



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Даниэль
Арасс

•
Деталь
в живописи





ХУДОЖНИК И ЗНАТОК

Серия
«ХУДОЖНИК И ЗНАТОК»

Борис Винтер
Проблема и развитие
натюрморта

Эрвин Панофский
Ренессанс и «ренессансы»
в искусстве Запада
—
Этюды по иконологии

Павел Муратов
Образы Италии

Лионелло Вентури
Художники нового времени
—
От Мане до Лотрека

Джон Рёскин
Прогулки по Флоренции
—
Семь светочей архитектуры
—
Камни Венеции

Карел ван Мандер
Книга о художниках

Аби Варбург
Великое переселение образов

Даниэль Арасс

Деталь
В ЖИВОПИСИ

Санкт-Петербург
Издательская Группа
«Азбука-классика»
2010

УДК 73/76

ББК 85.1

А 84

Перевод сделан по изданию:

Daniel Arasse. Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture.

Copyright © Editions Flammarion, 1996

All rights reserved

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

Серия «Художник и знаток»

Перевод с французского Г. А. Соловьевой

Перевод цитат с латинского и итальянского Д. И. Захаровой

Научная редакция и литературная обработка текста кандидата искусствоведения С. Ф. Кудриковой

Оформление серии и макет А. В. Дзяка

Подбор иллюстраций А. Г. Обрадович, Т. С. Радиокиной

Подготовка иллюстраций А. Е. Васильева, В. А. Макарова, Д. В. Кабакова

В марке серии использован рисунок Питера Брейгеля «Художник и знаток»

© Г. А. Соловьева, перевод, 2010

© А. В. Дзяк, оформление серии, 2004

© Издательская Группа

«Азбука-классика», 2010

ISBN 978-5-9985-0824-0

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие
Вопросы • 9

Надпись
«Fiat mihi secundum»
«Благовещение» • 22

Часть первая
Деталь — эмблема картины

I. ПРОТИВОРЕЧИЯ

Новые разногласия • 27

Деталь 1: раковина Тёрнера • 36

Классические каноны • 39

Экскурс в историю термина «изобразительный» • 45

Деталь 2: верблюды Ревекки • 56

Греховные удовольствия • 62

Деталь 3: статуя апостола • 76

Бог и деталь • 80

Уроки богопочитания • 80

Деталь 4: Arma Christi • 96

Религия детали • 105

II. КОМПОНОВКА

Овладение деталью • 114

Деталь 5: мухи • 114

Овладение сходством: правдивая деталь • 121

Описание наружности: потребность в деталях • 132

Роскошная деталь • 132

Описание детали • 135

Детализированное повествование • 139

Выбор детали: достоинство искусства • 144

«О живописи», 1435 • 144

Вновь обретенные синтезы • 149

Работа Мантеньи • 152

«Изобретение» детали и престиж искусства • 156

Деталь 6: св. Цецилия,

ее орган и надключичная впадинка • 163

Наука детали • 171

Академические традиции • 171

Специализация в живописи и разделение труда • 175

Голландия в XVII веке • 179

Правда в живописи • 182

Эмблема изображения • 190

Картина-механизм • 190

Деталь-эмблема • 198

Часть вторая Разрезанная картина

III. ПАРАДОКСЫ

- От эмблемы к вершине • 211
Деталь: двойной разрыв • 215
Раздробленная картина • 217
Зритель, сбитый с толку • 222
Открытие детали,
или Живописное откровение • 229
*Деталь 7: отступление о пейзаже
и прогулках взгляда* • 238
Колебания • 244
Ясность и помехи • 262
Очарование иконической детали • 263
Очарование живописной детали • 268
Локальные неясности • 272
Отступление о нескольких полотнищах ткани • 274
Безумство картины • 278

IV. СВЯЗИ

- Два лица • 285
Деталь 8: нить кружевницы • 293
Художник в картине • 299
Деталь 9: необычные подписи • 307
Самовыражение личности • 319
Юмористические детали • 322
Автопортреты • 326

- Пупки • 334
Честность желаний • 342
Деталь 10: нарушение в деталях у Курбе • 351
Молчание разума • 359

- Послесловие
Небылицы • 383
Историк и мышеловка • 384
Гриф, крыса и змея • 388
Гриф • 388
Крыса • 390
Змея • 393
На пороге «Помолвки» • 396

- Примечания • 405
Список иллюстраций • 439
Указатель имен • 450

Предисловие

Вопросы

В 1938 году в Лондоне английский историк искусства Кеннет Кларк опубликовал книгу, озаглавленную «Сто деталей картин из Национальной галереи». Новинку, весьма необычную для издательского рынка того времени, ожидал успех, поэтому в 1941 году появляется второй том — «Еще несколько деталей». Замысел Кеннета Кларка был прост и перспективен: он обусловлен прогрессом в технике фоторепродуцирования, и его книги задуманы так, чтобы доставить читателю визуальное наслаждение. Критерием отбора деталей была красота, и они демонстрируют вкус того, кто их отбирал. Каждую деталь сопровождает исторический комментарий «в форме воображаемой беседы двух любителей живописи, прогуливающих по музею»¹.

Несмотря на явно «неформальный» характер данного подхода, эти книги говорят также о желании историка искусства лучше увидеть картины, более внимательно их рассмотреть; именно этому и призваны способствовать «фоторепродукции деталей». Такие детали в книгах, подчеркивает Кеннет Кларк, — это своего рода фиксация «сюрпризов» от картин, которые, как ему казалось, он хорошо знает. Только по прошествии семи лет, проведенных в Национальной галерее, Кларк сумел, например, «впервые оценить почти непостижимое великолепие пейзажа Себастьяно дель Пьомбо в „Воскрешении Лазаря“: сочетание в нем римских форм и венецианского колорита доказывает,

что Себастьяно дель Пьомбо был истинным предшественником классического пейзажа XVII века».

Будучи идентифицированными и обособленными, детали позволяют читателю увидеть «вознаграждения», обещанные тому, кто «терпеливо изучает» живопись. Эти «вознаграждения» влияют на отношение зрителя к картине и на ее понимание: «Целостное впечатление от произведения искусства складывается из множества ощущений, аналогий, воспоминаний и разнообразных мыслей — некоторые являются очевидными, многие скрытыми, одни поддаются анализу, но большая часть остается за его пределами».

Метод изучения живописи через ее детали позволил бы, таким образом, обнажить то, что почти невозможно было бы увидеть. Та или иная деталь, вычлененная из ансамбля, ставит под сомнение традиционные категории искусства; кажется, что они сформировались как бы «без учета» деталей. Тип любого лица с картины Корреджо, взятого в отдельности, тяготее к XVIII веку, и художник, который абсолютно вписывается в другую эпоху, как в свою собственную, приводит в замешательство. Напротив, голова Христа, будучи выделенной из картины Веласкеса «Христос у колонны» («Христос и христианская душа»), обладает «барочным пафосом в духе Бернини», однако этот эффект отсутствует в «чрезмерно патетической» позе фигуры. В конечном счете точная передача «чувств, испытанных некогда перед конкретным произведением... позволяет выразить идеи, которые без этого не смогли бы найти воплощения».

Совершенно очевидно, что историк искусства внимательно «прислушивается» к изобилию «сюрпризов» и неожиданных «наград».

Давние размышления Кеннета Кларка изложены на этих страницах потому, что они показывают, в какой степени деталь картины является для историка сферой «эксперимента», на первый взгляд кажущегося второстепенным. С тех пор как деталь принимается во внимание, ее

изучение обновляет целый пласт традиционной исторической проблематики.

Подобный эксперимент и составляет основу этой книги, которая насыщена «сюрпризами», созданными теми или иными деталями, увиденными внезапно или открывавшимися постепенно. Испытанные удивления были тем более сильны, что деталь тогда проявляла себя как нарушение или сопротивление по отношению к картине в целом; кажется, что деталь служила для передачи частичной информации, либо отличающейся от общего содержания, либо несущественной для него. И удовольствие, доставляемое «красотой детали», заслуживало того, чтобы историк его учитывал. Сильно отличающийся от взгляда издали, взгляд с близкого расстояния, который, по выражению Пауля Клее, «пасется» на поверхности холста, рождает ощущение некой интимности, идет ли речь об интимности картины, художника или самого акта живописного творчества.

Итак, ориентированный на интимность, исторический или критический анализ имел возможность развития. Но случалось и так, что эта едва намечившаяся интимность провоцировала невозможность высказаться и даже — апогей парадокса для историка — лишала желания говорить о том, что предугадывалось. Как если бы логика дискурса сталкивалась здесь с ограниченностью своих возможностей, с ограниченностью живописи в самой ее поэтике.

В подобной ситуации, вероятно, и в самом деле лучше ничего не говорить, хранить молчание как выражение чистого наслаждения живописью. Возможность молчания, когда не хватает слов, является «наградой», дарованной близостью к картине.

Однако мне хотелось написать исторический очерк, посвященный детали и ее связи с картиной. Меня подтолкнуло к этому любопытство и желание найти ответ на некоторые вопросы. Что происходит в те особые моменты, когда мы обнаруживаем деталь? Какие именно сюр-

призы преподносят такие моменты? Что представляет собой тот, кто смотрит на картину «вблизи», и какого неожиданного «вознаграждения» он ищет?

И соответствует ли то, что он находит, намерениям художника, воплощенным в данной картине? Ибо «увиденная» деталь, возможно, не была «преднамеренной»; деталь может быть «обнаружена», в археологическом смысле слова, под воздействием желания того, кто смотрит. Но если такая деталь, бесспорно, была задумана и создана живописцем, что он в таком случае вложил в эту деталь и в картину?

Далее, как исторически объяснить этот опыт, эту практику детали, которая, продолжая, кажется, оставаться еще вне поля зрения историка, охватывает фактически как для зрителя, так и для художника всю историю живописи?

Историк, разумеется, может не тратить время на обо-значенные вопросы. В конце концов, данный феномен является очень субъективным, и условия его определения рискуют оказаться слишком хрупкими, чтобы соответствовать объективности, которой требует исторический метод. Перед историком искусства стоит также довольно много других вопросов и объективных задач, чтобы забавляться подобными пустяками.

Но мне казалось, что если мы добиваемся надежности «объективного знания», то рискуем многое утратить в этом благоразумии и упустить по меньшей мере два аспекта истории живописи, вовсе не столь второстепенных, как можно подумать сначала. Первый — это способ бытования произведений искусства и тех, кто их создавал, в истории; второй — присутствие художников, в значительной степени скрытое, в их произведениях.

Рассматривать отношение к детали, рожденное живописными произведениями, — не значит пересматривать «историю вкуса». Мне бы хотелось исследовать реакции, предшествующие иногда всякому дискурсу, реакции, смысл которых обусловил бытие живописных произведений во времени, их успех, их сохранность, их

исчезновение или их расчленение, отторжение их отдельных частей.

Предмет данного исследования может показаться непостижимым. Как отмечал Андре Шастель, «история собирает то, что экстериоризировалось, но лишь в той мере, в какой это можно воспринимать». Однако здесь же он констатирует, что «большая часть реально прожитой жизни состоит из мельчайших деталей, из переданных и непередаваемых знаний, которые нигде не фиксируются»². Стоит ли от них отказаться? Должны ли мы сразу отказаться от изучения «реально прожитой жизни», то есть от изучения работы художника непосредственно на холсте и от впечатления, которое получили те, кто смотрел на детали вблизи холста, даже если эти специфические объекты являются произведениями искусства, представленными и доступными опыту восприятия? С другой стороны, с тех пор как мы заметили, что присутствие художника в картине обнаруживается также посредством мельчайших деталей, мы наблюдали, что возможное нарушение, которое эти детали создают по отношению к произведению как к «единому целому», указывает на едва заметное, иногда невыявленное и даже скрытое присутствие художника (существуют детали, созданные преднамеренно невидимыми), должны ли мы отказаться от того, чтобы обращать на них внимание и анализировать их?

Например, в ходе реставрации картины Антонелло да Мессины «Благовещение», созданной в 1474 году, выяснилось, что художник, чтобы изобразить Святой Дух, написал двух голубок — одну с белым клювом, а другую с красным. Эта деталь видна лишь вблизи и не могла, следовательно, иметь отношения к общедоступному содержанию произведения, предназначенного для главного алтаря церкви Аннунциата в Палаццо Акрейде. Вправе ли мы тем не менее об этом молчать? Это явно означало бы пренебречь общим замыслом и, быть может, интимным содержанием картины... Вправе ли мы молчать, пока не нашли «объективного» объяснения (текста или документа),

которое позволило бы понять смысл странного удвоения Святого Духа? Во-первых, это подразумевало бы, что такое объяснение существует. Во-вторых, это сместило бы объективность за пределы самого объекта, которым является картина. И наконец, это означало бы творить необычную историю, которая учитывала бы только то, что ей подходит, потому что она может это объяснить.

Однако, как только вы увидели раздвоившуюся голубку, вы уже не можете ее не видеть... Поэтому я избрал иной путь.

Поскольку само понятие детали препятствует созданию «истории детали», которая была бы своеобразным хронологическим обзором деталей в живописи, на последующих страницах мы намерены дать ответ на вопрос: какую роль в истории произведений сыграло изучение детали — как с точки зрения восприятия этих произведений, так и с точки зрения их создания?

Исторически вопрос может быть сформулирован следующим образом: это вопрос о многочисленных свидетельствах, демонстрирующих как значение детали в теории и практике живописцев, так и ее привлекательность и недоговоренность.

Более того, в рамках той дисциплины, которой стремится стать история искусства, данный вопрос «должен» быть поставлен. Идет ли речь об иконографии, позволяющей определить сюжет произведения, или об атрибуции произведения тому или иному художнику — что обязательно предшествует любой исторической интерпретации, — деталь является ключевым инструментом для исследований, открытий и развития истории живописи. По словам Шастеля, «необычная деталь привлекает и провоцирует историка»³. Трудно представить себе более далекие друг от друга научные подходы, чем у швейцарца Генриха Вёльфлина и итальянца Джованни Морелли. Первый имеет в виду историю искусства «безымянных авторов», основанную на крупных стилистических оппозициях, которые находят своеобразное воплощение в каждом

конкретном произведении; второго интересует исключительно атрибуция (или переатрибуция) картин, хранящихся в европейских музеях. Между тем анализ, которому они подвергают живописное произведение, основан на учете «мельчайших элементов» (Вёльфлин), на «особенностях... чисто материальных признаках, очень характерных» для автора (Морелли). Как показал Юбер Дамиш, идя очень разными путями и с разными целями, Вёльфлин и Морелли оба стремятся «теоретически определить разрыв между общепринятой нормой и индивидуальными практиками»; именно поэтому они уделяют особое внимание конкретике произведений, их деталям⁴.

Аби Варбург — в контексте собственной работы, — вероятно, наиболее образно сформулировал сущностную функцию детали: для историка искусства «за каждой деталью стоит Господь Бог»⁵.

Однако приходится признать, что чаще всего историки искусства весьма наивно употребляют само понятие «деталь», как будто это понятие есть нечто само собой разумеющееся и является инструментом, функционирующим достаточно эффективно, чтобы возникла необходимость изучать его механизм. Будто функция детали состоит лишь в том, чтобы дать себя обнаружить. Удовлетворенный объяснением, которое та или иная деталь позволила ему сформулировать, историк редко задумывается об условиях, иногда необычных, в силу которых содержание или замысел произведения могут быть завуалированы и в то же время обнаружены в этой «детали-индикаторе». И, что важнее, как только историк расшифровал деталь и преодолел сопротивление, которое она оказывает, ускользая от прочтения, деталь уже воспринимается чем-то обыкновенным, почти банальным. Ее своеобразие улетучивается и гармонично вписывается в систему объяснения, выдвинутую историком. Загадка разрешена, «сюрприз» исчез.

С этого момента акцент со «знания» детали переносится на ее «видение». Таким образом, историческая интер-

претация позволяет распознавать лишь обычное в необычном, известное в неизвестном, общепринятое в неуместном. В итоге она отрицает именно то, что «привлекло и спровоцировало» исследователя: нарушение, которое допустила деталь по отношению к обычной практике и которое привлекло внимание историка именно потому, что он был знаком с этой общепринятой практикой. В стремлении историка свести к норме то, что от нее отличается, бесспорно, есть некое извращение, как и в нежелании предположить, что художник мог не соблюдать традиционный прием, мог решительно вносить в него новшества, частично отступать от него или даже играть с этим приемом, варьировать его и пренебрегать им.

Задуманная как труд по истории живописи, эта книга, наоборот, призвана выявить особые функции, которые могла выполнять в истории деталь — как в процессе создания картины, так и в ходе ее восприятия; она должна высветить некоторые механизмы и задачи тех исключительных моментов, когда через взгляд на деталь «картина оживает» (братья Гонкур), создает «ощущение реальности» (Клодель).

Делая детали живописных произведений предметом исторического исследования, необходимо отметить, что сам термин «деталь» подразумевает различные реальные факты и практики, которые, кажется, даже ускользают от объединения в четкую концепцию. Однако эта конденсация различных значений обеспечивает эффективность термина, позволяя ощутить реальную сложность связей между зрителем и картиной.

Следует с самого начала кое-что оговорить, сформулировать различные условия, согласно которым устанавливается связь с деталью, разные регистры, в которых деталь оказывает свое воздействие.

В итальянском языке различаются понятия *particolare* и *dettaglio*. Это различие, скрытое в обиходном языке в одном слове «деталь», является существенным. Деталь-*particolare* есть мелкая часть фигуры, предмета или ансамбля.

Как утверждает, например, Пернети в своем «Кратком словаре живописи, скульптуры и гравюры» («Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure», 1757), «брови, белки глаз, цвет зрачка, складочки кожи на суставах пальцев, морщинки на лице» тоже являются деталями. Учитывая это, художники не должны «увлекаться» подобными деталями: «поддаваясь удовольствию создать фрагмент, который будет выглядеть тщательно сделанным», они создают лишь «холодное» произведение. Все упростилось бы — и эта книга лишилась бы темы, — если бы деталь неизбежно не являлась также и *dettaglio*, то есть результатом действия того, кто «создает деталь», будь то художник или зритель. Как подчеркивает Омар Калабрезе, в этом смысле деталь «предполагает существование субъекта», который «вычленяет» объект; «создание деталей зависит от определенного воздействия субъекта на объект», и слово «деталь» «демонстрирует программу действия... <...> Ее конфигурация зависит от точки зрения того, кто вычленяет деталь»⁶. В соответствии с данной точкой зрения все может стать деталью. Деталь-*dettaglio* не может быть определена и воспринята вне той «программы действия», которая иногда оставляет свой след в картине. Таким образом, в этой программе и заключается воздействие детали и то удовольствие, какое зритель испытывает перед картиной, даже если любитель физически разрезает картину, дробит ее, чтобы получить как бы квинтэссенцию наслаждения, даже если историк искусства, восхищенный красотой интерпретации некой детали, которую художник не предполагал создать, «вычленяет» ее из картины.

Эти две разновидности детали тесно связаны между собой. «Мелкая часть объекта» была вычленена для того, чтобы стать деталью, и она еще является таковой, когда на нее смотришь, обращаешь на нее внимание. Можно рассматривать эти детали как акценты картины, акценты в ее создании, акценты в ее восприятии.

Что касается детали-*particolare*, то художник не должен ею чересчур «увлекаться», чтобы не нанести ущерб компо-

зиционной уравновешенности «целостного ансамбля». Но в качестве *dettaglio* деталь является акцентом внутри картины, который создает событие, задерживает взгляд, нарушая последовательность его движения. Однако, хотя это нарушение и рискует создать катастрофу для «целостного ансамбля» и картина рискует из-за него распасться, а зритель — «заблудиться», оно является также и особым акцентом, когда удовольствие от картины стремится стать наслаждением самой живописью.

Но это еще не все. Две названные разновидности детали визуально проявляются по-разному. В детали можно распознать ясный образ объекта, совершенный в его имитации вплоть до «мельчайшей подробности». Однако в ней можно также увидеть живописную материю, которой манипулирует художник, — непроницаемую для взора, но очевидную саму по себе, ослепляющую эффектом своего присутствия⁷. Итак, первую деталь (которая создает изображение) мы назовем «образной (иконической)», вторую — «живописной». Между тем, если такое различие является полезным, а иногда даже решающим, вновь приходится констатировать, что знание детали и «сюрприз», который она преподносит, очень часто стремятся к тому, чтобы эти две сферы (образная и живописная) соединились. Живописная деталь может «создавать образ», а в детали, обладающей сходством с реальностью и законченной, в детали настолько «образной», что в ней не удастся угадать живописный прием, восхищает именно эта скрытая манипуляция красками. В некоторых натюрмортах, в некоторых фламандских картинах XV века с изображением Богоматери или в произведениях Каспара Давида Фридриха, Миллеса и многих других художников нас завораживает именно «живопись» (однако не нарочитой живописностью, какую она может приобретать у Рембрандта, Фрагонара и Делакруа, а поразительной невозможностью распознать ее в качестве таковой).

С конца Средневековья и вплоть до последней четверти XIX века в теории и практике живописи доминирует

концепт имитации, мимесиса. Достаточно произвольный, как и большинство исторических понятий, он зиждется на констатации факта, что в живописи, основанной на подражании природе, деталь играет — почти в онтологическом плане — решающую роль. Когда художник имитирует изображаемый объект, предполагается, что он покажет двойника данного объекта. Именно в этом в классическую эпоху и состоит фундаментальное различие между Живописью и Поэзией. Художник должен точно передать облик двойника, предлагаемого нашему взгляду, индивидуализировать его, чтобы заставить зрителя увидеть сходство изображения с реальным предметом — сходство, которое иногда может быть доведено до мельчайших деталей, «точь-в-точь».

Поэтому исследование детали в истории мимесиса в живописи затрагивает множество вопросов: вопрос о подражании как таковом и различии — очень быстро обозначившемся — между подражанием природе и ее копированием; следовательно, и вопрос о выборе деталей, о «прекрасной природе» и ее идеалах (метафизических или политических), но также и проблему натурализма и правдивости (в том числе научной) живописного изображения — не говоря уже о развлекательном, сентиментальном, патетическом или «культовом» значении детали...

Написать «историю детали» невозможно.

Я полагал, что сначала стоит установить, каким образом на всем протяжении истории европейской классической живописи (живописи, основанной на «подражании») деталь представляет собой эффективный пробный камень, позволяющий осознать гораздо более широкие цели исторических взаимосвязей и эстетических предпочтений. Положение и статус детали в живописном произведении превращают ее с этой точки зрения в двойную эмблему картины — эмблему изобразительного процесса, выбранного художником, и эмблему процесса восприятия, в который вовлекается зритель. Таков круг вопросов первой части книги.

Во второй части книги констатируется, что деталь неудержимо стремится дезориентировать зрителя. Являясь интимным знаком деятельности художника в картине, деталь, делая знак тому, кто смотрит, и призывая его приблизиться, расчленяет композиционную структуру в свою пользу. Таким образом, она может представлять собой своеобразный живописный акцент; и от наслаждения, полученного при приближении к живописной поверхности, дискурс интерпретатора попадает в ситуацию апории. Однако деталь может проявлять себя также как место, где сосредоточено самовыражение художника в картине (и в трактовке ее темы); тогда нарушение, которое деталь допускает, обнажает цели художника в работе над своим произведением. Но в обоих случаях близкое соприкосновение с картиной заставляет разум умолкнуть, ибо эксцесс детали создает праздник для глаз.

Это исследование не может быть исчерпывающим и не стремится быть таковым. Да и возможно ли это? Достаточно привести один-единственный пример, чтобы сразу убедиться: пересекающиеся пути, которые открывает деталь для исторического анализа, поистине неисчислимы.

Живописец Мартин ван Хемскерк, дважды трактуя один и тот же сюжет — «Св. Лука, рисующий Богоматерь», — каждый раз посредством детали подчеркивает возвышенное понимание искусства, которому служит. Но от картины к картине деталь перемещается, подвергается метаморфозе (превращаясь из крошечной в огромную, из интимной в общедоступную) и каждый раз ставит различные вопросы. В первой картине (ил. 1) ею является едва заметное прозрачное желеобразное вещество, которое св. Лука вносит в краски в процессе работы. Фиксация ли это только технического приема? Безусловно, нет. Используя данный прием, св. Лука придает фигурам жизненное правдоподобие, одухотворяющее его модели. Однако на поверхности картины названная деталь находится вблизи силуэта скульптора, неистово высекающего из мрамора образ мертвого Христа. Маленькая животворящая

капля на палитре художника указывает на престиж живописи по отношению к скульптуре намного красноречивее, чем посвященные этой теме знаменитые страницы Леонардо да Винчи. На картине, созданной в 1532 году (ил. 2), Хемскерк вновь прославляет свое искусство. Но на сей раз в форме огромных часов, написанных в технике *trompe l'œil** и как бы прикрепленных к картине над постаментом трона Богоматери. Здесь можно прочесть удивительный текст: заказчики картины объявляют о намерении «благодарить [Хемскерка] за его любезный дар и денно и ночью молиться изо всех сил, чтобы ему сопутствовала милость Божия». Художник преподнес эту картину в дар своим коллегам по гильдии Св. Луки в Харлеме, перед тем как отправиться в Италию. Данная сигнатура — ибо она единственная — адресована в картине живописцу. В ней, разумеется, соединились «профессиональная гордость, набожность и юмор»⁸. Но она также вызывает в памяти подпись в форме послания, адресованного самому себе, — подпись, которую двадцатью пятью годами ранее уроженец Сиены Пинтуриккьо изобразил на алтарной картине в маленьком городке Спелло... Следовательно, деталь неизменно вызывает необычные и почти противоречивые сопоставления. Она открывает причудливые пути к пониманию категорий истории живописи и подавляет любую попытку «полного» знания.

Таким образом, эта книга отнюдь не претендует на полноту. Выбор примеров был неизбежно, как говорят, фрагментарным и пристрастным. Но мне хотелось лишь призвать к размышлению, пойти по неизведанному пути, полагая, что наилучшая «награда» для историка связана в действительности с теми «сюрпризами» от картин, которые, казалось бы, ему известны. Удивление, по тонкому замечанию Ролана Барта, — это «робкое начало наслаждения»⁹.

* Обманка (*фр.*) — изображение, создающее иллюзию реальности. (Здесь и далее — примечания редактора.)

Надпись

«Fiat mihi secundum»

«Благовещение»

Прямо на «фоне» этой картины золотыми буквами написан диалог, происходящий между архангелом Гавриилом и Девой Марией (ил. 3). Слова архангела из третьего (и последнего) обращения «Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя» («Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi») обрамляют и окружают ответ Девы Марии. Она соглашается с Божественной волей и своим ответом сразу же позволяет свершиться Воплощению Спасителя: «Се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему» («Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum Verbum Tuum»). Этот диалог общеизвестен и изображен здесь не для того, чтобы его читали. Находившаяся в алтарном пространстве картина была слишком удалена от прихожан, чтобы они могли прочесть надпись, да и многие ли из них, к тому же, умели читать?

Однако стоит приблизиться и внимательно взглядеться в надпись, сделанную художником.

Слова архангела написаны вполне обычно, слева направо; они легко читаются. А вот слова Девы Марии написаны справа налево и перевернуты: прочесть их невозможно. Диалог этот был адресован не зрителю (разве что золотые буквы воскрешали в памяти то, что в данный момент говорилось).

При более близком рассмотрении обнаруживается другая деталь, свидетельствующая о том, что художник

тонко рассчитал расположение слов из Священного Писания. Ответ Девы Марии является неполным, в нем не хватает трех латинских слов: «Fiat mihi secundum» («Да будет Мне по...»). На первый взгляд кажется, что эти слова спрятаны за колонной; надпись как бы «заходит» за элемент архитектуры и продолжается в иллюзорной глубине изображенного пространства. Но это предположение приходится отвергнуть, так как слова архангела Гавриила полностью и прекрасно видны. Они раздвигаются, располагаясь по обе стороны от колонны: реальной основой для надписи служит именно доска. Надпись не уходит ни в какое иллюзорное пространство. Следовательно, во фразе Девы Марии три слова «Fiat mihi secundum» объединяются в колонне. Эта фраза Девы Марии является нечитабельной не только потому, что она написана наоборот. По сути, в момент произнесения этих слов, когда свершается Божественная воля и Слово воплощается, колонна заменяет собой золотые буквы, затрудняя всякое прочтение, чтобы заставить увидеть символ.

Сама личность художника, доминиканца Джованни да Фьезоле, фра Анджелико, вызывает предположение, что деталь своеобразной надписи имеет какой-то теологический смысл. Анджелико не случайно решил скрыть именно эту часть ответа Девы Марии: «Fiat mihi secundum». Препятствуя прочтению Божественного «Fiat», произнесенного Богородицею, фра Анджелико подтверждает само таинство Воплощения. Но он не скрывает тем не менее это таинство: он изображает его просто в иной форме. Ибо фраза «Fiat mihi secundum», которая позволяет Воплощение, замещается не случайным предметом: колонна — традиционный символ Христа. Как издавна свидетельствуют об этом, например, «Allegoriae in Sacram Scripturam»* блаженного Рабана Мавра, «колонна есть Божественная природа Христа... <...> Колонна есть челове-

* «Аллегории в Священном Писании» (лат.).

ская природа Христа (*Columna est divinitas Christi... <...> Columna humanitas Christi*).

Помещая за колонной фразу, обозначающую способ (*secundum*) Божественного зачатия (*Fiat mihi*), Анджелико буквально иллюстрирует комментарий св. Бернарда на третье обращение архангела Гавриила, которое на картине полностью читаемо. Св. Бернард писал: «Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя... <...> Как если бы ангел говорил: то, как вы зачнете Иисуса Христа от Святого Духа, Божественная сила сокроет своей тенью в самой тайной своей обители, чтобы это было известно лишь Ему и Тебе».

На алтаре из Кортонны Божественное «*Fiat*», произнесенное Девой Марией, действительно как бы скрыто «тенью» того, что представляет собой в Благовещении самую тайную обитель Бога: «колонной Христовой», символом Бога, присутствующего и неузнаваемого в этом событии. Замещая фразу, которую реализует в данное мгновение Воплощение, колонна обозначает также то, что происходит, будучи скрытым: Иисуса, Воплощение Божественного Спасителя¹⁰.

Указанная деталь из кортонского «Благовещения» заслуживала того, чтобы стать своеобразным эпиграфом к последующим страницам. Одна-единственная деталь может быть носителем основного смысла всего изображения. Она может быть, таким образом, элементом видимым, отчетливо зримым или едва заметным. Она может быть также иногда невидимой и обозначать в картине внутренний мир того, кто ее создал.

Часть первая

ДЕТАЛЬ — ЭМБЛЕМА КАРТИНЫ

I. ПРОТИВОРЕЧИЯ

НОВЫЕ РАЗНОГЛАСИЯ

«Кто лучше его знает, сколько пуговиц на каждом мундире, какую форму принимают гетры и башмаки, истрепанные долгими маршами, на каких местах кожаного снаряжения медь оружия оставляет серо-зеленый след? <...> Я ненавижу этого человека, потому что его картины не имеют касательства к живописи; это бесконечное и бойкое рукоблудие лишь раздражает эпидерму французской нации»*. Общеизвестно, что так в статье о Салоне 1846 года Бодлер критиковал Ораса Верне: поэт не любил ни самих военных, ни «шаблонных» картин Верне на военную тему.

Ровно за десять лет до этого Альфред де Мюссе весьма учтиво и осторожно уже выражал свое недоумение по поводу подобных деталей в такого рода картинах: «Рассматривая однажды небольшую, но тщательно написанную батальную сцену, я спрашивал себя, не слишком ли искусственна эта скрупулезная кропотливость. Я был неприятно поражен, что смог сосчитать даже пуговицы на мундирах солдат» («Салон 1836 года»).

По прошествии десяти лет после Салона 1836 года выражение «пуговица на гетрах» не стало нарицательным. Значит, двух поэтов в их неприязни к изображению пуго-

* Здесь и далее цитаты из Бодлера даются в переводе Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман.

виц на картинах объединил романтизм? Возможно, но уничижительные отзывы Бодлера о Мюссе («велеречивый лентяй», «томный гробовщик») подсказывают нам, что это случайное совпадение во мнениях имеет причины более глубокие и определенные. Не только романтиков раздражают тонкая наблюдательность и тщательное изображение деталей: весь XIX век ознаменован осуждением художников, выставляющих напоказ техническую сторону своего мастерства, и обвинений в их адрес достаточно, чтобы можно было констатировать факт отторжения по-школярски педантичной, фальшивой до лживости, холодной живописи, ибо в ней нет ни пыла, ни воображения, — одним словом, академической живописи.

Много раз, и в откликах на Салоны, и в рецензиях на выставки, звучали высказывания, порицающие излишнее внимание к мелочам и обилию старательно выписанных деталей, но мнение Бодлера наиболее интересно, так как он сопровождал критику современности размышлениями теоретического характера, углубляясь в исследование самого творческого акта и конечных целей живописи.

С 1846 по 1859 год Бодлер бичует не только Ораса Верне, но и всю «школу *мудрствующих*», или «неогреков», как назвал ее Теофиль Готье; главным представителем данной школы является, по мнению поэта, Леон Жером. Признавая в этом художнике «высокие достоинства, в частности поиски нового и тягу к значительным темам», Бодлер все же «недоверчиво противится» обаянию его полотен. Дело в том, что за эрудицией Жерома скрывается отсутствие воображения; он «подменяет заманчивой эрудицией радость, доставляемую чистой живописью» и «этим бесчестным приемом», помогающим ему «в поисках успеха за пределами самой живописи», «холодно подогревает избранные им сюжеты, прибегая к мелочным и примитивным уловкам». Ведь «мудрствующие» — настоящие «баловни»: будучи наследниками (законных) привилегий своих предшественников, в творче-

стве которых (таковы Ле Брен и Давид) сочетались эрудиция и воображение, знание прошлого и любовь к возвышенному, они извращают классическую традицию «недооценкой роли воображения, презрительным неприятием всего подлинно великого, любовью — нет, это слишком высокое слово — интересом исключительно к ремесленной стороне искусства»; их картины всего лишь «пошлости, доведенные до совершенства, тщательно вылизанный вздор, ловко скроенные подделки и глупости».

