образом, введение дифференцированных и комбинаторных уровней изображения. Одни элементы всецело принадлежат двумерному пространству произведения, тогда как оценка других осуществляется в связи с реальными или воображаемыми местами, расположенными зачастую скорее в актуальном пространстве зрителя, нежели в конвенциональном пространстве образа.

И здесь мы сталкиваемся со знаменитым, установленным Фосийоном, различием пространства-границы и пространства-среды, которые воспринимаются как два технических предела в различных изобразительных искусствах. Следует добавить, что изобразительное пространство-время никоим образом не отсылает к некоему реальному в смысле более или менее реалистической имитации и не обладает с необходимостью единством. Поскольку образ не унитарен и складывается воедино лишь в умозрении, то есть в рамках воображаемого, двусмысленность и взаимопроникновение систем выступают стержнем видения, целью которого не является ни материализация разделенных фрагментов реальности, ни сосредоточение в некоем автономном изобразительном пространстве усеченной игры избранных знаков, представляющих объекты-носители предустановленного конвенционального смысла.

Впрочем, ограничившись произведениями некоторых предшественников и основоположников обновления, нам не удалось бы описать развитие изобразительной системы Нового времени. Тем, что привнесли Мантенья, Боттичелли, Беллини, не исчерпываются завоевания нового искусства; целью подробного изучения их вклада было для нас выяснить, каким образом новый стиль эволюционировал, обогащался, избегая тем не менее новой систем-

ной мутации. Поскольку нам нужно очертить условия создания и интерпретации живописного образа в период выработки новой системы значения, не самым важным и трудным для нас было провести разграничение между произведениями-моделями, которые откровенно повторялись и комбинировались последователями великих мастеров, и теми, в которых одно за другим определялись промежуточные решения — проводники стилей. Куда труднее выявить необходимое различие между теми новаторскими вещами, которые вызывают мутации, и теми, которые обогащают системы за счет расширения значений, не затрагивая принципы, функции и социальные аспекты образа. Почему роль, уделенная человеческой фигуре Мазаччо, имела одни последствия, а введенные Мантеньей и Боттичелли отсылки к Античности и к Культуре, а также (особенно деликатный вопрос) разработка Пейзажа как фигуративного объекта у Джованни Беллини — другие? Попытаемся решить эту теоретическую проблему, изучив два последних примера: искусство Леонардо да Винчи и Джорджоне, которые завершают столетие и вместе с тем стадию разработки стиля.

У Леонардо мы ограничимся самым первым произведением, которое он исполнил совсем молодым, еще во Флоренции, едва покинув мастерскую Верроккьо: речь идет о «Поклонении волхвов».

Это незавершенная вещь, однако мы обладаем значительным числом документов, связанных с ее тематической разработкой. «Поклонение волхвов» относится к 1481 году. Незадолго до этого Леонардо участвовал, как член мастерской своего учителя Верроккьо, в исполнении «Крещения Христа» совместно с Боттичелли. Это тот самый момент, когда представители третьего поколения Кватроченто выходят, под руководством старших товарищей, на художественную авансцену. Около 1480 года заявляют о себе и Леонардо, и Микеланджело. И вместе с тем это эпоха мастерских. *Bottega* Верроккьо является лишь одним из тех мест, где приобщаются к живописи. После 1482 года одной из крупнейших флорентийских мастерских руководит Гирландайо; из его семейного по сути своей предприятия выходит, однако, сразу несколько художников, которым предстоит сформировать стиль. Другой великий наставник молодых — Перуджино — окончательно селится во Флоренции в 1486 году. Именно в эти годы возможности, продемонстрированные новаторами, складываются в систему. Мы подошли к порогу, за которым проблематика уступает место опреде-

ленности. Более не подвергают сомнению данности; между художниками и их средой установилось взаимопонимание, вполне достаточное, чтобы знаки несли в себе очевидное и, так сказать, спонтанное значение. Зарождается новый «реализм» фигуративных объектов. *Проблематику* сменяют *структуры*.

В начале своего пути Леонардо, человек, взору которого позднее явятся глубины неведомого, предстает как эклектичный пользователь системы значения, находящейся в процессе институционализации. Сохранилось три варианта композиции «Поклонения волхвов», в числе которых, несомненно, ближе всего к окончательному варианту эскиз из Уффици. Первый рисунок, бесспорно, свидетельствует об изначальном замысле Леонардо или во всяком случае о решении, избранном им в соответствии с традицией. Основная сцена размещена на переднем плане, на привычных презентационных «подмостках»; изобразительные элементы и приемы — ясли, вертеп, пейзаж вперемешку со зданиями, а также симметричная расстановка знаков по мере пространственного удаления — следуют интеграционным принципам, идентичным тем, которые мы встретим и в рисунках Гирландайо, и в «идеях» Якопо Беллини.<sup>1</sup> Помимо обязательных фигур (группа Богородицы и волхвов), аксессуаров сводятся к нескольким элементам, отсылающим к общепринятым формулам. Соломенное укрытие яслей трактовано как павильон-вертеп, в котором чувствуется предвестие архитектурных форм — балдахина Перуджино или даже темплетто из «Обручения Марии» Рафаэля; группа всадников на заднем плане перекликается с конной процессией волхвов, скажем, у Гоццолы и Джентиле да Фабриано. Известен один из первых рисунков Леонардо-юноши, уходящий вдаль пейзаж, который указывает и на графические истоки композиции «Поклонения». Самое интересное в нем — это лестница справа, ведущая к висячему саду. И здесь вспоминаются ступенчатые сооружения в «Поклонениях» Липпи и Гирландайо. Вместе с тем открытый портик между двумя пролетами лестницы кажется связанным с характерно леонардовской темой пещеры, в данном случае без скал.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Несколько рисунков Якопо Беллини приведены в конце книги. Кроме того, можно вспомнить и «Вознесение» Боттичелли из галереи Уффици, «организованное» по аналогичным принципам комбинаторного соединения множественных гетерогенных элементов. По поводу «мастерских» см.: *Francastel G. Le Style de Florence*. P. 63 sqq.

<sup>2</sup> См.: *Berence F. La Renaissance italienne*. Paris, 1954. P. 353.

Второй рисунок — это эскиз перспективного построения картины, в котором, что примечательно, персонажи группы «Поклонения» отсутствуют. Не будь у нас окончательного эскиза из Флоренции, следовало бы решить, что это не просто подготовительная работа, но самое полное воплощение идеи произведения. Темы лестницы и всадников, прищпоривающих лошадей, здесь становятся главными. Но островок травы на переднем плане напоминает о внешнем мире, а стреноженный верблюд выступает в некотором роде тематической привязкой к «Поклонению». Впрочем, в центре внимания все же конструктивные элементы: ясли-навес, здание в античном духе, лестница, — хотя в итоговой композиции большая их часть окажется на заднем плане, и двойная тема лестницы и всадников будет отделена от основного мотива.

Зато в ней появляются еще два элемента: деревья и удаленный пейзаж. Первый отсылает к самой что ни на есть традиционной форме, особенно любимой Пьеро делла Франческа; второй, напротив, принадлежит к числу наиболее характерных, персональных знаков Леонардо: гористая даль, оригинальный вариант беллиниевского пейзажа. Наиболее важная особенность «Поклонения волхвов» из Уффици — введение дифференцированного места. На первом плане, вокруг Марии, сосредоточены только фигуры. Отметим, что подмости-подиум исчезли, и устремленность персонажей к одной фигуре напоминает решение, принятое для «Тайной вечери»: Мария, так же как Христос и апостолы, помещена одновременно и в нашем пространстве, и в двойном, воображаемо-изобразительном месте картины, — с помощью метода, чрезвычайно близкого решению Мазаччо в «Чуде со статиром», которое применялось в Кватроченто многократно. Также надо отметить, что комбинация пирамиды и треугольника со сценой в виде полумесяца требовала систематического использования *contrapposto*,<sup>1</sup> одного из дорогих Леонардо *рецентов*. Так или иначе, мое личное мнение таково: в 1481 году художник всем этим лишь подтверждает верность двум решениям, в равной степени устраняющим единство изобразительного поля и выработанным Мазаччо и Мазолино: это перспективное построение элементов, интегрированных в изобразительное пространство произведения, и создание с помощью других средств, прежде всего — объемной трактовки человеческой фигуры, пространства, отличного от

---

<sup>1</sup> Противопоставления, антитезы (*итал.*). — *Примеч. пер.*

первого и в большей степени связанного с пространством деятельности.

Возвращаясь к анализу итогового эскиза «Поклонения», сосредоточив внимание на родстве каждого элемента в отдельности с другими работами Леонардо и его круга. Две пальмы на фоне, слева, очень близки своим предшественницам у Верроккьо, Боттичелли и Гоццоли.<sup>1</sup> Каждое из двух таинственным образом связанных деревьев в центре также отсылает и по внешнему облику, и по смыслу к устоявшимся знакам. Пальма здесь родом из «Крещения Христа» Верроккьо, апельсин же ведет к Пьеро и далее, к Учелло; так же как у Пьеро, он символизирует жизнь и в таком качестве является субститутом знака Богородицы. Группы гарцующих лошадей позднее вновь обнаружатся в эскизе Леонардо для «Битвы при Ангиари». В свою очередь они, как уже говорилось, подхватывают начинания довольно далекого прошлого, заимствуя, в частности, элементы процессий Гоццоли и Джентиле да Фабриано, но в то же время вводят новый смысл: это уже не просто кони волхвов; в противовес главной сцене, проникнутой кротостью и обещанием человеку умиротворенного блаженства, они отображают воинственную активность людей. Подобно скакунам, которые с начала XV века несли кондотьеров, как в живописных изображениях, так и в конных статуях, эти кони воплощают войну, а в данном случае — силу, укрощаемую добротой. Немаловажно, что эти группы помещены на заднем плане и связаны с еще одним элементом, на сей раз редким и сравнительно новым, — с лестницей.

В материальном отношении лестница Леонардо имеет свои прообразы. В частности, она встречается в «Поклонениях» Липпи и Боттичелли. Но в интеллектуальном плане по своему значению она совершенно нова. В предшествующих произведениях лестница чаще всего связана с темой руин, а через нее — с воображаемой спекуляцией, которую я описывал в другом месте и которая нашла свое наиболее полное выражение у Мантеньи, в теме двух

---

<sup>1</sup> Их прототип мы найдем в «Крещении Христа», написанном, как считается, совместно Боттичелли и Леонардо в мастерской Верроккьо. Но такие же пальмы есть и у Беноччо Гоццоли, в знаменитой «Процессии волхвов» из палаццо Медичи-Рикарди (около 1460), и у Карпаччо в Сан Джорджо дельи Скьявони (около 1505). Дерево — фигуративный объект, не менее значимый, чем облако или скала. Оно также заслуживает изучения, и выбор его породы, расположение, ступень годового цикла, комбинационная игра с другими элементами столь же важны, как, например, жесты персонажей.

Римов. Здесь ее, по-видимому, следует интерпретировать иначе: противопоставлены уже не две истины; сворачивая с пути всадников и войн, человек обращается к другому образу жизни, становится, образно говоря, учеником в нем. Вот каков смысл нового знака, прототипом которого оказываются лестница Иакова и лестница Рая. Человечество выходит из тьмы, из подземелья; из яслей струится Свет, озаряющий мир. На вершине лестницы, в высших сферах, человека ожидает эфир, очищенный пребыванием на земле Марии и ее Сына. С этой точки зрения проясняется и значение левой части задника: поблескивающий голубизной пейзаж, столь характерно леонардовский, воплощает земные совершенства. Он противопоставляет царству жестокости, железному веку, безмятежную красоту природы.

Листая «Дневники» Леонардо, мы находим там бесчисленные наброски пейзажей, в основном туманные дали, и тексты, повествующие о чудесных явлениях. Эти рисунки связаны с тем, что станет одним из центральных предметов размышлений выдающегося художника и теоретика, — с удаленной перспективой. Хотя, собственно говоря, образное и интеллектуальное значение далее открыл не Леонардо. Еще на пороге Кватроченто над этой проблемой бились фламандцы. Ван Эйк, рассматривая ее в прямо противоположном ключе, с точки зрения масштабных различий, пришел благодаря своему невероятному мастерству к техническому решению, согласно которому пропадающие из вида дали обладают той же точностью, что и передний план. Таким образом, он играл на масштабных различиях, не вводя изобразительной интеграции пространств, которые оставались дифференцированными, — и это подтверждает важность великого изобретения Леонардо, флорентинцев. У Леонардо пейзажные фоны трактуются оригинальным способом, призванным выявить ценности, подразумевающие неоднородность умопостигаемого и вместе с тем чувственного мира. Это и есть комбинация чудесного рассказа и техники голубоватых далей, основанная на придании самостоятельности свету. Концепция материальности пустого пространства: уменьшения фигур с удалением недостаточно, чтобы отразить феномены, включающие также искажение удаленных объектов вследствие собственных свойств промежуточного пространства, места действия света, в отличие от *освещения*.

Любопытно перечесть некоторые из описаний воображаемых местностей, приводимых Леонардо. Художник придумывает для

своих друзей фантастические, но невероятно точные рассказы, как например описание никогда не существовавшего Тавра или сколь чудесная, столь и конкретная история Колосса.<sup>1</sup> «Не сердись, — добавляет Леонардо в заключение описания Тавра, — ибо чтобы выразить должным образом то, о чем ты меня спрашиваешь, нужно время... Но я готов без промедления описать для тебя форму Таврской горы, которая вызвала к жизни столь поразительное чудо». И в самом деле, описание посредством одного-единственного цветного рисунка куда вернее материализует грезу, которая, будучи зафиксирована с точностью, проливает свет на некоторые особенности всего данного чувством мира.

Закон цветового освещения и ослабления станет смысловым ядром будущей доктрины Леонардо, и предвестие этого открытия чувствуется уже в первом его произведении, хотя принципы, позволяющие всецело организовать картину по новым правилам, еще не найдены. Гений, разумеется, не может автоматически предоставить художнику итоговые решения. Темой «Поклонения волхвов» является прежде всего вторжение веры в человеческую, гуманитарную сферу значений. Рождающийся Бог приносит мир в свое творение и тем самым изменяет его. И, дабы свидетельствовать о широте свершающейся перемены, в композиции появляется весь воображаемый мир предшественников Леонардо и самого озаренного художника.

Объективность нашей интерпретации — или во всяком случае ее соответствие замыслу автора — подтверждает еще один пассаж Леонардо. «Ты сделаешь лестницы с четырех сторон, по которым можно будет подняться к естественному лугу на вершине скалы; ее также можно будет выточить и водрузить на столбы, а внизу открыть в виде большого портика с гранитными, порфиловыми, серпентиновыми бассейнами среди полукруглых апсид...».<sup>2</sup> В согласии с нашим выводом принцип композиции проистекает из намерения конкретизировать трансцендентальное значение события посредством комбинации воображаемых мест. Для Леонардо важно не столько воссоздать материальные обстоятельства этого события, сколько продемонстрировать возможность его интеграции в некий энциклопедический свод законов природы. Усилия

---

<sup>1</sup> *Léonard de Vinci. Traité de la peinture* / Édité par André Chastel. Paris, 1960. P. 57—62.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 62.



его предшественников, чьим техническим инструментарием он активно пользуется, в основном сводились к установлению новых связей между объектами цивилизации и верой, основанной на откровении. Искусство Леонардо соответствует переходному моменту, когда целью всякой интеллектуальной спекуляции становится постижение зримых форм. Он меняет ход истории изобразительных идей, не отменяя при этом мыслительный механизм своих предшественников в пользу нового, оставляя в действии законы, включенные уже в проблематику Мазаччо.