Этой сбившейся с пути живописи четыре года спустя, в 1863 году, когда появился «Завтрак на траве» Э. Мане, Бодлер с восторгом противопоставляет «художника современной жизни», видящего все «в новом свете»; поэт и художественный критик жаждет чего-то «варварского и простодушного», «вновь обретенного детства»; Бодлер призывает живописцев следовать «варварству неизбежному, синтезирующему, детскому, сквозящему нередко даже в искусстве совершенном (мексиканском, египетском или ниневийском) и проистекающему из потребности видеть вещи масштабно и рассматривать их во всей совокупности» («Художник современной жизни»).

Эти хорошо известные строки с полным основанием можно сопоставить с вызвавшим десятью годами ранее большой интерес парижским изданием «Размышлений и кратких замечаний женевого художника», на страницах которого Родольф Тёпффер восхвалял одновременно и идолов с острова Пасхи, и детские рисунки, — это инстинктивное выражение мысли, еще не извращенной профессиональным обучением в школе искусств. Но Бодлер поистине превзойдет всех, постепенно превратив ребенка в «прототип художника и гениального поэта»¹¹. Однако и детские рисунки, и сами дети интересовали его, в сущности, мало. В «детском варварстве», свойственном гениальному художнику, «вернувшемуся в детство», Бодлера привлекает лишь отсутствие деталей: в своем «мнемоническом искусстве» живописец современной жизни

обходится без модели, так как «множественность деталей», свойственная модели, парализует его творческие способности; гениального художника, «стремящегося все увидеть», «словно осаждают со всех сторон негодующие детали и все враз требуют справедливости с ожесточением толпы, жаждущей полного равенства. <...> И чем беспристрастнее художник откликается на зов детали, тем сильнее возрастает анархия». Модель и ее детализированное изображение нужно заменить «воскрешающим усилием памяти... говорящей каждой вещи: „Лазарь, восстань!“» и чрезвычайной быстротой исполнения, продиктованной «страхом не поспеть, упустить призыв, прежде чем удастся извлечь и схватить его сущность».

Бодлер был не одинок в отрицании кропотливого педантизма академического живописца. В Англии, например, Констебл с 1801 года критиковал членов Королевской академии, наслаждавшихся «техникой живописи, забывая о ее душе», а в 1807 году он осуждает «педантичную манеру письма, когда каждая деталь, кажется, хочет покрасоваться»¹². Но высказывания Бодлера особенно важны, поскольку они более точно определяют всю глубину изменений, претерпеваемых самой концепцией живописи. Его критика детали заслуживает внимания по меньшей мере по двум причинам. Прежде всего потому, что тексты Бодлера неотделимы от художественной практики Делакруа, а теория «мнемонического искусства» углубляет то, чего Бодлер в статье о Салоне 1859 года, посвященной Делакруа, желает во имя «могущества воображения»: «Хорошая картина... должна создаваться так же, как создается вселенная», она состоит «из ряда наложенных одна на другую картин, где каждый новый слой придает замыслу все больше реальности и поднимает его на ступень выше к совершенству». Этот метод радикально отличается от метода Делароша и Ораса Верне, которые занимались последовательной проработкой деталей и картины которых в процессе их создания «были совершенно

закончены в одних частях холста, тогда как многие другие части лишь намечены черно-белым контуром». Невольно вспоминается «Клятва в зале для игры в мяч» Давида (ил. 4), и уже не кажется удивительным, что Бодлер вслед за Делакруа отвергает деталь, возведенную в ранг композиционного метода: «Картина, состоящая из ряда отдельных *составных частей*, старательно отделанных и размещенных рядком, кажется шедевром... до тех пор, пока она не закончена, то есть пока не покрыто все полотно, ибо для этих художников, выписывающих всякую деталь, помещенную на полотне, заканчивать — значит полностью покрыть все полотно живописью. <...> Одни только великие художники обладают прочной исходной точкой, и вот к этому-то наиболее чистому выражению идеи они и возвращаются... после... завершения работы»^{*13}. Бесспорно, такое отрицание детали актуально для становления современной живописи.

В названии одного из своих трудов Гаэтан Пикон датирует «рождение современной живописи» 1863 годом. Это хронологическое определение произвольно (ведь современная живопись не может иметь «свидетельства о рождении») и вовсе не оригинально.

Однако сама дата названа верно: именно в этом году появился «Завтрак на траве» (называвшийся тогда «Купание») и именно в этом году Бодлер наконец добился публикации в «Фигаро», с 26 ноября по 3 декабря, своего эссе «Художник современной жизни», посвященного Константену Гису. Его определения «мнемонического искусства» очень близки к тем выражениям, в которых Пикон описывает современный процесс художественного творчества. Согласно Пикону, на полотнах Мане и Дега «мир творится как бы в процессе творческого акта художника, созидающего картину»; видение является не «пристра-

* Здесь и далее цитаты из «Дневника» Э. Делакруа даются в переводе Т. М. Пахомовой.

стием к кропотливой тщательности», а «поисками перво-причины»; итоги творчества — это «результат слияния созидающего художника и созидающей природы»; современная живопись действует «как природа», она являет «в картине... дотварный хаос мира, далекого от состояния завершенности», а современная манера письма выражает «быстроту исполнения: быстроту, необходимую для того, чтобы запечатлеть то, что является самым поводом этой живописи, ее новым континентом: неким эфемерным... зрелищем, которое полностью содержится в самом акте видения»¹⁴.

Конечно, Пикон лишь вскользь упоминает Бодлера, да и Делакруа вовсе не его герой; он восхищается Мане и «Завтраком на траве». Но несомненно и то, что исторический прорыв «Завтрака» — плод *a posteriori**; это произведение сразу стало событием, однако его истинное значение было осознано позже. В действительности формирование современной живописи происходило на протяжении столетия, в особенности начиная с творчества Делакруа. В 1942 году Матисс совершенно справедливо подчеркивает, рассуждая о манере изображения рук, насколько современен Делакруа, отказывающийся «останавливаться на детали, выписывать каждую деталь как портрет, каждый раз создавать новый портрет руки»; заканчивая свои рассуждения основополагающим для современности выводом «достаточно изобретать знаки», Матисс четко разделяет живописцев на две категории в зависимости от их отношения к детали: «Есть две категории художников — одни при каждом удобном случае пишут портрет руки... как, например, Коро, другие пишут знак руки, как Делакруа»¹⁵.

Итак, с 1845 по 1863 год Бодлер в своих работах комментирует процесс становления современной живописи, и не случайно в 1855 году он присутствует на полотне

* Букв.: на основании опыта, задним числом (*лат.*).

Курбе «Мастерская художника», а в 1862 году Мане изображает его на картине «Музыка в Тюильри» рядом с Фантен-Латуром и поблизости от Шанфлери. Однако Газтан Пикон не ошибается, отводя Бодлеру второстепенную роль в своем теоретическом определении современности в живописи: когда Бодлер нападает на зализанность и законченность академической живописи — «чаще всего то, что завершено, не бывает совершенным. Совершенное может и не быть *завершенным*» («Салон 1845 года»), — делает он это во имя воображения и мечты — одним словом, во имя романтизма. Рождение современной живописи в строгом смысле этого слова сопровождается утверждением картины как решения живописной или «пластической» задачи. Однако в данной установке отчетливо выражена мысль о том, что *деталь* есть чужеродный картине элемент, элемент описательный, или литературный.

Такова же позиция Синьяка, и с течением времени он все более утверждает в ней. В 1899 году, излагая свои взгляды в «La Revue blanche», в статье, названной «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму», он почти нигде не употребляет слово «деталь», разве что упрекая Делакруа в том, что он в «Алжирских женщинах» «расцвел мельчайшие фрагменты тканей, занавесей, ковров, фаянсов, введя множество незначительных деталей и мелких орнаментальных мотивов», но не посмел написать женскую плоть «разноцветными мазками, чтобы не противоречить природе»; в результате «шкатулка блестит ярче драгоценностей». Весьма знаменательно, что Синьяка интересует не гармоничность детали, а «гармония деталей»; изменился сам статус изображаемого объекта: то, что было описательной деталью, стало «частью живописи»¹⁶.

В 1935 году, незадолго до смерти, Синьяк пишет для «Французской энциклопедии» статью с чрезвычайно показательным названием: «Сюжет в живописи»¹⁷. Затронутая тема, престиж издания, возраст автора, время, отделяющее его от баталий 1880-х годов, и особенно потря-

сения, которые испытала живопись в первой трети XX века, — все это позволяет художнику взглянуть на исследуемую проблему со стороны. Теперь тема детали в живописи постоянно возникает вновь, и именно ради того, чтобы «изобразительное», иными словами повествовательное в живописи, систематически отвергалось в пользу «живописного», то есть «собственно пластического» начала, посредством которого живописец «выражает свою художественную волю». Видя «коварное изобилие» природы, художник осознает «опасность мельтешащих перед ним бесполезных и противоречивых деталей»; «искушаемый слишком выразительными деталями», он должен «обороняться» и «из множества задач, которые ставит перед ним природа, выбирать лишь то, что соответствует его собственным ощущениям». Для подтверждения того, что данный выбор является признаком творческой зрелости художника, Синьяк сравнивает созданные Тёрнером два варианта картины на один и тот же сюжет, «Замок Норэм на реке Твид»: в 1815 году «изобилие всевозможных эффектных элементов» окружает замок, представленный «во всех деталях» (ил. 5); в 1835—1840 годах «от всего этого почти ничего не остается», «расплывчатое синее пятно посередине — замок и его отражение, без архитектурных деталей» (ил. 6); в 1815 году «художник, подобно ювелиру, слишком увлечен красотой»; в 1835-м — «это исключительно живописец, старый живописец, сумевший пожертвовать изобразительным в пользу живописного». Достоинством тезиса Синьяка является ясность: углубленная работа над картиной ведет к устранению детали, к победе над соблазном изобразительности во имя решения живописной проблемы, и весь ход развития живописи в XIX веке свидетельствует о постепенном осознании этой закономерности.

Весьма знаменательно обнаружение сходной позиции у Матисса, заменяющего живописное «пластическим». Если в его картинах фовистского периода некоторые де-

тали остаются схематическими, то это, как объясняет Матисс в 1929 году, происходит потому, что «состояние пластической проблемы», к решению которой приступили фовисты, «не позволяло им довести деталь до совершенства». В более поздней беседе с Луи Арагоном художник утверждает, что передает «задуманные объекты пластическими средствами». Чтобы пояснить свою мысль, он находит формулировку, которая достаточно близка к определению «мнемонического искусства» бодлеровского художника: «Стоит мне закрыть глаза, и я вижу перед собой лишённые мелких деталей объекты яснее, чем с открытыми глазами, и именно их я изображаю». В 1909 году то же отношение к деталям было выражено словами, похожими на приговор тщательной выписанности за холодность, привносимую ею в произведение: «Детали уменьшают значимость линий, снижают эмоциональную насыщенность. И мы их отвергаем»¹⁸.

Можно продолжить сопоставление текстов: проблема детали находится в центре размышлений художников, сыгравших важную роль в формировании современной живописи, независимо от различия школ и от «художественных предпочтений» (термин, который Синьяк, возможно, заимствовал у Ригля¹⁹); отказ от детали является общим знаменателем, несомненно наименьшим, но, быть может, одним из наиболее бесспорных, — знаменателем, вокруг которого группируются и художники, и критики, и теоретики «современности». Чтобы окончательно убедиться в этом, можно провести еще одно сравнение: в 1908 году Матисс заявляет, что «именно в периоды упадка интерес художника сосредоточивается на развитии деталей и второстепенных форм. Но во все великие эпохи художники прежде всего заботились о выражении сути формы — о крупных массах и их соотношении»²⁰. Матисс утверждает то же самое, что и Делакруа, который в 1830 году во введении к своему эссе о Рафаэле писал, что «великим мастерам» прошлого были присущи «более возвы-

шенные идеи», чем современным художникам, и они «придавали гораздо меньше значения деталям, которые в современных произведениях так вредят целостности впечатления»^{*21}. Пристрастие к детали как причина упадка искусства — вот, кажется, та точка зрения, которая при расстоянии длиною в век сближает позиции двух художников, внесших наибольший вклад в развитие живописи.

Между тем не стоит безраздельно увлекаться аргументами живописцев и критиков, вовлеченных в художественные баталии. Их интересует вовсе не исторический анализ прошлого и присущих ему тенденций, мы убедимся в этом на примере Тёрнера и Синьяка: некоторые из их радикальных деклараций при повторном прочтении предстают просто новым утверждением старых, хорошо известных академических принципов.

В самом деле, далеко не новая мысль о том, что возникновение интереса к детали совпадает с периодами упадка в искусстве, почти в тех же выражениях сформулирована в статье «Деталь» в энциклопедии Ларусса, вышедшей в конце XIX века: авторы, которых трудно заподозрить в приверженности авангарду, завершают ее историческим обзором изменения статуса детали в соответствии с традиционным делением истории живописи на три фазы. На протяжении начальных эпох развития искусства художники тщательно копировали детали; «достигнув зрелости, искусство придавало значение лишь великому»; а в «эпохе упадка» оно утрачивает эту «благородную простоту» и вновь возвращается к «культу и поискам деталей», признаку увядания, аналогичного «впадению стариков в детство». Органическая метафора художественного развития хорошо известна, термин «зрелость» представляет собой не менее явное эхо «мужественного гения древних», который Делакура в своем эссе о Пуссене противопоставлял имитации современ-

* Перевод М. Казениной.

ных художников, «полностью ориентированной на тщательную детализацию». Поскольку этот тезис действительно не нов, автор заметки о детали в энциклопедии довольствуется лишь слегка видоизмененным пересказом пространной статьи «Деталь» О. Л. Миллена в «Словаре изящных искусств», изданном в Париже в 1806 году: «В период детства искусства художники старательно копируют детали; это первое усилие искусства, которое не осмеливается ни на мгновение оторваться от природы, которое подражает ей бессознательно и рабски. Искусство, набравшее силу, придает значение лишь великому и пренебрегает всем, что может отдалить от него или отвлечь. Но если, достигнув совершенства, которому всегда сопутствуют величие и простота, искусство возвращается к воспроизведению мелких деталей, это является признаком упадка, аналогичного впадению стариков в детство». Нетрудно понять, как эта чисто неоклассическая мысль могла сохраниться в энциклопедии Ларусса, а появление вновь сходной терминологии у Делакруа и далее у Матисса приводит к пересмотру статуса детали в подражательной живописи, к иной трактовке роли детали и заключенных в ней возможностей.

Деталь 1: раковина Тёрнера

Согласно Синьяку, творчество Тёрнера демонстрирует, каким образом утверждение «живописного» происходит через исключение из поля зрения «изобразительного», то есть описательной, или литературной, детали. Тёрнер якобы писал картины на взаимозаменяемые сюжеты, что следует из перечня их названий; второстепенная деталь, подтверждающая a posteriori название, не имеет отношения к замыслу и воплощению исключительно «живописного»; в качестве примера Синьяк выбирает картину, изображающую Наполеона на острове Св. Елены, он называет ее «Rock Limpet» — по разновидности

«маленькой раковины, помещенной в углу картины» и, следовательно, не заслуживающей внимания.

К сожалению, Синьяк не приводит точного названия картины: «War. The Exile and the Rock Limpet» («Война. Изгнанник и Rock Limpet»; ил. 7), он не знает, что она является парной к картине, названной «Peace. Burial at Sea» («Мир. Похороны на море»; ил. 8). В соответствии с традиционной практикой повествовательной или аллегорической живописи, усвоенной Тёрнером начиная с 1816 года, эти две работы составляют пару. В сущности, в сознании художника они неразделимы, в них есть определенная иконографическая «программа» в самом традиционном смысле этого слова — «программа», жестко определившая их живописную трактовку. Следовало бы отнестись более внимательно к тому литературному аспекту, который Тёрнер имел обыкновение придавать своим произведениям, с тех пор как Королевская академия художеств узаконила его прием сопровождать свои картины собственными стихотворениями. Это относится и к упомянутым здесь двум полотнам: как отметил Эндрю Уилтон, багровеющее небо в картине «Война» напоминает о крови, пролитой наполеоновскими войсками, а в стихотворении, сопровождающем картину, звучит монолог Наполеона, предположительно обращенный к раковине: «Твой завиток, похожий на палатку, / Напоминает ночной привал одинокого солдата среди моря крови... / Но тебе-то дано воссоединиться с братьями». Деталь — раковина, изображенная вовсе не для того, чтобы подтвердить название картины, — является, однако, существенной для понимания ее концепции и тем более значимой, что эта картина непосредственно связана с конкретным историческим моментом, а также с художественной ситуацией, в которой находился Тёрнер в период создания этих произведений. Вторая картина сопровождается двумя стихотворными строчками: «Светящийся факел над выбросом пара, / Останки достойнейшего в волнах утопают»; на ней изо-

бражены похороны на море художника Дэвида Уилки, скончавшегося на корабле в Гибралтарском проливе в мае 1841 года во время возвращения со Святой земли. Уилки был другом Тёрнера и одним из наиболее видных деятелей Академии; в воображении Тёрнера эти похороны на море резко контрастируют с похоронами Наполеона, чей прах, привезенный с острова Св. Елены, был с большой торжественностью перезахоронен в соборе Инвалидов в 1840 году.

Если присовокупить к этим данным тот факт, что композиция «Войны» навеяна известным монументальным полотном Бенджамина Хейдона «Наполеон на острове Св. Елены», написанным в 1829 году, и что Тёрнер, весьма враждебно настроенный по отношению к Хейдону в связи с его борьбой против Академии, хотел продемонстрировать, как можно достичь эффекта монументальности на мелкомасштабном холсте, расширив, таким образом, понятие «возвышенного», то приходится признать, что «литературный» подход очень характерен для творчества Тёрнера и деталь в нем играет роль, которая не соответствует установленному Синьяком различию (предвзятому) между изобразительной деталью и проблемой живописного²².

Разумеется, тёрнеровские «детали» нацелены не на скрупулезную фиксацию второстепенных особенностей внешнего облика вещей. Но его живопись продолжает трактовать «сюжеты», и художник использует «лаконизм детали» в соответствии с основополагающими принципами классицизма²³.

КЛАССИЧЕСКИЕ КАНОНЫ

В 1634 году Генри Пичем публикует в Лондоне трактат «Совершенный джентльмен», где впервые звучит довод в пользу пресловутой «пуговицы на гетрах»: «На одной кар-

тине я видел спускающегося с холма мужчину; судя по всему, он находился в полутора милях от меня, и тем не менее можно было пересчитать все пуговицы на его камзоле»²⁴. Генри Пичем является джентльменом, поэтому он, в отличие от Бодлера, не возмущен подобной нелепостью; для него это всего лишь пример, иллюстрирующий *a contrario*^{*}, насколько всегда необходимо следовать аристотелевской теории отдаленного видения, в соответствии с которой сложность заключается скорее в определении того, что мы видим, нежели того, чего не видим. Подход Пичема можно назвать философским; хотя его знание восприятия позволяет ему разоблачить ложность «правдивой детали» в изображении, он не извлекает из этого никакого вывода об искусстве живописи.

Фактически классическая теория воздерживается от постановки вопроса о детали в живописи в русле правдоподобия. Она рассматривает его во имя конечной цели искусства. В целом лейтмотивом классицизма становится тезис о том, что живопись призвана воплощать величие и поэтому не следует уделять чрезмерного внимания деталям, пусть даже в ущерб правдивости изображения. Пожалуй, яснее, чем кто бы то ни было, высказался по этому поводу Рейнолдс: изображение «некоторых отдельных деталей» может придать картине «правдоподобие», следовательно, нельзя ими пренебрегать, однако необходимо проявлять огромную «деликатность» и «сдержанность» в использовании «средства, которое... как способствует усилению правдивости, так и ослабляет впечатление величия»²⁵; это касается в первую очередь «избытка деталей», что является наиболее опасной ошибкой. Ибо, как утверждает Миллен в 1806 году, детали — это «мелкие части предметов»; искусство, «как правило, и не без основания» пренебрегает ими прежде всего потому, что их «почти нельзя увидеть в реальности, если, по

* От противного (лат.).

меньшей мере, не уделить им особого внимания и не приблизиться к ним, чтобы разглядеть их как следует»; а также потому, что в картине не только «мелкие детали», препятствуя «величию» форм, «уничтожают одновременно их красоту», но и «детали в аксессуарах» «мешают впечатлению, которое должно создавать произведение в целом»²⁶.

Все это, казалось бы, не противоречит здравому смыслу. Но только ли об этом идет речь? Не скрываются ли за классическими доводами некие иные цели?

Напомнить или же зафиксировать общепринятые нормы призван словарь. Однако формулировки в «Словаре изящных искусств» 1806 года логически направлены на то, чтобы сделать общедоступной классическую практику детали, рассматривать как нечто само собой разумеющееся то, что в действительности нормативная установка заимствует силу главным образом в классической доктрине.

Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить текст 1806 года и тот, что послужил ему образцом: статью «Деталь» в «Словаре искусства живописи, скульптуры и гравюры» Ватле, опубликованном в Париже в 1792 году, через шесть лет после смерти ее автора. Милен, писавший свой текст в эпоху империи и временного торжества школы Давида, значительно упростил первоисточник. Ватле утверждал, что «художник должен изображать предметы в соответствии с их функцией и красотой». А для этого ему вдвойне необходимо избегать лишних деталей.

— В соответствии с «функцией» детали: «необходимо придать различным частям тела то, что делает их способными к выполнению действий, которые они призваны выполнять». Следовательно, искусство должно «сохранять изображение всех участвующих в движении частей тела», но избегать изображения «мелких частей, не являющихся причиной этих движений, а, напротив, противоре-

чащих такому впечатлению». Изображая руку, художник должен избегать передачи «неровностей, которые появляются на коже вследствие многократности этих движений и усиливаются из-за высыхания мягких частей тела».

— В соответствии с «красотой»: красота, заключающаяся в «непрерывной линии, волнистой, извилистой, всегда стремится к округлости, а плоскости всегда этому препятствуют», следовательно, художник должен избегать того, что прерывает красивую протяженность линии: «мелких форм, складочек, наконец, мелких *деталей*, посредством которых живописцы столь упорно обнажают ничтожество и ущербность природы».

Правомочность данной концепции становится спорной, когда автор переходит к теме изображения *старости*. В системе Ватле это действительно представляет определенную трудность: детали состарившегося тела (морщины, шероховатости, складки и прочие дефекты кожи) фигурируют в самом описании объекта; они не являются тем не менее «причиной движения», а связаны с воздействием времени и, следовательно, выражаясь метафизически, представляют собой знак «ущербности [нашей] природы». В решении этой теоретической проблемы, предложенном Ватле в 1792 году, сказывается влияние идей, возникших ранее, но здесь они сформулированы с выразительной точностью: «Действительно, чтобы изобразить старость, нужно имитировать признаки деградации, но в самом выборе этих *деталей* исторический живописец, художник, который занимается только возвышенным, будет пренебрегать морщинками, теми складками кожи, которые у стариков пересекают крупные морщины: например, изображая лицо, он будет воспроизводить те неровности, которые лишь с годами становятся формообразующими, а намечаются уже в зрелом возрасте. Наконец, в старости он подчеркнет то, что делает ее почтенной, а не то, что свидетельствует о немощи: он не станет навязывать зрителю мысль о де-

струкции и покажет не дряхлость Титона, а бессмертную старость Сатурна».

Эти рассуждения, которые отнюдь не являются неуместными или странными (они слово в слово повторяются в неоклассицистическом «Словаре» Милициа*, представляют собой логическое следствие классической концепции «подражания», поскольку она не подразумевает простую «копию» натуры. И именно при рассмотрении «детали» эта концепция имеет исключительно важное значение.

Проведение различия между копированием и подражанием восходит к традиции, возникшей в Центральной Италии и послужившей Вазари для установления разницы между характерной для XVI века *bella maniera* и просто правдивой манерой, характерной для предшествующей эпохи. Если Перуджино или Франча владели «искусством утонченного воспроизведения мельчайших деталей в точности как они есть», то Леонардо «при соблюдении добрых правил, лучшего строя, верных размеров, совершенства замысла и божественной грации как нельзя лучше умел придавать изображаемым персонажам движение и дыхание». В выражениях, согласующихся с теми, что использует два века спустя Ватле, Вазари утверждает, что применительно к изображению человеческого тела *bella maniera* состоит в том, чтобы избежать передачи «тяжести естественной модели с помощью искусственности разумно построенного рисунка»²⁷.

Фундаментальное оправдание этого не копирующего подражания основано на метафизической концепции отношений между человеком и миром природы: сотворенный по образу Божию, не созданный следовать «низменному» и любить его, «дух человека всегда стремится к чему-то возвышенному и великому». Этот тезис был выдвинут Пьетро Бембо в письме к Пико делла Ми-

* *Milizia F.* Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica. Bassano, 1797.

рандола в 1513 году по поводу принципов подражания, которыми следует руководствоваться в литературе²⁸. Однако он применим и к мимесису в живописи: классицизирующая тенденция, которой отмечено итальянское искусство Высокого Возрождения и его отличие от искусства конца XV века, прежде всего опирается на идею метафизического достоинства художественного творчества. Сила этой идеализирующей концепции такова, что мы находим ее проявление даже в Венеции, где наблюдается, однако, влияние живописных традиций севера и приоритет цвета, определяющего бесконечное разнообразие природных объектов. «Долг Живописца состоит в том, чтобы посредством своего искусства изображать всякую вещь до такой степени похожей на различные объекты природы, дабы она казалась правдоподобной», «Живописец, которому недостает такого правдоподобия, — это не Живописец», полагает Лодовико Дольче; следовательно, для изображения человеческой фигуры и ее движения необходимо «выбирать самую совершенную форму... и с ее помощью исправлять многочисленные изъяны Природы»²⁹. С 1548 года венецианец Паоло Пино следовал учению Альберти, понимая идеальную красоту как «соразмерность и согласованность созданных природой членов человеческого тела, лишенных неподобающих ему досадных недостатков»; он советовал исправлять в искусстве «просчеты природы»³⁰.

Спустя два с половиной века философия эпохи Просвещения обнажает теологическую подоплеку этой идеи совершенства, противопоставляя ей природу, где «все является необходимым» и где, таким образом, ничто не может быть исправлено или улучшено. Комментируя дидактическую поэму Ватле «Искусство живописи», опубликованную в 1760 году, Дидро подчеркивает суть: «В вымышленной совершенной фигуре все разрушает единое целое — движение, страсть, образ жизни, болезнь; кажется, что существовал некогда лишь один человек и лишь

одно мгновение, который был абсолютно свободен от недостатков: это Адам, вышедший из рук Господа». Выступая против данной концепции, Дидро апеллирует к природе, которая никогда не бывает «неправильной», он предлагает определение «изобразительного» начала в «ансамбле»: «Разве нельзя сказать, рассматривая „единое целое“ с более „изобразительной“ точки зрения, что оно никогда не нарушается ни в природе, где все является необходимым, ни в искусстве, когда оно вводит в свои произведения эту необходимость?»³¹

Экскурс в историю термина «изобразительный»

Слово «изобразительный» является основополагающим: традиция изобразительного действительно допускала наслаждение недостатками природы и подвергала, таким образом, опасности понятие идеала прекрасного. Это хорошо видно на примере искусства конца XVIII века.

В своих «Трех эссе о прекрасном в изобразительном», изданных в 1792 году, Уильям Гилшин, «приверженный [своим] изобразительным правилам», продолжает «исправлять природу, когда она ошибается»; с его точки зрения, изобразительное предназначено не для того, чтобы «предоставлять отчет о правдивости частного, но для воплощения общей идеи, внушаемой этой частностью». «Три эссе о прекрасном в изобразительном» тем не менее способствуют сохранению интереса к природному несовершенству, что приводит к парадоксам, когда изображение «человеческой ущербности» создает как бы забавное извращение идеала.

В «Диалоге о прекрасном и изобразительном» сэра Юведейл Прайс весьма своеобразно восхваляет красоту живущей по соседству молодой женщины и сравнивает ее с красотой дома, где та проживает: «Она держалась прямо, поистине как стены, но в чертах ее лица было нечто от их неправильности, а глаза ее слегка косили, по-

добно крышам старого дома приходского священника. Ее кожа была светлой, зубы — белыми и чистыми, хотя и не безупречно ровными, к тому же она имела благонаравный и веселый вид, так что, несмотря на некоторые погрешности в ее облике, на нее было приятно смотреть». Последнее замечание является особенно важным, так как затрагивает проблему склонности к безобразному и его противоестественной эротике: «Можете ли вы себе представить, какие следы возраст и воздержание оставят на ее внешности, равно как и на доме, и что внешность ее будет всего лишь выразительной, когда щеки женщины станут слегка впалыми, цвет лица — смутлым, а зубы искусственными?»³² Поистине недалек тот момент, когда Виктор Гюго воздаст похвалу безобразному, рассматриваемому как ускользящая от нас составная часть целого, и когда романтизм ознаменует конец теоретического господства классического мышления³³.

Нормативный характер классической концепции детали имеет под собой не только метафизическое основание. На рубеже XV и XVI веков, именно в тот момент, когда совершается переход к классицизирующей эстетике, образец для подражания рассматривается не только как духовное понятие: мы наблюдаем социализацию идеала личности правителя, являющейся зеркалом совершенства и моделью для подражания.

Решающую роль в определении классицизма, который зарождается при папском дворе, играет Пьетро Бембо. Прежде связанный с урбинским двором, Бембо поддерживает постоянные отношения с крупнейшими деятелями своей эпохи и становится ключевой фигурой и в придворном окружении папы, и среди художников. Но, как ранее показал Эудженио Баттисти, его концепция подражания неотделима от новой модели (правителя), регулирующий и социальные отношения, и саму эстетику физической красоты. Придворные обычаи

предписывают такую иерархию ценностей, в соответствии с которой происходит удаление от природы, противопоставление *imitare* и *ritrarre*, подражания и копирования «точь-в-точь». В живописи это проявляется в идее внешней небрежности, *la sprezzatura*, когда искусство скрывает искусство, когда скрупулезная тщательность должна быть отвергнута во имя непринужденности. И здесь не простое совпадение: в трактате «Придворный», написанном Бальдассаре Кастильоне, впервые восхваляется «простое прикосновение... кисти, сделанное с такой легкостью, что рука без всяких усилий, как бы невольно, кажется, сама по себе ведет к цели, осуществляя замысел художника»³⁴; «совершенство» художника проявляется отныне не столько в скрупулезной точности работы, сколько в «изяществе» — изяществе исполнения, изяществе изображения.

В 1660 году венецианец Боскини по-прежнему противопоставляет «усердие» (*diligente*) и «утонченность» (*manieroso*): первое может быть выражено в «превосходной сделанности картины», но «манера и мазок» во втором случае достигают вершины искусства, становятся неподражаемы³⁵. В живописи, в этом вечно ускользающем «невыразимом», всякая деталь, указывающая на чрезвычайно тщательную сделанность, также высоко ценится кастой знатоков, искушенных в социальном кодексе утонченности, что естественным образом наделяет их способностью проникновения в этот «секрет богов». Далее на примере Джорджоне мы покажем, что в данном принципе суггестии, противоположной педантизму точности, исходит из аристократической концепции. В 1637 году в тексте, предвосхитившем идею классицизма в том виде, в каком она, в частности, будет сформулирована во Франции, Франциск Юниус («*De Pictura Veterum*») разъясняет фактически эту социализацию идеала, сопоставляя похвалу едва намеченных контуров (чтобы не повредить утонченности линий) и изя-

щество колорита с похвалой поведения «юношей из хороших семей как результата деликатного и нежного воспитания»³⁶.

В XVIII веке граф де Келюс, признанный знаток искусства, развивает эту тему, основывая отныне отказ от обыденной детали во имя утонченности «на природе» и просвещенности ума: «...не имея намерения внушить отвращение или возмутить [тех, кого он хочет убедить] детальным воспроизведением изображаемого, [художник] трактует его как просвещенный человек, который верит, что самостоятельно чувствует и осмысляет то, что ему только что внушили»³⁷. Однако классическая доктрина не в состоянии понять, что ее стратегия детали обусловлена не разумом, не здравым смыслом — одним словом, не «рассудочной деятельностью», которая, согласно Фреару де Шамбре, есть «первый и главный судия живописных произведений»³⁸, а неким кодексом, отражающим «усвоенный обществом идеал», сам же концепт «рассудочной деятельности» является, вполне возможно, лишь следствием названного кодекса.

Социальная концепция обыденности детали была интерпретирована Ле Бреном через идею «высокого стиля». Это понятие подразумевается, когда он дифференцирует контуры фигур в зависимости от природы вещей: «грубые, волнистые, неясные» предназначены для «вульгарных и сельских» мотивов, другие — «благородные и четкие» — подобают «сюжетам серьезным, где природа должна быть представлена красивой и приятной». Социальная модель такого представления уточняется через прилагательные. Ле Брен упрекает, например, Карраччи за то, что тот изобразил осла и быка в «Рождестве», хотя эти животные традиционно «соответствуют» данному сюжету: «Правила композиции не позволяют, чтобы ничтожнейшие объекты доминировали над благороднейшими». Резюмируя и перефразируя длинный отрывок из Ле Брена, можно сказать, что с точки зрения «высокого

стиля» следует глубоко усвоить требования общества и что «мелкая деталь, противоречащая стилю», способна «отпугнуть» зрителя и даже исказить иногда «основной сюжет»³⁹.

Но в конце концов именно в своей теоретической основе доктрина классицизма сталкивается с опасностью неизбежного и чарующего присутствия детали, заставляющего устремляться к идеальной красоте. Это происходит, если так можно сказать, в силу онтологических причин. Как подчеркивал Рейнолдс, действительно невозможно «совсем избежать» деталей, поскольку, в отличие от литературы, живопись «предстает зрению» как ряд не умозрительных, а «естественных знаков»; для живописи, следовательно, является необходимым непременное наличие «частного», а не «общего». В этом и состоит одно из ее традиционных достоинств. Кажется, трудно найти более весомое доказательство данного утверждения, чем удивление и радость, испытанные в 1411 году византийским гуманистом и дипломатом Мануилом Хрисолором, которому довелось увидеть скульптуры арки Константина; однако он говорит также и о живописи, утверждая в своем письме к Иоанну Палеологу, что изобразительное искусство превосходит литературное описание своей способностью воссоздать жизнь древних и в мирное, и в военное время со всей точностью ее деталей. Геродот и другие историки смогли это «описать»: «в скульптурах [арки Константина] мы видим все, что некогда существовало»; здесь не просто история, а «обнаружение» (*autopsia*), «явление» (*parousia*) прошлого⁴⁰.

Данная идея проходит через всю классическую теорию и открывает бесконечную диалектическую связь между потребностью идеала и универсальности, с одной стороны, и очевидностью частного и особенного — с другой; эту диалектику великолепно сформулировал Гёте применительно к поэзии: «Далеко не одно и то же,

подыскивает ли поэт для выражения всеобщего нечто частное или же в частном прозревает всеобщее»^{*41}.

Проблематика частного и всеобщего и составляет теоретический контекст, в котором рассматривается классический вопрос о детали.

Уже начиная с Альберти и периода Кватроченто, достоинство художника основывается на его способности «изображать историю», а величие живописи — на том, что она «подобна поэзии», в соответствии с тезисом, который восходит к Горацию: «*Ut Pictura poesis erit*»^{**}. Но также еще со времен Аристотеля установлено, что история, как и живопись, есть область частного, а всеобщее — прерогатива исключительно поэзии. В последней четверти XVI века Винченцо Данти замыкает круг, в котором будет вращаться классическая теория: он применяет аристотелевское противопоставление к определению различия между копией и подражанием, *trarre* и *imitare*: история «фиксирует все так, как это происходило, и, описывая жизнь частного лица, она рассказывает о ней в точности то, что было... Поэзия говорит не только о том, как она увидела или осмыслила это, но и о том, каким это должно быть во всем его совершенстве»⁴². Вследствие данной двойной ассимиляции историческая живопись должна стать поэзией, если она хочет достичь величия всеобщего.

Альберти не рассматривал этот вопрос. Однако он подразумевается, поскольку Альберти приписывал живописи «почти божественную силу» ввиду ее способности создавать портреты, типичные образы, которые в полном смысле слова есть проявление частного. Но в XVI веке данный вопрос обозначается отчетливо, и Тициан обязан своей славой, между прочим, еще и тому, что его картины — это «поэзия».

* Перевод Н. Вильмонта и Наталии Ман.

** «Стихотворенье подобно картине» (*лат.*). Перевод А. Фета.

Гуманистическая философия способствовала освобождению живописи от ущемления, низводившего ее до уровня ремесленной деятельности или механических искусств. Однако, утверждая достоинства литературной модели, она способствовала также подчинению живописи новому ущемлению, обусловленному обязанностью быть, «подобно поэзии», универсальной и идеальной, в то время как она, подобно «истории», онтологически является воплощением частного и фрагментарного.

Теория классицизма разрешает эту проблему, последовательно утверждая принцип «иерархии жанров», лишь подразумеваемой Альберти, и неудивительно, что введение такой иерархии повлекло за собой создание системы, в которой практика детали определяется той или иной степенью благородства, присущей соответствующему жанру: величие жанра проявляется, в частности, в строгом лаконизме деталей, в ограничении их количества и в способе их применения.

Натюрморт, занимающий самую низкую ступень в иерархии жанров, может быть насыщен деталями; привлекательность этого жанра связана с передачей особенностей внешнего облика каждого предмета. Какими бы — моральными или символическими — ни были коннотации, способствующие усилению престижа жанра, натюрморт представляет собой тот жанр, где подражание, для того чтобы быть удачным, должно оставаться копированием. Искаженное следствие этой теории наглядно присутствует в тех сложностях, с которыми успешно справился Дидро при осмыслении работ Шардена: осознавая противоречие между «утонченностью» техники художника и «ничтожностью» его идеала, Дидро готов признать чисто живописное величие натюрморта. Сделать это Дидро мешает иерархия жанров: произведения Шардена остаются «великими безмолвными композициями», они разговаривают «красноречиво» только с художником⁴³. В соответствии с теорией классицизма само досто-

инство натюрморта, его совершенство в деталях приближают его к grand art (высокому искусству). Возможно, никто не выразил эту мысль более ясно, чем Гёте в 1789 году, по возвращении из Италии: «Пушистый персик, слегка запыленная слива, гладкое яблоко, блестящая вишня, ослепительная роза, многообразные гвоздики и пестрые тюльпаны» являют собой «простое подражание природе»; в результате такого подражания «невозможно, чтобы его работы не стали уверенными, сильными и разнообразными»; однако это всего лишь «приятные», но «ограниченные» объекты, и, несмотря на их «высшую степень совершенства», натюрморты занимают скромное место в «преддверии стиля»⁴⁴.

Что касается «высокого жанра», то академическая эстетика дает ему четкое определение. Вторя Ле Брену, Абрахам Босс в «Новообращенном художнике» формулирует такую «рекомендацию»: «Если рисовальщику или живописцу предписан некий сюжет или история, которые он должен воплотить, то, изображая все, что с ними связано, вплоть до одежд и драпировок фигур, форм зданий, пейзажа, животных и т. д., ему необходимо следовать данному предписанию». Это правило надлежит особенно строго соблюдать по отношению к историческим сюжетам. Утверждается даже, что художник обязан «придать фигурам национальный облик, воспроизвести характерные для них виды одежды и прочие детали вкусов и манер, а также строений и пейзажа»⁴⁵. Похоже, сторонники теории классицизма, будучи обеспокоены способностью детали уклоняться в сторону, обособляться и выделяться из общей композиции картины, стремятся помешать малейшей дестабилизации.

Об этом свидетельствует то внимание, с каким адепты норм классицизма следят за живописной практикой, стараясь воспрепятствовать смешению жанров и введению

* Перевод Наталии Ман.

в «высокий жанр» деталей и аксессуаров, дозволенных к использованию в «низких жанрах». Мы снова находим здесь социально-политическое выражение «приличия», в соответствии с которым историческая правда должна уступить первенство соблюдению социальных норм.

В 1769 году Академия и критики не преминули напомнить об этом Грёзу, причем, как утверждает Дидро, «жестоким» образом. Действительно, события вокруг «Каракаллы» (ил. 9) проливают яркий свет одновременно на то, с какой силой социально-политический этикет влияет на идеальную иерархию жанров в классицистической живописи, а также на то, как способ использования детали поистине может стать пробным камнем⁴⁶.

Допущенный в члены Академии в 1755 году, в возрасте тридцати лет, Грёз должен был спустя шесть месяцев предъявить свое вступительное произведение. Вплоть до 1766 года он этого так и не сделал, в итоге последовали санкции: ему не разрешили выставиться в Салоне 1767 года. В 1769 году Грёз все-таки представил в Академию вступительную картину, но — непростительная ошибка, — вместо того чтобы квалифицировать себя как жанрового художника, что было общепризнано, Грёз претендует на то, чтобы его приняли как исторического живописца. Вот полное название его *monceau de réser-tion*: «Император Септимий Север упрекает своего сына Каракаллу в покушении на его жизнь в ущельях Шотландии и говорит ему: „Если ты желаешь моей смерти, прикажи Папиниану умертвить меня этим мечом...“» Выбор Грёза был продиктован не только тщеславием: дело в том, что в это время освободилась должность преподавателя в Школе королевских стипендиатов, которую прежде занимал Мишель Ван Лоо, и претендовать на нее мог только художник, специализирующийся в жанре исторической живописи. Общественный статус и, соответственно, материальные преимущества данной должности теоретически свидетельствуют об амбициозных притязаниях

Грёза. При этом Грёз совершает настоящую оплошность, что было тотчас отмечено современниками в связи с «Каракаллою»: картина плоха, поскольку художник пожелал «отойти от своего жанра... Добросовестный подражатель природе, он не сумел возвыситься до того преувеличения, которого требует живопись героическая». Дидро объясняет, почему скрупулезное подражание, так восхищавшее его у Грёза в жанровых произведениях, не должно иметь места в исторической живописи, и разъясняет социальный смысл иерархии жанров: «У Септимия Севера гнусный нрав, черная душа каторжника... Каракалла еще более гнусен, нежели его отец; он подлый и низкий плут; художнику не удалось передать сочетание озлобленности с благородством». Именно в этом все дело: необходимо уметь изображать «благородного злодея». Грёз справедливо заметил, что, если следовать исторической правде, Септимий Север был «самым вспыльчивым, самым жестоким из людей» и что ему, соответственно, невозможно придать «тихий и спокойный» облик царя Соломона. Автор статьи в «L'Avant-Coureur» поражен неуважением, проявленным Грёзом, отсутствием у него такта или вкуса, он ссылается на прославленного французского художника Пуссена, который, «выражая негодование этого правителя, ограничился изображением его слегка нахмуренных бровей, нисколько не умалив царственного величия, всегда присущего правителю и герою».

Приведенные выше наблюдения касаются, таким образом, одной-единственной детали, связанной с выражением лица, но с тех пор детали множатся, обвиняя Грёза, являвшегося между тем признанным мастером (в сфере жанровой живописи) в выборе аксессуаров и передаче чувств: ему вменяют ошибки в выражении лиц (о чем уже говорилось выше), погрешности в рисунке (правая рука Севера выглядит «нестественной», его нога и правое колено «смещены», и непонятно, как они связаны с остальным телом), отсутствие исторической точности костю-

мов (аграф, скрепляющий тунику Каракаллы, изображен не на том плече), чрезмерную «вычурность» драпировок и, наконец, плохой выбор места действия — спальня вместо палатки. Художник отказался от деталей, которых от него ждали, он пренебрег «богатством деталей, которые, кажется, предоставляло ему место события, что позволило бы композиции быть более правдоподобной и благородной». Если сегодня фризообразная композиция и относительная пустота «места действия» воспринимаются как подразумеваемая дань уважения Пуссену («Смерть Германика») и как прозрение, предвещающее неоклассицизм, то современники Грёза видели в этом лишь бедность (деталей), недостойную правителя...

Последний упрек особенно показателен, поскольку мы понимаем, что в «Каракалле» порицается с точки зрения «высокого жанра» именно то, что вызывает восхищение и восторг в «Деревенской помолвке» — произведении, принадлежащем «малому жанру». В случае с «Каракаллой» эмоциональную и драматическую сложность ситуации невозможно было «передать» в «картине, изображающей лишь одно мгновение». Однако аналогичное намерение «передать» то, что невозможно изобразить (а именно — невероятную сложность эмоции), обеспечило в 1761 году безоговорочный успех «Помолвки». Гримм так сказал об этом: «Нежность к нареченному жениху, грусть расставания с родительским домом, любовный порыв, сдерживаемый скромностью и стыдливостью девушки из благородной семьи; множество смешанных чувств — нежности, сладострастия, боязни, — возникающих в невинной душе в сей важный момент перемены судьбы, — все это читается в лице и позе очаровательно-го создания. Потребовались бы страницы для того, чтобы дать вам хотя бы отдаленное представление об этом. Каким образом художник смог передать столько различных оттенков чувств несколькими ударами кисти?»⁴⁷ Все происходит так, будто низкое положение жанра освобождает

ет и кисть художника, и взгляд зрителя от ограничений, которых требуют правила благородного жанра, и удовольствие от размышлений о деталях, неподвластное какому-либо контролю, приоткрывает тогда нечто иное, нежели простое правдоподобие.

Академия не терпит смешения жанров: Грёз был, разумеется, принят в ее члены, но как жанровый живописец. Буржуа, пожелавшему, чтобы его сочли за дворянина, напомнили о его жанре, о его положении. Оскорбленный, Грёз никогда более не выставлялся в Салоне. Шестнадцать лет спустя автор «Трактата о происхождении, развитии и современном состоянии живописи во Франции» вновь возвращается к этому случаю, подчеркивая его значение, и бесстрастно извлекает из него моральный и политический урок: «Эта картина является примером, доказывающим художникам, насколько опасно иногда изменять таланту, дарованному нам Природой». Невозможно было сформулировать это лучше во Франции в 1781 году, при Старом режиме.

Деталь 2: верблюды Ревекки

Теоретик-академист сталкивается с примечательным парадоксом: стремление к лаконизму деталей может превратиться в нечто противоположное — в почти маниакальное внимание к детали картины, поскольку необходимо «непрерывно осмысливать», что именно картина являет глазу. Пуссен, возможно вследствие своего исключительного авторитета, более чем кто-либо был объектом такого пристального внимания.

Благодаря Фелибьену нам известен ответ, данный художником критику, упрекавшему его в том, что в картине «Моисей, иссекающий воду из скалы», где местом действия является безводная пустыня, он слишком глубоко прорыл русло реки, откуда течет вода: ссылаясь на Аристотеля, Пуссен доказывает, что эта глубина связана, ве-

роятно, с Божественным провидением, он объясняет, что «ввиду столь важных событий» можно допустить нечто «сверхъестественное, а посему следует быть очень осторожным и не судить легковесно о том, что не является доступным пониманию каждого»⁴⁸. Ответ Пуссена исполнен юмора; Ле Брен проявляет юмор в гораздо меньшей степени, когда обращается к толкованию «Экстаза св. Павла». В его интерпретации все поддается объяснению и «описанию»; с помощью примечательной казуистики любой нюанс жеста и цвета обретает конкретный теологический или мистический смысл. Не только каждый из трех ангелов, отличаясь цветом одежд, олицетворяет «одну из трех различных ипостасей благодати... заботливой и действенной... сопутствующей человеку и дарующей помощь... щедрой и торжествующей», но и каждый их жест наделяется определенным мистическим значением, которое обусловлено текстом: «Нога святого выражает склонность св. Павла к греху, о чем он сам неоднократно говорил... Рука ангела, поддерживающего ногу св. Павла, символизирует Божественную помощь, когда он чуть было не упал, о чем он сам поведал следующими словами: „Но Господь сказал мне: довольно для тебя благодати Моей, ибо сила Моя совершается в немощи“». Апогеем такого буквального прочтения деталей является расшифровка выражения лица третьего ангела: «Господин Пуссен в мимике верхней части лица хотел изобразить мягкость и спокойствие, каковые испытывают те, кто пребывает в совершенном состоянии благодати, а мимикой нижней части — презрение и отвращение ко всему мирскому». Некоторые академики осмелились заметить, что Ле Брен сделал то, что мы назвали бы сегодня «сверхинтерпретацией»; они сомневались, мог ли художник «наделить столь конкретным содержанием данный сюжет?». Ле Брен с легкостью отвергает это сомнение: известно, что Пуссен ничего «не включал в произведения, не имея на то достаточных оснований»⁴⁹. Разли-

чие между живописной практикой мэтра классицизма и позицией теоретика не менее отчетливо проявляется в спорах по поводу трактовки Пуссенем текста Ветхого Завета в картине «Елиезер и Ревекка».

В книге «Краткие биографии художников» Роже де Пиль упрекает Филиппа де Шампеня, «не слишком осведомленного», по его словам, в том, что «следует умялить правду, дабы придать ей... изящество... <...> Все его мастерство сосредоточено на модели, рабом которой он был»⁵⁰. Вполне возможно, что истоки столь строгого суждения коренятся в критике Шампенем картины Пуссена, в которой он отказался от изображения верблюдов, упоминаемых в библейском тексте. Однако причиной, побудившей Шампеня критиковать художника за отсутствие верблюдов, была вовсе не рабская зависимость от модели, а стремление (не только янсенистского толка) придерживаться священного текста буквально. Достаточно перечитать отрывок из Бытия (24: 17—21), чтобы убедиться, что верблюды в этом эпизоде являются не просто декоративным элементом; Елиезер узнаёт юную деву, которую Господь избрал в жены Исааку, благодаря тому что она совершит действие, предустановленное Господом: она предложит напоить верблюдов, после того как поднесет воду мужчине. В этом рассказе, вскоре повторенном (24: 42—46), верблюдам придается особое значение. Реакция Ревекки на их присутствие и есть знак ее Божественной избранности.

Чтобы оправдать отсутствие верблюдов в картине Пуссена, Ле Брен предается бытовому толкованию Ветхого Завета, согласно которому источник был расположен поодаль от места встречи и Ревекке пришлось бежать к нему, чтобы напоить верблюдов. Такая интерпретация неубедительна, ведь ничто не препятствовало Пуссену разместить источник и верблюдов в глубине картины, показав таким образом расстояние между ними и местом, где происходит диалог Елиезера и Ревекки. Результаты по-

следних исследований по истории искусства подтверждают, что подобное внимание к детали не согласуется с реальной работой Пуссена, но они подтверждают важность этих размышлений о детали для живописца, «не пренебрегающего ничем» и, стало быть, озабоченного соблюдением *decorum*^{*}, то есть тем, что следует и чего не следует изображать в соответствии с конкретным сюжетом.

Действительно, в настоящее время известны три различные версии этой темы, трактованной Пуссеном: хранящаяся в Лувре картина без верблюдов, датированная 1648 годом (ил. 10); полотно из собрания Бланга (ил. 11), написанное в последние годы жизни художника (ок. 1661—1664), где один верблюд, отделенный от двух главных персонажей колодцем, расположен в левой части композиции, с краю; и, наконец, картина из собрания Дени Маона, датированная 1629 годом, принадлежность которой кисти Пуссена вызывает некоторые сомнения (ил. 12): здесь присутствуют три верблюда, причем они занимают важное место на переднем плане, в правой части холста.

Таким образом, простое хронологическое сопоставление произведений демонстрирует колебания художника в интерпретации сюжета: в тридцать пять лет для Пуссена верблюды действительно играют роль более существенную, чем просто «деталь», в пятьдесят четыре года он их совсем исключает из композиции, однако позднее, в возрасте шестидесяти семи — семидесяти лет, он вновь вводит их, но теперь уже в качестве детали.

Анализ Ле Брена может быть отнесен лишь к картине 1648 года — единственной ему известной. Однако доводы, которые он приводит, чтобы обосновать мотивации Пуссена, неубедительны, поскольку, если бы эти мотивации были «продиктованы разумом», Пуссен в 1661 году не ввел бы верблюда в композицию вновь как деталь. Следовательно, отсутствие верблюдов на холсте 1648 года

* Приличия, достоинства (*лат.*).

объясняется, несомненно, самим моментом библейского эпизода, который художник избрал для воплощения.

На картинах 1629 и 1661—1664 годов Елиезер изображен в тот момент, когда он пьет, то есть Ревекка еще не произнесла предначертанную ей фразу, свидетельствующую о том, что она — избранница Господа («Я стану черпать и для верблюдов твоих, пока не напьются»). Верблюды, о которых в библейском тексте говорится в прошедшем времени и в ближайшем будущем, являются символом того, что можно было бы назвать «ожидаемым настоящим» относительно описываемого эпизода, и поэтому они присутствуют в композиции. Напротив, в версии, хранящейся в Лувре, представлен момент, когда, после того как верблюды напоены, Елиезер подносит Ревекке «золотую серьгу весом полсикля и два запястья на руки ей весом в десять сиклей золота»*. Это, следовательно, момент второго диалога, когда Ревекка узнаёт, что отвечает второму условию: чтобы стать женой Исаака, необходимо принадлежать роду Авраамову. Не упомянутые в Библии во время второго диалога, верблюды были не нужны на картине в предложенной Пуссенем трактовке эпизода. В луврском варианте избрание Ревекки при посредничестве Елиезера является, по сути, прообразом Благовещения, поскольку оно свидетельствует о встрече Божественной благодати и человеческой *caritas*** . Расположение этих персонажей и цвет одежды Ревекки (синий и красный, как у Девы Марии) подтверждают религиозное, типологическое значение сцены⁵¹.

Анализ можно еще более уточнить, так как на картинах и 1629, и 1661 годов изображены верблюды, что указывает на присутствующее в повествовании ожидание, напряжение, предшествующее моменту, когда Ревекка должна произнести решающую фразу. Но от произведе-

* Быт 24: 22.

** Любви (*лат.*).

ния к произведению роль верблюдов становится второстепенной, она низводится именно к функции детали.

Эту трансформацию стоит пояснить: она могла быть продиктована пожеланиями заказчика, его вмешательством в работу над картиной. Версия 1629 года, несомненно предназначалась для Кассиано дель Поццо; верблюды, с их явным экзотизмом, вызывают в памяти две «картины со слонами», заказанные Кассиано дель Поццо в тот же период. Это предположение тем более правомерно, что в 1629 году, обращаясь к Кассиано дель Поццо с просьбой о помощи, Пуссен пишет: «Я нарисовал слона (ибо, как мне казалось, таково было пожелание вашей светлости) и готов его преподнести». Вернувшись к той же теме более четверти века спустя, Пуссен отводит верблюдам глубоко продуманное место: они появляются в композиции в момент, когда о них говорит Ревекка.

Итак, верблюды, которые сегодня могут показаться второстепенным мотивом, на самом деле являлись предметом серьезного внимания Пуссена; эти три картины представляют собой как бы целенаправленную трансформацию одного сюжета, анализ которой позволяет воссоздать последовательность размышлений художника. Таким образом, внимание к детали приближает нас к его творческому процессу.

Анализ детали проясняет и условия восприятия картины зрителем. Хотя верблюды действительно (нравится или не нравится это Ле Брену) никоим образом не были для Пуссена «пустяком» и хотя он не исключил данный мотив из опасения «смутить» зрителя, они могли тем не менее произвести такое воздействие. На старой копии (хранящейся в Ле-Мане) картины 1629 года воспроизведена лишь левая часть полотна (ил. 13). Может быть, декупаж был сделан по желанию заказчика, разделявшего мнение Анри Тестелена, для которого бык и осел возле Иисуса — «непристойные детали», ибо эти животные придают картине «брутальный характер»?⁵² И все же не-

обходимо вновь подчеркнуть то, что отличает рассуждения теоретиков классицизма от реальной живописной практики мэтра: в своем единственном известном «Рождестве» и множестве вариантов «Поклонения пастухов» Пуссен всегда изображает традиционных осла и быка.

Пуссен, этот несравненный образец французского академического стиля, все же не согласуется с «академизмом». Отнюдь не для Ле Брена и его тенденциозных эссеистов написал он свой «Экстаз св. Павла», а для Скаррона, «неистовства» которого он считает, однако, так мало соответствующими своему вкусу, что, не боясь оскорбить слух Шантелу, говорит: «Он творит чудеса, ибо, имея круглую задницу, выдает квадратные какашки»⁵³.

ГРЕХОВНЫЕ УДОВОЛЬСТВИЯ

По словам Энгра, «детали — это мелкие важные особы, которых необходимо ставить на место»⁵⁴. Формула как нельзя более классическая, но не может ли она означать нечто большее, чем благочестивое пожелание? Учитывая тот факт, что живопись предназначена взгляду, деталь в ней становится не вполне управляемой и, в сущности, безрассудной. Во время разглядывания картины неизбежно возвращение и, стало быть, произвольное — любопытным либо пристрастным взглядом — дробление композиции.

В XVIII веке получила развитие тема единства произведения и мгновенности производимого им эффекта; глаз, по утверждению барона Гримма, желая «с первого взгляда охватить целое», «теряется в той бесконечности деталей, которыми вы хотите обогатить свое творение»⁵⁵. Десять лет спустя Лессинг также подчеркивает значение мгновенности «первого взгляда», «решающего для впечатления», поиск которого побуждает пренебречь «сотней докучливых и ничтожных деталей»⁵⁶.

Указанные пожелания найдут значительный отклик в живописной манере, они свидетельствуют также о появлении «современного» зрителя. Однако этим не исчерпывается реальная практика восприятия. Созерцая картину, будучи «позван» и «привлечен» ею, зритель «прикован» к ней, а когда картина воспринята, то есть когда она рассмотрена «по частям и в своей целостности», тогда зритель концентрирует внимание на отдельных фрагментах в зависимости от того места, где его заинтересовали детали.

В связи с этим уместно привести исключительно ценное свидетельство — рассказ Шантелу о том, как Бернини рассматривал цикл «Семь таинств» Пуссена. В логично выстроенном и подробном рассказе Шантелу, свидетельствующем о гордости владельца картин триумфом «своего» художника, восхищение Бернини передается посредством усиливающегося внимания к деталям, что проявлялось в его поведении и физическом возбуждении. Шантелу пишет: «Я велел открыть „Обручение“, он рассмотрел его... не сказав ни слова, отдернул занавес, который скрывал часть фигуры, стоящей за колонной... Он был восхищен возвышенностью и величием картины; он внимательнейшим образом рассмотрел все в целом; затем, перейдя к частностям, выразил восхищение благородством и заботливым участием девушек и женщин, присутствующих при свадебной церемонии, в частности той, что наполовину скрыта колонной. Потом он столь же долго и восхищенно рассматривал „Покаяние“. Тем временем я выставил „Соборование“... Некоторое время он смотрел на картину стоя, затем опустился на колени, чтобы лучше разглядеть ее, периодически меняя очки и выражая безмолвное изумление. Наконец он поднялся и сказал, что она производит такое же впечатление, как прекрасная проповедь, которую слушаешь с огромным вниманием и после которой уходишь молча, но ощущая в душе ее воздействие. Затем я велел принести „Креще-

ние», также поместил его около окна и сказал кавалеру Бернини, что здесь изображен рассвет. Сначала он изучал ее сидя, потом опустился на колени, время от времени перемещаясь от одного края картины к другому, чтобы лучше разглядеть ее, после чего сказал: „Эта нравится мне не менее других“»⁵⁷.

Встреча одного из крупнейших представителей римского барокко в области декоративного искусства, мэтра *bel composto*^{*}, и *doctus pictor*^{**} классицизма является достаточно веским основанием, чтобы воспрепятствовать примитивным противопоставлениям, свойственным поверхностным классификациям. Поведение Бернини при знакомстве с «Обручением» (ил. 15) и «Соборованием» обнажает интимные отношения, которые устанавливаются вблизи живописной поверхности между зрителем и деталью картины.

По поводу «Обручения»: Шантелу также замечает, что Бернини отодвигает занавес, закрывавший «часть фигуры, стоящей за колонной», и похвала картины заканчивается похвалой женской фигуры, «что наполовину скрыта колонной». Речь идет в действительности о детали, причем о детали маргинальной; он «рассмотрел... внимательнейшим образом» все в целом, но его восхищение вызывает та часть композиции, о которой едва ли можно сказать, что она связана с «главным» содержанием изображения. В то же время эти «полускрытые за колонной» фигуры являются в данной композиции новшеством по сравнению с предыдущим вариантом, написанным для Кассиано дель Поццо между 1636 и 1640 годом (ил. 14). В то время как на картине дель Поццо сцена обрамлена колоннами иллюзорной архитектуры и все фигуры расположены внутри образуемого колоннами пространства, в более позднем варианте для Шантелу (ил. 15) об-

* Прекрасного синтеза (*ит.*).

** Ученого живописца (*лат.*).

щая композиция построена иначе, она представляет собой — выражаясь современным языком — нечто вроде «кадра вне кадра», впечатление от которого тем более усиливается, что мы видим лишь складки одежды женской фигуры, подчеркнутые светом, проникающим через окно. Внимание, а затем восхищение Бернини по отношению к этой детали композиции явно связаны с его собственными поисками расположения задрапированной фигуры в архитектурном обрамлении, когда источник света находится за его пределами. Именно исходя из своих собственных интересов, зритель замечает ту или иную деталь картины.

Бернини, стоя на коленях перед «Соборованием», вначале проявляет «безмолвное изумление», а затем, поднявшись, говорит о воздействии «прекрасной проповеди». Такое восприятие демонстрирует основное различие между созерцанием и дискурсом; насколько взгляд стремится приблизиться к картине и вызывает нарастающую физическую реакцию, настолько дискурс является, в сущности, банальным или, лучше сказать, бесцветным и сдержанным. Как будто все, что происходит между глазом и поверхностью холста, — вещь глубоко интимная и формирует опыт, который не должен быть выражен, или не может быть выражен, или, если он выражен, обретает условные формы.

Действительно, можно прийти к выводу, что именно благодаря оценке или, лучше сказать, дегустации подобных деталей возникает и усиливается удовольствие, получаемое от живописного произведения, хотя и с риском утратить идеальное единство.

Делакруа, мечтая о картине, которую можно «обозреть в одно мгновенье», высказывается, используя классическую терминологию, о своем собственном «Положении во гроб»: «Совершенство этого искусства», живописи, «впечатление» от которой «должно быть мгновенным», состоит в том, что «ни одна деталь не напрашивается на

то, чтобы вызвать восхищение или рассеять внимание» (Дневник, 11 декабря 1855 г.). Эта четко обозначенная позиция, возможно, была связана с тем, что Делакруа противопоставлял свою живописную практику практике Жерико, искусство которого поражает его «полным отсутствием единства» («Одна подробность добавляется к другой и образует несвязное сочетание»). Между тем в «Дневнике» Делакруа нередко говорит о том, что деталь доставляет ему то удовольствие, которое не может дать его собственная живописная манера; так, в октябре 1849 года, после посещения руанского музея, где Делакруа «в первый раз» обратил внимание на картину Герарда Давида*, он «очарован»: «Необычайная деликатность в передаче деталей, отражающих темперамент, тонкость волос и кожи, изящество рук и т. д. Широкая манера письма не может создавать подобное впечатление». Очарование детали таково, что Делакруа приходит к парадоксальному выводу: за исключением особых случаев, когда «это искусство» достигает совершенства, картина оценивается по частям. В этом заключается ее «преимущество» перед литературой и музыкой: «...в нравящейся нам картине мы видим лишь удачные места, никогда не надоедающие» (Дневник, 23 апреля 1863 г.).

Высказанная менее чем за четыре месяца до смерти, эта мысль нередко встречается в заметках Делакруа. В марте 1849 года он восхваляет «скромность» живописи; она состоит в том, что, хотя «крупнейшую картину можно обозреть в одно мгновение», зритель может «останавливаться» на «отдельных ее частях», которые «вызывают восхищение». В другом месте Делакруа возвращается к данной теме, преломляя ее через идею «как бы осязаемой реальности» живописи, когда «в первую же минуту лучшие части произведения бросаются вам в глаза» (Днев-

* В цитируемом переводе Т. М. Пахомовой фигурирует только имя Луки Лейденского.

ник, 23 сентября 1854 г.), и подобное отношение к живописному произведению через деталь подводит художника к противоречащему данному высказыванию многозначительному суждению по поводу «Страшного суда» Микеланджело. Видны лишь «поражающие детали, поражающие, как внезапный удар кулаком; но в целом тут нет ни единства, ни связи, ни интереса. <...> Кажется, что, изображая какую-нибудь руку или ногу, он думает только об этой руке или ноге... <...> Надо признать, что отдельные фрагменты в такой трактовке, написанные с этим исключительным предпочтением, сами по себе достойны того, чтобы вызывать наш восторг. <...> В чем кроется тайная причина этого рода восхищения? Вот что мне хочется объяснить» (Дневник, 4 октября 1854 г.).

Годом ранее Делакруа, однако, попытался объяснить это «как бы осязаемое» волнение, какое могут вызвать лишь живопись и скульптура: «Вы наслаждаетесь реальным изображением предметов, как будто вы их действительно видите; и в то же время смысл, какой заключают в себе эти образы для вашего ума, вас воспаляет и приводит в восторг... <...> Видимый знак, говорящий иероглиф, знак, лишенный ценности для ума в произведении литератора, в произведении художника становится источником самого живого наслаждения». Те, кто отводит литературе более высокое место по сравнению с изобразительным искусством, «никогда не любовались рукой, ее кистью или каким-нибудь торсом в античной статуе или в скульптуре Пюже... и забавно обманывают себя, думая, что, когда пишут *руку* или *ногу*, вызывают в моем уме такую же эмоцию, какую я испытываю, когда вижу прекрасную ногу или руку» (Дневник, 20 октября 1853 г.).

Эти страницы написаны художником, который считал, что самое сложное в его искусстве связано с необходимостью вернуться к первоначальному замыслу, обогатив его деталями, в то время как он мог «в течение целого дня созерцать какую-нибудь руку статуи Пюже, хотя

вся она в целом не представляет собой ничего особенно-го» (Дневник, 4 октября 1854 г.). Следовательно, удовольствие, доставляемое художнику деталью, непосредственно связано с его работой. Впрочем, то же самое можно найти у писателей, например у Стендаля, который в своих заметках о Салоне 1824 года утверждает, что в наслаждении картиной деталь играет решающую роль.

По поводу «Прощания Гекубы и Поликсены» Дроллинга (ил. 16) Стендаль отмечает, что «все заинтересованно останавливающиеся перед этой картиной хвалили голову Поликсены»; писатель, согласный с мнением публики, добавляет, что «эта голова удивительно прекрасна и оживляет всю картину». Несколько дней спустя воздействие детали обретает статус события: «Успех превосходной головы Поликсены г-на Дроллинга растет день ото дня; нынче утром он граничил с восторгом». Стендаль в конечном счете увидел в этом успехе знак «кануна революции в искусстве», закат «века красивых мышц», предвещаемый самим учеником Давида⁵⁸.