Позднее потребуются более полутора веков от Ньютона до Моне, чтобы практические и интеллектуальные выводы анализа света породили новый метод изображения мира, а главное — новое осмысление воздействия человека на окружающий мир. Подобным образом прошло более ста лет между моментом, когда убеждение, что природа и человек суть отражения мысли Бога, воплощенной в его творении, утратило статус непререкаемой истины, и вмешательством художников в систему, призванным выяснить ее пределы, не ниспровергая основ. Они по-прежнему исходят из того, что функция живописи — изображать предметы и деяния, свидетельствующие о роли человеческой истории в осуществлении божественного проекта. Они по-прежнему видят в природе воплощение высшего промысла, однако уже не представляют себе вселенную как эманацию. Человек и природа становятся самостоятельными системами, причем природа оказывается в некотором смысле промежуточной областью, изучение которой, наряду с изучением человека, проливает свет на секреты Бога.

На этой, начальной, ступени искусство Леонардо еще не берется создавать знаки, в полной мере адекватные новой мысли. Художник сознательно пользуется всем арсеналом изобразительных элементов, предоставленных ему Кватроченто. Определяется не новый тип изображений, а новое содержание. Целью Леонардо является полное овладение посредством зрения той областью природы, в которой Бог заложил некоторые из своих секретов. Идет расширение, углубление изобразительной традиции, но не введение нового порядка — формального или сущностного. Об этой позиции живописца вновь свидетельствуют его сочинения. Он прежде всего стремится познать природу и остерегается нарциссизма художника, довольного своими успехами и склонного любоваться своими первыми произведениями. Он вскрывает опасности автоматизма, он заявляет о необходимости трезвого анализа

проблем, поднимаемых каждым новым предприятием. Искусство для Леонардо есть «графическая фиксация» опыта и в таком качестве подразумевает суждение. Леонардо отвергает уловки бессознательности. Он выдвигает любопытную теорию «блуждающих образов», говоря, что в мире существует неисчислимое множество виртуальных элементов, доступных не отображению, но открытию глазом человека. Поэтому художник должен избегать безжизненного довольства виртуозностью, обходя барьеры, воздвигаемые перед ним традициями; восприятие позволяет ему не только выбирать различные точки зрения в рамках собственного опыта, но и выдвигать на уровне общего сознания новые варианты значения. Фигуративный образ отражает сознательную активность. Латентные или виртуальные, фрагментарные образы приобретают подлинный смысл лишь в меру интеграции в систему связей, которая-то и определяет значения, поскольку предлагает духу некоторый маршрут. Предметом живописи, этого тотального искусства, является воссоздание объективности в виду воображаемой цели.<sup>1</sup>

Тем самым живопись еще и открывает возможность диалога между природой, человеком и культурой. Благодаря упорядоченному зрительному восприятию художник открывает латентные элементы, но затем включает их в рациональные знаковые схемы, и величайшая оригинальность Леонардо состоит в том, что он использует именно это понятие *рационального* вместо объективности, основанной на *ритуализме* мифа или *реализме* восприятия. Это позволяет ему без всяких затруднений работать с разнородными элементами, вводя их в итоговый ансамбль. Живописное изображение есть для него изменяемый культурный организм, силами которого вещи, выхваченные из потока оптического опыта, восходят к абстрактной форме. И вместе с тем Леонардо никогда не отказывается от привычных нашему глазу элементов изобразительности и не доводит до предела доктрину блуждающих образов, которые следует открыть. По-видимому, он считал, что элементы проще образов и сами по себе, в изоляции, не подразумевают значения. Мышление начинается для него на уровне первичных чувственных агрегатов. Изобразительные элементы принадлежат еще к области воспринимаемого, и художник поэтому должен использовать их, как если бы они соответствовали некой

---

<sup>1</sup> См.: *Jaspers K. Leonard als Philosoph. 1953.*

сенсорной объективности, не подвластной выбору. Леонардо прямо говорит, что фрагменты и целое повинуются разным законам. Все его усилия, таким образом, нацелены на обогащение значений и совершенствование некоторых приемов, связанных прежде всего с передачей света, тогда как отвергать все средства, применяемые предшественниками и современниками, вовсе нет необходимости. Вот почему исключительная новизна и техническая оригинальность живописи Леонардо не предполагает разрыва с «системой» Кватроченто. Есть расширение, развитие, но не мутация.

Живопись для Леонардо есть высочайшая форма духовной активности, но, сколь бы ни была велика его способность к изобретению, он не подвергает пересмотру саму природу образа; в этом смысле его роль несоизмерима с ролью Мазолино и Мазаччо, что подтверждает в свою очередь заявленный нами тезис: изобразительных систем, которые превосходят процессы адаптации, руководящие деятельностью каждого художника, крайне немного. И чаще всего художники стремятся углубить значения, не поднимая проблему связи между ментальным и фигуративным образами. Изобразительные системы действительно меняются лишь тогда, когда вслед за изменением функций, выполняемых образом в рамках общества, подвергается пересмотру сам способ представления.

У Леонардо живопись становится не только изображением действий и обрядов, важных для коллективного самосознания стабильного общества, но и полноценным орудием познания. Из чего не следует, что появляется новая диалектика реального и воображаемого. Фантазию Леонардо неизменно питает древний платоновский миф о пещере, и для него живопись, при всем своем могуществе, принадлежит миру двусмысленности и незавершенности. Трансформировать же — причем скорее не общество, а природу — он стремится другими путями, путями науки. В искусстве его нет ничего, что вступало бы на территорию социальной роли образа. Как и для Микеланджело, искусство для него развивается вопреки среде, и гений вовсе не призван произвести формальный переворот. Вектор изобретения направлен в данном случае к индивидуализму, к уловке. Согласно теории *non finito*,<sup>1</sup> произведение не обязательно сопряжено с регистрацией и фиксацией только одного из воспринимаемых живописцем знаковых ансамблей.

---

<sup>1</sup> Бесконечного (лат.). — Примеч. пер.

Один знак, одно изображение, одно произведение позволяют объединить намеки на многие блуждающие образы, погоня за которыми питает духовную активность живописца. И решающее слово принадлежит связи художника с его произведением, а не связи художественного произведения с обществом. Проблема лишь в том, не заявляет ли тем самым о себе другая мутация, издали предвещающая итоговый распад системы. Разбор этой проблемы отклонил бы нас от нашего предмета; в нашу задачу не входит выяснять, почему изобразительная система Ренессанса однажды прекратила свое существование. Наоборот, мы хотели показать, что в конце XV века система, которая складывалась с 1430-х годов, приобрела достаточную прочность, чтобы варьироваться, не претерпевая радикальных изменений, и благодаря этому воплощать изыскания художников, по личным характеристикам необычайно далеких друг от друга. И в этом отношении бесполезным будет краткое сравнение «Поклонения» Леонардо и другого произведения этого же времени — «Священной аллегории» Беллини.

Последнюю мы уже анализировали. Так же как и «Поклонение», она изображает в аллегорической форме судьбу человека и поэтому в известном смысле аналогична картине Леонардо. Можно даже отметить использование в обоих случаях общих элементов в одном и том же смысле. Это относится к скале и дереву. Однако между решениями нет ничего общего, и это лишний раз убеждает в том, что обладание неким материалом не определяет замысла, и значение не совпадает с фигуративным монтажом как таковым. Оба произведения показывают, каким образом вторгающийся в мир христианский порядок трансформирует и человека, и вместе с тем значение окружающей его природы. Беллини использует в большей степени описательный метод: о значении сельских трудов мы уже говорили; есть отсылки и к христианскому преданию, и к языческим верованиям; присутствие реки забвения, Леты, увязывает, наконец, появление нового порядка с ментальным и материальным поведением человека. Метод Леонардо всецело умозрительен: новый порядок по сути своей подразумевает трансформацию человека; в новой перспективе выстраиваются сами его представления. Воображаемые места у Леонардо совершенно иные, чем у Беллини, однако понятию места и его взаимоотношений с фигурами, каким оно установилось в Кватроченто, это различие ничем не угрожает.

На примере Леонардо, а перед этим — на примере Мантеньи, Боттичелли и Джованни Беллини мы проследили пути, следуя которым, развитие функций, приданных искусству и, в частности, живописи новой системой Кватроченто, обусловило вариативную разработку новых знаков, продиктованных стабильной концепцией. Ни Античность, ни Природа не были единственными двигателями изобретения, всецело ответственными за формирование изобразительной системы, подобающей новому гуманизму. Прежде чем новая система структурно определилась настолько, чтобы суметь вытеснить старую не за счет воплощения доктрины, а за счет первого эмпирического раскрытия своих виртуальностей, решающую роль сыграл третий, реляционный, термин. Вслед за Античностью и Природой движущей силой нового языка стала Культура, которая уточнила характеристики включения искусства в социализированную реальность не только на уровне человеческой жизни, но и на уровне воображаемого мышления.

Оставался последний шаг. Нужно было, чтобы новая причинность, объединившая действия, знания и произведения в рамках осознания человеческой истории и автономии природы, выразилась уже не только в диалектическом плане внешних отношений человека и его окружения и не только в функциональной сфере взаимодействия искусства и общества, но и на более глубоком уровне абстрактных механизмов мысли. Только тогда вековой к тому времени отказ от анагогического метода средневековья мог стабилизировать на предстоящие столетия деятельность духа, удерживаемого в вариативных выразительных рамках не чуждыми человеку законами, но обществами.

Чтобы еще раз подкрепить нашу доктрину, нам потребуется анализ искусства Джорджоне. Художник этот еще таинственнее своих предшественников. Что мы по-настоящему знаем о нем? Он умер около 1510 года, родился около 1475 года, принадлежал к поколению, полностью сформировавшемуся уже в новую историческую эпоху. Блистал ярчайшим талантом в течение десяти лет, после чего его жизнь оборвалась. Его руке приписывают полдюжины картин; можно привести две сотни вещей как пример джорджонизма, но только лишь пять или шесть — как собственные произведения Джорджоне. Он был образованным человеком, музыкантом, возможно поэтом, дружил с передовыми гуманистами Венеции, знал Вендрамина и входил в кружок, откуда через двадцать лет после его смерти вышли пионеры контрреформации и

нового аристотелизма, а одновременно и основоположники нового века благоденствия республики.<sup>1</sup> Сразу после смерти Джорджоне его работы расходятся нарасхват. Изабелла д'Эсте безуспешно пытается приобрести «Ночь». Хотя, согласно Вазари, происхождение художника было весьма скромным, он сумел выразить чаяния элиты. Оказавшиеся в роскошных владениях, его произведения почти не перемещались и до недавнего времени оставались почти не изученными. И все же они знаменуют для нас один из поворотных моментов пластической мысли Нового времени; с одной стороны, Джорджоне выявляет целый ряд скрытых возможностей системы, а с другой — указывает ее пределы в эстетической и социальной сферах.

В последние годы были опубликованы три весьма интересных текста, посвященных живописцу. Первый из них принадлежит перу итальянского историка и выдающегося знатока искусств Колетти, который излагает в предисловии к небольшому альбому наиболее взвешенное, традиционное представление об искусстве Джорджоне. Основы этого искусства, согласно Колетти, имеют отношение к зрению. Бинокулярное зрение человека позволяет весьма отчетливо воспринимать рельеф, исследовать внешний мир посредством руки и рассудка и изображать его в максимальном соответствии такой форме восприятия. Рельефное зрение, небывалый расцвет античного барельефа, «тактильные значения» Беренсона... — за этой убежденностью, которая, в сущности, уподобляет психофизиологический феномен художественному решению, восходящему к одному из первых великих достижений в истории искусства, неизменно скрывается идея о том, что цель искусства — передать реальность «такой, какова она есть», с помощью наиболее правдивых приемов. В начале XIX века Бальзак скажет: искусство — это круговращение. И Джорджоне, таким образом, тоже присущ объективный скульптурный иллюзионизм. Однако по мере удаления от нас предметов, которые представляют, как считается, универсальный порядок, достоинства бинокулярного зрения уменьшаются, и вдалеке нам уже не удастся, так сказать, подцепить вилкой нашего взгляда слишком маленькие для этого вещи. Тогда наш глаз воспринимает их исключительно благодаря цвету, словно бы включенными в некую сетку цветовых пятен, так что о про-

---

<sup>1</sup> О среде, в которой формировался Джорджоне, см.: *Franca G. De Giorgione à Titien // Annales. Novembre-décembre 1960.*

странственной очередности свидетельствует характер оттенков. Великим теоретиком этого удаленного зрения был, разумеется, Леонардо, но именно Джорджоне, по мнению Колетти, первым стал писать всю картину целиком по законам фона. Он отказался от классического решения своих предшественников, которое незадолго до этого утвердил тот же Леонардо и в соответствии с которым близкие и удаленные планы композиции трактовались по-разному. Используя одну и ту же технику для всего холста — иными словами, решая передний план колористическими средствами, Джорджоне вывел этот передний план, как утверждает Колетти, в область «неосязаемого», поэтического.<sup>1</sup> Этим-то, по мнению исследователя, и объясняется высочайшая оценка его искусства последующими поколениями, связанная уже не с интеллектуальной и социальной ситуацией, но с незыблемой структурой нашего чувствования.

Знаменитый «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини, завершённый приблизительно к 1390 году, устанавливает в главе LXVII различие двух способов живописи. Первый — это *buono modo*,<sup>2</sup> второй же — «способ, применяемый теми, кто мало сведущ в художественной области», то есть, выходит, плохой. Если бы джорджонизм действительно был не более чем найденным в мастерской рецептом, он, я думаю, не породил бы произведений, способных взволновать многие поколения. Наоборот, именно тем, что он привнес позитивный элемент, установил новое отношение между человеком и культурой, Джорджоне дал в некотором смысле последний толчок искусству и изобразительной системе Ренессанса. То, что последователи не использовали все открытия, совершенные этой системой, не должно нас смущать. Можно ли представить себе, чтобы пишущие пользовались всеми языковыми возможностями без исключения? Описывая стиль, мы не можем иметь в виду каждое из произведений, возникших после его утверждения. Подобно всем воображаемым моделям, изобразительные схемы являются предельными решениями, которые применяются очень редко, а на практике вообще всегда комбинируются с наследством предшествующих систем. Ни в одной области общество не пользуется всеми своими познаниями. Всякий закон затрагивает отдельные элементы опыта. В изобразительной системе сосуществуют

---

<sup>1</sup> *Coletti L. Giorgione. Tutta la pittura. Milan, 1955. P. 9—11.*

<sup>2</sup> Хороший способ (*итал.*). — *Примеч. пер.*

методы, в которых стабилизируется прежний опыт, и другие, в которых одновременно утверждаются новые гипотезы. Всякий взгляд на систему мира частичен и облечен в разнородные формы восприятия.