Можно с иронией отнестись к «взгляду» Стендаля. Но это означало бы упустить существенный аспект: успех, приписываемый Стендалем голове Поликсены, напоминает о том, что история живописи, понимаемая как история ее восприятия и, следовательно, как история живописи в истории, формируется, часто решающим образом, исходя из деталей и в зависимости от деталей, вызывающих чрезмерное восхищение.

В «Книге о художниках» («Het Schilder Boeck»), изданной Карелом ван Мандером в Харлеме в 1604 году, прекрасно показано, как наслаждение деталью может перерасти в непреодолимое влечение и в желание разрезать картину, расчленив ее, чтобы взять наиболее понравившийся фрагмент. Это свидетельство тем более интересно, что сам Карел ван Мандер является крупной фигурой в истории фламандской живописи: это учитель Франса Халса и гордость Харлема в конце XVI века, поэт, драма-

тург и художник, большой ценитель итальянского искусства, совершивший путешествие по Италии между 1573 и 1577 годом и более трех лет живший в Риме, прежде чем присоединиться к Бартоломеусу Спрангеру, чтобы заняться подготовкой живописного декора в связи с коронацией Рудольфа II. В 1578 году Мандер возвращается во Фландрию и вместе с Корнелисом Корнелиссеном и Хендриком Голциусом образует в Харлеме настоящий триумvirат, имевший громадное значение для распространения *la bella maniera* во Фландрии. Поэтому неудивительно, что по примеру Вазари, с которым он, вероятно, познакомился во Флоренции, ван Мандер прославляет Яна ван Скорела, вернувшегося из Рима в 1524 году, привезя из Италии «самые совершенные образцы», чтобы представить их взорам «фламандцев, которые с упорством и прилежанием старались достигнуть успеха прежними, привычными им способами работы... брали за образец простую, обыденную жизнь»*.

Несмотря на указанные обстоятельства, ван Мандер, далекий от того, что являлось главной заботой «высокого жанра» во французском его понимании, часто напоминает о том, как именно самые незначительные детали доставляют порой наибольшее удовольствие. Так, Брейгеля он именуется Питером Шутником не только потому, что тот создавал в манере Иеронима Босха «картины, изображающие бесовщину и разные смешные сцены», но и потому, что его «шутки» присутствуют в качестве деталей и в других произведениях; ладно бы они встречались в «сельских» картинах — например, описывая «Крестьянскую свадьбу», ван Мандер, в частности, упоминает «старика-поселянина с кошельком на шее, считающего на ладони деньги», — но мы вправе были бы ожидать упреков в тех случаях, когда эти «шуточные» детали фигурируют в сце-

* Здесь и далее цитаты из «Книги о художниках» К. ван Мандера даются в переводе В. М. Минорского под редакцией Г. И. Федоровой.

нах религиозного содержания. Однако ван Мандер вовсе не проявляет излишнего беспокойства в подобных ситуациях и даже не выводит из этого морали; он довольствуется констатацией факта, как в случае с картиной «Несение креста», «написанной весьма правдиво, но оживленной несколькими забавными сценами»: таков эпизод с мальчиком, пытающимся нахлобучить сбитуую с него шапку, или потасовка крестьян в левой части композиции.

Эти детали усиливают наслаждение, доставляемое произведением, как и все те «яркие мелочи», которые постепенно открываются зрителю в огромной картине «Вавилонская башня».

Удовольствие от детали граничит иногда с зачарованностью, как в случае с ныне утраченным полотном «Падение Икара» Ганса Бола: «Там была представлена выступавшая из воды скала с расположенным на ней замком, написанная с твердостью и с таким искусством, что лучше исполнить было бы нельзя, до того эта скала, обросшая мхом разных оттенков, была красива; подобной же удивительной красоты был и старый, своеобразной постройки замок, казавшийся как бы выросшим из самой скалы. Одним словом, все было столь замечательно передано, что глаз не отвести. Превосходно переданы были даль и вода, в которой отражалась скала, и видневшиеся на ее темном отражении перья, выпавшие вследствие расплавления воска из крыльев Икара и очень естественно носившиеся по воде, гонимые ветром»⁵⁹.

От зачарованности деталью зритель может в конце концов дойти до желания разрезать картину. На портрете кисти Дирка Якобса «рука была написана с таким совершенством», что «за право вырезать эту руку из картины Якоб Рауварт предлагал большие деньги». Однако ничто не мешает предположить, что этот портрет, подобно «Портрету Помпеуса Окко», написанному Дирком Якобсом в 1531 году (ил. 17), был *memento mori*: удовольствие, доставляемое деталью, заставляет забыть о морали,

но именно деталь обеспечивает успех. И кто объяснит когда-нибудь в точности, почему решили вырезать фигуру царя Давида, расположенную в верхнем левом углу картины Г. Мемлинга «Вирсавия, выходящая из купальни» (ил. 18, 19), а затем заполнить образовавшуюся пустоту архитектурным перспективным видом и крошечной фигуркой того же Давида (ил. 20)? Было ли это сделано из соображений морали — чтобы удалить подглядывающего от вожделенного объекта? Или же, напротив, продиктовано эгоистичным желанием подглядывающего зрителя не иметь свидетеля? Или, наконец, это результат стремления торговца сделать две картины из одной — убить одним выстрелом двух зайцев, приспособивая «первоначальное» пространство оригинала к запросам покупателей?⁶⁰

Желание разрезать картину кажется еще более шокирующим, когда речь идет о монументальном религиозном произведении, таком как «Успение и коронование Богоматери», написанное Дюрером в 1508—1509 годах. Подчеркнув мастерство и точность в изображении волос ангелов, ван Мандер указывает, что «пятка и ступни преклоненного апостола... вызывают огромное восхищение у народа». Подобное проявление «простонародного вкуса» не вызвало бы удивления, если бы ван Мандер не продолжил, вероятно не ощущая противоречия: «...и говорят, что уже предлагали большие деньги за право вырезать эти ступни из картины». Такой двойственный взгляд обусловлен искусной трактовкой художником названной детали. Продолжение текста подтверждает сказанное: «Удивительно и даже трудно поверить, какие блага ежегодно приносит эта картина монахам или монастырю в виде одних чаевых и подарков, которые щедро дают важные господа, купцы, путешественники и любители искусства за то только, чтобы открыли и показали ее»⁶¹. Несмотря на восхищение, которое вызывает у него Дюрер, ван Мандер вовсе не возмущен мыслью о том, что кто-то мог по-

желать распилить центральную доску алтарного триптиха мастера с целью забрать «лучший фрагмент». Напротив, это воспринимается как знак престижности работы художника и силы ее воздействия. От некоторых картин ныне сохранились лишь фрагменты либо копии, потому что там имелись детали, особо ценимые и часто копируемые; такова среди прочих «Голова стрелка из арбалета» (Прадо), скопированная с утраченной работы Босха «Коронование терновым венцом». Но, наслаждаясь деталью, копиисты иногда не ограничивались ее копированием; имели место расчленения картин, и, согласно ван Мандеру, история живописи пестрит случаями разрезания картин ради более полного наслаждения деталью.

Вероятно, нам никогда не удастся узнать, почему владелец портрета Джиневры деи Бенчи кисти Леонардо да Винчи, датируемого около 1475 года (ил. 21), отрезал от него широкую полосу в нижней части доски, укоротив ее тем самым примерно на треть, а для достижения гармоничного формата обрезаю ее также с боков, чтобы она не была слишком квадратной. В настоящее время мы располагаем лишь копией (вольной), сделанной Лоренцо ди Креди и дающей представление об изначальной композиции этой картины, входившей в серию других женских погрудных портретов, среди которых «Джоконда» в конечном счете является лишь одним из вариантов. Между тем можно предположить, что вышеупомянутое преобразование портрета Джиневры деи Бенчи было связано с тем, что Леонардо не закончил руки модели; произведение *non finito** могло не понравиться, и владелец картины решил, что недописанная деталь крайне затрудняет созерцание портрета. «Перекроив» картину (возможно, когда ее переводили с дерева на холст), владелец, по-видимому, упрочил тем самым ее значение для себя как объекта, доставляющего наслаждение⁶².

* Незаконченное (*ит.*).

Данное утверждение может показаться парадоксальным, но некоторые живописные произведения дошли до нас лишь благодаря тому, что целое, которому они принадлежали, подверглось разобщению⁶³. Так, например, хранящаяся в Ватиканской пинакотеке великолепная маленькая картина фра Анджелико «Стигматизация св. Франциска» представляет собой лишь одну из частей более крупной композиции наряду с несколькими другими фрагментами близких размеров, разбросанными по разным музеям. Возможно, эта картина предназначалась для пределлы утраченного алтаря. На первый взгляд можно предположить, что «Мадонна с Младенцем» из Амстердама является тем целостным произведением, в котором нашли воплощение мысль и чувство художника. Однако и здесь речь идет лишь о фрагменте большой картины явно прямоугольной формы, реконструкция которой оказалась возможной, когда удалось идентифицировать маленькое погрудное изображение ангела, затерявшееся в Вэдсворт Атенеуме в Хартфорде, с тем ангелом, что находился в левом верхнем углу первоначальной композиции. Сейчас уже невозможно определить, на каком историческом этапе предпочли разрезать эту религиозную картину, чтобы получить самый интимный фрагмент⁶⁴.

Картина Карпаччо, хранящаяся в Вашингтоне, теперь носит название «Читающая Мадонна» (ил. 22). Прежде она называлась «Читающая женщина». Однако ничто в изображении не указывает на то, что речь идет о Мадонне. Изменение названия продиктовано самим женским обликом, как его задумал Карпаччо; в действительности эта картина являлась некогда составной частью другой композиции, и до начала XX века еще можно было слева различить подушку и фрагменты детской руки и ноги. В результате реставрации, отвечающей правилам хорошего вкуса, фрагменты, мешавшие восприятию картины, записали, скрыв тем самым следы произведенного некогда разделения⁶⁵. Причины, по которым картина была

разделена, нам в точности не известны, но это разделение явно секуляризировало религиозный образ и низвело до средних размеров, несомненно, более значительное произведение. Из картины был вычленен фрагмент, чтобы сделать из него объект более приятный глазу.

Принцип «разделяй и наслаждайся», бесспорно, был связан с распространением частных заказов на произведения искусства и утверждением понимания картины в том смысле, который придает термину лорд Шефтсбери, когда он вводит его в 1712 году в английский язык: «...уникальное произведение, единственное в своем роде и составляющее некую целостную реальность»⁶⁶. То, что в XVIII веке многочисленные полиптихи подверглись расчленению, — отнюдь не случайное совпадение. Но сила, с которой проявилась эта потребность в «уникальном произведении», нашла выражение не только в расчленении сложных ансамблей; с тех пор как живописный фрагмент стал восприниматься как некое доставляющее наслаждение зрителю единство, подобному «разделению» подвергались также произведения, представлявшие собой «картины» в современном смысле этого слова.

В 1523 году Лоренцо Лотто написал для Никколо Бонги «Мистическое обручение св. Екатерины» (ил. 23). Последний заказал произведение именно для себя; это была действительно «картина», на которой набожный заказчик изображен в непосредственной близости от Мадонны, поэтому, созерцая картину, он смотрел на себя. К настоящему времени от произведения Лотто сохранилась лишь верхняя часть; согласно рассказу Ридольфи, относящемуся к 1648 году, это произошло потому, что «в ту пору, когда французские солдаты захватили город [Бергамо, в 1528 году], картину ради ее безопасности поместили в церковь Св. Михаила, но солдаты, не испытывавшие почтения к сакральным местам, ворвались в церковь, и кто-то из них, поддавшись очарованию (*invaghito*) пейзажа с изображением горы Синай, видневшегося в окне,

вырезал его из картины»⁶⁷. История вполне правдоподобная, однако поступок солдатни имеет, возможно, и позитивную оборотную сторону. Ибо пейзаж в живописи уже тогда доставлял истинное удовольствие⁶⁸. Рассказ Ридольфи позволяет предположить, что еще до того, как пейзаж стал самостоятельным живописным жанром, зритель уже воспринимал его таковым с точки зрения возможности при желании «вычленить» и сделать из него отдельную картину.

С утверждением «эстетики чувства» и «чувства изящного» в начале XVIII века, именно в тот момент, когда лорд Шефтсбери обогащает английский язык понятием картины, удовольствие, испытываемое от «живописного единства», оборачивается против «больших помпезных композиций». Остановимся теперь лишь на таком аспекте вкуса, как удивительное предложение, сделанное президентом де Броссом в своем 43-м письме из Италии: создать музей, где были бы собраны лучшие фрагменты всех итальянских фресок. Восхищенный во время путешествия по Италии мозаичными копиями, которые создавались в Риме с целью замены пострадавших от сырости произведений, президент планирует применить эту практику к копиям, сделанным в Риме для отправки их во Францию. Его идея заключается не в том, чтобы защитить таким образом оригиналы, а в том, чтобы добиться колорита более яркого, чем колорит этих оригиналов, и особенно в том, чтобы выбрать из зачастую огромных произведений наиболее удачные детали, пропорционально их уменьшив: «В мозаике необходимо выполнять лишь лучшие фрагменты, ведь не все равноценно даже среди того, что создано рукой Рафаэля, их надобно уменьшать, насколько это возможно, до квадратной формы или оставлять самое совершенное, исключая либо разъединяя определенные части, с тем чтобы перенести их в иное место... Было бы великим благодеянием, достойным такого могущественного короля, как наш, специ-

ально возвести просторное здание-галерею и собрать там мозаичные копии самых прославленных фресок, существующих в Италии»⁶⁹.

Это удивительное письмо придает исключительное значение распространенной практике восприятия картины и свидетельствует о том представлении, которое имеет уже неограниченную власть над данной практикой. Но если использовать классическую терминологию Фелибьена, президент также указывает, что «глаз озабочен не столько тем, чтобы произведения были продиктованы законами Разума, сколько тем, чтобы они ему нравились». Можно считать фактически, что президент проявил вкус «либертен»* в том смысле, в каком подразумевал его на сей раз Фреар де Шамбре в предисловии к своему трактату «Идея совершенства в живописи»: ради удовольствия от «первой встречи» подобный вкус нуждается в «румянах и прикрасах». Несколько лет спустя Ле Брен подтверждает и усиливает данное суждение: пристрастие к «избранным фрагментам», которыми являются слишком понравившиеся детали, превращается в настоящее «пиршество для глаз», «наслаждающихся» отдельными частями, вместо того чтобы постигать «смысл целого»⁷⁰.

Деталь 3: ступня апостола

Рассказ ван Мандера, посвященный «Успению Богоматери» Дюрера, заслуживает более подробного рассмотрения; он действительно наводит на мысль о том, что рыночная стоимость алтарного триптиха связывается знатоками единственно со ступней апостола, на которую народ уже обратил внимание как на «нечто особенное» и впредь будет это делать. Подобная встреча двух взглядов — простолюдина и знатока — выглядит не слишком правдоподобно, но текст ван Мандера, безус-

* Libertin (*фр.*) — вольный, распущенный.

ловно, является отзвуком рассказов, свидетельствующих о двойном престиже произведения — в глазах народа и «ценителей». Он позволяет также извлечь чрезвычайно ценную информацию о статусе и роли детали «ступни апостола» в композиции Дюрера. Это произведение было действительно знаменитым. В 1615 году, всего через одиннадцать лет после издания книги ван Мандера, картину покупает Максимилиан I Баварский; местный художник делает с нее копию, которая остается в церкви, что подтверждает нежелание доминиканцев лишиться столь популярного произведения. Ван Мандер, указав на двойную (религиозную и художественную) ценность этой детали «ступни апостола», делает вывод, смысл которого весьма показателен. Сама история алтарного триптиха Дюрера позволяет уточнить некоторые аспекты.

Изначально ценность данного произведения в денежном эквиваленте была определяющим элементом его существования. Дюрер, недовольный условиями первого контракта (сто тридцать флоринов), добивался их пересмотра и после затяжной переписки с заказчиком одержал верх. Между тем, несмотря на довольно значительное увеличение суммы (до ста восьмидесяти флоринов), он по-прежнему чувствовал себя неудовлетворенным. Произведение имело религиозный характер, но для Дюрера ценность его определялась прежде всего суммой, в которую оценивался талант живописца.

В 1615 году Максимилиан приобретает лишь центральную, написанную самим Дюрером часть огромного алтарного образа, так называемого «Алтаря Геллера», заказанного художнику в 1503 году и выполненного в 1508—1509 годах, после его второго путешествия в Италию. На внутренней стороне боковых створок были представлены заказчик и его супруга, великомученики св. Иаков и св. Екатерина (их небесные покровители), а на внешней стороне — поклонение волхвов, свв. Петр и Павел, Христофор и Фома Аквинский; изображения на

створках алтаря — это работа мастерской художника, в частности его брата Ганса.

Вскоре после окончания работы Дюрера и его мастерской над алтарным образом он был дополнен двумя новыми створками, исполненными Матисом Грюневальдом в 1509—1510 годах; на них изображены с одной стороны св. Лаврентий, расположенный над св. Елизаветой, с другой — св. Кириак над св. Лючией. Таким образом, «Алтарь Геллера» представляет собой уникальное произведение, в его создании последовательно приняли участие два самых крупных в то время немецких художника, индивидуальный стиль которых нашел здесь гениальное воплощение. Высоко оценивая значение своего искусства, Грюневальд впервые подписывает свою работу («Св. Лаврентий»), и его монограмма — это явная реакция на монограмму Дюрера (ныне известную), изображенную в пейзаже, почти в центре «Успения Богоматери».

Произведения Грюневальда подчеркивают молитвенное назначение алтаря. Действительно, растения около ног двух святых не только являются целебными (те, что сопровождают св. Лючию, позволяют к тому же ее идентифицировать, поскольку речь идет о растениях, помогающих исцелению глаз: это бересклет, волосистая ястребинка и чистотел), но и представлены такими, как они выглядят в августе, во время праздника Успения Богоматери, — деталь, подтверждающая связь темы «Успения» с молитвенной набожностью⁷¹.

Дюрер, со своей стороны, закончив работу над «Алтарем Геллера» в 1510 году, добавляет к выполненному им в 1500—1505 годах циклу «Жизнь Богоматери» еще одну гравюру. Подобные гравюры, рисунки к которым, как известно, создавали крупные мастера, преследовали двойную цель — способствовать известности их авторов и служить для широкого распространения, являясь «фресками для бедных», как называли ксилографии, выполненные в Венеции Тицианом⁷². Гравюра, созданная

Дюрером в 1510 году, называлась «Успение и коронавание Богородицы» (ил. 24); Эрвин Панофский указал, что ее происхождение явно связано с «Алтарем Геллера», хотя различия в данном случае так же важны, как и сходство⁷³. Эти различия связаны главным образом с тем, что Дюрер ввел в гравюру ряд аксессуаров, деталей, навеянных современной ему практикой погребального обряда: кадильницу, кропило, молитвенник, процессионный крест, — и на первом плане скромный деревянный гроб. Эти изменения были призваны придать изображению более «простонародный» характер, приблизить его к конкретным обычаям и скорее растрогать верующего, чем поразить торжественностью и выражением иерархии, которые в алтаре символизированы папской тиарой и императорской короной Христа и Бога Отца.

Итак, переходя от одного произведения к другому, от знаменитого алтарного образа к популярной гравюре, Дюрер сохраняет только один элемент, который он подчеркивает также на переднем плане, — ступню колена-преклоненного апостола. Этот факт достаточно ярко демонстрирует, что в алтаре данная деталь уже была «простонародной» в том смысле, что она обеспечивала непосредственную эмоциональную связь с торжественным событием, изображенным в верхнем регистре. Позднее ступни будут всегда встречаться на переднем плане изображения, призванные приблизить его к простонародной набожности: вспомним хотя бы ступни пилигримов, которые Караваджо поместил на своей картине «Мадонна с пилигримами» на уровне глаз верующих (ил. 25).

Что же тогда означает продолжение текста ван Мандера, из которого следует, что внимание к ступне апостола со стороны простых людей сменяется вниманием «коллекционеров», знатоков? История произведения позволяет найти ответ и на этот вопрос: ответ является совершенно точным. Максимилиан I купил в 1615 году лишь ту часть алтарного образа, которая была выполнена собст-

венноручно Дюрером, и купил не по причине своей набожности, а исключительно из-за пристрастия к коллекционированию. Следовательно, текст ван Мандера свидетельствует о переходе от религиозного почитания к почитанию чисто художественному, почитанию шедевра, от фетишизма простонародного к фетишизму просвещенному.

Однако необходимо подчеркнуть, что этот переход от религиозной формы поклонения к форме поклонения художественной не является изолированным. Напротив, это один из побудительных мотивов для прославления художника в эпоху Ренессанса, его «обожествления»; можно было бы назвать и другие ренессансные произведения, по отношению к которым восхищение шедевром выражается в религиозных терминах; таково, например, «чудотворное» «Преображение» «божественного» Рафаэля⁷⁴.

БОГ И ДЕТАЛЬ

Уроки богопочитания

Классическая мысль, якобы основанная на Разуме, утверждает себя как мысль универсальная. Между тем относительность подобных концепций доказывается значением детали с тех пор, как живопись возложила на себя духовную миссию возбуждения «экстаза». И поэтому художник, весьма далекий от классических идеализаций, работает над точностью ее изображения, он выделяет детали и использует заложенные в них драматические либо патетические возможности. Мы подразумеваем под этим не ту искаженную ветвь академизма, которая нашла воплощение в сентиментальном, слезливом искусстве, а особый род религиозного искусства — алтарную живопись, значение которой начинает возрастать с развитием Ренессанса на севере Европы.

От Франсиско де Ольянды нам известно, что Микеланджело не слишком высоко ценил фламандскую живопись. Но куда реже мы отдаем себе отчет в том, что неприятие Микеланджело прежде всего связано с преувеличением роли, отводимой деталям в религиозной живописи. Как свидетельствует Франсиско де Ольянда, Микеланджело был склонен согласиться с Витторией Колонной, маркизой Пескара, полагавшей, что фламандская живопись более «благочестива», чем итальянская. Но для итальянца это вовсе не является художественным достоинством. «Живопись, созданная, чтобы обманывать взгляд зрителя», «сплошные ткани, строения, зелень полей, темные пятна деревьев, речек и мостов, именуемых пейзажем, и множество разбросанных повсюду фигур», нагромождение «повседневности, в расположении которой нет ни порядка, ни искусства, ни синтеза, ни пропорций», эта живопись «жаждет так хорошо изобразить каждую вещь... что ни одну из них не изображает правильно»; она нравится «женщинам, в особенности пожилым или очень юным, монахам и монашкам, а также некоторым господам, лишенным понимания подлинной гармонии». Короче говоря, «фламандская живопись доставит... любому верующему удовольствия больше, чем любая итальянская картина, которая не выжмет из него ни слезинки. Зато уж фламандская живопись заставит его пролить немало слез»⁷⁵.

Сопоставляя в контексте религиозного искусства живопись итальянцев, стремящуюся к идеалу, и живопись фламандцев с ее «повседневностью», Франсиско де Ольянда вносит важный вклад в историю искусства, поскольку на протяжении длительного времени вопросы живописи рассматривались в рамках того религиозного пространства, которое предоставляли живописному изображению законы Церкви. Наставлять пребывающих в неведении на путь истинный, напоминать им постулаты веры, возбуждать сострадание к святым великомучени-

кам или радость при виде сияющего венца их славы — вот три функции, которые религиозная традиция отводила живописи. Начиная с XIV века акцент последовательно смещается в сторону третьей — возбуждения чувств верующих. В общем плане такое возрастание патетики изображения обусловлено эволюцией религиозного сознания, направленной на углубление индивидуального ощущения вины и замаливание грехов. Эта эволюция, в частности, заметна в развитии нового молитвенного опыта, нацеленного на усиление «молитвенного экстаза», *affectum devotionis*, посредством внутреннего одушевления сакральных образов.

Опыт глубокого погружения в молитву распространяется благодаря огромному успеху «*Meditationes Vita Christi*»* Псевдо-Бонавентуры, которые поощряют распеванное чтение драматических эпизодов, подробно повествующих о жизни Христа. Коллективный изначально, этот молитвенный опыт постепенно приобретает интимный характер и требует использования определенных культовых предметов, среди которых важную роль играли изображения. Верующий, преклонив колена на скамеечку для молитвы, обращался к часослову, а порой к небольшому настенному изображению, иногда называемому «*маленькой культовой картиной*» («*petit tableau de dévotion*»)76. С этой точки зрения представляет ценность одна из миниатюр часослова Марии Бургундской, наглядно показывающая работу воображения молящегося. На ней изображена Мария Бургундская, сидящая возле открытого окна за чтением своего часослова (ил. 26). В окне видна капелла, где Мария Бургундская в окружении семейства преклоняет колена перед Богородицей с Младенцем Христом. Эта сцена внутри другой сцены воспроизводит, очевидно, направление мыслей читающей, иллюстрируя ее стремление к «погружению в молитву»,

* «Размышлений о жизни Христа» (лат.).

осуществляемому на картине через ментальный образ, — как если бы воображаемая сцена лучше, чем текст молитвы, позволяла приблизить желанный объект почитания, делая зримой воображаемую реальность, «святую беседу», где живое присутствие заменяет чтение и его внутреннее созерцание⁷⁷.

При непосредственном сближении верующего с субъектом его почитания таинство веры становится объектом не теоретического осмысления, но чувственного опыта. Картина для молитвы играет для чувственного опыта роль посредника в силу концептуальной «открытости» изображения, ибо ее повествовательная система зачастую не отличается полнотой, а ее единство зависит не столько от взаимодействия представленных фигур, сколько от соучастия зрителя благодаря углубленному созерцанию ее частей⁷⁸. В этом благочестивом взаимодействии особое значение приобретают детали изображения, что можно объяснить по меньшей мере двумя причинами.

— Первая обусловлена религиозной традицией образа-памятки, детали которого должны быть выполнены так, чтобы удивлять своей необычностью, ибо отклонение от визуально привычного позволяет легче запомнить то, что связано с какой-либо деталью⁷⁹.

— Вторая относится к эмотивной функции изображения. Раны (Христа), слезы и физические признаки страдания (Марии или св. Иоанна) требуют особенно утонченной трактовки, поскольку являют собой важнейшую точку опоры для воплощения патетики образа.

К изображению ран Христовых прибегают наиболее часто, ибо они почитаются как культовый объект, особенно рана в боку. Акцентировать ее можно различными способами (запекшаяся кровь, искусное воспроизведение жуткой зияющей щели, рука, указующая на нее, и т. д.); важность приема обусловлена тем, что взгляд оказывается прикован к частям тела. Импульс порой становится настолько сильным, что рана может быть выделена из

образа и одна привлекать к себе внимание. Такой тип изображения, предназначенного для религиозного поклонения, почти не встречается в живописи, но в часо-слове или на отдельном листе (ил. 27, 28) воздействует на зрителя поистине завораживающе. Он интересен тем, что заставляет взгляд молящегося настолько сконцентрироваться на деталях, что исчезает единство фигуры. И речь идет отнюдь не о маргинальном опыте; у мистиков от св. Лютгарды (1182—1246) до блаженной Баттисты Варани (1458—1527) через св. Екатерину Сиенскую (1347—1380) образ Христа, предлагающего свою рану для целования, — рекуррентный мотив. Данный образ притягивает тех, кому недостаточно созерцания, но, как пишет об этом блаженная Баттиста Варани, «необходимо прочувствовать внутреннюю боль Христа»: «Тот, кто страждет вкусить страсти Христовы, не должен довольствоваться прикосновением языка к краю чаши; раны и кровь наполняют эту священную чашу человечности Христовой... Страждущий должен окунуться в них... и этим он сполна уголит свои желания»⁸⁰.

Стало быть, не стоит удивляться при виде раны, представленной отдельно и имеющей форму рта: в христианских текстах содержатся рекомендации целовать изображение с верой в его реальность. Но поразительно то, что иконография этой детали ран Христовых развивается и принимает самые различные формы. Младенец Иисус может быть показан сидящим внутри пронзенного сердца взрослого Христа в окружении четырех стигматов, отделенных от Его тела (ил. 29). В другом случае в повернутой вертикально ране даны изображения сердца, трех гвоздей и Креста Господня, и она становится, таким образом, метонимическим эквивалентом всего тела, ибо, сверх упомянутого, дополнена фрагментами рук и ног со стигматами на кистях и ступнях, а также головы в виде Нерукотворного образа Христова (ил. 30). Надписи указывают на точность размера под-

линной раны, а Крест — на продолжительность земной жизни Христа⁸¹.

Такое отклонение образа от реальности по причине и во имя достижения эффекта молитвенного экстаза не заканчивается с наступлением Ренессанса. Скорее наоборот, в эту эпоху способность живописи за счет «правдивости» детали вызывать прежде не виданное «ощущение реальности» приносит существенную пользу обряду богочитания. Вероятно, это даже одна из особенностей, отличающих от классической или классицизирующей тенденции итальянского Ренессанса художественные течения на севере, а порой и на юге, использующие новую «правдивость» живописи для достижения *affectum devotionis*.

В «Zardino di Oration»*, изданном в Венеции в 1454 году, верующему рекомендуется размышлять о страстях Христовых, как если бы он находился перед циклом фресок: «Медленно переходи от эпизода к эпизоду, задумывайся над каждым из них, останавливаясь на каждом этапе, на каждом шаге истории. И если в какой-то момент ты ощутишь благоговение, не двигайся, пока длится это сладостное и благочестивое чувство». Майкл Баксендолл извлек из этого текста интересный вывод: не имея возможности соперничать с «индивидуализацией» изображения зрителем (глубоко личной и разной у каждого верующего), живописцу не следует пытаться давать «детальную характеристику» места действия и персонажей; напротив, он должен, подобно Перуджино, довольствоваться созданием «некой основы... на которую зритель может проецировать свое собственное видение, более подробное, но не настолько упорядоченное, как то, что ему предложено живописцем»⁸².

Это замечание справедливо именно для Перуджино, утонченного мастера благочестивых образов. Но благо-

* «Саду Молитвы» (*ит.*).

честивый образ — это не образ, предназначенный для углубленной молитвы; пафос детали у таких разных художников, как Карло Кривелли, Козимо Тура, Михаэль Пахер, Матис Грюневальд и других, показывает, что, помимо «мягкого стиля» благочестивых образов, характерных для умбрийского художника, европейское искусство стремится к разнообразию религиозных произведений, внося в них порой некоторый беспорядок ради достижения *affectum devotionis*.

Не стоит преуменьшать значение этого течения. Глубокое погружение в молитву представляет собой традиционную европейскую практику, которую Игнатий Лойола сделает основой своих «Духовных упражнений». Этот духовный горизонт позволяет, кроме того, определить религиозный подтекст стилистических направлений, которые зарождаются в конце XV века как в Италии, так и на севере Европы и отводят детали изображения важную роль, прежде чем модель, принятая при римском дворе, ориентировала стиль в русло той классицизирующей тенденции, которая, как мы видели, станет определяющей для статуса детали в живописи классицизма.

Перуджино любил роскошь, и, по утверждению Вазари, его так и не смогли убедить в бессмертии человеческой души. Хотя предположение может показаться рискованным, вероятно, Перуджино не был набожным, притом что созданные им образы благочестивы. Они не располагают зрителя к эмоциональному участию, их патетика очень сдержанна. Это не «открытые образы», согласно терминологии Ганса Белтинга, а скорее «закрытые произведения», представляющие собой самодостаточное логическое единство. Живописец, работающий над созданием культовых образов, не обязательно должен отрицать гуманистическую культуру — многие гуманисты были глубоко верующими людьми, — но религиозный смысл в таком случае выражается в гуманистическом об-

разе при помощи «двойной игры», в соответствии с которой средства достижения «правдивого» воспроизведения современности оказываются далеки от их традиционного применения с целью получения «эффекта экстаза».

Живописец может играть — в механическом смысле слова — пространственным построением композиции и установленными в ней соотношениями между фигурами и фоном, фигурами и рамой. Таким образом он создает ощущение реальности, при котором деталь изображения предлагается пристальному взгляду зрителя вблизи живописной поверхности. Художник может добиться также эффекта притягательности детали, требующей не отдаленного взгляда на живописную *storia*, но близкого контакта с холстом, в результате чего усиливается *affectum devotionis*.

Первая из этих возможностей проявляется в способе постановки фигур, когда они сильно приближены к переднему плану композиции. Прибегая иногда к традиции греческой иконописи, где фигура предстает в поясном изображении, традиции, открытой на Западе в XIII веке, этот тип построения обогащает тематику культовой живописи за счет использования новой возможности наложения планов в глубину, для того чтобы приблизить персонаж к зрителю. Такая композиция помогает установить тесный контакт между живописной фигурой и зрителем, и это сближение способствует предполагаемому усилению благоговейного чувства.

Антонелло да Мессина, признанный мастер композиции указанного типа, применяет ее и в портретах для создания эффекта «присутствия отсутствующего»; он усиливает интимную взаимосвязь зрителя с живописным изображением путем чрезвычайно тщательной проработки деталей, открывающихся лишь внимательному взгляду, изучающему живописную поверхность вблизи; приведем в качестве примера такую деталь, как слезы Христа, и в особенности одну слезу, стекающую по Его

грудь, на картине «Ессе Номо»* из городского музея в Плезансе; и еще более яркий пример — несколько волосков Марии, выбившихся из-под мафория («Мадонна Аннунциата», Палермо). Однако Антонелло представляет собой исключительный случай, ибо, как будет видно далее на примере одной из деталей картины «Св. Себастьян» из Дрездена, впечатление от живописи для него есть результат глубоко продуманного «живописного эффекта», в котором художник утверждает силу своего искусства и ясное осознание его возможностей.