Вторым текстом о Джорджоне, обогатившим наши знания о его стиле, является статья Эудженио Баттисти, которая была опубликована в ноябре 1955 года на страницах журнала «Эмпориум», но прошла почти незамеченной. За несколько лет до этого Лионелло Вентури написал о «Грозе»: «Сюжет является у Джорджоне продуктом совершенно автономной фантазии, он ничем не обязан изобразительной, литературной или интеллектуальной традиции эпохи, но повинуетя только личному удовольствию, только воображению самого художника и его близкого друга Габриэле Вендрамина». Таков второй тезис, касающийся Джорджоне, — тезис о гении. Существует-де некое сообщество великих, от Фидия до Рафаэля и Джорджоне, вырванное из пространства и времени, вечно молодое, полное жизненных сил и обращающееся к воображению зрителей, не вызывая у них вопросов о том, во что художники верили, что они знали, чего хотели и как воспринимались современниками. Искусство, таким образом, непосредственно беседует с душой и воображением, наслаждаясь абсолютной свободой.<sup>1</sup>

Э. Баттисти с этим не соглашается и, основываясь на данных радиоактивного исследования, согласно которому за известным нам изображением «Грозы» скрыт набросок другой композиции, доказывает, что воображение Джорджоне глубоко укоренено в культуре его окружения. Первоначально на месте женщины, кормящей ребенка, ничего не было, а на месте солдата была фигура обнаженной — ступающей в воду купальщицы. В свою очередь пейзаж, указывает Э. Баттисти, содержал подчеркнутый контраст умиротворенного переднего плана и облака, прорезанного молнией, — в глубине. Из чего исследователь заключает, что молнию следует рассматривать как в полном смысле слова «персонализированный элемент», столь же значимый, как кормящая женщина и воин с копьем. А кто может вызвать гром и молнию, тем более в мирном небе? Некто иной, как Юпитер, владыка богов. Поскольку же Юпитер, как известно, имел немало земных приключений, картина вполне может быть иллюстрацией к одному из его увлечений

---

<sup>1</sup> См.: *Battisti E. L'antica interpretazione della Tempesta // Emporium. Novembre 1957.*



смертными. Э. Баттисти открывает Овидия и находит у него идиллическую историю любви Юпитера и Ио, дочери речного царя Инаха. Эта легенда может объяснять значение женской фигуры — как соблазненной купальщицы, так и матери, кормящей сына, Эпафа, уже в пору скитаний, на которые обреч ее разгневанный отец. Обнаженная Ио возвращалась в отцовский дом, к истоку реки, когда Юпитер овладел ею, скрывшись под покровом облака от Инаха и Юноны. Когда же отец разыскал-таки свою дочь, богиня поручила Аргусу стеречь ее. Наконец, юноша, одетый наполовину солдатом, наполовину пастухом, может быть или самим Юпитером, еще раз принявшим чужое обличье, чтобы вернуть Ио к отцу, или, гораздо скорее, вестником Меркурием, которому Юпитер поручил следить за девушкой.

Возможно, Э. Баттисти несколько поспешно решил, что таково окончательное объяснение «Грозы». Я не уверен, что текст Овидия, который Джорджоне интерпретирует слишком уж вольно, может считаться единственным ключом к содержанию полотна. В этом отношении оно поднимает проблему, относящуюся и к «Весне» Боттичелли, и вообще ко всем сложным аллегориям. Однако нет сомнений в том, что «Гроза» свидетельствует о толчке, данном воображению художника и его друзей книгой, только что стараниями Альдов опубликованной в Венеции. Хотя уже столетие спустя «Метаморфозы» станут благодаря иезуитам карманной книгой свободомыслящей молодежи, в 1510 году они, конечно же, не могли считаться безобидным сочинением. Напротив, поэма Овидия была редким и опасным изданием. За век до этого Учелло, прокладывая новые художественные пути, вводил в христианскую систему образные вольности, в которых комбинировались исключительно библейская традиция и популярный театр. Джорджоне покидает пределы христианства вовсе и вдохновляется античной мыслью как таковой, уже не сопрягая присущую только земным властителям волю к могуществу с воспоминаниями о древнеримском величии. Он просто материализует игру воображения, связанную с мифом и интересную самой широкой публике.

И все же, будучи основана на единственном античном литературном источнике, система Джорджоне остается двусмысленной. Вспомнив о тех колебаниях и компромиссах, с которыми полвека назад первым взялся иллюстрировать мифологические сюжеты Мантенья, мы сможем по достоинству оценить проделанное новой духовной культурой развитие. Речь уже не идет о примирении двух

систем; иной истины, помимо вечных притч о человеческой природе, больше нет, и бог на сей раз утаивает грех, считаемый таковым прежде всего христианством и обществом, — свободную любовь, — причем утаивает, не обрекая искусство на сухость. Перед нами апология соития, любви, телесной Венеры, уже вышедшей на первый план у Боттичелли, но у Джорджоне более не переводимой в сферу экстаза; теперь она определяет поступки, диктует моду. Хотя отчасти искусство Джорджоне все-таки связано с христианским преданием, по сути дела оно всецело принадлежит новой традиции, антикизирующей и вместе с тем диаметрально противоположной неоплатонизму, которая питает изобразительный стиль, строго соответствующий своим целям. И теперь, подойдя к пределу эволюции, мы вправе задуматься, нет ли в искусстве Джорджоне элементов следующей мутации, которая замкнет открытый цикл.

Между тем третий важный текст о Джорджоне преподносит еще одну глубокую интерпретацию, стремящуюся выяснить связь между умозрительным вымыслом Джорджоне, изобразительными средствами, которыми он пользуется, и ролью, сыгранной художником в эволюции стиля. Речь идет о статье Галиенн Франкастель, опубликованной в 1960 году в журнале «Анналы» и касающейся не только «Грозы». Начиная с «Мадонны да Кафельфранко», первой достоверной и датированной работы Джорджоне, автор показывает, что в этой вещи «смонтированы» две классические композиции Джованни Беллини: мадонна, изображенная по пояс у парапета, и мадонна в окружении святых. Главное же новшество заключается в том, что святые не смотрят на Марию и погружены в некое внутреннее созерцание. На деле они, конечно, видят мадонну — но не ту, к которой стоят спиной, а ту, которая живет в их мыслях. Они представлены не как участники действия; нам открывается их видение: мы, в некотором смысле, видим то, что происходит в их душе, и видим посредством их души.<sup>1</sup>

Мост между «Мадонной да Кафельфранко» и «Грозой» обеспечивает серия небольших пейзажей, не обязательно принадлежащих Джорджоне, но несомненно относящихся к его кругу. «За-

---

<sup>1</sup> См.: *Francastel G. De Giorgione a Titien*. Обратим внимание на используемое автором понятие свидетеля: оно заслуживает отдельного разговора и выводит к еще одному фундаментальному аспекту структурной интерпретации произведений искусства в соответствии с присущими им формами ассоциации и связи.

кат»: отдыхающему паломнику является святой Георгий. Здесь мы еще в пределах воображаемого мира прошлого. «Аполлон и Дафна»: сидящий под деревом, на заднем плане картины, «зритель» видит перед собой пару — настаивающего юношу и девушку, как будто изображающую отказ. Тут же, на глазах «свидетеля», следуют один за другим эпизоды мифа об Аполлоне и Дафне, о котором напомнила зрителю замеченная сцена. Он видит, как пара переживает превращения, представляя различные этапы «мифа» в четырех актах: встреча вдальке, затем, слева направо, — уговор, преследование и метаморфоза. Черета образов, прошедших перед мысленным взором свидетеля, вновь появляется в картине. Луврский «Концерт»: «одинокий путник при виде сбившейся с дороги овцы населяет безлюдный пейзаж галантными аркадскими пастухами в компании нимф, устроившими сельский концерт. Незначительное реальное событие, — добавляет автор, — запускает механизм порождения образов. И затем реальный и воображаемый контексты смешиваются». Иными словами, перед нами повседневная жизнь сквозь призму культурного видения. Почти в это же время теми же Альдами был выпущен прославленный роман «Сон Полифила», тоже содержащий апологию земной любви и отчасти напоминающий «Пирь» Ксенофонта и Платона. В поздних произведениях Мантеньи фигура Минервы в шлеме аллегорически прославляла доблесть. Новое воображение претворяет античные предания в образы и мыслительный материал уже без помощи параллелей и компромиссов.

Еще один важный для нас пример — «Три философа» — также проанализирован в статье из «Анналов», к выводам автора которой я присоединяюсь. В отношении двух персонажей картины существует некоторое сомнение: один из них наверняка изображает арабского Аристотеля — Аверроэса, другой же — вероятно, новый Аристотель гуманистической традиции, уроки которой позволили венецианскому интеллектуальному кружку выйти стараниями Альмаро Барбаро и Альдов из-под традиционного влияния Падуанского университета и окончательно ушедшего в прошлое средневекового аристотелизма. И совершенно несомненно, что третий философ, молодой человек, который наблюдает и измеряет небо, представляет новую науку. В Венеции 1460-х годов соперничали два института — школа Риальто, следовавшая падуанской аристотелевской традиции, и священническая школа канцелярии Сан-Марко, приверженная к современным тенденциям. Гумани-

сты Сан-Марко считали аверроистов Риальто варварами, не заботящимися о форме и всяческих изяществах. Любимые канцоны Леонардо Джустиниана, эрудиция Альмаро Барбаро, первым в Венеции начавшего изучать античные источники в оригинале, были отголоском широкого интернационального движения, проводником которого во Франции и Испании был Лоренцо Валла. Поэтому нельзя считать круг, в котором Джорджоне создавал свои языческие аллегории, первым европейским центром критической мысли. Напротив, он продолжил вслед за флорентийским Кватроченто общее дело борьбы за изящество формы и свободу мысли и выражения. Венеция Альдов и Пьетро Бембо, а в скором времени — Венеция Аретино стала средой, в которой состоялось то, чего недоставало для осуществления великой революции изобразительного мышления: я имею в виду открытие языка, в котором античные легенды обрели форму, не связанную более ни с христианской моралью, ни со средневековой сценографией.

Очевидно, что непосвященный в новые источники воображения не был бы способен прочесть притчи Джорджоне. Всякий с первого взгляда узнает «Рождество» или «Распятие», чего не скажешь об историях Юпитера и Геркулеса. Предпринятая Джорджоне попытка выразить миф, опираясь исключительно на природный опыт, далеко превосходит новации Беллини и Боттичелли. И вместе с тем окончательно вписывает их открытия в систему мысли, центральной референцией которой служит гуманистическая культура. Если Джорджоне не удалось, в отличие от Леонардо, основать новый прочный порядок воображаемого, безотказно, но и единственно соответствующий данному обществу, то причина этого заключалась именно в том, что все общество не приняло его новую веру, а сами его произведения, вопреки всему, отсылали не к визуальной достоверности, но к интеллектуально выстроенной системе. В искусстве Джорджоне из трех философов первенствует второй — новый Аристотель, предвестник *ratio studiorum*, а не сенсуалистского эмпиризма. Лишь много лет спустя, после века Просвещения, придет время его триумфа.

Чтобы оценить то, что было одновременно нововведением и пределом искусства Джорджоне, предпримем еще одно сравнение. За тридцать пять лет до него в феррарском палаццо Скифаной был создан Зал двенадцати месяцев, символический ансамбль, авторы которого тоже попытались интегрировать языческие мифы в описание деяний и достоинств властителя. Планировка зала и

проект его украшения были даны астрологом, и, так же как в «Великолепном часослове герцога Беррийского», судьба человека была на равных вручена таинству веры и таинству звезд, а выражением его добродетелей послужила триумфальная колесница в духе Петrarки.<sup>1</sup> Напротив, для Джорджоне путь к углублению искусства предоставляет исключительно развитие культуры. Тридцать лет назад Жан Сезнек взялся продемонстрировать, что языческие боги выжили в средние века в рамках систем идей, сформировавшихся на закате античного мира, где и были обретыены неприкосновенными как в формальном аспекте, так и в своем могуществе, триумфаторами гуманизма.<sup>2</sup> В отношении идей этот процесс был в буквальном смысле Возрождением.

Совсем не похожие на картины Джорджоне фрески палаццо Скифанойя знаменуют собой момент, когда попытка введения формального репертуара античных мифов в культурный оборот приходит к осуществлению. Действительно, в их образах заключена «встреча» магической и астрологической мысли с потребностями нового общества. Речь в Ферраре не шла о создании некоей дерзкой культурной новинки; в стремлении воспеть величие герцога художники просто-напросто обратились к знаковому материалу, чуждому средневековой традиции, однако подкрепляющему ее. Причем представление этих знаков по форме своей традиционно как в соотношении эмблем и деяний, так и в функции обрядов и объектов цивилизации. Для герцога Борсо античность была одним из атрибутов его великолепия, его популярности, его власти и ни в какой мере не отражала какие-либо искания, устремленные к новому представлению о мире. Сопоставление астрологической системы с жизнедеятельностью человека и общества послужило в Ферраре для выражения вселенских законов, действовавших на протяжении средневековья. «Месяцы» палаццо Скифанойя можно считать парными к «Великолепному часослову герцога Беррийского»; во главе общей структуры этого ансамбля по-прежнему стоит идея астрологического человека.

---

<sup>1</sup> На первой странице часослова герцога Беррийского изображен человек астрологический, судьба и личность которого определяется движением звезд. См.: *Bober H. The Zodiacal miniature of the Très Riches Heures of the duke of Berry. Its sources and meaning // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XI. Londres, 1948.*

<sup>2</sup> См.: *Seznec J. La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. Londres, 1939.*

У Джорджоне, наоборот, происходит осознание того, что античные мифы содержат в себе ростки новой культуры. В самом деле, его картины преподносят нам систему ценностей, связанных между собою единственно своими ролями в новой интеллектуальной игре. Мифологические темы уже не являются символами, способными не хуже других служить оболочкой традиционной мысли. Вообще, произведения Джорджоне суть не символы, но образы нового человека, который, преодолев императивные законы прошлого, свободно обозревает мир и понимает естественную основу античного видения, позволяющую извлечь из него уже не сухую науку абстрактных богов и символов, придуманных древними, но повод к выражению в более «современных» знаках представлений, рожденных знанием и вместе с тем непосредственной восприимчивостью художника к миру, что его окружает.

Эта духовная активность подталкивает художника уже не к пользованию символическим наследием, а к разработке образных комбинаций, в которых материализуется его конкретное, сегодняшнее видение мира, природы и культуры. Подлинно изобразительная и творческая деятельность порождает сцены и знаки, запечатлевающие ее через отсылку уже не к известным системам, но к интеллектуальным способностям, общим для художника и его окружения. Живопись теперь не восходит к накопившемуся культурному запасу, пусть даже сколь угодно сложному, но, напротив, предвещает будущее. Другими словами, изобразительную мысль, когда она поистине творческая, питают не мифы, а утопии. Через три века после Джорджоне в знаменитом споре Дидро и Фальконе будет поднята проблема оснований, которыми художник в своем умозрении оправдывает создание произведений. Вновь заявит о себе оппозиция теорий, одна из которых сводит живопись и скульптуру к удовлетворению злостных нужд, а другая числит их среди могущественнейших орудий, помогающих человеку, который во все времена стремится дать форму природе, оставить свой след в будущем.

И в этом смысле искусству Джорджоне присущ фаустовский характер. Более, чем у Беллини и Боттичелли, более, чем у Леонардо, новая изобразительная система у него благоприятствует выходу мысли за пределы, установленные традицией. Средневековые пути оставлены окончательно, вместе с магией и преклонением перед авторитетом, что владычествует над откровением. Мир предстает уже не как игра символов, скрывающих за собой исти-

ну, а как огромное поле, открытое всякой проблематике и всякому материалу. При этом остается в силе связь, уже сто лет к этому времени руководящая координацией изобразительных опытов и распределением оптических знаков в двумерном фигуративном пространстве согласно умозрительным причинным цепям, выявленным при сопоставлении, в том числе критическом, античной мудрости и христианского закона.

Леонардо и Джорджоне искали не замены, но преодоления фигуративного порядка своего времени. Разумеется, не может быть сомнений в том, что этот поиск вывел их на разные пути. Однако нас интересует другая проблема. Наша книга посвящена изучению мутации фигуративного мышления. Я надеюсь, мне удалось показать, что в начале Кватроченто во Флоренции завязались новые отношения между живописным произведением и обществом, и благодаря этому технические решения, сами по себе обладавшие не более абсолютной оригинальностью, чем многие другие, основали новую связку образа с культурой и социальными функциями, которые ей придаются. По ходу нашего анализа мы все четче различали контуры того факта, который-то и вызвал подлинную мутацию, совершенно отличную от постоянных процессов трансформации и развития, которые неминуемо сопровождают жизнь поколений.

Фактом этим было не открытие линейной перспективы и тем более не обращение к цвету-форме; не сыграло ключевую роль даже придание особого значения фигуре-объекту или пейзажу, которые определили новую роль живописи и новую концепцию фигуративного произведения. Средства, которыми пользовались новаторы, были, в сущности, под рукой давным-давно. Движущей силой мутации стало сознательное применение некоторого, небольшого, числа этих средств ради доказательства того, что искусство, в данном случае живопись, способно в определенных условиях непосредственно выявлять интеллектуальные основания восприятия и представления мира, соответствующих комплексу гипотез, которые подвергают пересмотру место человека в природе.

Если около 1425 года во Флоренции произошла мутация изобразительной системы, то в конечном счете именно потому, что Мазолино и Мазаччо первыми среди живописцев усвоили урок архитекторов и математиков и вслед за ними открыли возможность

привести ощущаемое действительное пространство, где мы живем, к абстрактному месту, в которое, посредством систематического использования умозрительно дифференцированных пространственных решений, возможно спроецировать фигуру человека. Фундаментальное открытие, легшее в основу мутации, заключалось в новом понимании природы фигуративного образа, изобразительной мысли. Произошел отказ от представления, согласно которому двумерное изобразительное поле, служащее основой изображения, гомогенно и отражает, словно безупречное зеркало, предварительно выстроенную мысль, будь то мысль Бога или некоего абстрактного человека, вечно живущего в истории.

Подготовленная несколькими поколениями художников не только в Италии, но и на всем европейском Западе, мутация системы, вероятно, связана с двойным значением, которым оказались нагружены в определенной среде искусство и природа. Средневековье, бывшее в расцвете своего технического и творческого потенциала, уходит в прошлое именно в тот момент, когда исчезает вера в единство субстанций. Мир более не выступает свидетельством всецело уравновешенной системы мысли, в рамках которой человеку навечно уделено постоянное место без возможности внести какое-либо изменение в незыблемый божественный порядок, являемый ему лишь посредством откровения. Наступают новые времена: прежде всего это великий порыв человека к исследованию природы, к нахождению границ своего местопребывания, к осознанию законов, применяющихся к определенным группам объектов или событий, которые коллективная память позволяет ему запечатлеть в значимых эпизодах его непрерывно изменяемого историей творения.

Проследившая развитие поставленных таким образом технических и интеллектуальных проблем в ходе Кватроченто, мы понимаем, сколь трудно было художникам полностью выразиться в рамках новой системы. Общества с большим трудом покидают свой ритуальный контекст, и над примирением двух культур, двух истин — легендарной и исторической — работают в это время философы.

В итоге мы подошли к вопросу о том, не открываются ли нам в конце XV века, в художественных новациях Леонардо да Винчи или Джорджоне, знаки — предвестия еще одной, новой мутации.

К Леонардо этот вопрос относится все же в меньшей степени. Приверженный искусству обманывать, увлеченно идущий путем



гностической спекуляции, он ищет расширения технического арсенала живописи и превыше всего ставит «познание», которое для него остается-таки связано с откровением — с откровением магического строя мира, а в еще большей степени — с догадкой о сопричастности человеческого, природного и божественного. Трансформации реального мира он ждет от науки, а живопись является в его глазах совершенным орудием духа, стремящегося выяснить тайны мысли. Однако у Леонардо нет осознания диалектики реального и воображаемого, сенсуалистского эмпиризма, возможности переоценки взаимоотношений умозрения и мира, которое через три с половиной века обусловит новую мутацию изобразительного порядка и изменение функции живописи.

А вот Джорджоне предвидит открытие пути к расширению границ воображаемого в самом человеческом духе: работа мысли определяет у него иной, нежели общее для всех восприятие, порядок презентации. И это в самом деле порог новой мутации.

Примечательны причины, по которым его искусство, столь же гениальное и еще более совершенное, чем, скажем, живопись Мазаччо, не стало началом нового пересмотра изобразительного строя. Прежде всего интеллектуальная смелость Джорджоне заключена в установлении общего принципа изобразительного мышления, а не в утверждении нового равновесия между системой многозначности фигуративного поля и другими открытиями современной ему мысли. Я хочу сказать этим, что мутация возможна лишь в те очень редкие моменты, когда происходит общее обновление всех проблематик и выразительных форм общества, следующее за фундаментальным поворотом мысли, подобным отказу от идеи тождества откровения и истории, которым обуславливается открытие широких возможностей духа и возможность исследовательского диалога между человеком и вселенной. Джорджоне шагнул особенно далеко, устранив из своих картин элементы христианства, сохранявшиеся в живописи Кватроченто, хотя и не он первым уделил место в художественном мире язычеству. Главное — отбор, а не привнесение нового в область воображаемого и культурных референций, направляющих общество. Не менее важно, что изобразительная система Джорджоне перекликается с учеными изысканиями узкого кружка интеллектуалов. Его стиль связан с частной риторикой, он не отвечает властному требованию всего окружения художника. В 1425 году спекуляции Мазаччо и Брунеллески проложили путь к градостроительству и освоению

окружающего мира в ответ на возникшее недоверие к старинному тождеству видимого и познаваемого. А за новациями Джорджоне мы находим мечтания немногочисленной группы, более любящей грезить, чем действовать. Чтобы Джорджоне был пророком нового будущего, ему недостает пламени первопроходца.

В последующие четыре столетия изобразительная система 1430-х годов будет давать художникам и обществам средства, достаточные для поддержания диалога человека и природы, представляемой как объективная реальность. Новая мутация случится лишь в XIX веке, когда культура возьмется углубить механизмы мысли, более не признавая стабильной реальности внешнего мира и возможности человека отождествлять реальное и воспринимаемое. Искусство и в еще большей степени общество быстро сплотилось после великих потрясений века, который, не будем забывать, был веком кровопролитных войн, острых внутрицерковных конфликтов, ломки вековых феодальных рамок и, уже в самом конце, восстановления пошатнувшихся порядков охранительными усилиями социальных институтов. В скором времени после того, как изобразительные, да и прочие традиции прервались, к 1500 году, пришли люди, взявшиеся восстановить стабильность с помощью предельно осторожной интеграции отдельных элементов нового строя в контекст, внимательный и к сохранению системы прошлого. Естественно, что порог стабилизации изобразительности и ее приспособления к общим запросам выразился уже не в стиле великих мыслителей, пророков далекого будущего. Если дух Леонардо и Джорджоне, Пьеро ди Козимо, а позднее — Микеланджело полон нетерпеливого рвения к новым открытиям и к революционным переустройствам, занят вечной погоней за теми «блуждающими» образами, о которых говорит Леонардо, то придание новому стилю устойчивой формы стало делом других художников, выходцев из крупных мастерских.

Интересно было бы проанализировать тот факт, что основатели академизма, учившиеся бок о бок с Леонардо и Джорджоне, пользовались совершенно идентичным фигуративным материалом. Очевидна близость графичности «Истории святого Бернарда» Перуджино и «Истории святого Зиновия» Боттичелли; стилизация античности таким же образом объединяет роспись Цеха мяенял в Перудже и мантуанские фрески Мантеньи. Еще более показательным было бы сравнение «Поклонений» или «Святого Иеронима» того же Перуджино с композициями Беллини и «По-

клонением» Леонардо: теперь доля изобретения приходится на стиль, разительно отличающийся при едва ли не полной общности элементов — деревьев, скал, холмов, зданий. Но при всей важности выводов такого сравнения оно было бы уместно в другом исследовании, всецело посвященном анализу высочайших достоинств живописи Перуджино, предшественника Рафаэля и всей последующей традиции Школ.

Даже Вазари, презирая Перуджино и упрекая его в атеизме, подчеркивал исключительное дарование художника, который в 1480 году, в один из решающих моментов истории живописи, обозначил порог утверждения стиля Ренессанса в рамках представительных структур устойчивых и общепринятых ценностей искусства и общества. Разумеется, отнюдь не щедрый на открытия, Перуджино сыграл важнейшую роль в технической области. Именно он совершил переход от фрески к декоративному панно, уравняв эти два типа живописных произведений и объединив их значения и эффекты в общую систему. Свообразным возвратом на путь первопроходцев стала у него тщательная подготовка фонов перед написанием фигур: он покрывал холст лаком теплого светло-коричневого тона, затем снова обозначал рисунок, используя, в соответствии со старинным принципом многих мастерских, все более легкие мазки с приближением к границе цветового пятна и контура; околным путем возвращаясь к находкам североевропейцев, он добивался в итоге впечатления прозрачности фигур. Для одежд он подготавливал фон холодного тона, который затем прописывал очень яркими красками. Далее следовали корпусный слой, лак и окончательные лессировки.<sup>1</sup> Это не бросающееся в глаза искусство и было секретом Перуджино, а вслед за ним Рафаэля и десятка поколений, следовавших за ним. Современников поражала теплота, мягкость и нежность его живописи, в которой место глубины значения занял драгоценный блеск материи. Сентиментальный экспрессионизм Перуджино, а затем театральная, мимическая мощь Рафаэля были восприняты легко, естественно, в отличие от в той или иной степени эзотерической символики Леонардо и Джорджоне. Широкая публика, от пап до толп римских паломников, восхищалась этим виртуозным искусством, осо-

---

<sup>1</sup> О технике Перуджино см. анализ Кавальказелле и Кроу во втором томе «Истории итальянской живописи» (1864), цитируемый в кн.: *Cameasca E. Pérugin. Tutta la pittura.* Milan, 1959. P. 22—23.

бенно эффективным еще и благодаря своей отзывчивости к молитвенной образности, пусть исполнителям она подчас была глубоко безразлична. Когда Рафаэль станет придавать одну и ту же оболочку античной мифологии и христианской вере, на многие века обретет прочную изобразительную организацию принцип единства двух истин и иллюзорной новизны в рамках традиции. Последнее поколение Кватроченто в полной мере выполнило то, чего требовал от него момент, когда современная цивилизация, уже не отвергая элементы античной мысли в целом, интегрировала их в главенствующую христианскую традицию.

Путь к новой мутации искусства и культуры был тем самым надолго закрыт. Лишь очень не скоро тот духовный выбор, который выражен в «Трех философах» Джорджоне фигурой молодого человека с циркулем в руках, наблюдающего в небе естественные и разумно измеримые природные явления, породит в свою очередь новый изобразительный язык, а вместе с ним — новые измерения и новый всплеск энтузиазма.

## ГЛАВА VI

### ТРИ УРОВНЯ УМОПОСТИГАЕМОГО

Читатель, возможно, удивится столь внезапному завершению нашей книги, но мы надеемся, что он заинтересуется и причинами этого решения. Прежде всего, почему автор почти совершенно не коснулся того, каким образом сформировавшаяся система функционирует, адаптируясь и трансформируясь в руках художников, которые применяют ее, подчиняя новым замыслам? Поскольку значительное место он уделил предшественникам Кватроченто, изучению этапов сложения системы, можно было ожидать и более обстоятельного разговора о ее дальнейшем развитии.

Предлоги, оправдывающие то или иное решение, можно найти всегда. Однако в данном случае мы можем представить даже не предлоги, а именно основания, касающиеся сути поставленной нами проблемы. Нашей целью было не переписать, пусть и в новой перспективе, историю итальянского искусства эпохи Кватроченто. Мы стремились выяснить, возможно ли разрешить теоретическую проблему мутаций, периодически изменяющих живописные системы, подобно всем прочим. А взять в качестве предмета конкретный период — итальянский XV век — решено было для того, чтобы избежать риска произвольного подбора удобных примеров во всей истории искусства, а также чтобы рассмотреть интересующий нас феномен на уровне реальности, в определенном историческом контексте. Эстетическое представление не является частным приложением общей области иллюзии. Оно есть способ действия, посредством которого люди в обществе утверждают, воплощают некоторые аспекты своего опыта и вместе с тем открывают для себя возможности трансформации материальных и ментальных форм вселенной. Творчество разворачивается не в области виртуального, но в области возможного; произведение же

возможно только в области определенного. Теория не предпринимает историю, но делает возможной ее интерпретацию. Что ни в какой мере не подразумевает окончательной твердости решений. Получается, однако, так, что всякое пройденное решение помогает нам постичь общие модальности действия и общие принципы, руководящие, в силу одной из самых постоянных и вместе с тем паразитических функций духа, тем или иным типом мысли, а также кодом, способным эту мысль передавать.

Таким образом, решив провести теоретическое исследование с целью как можно более точной интерпретации одного из этапов истории изобразительных искусств, мы обнаружили, что одним из серьезнейших препятствий на пути такого исследования является то, что важнейшие элементы новой системы в большинстве своем уже наличествовали в предшествующих системах, через противостояние которым она определялась. Новая изобразительная система объединяет, как мы видели, традиционные и оригинальные объекты, включая те и другие в неизвестную ранее систему понимания; поэтому старые элементы внешне остаются неизменными, но меняют свое значение, а новые приобретают свой актуальный смысл, не лишаясь возможности позднее, в рамках других систем, также в свою очередь обозначать нечто иное. И если бы затем мы сосредоточили внимание на том, как именно те или иные новые фигуративные объекты Кватроченто комбинировались впоследствии, это лишь прибавило бы убедительности выводу, который может быть получен и при анализе зарождающейся системы. Большое число примеров не обеспечивает большей ясности.

Продолжение исследования форм значения в живописи требует постановки проблем иного рода. Чтобы лучше понять условия функционирования системы как таковой, нужно рассмотреть ее в процессе формирования; чтобы исследовать то, каким образом, уже сформировавшись — и пройдя, как мы видели, стадию институционализации, — система становится применимой во множестве различных контекстов, не подвергая в то же время сомнению фундаментальные связи, определяющие употребление средств — линии, цвета и света — или символическую нагрузку знаков, образованных путем упорядоченного отбора разнородных фигуративных объектов, нужно рассмотреть уже не законы формирования и функционирования самой системы, но тот способ, каким она используется впоследствии — без сущностного и, главное, ме-

тодического пересмотра ее правил. Тогда, оставив в стороне анализ первичных условий значения, следовало бы изучить систему как интеллектуальное орудие, подобное языкам или другим кодам, в которых утверждается другой опыт или другая абстрактная спекуляция, также институционализированная, — изучить, другими словами, характер употребления этой системы. Но такого рода исследование, разумеется, не может быть ограничено приблизительным наброском, данным в приложении. Перенос внимания с фигуративного орудия на модальности его использования ведет к другим методам и, возможно, к созданию в будущем другой книги.