Андреа Мантенья — придворный художник, друг Альберти, первый живописец, построивший себе выдержанный в гуманистическом духе «дом художника» — показывает в своей работе «Мертвый Христос» (ил. 31), что набожная причастность зрителя вполне может сочетаться с современными ему приоритетами гуманизма. Тело Христа изображено с точным соблюдением законов перспективы и соответствующих этим законам правил ее построения, хотя точка схода находится над живописным пространством, как если бы зритель стоял вплотную к плоскости холста. В то же время такое положение тела позволяет зрителю вблизи увидеть раны на ступнях и руках Иисуса, тогда как рана в боку, едва заметная для нас, хорошо видна Марии и св. Иоанну, смотрящим на нее сквозь слезы. Патетика изображения усилена скрупулезной точностью в передаче деталей ран (омытых) на руках и ногах. Это одно из самых драматичных произведений художника: эффект пространственной структуры использован здесь с такой поразительной точностью и последовательностью, что невольно задаешься вопросом: не связано ли данное изображение с глубоко личным переживанием? Лицо св. Иоанна в слезах кажется похожим на автопортреты художника, которые он ненавязчиво включал в свои произведения; эта картина, остававшаяся

* «Се Человек» (лат.).

в доме Мантеньи до конца его жизни, была написана, по видимому, в 1480—1484 годах, под впечатлением от смерти сыновей художника, Федерико и Джироламо⁸³.

В период Чинквеченто некоторые живописцы, в совершенстве усвоившие *bella maniera*, стремятся подчеркнуть нечто своеобразное, неподобающее, выделить шокирующие детали. Иногда в этом усматривали странность или эксцентричность натуры художника. Действительно, эксцентричность, судя по всему, была в моде тогда во Флоренции, а в начале XVI века в несколько иной форме она получила распространение в Венеции. Но все эксцентрические личности не похожи друг на друга. Так, далекие от «сюрреализма» картины Пьеро ди Козимо, посвященные теме происхождения человечества, тесно связаны с культурой Лукреция и Овидия, а странности его луврской «Мадонны с голубем» можно интерпретировать как «общедоступные», то есть культовые, в отличие от *bella maniera* его «Марии Магдалины» из Рима. Попробуем теперь затронуть тему «культуры детали» и даже, если не воспринимать этот термин как чрезмерный анахронизм, «контркультуры», являющейся не культурой идеальных и гармоничных синтезов, а культурой Лукреция в светской сфере и культурой культовой духовности в области религиозной⁸⁴. Эта последняя находит выражение в живописи в поиске тех странностей, тех отклонений, которые создают слишком очевидное своеобразие, чересчур акцентированную деталь по отношению к «современным» принципам гармонии и *concinnitas**.

Это можно сказать о таких разных живописцах, как Брамантино или Филиппино Липпи, Амиго Аспертини или даже Россо Фьорентино, до того как он стал придворным художником в Фонтенбло. Однако одним из самых показательных примеров является творчество венецианца Лоренцо Лотто. Он обладал способностью созда-

* Соразмерности (*лат.*).

вать самые изысканные портреты или оригинальные мифологические композиции и в то же время религиозные произведения, которые, помимо эпизодов, написанных в великолепной *bella maniera*, изобилуют несуразными, подчеркнута странными, явно неблагочестивыми деталями. Рассмотрим его известное «Благовещение» 1527 года из Реканати (ил. 32): фигуры Бога и ангела едва ли не второстепенные по сравнению с испуганной Марией и привлекающей внимание убегающей черной кошкой в центре композиции. Многие рассуждают об антиконформизме или о «причудливой фантазии» художника, но редко кто замечает, что Лотто воспроизводит композиционное решение, несколькими годами ранее гениально найденное Тицианом в Тревизо, и что благодаря игре деталей он отказывается от традиционной торжественной трактовки сюжета, дабы сделать из него культовую картину, в которой удивленная и испуганная Богоматерь находится совсем близко к верующему, лицом к лицу. Отступление от канона и самобытность этой работы, усиленные простотой и естественностью расположенных на заднем плане предметов, абсолютно противоречащих типу дворца и сада, призваны возбудить изумление верующего перед явленным его взору таинством.

По меньшей мере еще в одном случае Лоренцо Лотто с очевидностью демонстрирует, какую роль в создании образа, предназначенного для богопочитания, может играть сосредоточенность на неуместной детали. Его «Рождество» 1528 года (Сиена, Пинакотека) вызывает справедливое восхищение своим «ноктюрнизмом», обусловленным влиянием фламандской живописи, распространившимся на севере Италии (ил. 33). Не столь часто замечают такую иконографическую редкость, как купание Младенца Иисуса. Действительно, мотив купания Иисуса после рождения не характерен для традиционной иконографии, в этом его отличие от рождества Марии или Иоанна Крестителя. Крайне редко в купании принимает участие

Саломея, недоверчивая повивальная бабка, которая, согласно «Золотой легенде», видит, как паралич сковывает ее руку, когда она пытается удостовериться в девственности Марии, и которая, по словам ангела, не излечится, пока не коснется тела Иисуса. Кроме того, исключительной редкостью является изображение старательно перевязанной на животе Иисуса пуповины. Эта деталь, «неприличием» которой объясняется молчание историков, вообще иконографически уникальна. Между тем речь не идет об эксцентричной выдумке художника, напротив, здесь нашел отражение имевший место в то время религиозный обычай, связанный с давним поклонением св. Кордону (*фр.* *cordon* — пуповина). Описанная в «Золотой легенде» и в седьмой книге «Откровений» св. Бригитты Шведской, очень распространенных в период Кватроченто, эта реликвия была чрезвычайно почитаемой, один из ее фрагментов хранился в церкви Сан-Джованни ин Латерано, в *Sancta sanctorum**. Присутствие этой детали на картине объясняется, вероятно, реальным событием в истории религии: в 1527 году, во время разграбления Рима императорской армией, реликвия была похищена немецким солдатом и папа Климент VII приказал тотчас ее разыскивать «с ревностным старанием». «Обнаружили» реликвию лишь в 1557 году, и поклонение ей возобновилось с благословения Павла IV и Сикста V. Таким образом, в момент написания картины Лотто данная реликвия имела огромное культовое значение, и если основным источником иконографии «Рождества» являются апокрифические Евангелия или театральные мистерии, то такая деталь, как священная пуповина, несет всю ответственность за *affectum devotionis*: именно благоговейное богопочитание помогло вновь обрести и созерцать на картине пропавшую в Риме реликвию. Заметим, кстати, что эта деталь проливает свет на религиозные взгляды художни-

* Святая святых (*лат.*).

ка, ставшие предметом споров среди исследователей его творчества. Кальвин в своем трактате «О реликвиях», изданном в 1543 году, начинает рациональную критику с обряда обрезания. Несмотря на то что Лотто симпатизировал протестантам, протестантский дух был ему чужд, иначе он никогда не допустил бы изображения на картине «Рождество» детали, до такой степени созвучной современности; религиозные взгляды художника следует скорее связывать с распространенным на севере *devotio moderna*^{*}, чем с развитием движения Реформации⁸⁵.

Впрочем, именно на севере Европы, в творчестве таких живописцев, как Босх и Грюневальд, кульговое использование детали достигает в начале XVI века небывалого размаха. Изображая саранчу и всевозможных монстров, Босх создает их из разнородных элементов, заимствуя детали из животного или растительного мира, но сами эти детали трактованы с такой точностью, что создается ощущение едва ли не галлюцинаторного присутствия образов. В этом смысле Босх осуществляет здесь функцию религиозного изображения — вызвать *affectum devotionis* у верующего — путем возбуждения у него страха и ужаса по отношению к нечистой силе. С тех пор как на протяжении XVI века произведения Босха ценили за фантазию и «забавность», трудно не рассматривать их в свете онейроидных или сюрреалистических ассоциаций. И все же изначально художник преследовал цель напугать верующих, и многие свидетельства говорят о том, что ему это удавалось. В начале XVII века моральная функция картин Босха была сформулирована отцом Хосе де Сигуенсой, полагавшим, что, в то время как другие живописцы изображали людей снаружи, Босх «имел смелость изображать их такими, каковы они внутри»⁸⁶. И в этом отношении прав был Мейер Шапиро, ука-

^{*} Новое благочестие (*лат.*) — духовное течение позднего Средневековья.

зывавший на то, что живопись Босха означает «контрнаступление религиозного сознания несчастного человека на привязанность к материальному миру»; произведения Босха, исполненные «жуткого и обостренного аскетизма, состояние сознания скорее человека, чем Бога», «чудовищные символы желаний, хаотично разбросанные под названием религиозной концепции греха»⁸⁷, «дролери» Босха, разумеется, не претендуют на гармонию красоты. Присущее им нагромождение деталей, каждая из которых трактована очень конкретно, так чтобы любая мелочь была видна, является крайним проявлением тенденции к изображению окружающего мира с благочестивой старательностью, характерной для фламандской живописи начала века.

Будучи отнюдь не единичным явлением, искусство Босха высвечивает скрытое противоречие между христианской духовностью и ее дьявольским окружением — противоречие всегда возможное и подразумеваемое в этом преклонении фламандского искусства перед деталями реального мира. Представленный в подробностях, хаос Босха приглашает наблюдать за дьявольским разрушением Божественной гармонии, царящей в каждой детали природы, — разрушением, за которое ответствен каждый верующий, если он позволил овладеть своей душой демону, вызвавшему его меланхолические размышления. Известно, что Гуго ван дер Гус страдал от длительного меланхолического упадка духа; хотелось бы обнаружить утраченный документ, где описывается этот кризис и показано, как верующего художника, впавшего в грех *acidia*^{*88}, осаждали чудовища, напоминавшие маргинальные «дролери» готического искусства, те самые, которым Босх позволяет занять центральное место в изображении, выставляя напоказ все детали разнообразных чудовищных фигур, чтобы возбудить страх перед грехом.

* Уныния (лат.).

Благоговейное чувство, которого добивается Грюневальд, носит иной характер и основано на акцентировании подробностей страстей Христовых, на жутком зрелище Его стигматов. Мы замечаем, что со временем усиливается внимание художника к таким деталям, как рана, прореха на ткани, прикрывающей тело Христа, или древо креста с отстающей от него корой; выдвигалось предположение, что эти множающиеся признаки мученичества свидетельствуют о лютеранских симпатиях художника, обусловленных его сочувствием к «движению угнетенных», в частности крестьян, восстание которых имело ужасный исход⁸⁹. Возможно, однако, подобная интерпретация продиктована логикой внешнего порядка по отношению к логике изображения, и в ней не учитывается тот факт, что эти работы — произведения придворного живописца. С 1511 по 1526 год Грюневальд регулярно выполнял заказы архиепископа Майнцского Уриэля фон Геммингена, а начиная с 1516 года — богатого мецената и князя Альбрехта Бранденбургского. Опись имущества, произведенная в 1528 году, после кончины художника, показывает, что хотя он и хранил у себя двадцать семь проповедей Мартина Лютера, но имел тем не менее поистине княжеский гардероб. В 1526 году Грюневальд, желая избежать суда над придворными, обвиненными в причастности к Крестьянской войне, бежит во Франкфурт; однако мученический образ Христа присутствует уже в его ранних работах, например в базельском «Распятии», написанном в 1500—1508 годах, когда лютеранства еще не существовало, поэтому духовный источник данной работы следует искать не здесь.

Выбранный Грюневальдом образец, которым, безусловно, пользовался Альбрехт Бранденбургский — в его «Часослове», иллюстрированном Симоном Бенингом, изображены пять акцентированных ран Христа, — не предусматривал художественного приукрашивания действительности в религиозном произведении; напротив,

его цель заключалась в возвеличивании обряда богопочитания. Гоисманс интуитивно ощутил это благоговейное величие, описывая «Распятие» из Карлсруэ (ил. 34) в выражениях, будто навеянных высказываниями блаженной Баттисты Варани по поводу ран и крови Христовых: «Никогда еще... живописец так безжалостно не обмакивал свою кисть в сгустки гноя и в кровотокающие углубления ран»⁹⁰.

С самого начала живопись Матиса Грюневальда, с ее акцентом на деталь, свидетельствующую о физическом страдании, настраивает на размышление о «внутренней боли» Христа, запретившего «довольствоваться прикосновением к наружному краю чаши». Визуальная брутальность детали наглядно демонстрирует, подобно непристойному проституированию, ту глубокую внутреннюю боль, которую верующий хочет ощутить в себе самом.

Конечно, Грюневальд был подготовлен к такому выбору огромной значимостью религиозного поклонения в Северной Европе в конце XV века: движения devotio moderna и imitatio Christi* имеют северное происхождение. Кроме того, он мог быть связан с причинами личного порядка; теперь известно, что художника звали не Грюневальд. Так назвал его Зандрарт в 1629 году. Однако документы того времени не позволяют точно установить патроним — Нитхарт или Готхарт: в завещании 1527 года указано имя «Mathis Niethart, живописец из Вюрцбурга», но в прошении, адресованном в 1516 году Альбрехту Бранденбургскому, художник именуется «мастер Mathie Gothartt, живописец»⁹¹. Эти подробности были бы несущественными, если бы оба имени не имели точного смысла по-немецки: Gothart означает «преисполненный Бога», Nithart — «преисполненный зла». Было ли изменение имени в прошении к архиепископу тактической уловкой? Было ли оно изменено в завещании из хрести-

* Подражания Христу (лат.).

анского смирения? Гадать бессмысленно, ибо суть заключается не в противоречии имен, а в противоречивом состоянии души христианина Севера в момент подъема Реформации. И тот факт, что Грюневальд предпочел раздвоить таким образом свое имя, заставляет предположить, насколько глубоко он скрывал в себе моральную драму христианства, внутреннюю боль «сотворенного Богом человека», которую деталь в его живописи предлагает благочестивому взгляду.

*Деталь 4: Arma Christi**

В Европе с XV века огромным успехом пользовался неожиданный образ *Arma Christi*. Это Христос, мертвый, представленный стоящим, по меньшей мере по пояс, с отчетливо зримыми ранами, в окружении многочисленных фрагментов фигур и предметов, образующих нечто подобное ребусу-лабиринту⁹². Нетрудно понять, что все представленные в этом изображении детали связаны с соответствующими драматическими моментами страстей Господних; здесь они собраны вместе, очевидно, как воспоминание о них, выделенное из повествовательного контекста и предложенное в иной, нелинейной трактовке.

Этот образ, бесспорно, закодирован и предполагает строго регламентированный и устаревший канон. Между тем в выборе деталей и в их взаиморасположении трудно обнаружить какой-то предустановленный порядок. В 1354 году Одеризио создает некое патетическое нагромождение, эмоциональная тональность которого отчетливо выражена Девой Марией и св. Иоанном (ил. 35); на фреске фра Анджелико в монастыре Сан-Марко персонажи представлены в состоянии крайне сосредоточенного размышления (ил. 36); у Мемлинга полумертвый Христос

* Орудия страстей (*лат.*).

показан как дароприношение плачущей матери (ил. 37); несколько десятилетий спустя другой фламандец заменяет истерзанное тело Христа Его Нерукотворным образом, прикрепленным к кресту (Бостон). Столь значительные расхождения в изображениях одного и того же типа, бесспорно, продиктованы функциональным предназначением рассматриваемой композиции — фрески, алтаря, станковой картины, гравюры и т. п. Вместе с тем в них угадывается и нечто иное: влияние заказа. В «Часослове маршала Бусико» (ил. 28) тело Христа исчезает, крест пустой, но у его подножия рана приоткрыта для мистического поцелуя. В отличие от этой «книжной» интимной близости, на гравюре (ил. 38), напечатанной в Лионе в 1480—1490 годах, тот же образ находится над крестом, над монограммой имени Иисуса, охраняемой представительством города, где некий францисканский монах проповедует группе верующих.

Изображение *Arma Christi* завораживает, потому что абстрактное понятие передается здесь посредством предельной конкретизации детали и потому что оно способно использовать эту пристально рассматриваемую деталь благодаря ее мнемонической эффективности, меняя ее выбор и расположение в соответствии с требованиями заказа.

Таким образом, рождение, расцвет и закат этой эпохи охватывают полтора столетия — именно тот период, когда на исходе Средневековья формируется Ренессанс. В присущем данному типу изображения архаичном своеобразии и в его судьбе можно уловить некоторые из основных тенденций происходивших изменений; тогда как мимесис утверждает свое теоретическое и техническое господство, изображения *Arma Christi* указывают на то, что богопочитание является также средоточием новой функции, предоставленной «эффекту реальности» живописной детали. Данный тип изображения устанавливается незадолго до XV века и имеет двойное происхо-

ждение. Икона, привезенная в Рим с Востока (ил. 39), породила легенду, призванную утвердить ее славу как чудотворной, а легенда в свою очередь породила изображение, связанное с ней. Но сила воздействия этого изображения в конечном счете затмила легенду, свидетельствуя о том, что благоговейное чувство зрителя возторжествовало над ее концептуальным и теологическим содержанием, которое содействовало окончательному оформлению рассматриваемого иконографического типа и санкционировало его распространение.

Тип изображения мертвого Христа в окружении деталей, символизирующих страсти, сам становится деталью уже более важного повествовательного сюжета, а именно эпизода из мессы св. Григория, во время которой, по преданию, Христос, окруженный символами страстей (*Arma Christi*), явился в видении папе римскому, совершавшему богослужение. Эта сцена содержит в себе немалый драматический потенциал, что ощущается, например, в версии, созданной в 1486 году рейнским художником, известным как Мастер Св. семейства (ил. 40). Удалившись от контекста легенды, изображение типа *Arma Christi* делает верующего свидетелем чуда и призывает его самостоятельно вызвать к жизни видение, представленное в картине, являющейся образом-воспоминанием о чудотворном явлении.

Но изображение Христа с «орудиями» Его страстей, изолированное от фигуры св. Григория и всех участвующих в службе, возвращает нас, в сущности, к той самой мозаичной иконе, лежащей в основе предания, — к относительно недавно прибывшему в Рим чудотворному образу, который будто бы и явился в видении св. Григорию. Тот факт, что эта мозаичная икона способствовала появлению вскоре новой легенды о св. Григории, а она в свою очередь послужила возникновению самостоятельного изображения, независимого от его повествовательного контекста, свидетельствует о том, какое огромное воздей-

ствии оказала византийская икона на Рим в XIV веке. Ганс Белтинг, вероятно лучше других отдававший себе в этом отчет, назвал ее «портретом мертвого Бога» или «портретом страстей»: «портретом», или бытием в настоящем, умершего, написанным с натуры⁹³.

Распространение легенды и связанного с ней живописного изображения (полного или фрагментарного) с самого начала поощрялось Римской церковью в связи с тем, что явление живого-мертвого Христа св. Григорию мистически подтверждало реальность пресуществления в таинстве святой мессы. Именем Рима такой образ на много лет обеспечивал отпущение грехов тому из верующих, кто будет созерцать его с соответствующим благоговением. Немецкий художник Мекенем в конце XV века даже специализировался на изготовлении предназначавшихся для широкого распространения гравюр с таким изображением, что явно свидетельствует об обесценивании индульгенций, предоставлявших отпущение грехов на многие годы вперед. Эта форма богопочитания была популярна не только в народе, к ней были приобщены и духовные лица высокого ранга, например каноник Монтаньяк, который в контракте, заключенном с художником на создание алтарного образа «Коронование Богоматери», хранящегося в Вильнёв-лез-Авиньоне, просит за «условленную цену» включить в композицию «Мессу св. Григория» и расположить ее неподалеку от «Моисея перед Неопалимой Купиной», подтверждая тем самым высокую догматическую ценность, приписываемую данному изображению⁹⁴.

Эту догматическую ценность дополняет имеющийся также в композиции след индивидуальной эмоциональной реакции заказчика: по одеянию картезианца, находящегося в последнем ряду свидетелей чуда, можно заключить, что при явлении Христа Страстотерпца присутствует и Монтаньяк. Бульбонский алтарь (ил. 41) — это еще один прекрасный пример: исключительно важное утвер-

ждение догмата Св. Троицы на первый взгляд не обнаруживает наличия Arma Christi, но вызывающая беспокойство необычность окружения и кисть руки — единственная часть человеческого тела на кресте, сохраненная от первоначального нагромождения, характерного для Arma Christi, — обретают почти галлюцинаторную силу. Состояние благоговейной зачарованности, выраженное в самой картине фигурой донатора, сопровождается ясным утверждением догмата веры: св. Агриколе, представляющему донатора, сопутствует надпись, гласящая: *HAEC EST NOSTRA FIDES**, тогда как сам донатор взывает к милосердию Спасителя⁹⁵.

Последний пример убедительно демонстрирует, насколько официальный теологический и литургический смысл искажается под влиянием свойственного набожности чувства благоговения. Если присутствие Arma Christi, гробницы и прежде всего Христа Страстотерпца отсылает нас непосредственно к сцене мессы св. Григория, то все остальное решительно отдаляет от нее. Ввиду повышенно эмоционального и мистического состояния ожидания иконография, в сущности, здесь почти не имеет значения. Вариации, объектом которых она является, свидетельствуют в самом изображении о различных ожиданиях, которые ее обусловили. Иными словами, «изображаемый сюжет» (Arma Christi) затемняется присутствием в изображении, разумеется через передачу детали, «субъекта изображения» — художника, но в особенности заказчика произведения — того, кто является его эмоциональным адресатом. Систематичность этих вариаций в деталях явно закодированного изображения наводит на мысль, что тема Arma Christi не имеет иной функции, кроме функции предоставления художнику канвы для индивидуализации изображаемого, то есть присутствия субъекта изображения в изображае-

* Это наша вера (*лат.*).

мом. Изображение становится не только своеобразной памяткой; оно должно вызвать у верующего чувство благоговения и побудить его к молитве. Бесспорно, знаменательным является то, что такое воздействие достигается благодаря использованию деталей и манипулированию деталями, реальные эффекты которых остаются неполными, и их совокупное воздействие происходит в результате актуализации их человеком, рассматривающим изображение. Ожидание верующего есть ожидание образа, напоминающего об известном живом явлении, которое, в свою очередь, он должен оживить самим актом созерцания до такой степени, чтобы перед ним предстал портрет живого человека, сопresentствующего в портрете мертвого Бога. Подобное ожидание приближается к тому ожиданию, которому соответствовало необыкновенное воздействие византийской иконы, — эффект присутствия портретного изображения. Именно этот эффект и объясняет успех сюжета *Arma Christi*, но также и его быстрое исчезновение или, скорее, трансформацию в более поздний вариант «портрета мертвого Бога» — Пьету⁹⁶.

Изображения *Arma Christi* вызывают ощущение ирреальности, которую верующий должен в душе воспринимать как реальность, мистически оживляя каждую из ее деталей. Поздняя версия, напротив, последовательно стирает воспоминание об этом концепте и о легендарном предании, являющихся источником изображения, и, используя эффект подлинного присутствия и красноречивости патетической детали, вовлекает зрителя иллюзией пространственного расположения фигур в область мимесиса.

Мемлинг не довольствуется дифференциацией облаков, указывающих на появление основной группы и тех, кто на золотом фоне демонстрирует детали, заимствованные из *Arma Christi*; облака исчезают лишь в нижнем регистре композиции; художник уничтожает таким образом дистанцию между телом Христа и верующей — Иза-

беллой Католической, заказавшей произведение. Мемлинг предлагает дифференциацию явлений: детали *Arma Christi* превращаются почти в воспоминание о явлении Христа, при этом на золотом фоне возникает новое явление: Богородица в слезах, указующая на Христа, Его раны и кровь.

Гертген тот Синт Янс в своей последней работе идет дальше (ил. 42). Картина отличается сложной иконографией. Как утверждает Эрвин Панофский, здесь одновременно сочетаются сюжеты «Пьета с Иисусом Христом, указующим на свои раны», «Несение креста», «Оплакивание», Богородица в роли заступницы перед Христом и Христос в роли заступника перед Богом Отцом, а также мотив-напоминание о Нерукотворном образе Христа с глазами, устремленными непосредственно на зрителя⁹⁷. Это нагромождение тем достаточно ярко свидетельствует о воздействии благоговейного богопочитания на самую концепцию изображения. Композицию дополняют *Arma Christi*: гвозди, копьё и губка в руках ангелов, а также колонна, бич и розги у правого края картины; кровь, уже обогрившая тело Христа и все еще продолжающая течь, вызывающая в памяти тему «Крови Святой», которая также восходит к сюжету «Месса св. Григория». Однако наиболее показательное нововведение Гертгена тот Синт Янса не является иконографическим; оно связано с изображением гробницы в перспективе и с тем, как Богородица, Мария Магдалина и св. Иоанн, находящиеся в непосредственной близости от страждущего тела, позволяют зрителю почувствовать себя соучастником происходящего, — в частности, фигура Богородицы, чей взгляд погружен в скорбное созерцание, а руки, соединенные в молитвенном жесте, кажется, держат крест, маленький молитвенный крестик, который становится тем самым крестом, что несет Иисус⁹⁸.

Это, вероятно, последнее произведение юного гения, не дожившего до тридцати лет. Его «Рождество» демонст-

рирует, насколько упорно художник работал над эффектом эмоционального и мистического начала в композиции, добиваясь его миметическими средствами. Его «Пьета» также, несомненно, является одной из последних работ, где он достиг возвышенной трактовки чувства в изображении, замысел которого остается концептуальным. Впоследствии воздействие на зрителя через деталь пойдет по иному пути — по пути патетической правдивости детали в передаче страдания.

Одним из крупнейших мастеров в данной области, бесспорно, является венецианец Джованни Беллини. С 1455 по 1500 год он создает не менее пятнадцати вариаций на тему Пьеты. При этом он никогда не включал в композицию *Arma Christi*. Однако истоки упомянутых работ Беллини — в мозаичной иконе из церкви Санта-Кроче ин Джерузальемме: первая «Пьета» Беллини (ил. 43) явно представляет собой репризу этой иконы (Бергамо, Академия Каррара). Его произведения по-прежнему исполнены благочестия, но изобразительные средства для возбуждения молитвенного экстаза и взаимосвязь верующего с образом изменились. Особенно очевидно это из текста, который на картине «Оплакивание Христа» из Пинакотеки Брера (ил. 44) расположен под опущенной рукой Христа: «Когда бы эти глаза, опухшие от слез, испускали стоны, труд Джованни Беллини мог бы плакать» (NAEC FERE QUOM GEMITUS TURGENTIA LUMINA PROMANT\BELLINI POTERAT FLERE IOANNIS OPUS). Данный текст с исключительной точностью указывает на перемены, происходившие в сфере религиозной живописи (и живописи вообще), — перемены, одним из главных авторов и исполнителей которых является Беллини.

Как следует из двух последних слов надписи — IOANNIS OPUS, речь, несомненно, идет о подписи, не только сообщающей имя автора произведения, но и свидетельствующей о его благоговейном чувстве. Однако это чувство смещается: в дальнейшем оно воплощается как бы

в самом произведении, это оно «могло бы плакать». Между тем именно тому, кто смотрит на картину, предстоит испытать это чувство. Ибо плач, переданный живописцем через слезы, от которых распухли глаза св. Иоанна — свидетеля, носящего то же имя, что и художник, — заключает в себе скрытую силу изображения. В согласии с пожеланием, выраженным Альберти во второй книге «О живописи», «совершенно божественная сила» искусства живописца наделяет его произведения эффектом живого присутствия. В общен историческом развитии живописи «Пьета» из Пинакотеки Брера, оставаясь в контексте традиции религиозного искусства, указывает на то, что живопись смещает средства своего эмоционального воздействия. Прежняя «мнемоническая» деталь, которую следовало активизировать духовно, становится деталью «убеждающей», риторической, ее воздействие, *affectum devotionis*, стимулируется у того, кто смотрит, посредством ее выразительности в композиции, где деталь представлена миметически через скорбь свидетеля. За четверть века до создания «Пьеты» Альберти уже советовал художнику вводить в свои картины персонаж, который указывал бы мимикой, какое именно чувство призвана возбуждать данная картина⁹⁹.

Не лишено значения то, что сложная латинская форма упомянутой подписи вдохновлена «Элегией» Проперция¹⁰⁰. Здесь явно сказывается влияние всей гуманистической культуры, преобразующей воздействие детали. Заключительным аккордом блистательной истории *Agma Christi* можно символически считать картину «Ессе Номо», хранящуюся в Скуола Гранде ди Сан-Рокко (ил. 45), — эту вещь хотелось бы, без сомнения, атрибутировать как раннее произведение Тициана, хотя оно вполне могло бы принадлежать и позднему Джованни Беллини¹⁰¹. В соответствии с новыми ожиданиями подвиг художника на сей раз состоит в оживлении чудесного архаического образа, в превращении его в портрет —

портрет образа, который, очевидно благодаря портретному эффекту, пользовался некоторое время невероятным успехом. Как если бы объектом почитания в данном случае являлось само искусство.

Религия детали

Как мы увидели в самом начале первой части книги, в живописи XIX века обновление происходит, вероятно, через отказ от слишком скрупулезно трактованной детали. Теперь следует уточнить это впечатление, ибо существуют художники и живописные течения, воскресившие подлинную религию детали. Стоит кратко остановиться на них. Они позволяют совершить экскурс вместе с Бодлером и ощутить, до какой степени проблема детали понижает всю историю подражания в живописи.

Критик из «Таймс», выразив в 1851 году широко распространенное мнение, проявил строгость по отношению к произведениям, выставленным членами Братства прерафаэлитов: «Абсолютное неприятие перспективы и известных законов светотени, отвращение к красоте в любой ее форме и странное благоговение перед мало-значительными подробностями сюжетов»¹⁰². Разумеется, в глазах критика подобное отношение к самым ничтожным деталям является недостатком, но сам термин «благоговение» был, должно быть, весьма в ходу среди членов Братства прерафаэлитов: действительно, Хант, Миллес или Коллинсон объединяются, чтобы напомнить о той педантичной добросовестности, моральной и духовной, с которой они изображают природу, — как религиозное откровение Божественной красоты творения.

Типичная для первого периода движения прерафаэлитов, эта позиция неотделима от художественного направления, которое в начале XIX века стремится к обновлению духовности искусства и проявляется, в частности, в утверждении религиозного понимания природы. На-

блюдается внезапный всплеск внимания к детали в живописи вне великой классической традиции.

С самого начала Джон Рёскин познал на собственном опыте — почти мистическом — внутреннюю жизнь природы. В 1842 году в лесу Фонтенбло он переживает близкое к экстатическому откровение бесконечного чуда природы, явленное в самой незначительной детали. Рисуя дерево ради собственного удовольствия и как бы лениво, он почувствовал, что «эти прекрасные линии настаивали, чтобы их чертили. С постепенно нарастающим восхищением [он видел], как они сами собой „компоновались“ по законам куда более тонким, чем те, которые дано знать людям». Несколькими месяцами ранее, выполняя свой первый рисунок — листочки растущего плюща, — Рёскин отказался от всех своих познаний; он ощутил, что с двенадцати лет зря терял время: никто никогда не говорил ему, что «рисовать нужно то, что непосредственно видишь»¹⁰³.

Позднее, читая лекции в Рабочем колледже, Рёскин будет утверждать, что надо обрести «невинность взгляда... нечто вроде детского восприятия, как если бы смотрел слепой, внезапно обретший зрение». Можно было бы вспомнить высказывания Бодлера (1859) о таланте «вновь обретенного детства» и о художнике, который «видит все будто заново». Но эти высказывания, в сущности, очень разные. Романтизм Рёскина явно связан с религиозным чувством, чуждым Бодлеру. «Невинность взгляда» Рёскина соответствует почти мистической концепции откровения художнику внутренних законов природы: для художника, согласно Рёскину, цветок — это «голос, рождающийся из земли... нота, необходимая для гармонии его живописи» («Современные художники», т. 5). Но «абсолютная бесконечность вещей» запрещает, чтобы тайна природы когда-либо полностью открывалась взгляду, и, когда нам кажется, что мы видим ясно, на самом деле мы лишь в состоянии назвать то, что видим.

Художнику необходимо освободиться от этой иллюзорной ясности и признать «универсальный закон темноты», в которой мы живем: он должен писать то, что «видит», а не то, что «знает».

Этот взгляд Рёскина рождает оригинальную концепцию роли детали в изображении. В противовес представлению о том, что следует «обобщать» индивидуальные особенности с целью добиться «гармонического единства» и «простоты эффекта», свойственных классической традиции, Рёскин полагает, что «обобщать гранит и шифер столь же невозможно, как обобщать человека и корову. Животное должно быть тем или иным; оно не может быть животным вообще». Этого достаточно, чтобы осудить манеру Сальватора Розы: на переднем плане его картин действительно не определить, что именно он изображает — гранит, шифер или туф. Результат весьма далек от «гармонического единства» и «простоты эффекта», он «просто чудовищен», что связано с «нарушением естественных различий» («Современные художники», т. 1). Идеализация, прибегающая к помощи воображения, которое является всего лишь «способностью исказить творения Господа», также невозможна. Нужно «рисовать именно то, что видишь», и детали при этом должны быть «предельно закончены в соответствии с достоинством и простотой целого, исполнены с самой благородной старательностью и стремлением сконцентрировать многое в одном и превратить нагромождение в структуру» («Современные художники», т. 1). Следуя названным правилам и выбирая простейшие природные объекты, художник может возвыситься до «созерцательного пейзажа», являющегося основой «нового духовного искусства», чего мы ожидаем от него гораздо более, чем от «христианского» искусства, превозносимого Рио, отказавшимся от этого мира, чтобы устремиться в иной¹⁰⁴.

Программа Рёскина была реализована по крайней мере в одном случае, а именно в его портрете, написан-

ном Миллесом в 1853—1854 годах, после их совместной поездки к водопадам Гленфинлас, в замысле которого принял участие и Рёскин, создав для него подготовительный этюд.