Если считать цель настоящего исследования достигнутой, то повторим, что на предшествующих страницах мы выяснили, каким образом в начале XV века значительные перемены в образе жизни западноевропейских обществ, происшедшие прежде всего в Италии, привели к открытию на протяжении нескольких поколений нового типа связи между образным и конкретным. Каждое из этих поколений отличалось от предшествующих, и мы показали, что сам по себе процесс изменения не позволяет объяснить мутацию. Начиная по крайней мере с Джотто, на протяжении всего XIV века не было художника или периода, которые не вводили бы новые изобразительные элементы. Однако в определенный момент возник феномен иной природы и, что бы об этом ни говорилось, совершенно противоположный по духу решениям, характерным для античности, если, конечно, не ограничиваться его внешними чертами. Если Мазаччо и Мазолино, Учелло и Пьеро делла Франческа основали новое живописное искусство, то не потому, что они ввели новые элементы атрибутики, которые есть все основания сравнивать со словами. Их творческий гений выразился в другом. Чтобы соединить старые и новые элементы, они прибегли к неизвестному доселе интеллектуальному обрамлению, к новым принципам ассоциации форм. И линейная перспектива была лишь одним из этих принципов, лишь одной из структур, определяющих новый знаковый порядок. Подлинное нововведение, подлинное зерно обновления живописи и культуры этого времени заключалось не в ней. Разумеется, перспектива сыграла свою роль; но она была лишь одним из средств, которые нашли для себя художники, стремившиеся не отстать от всех прочих «модернистов» — скульпторов, архитекторов, но также и математиков, политиков, поэтов, — от всех тех, кто сплотил в XV веке в единый порыв общее стремление выстроить на фунда-

менте свободного сопоставления природного и человеческого порядков новый порядок понимания. Мазаччо, как мы видели, первым продемонстрировал пространственную двойственность образа, пребывающего и в воображаемом пространстве, и в пределах изобразительной основы, которая обладает собственными мерами и законами. Он же ввел в число живописных знаков по-новому осознанного человека — властителя и вместе с тем пленника своей судьбы, наконец освободившегося, пусть и отчасти, от неразрывного единства с Богом. Учелло, который в скором времени сопоставил новые объекты, новые фигуративные элементы, с их предшественниками, выступил в свою очередь изобретателем новых фигуративных «тем». Следуя примеру Джентиле да Фабриано, он определил значение целого ряда образов, до того имевших исключительно буквальный смысл. Что такое его «Битвы», его «Охота», если не перевод новых ценностей политического порядка на уровень изображения, представляющего обряды и ценности повседневности? Ослепленные тем, что тот же Учелло остается всецело верен традиционной образности в «Святом Георгии» или «Чуде с Гостией», историки не замечают, что новые объекты, действующие у него как катализаторы, зачастую меняют смысл старых знаков, с которыми они скомбинированы, и вводят новый контекст. Многим из них почти неведомы взаимоотношения искусства и уличного театра. Чувственно данные модификации заметнее изменений в области мышления, и материальное единство произведений нередко скрадывает двойственность или новизну их смысла.

Причина, по которой мы все же решили рассмотреть в этой книге произведения Пьеро и Мантеньи, Боттичелли и Беллини, не ограничившись изучением искусства их предшественников, заключается в том, что в XV веке шла двойственная и постепенная художественная эволюция. Художники Кватроченто абсолютно оригинальны в том смысле, что созданная ими живопись преподносит нам осязаемые черты самодостаточного мира, в котором человек — уже не тварь, помещенная демиургом в некую незыблемую обитель, и в котором все связи между обрядом и индивидуальной волей, стабильностью вселенной и событием, судьбой и действием уравновешены. Иначе говоря, итальянская живопись начала XV века предвосхищает сформулированную Николаем Кузанским лишь в конце столетия доктрину двух истин. И если Учелло или Анджелико тяготеют к новому изобразительному строю



лишь в некоторых своих произведениях, то другие художники, пришедшие вслед за ними и тоже бывшие отчасти хранителями традиций, включились в начавшееся движение безоговорочно. С Мантеньей комбинаторный строй подчинил себе античные предания, с Боттичелли — изображение женщины, с Беллини — пейзаж. Живописцы отражали происшедший поворот в истории воображаемого и его скорое обновление, лишь затем будучи смельчаками-изобретателями новых приемов и хитростей. В трех поколениях, захваченных общим подъемом, за каждым претендентом на роль демиурга, фаустовского человека XIX века, скрывался определявший его черты пересмотр отношений, руководящих избирательной и комбинаторной игрой старых и новых фигуративных объектов, которые помещались в пространства, чаще всего неоднородные и вместе с тем открытые для всевозможных попыток воссоздания чувственно данного мира. Кватроченто всколыхнуло до основания и систему жанров; именно в это время сформировались те портрет, пейзаж, натюрморт, в которых на протяжении столетий будут выражаться различные, зачастую взаимоисключающие представления и суждения новых поколений, покуда те не подойдут к порогу новой мутации. Об этой проблеме мы говорили меньше, ибо она касается не столько собственно формирования образа, сколько интеграции искусства в обществе.

Назвав свою книгу «Фигура и место», мы прежде всего имели в виду, что образ, отнюдь не будучи неким двойником воспринимаемой, данной реальности, является своего рода реле, «переходником», — одновременно местом, имеющим материальное строение и собственные законы, и местом воображаемым, гетерогенные элементы которого отсылают к многочисленным познаниям, привлекаемым зачастую простым обращением к одной из их частных сторон. Живописная композиция — это организация или, точнее, в собственном смысле слова конфигурация: она служит ориентиром, опорной точкой для интерпретативной деятельности зрителя, равно как и создавшего ее художника. Они, так сказать, встречаются в некоем абстрактном, ирреальном, невозможном месте, возможность которого обеспечена осязаемым, хотя и тоже конвенциональным местом, которое образует, не будучи с ним тождественной, картина. Вырванное из небытия воображаемой конфигурацией образов, это место задает направления мысли, а вовсе не диктует узнавание неких стабильных ансамблей, равно доступных и для непосредственного восприятия и для памяти.

Избирательные разрезы изобразительного поля в свою очередь образуют «фигуры». И этот термин опять-таки следует понимать в расширительном значении. Наше понятие фигуры не предполагает, что всякая живописная конфигурация отсылает не то чтобы даже к образу человека, а к иллюзионистскому изображению группы предметов, доступных восприятию как таковые во внешнем мире. Оно подразумевает лишь, что этот разрез замкнутого изобразительного поля произведения в каждой из своих частей включает объекты, подобные тем или иным продуктам чувственного опыта.

Абстрактные понятия фигуры и места приняты в математике. Достаточно лишь ввести их в художественную критику. Тем более что они действительно предоставляют твердую почву для истолкования произведений искусства. Они подчеркивают двусмысленность этих ирреальных, но конкретных фигур и этих чисто конвенциональных мест, которые оказываются материализованы в поле, ограниченном мерами методически размеченной поверхности, и вместе с тем остаются отдельными от этой материализации. Именно потому, что Мазаччо уловил эту двойственность, искусственность и правдоподобность места и фигуры, он и стал предшественником цивилизации, задавшей в первую очередь вопросом о месте человека во вселенной. После него и после Учелло последователь их обоих Пьеро в диптихе Сфорца и во фресках Ареццо дал не что иное, как вариации этой темы вхождения мысли в обрамление, с равной необходимостью отсылающей к реальному и к воображаемому. А Беллини, изобретатель современного пейзажа, завершил набросок Мазаччо, который в капелле Бранкаччи наделил чувственный мир еще не более чем неким обедняющим абстрактным значением.

Вводя понятия фигуры и места, мы не только находим объяснение ряда механизмов понимания живописи, но и подтверждаем столь настойчиво повторяемый здесь, да и в других исследованиях, тезис о существовании пластической мысли. В самом деле, тем самым мы отделяем интерпретацию произведения искусства от его анекдотического или реалистического комментариев, одинаково фрагментарных. Впрочем, способность людей проецировать рациональную связь между понятиями, которыми они пользуются, в нематериальный контекст, очень широка. В частности, мы говорили о переключках между институциональной ролью садов в древнеримской цивилизации и аналогичной функцией живописи

си в новом, ренессансном, обществе. Можно было бы подобрать и другие примеры. Всякое изменение в интеллектуальных представлениях людей подталкивает их к пересмотру своего материального окружения. Всякое общество живет в систематически выстраиваемом искусственном обрамлении, в котором воплощаются важнейшие для него ценности, служащие опорой для его развития. Всякая новая мысль находит выражение в новых объектах и создает свои воображаемые места, фигуративные и вместе с тем реальные. В качестве примера можно привести не так давно изученный феномен греческого города. В афинском полисе Клисфена гражданская организация, сменившая племенной строй новым представлением о единстве, выразилась в новой конституции и одновременно в перераспределении аттической земли. Абстрактное понятие города равных воплотилось в разметке территории; новое политическое мышление было преподнесено всем гражданам посредством изменения плана общественного жизнеустройства. Новое гражданское пространство одновременно кристаллизовалось в виде законов и распределения земли. Всюду воцарялось равенство. Отвес всегда был для греков символом — или, вернее, знаком — благой политики и хорошей архитектуры. Их утопия развивалась вместе с наукой уравнений, симметрий и подобий.<sup>1</sup> Новые объекты цивилизации всегда позволят нам найти принципы, согласно которым образы повинуются интеллектуальным отношениям, идентичным тем, что руководят в это же время человеческой деятельностью. Образы вполне сравнимы с понятиями и действиями, но не тождественны им и не взаимозаменяемы с ними. Они дополнительные по отношению к другим творениям человека. Они предоставляют нам сведения о тех аспектах и мерах цивилизаций, которые в противном случае остались бы нам неизвестны. Они образуют одну из ментальных и вместе с тем порождающих произведения систем, в которых запечатлеваются следы действующей мысли.

В произведении искусства мы никогда не найдем уравновешенного среза вселенной, ибо мы встречаемся в нем не с Природой, а с человеческим Духом. Художник никогда не воссоздает отдельные стороны мира, его предметом всегда являются ступени человеческой истории.

---

<sup>1</sup> См.: Vernant J.-P. *Les Origines de la pensée grecque*. Paris, 1962; Lévêque P., Vidal-Naquet P. *Clisthène l'Athénien*. Paris, 1964.

Поскольку проблематика воображаемого возбуждает активность, которая рождает произведения, повинующиеся как импульсам мысли, так и законам той материи, что служит для них основой, произведения эти, естественно, следуют и особым техническим правилам, и способам ассоциации и оппозиции, связывающим между собою все воображаемые представления. Поэтому расшифровка любого изобразительного творения с необходимостью происходит в двух плоскостях. Мы уже говорили о том, что сколь угодно сжатый анализ живописной композиции заставляет принять в расчет наличие двух систем в постоянной диалектической связи, в рамках которой определение материального изобразительного поля работает как аллюзия на разметку этого поля средствами живописной мысли. И наши термины, будь то фигура или место, ни в коем случае не соответствуют некоей уникальной возможности прямой отсылки к материальным или умозрительным данным, внешним не только человеческому духу вообще, но и тем конкретным условиям, в которых осуществляется выработанная определенной средой и работающая ради этой среды творческая способность индивида. Подобно слову, которое никогда не обозначает не то что один предмет, но даже и совокупность окончательно и неизменно сгруппированных элементов, образ тоже не соответствует единожды сделанному уникальному срезу реальности. Всякая модальность выражения отвечает некоторому намерению; образы, так же как и слова, отсылают не к неподвижным группам, делимым на элементы, но к ценностному суждению. Фигура — это не только двойник некоего индивида или зрелища, но и указание на виртуальные и возможные связи между элементами, почерпнутыми в памяти и в непосредственном восприятии и в той или иной степени общими для автора, совершившего этот отбор, и зрителей. Всякой фигуре присуща своя целесообразность. Посредством фигуры искусство соединяет между собою элементы, которые никак не могли бы оказаться доступными органам чувств в таком, как в произведении, порядке и которые поддерживают друг с другом отношения, не повинующиеся времени и пространству. Фигура применительно даже не к объектам, но к разрозненным узнаваемым элементам, с помощью которых наш глаз активизирует память, выступает своего рода путеводной нитью воображаемого. С этой точки зрения ее можно считать второй артикуляцией фигуративной системы. И все же не следует заходить слишком далеко в ее сравнении с двойной артикуляцией языка,

ибо в построении знака задействованы весьма разнородные и, главное, множественные приемы. Если речь пользуется простой звуковой основой, то живопись мобилизует в одновременном представлении знаки, краски, поверхности, свет, причем не боясь разрывов и смещений, в языке редких. Изобразительный строй обладает своей спецификой. Специфика эта выражается в том, что все изображения, отсылающие одновременно к актуальному (известному), ирреальному и возможному, внушают зрителю мысль о существовании места, которое не обязательно подразумевает некую реализованную или даже реализуемую конфигурацию, но является простым отношением между фрагментарными знаками, благодаря чему в одном образе всегда обнаруживается несколько мест и несколько времен.

Ловушка слов, которые выстраиваются друг за другом во времени у нас на устах, мешает нам представить себе единство и одновременность мысли; ловушка образов, не меняющихся на протяжении веков, заключается в другом: они пробуждают в нас восприятия, знания, утопии, лишь отчасти согласующиеся между собой. Вот почему механизмы языка и изображения неприводимы друг к другу.

Носителями значения в живописи являются конфигурации, стабильные в себе, однако отсылающие к самым разным источникам информации. Как и при интерпретации языка или научного кода, мы прежде всего отыскиваем в произведении искусства элементы, не однородные их значению; наша мысль проводит отбор, подразумевающий активное сопоставление нашего общего опыта и предлагаемой нам изобразительной системы. И никогда, разумеется, между ними не бывает полного, совершенного совпадения. Поэтому было бы опрометчиво сравнивать фигуры и места, как это часто делается, со структурами, упорядочивающими элементы и определяющими событие. Несомненно, что фигуры и места относятся к более высокому уровню сложности, нежели многочисленные узнаваемые элементы, отсылающие либо к зрительному опыту, либо к предшествующим изобразительным впечатлениям, из которых складывается наша способность видеть и интерпретировать живопись. И все-таки эти ансамбли, эти частичные системы, в которых содержится указание не на предметы, а, скорее, на различные подходы к реальности, не позволяют нам постичь неизблемые законы естественного мира и мира духа. Вера в сущностное родство структур, рожденных различными видами

культурной активности человека, и законов, управляющих вселенной, является одной из величайших иллюзий нашего времени. Воздержимся же от номинализма XX века! Не стоит заблуждаться: идя множеством наших путей, мы не приближаемся к пружинам мироздания, но лишь углубляем свои собственные, человеческие устремления. Не стоит думать, будто воздействие на природу поможет нам раскрыть ее секрет. Мы приумножаем возможности пользоваться ею в меру способностей нашего человеческого мозга. Математик, открывая исчисление бесконечно малых или теорию множеств, не разрешает загадку вселенной, но прокладывает путь к широчайшим возможностям в строгих границах данной проблематики, которая по определению есть гипотеза, соразмерная его разуму. Наивно верить в то, что мы каким-либо образом сможем постичь превосходящее саму нашу природу. Всем теориям бытия присущ романтизм. И, что особенно важно, — отказ от последовательного использования разума. Я не стану отрицать того, что, оказавшись перед произведением искусства, мы способны интуитивно оценить его качество; но к его смыслу нам не приблизиться без размышления. Фигуры и места образуют системы. Путем сопоставления и анализа мы выясняем их происхождение, их отсылки к целому переплетению знаний и впечатлений. И эти не естественные, но культурные конфигурации обладают в каждом конкретном случае большей широтой, нежели простые знаки, используемые для их фиксации и, затем, для запуска возбуждающих наш интерес референтных механизмов. Однако такого рода широта вовсе не возносит нас к созерцанию вселенной.

Фигура и место располагаются, если угодно, на втором уровне изобразительной генерализации, над отдельными элементами, задающими направление нашим органам чувств. Они не только обуславливают интеграцию образа в реальность, но и позволяют расшифровывать значения. Их можно рассматривать как структуры промежуточной ступени — между принципами непосредственного упорядочения восприятий и общей координацией мысли и деятельности. Иными словами, чтение живописи приводит нас к различению трех уровней понимания: во-первых, это уровень идентификации элементарных знаков, отсылающих к разрозненным фрагментам нашего опыта; во-вторых, это уровень постижения принципов, определяющих материальные и ментальные конфигурации, придающие произведениям смысл; и в-третьих, это уро-

вень, на котором изобразительная деятельность как таковая входит в число способностей духа. Над элементами и конфигурациями (этот термин более уместен здесь, нежели «структура») располагаются, таким образом, законы ассоциации, регулирующие распределение элементов согласно конфигурациям и, кроме того, ставящие изобразительную деятельность в один ряд с другими фундаментальными способностями духа. В этом-то ряду, на этом высшем уровне и только на нем, становится законным сравнение искусства с мыслью, языковой или научной. В свою очередь недооценка этой трехуровневой структуры эстетической активности приводит к величайшим заблуждениям.

Над элементами и частными структурами образа лежат жанры, генетические формы синтеза. Подобная иерархия, промежуточные уровни организации, существует, скажем, и между молекулами и упорядоченными атомами, которые их составляют. Атомы соединяются не простым сложением или скоплением, они сцепляются друг с другом особым образом, который всякий раз определяет и утверждает некую пространственную конфигурацию. Так, каждый белок обладает гарантированной структурной устойчивостью, о которой свидетельствует наличие особой молекулы, которая, действуя как катализатор, поддерживает в бесчисленном разнообразии особей постоянство вида. И знаковая система тоже обладает практически бесконечными возможностями приложения как раз в меру того, что всегда сохраняет определенные принципы координации, согласно которым элементы соединяются между собой и устанавливается единый тип связи реального и воображаемого, порождающий означаемые ансамбли. Все аминокислоты, из которых состоят ядра белков, образованы четырьмя азотными базами, связанными между собою двадцатью различными комбинациями: среди возможных, исходя из этих параметров, 512 миллиардов возможных структур материализуется ряд типов чередования, которые, наконец, и определяют не такое уж большое число видов. Не идентичным, конечно, но аналогичным образом мы можем понять, как соединение ряда фигуративных объектов — традиционных и новых — рождает новую систему лишь в тот момент, когда эти дискретные элементы значения вступают в сеть отношений, отличную от тех, которые использовались ранее. Эта сеть, этот порядок, руководящий композициями — разными, но связанными между собой на уровне методов, с которыми они тем не менее не отождествляются, — действует как подлинный прин-

цип трансформации, благодаря которому старые объекты находят себе место в обновленных значениях и комбинируются с новыми объектами согласно новым схемам структурного распределения элементов. Большинство непреодолимых трудностей, с которыми сталкиваются сегодня теоретики структуры, связаны с тем, что они упускают из вида неперменное различие между порядками (жанрами) и структурами. Порядки относятся к структурам так же, как сами структуры — к изолированным элементам представления, в той или иной степени способным к порождению иллюзии. То, что в изобразительном искусстве мы называем порядками, можно уподобить функциям или множествам в математике. Анализ всякой системы коммуникации с необходимостью требует, как мы видели, учета трех уровней понимания: есть знаки, материализующие интенциональный отбор простых элементов воссоздания видимой реальности; есть структуры, диктующие размещение этих элементов в изобразительном поле и впечатлении, которое вызывается зрением и приводит к значениям; и есть сцепления идей, те самые порядки, лежащие в основании общих принципов, согласно которым связываются и комбинируются отобранные знаки и ассоциативные структуры, утверждающие опыт.

Это различие соответствует расстоянию между системой и произведениями и подталкивает нас к отысканию значения последнего нашего термина — формы, — с которым связано столько путаницы и двусмысленностей. Разумеется, описанные выше принципы только обуславливают приложения, но не обязательно порождают произведения. Никакой биологический или рациональный детерминизм не властен над возникновением порядков и форм комбинации структур, служащих основой для фиксации зрительных опытов и догадок. Границы, внутри которых развивается художественная деятельность, всегда определяются общими законами мысли. Однако законы эти определяют выразительные средства, но не саму субстанцию избирательной мысли. В рамках той или иной изобразительной системы — особенно с учетом множества задействованных в ней факторов, куда более многочисленных, чем в примере с белками, — число возможных решений бесконечно. Но не будем, как это часто и намеренно делается, путать виртуальное с возможным. Если в том, что касается их формы и подступа к коммуникации, фигуративные знаки подчиняются некоторым законам мысли, действующим в данное время и в ограниченном кругу людей, то выражаемое ими никогда не следует из одной толь-



ко их формы. Мысль, практически свободная, если иметь в виду богатство возможностей, выбирает, отбирает, не следуя никакому заданному формальному порядку. Более того, никакой формальный порядок не является на уровне выражения необходимым — как его ограничитель. Главной целью нашей книги было показать, что живопись, так же как все искусства, каждое своими собственными средствами, образует знаковую систему, неприводимую ни к какой другой и вместе с тем подвластную тем же законам взаимодействия с реальностью и мыслью, что и все прочие устойчивые коды, поскольку все они воплощают функцию, поведение, образ жизни человека.

Не раз уже проводившееся различие между Формой и формами приобретает всю полноту своего смысла, как только мы различаем в области формы, так же как и в области места или фигуры, различные уровни, соответствующие различным степеням обобщения и принципам референции. Подобно тому как Место отличается от места, а Фигура — от фигур, хотя и Место с местами, и Фигуру с фигурами связывает фундаментальное родство, формы не всегда содержат в себе все сущностные характеристики Формы. Они более точны, более ёмки, но вместе с тем и более ограничены. И, главное, они обозначают различные моменты раскрытия наших способностей в ответ направленному восприятию. Форма всецело сосредоточена в умозрении, она характеризует наш подход к многогранной реальности, она никогда не бывает определенной, напротив, она всегда в движении, она — импульс, направление восприятия, функция; формы же обозначают продукты одного из подобных типов деятельности. Существование Формы проще уяснить в рамках математической мысли, нежели в мысли пластической, видимо, потому что в искусстве изобилие форм подталкивает нас к простейшему значению этого термина, тогда как его употребление в общем, широком смысле кажется лишаящим искусство его самостоятельности в ряду важнейших категорий духовной деятельности человека, творца многообразных объектов цивилизации. Однако достойное место в этом почетном перечне обеспечивает искусству не то, что с его помощью мы сколько-нибудь приближаемся к разгадке тайн жизни. Нас делает людьми не таинственная дрожь бытия, но способности разума, не без причины навлекшие на себя сегодня столько подозрений, — разума, чье выражение в значительной части, пренебречь которой никак нельзя, во все времена и во всяком обществе осуществляется на

уровне художественной Формы. Считая искусство неким цветком, прекрасным дополнением к иным произведениям, важным по другим причинам, нам не понять уроков живописи, архитектуры и всех прочих его разделов. И старое, и новое искусство приоткрывает перед нами врата разума. К счастью, искусству не свойствен прогресс, однако оно без устали приумножает наши способности познания и отображения ценностей общественной жизни. Искусство — это не описание и не подражание, не перенесение и не замещение чего бы то ни было. Неисчислимо множество порождаемых им форм бесконечно разнородно по степени оригинальности. Но в том, что касается его принципа, искусство меняется очень редко. Оно непостижимо в отрыве от своего окружения, но и без него наше знание об истории и законах духа, иными словами — разума, остается неполным. Подчас в виде своеобразного интуитивного откровения искусство проливает свет на сам характер работы мысли. Однако и тогда мы не забываемся в контакте с некой развоплощенной сущностью, вообще-то нас не затрагивающей; напротив, нас очаровывает контакт с одной из форм восприятия и фиксации наших представлений, как нельзя более побуждающий нас к размышлению и действию. Неограниченное или, если угодно, бесконечное множество форм убеждает лишь в неизбежном ослаблении творческого порыва. Было бы ошибкой ставить именно количество произведений в заслугу деятельности, которая осуществляется лишь в тех своих творениях, где среди форм, в новом равновесии фигур и мест, возвышается Форма.

## К СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА: ПЬЕР ФРАНКАСТЕЛЬ

Методической истории искусства — гуманитарной дисциплине, возникшей в Европе сравнительно недавно, почти одновременно с эстетикой, с которой она оказалась связана теснейшими родственными узами, — во Франции выпала непростая судьба. На протяжении всего XIX века, когда *Kunstwissenschaft* — этот странный кентавр, теперь уже привычный и все равно похожий на оксюморон, как бы мы его ни переводили: наука об искусстве, искусствознание и т. п., — зародилась у Винкельмана и Баумгартена, затем стремительно развивалась под эгидой немецкой классической философии и, шире, всего немецкого романтизма, чтобы к концу столетия достичь подлинного расцвета, во французской культуре словно бы совершенно независимо, автономно, набирала вес другая дисциплина, отнюдь не методическая и близкая скорее уж к литературе, нежели к философии: художественная критика. Разъяснение причин такого расхождения может быть предметом отдельного исследования, но в любом случае нет сомнений в его огромном историческом значении, выразившемся уже в том, что к концу упомянутого периода, то есть к рубежу XIX и XX веков, понятие «художественный критик» приобрело во Франции смысл, близкий к специальности ученого, стало синонимом понятия «историк искусства», не утратив при этом своих собственных специфических атрибутов.

В самом деле, во Франции не было своих Винкельмана, Буркхардта, Ригля, Воррингера или Вельфлина, и, более того, сочинения этих основоположников современной истории искусства не были здесь восприняты во всем своем научном размахе, не оказали не то что определяющего, но даже просто значительного влияния на рефлексию о произведениях искусства, которая оставалась

уделом критиков либо в прямом значении — хроникеров периодической печати, либо в переносном — писателей и эссеистов. Освоением памятников прошлого, «национального достояния», приобретшего в XIX веке невиданный доселе культурный статус, разумеется, занимались французские историки, однако привилегия эстетического суждения, собственно оценки произведений, шаг за шагом вырабатывающей свои критерии, будь она научной или какой угодно другой, неизменно принадлежала «вольным авторам», со времен «Салонов» Дидро не оставлявших своей должности законодателей вкусов. В итоге теперь, говоря о вкладе в искусствоведение французской культуры XIX—начала XX века, мы волеизволением возвращаемся к именам Мишле, Бальзака с его «Неизвестным шедевром», Фромантена, Бодлера, Валери и, без всякого сомнения, Пруста. Конечно, к ним следует добавить имена самих французских художников, опять-таки разительно отличных от своих современников-иностранцев в том, что касается значимости их литературных сочинений. Уже даже не история, но современная теория искусства непредставима без «Дневников» Делакура и тем более без писем Ван Гога и эпистолярного, а также почти в сократической традиции записанного друзьями наследия Сезанна.

Лишь в самом начале XX века вышли важнейшие произведения Эли Фора, в определенном смысле ключевой фигуры этого движения, как раз и отразившей — своей активной педагогической деятельностью и, конечно, своей подчеркнута субъективной, но вместе с тем завершенной в себе «Историей искусства» — обретение художественным критиком уже не символического, но едва ли не институционализированного статуса историка искусства во Франции. Его «История искусства» и особенно дополняющий ее двухтомник «Дух форм», содержащие непозволительные с точки зрения даже современного Эли Фору искусствознания упущения и вольности, и, может быть, отчасти благодаря этим отступлениям с научного пути, стала в некотором роде французской версией мирового художественного наследия, с которой, в отличие от других таких «версий», можно оперировать весьма свободно, составляя самые неожиданные исторические маршруты и расставляя вехи, основанные только на допущении и подчиненные откровенно субъективной интуиции автора. Нетрудно угадать в этом описании будущие особенности сочинений Анри Фосийона, Рене Юига и, разумеется, книг Андре Мальро «Воображаемый музей» и «Голоса безмолвия».

Однако в XX столетии с его научными революциями и мировыми катаклизмами, с окончательным сложением модернизма и вызревшего в его недрах уже не поддающегося четкой стилистической и исторической привязке феномена современного искусства, к тому же размывшего еще недавно сравнительно устойчивые границы европейских культур, положение изменилось. На общем фоне своеобразного, но впечатляющего, как к нему ни относиться, расцвета французской «фундаментальной художественной критики» и окончательного формирования истории искусства как научной дисциплины, которая начала приносить в рамках иконологии, у Аби Варбурга, Эрвина Пановского и их последователей, выдающиеся исторические и теоретические результаты, во Франции тоже не могло не возникнуть методическое искусствознание. И одной из первых крупных его фигур стал Пьер Франкастель.

Пьер Альбер Эмиль Гислен Франкастель, единственный сын Альбера Франкастеля и Изабеллы тер Линден, родился 8 июня 1900 года в Париже. Значительную часть жизни он прожил в Версале, где его родители обосновались вскоре после его рождения. Будущий историк искусства рос в избранной среде художественной элиты. Его отец, Альбер Франкастель (1860—1937), был художественным критиком и обозревателем журналов «Эхо Версаля» и «Сеятель», часто выступал с докладами на темы литературы и искусства в Обществе гуманитарных наук, языков и искусств департамента Сены и Уазы, а также в Ученом кружке Народной библиотеки Версаля. Интерес к изобразительному искусству развивал в своем родственнике и Теодор де Визева (1862—1917), писатель, критик и коллекционер, образованный и прозорливый ценитель искусств, в доме которого хранилось множество со вкусом подобранных картин, гравюр и книг. Сочинения Визева о живописи, прежде всего о живописи Италии, и о музыке — еще одной его страсти, его разносторонняя эрудиция снискали уважение у многих представителей артистической элиты конца XIX столетия. Именно благодаря Визева Альбер Франкастель познакомился со своей будущей женой, Изабеллой тер Линден, сестрой Маргариты де Визева и дочерью бельгийского художника Феликса тер Линдена. Жанровый живописец, пейзажист и портретист, тер Линден был ярчайшим представителем бельгийской живописной школы XIX века. Он пользовался благосклонностью со стороны своих современников и критиков, оставивших ряд благожелательных

отзывов о его большой выставке, которая прошла в 1872 году в салонах Брюсселя, Антверпена, Гента и Парижа. Дедушка Пьера Франкастеля, наделенный чуткостью ко всему новому и душевной щедростью пожилой художник, с которым юноша до 1912 года, когда тер Линден скончался, каждое лето встречался в Брюсселе, не мог не укрепить в нем углубленный интерес к искусству живописи.

Будучи окружен атмосферой внимания к живописи и музыке, которая с детства воспитывала в нем художественный вкус, Пьер поначалу избрал в качестве своего призвания игру на фортепьяно, однако эта страсть не смогла получить должного развития из-за болезни, поразившей его в ранней юности, — полиомиелита, повлекшего за собой инвалидность, которая обязала молодого человека к неустанным волевым усилиям и развила в нем выносливость, необходимую в преодолении физических последствий паралича, которые будут давать о себе знать всю его жизнь, а в 1961 году усугубятся последствиями серьезной автомобильной аварии.