Аналогичная критика Сальватора Розы, но сформулированная иначе, содержится в «Письмах о пейзажной живописи» Карла Густава Каруса, изданных в 1831 году, но писавшихся начиная с 1815 года¹⁰⁵. Согласно Карусу, «если художник, забывая о руке, отдает предпочтение духу, то это служит истинным доказательством превосходства созданного им произведения искусства»; таким образом, он осуждает Сальватора Розу, одного из мастеров, утверждавших живописное начало в пейзажном жанре, — «стиль грубый, торопливый и неточный в деталях».

Формулировки Рёскина и Каруса явно близки, но ход их размышлений разворачивается в различных, почти противоположных контекстах. Карус остается приверженцем классического искусства, для него «ярко выраженная индивидуальность художника удаляет произведение от идеала», тогда как «подлинно классическое произведение... представляет собой в глазах публики мир как таковой, в его безмятежной правдивости» (Письма IV, V). Однако у этих писателей-художников есть по меньшей мере две точки соприкосновения.

— Как и Рёскин, Карус полагает, что искусство связано с наукой. «Наука дает человеку ощущение себя внутри Бога, искусство — ощущение Бога в себе» (Письмо III); и хотя невозможно считать искусство выше науки, оно становится как бы ее «апогеем», как только «открывает [ее] тайны» (Письмо VI). Искусство является «мистическим в подлинном смысле слова или, скорее, орфическим, как определил его и Гёте». Ибо пейзажная живопись, «искусство, поистине характеризующее современность» (Письмо II), — это (согласно придуманному Карусом выражению, чтобы определить данный идеал) «изображение земной жизни» (Erdlebenbild) и художественное созерца-

ние, будь то созерцание живописца или зрителя, это «жизненный опыт земли» (Erdlebenerlebnis).

— Научная и в то же время мистическая, данная концепция требует внимания и огромного уважения к подробностям конфигурации предметов. Решительно выступая против того, что он именует «кариатурами на пейзаж» (Письмо VIII), Карус делает набросок «облика гор». «Различные особенности гор и облаков есть не что иное, как разные состояния органической целостности земли и ее атмосферы»; данная констатация может вызывать лишь «глубокое уважение к любому своеобразию в природе». В искусстве «все, что есть великого и могущественного, отшлифовывается в деталях с исключительной точностью и любовью» (Письмо IV).

Действительно, прежде чем стать художником, Карус был ученым. С 1804 по 1811 год он изучал в Лейпциге физику, химию, ботанику, геологию, зоологию, медицину и хирургию, получил докторскую степень по философии и только тогда начал заниматься живописью. В то время как широта и основательность полученного им образования чувствуются в его сочинениях и в традиционно классическом складе мышления, живописные и графические работы Каруса обнаруживают близость к Каспару Давиду Фридриху, с которым он познакомился в 1817 году и с которым отныне его связывает глубокая дружба.

Фридрих, будучи скорее живописцем, чем ученым, непосредственно приближается в своем творчестве и немногочисленных текстах к этой религии детали, отмеченной явно северным характером.

В своих рассуждениях Фридрих также использует выражения в духе классической традиции — таково, например, его утверждение, что «художник должен писать не только то, что видит перед собой, но и то, что видит в себе самом». Хотелось бы признать в этом заявлении отдаленный отзвук знаменитого письма Рафаэля, где он говорит о том, что изображает женскую красоту, руководству-

ясь скорее «некой» умозрительной «идеей», нежели выбирая среди различных моделей, предоставляемых природой. Позицию Фридриха часто сравнивали с почти современными ему воззрениями француза Пьера Анри де Валансьена, считавшего самыми великими мастерами тех, кто, «закрыв глаза», видел «природу в ее идеальном облике»¹⁰⁶. Известно, что Фридрих приступал к созданию картины лишь после длительного размышления над общей композицией пейзажа. «Портрет Каспара Давида Фридриха в мастерской», выполненный в 1812 году Георгом Фридрихом Керстингом (ил. 46), свидетельствует о данной живописной практике, о *cosa mentale*¹⁰⁷.

Но Фридрих не идеализирует природу в традиционном смысле этого слова. Гораздо более, чем с ренессансным неоплатонизмом, его мышление сближается с немецкой философией природы, с романтическим культом природы и его трансцендентализмом, а также, точнее, с пиетизмом поэта-гастора Козегартена, который населял пейзажи Померании, и в частности острова Рюген («край души»), мифическими образами тевтонских героев, чьи надгробия-дольмены вдохновляли Фридриха. Клейст был недалек от истины, усматривая в «Монахе на берегу моря» «эффekt в духе Оссиана или Козегартена».

Созданные Фридрихом пейзажи — это скорее плод видения «внутреннего взгляда», но такой взгляд отличается от классического. Фридрих не пытается улучшать природу, «исправлять ее, когда она ошибается», освободить ее от второстепенных подробностей, чтобы подчеркнуть в ней идеальное; в его «композициях» (как он называет некоторые свои произведения) тщательно соединяются и комбинируются скрупулезно отобранные природные детали, хотя в точности их сочетания нет ничего научного или «физиогномического», как того хотелось бы Карусу¹⁰⁸. Дуб, изображенный в 1806 году (Гам-

* О деле разума (*int.*).

бург), повторен в том же году, но без гнезда аистов — слева в картине «Могила гунна на берегу Балтийского моря» — и встречается вновь в 1822 году в центре картины «Сельский пейзаж. Утро» (ил. 47). Последняя композиция, на первый взгляд очень естественная, построена на основе элементов, собранных по всей Германии, от лесов Померании до гор Ризенгебирге, которые Фридрих объездил вместе с Карусом в 1820 году. Предельная тщательность на завершающем этапе работы, по утверждению Уильяма Вогана, состояла лишь в «детализации того, что уже полностью приобрело законченную форму».

В этом своеобразном процессе мельчайшая деталь изображения играет решающую роль, причем не столько как элемент иконографической программы или сюжета повествования, сколько как средство для усиления эмоции, вызванной религиозным ощущением реальности. Живописные произведения Фридриха явно намекают на некий смысл; они, если можно так выразиться, населены смыслом. Но это не аллегория¹⁰⁹. Ощущая, что следует «искать Божественное начало повсюду», Фридрих не находит его в каждой детали. Напротив, он, кажется, был довольно безразличен к точной расшифровке своих образов; известен его комментарий по поводу возможного значения картины «Распятие на берегу Балтийского моря» (1815, Берлин, ил. 48): «Для тех, кто видит, — это утешение; для тех, кто не видит, — крест». Он разъясняет, таким образом, содержание чувства, которое рождает «Распятие» у «тех, кто видит», в том числе и у себя самого. Но художник предполагает, что суть картины в меньшей степени объясняется точностью эмоционального содержания, чем самим фактом, что содержание вызывает эмоцию, ибо каждый зритель индивидуализирует содержание. От точности детали зависит эмоциональное отношение зрителя к картине: «Нужно, чтобы ты смотрел своими собственными глазами и точно воспроизводил предметы такими, какими они тебе кажутся; воспроизво-

ди их в картине в соответствии с тем впечатлением, которое они на тебя произвели»¹¹⁰. Совет этот имеет двойственный характер: речь идет о внимательной точности в изображении деталей объективных феноменов и субъективной точности в передаче впечатления от этих феноменов, то есть о точной передаче эмоционального опыта восприятия окружающего мира. Аранжировка деталей видимой реальности в «композициях» подтверждает и объясняет гипнотическую силу их воздействия, испытанную и искомую художником. Насколько точна деталь, насколько ясна композиция, настолько содержание остается неопределенным. Оно из них вытекает как конкретная очевидность неясного смысла, туманного, таинственного, но его присутствие является бесспорным как в силу явной ментальности конструкции, которая упорядочивает видимую реальность, так и ввиду конкретного решения деталей¹¹¹. Для Фридриха чувство, которое должно вызывать подобное искусство, является определенным: это чувство набожного благоговения; искусство — «это язык нашего чувства, нашего настроения, в сущности, даже набожного благоговения и молитв»¹¹².

Друг Фридриха, пейзажист Даль, опровергая чересчур поспешное определение его искусства как «мистического», подчеркивает «точность и сознательное отношение, с каким художник изучает природу, проявляющиеся во всем, что он изображает»; но Даль не ощущает, что в творчестве Фридриха осознанная точность детали и мистическое благоговение перед деталью Божественного Творения неразрывны. Именно эту мысль выразил Фридрих художнику Петеру Корнелиусу, когда тот посетил его мастерскую в 1820 году, в период создания «Лебедей»: «Божественное начало есть повсюду, даже в песчинке. Например, здесь, в зарослях тростника»¹¹³.

Вполне естественно, что Фридриху импонировала набожность, присущая ранним фламандским и немецким мастерам, и он не испытывал потребности отправиться в

Рим. В отличие от назарейцев, Фридрих хочет подражать не стилю произведений Раннего Возрождения, а воплощенному в них чувству; если ему нравится их «благочестивая простота», то вовсе не из стремления стать проще, а из желания «стать благочестивым и подражать их достоинствам»¹¹⁴. Эта благочестивость в творчестве Фридриха развивается через осознанное благоговение перед деталью и ее сложное воплощение, благоговение перед деталью в процессе живописного творчества.

Однако не следует думать, что существует непрерывная линия развития от религиозного благочестия XV века (связанного с конкретной деталью изображения), оставив в стороне неприятие Микеланджело религиозной и пейзажной фламандской живописи, к религиозному ощущению природы, которое в XIX веке находит выражение в благоговении перед деталью в живописи. Слишком различны объекты, среда, культура этих явлений. Между тем необходимо признать факт возвращения к аналогичным представлениям и предпочтениям, доказывающим, что деталь была художественной проблемой, суть которой затрагивала функции живописи, ее цели и средства воздействия. Второстепенная по существу, деталь является пробным камнем различных живописных традиций, основополагающим принципом которых при всем их разнообразии остается подражание природе.

Теперь обратим внимание на зарождение различных подходов, при которых деталь, мелкая живописная частица, становится средоточием многочисленных проблем.

II. КОМПОНОВКА

ОВЛАДЕНИЕ ДЕТАЛЬЮ

Деталь 5: мухи

Вазари в конце жизнеописания Джотто, приводя доказательства исключительного официального признания, которое столетие спустя после смерти художника щедро расточал ему Лоренцо Великолепный, рассказывает одну короткую историю, относящуюся к юности Джотто: «Он изобразил как-то на носу одной из фигур, написанных Чимабуе, муху столь естественно, что, когда мастер возвратился, дабы продолжить работу, он несколько раз пытался согнать ее рукой, думая, что она настоящая, пока не заметил своей ошибки»^{*115}. Занятная история: поместив муху на носу одного из персонажей, Вазари превращает смелую выходку живописца в шутовскую проделку, что, похоже, было привычно для Джотто, и рассказ, выдержанный в добродушном тоне, вызывает умиление перед подобным «трюком», на который уже не попался бы художник Чинквеченто, — будь то провокация или ловушка.

Однако Вазари пересказывает эту историю не только потому, что она «имеет отношение к искусству», он отводит ей особое тактическое место в общем построении своего «Жизнеописания Джотто». Действительно, ему ничто не мешало поместить историю с мухой в начало жизнеописания, где речь идет о годах обучения Джотто у Чи-

* Здесь и далее цитаты из «Жизнеописаний» Вазари даются в переводе А. Венедиктова и А. Габричевского.

мабуэ. Но в таком случае это был бы просто анекдот, свидетельствующий о том, что ученик превзошел своего учителя — в том самом смысле, какой вкладывает в него Карел ван Мандер, говоря о ван дер Масте и его учителе Франсе Флорисе¹¹⁶. Если Вазари, приписывая эту проделку Джотто — художнику, творчество которого представляет для него решающую фазу в истории живописи и ее обновлении, — поступил все же иначе, то лишь потому, что хотел придать ей особое звучание. Помещенная в конце героического рассказа о перевороте, совершенном Джотто, названная деталь резюмирует весь прогресс живописи: нарисованная муха становится символом нового мастерства в использовании изобразительных приемов для подражания реальной действительности, как если бы правдоподобие в живописи достигалось посредством правдоподобия всего лишь одной детали.

И на то есть основания.

Можно быть уверенным, что Джотто никогда не писал такой мухи; в его эпоху подобные вещи были не в ходу, и Вазари, безусловно, знал об этом. Но в середине XVI века, когда создавались «Жизнеописания», муха представляла собой живописный мотив, пользовавшийся немалым успехом с середины Кватроченто и вплоть до начала XVI столетия. Мы находим тому многочисленные примеры: какое бы место ни предназначалось для мухи в композиции — на выступающем крае изображения, или непосредственно на поверхности картины, или одновременно и там и там, — перечень изображенных мух далеко не исчерпан. Сам мотив зародился не во Флоренции, — по видимому, он пришел скорее с севера: из Фландрии, Германии или Северной Италии. И, приписывая Джотто авторство данного мотива, Вазари, как и в ряде других случаев, способствует прославлению Флоренции.

Ложная муха Джотто заставляет вспомнить о знаменитом занавесе Паррасия, который ввел в заблуждение самого Зевксиса, а еще точнее, она перекликается с фраг-

ментом из «Картин» Филострата, где рассказывается о том, как художник столь искусно изобразил севшую на цветок пчелу, что невозможно было понять, «опустилась ли на изображенный цветок настоящая пчела, введенная в заблуждение живописцем, или же нарисованная пчела вводит в заблуждение зрителя»¹¹⁷. Таким образом, нарисованная муха прославляет способность живописи обмануть зрение, приближая к зрителю деталь картины так, словно она выходит за ее рамки. Однако очарование, присущее *trompe-l'œil*, — заслуга не тосканских, а северных и венецианских художников, тогда как слава Флоренции, напротив, основывалась на создании эффекта пространства, «пробивающего стену». Это различие в средствах и целях живописной иллюзии проявляется настолько сильно, что вплоть до конца XVII века можно обнаружить его отголоски и в теории живописи, и в достоинствах соответствующих школ¹¹⁸.

Изображая насекомое на холсте или на дереве, художник доказывает свое мастерство. Некоторые специалисты, пренебрегая какой бы то ни было иконографической ценностью мухи, даже сочили, что ее успех в значительной мере обусловлен следующими художественными причинами: нарисованная муха удивляла иллюзией присутствия реального насекомого на холсте, но, поскольку эта иллюзия рассеивалась, картина воспринималась не только как живопись, но и как искусство *trompe-l'œil*, доказывая тем самым силу воздействия на зрителя технического мастерства художника¹¹⁹.

Действительно, начиная с XV века, муха как деталь картины свидетельствует о возникновении художественного мышления, достаточно «современного», для того чтобы данный мотив развивался на протяжении нескольких веков. Но, возвращаясь вновь к практике живописцев XV века, способствовавших успеху нарисованной мухи, придется признать, что значение названной детали было более сложным, чем то, которое приписывается ей

при слишком современном подходе. И эта сложность сама по себе представляет интерес: она знаменует новый статус, обретенный деталью при возникновении миметической живописи.

Поместив муху Джотто на носу одного из персонажей, Вазари вполне осознанно ограничивает ее интерпретацию единственным интересующим его значением, а именно подтверждением живописной виртуозности. Как раз об этом и идет речь, когда муха появляется, к примеру, в контексте портрета: «реальность» мухи подтверждает реальность фигуры, делает ее «выступающей из картины», «превращает отсутствующего в присутствующего». Но как обстоит дело с той мухой, которую Джованни Санти, отец Рафаэля, рисует на груди Христа в картине «Пьета» (ил. 49)? Здесь речь идет не только о мастерстве живописца; чисто художественная ориентация взгляда плохо сочеталась бы с молитвенной функцией изображения, ясно подчеркнутой акцентированием ран Христа; кроме того, отец Рафаэля вовсе не был иронически настроенным иконоборцем. Однако если непропорционально большая муха на картине «Св. Екатерина Александрийская» (Лондон, Национальная галерея, ил. 50), приписываемой мастерской Карло Кривелли, наводит на мысль о существовании двойной системы изображения, свидетельствующей об искусном решении картины в целом, то дело обстоит совершенно иначе с мухой, которую Кривелли посадил на парапет в картине «Мадонна с гвоздикой», включив ее в перспективу, а тем более с мухой на картине «Мадонна с Младенцем» (Музей Метрополитен, ил. 51): Младенец Иисус смотрит на муху неприязненно и несколько испуганно, защищая щегла, которого держит в руках.

В данном случае мы скорее склонны соотнести происхождение этого мотива с желанием изобразить деталь, направленным на пробуждение религиозного благочестия, о чем упоминалось ранее. Действительно, как уже по-

казал Эрвин Панофский, муха как мотив возникает в религиозном контексте довольно рано — на черепае в «Распятии», атрибутируемом Маттео ди Джованни (Принстон, Художественный музей, ил. 52). Более столетия спустя она вновь появляется в «Распятии» Бальдунга Грина (Базель), далее мы обнаруживаем ее в качестве *temento mori* на картине «Св. Иероним» Йоса ван Клеве (Принстон, Художественный музей) и, гораздо позднее, в «Et in Arcadia ego» Гверчино (ил. 53). Странное опухло, при помощи которого крошечный ангелочек оберегает спящего Младенца Иисуса на картине Дюрера «Богоматерь, поклоняющаяся Младенцу Христу» (1496—1497, Дрезден), находит объяснение в самом контексте: сон Младенца предвещает его грядущую смерть. Роковое насекомое, питающееся мертвечиной и переносящее болезни, в частности, согласно Плинию Старшему, чуму, муха приобретает в живописи нравственное значение. Включенная в драматургию изображения или мнимая, посаженная на картину, она может быть отчетливо связана с иконографическим контекстом, уточняющим ее смысл. Такова муха, изображенная рядом с головой царя, молящего Господа о прекращении чумы, на миниатюре «Молитва царя Давида» в Музее Бонна в Байонне (ил. 54)¹²⁰. Возможно, художник нарисовал здесь муху еще и потому, что ее неуместное присутствие вызывает у зрителя сильное удивление и стимулирует набожное отношение к изображению, как это происходит, например, с картиной Джованни Санти, которая шокирует воспроизведением ран, нанесенных на тело Христа, как знак небывалого надругательства над Ним. Можно также предположить, что феррарская муха, незаметно севшая на разорванное полотно, сквозь которое видна «Мадонна с Младенцем» (Эдинбург), также напоминает о грядущей смерти Христа, и отведенное ей на этой своеобразной картине место способствует противопоставлению мира сакрального изображения миру зрителя.

Последний пример достаточно ясно демонстрирует, что интерес к мотиву связан не столько с конкретным содержанием, выражающим этот мотив, сколько с его способностью давать повод к различным и переменчивым толкованиям.

На «Портрете монаха-картезианца», написанном Петрусом Критусом в 1446 году, на «ванэйковском» выступающем крае — воображаемой грани, разделяющей пространство изображения и пространство зрителя, — в профиль показана муха довольно внушительного размера (ил. 55). Это один из первых примеров воспроизведения данного мотива. Здесь муха является единственным атрибутом фигуры; ее присутствие бросается в глаза и представляет собой важный элемент содержания картины. И все же интерпретация мотива остается неопределенной, поскольку его можно рассматривать одновременно в трех аспектах.

— В качестве *memento mori* его наличие вполне естественно объясняется религиозным саном изображенной модели.

— Между тем, если согласиться с традиционной трактовкой, согласно которой моделью послужил Дионисий Картезианец, то второе значение наслаивается на первое: муха может быть аллюзией на его сочинение «*De venustate mundi*» («О прелести мира и красоте Божией»), где Дионисий Картезианец описывает красоту мира как иерархию различной красоты, в которой самая низкая ступень представлена насекомыми. В таком случае муха — это вовсе не выражение *memento mori*, но свидетельство всеобъемлющей красоты сотворенного мира, такой, как описал ее человек, изображенный на портрете.

— Но в любом случае муха представляет собой образное удвоение подписи художника. Расположенная точно между его именем и фамилией, она подчеркивает мастерство живописца, проявившего особый интерес к проблемам линейной перспективы и первым среди

фламандских художников открывшего — причем «чисто эмпирически», как настаивает Панофский, — принцип единой точки схода для построения перспективы; он применял этот принцип примерно с 1450 года. В данном контексте и на картине, где геометрическое пространство сведено к минимуму и сконцентрировано именно внизу, на выступающем крае, нарисованная муха обретает значение художественной и умоглядной подписи: живописец ставит здесь свой личный знак, подобно тому как он поступает, заимствуя для буквы *c* в слове «fecit» («сделал») престижное написание ван Эйка¹²¹.

Не следует решать поспешно и устанавливая только один смысл этой детали, пренебрегая другими. Значение детали связано с тем, что именно по мере развития миметических способностей живописи она приобретает многозначный статус, который сводится, должно быть, к традиционной иконографии: насколько цветы, животные или предметы — имеющие безукоризненное сходство и, следовательно, имеющие возможность быть узнаваемыми, названными, классифицированными в словаре символов — действительно являются носителями особого смысла? «Скрытая символика», о которой говорит Панофский применительно к ранней фламандской живописи, как раз и является следствием этой способности под сходством изображения с реальным миром скрывать идею.

Как мы увидим далее, художники очень быстро найдут свое собственное применение этой новой возможности; пока же достаточно подчеркнуть, что овладение деталью сопряжено, между прочим, с тем, что одна и та же деталь — муха — может содержать в себе много смыслов в пределах одной и той же картины и что эта деталь может приобретать собственную историю, где ее смысл способен оставаться столь же изменчивым, сколь и неопределенным: муха, нарисованная Жоржем де Ла Туром на колене старика («Слепой музыкант»; Нант, ил. 56, 57),

слишком незаметна, чтобы служить *trompe-l'œil*, но слишком нарочита, чтобы не иметь значения или просто являться данью уважения художника реальности.

Из каких бы соображений ни исходил Вазари, он не совершил ошибки, сделав такую деталь, как «нарисованная муха», символом новой живописной практики, зародившейся в Тоскане в начале XV века.

Овладение сходством: правдивая деталь

«*Ars simia naturae*»*: в 1381—1382 годах флорентийский гуманист Филиппо Виллани был первым, кто использовал это выражение для того, чтобы воздать хвалу живописцу. Эта формула станет общим местом, и так как она превратится в словосочетание «подражатель-художник», то выражение «художник-подражатель» будет общепринятым в европейской живописи вплоть до XIX века¹²².

Однако в исходном контексте данное выражение придает особое значение детали в умении художника копировать природу: «Стефано, подражатель природе, был способен настолько прекрасно ее копировать, что в нарисованных им телах вены, мышцы и все самые мелкие детали соединялись между собой с такой точностью, будто они были изображены врачами». Фраза очень простая, но она знаменует новое понимание как возможностей живописи, так и самой ее истории.

Постоянно употреблявшееся в XII—XIII веках выражение «подражатель природе» означало или глупость имитатора, или качество его имитации, или же обман, на котором базировался его успех. Не кто иной, как Данте, завершает XXIX песнь «Ада», используя данное выражение для характеристики Капоккьо, обвиненного в занятиях алхимией и подделке металлов, а затем заживо сожженного в Сиене в 1293 году¹²³. Виллани, следовательно, вво-

* «Искусство — обезьяна природы» (лат.).

дит двойное новшество: он придает прежде уничижительному выражению позитивное значение и применяет к живописи формулировку, существовавшую ранее в других сферах деятельности. Это двойное новшество усилено контекстом, в котором оно прозвучало.

Действительно, хвала живописцу Стефано вошла в сочинение, посвященное возникновению Флоренции и прославлению ее самых знаменитых граждан, «*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*»¹²⁴. Одна из глав книги посвящена флорентийским художникам от Чимабуэ до Таддео Гадди, и Виллани прекрасно сознает шокирующий характер своего начинания: оправдывая — по примеру античности — причисление лиц, имеющих низкий социальный статус, к знаменитым согражданам, он решает пренебречь «насмешниками». Однако его инициатива находит продолжение лишь столетие спустя: это несколько строк, посвященных известным флорентийским живописцам в «Комментарии» к «Божественной комедии», принадлежащем перу гуманиста Кристофоро Ландино, который вновь — уже в XIV веке — прибегает к той же классификации и к тем же определениям, что и Виллани («Стефано, прозванный подражателем природе, — настолько хорошо он изображал все, что хотел»¹²⁵).

Одним словом, текст Виллани был изначальным. Однако похвала в адрес Стефано появляется в конце длинного отрывка, где утверждается концепция истории живописи, понимаемой как «прогресс», поскольку термин подразумевал одновременно и процесс эволюции, и последовательное овладение мастерством копирования. В то время как Боккаччо, вслед за Данте, приписывал славу первопроходца в искусстве живописи Джотто, Виллани считает, что еще до Джотто ему открыл путь Чимабуэ. Далее, перечисляя трех последователей Джотто, он говорит о полученных каждым из них от учителя особых качествах: Мазо [ди Банко] — наиболее «утонченный», наи-

более одаренный в создании *venustas**; Таддео Гадди — наилучший в архитектурных мотивах, а Стефано — «подражатель природе». Эта схема, восходящая к Плинию Старшему, оказалась достаточно действенной, чтобы еще и сегодня влиять на многочисленные исследования тосканского Треченто. Однако примечательно, что, хотя Стефано и добился успеха в достижении правдивости подражания, его основной вклад заключается в овладении мастерством изображения и компоновки частей человеческого тела.

Данная концепция прогресса в живописи явно устарела. Но это не умаляет ее значения, поскольку сами художники именно так воспринимали свое творчество; в середине XVI века, когда Вазари создавал жизнеописание Стефано, он черпал вдохновение у Виллани, рассматривая его суждения в свете своей эпохи. Стефано по-прежнему характеризуется как «подражатель природе», и в этом он превосходит даже Джотто; однако его прозвище мотивируется уже не воспроизведением анатомических подробностей, отныне речь идет о владении перспективой, позволявшем ему изображать фигуры в «ракурсах»¹²⁶.

Итак, для Вазари основной вклад Кватроченто заключается в освоении ракурса. Но, переоценивая заслугу Стефано, исходя из критериев Чинквеченто, Вазари все-таки рассматривает его творчество как важный этап в достижении правдоподобия в живописи: от похвалы точности, с которой изображены детали тела как такового, он переходит к похвале тела как детали композиции картины.

Таким образом, с XIV по XVI век история живописи воспринималась в Италии как история последовательного овладения средствами подражания; создание живописного пространства посредством архитектуры играет здесь важную роль (Таддео Гадди); но только через освое-

* Изящества, красоты (*лат.*).

ние изображения детали художник становится «подражателем природе», имитатором, достойным древних. В данном случае речь идет не о субъективном мнении, выработанном историками-гуманистами. Интенсивность этого поиска проявляется в возрастающем числе этюдов деталей, выполненных живописцами на протяжении XIV и XV веков.

Этюд конкретной детали не является чем-то новым. Альбом Виллара де Оннекура, созданный в XIII веке, содержит, к примеру, зарисовки животных, предметов, человеческих фигур в различных позах и даже рисунок отдельно взятой руки, вероятно первой дошедшей до нас из тех, которым суждена долгая жизнь. И заметки Виллара подтверждают, что эти рисунки приводятся с целью помочь созданию изображения, в качестве образцов деталей для более крупных композиций. Однако достаточно вслед за Панофским сравнить львов Виллара и Дюрера, чтобы ощутить, что именно отделяет XIII век от Ренессанса в его переломный момент. Изображение льва анфас (ил. 58) сопровождается у Виллара текстом, в котором звучит гордость рисовальщика: «Vesci I. Лев, каким видишь его спереди, и знайте, что он срисован с живого». Следовательно, данный рисунок является портретом льва, выполненным с натуры. В этом невозможно усомниться, так как на предыдущей странице Виллар объясняет технику дрессировки льва и настаивает: «...и знайте, что лев был срисован с живого». Он позаботился даже нарисовать отдельно голову льва с высунутым языком. Между тем не слишком естественный (на современный взгляд) характер этих рисунков бросается в глаза, если сравнить их с рисунками Дюрера¹²⁷. Различие заключается не столько в степени одаренности рисовальщика, сколько в его намерениях и направлении поиска. Дюрер выполнил несколько рисунков льва; он все увереннее стремится в них к рельефности форм и объемов. В акварели, созданной в 1494 году в Венеции (ил. 59), ощущается попытка придать больше есте-

ственности льву св. Марка, лишив его Евангелия, а через двадцать семь лет, в этюде льва анфас и в профиль (ил. 60), Дюрер прибегает к серебряному карандашу — технике старой, но ценившейся за точность графической передачи. Рисунок был сделан в Генте в апреле 1521 года, во время путешествия художника по Нидерландам. Восхищение Дюрера алтарем ван Эйка «Поклонение агнцу» могло соперничать только с тем впечатлением, которое произвели на него знаменитые львы, содержащиеся в городе, но Дюрер сумел добиться разрешения сделать «портрет» только одного из них.

Количество дюреровских рисунков, посвященных львам, вызывает тем большее удивление, что он почти не изображает это животное на своих картинах, и довольно редко — на гравюрах. Разумеется, престиж преимущественно королевского животного был в ту эпоху велик, но интерес, который проявляет к нему Дюрер, связан в основном с его желанием овладеть мастерством точного изображения детали — как это доказывает, между прочим, тщательность двух рисунков бычьих голов, хранящихся в Британском музее. Совершенно иную цель преследуют рисунки Виллара: для него важно придать объекту изображения геометрическую схематичность, чтобы облегчить его воспроизведение. Между тем нарисованная «с натуры» морда льва не вписывается в круг, абрис которого очевиден, а ее физиогномика приближается к чертам человеческого лица. Такой подход соответствует заявленному назначению альбома: «облегчить труд» художника, помочь работать быстро, используя модели и метод создания фигур на основе правильных геометрических форм. Виллара не интересуют точные формы, или, скорее, от XIII к XV веку сместились область применения и концепция точности. Наблюдение особенностей внешнего облика последовательно подводит художника к идее структуры, предопределяющей модель и впечатление, будто она изображена с натуры. А рисунки львов у Якопо

Беллини подтверждают, насколько сложно происходило это смещение. Точное наблюдение реализуется здесь как бы естественно в мизансцене, подтверждая владение композицией и специфическое влияние геральдики.

От XIV к XV веку в работе живописцев все больший удельный вес приобретают этюды деталей, к которым теперь подходят по-новому, стремясь усовершенствовать мастерство изображения детали. Вместе с тем функции и формы таких этюдов могут быть самыми разными, именно в этом заключается их значение. Одни этюды создаются для какого-то конкретного произведения, и эти, собственно говоря, подготовительные этюды позволяют художнику удостовериться в правильности и правдивости рисунка в процессе деликатного перенесения детали из этюда в картину, контролируя впечатление от детали, продуманной еще до ее введения в произведение. Помимо тщательной и иногда весьма усердной проработки, этюды деталей показывают, что в конечном результате живописца не так привлекает правдивость самой детали, как правдивость данной детали в картине в зависимости от ее местоположения в общем ансамбле.

Этюд деталей может создаваться также и ради него самого, когда художник тренирует глаз и руку или же занимается поисками, не связанными с предполагаемым произведением. Такой тип этюдов возникает в XIV—XV веках, и довольно быстро они составляют своеобразный справочник, откуда сам живописец или другие лица могут черпать отдельные мотивы¹²⁸.

Особый интерес подобных «справочников» заключается в том, что в них отчетливо прослеживается поиск правдивости, направленный на образец «донаучного» изображения. Один из самых старых справочников датируется концом XIV века; этот *taccuino**, хранящийся в библиотеке Бергамо, содержит восемьдесят пять ри-

* Записная книжка, блокнот (*ит.*).

сунков, изображающих почти исключительно животных, переданных с той правдивостью детали, которую Пьетро Тоеска назвал «объективной точностью натуралиста»¹²⁹. Замысел данного сборника совершенно иной, чем у Виллара де Оннекура, и мы видим, что здесь «готический» интерес к детали феноменов ориентирован на научный характер иллюстрации, какой получит широкое распространение в эпоху Ренессанса. Создатель сборника — ныне забытый, а некогда один из наиболее известных ломбардских художников конца XIV века — Джованнино де Грасси, архитектор, скульптор, живописец, миниатюрист, рисовальщик, отвечавший главным образом за внутреннее убранство Миланского собора¹³⁰.

Стоит сделать три замечания по поводу этого *taccuino*.

— Существует доказательство, что по крайней мере однажды он пригодился художнику Кватроченто, который воспользовался одним рисунком или неким сборником, воспроизведившим оригинал Джованнино де Грасси. Беноццо Гоццолли на своей фреске «Шествие волхвов», созданной им для капеллы палаццо Медичи-Риккарди, изображает щегла и *gypaetus barbarus** в том виде, как они нарисованы в *taccuino*. Эта цитата подтверждается расположением птиц и ошибкой в пропорциях, общей у обоих художников: *gypaetus barbarus* раз в десять крупнее, чем щегол¹³¹.

— Некоторые из встречающихся здесь изображений животных практически точно повторены в «*Historia Plantarum*»**, хранящейся в римской библиотеке Каса натенсе; эта «*Historia*» является настоящим ботаническим атласом, где растения воспроизведены не в естественном виде, а представлены по-научному. Рисунки Джованнино де Грасси вошли туда почти без изменений, что еще раз

* Стервятника (*лат.*).

** «Истории растений» (*лат.*).

подтверждает связь между этюдом живописца и научной иллюстрацией.