Завершив уединенное в связи с недугом школьное образование, Пьер Франкастель поступает в университет на факультет классических языков и литератур, где под руководством специалиста по Древней Греции Поля Мазона получает в 1921 году диплом о высшем образовании в области филологии. А в 1930 году диссертация на тему скульптуры Версаля, дополненная очерком о возникновении в Версале исторического музея, приносит Франкастелю степень доктора изящной словесности.

На протяжении этих лет учения молодой исследователь служит в архитектурном подразделении Версальского дворца, в стенах которого в 1924 году его отец, будучи также ученым секретарем фонда Рокфеллера, добился гранта на реставрационные работы во дворцах Версаля и Фонтенбло, а также в Реймском соборе. Пост куратора этих работ получает Пьер Франкастель, и его активная деятельность как искусствоведа-реставратора с 1925 по 1930 год позволяет, наряду с прочим, провести углубленное исследование материалов для диссертации и во многом предопределяет его будущие научные интересы. Он проводит археологические и исторические изыскания, в ходе которых обнаруживает неизвестные ранее документы, впоследствии использованные в работе над книгами. С 1925 года Пьер Франкастель регулярно выступает на страницах научно-художественной периодики. Бо-

лее ста его статей на исторические, литературные и художественные темы выходят в 1924—1933 годы в «Журналь де Деба», в котором в начале 1930-х годов он ведет специальную рубрику «Письма из Польши»; публикации на материале работ во дворце Версаля и Версальском музее, появляются в «Еженедельнике Фигаро» и в «Новостях Версаля». Кроме того, «Альманах истории Версаля и департамента Сены и Уазы» и «Газета изящных искусств» печатает пространные этюды Пьера Франкастеля по истории Версаля.

11 июня 1926 года проходит первый доклад молодого ученого в том самом «Обществе гуманитарных наук, языков и искусств...», постоянным участником которого был его отец, а еще через два года выходит в свет первая книга Пьера Франкастеля — публикация библиографии и критического каталога произведений Жирардона, отмеченная премией имени Шарля Блана Французской академии в 1929 году. Пять лет, проведенных в версальском дворцовом комплексе, окончательно определили призвание ее автора: он становится историком искусства.

Опубликованный в 1930 году в издательстве Могансэ труд Пьера Франкастеля о Версале, награжденный премией Бернье Академии изящных искусств, уже содержит зачатки его будущей концепции существования и функций искусства в обществе, которой будет посвящена вся его жизнь — годы преподавания и десятки книг, начертившие контуры новой дисциплины — социологии искусства. В том же 1930 году Франкастель занимает высокую должность во Французском институте в Варшаве, филиале Парижского университета, где и начинает преподавать историю искусства, одновременно читая лекции и в варшавском Университете имени Юзефа Пилсудского. С 1934 года он является директором учебных программ Французского Альянса в Польше, а с 1935-го — главой местного Французского института. Работая на этих постах, Пьер Франкастель не только развил преподавательские способности, но и обнаружил в себе талант администратора, с увлечением и ответственностью взявшегося за дело распространения французской культуры. Он ездит с чтением лекций по городам Польши и других стран Центральной Европы, готовит выставки, в том числе масштабные экспозиции французских живописи и скульптуры, состоявшиеся в Варшаве в 1935 и 1936 годах. Незадолго до возвращения во Францию Франкастеля избирают членом-корреспондентом варшавского Общества наук и изящной словесности, а в 1934 году в Гренобле выходит его книга «Художественная

Польша», получившая специальную премию французского Общества друзей Польши.

С этой страной Франкастель был хорошо знаком еще с детства — по рассказам Теодора де Визева и его родственников, семьи Вышевских. В свою очередь в Польше, на польском языке, выходит его небольшая книга «Париж». Живой, проникнутый доброжелательностью интерес к польской культуре ученый будет сохранять всю свою жизнь: свидетельство тому и его тесное общение с польскими коллегами, и ряд важных выступлений по поводу польской политики в 1940-е годы, и научное сотрудничество с польскими исследователями в рамках конференций и симпозиумов. Здесь в 1937 году Пьер Франкастель встретил и свою будущую супругу, многолетнего единомышленника и соавтора, а в то время блестящую студентку факультета истории искусства Французского института в Варшаве Галину Якубсон, известную впоследствии в искусствоведческом мире как Галиенн Франкастель.

По возвращении во Францию в том же 1937 году Пьер Франкастель начинает свою университетскую карьеру как преподаватель истории средневекового искусства в Страсбургском университете, а также как профессор истории и эстетики в Региональной школе архитектуры. С началом войны, в 1939 году, вместе со страсбургскими коллегами ученый переезжает в Клермон-Ферран. В этот период он читает предусмотренные программой лекции по культуре средневековья (XI век, монашеские ордена, романское искусство, XVI век) и Нового времени (проблемы стиля барокко, европейское и французское искусство XVIII века), но вместе с тем готовит и дополнительные общедоступные курсы на темы, которые выбирает сам, в соответствии с собственными исследовательскими интересами и собранным археологическим и критическим материалом. Так рождаются циклы «История искусства как орудие немецкой пропаганды» или «Романское искусство, феодальная цивилизация и причины регионального расслоения Франции». Одновременно Пьер Франкастель участвует в учебном радиовещании и в деятельности так называемой Школы оккупированной Франции (*École au foyer*), где с 1940 по 1943 год читались курсы об итальянских, испанских, фламандских влияниях во французском искусстве, а также о современных французских живописи, скульптуре и архитектуре. Политическая ситуация заставляет его принимать активное участие в деятельности французского Сопротивления.



В 1943 году, на время покинув Клермон-Ферран, Пьер Франкастель вместе с женой удаляется от официальных дел. Поселившись в Лугарде, маленьком городке в департаменте Канталь, он посвящает свободные часы написанию трех романов, позже выпущенных под именем Франсуа Кроманьона — начатой еще в Клермон-Ферране «Свободной зоны», «Партизан без оружия» и «Бездны», а также пьес для театра. Эти тексты служат ныне свидетельством о трудном времени, проведенном Страсбургским университетом в вынужденном изгнании, о невзгодах, которые выпали на долю эльзасских ученых в Оверни.

Назначенный профессором Страсбургского университета в 1941 году, Пьер Франкастель занимал этот пост десять лет. В 1945 году он был вновь направлен в Варшаву в качестве атташе по культуре при польском Посольстве Франции — с миссией восстановления Французского института в Польше, для которого он так много сделал до войны. Этой непростой задаче Франкастель отдал несколько лет и, преодолевая множество препятствий, создал в итоге новую влиятельную просветительскую организацию. В 1946 году прошла подготовленная им выставка современных французских живописи и рисунка в Кракове, а затем и в Варшаве состоялись несколько заметных экспозиций, посвященных творчеству таких мастеров, как Фужерон, Гишиа, Пиньон и Таль Коат. Эти мероприятия были продолжением дела налаживания художественных связей Франции и Восточной Европы, начатого Франкастелем до войны в Варшаве и Праге. Он все больше внимания уделяет современному искусству, активно сотрудничает с художниками-новаторами, до поры оставляя в стороне поиски, связанные со средневековым искусством и импрессионизмом. В этой переориентации несомненно сказалось и интенсивное научное общение в стенах Страсбургского университета: именно там Пьеру Франкастелю довелось завязать научные контакты с такими выдающимися учеными, как Марк Блок, Жорж Гурвич, Андре Грабар и Робер Бутрюш.

За первое десятилетие университетской работы Франкастель выпустил книги, оказавшие значительное влияние на развитие французской истории искусства: это «Импрессионизм» (1937), «Романский гуманизм» (1942), выросший из злободневного лекционного курса «История искусства как орудие немецкой пропаганды» (1945; в 1970 году переиздано под названием «Рубежи готики»). В основе этих трудов лежит оригинальная историческая

концепция, развитая ученым в ходе семинаров в Варшаве, Страсбурге и Клермон-Ферране и чуть позже, в 1951 году, нашедшая последовательное воплощение в фундаментальном исследовании «Живопись и общество. Рождение и разрушение пространства». В этой книге о своей для каждой исторической эпохи современности в полную силу звучит тот социологический подход к феномену искусства, который угадывается уже в «Импрессионизме». На страницах «Живописи и общества» рождается сам термин «социология искусства», давший название новому лекционному курсу, который Пьер Франкастель будет два десятилетия читать в VI отделении Практической школы высших исследований.

В 1948 году Франкастель получил предложение Люсьена Февра взять на себя руководство исследовательской Кафедрой социологии пластических искусств во вновь созданном VI отделении Практической школы высших исследований. Эта кафедра стала вскоре подлинным центром преподавания истории искусства, хотя и не раз в дальнейшем меняла свое название: до 1959 года она именовалась Исследовательско-архивным центром социологии искусства и техники, с 1960 года — Центром социологии цивилизаций, а с 1963 года — Центром социологии предметов цивилизации. Эти переименования отразили эволюцию мысли Пьера Франкастеля на протяжении многих лет преподавания и научного поиска.

Должность главы исследовательского центра требовала от Пьера Франкастеля еженедельного чтения лекций, но также и проведения вместе со своими сотрудниками научной работы, организации коллоквиумов и участия в международных конференциях. В 1950-е и 1960-е годы он посвящает свои семинары углубленному изучению художественного творчества, а в лекционных курсах детально и всесторонне анализирует взаимоотношения искусства и общества, привлекая данные архитектуры и книжной миниатюры, скульптуры и живописи, французского и итальянского, средневекового и современного искусства. Закаляя свои выводы в ходе публичных обсуждений лекционных тем со студентами, Франкастель закладывает основания нового восприятия произведений искусства. Благодаря своей интеллектуальной открытости, чуткости, готовности прислушиваться к самым смелым догадкам смешанной аудитории слушателей, в числе которых были и студенты, и ученые различных специальностей из разных стран, он выдвигает самые смелые и новаторские концепции. Не выстраивая об-

щей теории социологии искусства, он предпринимает различные подходы к одной и той же проблематике, неизменно задаваясь вопросом о «чистом логическом и рациональном рассуждении, неизбежно заходящем в тупик без опоры на точные исторические данные». Публикации Центра социологии позволяют оценить широту поднимаемых вопросов: в их числе и подборки документов по современному искусству и русской архитектуре, и исследования европейского градостроительства XVIII и XIX веков, и сравнительное рассмотрение искусства и социальных иерархий в Европе XVIII века, и анализ типологии архитектуры в сопоставлении с материальной культурой современного общества.

Аргументация Пьера Франкастеля оттачивается в ходе интернациональных научных встреч, в которых он участвует, а зачастую и организует, как например международные коллоквиумы «Архитектура польских городов» (Париж, 1957), «Утопия и институции XVIII века: прагматизм Просвещения» (Нанси, 1959), «Градостроительство в Париже и Европе. 1600—1680» (Париж, 1966) и другие. Материалы докладов и круглых столов неизменно становятся предметом публикаций.

Более чем активная издательская деятельность Франкастеля — его научное наследие составляют двадцать две книги, опубликованные при жизни, девять коллективных трудов и более сотни статей, — всегда находилась в тесной связи с преподаванием и отображала как многообразие интересов ученого, так и единую направленность его мысли. Результаты дискуссий, разгоравшихся в ходе чтения лекционных курсов, таких как «Импрессионизм», «Романский гуманизм» или «История искусства как инструмент немецкой пропаганды», вошли в качестве теоретических компонентов в опубликованные работы Франкастеля. В свою очередь книги «Живопись и общество» и «Искусство и техника» выросли из лекций 1948—1953 годов, посвященных «Ренессансу и новейшему искусству» и «Искусству и технике в современном обществе». Новые исследования Франкастеля всякий раз с интересом встречались критикой, вызывая, впрочем, наряду с воодушевленными откликами и резкие возражения. Сразу был признан значительный вклад в искусствознание его главных работ — «Живопись и общество» (1951), «Искусство и техника» (1956), «Образная реальность» (1965), «Фигура и место» (1967), но резонанс в научных кругах вызывали и многие статьи ученого на самые различные темы — по искусству и психологии, по эстетике, истории и

социологии. Кроме того, целый ряд текстов увидел свет уже после смерти автора: среди них монографии о Брейгеле и Гишиа, вышедшие только в 1985 и 1996 годах. Из наиболее важных коллективных работ следует назвать книги «Мастера скульптуры» (1954), «Мастера архитектуры» (1959), а также «Неизданные записи» Робера Делоне, выпущенные под редакцией и с предисловием Пьера Франкастеля в 1957 году. Широта затрагиваемых проблем, глубина и дальновидность выводов Пьера Франкастеля не прошла незамеченной, и в 1957 году он был удостоен присуждаемой Коллеж де Франс премии Сентура — единственной принятой им почетной награды (в 1963 году ученый отказался от ордена Почетного легиона, а в 1967-м — от медали Тысячелетия Польши).

Широта научной деятельности Франкастеля предоставляет нам своего рода двойной ключ к его произведениям. Рассматривая современность или сравнительно недавние эпохи, ученый декларирует, что научный анализ художественной продукции возможен исключительно с точки зрения актуального культурного контекста; он считал, что современная художественная практика открывает исследователю выход к дисконтинуальной, нелинейной истории искусства, периодически взрывающейся внезапными историческими вторжениями новых формальных систем, как свидетельствует об этом возникновение в Европе систем средневековья, Ренессанса и современности. В силу этого же обостренного интереса к культурной актуальности Франкастель стремился всегда, идет ли речь о прошлом или о настоящем, рассматривать творчество художника в составлявшем его опыт историческом контексте. В итоге он пришел к определению социальной функции произведений, устанавливающих в истории особого рода связи между производителями и потребителями искусства. Так или иначе, Франкастель всегда изучал искусство как социальный факт.

В каждой из своих книг он предпринимает сравнение различных художественных систем, основываясь на том непреложном для него факте, что произведения искусства побуждают зрителей — своих современников к новым интеллектуальным опытам, к новым воображаемым маршрутам, расходящимся с ментальной системой и иерархией ценностей, характеризующих сложившуюся на данный момент, традиционную художественную систему. Если во всемирно-историческом масштабе искусство, по Франкастелю, можно считать стабильной функцией обществ, то в различных ци-

визациях эта функция может существенно варьироваться. Живопись вовсе не обязательно стремится к отображению или иллюзорному удвоению воспринимаемой реальности, архитектура претерпевает формальные изменения не в перспективе некоего чисто эстетического удовольствия, и, таким образом, перемены в их развитии непосредственным образом связаны с социальной жизнью. Это подталкивает ученого к выводу о том, что различные пластические искусства — живопись, скульптура и архитектура — обща, на свойственных им различных уровнях взаимодействия с внешним миром, в каждый исторический момент вырабатывают то, что он называет «изобразительными системами». И эти системы, всякий раз возобновляя активное освоение поля воображаемого, в значительной степени определяют организацию социального пространства. Те изменения, внезапные повороты и скачки, которые мы обнаруживаем при диахроническом исследовании образных систем, позволяют нам открыть для себя активную роль, которую искусство играет в эволюции обществ.

Оригинальность научного проекта Франкастеля, который он сам называет «сравнительной исторической социологией», заключается в том, что он предлагает рассматривать искусство уже не как некое достижение высокоразвитых обществ или совокупность каких бы то ни было «достопримечательностей», то есть не как предмет чувственного или интеллектуального наслаждения для людей, наделенных художественным вкусом, но как социальное образование, мобилизующее специфическим, только ему свойственным образом мысль и деятельность человека. По Франкастелю, искусство — это способ коммуникации и трансформации мира, несводимый ни к какому другому. Вот почему социология эстетических форм и объектов как таковая возможна. Традиционная социология культуры изучает социокультурные условия возникновения и существования различных институций, а также социальные инстанции, задействуемые художественной деятельностью. Социология искусства Франкастеля поступает наоборот: она стремится определить позитивную роль, играемую самими произведениями искусства в данном обществе. Социология форм проливает свет на общественную реальность в не меньшей мере, чем социология институций. Искусство — не только следствие, но и причина.

За двадцать лет послевоенной научной деятельности Пьер Франкастель стал к середине 1960-х годов ученым с мировым

именем. Помимо постоянной работы в Высшей школе практических исследований, он с 1952 года принимал активное участие в различных междисциплинарных программах, особенно в рамках Центральной Школы Социологии, в сотрудничестве с многими крупными специалистами в смежных дисциплинах — с историком Люсьеном Февром, психологами Анри Валлоном и Полем Фрессом, историком кино Жоржем Садулем, социологами Роже Бастидом, Жоржем Гурвичем и Жоржем Фридманом. В 1952 году при его участии Школой Социологии было проведено социологическое исследование публики современной живописи, в 1953 году вместе с Игнасом Мейерсоном он создавал Центр исторической и сравнительной психологии, а в 1966 году работал в рамках Центра истории и социологии произведений цивилизации в университете Париж X — Нантер. С 1968 года под общим надзором Франкастеля в издательстве Klincksieck начала выходить книжная серия «Signe de l'art» («Примета искусства»), в которой публиковались работы таких известных в недалеком будущем исследователей, как Марк Ле Бо или Дамиан Байон.

Пьер Франкастель скоропостижно скончался в 1970 году в Париже, оставив незавершенными целый ряд исследовательских проектов, активная работа над которыми продолжалась до последних его дней. О масштабе замыслов ученого свидетельствует и данный на страницах «Фигуры и места» предварительный, в двух словах, но подкрепленный наработками уже осуществленных исследований набросок будущей работы, посвященной анализу практического применения, употребления, изобразительной системы как особого рода языка. Впрочем, влияние, оказанное Франкастелем на французскую и, шире, европейскую историю искусства можно было оценить уже при его жизни. Если полновесной доктрины социологии искусства, а вместе с нею и школы Франкастеля, по большому счету так и не возникло, то объединенные ученым в этой незавершенной доктрине исторические и теоретические компоненты прочно вошли в научный оборот и дали толчок искусствоведческим изысканиям в самых различных областях. Прежде всего это можно сказать об обостренном внимании ученого к материальным, техническим аспектам художественных практик, к отчетливо заявляющему о себе на страницах его книг стремлению вывести историю искусства из области истории идей и сосредоточить внимание на условиях художественного производ-

ства, отвечающего объективным, зачастую революционным, требованиям своей эпохи и в конечном счете уже не подвластного таким традиционным категориям, как «творение», «стиль», «выражение» и т. п. Этот подход, основанный на широком привлечении к интерпретации произведений искусства внешнего им исторического материала, связанного с литературой и математикой, экономикой и культурой средневековых спектаклей, источники которой столь эффективно использованы в «Фигуре и месте», получил продолжение в работах многих современных исследователей и особенно у Юбера Дамиша прежде всего в «Теории облака» (1972) и «Происхождении перспективы» (1984).

В заключение остается сказать, что книга «Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто» — последнее крупное исследование Пьера Франкастеля, вобравшее в себя основные выводы его прежних трудов и вместе с тем наметившее новые научные перспективы — позволяет оценить, а возможно, и развить их в сегодняшнем социально-художественном контексте российским читателям и специалистам.

*А. В. Шестаков*

## ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ПЬЕРА ФРАНКАСТЕЛЯ

1928 — Жирардон: библиография и аннотированный каталог произведений. Париж: Les Beaux-Art.

Книга удостоена премии имени Шарля Блана Французской академии за 1929 г.

1930 — Скульптура Версаля: очерк происхождения и эволюции французского вкуса классической эпохи. Париж: Albert Morancé.

Книга удостоена премии имени Бернье Академии изящных искусств за 1930 г.

1934 — Достопримечательности Польши. Гренобль: V. Artaud.

Книга удостоена премии Французского общества друзей Польши за 1934 г.

1937 — Импрессионизм: истоки современной живописи от Моне до Гогена. Париж: Les Belles Lettres. Переиздания: Les Belles Lettres, 1942; Париж, Denoël, 1974.

1938—1939 — Французско-польские художественные связи в XVII и XVIII веках. Париж: Bibliothèque polonaise.

1939 — Стиль ампир: от Директории до Реставрации. Париж: Larousse.

1942 — Романский гуманизм: критический анализ теорий французского искусства XI века. Переиздание: Париж; Гаага, Mouton, 1970.

1945 — История искусства: орудие немецкой пропаганды. Париж: Librairie de Médisis.

1951 — Живопись и общество. Возникновение и разрушение пластического пространства. От Ренессанса до кубизма. Лион. —

1953 — Искусство области Мёз [L' Art Mosan]. Париж: École des hautes études en sciences sociale.

1956 — Искусство и техника в XIX и XX веках. Париж: Denoël. Переиздание: Женева: Gonthier, 1964.



1965 — Образная реальность: структуральные элементы социологии искусства. Париж: Gallimard.

1967 — Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. Париж: Gallimard.

1969 — Парижское градостроительство и Европа (1600—1680). Новые труды и документы. Париж: Klincksieck.

Портрет: 50 веков гуманизма в живописи. Париж: Librairie Hachette (в соавторстве с Галиенн Франкастель).

1970 — Работы по социологии искусства: живописное творчество и общество. Париж: Denoël; Gonthier. Переиздание: Paris: Gallimard, 1989.

1983 — Образ, видение и воображение: фильмический объект и пластический объект / Тексты собраны и представлены Галиенн Франкастель. Париж: Denoël; Gonthier.

1984 — Судьба столицы. Париж. Париж: Denoël.

1990 — История французской живописи. Париж: Denoël. В соавторстве с Галиенн Франкастель и Морисом Бексом.

1995 — Брейгель. Предисловие Жана-Луи Ферье. Париж: Hazan.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие. Система значения .....	5
Глава I. Видеть... Расшифровывать .....	21
Глава II. Фигуративные элементы и реальность ...	56
Глава III. Визуальная среда .....	98
Глава IV. Пути перемен .....	161
Глава V. От изобретения к новым структурам .....	230
Глава VI. Три уровня умопостигаемого .....	308
<i>Шестаков А. В. К социологии искусства</i>	
Пьер Франкастель .....	322
Избранная библиография Пьера Франкастеля .....	335

*Научное издание*

***Пьер Франкастель***

**ФИГУРА И МЕСТО  
ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОРЯДОК В ЭПОХУ КВАТРОЧЕНТО**

Редактор издательства *О. В. Иванова*

Художник *П. Палей*

Технический редактор *И. М. Кашеварова*

Корректоры *О. И. Буркова, Л. Д. Колосова*

и *Е. В. Шестакова*

Компьютерная верстка *Е. С. Егоровой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.

Слано в набор 05.04.03. Подписано к печати 22.06.05.

Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 21.9. Уч.-изд. л. 21.7.

Тираж 3000 экз. (1-й завод 1—1500 экз.).

Тип. зак. № 4072. С 122

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 1

E-mail: [main@nauka.nw.ru](mailto:main@nauka.nw.ru)

Internet: [www.nauka.nw.ru](http://www.nauka.nw.ru)

Первая Академическая типография «Наука»

199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 5-02-026883-6



9 785020 268838

# АДРЕСА КНИГОТОРГОВЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ ТОРГОВОЙ ФИРМЫ «АКАДЕМКНИГА»

## Магазины «Книга — почтой»

121009 Москва, Шубинский пер., 6; 241-02-52

197345 Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7Б; (код 812) 235-05-67

## Магазины «Академкнига» с указанием отделов «Книга — почтой»

690088 Владивосток-88, Океанский пр-т, 140 («Книга — почтой»);  
(код 4232) 5-27-91

620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);  
(код 3432) 55-10-03

664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 298 («Книга — почтой»);  
(код 3952) 46-56-20

660049 Красноярск, ул. Сурикова, 45; (код 3912) 27-03-90

220012 Минск, проспект Ф. Скорины, 73; (код 10375-17) 232-00-52,  
232-46-52

117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 124-55-00

117192 Москва, Мичуринский пр-т, 12; 932-74-79

103054 Москва, Цветной бульвар, 21, строение 2; 921-55-96

103624 Москва, Б. Черкасский пер., 4; 298-33-73

630091 Новосибирск, Красный пр-т, 51; (код 3832) 21-15-60

630090 Новосибирск, Морской пр-т, 22 («Книга — почтой»);  
(код 3832) 30-09-22

142292 Пушкино Московской обл., МКР «В», 1 («Книга — почтой»);  
(13) 3-38-60

443022 Самара, проспект Ленина, 2 («Книга — почтой»);  
(код 8462) 37-10-60

191104 Санкт-Петербург, Литейный пр-т, 57; (код 812) 272-36-65

199034 Санкт-Петербург, Таможенный пер., 2; (код 812) 328-32-11

194064 Санкт-Петербург, Тихорецкий пр-т, 4; (код 812) 247-70-39

199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров, 9 линия, 16;  
(код 812) 323-34-62

634050 Томск, Набережная р. Ушайки, 18; (код 3822) 22-60-36

450059 Уфа-59, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»); (код 3472) 24-47-74

450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; (код 3472) 22-91-85

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ  
ФИРМА «НАУКА» РАН  
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**ПРОКЛЯТЫЕ ПОЭТЫ**  
**(ТРИСТАН КОРБЬЕР, ШАРЛЬ КРО, ЖЕРМЕН НУВО,**  
**ЖЮЛЬ ЛАФОРГ)**

Понятие «Проклятые поэты» было введено в литературный обиход Полем Верленом в его одноименной книге критических очерков, опубликованной в 1884 году. Настоящий сборник впервые в таком объеме и разнообразии жанров представляет французских «проклятых поэтов», поэтов-предсимволистов, — Шарля Кро (1842—1888), Тристана Корбьера (1845—1875), Жермена Нуво (1851—1920) и Жюль Лафорга (1860—1887). В книгу входят не только их избранные стихи, но также проза, эссеистика, письма, высказывания друг о друге самих авторов, а также их современников и ближайших последователей. Таким образом, дается широкая панорама творчества этих оригинальных поэтов, оказавших серьезное влияние на европейскую поэзию XIX столетия. Значительная часть переводов сделана специально для настоящего издания. Томом «Проклятые поэты» издательство открывает новую серию «Библиотека зарубежного поэта», призванную во всей полноте представить читателю известные и малоизвестные имена и направления мировой лирики.

Ознакомиться с информацией об Издательстве,  
планах выпуска и наличии книг для реализации  
можно на сайте Издательства

[www.nauka.nw.ru](http://www.nauka.nw.ru)

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ  
ФИРМА «НАУКА» РАН  
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**Ф. Г. Юнгер**

**ЯЗЫК И МЫШЛЕНИЕ**

Фридрих Георг Юнгер (1898—1977) — один из интереснейших немецких мыслителей XX столетия, творчество которого лишь в последние годы становится достоянием широкого круга читателей.

В своей книге «Язык и мышление», представляющей собой сборник статей и докладов, написанных в период с 1958 по 1961 год, Ф. Г. Юнгер обращается к широкому кругу вопросов, объединенных центральной темой — философским осмыслением проблемы языка. К середине XX столетия в западноевропейской философии осуществился своеобразный «поворот к языку» — именно язык отныне становится одной из важнейших, если не самой важной философской проблемой, рассматриваясь уже не просто как средство передачи некоторого содержания, а как самостоятельный объект исследования, которое может осуществляться в самом широком методологическом спектре: от феноменолого-герменевтического направления до аналитической философии.

Ознакомиться с информацией об Издательстве,  
планах выпуска и наличии книг для реализации  
можно на сайте Издательства

[www.nauka.nw.ru](http://www.nauka.nw.ru)

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ  
ФИРМА «НАУКА» РАН  
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**Д. Т. Судзуки**

## **ОЧЕРКИ О ДЗЭН-БУДДИЗМЕ**

### **Часть третья**

В третьей части своего научно-популярного произведения о дзэн-буддизме известный японский буддолог Д. Т. Судзуки обращается к некоторым важным произведениям махаяны, повлиявшим на мировоззрение дзэн. Автор излагает и анализирует содержание «Гандавьюха сутры» (или «Аватамсака сутра»), а также рассматривает религиозно-философские представления сутр класса праджняпарамита. В книге представлен подробный рассказ о вкладе дзэн в японскую культуру.

Для всех, интересующихся буддизмом махаяны.

Ознакомиться с информацией об Издательстве,  
планах выпуска и наличии книг для реализации  
можно на сайте Издательства

[www.nauka.nw.ru](http://www.nauka.nw.ru)



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ИЗДАТЕЛЬСКАЯ  
ФИРМА «НАУКА» РАН  
ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**П. Слотердаjk**

**СФЕРЫ**

**Том I**

**ПУЗЫРИ**

Предлагаемая книга представляет собой первый том масштабного трехтомного труда известного немецкого философа Петера Слотердайка (р. 1947) «Сферы», в котором автор выстраивает в высшей степени интересную и оригинальную концепцию истории человечества, рассматривая ее в качестве истории формирования и развития особых пространственно-интерсубъективных образований, именуемых автором сферами.

Первый том трилогии, «Пузыри», посвящен исследованию так называемых микросферических феноменов, благодаря которым индивид всегда включен в определенную систему социобиологических и социокультурных связей. Выступая с весьма убедительной критикой ряда фундаментальных положений классического и современного психоанализа (отношение к объекту, теория трех стадий раннего развития ребенка, стадия зеркала Лакана), автор отстаивает тезис о возникновении первичной сферы «мать—ребенок» на дородовой, «медиальной» стадии развития индивида и о ее определяющей роли в формировании окружающего его психического и символического пространства.

Ознакомиться с информацией об Издательстве,  
планах выпуска и наличии книг для реализации  
можно на сайте Издательства

[www.nauka.nw.ru](http://www.nauka.nw.ru)

Фундаментальное исследование историка и социолога искусства Пьера Франкастеля «Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто», вышедшее во Франции в 1967 году, посвящено проблеме специфической природы и функционирования фигуративного знака. На материале итальянской живописи конца XIV–XV вв. автор выстраивает концепцию изобразительного языка, самостоятельной и сущностно отличной от всех прочих языков, прежде всего – вербального, знаковой системы, которая, тем не менее, как всякий язык, подразумевает особые правила чтения. Прослеживая этапы формирования изобразительной системы Ренессанса, определявшей, по мнению автора, эволюцию живописи вплоть до середины XIX в., Пьер Франкастель зачастую по-новому распределяет исторические роли между крупнейшими мастерами этой эпохи – Джотто, Джентиле да Фабриано, Мазолино и Мазаччо, Пьеро делла Франческа и другими. К хорошо знакомой специалистам, однако до сих пор во многом проблематичной истории Ренессанса в этой книге прилагается весьма неожиданная теоретическая решетка, влияние которой на развитие французской науки об искусстве трудно переоценить.