— В то же время Соломон де Грасси, сын и помощник Джованнинио де Грасси, проявивший свою наблюдательность в тассуино, был миниатюристом правителя Милана. На странице «Uffiziolo» Филиппо Марии Висконти, изображающей «Сотворение неба и земли» (ил. 61), Соломон де Грасси показал, что он настоящий придворный живописец, представив государю замечательное доказательство своего художественного мастерства: он написал семь мух, сидящих непосредственно на листе пергамента. Возможно, это были первые «живописные мухи» данной традиции и первый trompe-l'œil в европейской живописи. Эти мухи показывают, насколько — из поколения в поколение и несмотря на качественные различия — научный этюд феноменов природы связан с демонстрацией чисто художественного мастерства¹³².

Вероятно, ни один живописец той эпохи не оттачивал так, как Пизанелло, свое мастерство изображения внешних деталей. Он был одним из самых плодовитых и блистательных рисовальщиков поздней готики, и наброски с натуры, сделанные ради практики, служили ему источником мотивов, которые он повторял и перерабатывал в живописном творчестве.

Возьмем, к примеру, фигуры двух повешенных на его веронской фреске, изображающей св. Георгия и трапезундскую принцессу. Пизанелло заимствует данный мотив из своего графического листа, на котором он сделал зарисовки явно с натуры, но, переходя от рисунка на бумаге к фреске, он вносит целый ряд значительных изменений. На этом «наброске с натуры», хранящемся в Лондоне, представлено шесть фигур повешенных рядом с женским профилем и детским личиком; но при более внимательном рассмотрении становится ясно, что эти шесть повешенных суть трое, поскольку каждый показан в профиль и анфас (либо со спины). Для веронской фре-

ски Пизанелло использовал только двух повешенных, изображенных в верхней части листа; потом, увеличив в размере, он повторил эти фигуры на другом рисунке (Нью-Йорк, собрание Фрик); затем на том же листе он детально — в самом точном смысле этого слова — проработал рисунок складок штанов, болтающихся на бедрах повешенного, представленного в профиль, но уже после того, как попытался изобразить штаны на фигуре повешенного, показанной со спины.

Знаменательна скрупулезность данной работы, а также более графическая деятельность по созданию реестра случайных деталей видимого, чтобы включить их затем ради «убедительности» в живописную композицию. При отборе характерных деталей Пизанелло не использовал для фрески самый драматичный и жуткий образ повешенного, помещенного в центре лондонского листа: отвлечение, вызываемое фигурой, и точность в передаче разлагающегося тела заострили внимание ученого наблюдателя, но для кургузного изображения, все это не годилось.

Один из наиболее важных и, безусловно, новаторских аспектов этюдов Пизанелло состоит в том, что они сами по себе могут рассматриваться как законченные произведения искусства. Новый сильный толчок в этом направлении дал Дюрер. Если приписываемый ему рисунок жука-оленья (Лондон, собрание Оппенгейма) прекрасно вписывается в категорию научной иллюстрации и подходит для того, чтобы включить его в живописное произведение (мы видим этого жука-оленья в «Поклонении волхвов» из галереи Уффици и особенно на картине «Богородица с животными» из венского музея Альбертина, подлинном манифесте подробного наблюдения), то иначе обстоит дело с «Большой кочкой, поросшей травой», хранящейся там же (ил. 62). Этот рисунок, выполненный в 1503 году в технике акварели и гуаши, свидетельствует о самом пристальном внимании к растительному миру, а отсутствие

какого-либо животного и подробного фона наводит на мысль о научном подходе; однако композиция листа и расположение различных трав (их масса, цвета, линии, объемы и т. п.) превращают его в самостоятельное художественное произведение. И в этом «Кочка» близка к другим рисункам или акварелям художника и намечает тенденцию к превращению этюда детали в отдельное произведение — тенденцию, несомненно ставшую одним из источников формирования натюрморта.

Творчество Якопо де Барбари является с данной точки зрения показательным примером глубинных целей, вдохновляющих работу художников около 1500 года.

В 1504 году он пишет натюрморт, которому суждено было стать знаменитым (ил. 63). Являясь «чистой» живописью, внешне лишенной всякого сюжета и всякой символики, картина Якопо де Барбари представляет собой одновременно живописный этюд детали и, очевидно, первый самостоятельный натюрморт в европейской живописи; сила этого первооткрытия подтверждается тем, что оно очень быстро получит отклик в творчестве Дюрера и Кранаха, а впоследствии мотив висящей на стене мертвой птицы будет многократно повторяться вплоть до XVIII—XIX веков. Данный натюрморт тем более знаменателен, что его автор создал в 1500 году первую гравюру с видом Венеции. Монументальная гравюра достигает в ширину трех метров, и для ее реализации потребовалось три года подготовительной работы в сотрудничестве с большим числом геометров и специалистов по топографической съемке. Этот «портрет Венеции» имеет историческое значение. Его немецкий издатель добился привилегии на продажу гравюры по всей территории Венецианской республики и полного освобождения от налогов, поскольку изображение служило прославлению *Serenissime**. Однако необходимо под-

* Светлейшей республики (*ит.*) — Венеции.

черкнуть, что громадная престижная гравюра по духу чрезвычайно близка к скромному натюрморту с мертвой куропаткой: начиная от крошечной детали — птицы, подвешенной к стене рядом с парой охотничьих рукавиц и стрелой арбалета, — и вплоть до вида всего города сверху, работу художника и требование его заказчика вдохновляет¹³³ одно и то же стремление — запечатлеть реальность как в ее целостности, так и в деталях. Если в подтверждение сказанного добавить, согласно свидетельству самого Дюрера, что именно Якопо де Барбари, показав молодому немецкому художнику две фигуры, мужскую и женскую, построенные по геометрическому методу, тем самым пробудил в нем интерес к теории пропорций, не угасавший на протяжении всей его жизни, то следует признать, что существует глубокая связь между скрупулезной передачей детали, научной точностью изображения и идеальной красотой¹³⁴.

Личность самого Якопо де Барбари и его успех ознаменовали окончательную победу художественного мастерства, служащего как бы доказательством знания. Однако нельзя ограничиться только этим, ибо стремление к правдоподобию в живописи вовсе не является изобретением одних лишь художников. Эту победу необходимо соотнести с тем, что сделало ее не только возможной, но даже необходимой: с возникшей — вне художественной среды — потребностью в правдивости деталей изображения. В тассино Джованнино де Грасси есть также скрупулезный рисунок завязанного на ткани узла. Можно было бы предположить, что чрезвычайно тщательная трактовка названной детали — узла на ткани — плод свободной фантазии художника. Ничего подобного. Такая тщательность отвечает определенному и важному требованию эпохи. На самом деле этот узел есть не что иное, как девиз «*le capitergium cum gassa*» («завязанный узлом платок»), избранный правителем Милана Джан-Галеаццо Висконти.

Описание наружности: потребность в деталях

Мастерство изображения детали также является феноменом культуры; будучи чисто художественным поиском и одновременно ответом на некое ожидание и различные запросы, оно вписывается в социокультурный контекст, в рамках которого по разным причинам — взаимопересекающимся, наслаивающимся или противоречащим друг другу — точность детали стала новым требованием.

Ранее была показана та роль, которую играла настоящая религиозная потребность в работе над деталью: стремительно развивающаяся новая духовная практика — набожность подпитывается созерцаемой деталью изображения. Однако, хотя она и является сферой совпадения различных ожиданий, невозможно все объяснить только религиозными интересами. В области светской культуры иные типы ожиданий также способствуют усилению внимания к детали изображения. В столь неопределенной сфере любая классификация представляется произвольной; чтобы определить основные компоненты этой новой «культуры детали», можно тем не менее выделить несколько типов требований, соответствующих различным практикам или различным культурным кругам.

Роскошная деталь

Джентиле да Фабриано практически на переднем плане своего «Поклонения волхвов» изобразил оруженосца, снимающего шпоры с волхва, который стоит в центре композиции и, таким образом, наиболее заметен (ил. 64). Данный мотив не связан с сюжетом, однако его центральное местоположение придает сцене особую значимость, и художник уделил скрупулезное внимание как конструкции металлической шпоры, так и характерным жестам оруженосца. И это не прихоть живописца. Поступая так, Джентиле да Фабриано отвечает определенному требованию, а именно рыцарскому и аристократическо-

му вкусу. Подобный тип деталей, особенно распространенный в интернациональной готике, вполне соответствует характерной для нее декоративной роскоши. Шпора волхва согласуется с богатством тканей и разнообразием головных уборов, с рельефной трактовкой некоторых украшений, головок эфесов шпаг, конской сбруи, они перекликаются с мотивом обезьян, двух верблюдов, хищных птиц, рыси, гепарда и пр. Такое нагромождение деталей вовсе не связано, как иногда утверждают, с тем, что художник дал волю фантазии; скорее оно отвечает вкусам, господствовавшим при европейских дворах, в соответствии с которыми качество изображения определялось достоинством изображенного — то есть воспроизведенных предметов и жестов — в зависимости от той ценности, которую признавали за этим социальные нормы и придворная иерархия¹³⁵.

Такая практика существовала на протяжении всего XVI столетия. И отнюдь не случайно, что раньше считалось, будто Роберт Чесмен, изображенный Гольбейном в 1533 году с соколом в руке, был сокольничим короля. Действительно, престиж этой птицы является существенным для создания желаемого заказчиком впечатления от портрета и ценность картины связана в конечном счете с той чрезвычайной точностью, которая создает иллюзионистический эффект «присутствия» как портретируемой птицы, так и ее владельца. Чтобы добиться подобного эффекта реальности, престижного в той же степени, в какой престижными являются сами изображенные предметы, обращаются к лучшим художникам. Так, 29 мая 1520 года герцог Альфонсо д'Эсте пишет из Феррары своему уполномоченному в Венеции, приказывая ему «незамедлительно» связаться с Тицианом с целью заказать портрет «животного, которое находится в доме его сиятельства Джованни Корнаро и именуется газелью, в натуральном виде и так, словно оно на самом деле живое». Герцог уточняет, что Тициан должен написать газель на боль-

шом холсте и что он может установить цену по своему усмотрению. Тициан повинуеться и отправляется в Феррару; к сожалению, выясняется, что газель мертва и увидеть ее невозможно. Тогда Тициан предлагает написать в натуральную величину маленькую газель, изображенную Джованни Беллини на одной из картин, находившихся в собрании Корнаро. Неизвестно, была ли выполнена упомянутая картина. Однако это не имеет принципиального значения. В данном случае важно, что слава Тициана, восходящей звезды венецианской живописи, проявляется еще и в том, что он лучше, чем кто-либо другой, способен написать газель как живую, и что, за неимением самого животного, герцог Феррары готов был пойти на безумные расходы, дабы получить его двойника, написанного кистью мастера¹³⁶.

Этот вкус к роскоши закодирован, но он мог проявляться в деталях, мастерство исполнения которых ныне ускользает от нашей оценки. Канон изысканности рыцарского жеста нами забыт. Кто ныне отважится воздать похвалу Пизанелло, подобную той, какую Вазари посвящает детали одного из его утраченных произведений: «Св. Георгий этот, убив дракона, собирается вложить меч в ножны, и, подняв правую руку с мечом, конец которого уже в ножнах, он опустил левую, чтобы получилось большее расстояние и ему было легче вложить в ножны длинный меч; делает он это с таким изяществом и в столь прекрасной манере, что лучшего увидеть невозможно»¹³⁷.

Парадоксальным образом сама тяжеловесность описания должна была передавать невыразимую грацию жеста, изображенного Пизанелло. Майкл Баксендолл показал, насколько особенности восприятия и менталитет зрителей XV века заставляли их ценить детали, теперь ускользающие от нас, а тогда усиливавшие значимость произведения¹³⁸. Некоторые эффекты осязаемости в передаче фактуры тканей и сегодня привлекают нас очарованием, создаваемым здесь самой живописью. Можно быть уве-

ренным, что они ценились именно за ту роскошь, которую символизировали ткани в картине, а значит, и роскошь, доступную их владельцу, обладавшему взглядом знатока в данном вопросе. Этим же, вероятно, объясняется и преувеличенная иногда роль некоторых фламандских драпировок, а то, что мы называем роскошью деталей, ценилось, возможно, просто как образ богатства, которое искусный мастер, владея своим ремеслом, умел передать посредством скрупулезной трактовки.

Описание детали

Другие причины, более тонкие, действовавшие внутри чисто художественной сферы, побуждают живописцев прибегать к изобилию деталей. Эти причины связаны с гуманистическим мировоззрением и своеобразной практикой восхваления художника через описание его творения. Такая практика отнюдь не принадлежит традиции итальянского гуманизма, тем более она не характерна для культуры Северной Европы. В XV веке хвала художнику является значительным новшеством, поскольку, будучи выраженной в литературном жанре, она способствует формированию обновленного понимания живописи, а также снабжает словарем и особыми критериями суждения, необходимыми для оценки произведений искусства.

Похвала в форме описания, или хвалебное описание, *ekphrasis*^{*}, восходит к традиции упражнений греческой риторики — традиции, сохранявшейся в Византии. Нам удалось установить, что *ekphrasis* появляется в Италии в конце XIV века, во время пребывания там (с 1395 и примерно по 1403 г.) византийского дипломата и гуманиста Мануила Хрисолора. Один из основных принципов данной риторики заключается в том, что описание изобра-

* Термин, широко употреблявшийся в Средние века и означавший «вербальное представление визуального изображения» (*греч.*).

жения, этот своего рода школьный учебный экзерсис, должен был «визуализировать» отсутствующее изображение. Однако описание могло быть выполнено только при условии уяснения деталей изображения, и требования, предъявляемые к подобному типу дискурса, имели целью заставить оратора подчеркнуть все, что подходило для обстоятельного и красноречивого описания: точное сходство изображенного с изображаемым, выразительность лиц, разнообразие и изобилие деталей изображения. Живопись достойна похвалы, если она выдерживает словесное описание и если, обладая этим качеством, она позволяет дискурсу укрепить его собственный престиж¹³⁹.

В 1456 году гуманист Бартоломео Фацио в соответствии с модой пишет похвальное слово выдающимся мужам «*De viris illustribus*»*, куда вводит также несколько имен художников и скульпторов. Показателен перечень живописцев: Фацио упоминает лишь Джентиле да Фабриано, Яна ван Эйка, Пизанелло и Рогира ван дер Вейдена. Данный выбор отражает вкусы неаполитанского двора, для которого и пишет Фацио, и он не преминул воздать хвалу слезам, с достоинством стекающим по щекам Богоматери на картине Рогира ван дер Вейдена. Однако в целом его текст направлен либо на восхваление выразительности деталей, не связанных непосредственно с основной темой изображения, либо на сам факт обилия деталей, которые живописец сумел собрать «на одной картине». Описывая (утраченную) фреску, созданную Пизанелло для венецианского Палаццо дожей, где представлен Отто, сын императора Фридриха Барбароссы, умоляющий отца во имя Венецианской республики, Фацио, помимо «многих придворных, немцев по одеждам и типу лиц», отмечает еще и «кюре, пальцами растягивающего лицо в гримасу, и детей, смеющихся над этим зрелищем. И все написано так забавно, что каждый, глядя

* «О славных мужах» (лат.).

на них, приходит в хорошее настроение». Говоря о картине ван Эйка, изображающей даму за туалетом, Фацио хвалит такую деталь, как зеркало, позволяющее видеть одновременно и спину, и грудь женщины, и долго задерживается на том факте, что «в одном произведении есть и очень достоверно переданный зажженный фонарь, и вспотевшая старуха, и лакающая воду собачонка, а также лошади, человечки, горы, леса, деревушки, замки, написанные так искусно, что кажется, будто они находятся друг от друга на расстоянии пятидесяти миль»¹⁴⁰. Фактически в этом тексте намечены две главные в будущем темы в восхвалении живописи: ее способность изобразить все, что угодно, и даже позволить увидеть через зеркало обратную сторону предметов, показанных с лицевой стороны. Но, учитывая время его написания, в похвальном слове Фацио особенно важен отраженный в нем взгляд на картину как на поверхность, не просто покрытую «красками, подобранными в определенном порядке», но заполненную многочисленными правдоподобными изображениями различных объектов и многочисленными деталями, которые служат источником восхищения и удовольствия.

Бартоломео Фацио вовсе не принадлежит к первостепенным авторам. В Неаполе Фацио довольствуется тем, что следует наставлениям известного гуманиста Гуарино, у которого ранее, с 1420 по 1426 год, он учился в Вероне. Последний был лично знаком с Мануилом Хрисолором и даже сопровождал его в поездке в Константинополь с 1403 по 1408 год. Затем Гуарино (с 1410 по 1414 г.) жил во Флоренции, после чего перебрался на север Италии, где почти полвека, до самой смерти в 1460 году, преподавал греческий. Маршрут Гуарино представляет большой интерес, потому что за это время кардинально изменилось его отношение к живописи. Поначалу он ее почти не ценил. Он гуманист, и для него живопись не так долговечна, как текст. Она привлекает его скорее мастерством ремес-

ленника, чем глубиной содержания, и, самое главное, как указал на это еще Аристотель, она может изобразить только следы душевных страстей, их видимость, но не обладает возможностью позволить их понять. В 1430 году Гуарино получает должность в Ферраре, при дворе Лионелло д'Эсте, который был очень деятельным меценатом, и Гуарино как придворный гуманист, должно быть, соответствовал духовным запросам своего государя. Поэтому именно он составляет одну из самых первых гуманистических «программ» для цикла картин «Музы» в студиоло Бельфьоре. Но ему поручается также написать хвалебное слово в честь любимого живописца герцога, его портретиста. А портретистом этим был не кто иной, как Пизанелло. Хвалебное слово обретает форму литературного произведения или стихотворений, и вполне естественно, что мы находим в нем составляющую, необходимую для развития возможностей *ekphrasis*: выразительность детали (такую, что, кажется, можно услышать и описать словами, как струятся ручьи, поют птицы, лают собаки и т. п.). Изобилие представленных в картине подробностей вдохновляет на лирическое описание в соответствии с расхожим литературным мотивом: *locus amoenus*, райский сад¹⁴¹.

Вполне понятно, что Гуарино, как и Лионелло д'Эсте, живопись Мазаччо казалась бы бедной: ей недостает того изобилия деталей, которое может послужить поддержкой для описательной риторики. И наоборот, в середине века Пизанелло воспринимается как олицетворение художника-гуманиста: он не уступает самой природе, поскольку умеет достоверно представить ее во всем многообразии деталей. Мазаччо же принадлежит иному течению в гуманизме, для которого, как мы увидим далее, величие живописи заключается в ее *dignitas*, достоинстве, предписывающем продуманный и строгий лаконизм деталей изображения, подлинный источник классицизма.

Детализированное повествование

Состояние венецианской живописи на рубеже XV и XVI веков показывает, что изобилие деталей может быть связано с причинами и потребностями другого рода. В творчестве венецианских мастеров формируется также то, что станет основополагающим принципом классической концепции живописной детали.

Громадные картины Карпаччо переполнены тщательно выписанными деталями, распределенными по всей поверхности холста. Каждому элементу изображения здесь уделяется равное внимание, но строгость композиции в целом и сама нарочитость перспективы создают впечатление упорядоченности повествования, так как главный эпизод разворачивается в основном на переднем плане и в ширину, поперек. Тем не менее иногда интерес к повествовательной детали видоизменяет это равновесие и может отодвинуть на второй план основное событие *storia*, превратив его в одну из деталей композиции.

С этой точки зрения показательной является картина Карпаччо «Чудо Св. Креста на мосту Риальто» (ил. 65): эпизод чудесного изгнания злых духов расположен у левого края картины, в лоджии (приукрашенной) патриаршего дворца Градо, тогда как основное место в композиции занимает вид на Большой канал у моста Риальто, заполненного множеством людей, не ведающих о том, что происходит чудо. Поскольку сцена исцеления показана на почетном, возвышенном месте, то принцип иерархии сохраняется: в построении картины на религиозное накладывается мирское, ибо изображенная на мосту процессия расположена на том же уровне, что и чудо, и направляется к нему. Организуя композицию *storia* таким образом, Карпаччо подчеркивает, что Риальто, средоточие коммерческой жизни Венеции, «самое богатое на свете место», по словам венецианского историка того времени Марина Сандудо, представляет собой также место избранное и привилегированное: несмотря на то что торговля и повседневно-

ная жизнь не замирают ни на минуту, Господь являет здесь свое присутствие и защиту. «Чудо Св. Креста на мосту Риальто» воплощает венецианский идеал процветания, неотделимый от общественного спокойствия и христианской веры, тогда как изображение чернокожих гондольеров и мамелюков в тюрбанах недалеко от Фондако дей Тедески (немецкого подворья) подтверждает призвание светлейшего града быть открытым всему миру.

Местоположение сцены чуда у самого края картины, как и отсутствие выделенного главного персонажа ради усиления значения деталей, привлекающих взгляд и внимание, не делают основную сцену менее заметной. Среди деталей по крайней мере одна заслуживает особого упоминания: на переднем плане белая собачка в гондоле устала на зрителей (ил. 66). Она написана с такой точностью, что знаток немедленно распознает ее породу — это болонка; данному наблюдению не стоило бы придавать значения, если бы не то обстоятельство, что в конце XV века эта порода собак слыла исключительно престижной. Будучи любимой забавой принцесс и придворных дам, болонка является также завидным царским подарком; Козимо Медичи преподносит восемь таких собачек нотаблям Брюсселя, а испанский король Филипп II считает дарованную ему пару болонок «королевским подарком, достойным самого императора». Точность воспроизведения собачки свидетельствует, таким образом, об упомянутом ранее пристрастии к роскошной детали.

Но общая концепция картины существенно отличается от той, которая определяет нагромождение деталей у Джентиле да Фабриано или у Пизанелло. По сути, *storia* Карпаччо отвечает концепции исторического повествования, соответствующей ожиданиям определенных кругов венецианского общества.

Как заметил Джулио Карло Арган, Карпаччо в конечном счете изображает лишь истории, связанные с «чудесами». Однако, и это с особой очевидностью проявляется

в «Чуде Св. Креста на мосту Риальто», он «никогда не видит отдельный предмет, персонаж или действие, но всегда — весь ансамбль, контекст; он видит чудо или героический поступок, но не может исключить из поля зрения ни женщину, развешивающую белье на соседнем балконе, ни рыбака на берегу реки на заднем плане». Таким образом, присущий Карпаччо стиль, в котором угадывается склонность к бесконечному умножению объективной детали, будет ориентирован на то, чтобы стремиться в живописи «видеть и передавать видимое». Его искусство — это скорее «вид» (*veduta*), чем «видение»¹⁴².

Такой анализ неоспорим, однако его следует продолжить, если мы хотим определить, какое место занимает Карпаччо в венецианской живописи той эпохи. Большие живописные повествования Джентиле Беллини или Мансуети также, каждое по-своему, насыщены объективно изображенными деталями, но они не имеют непосредственной связи с главным эпизодом; эти художники, подобно Карпаччо, стремятся увидеть, заставить увидеть и сообщить то, что видимо. Излишне подробное повествование в венецианском искусстве на рубеже Кватроченто и Чинквеченто вовсе не является исключительной прерогативой Карпаччо. Следовательно, истоки данной практики нарративной детали следует искать в ожиданиях венецианской публики; в Венеции, как и повсюду, историческая живопись не может рассматриваться в отрыве от тех условий, в которых в это время писалась официальная история города-государства.

Кстати, в конце Кватроченто в Венеции завязывается исключительно важный спор о том, как писать историю. Его можно свести к оппозиции между Марином Санудо, приверженцем местной традиции, и Бернардо Джустинианом, представителем ренессансного гуманизма. Для исторического стиля Санудо, помимо использования венецианского диалекта, который вытесняет латынь и французский в середине XIV века, характерно изобилие

второстепенных деталей. Их роль, ввиду их необоснованности, заключается в том, чтобы гарантировать полноту рассказа: «Санудо отмечает все, учитывает каждую мелочь, считая, что наличие информации предполагает достоверность, а достоверность должна быть обязательным элементом истории... Для Санудо исторический труд представляет собой фрагмент жизни, который необходимо передать во всей его сложности»¹⁴³. Данный тип традиционной хроники, с ее пристрастием к мельчайшей детали, тем более устойчив в Венеции, что он согласуется со стилем отчетов послов и рассказов венецианских путешественников. Подобные тексты, регулярно зачитываемые в Совете, известны во всей Европе сложностью описаний, где особое внимание уделяется количеству и своеобразию описываемых предметов или ситуаций.

И именно этот культурный и интеллектуальный контекст придает смысл знаменитым венецианским *storie*. Речь идет не о воспроизведении сцен, выхваченных из жизни. В таких *storie* находит выражение особое понимание человеческой истории, одновременно коллективной (чувство гражданского коллективизма в Венеции является наиболее сильным) и универсальной: благодаря контактам с внешним миром венецианская история осознает себя сопричастной к параллельным и даже связанным с ней историям других городов, которые, однако, отличаются от венецианской до такой степени, что могут быть ей безразличны.

Карпаччо придает законченное выражение венецианскому пониманию истории. Он, вероятно, лучше, чем его собратья, сочетает эту синхронную универсальность бытия с применением исключительно акцентированной и тщательной перспективы: рама картины ограничивает пространство и время, но художник включает в строгую сетку картины универсальный и коллективный исторический процесс, размещая равномерно на переднем плане и в глубине детали, указывающие, в силу своей необос-

нованности, что в конкретном месте и в конкретный момент изображаемой истории происходят другие деяния, другие события, существуют другие временные длительности, в контексте которых развивается история Венеции. Но подобная концепция изживает себя в первое двадцатилетие нового века. Еще в 1489 году синьория щедро вознаградила Маркантонио Сабеллико за сочинение «*Rerum venetiarum ab Urbe condita Libri XXXIII*», вдохновленное трудами Тита Ливия. Автор не был венецианцем, но его произведение возвеличивало венецианскую историю. В 1516 году юного патриция-гуманиста Андреа Наваджеро назначают официальным историографом Венецианской республики; это означает победу цicerоновской модели описания истории над повествовательным стилем хроник. Риторическая история ставит своей задачей дать не только описание конкретных событий, но и точное объяснение их причин и последствий¹⁴⁴. В 1516 году Карпаччо, после кончины Джованни Беллини, становится на несколько месяцев официальным художником республики. Но в 1518 году его пост переходит к Тициану, и это назначение — знак свершившихся в Венеции перемен, в корне изменивших требования к историческому повествованию и к статусу «детали».

В 1511 году, после ужасного поражения [Венеции] в битве при Аньелло, Тициан был избран для выполнения первого живописного цикла на *Terre Ferme*, то есть для создания произведения откровенно политического. В росписях Скуола дель Санто в Падуе он показывает, насколько Венеция усвоила современные живописные принципы, с триумфом утвердившиеся недавно в Риме. На фреске «Чудо с новорожденным» (ил. 67) нет другого синхронно развивающегося сюжета, ни одна описательная деталь не может привлечь внимания зрителя, и важность подобного решения проявляется в живописной четкости стены, подчеркивающей отвесную плоскость, тогда как на глубину пространства намекает лишь

эскизно намеченная зелень деревьев. На фреске «Чудо с ревнивым мужем» представлены рядом два события, но они относятся к одному и тому же повествовательному эпизоду, и в этой «верстке» художник отдает явный приоритет моменту человеческого переживания свершившегося чуда. Избранием Тициана для выполнения почетного заказа в Падуе правительство Венецианской республики подтверждает, что концепция детализированности истории начинает восприниматься как архаичная¹⁴⁵. Гуманистическое движение берет верх над локальной традицией.

Выбор детали: достоинство искусства

Именно против различных употреблений избыточной детали выступает также современная живопись Ренессанса. Закон картины предписывает композиционному ансамблю единство сюжета, и разнообразие деталей должно подчиниться названному требованию. Эта концепция предполагает более строгий отбор деталей, но она же наделяет художника новым авторитетом, который предвещает блестящее будущее — будущее «живописца-ученого», *doctus pictor*.

«О живописи», 1435

В 1435 году Леон Баттиста Альберти преподносит правителю Мантуи свой трактат «De Pictura» («О живописи»), состоящий из трех книг. В начале второй книги он заявляет, что, в отличие от Плиния Старшего, он не намерен излагать жизнеописания отдельных художников, но хочет создать — «выдумать заново» — такое искусство живописи, о котором ни древние, ни современные сочинения не дают даже представления. Для Альберти один из главных принципов «нового искусства» состоит в отказе от нагромождения деталей, в котором еще недавно видели выражение различных достоинств. Основанное на

геометрии и ее законах в построении живописного поля (Книга 1), «величие произведения» художника заключается не в том, что оно является «колоссом», а в том, что оно изображает «историю» (*storia*), композицию с персонажами, вовлеченными в действие. В этой истории, запечатленной на картине, изобилие и разнообразие деталей, безусловно, служат источником удовольствия для зрителя; Альберти в конечном счете не отказывается от них полностью во имя сохранения *dignitas*^{*}, о котором должно свидетельствовать произведение живописца. И эта позиция является решающей, поскольку с самого начала объясняет принцип классического подхода к использованию детали.

Альберти, прекрасно знакомый с силой воздействия *ekphrasis*, составляет, почти совсем как Гуарино, впечатляющий перечень многочисленных мотивов, которые художник может изображать в *storia*, помещая «каждый на свое место»: это «старика, юноши, дети, женщины, девушки, младенцы, домашняя птица, стада, птички, лошади, овцы, строения, открытые пространства и всякие подобные вещи». Но все это перечисляется для того, чтобы тотчас оспорить, ибо приятное изобилие мешает «достойному» развитию действия *storia*. Изобилие деталей должно подчиняться четко определенному принципу *varietas*, который требует, чтобы все представленные объекты были связаны с темой повествования. Только такой ценой произведение обретет *dignitas* композиции и сумеет избежать «путаницы» и «сумятицы». Благоразумный лаконизм деталей не должен приводить к возникновению «пустоты», но подобно тому, как речь государя тем более торжественна, чем менее многословна, и изобилие никогда не должно превалировать над достоинством¹⁴⁶.

Альберти, вероятно, берет за образец живопись Мазаччо, которого он цитирует на итальянском языке в своем

* Достоинства (*лат.*).

посвящении Брунеллески. Достаточно сравнить «Поклонение волхвов» Мазаччо (ил. 68) с упомянутой выше картиной Джентиле да Фабриано на аналогичный сюжет (ил. 64), чтобы увидеть все то, что разделяет обе концепции. Если Джентиле блистательно умножает роскошную деталь, Мазаччо практически исключает всякую повествовательную детализацию, а фризообразная композиция выявляет структуру и значение разворачивающегося справа налево события. Выбор Мазаччо сосредоточен на фигурах трех волхвов: их расстановка по возрасту (юный, зрелый, пожилой, при этом самый старший стоит ближе всех к Младенцу), дифференцирование нарастающей эмоции в поклонении и расположение трех корон (снятая, в руках, лежащая на земле около ног Христа и Богоматери) выражают мистическое содержание сцены. Сдержанность и строгость этой композиции отнюдь не связаны с ограниченными размерами картины (21 × 61 см), поскольку те же особенности характерны и для монументальной фрески в церкви дель Кармине во Флоренции, которая стала своего рода манифестом нового искусства живописи.

Но Мазаччо и не мог быть приверженцем Альберти: он умер в 1428 году, а трактат «De Pictura» носит менее радикальный и более тактический характер, чем живопись юного флорентийца. Отзвук идей Альберти следует искать не здесь, а, к примеру, в «Поклонении волхвов», выполненном Якопо Беллини в конце 1430-х годов (ил. 69), или в «Поклонении волхвов» (ил. 70) Андреа Мантеньи (1464—1470). На этой последней картине, кроме шести основных фигур с сопутствующими им ангелами, в композицию включены еще около тридцати персонажей, и «роскошь» заключается в экзотике верблюдов-дромадеров, в разнообразии одежд, жестов, растений, скал, пейзажа, силуэтов птиц, по-разному освещенных облаков. Но эта роскошь остается точно дозированной. Художник не только ограничивает разнообразие рамками *varietas*, но

и четко распределяет группы персонажей по всей плоскости, а также в глубину картины за счет того интервала (*vacuum*), который их выделяет, устанавливая между ними иерархию, и который Альберти делает основополагающим элементом *compositio**. Это стремление к порядку проявляется, в частности, в расположении на втором плане трех драмадеров: верблюды волхвов здесь вовсе не повод для экзотики, они изображены с той долей научной точности, которой требует их участие в действии *storia* (два анфас, третий в профиль). Подкрепленная привлекательностью театральных аксессуаров в мистическом пространстве грота, *storia* Мантеньи является одновременно «многословной» и «благородной» вследствие ясной взаимосвязи ее частей и благоразумной сдержанности повествовательных и декоративных деталей.

Предположение, что Мантенья следует за Альберти, кажется неоправданным — хотя их объединяет Мантуя. Здесь нет никакого непосредственного влияния, текст Альберти представляет фундаментальную ценность в силу того факта, что он формирует теорию виртуальной художественной практики.

В 1435 году Альберти выступает против вкуса того общества, к которому обращен его трактат, что он прекрасно сознает. Мы видим это в тактически дальновидном приеме автора: «*De Pictura*» посвящена Джан Франческо Гонзага, правителю тем более авторитетному, что император совсем недавно даровал ему титул маркиза, а сын его был в тот же день помолвлен с племянницей императора. Но Джан Франческо Гонзага — скорее *condottiere*** , чем гуманист, а сын его Лодовико, вступивший на трон в 1444 году, призывает для создания цикла фресок на рыцарскую тему в парадном зале своего дворца художника Пизанелло (в 1446—1447 гг.). На самом деле подлинным

* Композиции (*ит.*).

** Кондотьер, полководец (*ит.*).

адресатом трактата «De Pictura» является Витторино да Фельтре, придворный гуманист, отводивший в своем учении значительную роль математике¹⁴⁷. И не случайно в начале «De Pictura» автор отдает свое произведение под покровительство математиков. Однако на протяжении трактата Альберти отнюдь не забывает и того, кому посвящена книга, и математический дискурс ассоциируется с образцовым правителем: не только строгий, лаконичный, несколько военизированный дискурс правителя должен служить моделью для живописной композиции, но и «центральный луч», основа всей геометрической композиции *storia*, высокопарно называется «Правителем лучей» («*dux radiorum plane ac princeps*»).

Фактически автор «De Pictura» предлагает правящему меценату поддержать тип живописи, достойный его собственного *dignitas*, то есть искусство строгое, основанное на самом точном из всех свободных искусств и на современной гуманистической культуре в ее наиболее авторитетной разновидности — на цинцероновском красноречии.

Предложение будет реализовано на протяжении десятилетия (1460—1470): отныне Лодовико Гонзага пользуется услугами Мантеньи, и в те же самые годы Федерико да Монтефельтро, ученик Витторино да Фельтре, ориентирует в новом направлении программу декоративного убранства его дворца в Урбино.

Эта теоретическая победа важна вдвойне. Прежде всего, «De Pictura» — сочинение, которым еще долго будут восхищаться, — закладывает основы классической концепции живописи: отныне живописное творчество обретает «законность», ему присущую и определяющую его «достоинство». Кроме того, уже в самом начале можно понять то, что станет позднее «классическим парадоксом детали», последствия которого мы уже наблюдали. Подчиняя детали двойному требованию — визуальной ясности и ораторской силе воздействия, концепция Альберти подчиняет их принципу ансамбля; следовательно, она

побуждает ограничить употребление деталей, соблазнительное в самом прямом смысле этого слова. Но поскольку данная концепция ведет к внимательному отбору деталей изображения, то гуманистический подход придает им важную тактическую значимость и наделяет их новой неожиданной и неоспоримой ценностью в процессе аккумуляции, независимо от того, является ли она избыточной и/или «экфрасистичной».

Деталь Альберти уже не только информативна, дескриптивна или просто приятна; деталь, ввиду ее предполагаемой избирательности, становится носителем интеллектуальных и культурных ценностей. Художник должен уметь «выбирать» свои детали, чтобы не уронить достоинство культуры, частью которой он отныне является.

Вновь обретенные синтезы

Этот процесс выражается в эволюции, которая совершается в итальянском искусстве на протяжении XV столетия и которая, по мнению Эрвина Панофского, определяет сам дух Ренессанса в отличие от «спорадического оживления классических тенденций на протяжении Средних веков»: «воссоединение классических тем и классических мотивов», требующее, например, чтобы «Юпитер вновь обрел облик классического Зевса, а Меркурий — юношескую красоту классического Гермеса»^{*148}.

Итак, фундаментальный синтезирующий процесс осуществляется через создание ансамбля из прежде разобщенных деталей, постепенно воссоздаваемых в их единстве. Обычная археологическая практика XV века заключалась в собирании или коллекционировании разрозненных античных фрагментов как таковых, а затем в их произвольном сочетании в ансамбле, принадлежность которого античности считалась более важной, чем его аутентичность. Понимание исторической удаленно-

* Перевод Н. Г. Лебедевой.

сти во времени, оценка Античности как минувшего целостного мира формируются довольно медленно, и «одним из результатов эволюции Ренессанса будет распространение идеи об „обезличенном античном“ стиле»¹⁴⁹. Однако в живописи этот стиль последовательно утверждается через отбор и объединение деталей, равновесие и количество которых постепенно видоизменяется.

Через сто лет история римских доспехов и способа реинтеграции их античных элементов покажет, как за счет трансформаций и неточностей детали такого воссоздания становятся зачастую знаменательными, поскольку благодаря им можно узнать о произведении в целом и обстоятельствах его заказа или исполнения. Поэтому не стоит удивляться, что на фреске «Гектор и Александр» в замке Манта, написанной около 1425 года, персонажи облачены в анахронические доспехи: античные образы составляют часть рыцарского цикла «Девять героев», основанного на концепции исторического времени, которому чуждо понятие исторической дистанции.

В декоре замка Валериано да Салуццо отдает фактически дань уважения памяти отца, маркиза Томазо Салуццо, автора знаменитого романа «Странствующий рыцарь», послужившего сюжетным источником живописного цикла. Общая атмосфера и соображения династического характера, подтолкнувшие к созданию цикла, не имеют ничего общего с историческим сознанием: напротив «Рыцарей» размещается «Фонтан молодости», прославляющий воображаемое изменение направления хода времени¹⁵⁰.

В 1414 году Таддео ди Бартоло заканчивает в антикапелле сиенского палаццо Пубблико цикл «Великие люди» античного Рима, среди которых три «военачальника» представлены во весь рост: Курий Дентат, Фурий Камилл и Сципион Африканский. Их доспехи имеют гораздо более сложную конструкцию. На первый взгляд они выглядят как фантазия, анахронизм, но некоторые детали указывают на то, что на самом деле они должны являть

собой доспехи «à l'antique»: львиные головы на доспехах Сципиона, копья, изображенные как античный pilum, щит в форме clipeus и наиболее показательная подробность — повязка вокруг головы Фурия Камилла, напоминающая римскую corona civica*.

Эти обстоятельства соответствуют и условиям, в которых создавался цикл, и его политическому замыслу. Возобновленная через несколько лет после завершения цикла «Великие люди», написанного во Флоренции в соответствии с программой гуманиста Колуччо Салютати, канцлера Флорентийской республики, данная тема представляет собой в Сиене политическую новацию, поскольку программа цикла уже не содержит аллюзий на современную эпоху. Сиенская программа модернизируется на гуманистический лад и предлагает нынешним правителям модель античной Римской республики. Сиенские авторы данной программы опирались на советы Леонардо Бруни, великого гуманиста и историографа Флорентийской республики, ученика Салютати. Но цикл «Великие люди» Таддео ди Бартоло вписывается также и в чисто сиенскую традицию. Он примыкает к средневековой теме Добродетелей, доминирующей в нем (и вдохновившей его), и эта традиция отчетливо проявляется в сопутствующих «великим людям» образах планетарных богов, мотив которых очень далек от античных: если Аполлон вновь превращается в музыканта и играет на струнном инструменте, то Марс и Юпитер располагаются в ряду эквивалентных средневековых персонажей¹⁵¹.

Можно было бы продолжить и показать, что детали, отличающие реконструкции Перуджино в Колледжодель-Камбио в Перудже или Гирландайо в Сала деи Джильи в палаццо Веккио во Флоренции, также обусловлены программой и назначением цикла. Но еще более наглядным было бы проследить за работой такого doctus pictor,

* Венок, которым увенчивали воина, спасшего жизнь римлянина.

как Мантенья, и за тем, как он последовательно контролирует выбор своих деталей в сцене «à l'antique».

Работа Мантеньи

Когда Мантенья в 1450 году приступает к написанию сцен из «Жизни св. Иакова» в капелле Оветари-дельи-Эремитани в Падуе (ил. 71), ему всего девятнадцать лет. В неразрывном единстве архитектурных мотивов, доспехов и светских одежд, заимствованных из разнообразных источников, проявляется замечательное стремление художника к обновлению живописи à l'antique. И Вазари не ошибается сто лет спустя, когда связывает археологическое вдохновение Мантеньи с подражанием античным статуям и использует это для того, чтобы наметить теорию подражания, состоящую в отборе красоты, разлитой в природе, или в копировании античности. Одновременно Вазари убедительно разъясняет позицию Мантеньи: «Статуи казались ему более законченными и более точными в передаче мускулов, вен, жил и других деталей, которые природа часто не так ясно обнаруживает...» Мы видим здесь, как «подражание природе» становится подражанием античности. И наблюдение Вазари отнюдь не случайно, поскольку позволяет ему порицать слишком «жесткий» стиль живописца¹⁵².

Вазари настаивает на том, что в «Мученичестве св. Иакова» Мантеньи есть портретные образы. В частности, он обращает внимание на фигуру палача, который, что не слишком правдоподобно, будто бы является падуанцем Марсилио да Пацци. Но Вазари ничего не говорит о совершенно нехарактерном для античности орудии, используемом для обезглавливания святого: это не меч, как сказано в «Деяниях св. апостолов» (12: 3), а ренессансное орудие — *mannaia**. Голова уже распостертого на земле приговоренного отсекается приставленным к его шее

* Топор (палача) (*ит.*).

лезвием, по которому ударяют молотом. Знаменательна точность воспроизведения орудия, ибо на самом деле Мантенья повторяет рисунок путешественника — гуманиста Чириако д'Анкона, изобразившего казнь на Капитолийском холме (ок. 1450 г.; ил. 72)¹⁵³. Данная (ошибочная) деталь является, таким образом, неким нововведением, позволяющим художнику — в ущерб легенде — подчеркнуть оригинальность своей компетентной современной трактовки. Этой необычной детали соответствует и та сила, с которой самоутверждается юный художник: Мантенья подписывает цикл, создав отдельный гигантский автопортрет, а в ответ на возражения заказчика, что в «Вознесении» изображены лишь восемь из двенадцати апостолов, отказывается внести поправку. Он обращается к третейскому суду одного из коллег и в итоге выигрывает дело. Действительно, Пьетро да Милано признает, что художественные доводы, приведенные Мантеньей — живописцем, в манере которого уже угадывается *gran maestro*, — оправдывают это радикальное отступление от традиционной иконографии.

Постепенно Мантенья отказывается от подобного рода «изобретений» в пользу более взыскательной строгости. Показательны две его первые картины, изображающие св. Себастьяна, написанные с интервалом в двадцать лет (приблизительно 1457—1480). Первая картина сравнительно небольших размеров (68 × 30 см), хранящаяся в Вене, была, вероятно, произведением, предназначенным для индивидуального поклонения (ил. 73). Мантенья соединяет в ней детали, почерпнутые из различных и почти разнородных источников — от Григория Великого до Леона Баттисты Альберти. Изображение насыщено аллюзиями, и попытка ее логической иконографической дешифровки могла бы вылиться в демонстрацию книжной учености, столь же впечатляющей, сколь и бесплодной, так как желание установить связь детали с единой программой произведения всегда иллюзорно. Картина «Св. Себастьян» напи-

сана в ответ на две настоятельные потребности, хотя и не противоречащие друг другу, но все же не достигающие гармоничного согласия. Почитание св. Себастьяна как защитника от чумы выражено, помимо прочего, увеличением количества и длины стрел, а также и более необычным образом — антропоморфным облаком. Влияние гуманизма сказывается и в умножении археологических руин, и в придуманной (малоправдоподобной) разрушенной триумфальной арке, введение которой ничем не оправдано. Это нарочитое хвастовство «культурой», не мотивированное религиозной темой, находит завершение в подписи: ничто, кроме желания юного художника (ожидающего приглашения ко двору Мантуи) продемонстрировать и подчеркнуть современность своего интеллектуального багажа, не объясняет использование греческого шрифта в ее написании. Однако двадцать лет спустя (ил. 74) Мантенья сокращает пейзаж на заднем плане: вместо обезличенной аллюзии на некий город он создает один из первых в европейской живописи «сочиненных пейзажей» и, самое главное, с точностью разрабатывает подлинную стратегию античной детали на переднем плане. Он заменяет (чересчур) безусловно изображенный плиточный пол нагромождением обломков разрушенного здания (которые более явно отсылают к античной модели), а скульптурные фрагменты, эффектно представленные в первой картине, заменены одной-единственной деталью: в нижнем левом углу ступня статуи, расположенная рядом со ступней живого святого, существенно акцентирует расхожую тему победы христианства над язычеством, одержанной благодаря мученикам; между тем на этот раз, хотя тело святого ниже пояса и оказывается пронзенным стрелами, что вызывает благочестивый трепет, верхняя часть его фигуры напоминает античный бюст, нетронутый и живой¹⁵⁴.

В последующие годы Мантенья создает серию из девяти полотен «Триумф Цезаря». Это компоновка совершен-

но разнородных деталей, заимствованных из античных архитектурных памятников, скульптур и текстов, но весь ансамбль «являет взору» связное и убедительное зрелище триумфа «à l'antique». Культура нашего собственного восприятия не позволяет понять то значение, которое мог иметь в глазах художника — а также и правителя — подобный подход к выбору деталей и их расположению. Для этого следует рассмотреть хотя бы один пример¹⁵⁵. В седьмой картине Мантенья помещает на фоне архитектурных сооружений компактную группу пленников. Результат производит полное впечатление единства, в то время как скомпонована картина из деталей, взятых из весьма разных источников.

— Пленники: группа Мантеньи вызывает в памяти не тех пленников, что фигурируют у Диона Кассия в рассказе о триумфе Юлия Цезаря, а пленников из описания триумфа Павла Эмилия у Плутарха. Они очень напоминают также фигуры с барельефов «Ara Pacis»* в Риме, обнаруженных, вероятно, еще до археологических раскопок, начатых в 1568 году (Мантенья мог видеть их во время своего путешествия в Рим в 1488 году).

— Шуты: тот, что повыше, навеян описанием из «Истории Рима» Аппиана, но карлик явно связан с кортежами периода Кватроченто.

— Дети: этот мотив у Мантеньи появился позднее, на подготовительном рисунке, хранящемся в музее Шантийи, он отсутствует; источником послужил Плутарх, у которого в описании триумфа Павла Эмилия упоминаются «царские дети» в сопровождении «плачущих» кормилиц и наставников.

— Архитектурные сооружения: пирамида, увенчанная сферой, восходит к Meta Romuli** и ватиканскому обелиску, увенчанному в Средние века сферой, предназначен-

* Храма Мира (лат.).

** Древу Ромула (лат.).

ной для праха Юлия Цезаря. Фасад дворца позади пирамиды навеян театром Марцелла, но гораздо больше он похож на *sortile** дворца Сан-Марко в Риме. Здание слева представляет собой вариацию на тему храма Януса, закрытые двери которого означали господство мира. Его общий облик взят с римских монет, однако с поправками, чтобы согласовать изображение здания с точкой зрения снизу вверх. Угловая пилястра воспроизводит мотив из *Ara Pacis*, а ее капитель близка к капителям Львиных ворот в Вероне. Это перечисление раскрывает размах собирательного образа, созданного Мантеньей. Но достоинства произведения не исчерпываются нагромождением мотивов. По утверждению Мартиндейла, данная картина представляет собой «самый сложный драматический этюд серии, [где смешиваются] безропотная печаль пленников, непосредственное простодушие детей, насмешки шутов и злобная враждебность собачонки». Таким образом, Мантенья реализовал другую тенденцию «нового живописного искусства», которую проповедовал Альберти: стремление взволновать того, кто смотрит на картину, зрелищем человеческой страсти в истории.

«Изобретение» детали и престиж искусства

Художнику рекомендуется *varietas***, поскольку оно является источником удовольствия для зрителя. Но концепт *varietas* предписывает контроль, а следовательно, в определенной степени и ограничение изобилия деталей. Тем самым гуманистический подход Альберти наделяет деталь важным тактическим значением, ибо она обязана резюмировать обновленный смысл творчества. Если эпоха Возрождения может быть описана как «вновь обретенный синтез» тем и мотивов, то она характеризуется также и расширением доступного для живописи тематического

* Внутренний дворик (*ит.*)

** Разнообразие (*лат.*).

репертуара, и интеллектуальным углублением содержания как древних, так и современных мотивов. Тем самым живописная деталь обретает внутри самого произведения новый смысловой потенциал. Действительно, выбор деталей, в соответствии с теорией Альберти, ведет к реализации понятия программы, которую иллюстрирует произведение, но программа никогда не исчерпывает того, что изображает картина, и, воплощая эту программу, картина вырабатывает свое собственное содержание — возможное расхождение между пониманием текста и пониманием образа создает условия для небывалого укрепления авторитета искусства и художника.

Лучше всего новое положение живописи иллюстрирует, вероятно, картина Боттичелли «Клевета Апеллеса» (ил. 75), написанная в 1495 году. Избранная тема и программа этого произведения скромных размеров (62 × 91 см) придают ему исключительное значение: «Клевета Апеллеса» представляет собой фактически образец того, что Альберти именовал изобретением, позволяющим художнику сочинить прекрасную *storia*. Боттичелли первым принимает вызов. Он дает современную реконструкцию несохранившейся картины легендарного античного живописца Апеллеса. Создать подобную картину означало взять на себя ответственность за практическое воплощение современной теории живописи, реализовав в ней один из конкретных аспектов названной теории, и в то же время имплицитно представить эту картину как «Воскресшего Апеллеса». Являясь картиной утраченной картины, произведение Боттичелли реализует программу, вполне достаточную для демонстрации славы, приобретенной чисто живописной культурой. Но в данном произведении заключено нечто большее, ибо оно оригинальным образом интерпретирует текст Альберти, повышая его престиж.

Альберти следует переведенному на латынь Гуарино *ekphrasis*, созданному греческим поэтом Лукианом, после

того как он увидел картину. Апеллес изобразил молодого человека, взывающего к небесам; Клевета влечет его к судье (?) с ослиными ушами (царь Мидас), в то время как Невежество и Подозрительность дают царю советы; Зависть представляет ему Клевету, окруженную Коварством и Обманом; безутешные Раскаяние и Истина присутствуют при этой сцене. Таково значение группы фигур, изображенных Боттичелли. Но все перечисленное составляет лишь часть картины, в трактовке художника сложность произведения возрастает, поскольку важную роль в композиции играет архитектурный декор, о котором не говорится ни у Лукиана, ни у Альберти. Боттичелли демонстрирует собственную «изобретательность» и в глубине картины подчеркивает новую функцию детали (явно второстепенной) в построении классического произведения¹⁵⁶. Архитектурный декор трактован таким образом, что среди семидесяти восьми его элементов шестьдесят четыре читаются слишком легко, чтобы рассматривать их как второстепенные по отношению к основному сюжету. Само изобилие информации довольно загадочно. Не все второстепенные сюжеты идентифицированы, некоторые из тех, что были расшифрованы, интерпретируются по-разному, но, самое главное, остается открытым вопрос о соотношении этих многочисленных тем с главной темой «Клеветы». Порой в них хотелось бы видеть лишь обезличенный декор, в котором Боттичелли невзначай представил произведения своей мастерской. Данное предположение о рекламном характере декоративных мотивов не слишком убедительно, если учесть присущую художнику точность «изобретений». Однако Стенли Мельцофф предлагает исчерпывающую расшифровку шестидесяти четырех легко читаемых мотивов и реконструирует логичную и четкую программу. Навеянная гуманистом Полициано, чей «Панепистемон» был только что опубликован, «Клевета» являлась, вероятно, призывом к слабому Пьетро Медичи выступить против Савонаролы с целью поддержать со-

временное искусство и поэзию. Возможно, произведение представляет собой манифест в защиту «поэтической теологии» в духе неоплатоников, которая утверждает достоинство человека в истории, а в античной мудрости видит предвестие христианского Откровения.

Но от философской интерпретации «Клеветы» Боттичелли, созданной его современниками-эрудитами, не осталось никаких следов. Наоборот, Антонио Сеньи, которому Боттичелли подарил свою работу, поместил, как сообщает Вазари, на авторской раме картины четыре строки, ограничившись лишь банальным напоминанием общего вывода из ее содержания:

Чтоб не могли оскорбить клеветой владыки земные,
Малая эта доска памятью служит всегда.
Точно такую поднес Апеллес владыке Египта —
Дара достоин был царь, дар был достоин царя.

Как и в случае со многими другими произведениями, продуманное и разработанное до мельчайших деталей содержание картины было, очевидно, довольно быстро забыто.

Тем не менее строки Сеньи позволяют судить о достоинствах самой живописи картины, столь похожей на другую картину, «достойную царя». Фон картины выражает это в другой форме: декор ее не мог быть похож на декор у Апеллеса, поскольку включает сцены Нового и Ветхого Завета. Следовательно, он решительно «современный» и утверждает авторитет живописи, способной воссоздать всю историю человеческой культуры, показывая ее как современную, видимую — но видимую не до конца — и загадочную в самом ее присутствии. Такая интерпретация вполне согласуется с учением неоплатоников о таинственных достоинствах изображения, и в любом случае загадка «Клеветы» свидетельствует о том, что отныне живопись побуждает предполагать особый смысл в специально отобранных и выстроенных деталях.

Картина показывает также, что детали порождают внутри самой картины некий смысл, который тексты, послужившие ей программой, не могут объяснить в полной мере.

В конце XV столетия Боттичелли был не единственным, кто создавал произведения, чье содержание, в силу тщательного отбора и аранжировки деталей, обретало особый смысл. Далее мы попытаемся показать, насколько личную трактовку порой придают некоторые художники такой структуре образного высказывания; здесь же достаточно подчеркнуть, что благодаря этому возрастает престиж живописи и художника. Приведем лишь один пример, ибо он касается мастера, работавшего в эпоху Высокого Возрождения и более всего ценившегося за ясность и богатство «изобретений». И в данном случае не столь важно, что это было замечено историками лишь в 1974 году, когда Миллард Мейс осуществил свой анализ¹⁵⁷.

Можно было бы утверждать, что во фреске «Триумф Галатен», написанной Рафаэлем для виллы Фарнезина в 1511—1513 годах (ил. 76), в иконографическом плане нет ничего оригинального, если бы только Рафаэль не заменил триумфальную колесницу морской раковиной и не прибавил к ней колесо с лопастями. Было бы неправильно полагать, что эта последняя деталь незначительна: ее появление в композиции связано с самой современной гуманистической и технической культурой того времени. Действительно, подобное колесо встречается на различных рисунках периода Кватроченто, где инженеры предлагают устанавливать колесо на небольшом судне, чтобы с его помощью ускорить плавание или облегчить движение против течения. Однако, в отличие, например, от уроженца Сиены Такколы или от Леонардо да Винчи, Рафаэль не интересуется техническими приемами: ничто не указывает, как именно могло работать колесо, поэтому на помощь призваны дельфины. Между тем данная деталь представляется вовсе не бесполезной. Соплемся на рисунок Джулиано да Сангалло, сделанный около 1490 года,

который лучше всего разъясняет смысл «изобретения» Рафаэля: мимо замка Св. Ангела проплывает римская колесная *liburna** (ил. 77). Рисунок свидетельствует, что римская культура конца Кватроченто проявляла интерес к такому типу механизмов. Прилаживая колесо к раковине Галатеи и не заботясь о живой движущей силе, которая должна приводить его в действие, Рафаэль посредством этой детали придает большую значимость своей фреске. Он сообщает ей античный характер, но в то же время наделяет ее престижным механическим приспособлением, представляющим интерес для его современников.

В некотором роде «колесо Галатеи» напоминает о *mapaia* Мантеньи. Художник поражает зрителя, вводя в композицию элемент, ранее не встречавшийся в произведениях на данную тему, но само его присутствие санкционировано современной ему технической культурой. Однако наиболее примечательным является неожиданное последующее развитие темы «колеса Галатеи», которое становится своеобразным *античным мотивом*; его подхватывают другие, например Винченцо Картари в пособии «Изображения богов в Древнем мире», Рубенс в картине «Нептун, умиряющий бурю». Оно возобновляется в XVIII веке в Венеции, в «Триумфе Амфитриты» Тьеполо, где колесо, используемое по назначению, получает более «изобразительную» трактовку, поскольку подобный тип колеса будет действительно создан и войдет в употребление в 1807 году.

История рассмотренной детали знаменательна. В отличие, например, от механических башенных часов, чья популярность связана с их реальным существованием, «колесо Галатеи» является вымыслом; это чисто живописное изобретение, и ни один художник нигде, кроме как на фреске Рафаэля, не видел, как оно действует. Его реальность узаконил авторитет художника.

* Легкое судно, барка (*ит.*).

Безусловно, слава Рафаэля не сводится к его одаренности в интерпретации деталей. Напротив, его воспринимают преимущественно как «универсального художника». Однако, вчитываясь в текст Вазари, где он вводит этот термин, понимаешь, что универсальность Рафаэля подтверждается его постепенно возрастающим мастерством овладения деталями и их умелым отбором. Заключительный комментарий Вазари, посвященный стилю Рафаэля, тем более показателен, что он вызывает в памяти и концепты ясности и отбора Альберти, и дескриптивное нагромождение излишеств, характерное для *ekphrasis*. Чтобы «освободиться» от влияния Перуджино, Рафаэль, попав под влияние Леонардо, а затем Микеланджело, будет изучать сначала обнаженную натуру, сравнивая «мышцы на анатомических рисунках с мышцами живого человека... Наблюдая сопряжение костей, жил и сосудов, Рафаэль достиг превосходства во всех тех отраслях знания, овладение которыми требуется от всякого полноценного живописца». Осознав, что он не достигнет «совершенства» Микеланджело в трактовке обнаженной природы, Рафаэль проявил «здравый смысл» и решил стать универсальным, избегая «загромождать [произведение] излишествами и не обеднять чрезмерной скупостью», соединяя это «с хорошей выдумкой» соответствующей композиции и подчиняя, таким образом, излишества принципу *varietas*. «Подумал он, — пишет Вазари, — и о том значении, какое в изображении битвы имеют бег коней и ожесточение сражающихся и как важно вообще умение изображать всякие живые существа, а главное — умение добиться в портретах такого сходства, чтобы люди казались живыми... Подумал он и о бесчисленном множестве других вещей, в которых искусство живописи нуждается на каждом шагу, как, например, покрой одежды, обувь, шлемы, доспехи, женские прически, волосы, бороды, сосуды, деревья, гроты, скалы, огни; туманная и ясная погода, облака, молния, ночь, лунный свет и сияние солнца».

Таким образом, эволюционирующее от изображения мускулов и вен, специализации подражателя природе к *экфрасистической* универсальности, само художественное развитие Рафаэля можно резюмировать как овладение деталью и ее культурой, которое делает произведение прекрасным, как только *la bella maniera* соединяет грацию с достоверностью. Не так уж важно, насколько бесспорна точка зрения Вазари, — да и вряд ли она бесспорна. Важно то, что она ясно формулирует для художников целую программу: Джорджо Вазари, первый историк искусства, основатель *Accademia del Disegno*, подводит итоги и закладывает основы будущей системы образования.

*Деталь б: св. Цецилия, ее оргán
и надключичная впадинка*

Портативный оргán, с которым Рафаэль изобразил св. Цецилию на алтарной картине, написанной им в 1515 году, является далеко не второстепенной деталью (ил. 78). Являясь единственным атрибутом женской фигуры, он играет важную роль в создании общей концепции. Находящийся выше разбитых или бывших уже в употреблении музыкальных инструментов, валяющихся на земле как символы мирской и земной музыки, оргán представляет собой инструмент, посредством которого образ св. Цецилии персонифицирует внутреннюю духовную музыку, явленную ей как Божественное откровение. На картине святая изображена в момент экстаза: опустив свой оргán, она пребывает, по выражению Марсилио Фичино, в состоянии созерцания, когда ей открывается высшая гармония небесной музыки, олицетворяемой в верхней части композиции хором ангелов, чье пение более не нуждается в инструментальном сопровождении¹⁵⁸.

Таким образом, оргán св. Цецилии играет связующую роль в вертикальном построении композиции. Музы-

кальный инструмент здесь тем более важен, что он является характерным атрибутом этой святой уже в течение почти полувека, с тех пор как орган становится относительно распространенным и св. Цецилия официально признается покровительницей торговцев и изготовителей струнных музыкальных инструментов.

Тем поразительнее выглядит небрежность, проявленная Рафаэлем в трактовке технических деталей органа. Ведь орган, в том виде, как он изображен, не пригоден для игры: его трубы расположены неверно (самые крупные из них находятся с левой стороны, а должно быть наоборот). Более того, этот орган вообще не в состоянии издавать звуки, ибо ему недостает системы мехов, находящихся обычно с тыльной стороны инструмента. Небрежность Рафаэля тем более примечательна, что он здесь менее точен, чем некоторые его предшественники, например Мастер алтаря св. Варфоломея, где представлено правильное изображение, хотя вряд ли названный художник был столь же образован, как Рафаэль, или вращался в тех кругах, где музыкальная культура имела такое же значение, как в Урбино или в Риме.

Подобное безразличие к технической стороне вопроса — явление совершенно иного свойства, чем то, на которое мы указывали, рассматривая колесо с лопастями в «Галатее». Его нельзя объяснить влиянием новой культуры, проявившимся в какой-нибудь неожиданной детали и освобождавшим художника от необходимости соблюдать техническую точность. Специалисты по истории музыки отмечают, что действительно к началу XVI века изображенный тип переносных органов вышел из моды. Таким образом, Рафаэль вручает св. Цецилии несколько архаичный инструмент: распространенный и почти вездесущий в конце Средневековья и в начале Возрождения, портативный орган встречается впоследствии разве что на изображениях, вдохновленных престижной картиной из Болоньи.

Однако данная небрежность вообще не подверглась критике современниками Рафаэля, более того, «Св. Цецилия» тотчас вызвала восторг; все признали, что это шедевр. Такая ситуация сама по себе примечательна: здесь явно угадывается новый этап в утверждении авторитета художника, связанного с его «изобретательностью», то есть с элементами изображения, которые он выбирает, чтобы привлечь внимание зрителя.

«Св. Цецилия» показательна именно тем, что Рафаэль здесь искусно использует оба регистра живописной детали.

Первый относится к интеллектуальной культуре, что позволяет в ходе современного иконографического анализа восстановить точность, с какой Рафаэль от детали к детали представил музыкально-религиозный порыв св. Цецилии в соответствии с положением неоплатонической теории о взаимосвязи музыки с человеческой душой. Эти точность и ясность неразрывно связаны с собственным гением Рафаэля: не случайно в 1517 году венецианец Лодовико Дольче выбрал «Св. Цецилию, играющую на органе» в качестве примера «удивительных изобретений» художника, «который гораздо лучше изображает вещи, чем их описывают писатели»¹⁵⁹.

Второй регистр — явно менее значимый — касается лишь второстепенных деталей, лишенных концептуального смысла. Очевидно, именно поэтому исследователи иконографии пренебрегают такими деталями. Их функция заключается в варьировании изображения и в его одухотворении. Тем не менее такие детали существенны для исторической достоверности произведения. Ни в одном комментарии, относящемся к эпохе Рафаэля, не упоминается о неоплатонической концепции «Св. Цецилии», зато все единодушно восторгаются «живым» характером картины. А ведь помимо *colorito*, виртуозную утонченность которого выявила ее недавняя реставрация, эта «живость» достигнута за счет точного манипули-

рования отдельными, на первый взгляд незаметными деталями.

Пять персонажей картины занимают в ней центральное место, отодвигая на задний план традиционно сопутствующие им элементы: это пьедестал или трон для главной фигуры, апсида или *tempietto**. Свв. Павел, Иоанн, Августин и Магдалина, окружающие св. Цецилию слева и справа, образуют своего рода архитектуру картины, живые колонны здания, в центре которого находится охваченная экстазом св. Цецилия. Суть общего принципа этой конструкции в том, что эмоциональное состояние каждого персонажа передано в соответствии с его возрастом, темпераментом и духовным предназначением. Достаточно одного примера и одной детали. Св. Павел отстраняется от видения, он разглядывает лежащие на земле музыкальные инструменты; его тяжеловесность подчеркнута массивными складками одежды, а верхняя часть фигуры, задумчивая поза и рука, согнутая в локте и поднесенная к устам, придают его образу меланхолический характер. Эта идея выражена точно и осознанно выбранной деталью: меч св. Павла упирается именно в треугольник, лежащий рядом с кимвалами. Последняя особенность восходит к пассажу из Первого послания апостола Павла к Коринфянам, где речь идет о добродетели Любви: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий» (13: 1). Продолжение заканчивается знаменитой фразой: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (13: 12). Св. Павел, изображенный у левого края картины, меланхолически созерцает тьму своего видения; в центре композиции — св. Цецилия в апогее экстаза: «...она знает отчасти... подобно как она познана». Каждый персонаж

* Небольшой храм (*ит.*).

поддается такому восприятию: например, складки тоги св. Павла и св. Магдалины подчеркивают испытываемые ими чувства. По мнению Вазари, фигура св. Магдалины «отмечена величайшей непринужденностью... она всем существом своим радуется своему обращению в истинную веру». Вполне логично, что кульминацией композиции является образ св. Цецилии. Расположенная строго на центральной оси картины, проходящей через правый глаз, узел пояса, правую руку и левую ногу, фигура св. Цецилии изгибом тела и, менее очевидно, асимметрией орнаментального узора одежды нарушает геометрическое равновесие. Плечевые драпировки на платье явно различны, а разрез на подоле имеется лишь с правой стороны.

Асимметрия украшений сразу бросается в глаза: справа и слева от подвески на груди св. Цецилии (роскошная оправка камня навеяна Перуджино) Рафаэль помещает два кулона разной формы. Этот принцип асимметрии способствует усилению жизненной достоверности изображения и достижению эффекта реальности, что подтверждает поразительная вариация *di maniera*, предложенная более полувека спустя фламандским художником Денисом Кальвартом, работавшим в Болонье (ил. 79).

Вазари приводит латинский стих, восхваляющий в связи с этой картиной способность Рафаэля не только передать черты лица, но и выразить «трепет души», который его оживляет. Действительно, вглядываясь в лицо св. Цецилии, вновь убеждаешься, что именно в детали явлена «душа».

Лицо св. Цецилии несколько шире, чем допускают каноны идеальной красоты (будь оно хоть немного шире, мы сочли бы его некрасивым); круги под глазами чуть преувеличены, из-под головного убора выбились целомудренно уложенные светлые волосы, прядь которых струится по плечу, почти сливаясь с рукавом платья золотистого оттенка; Рафаэль — во всем блеске своего

письма — тонко обыгрывает здесь в обольстительной, почти вызывающей манере длинные белокурые волосы Биндо Альговити. Шея проработана с утонченной тщательностью: мягко переходящая в линию плеч, она отмечена слегка затененной, еще не ставшей складкой надключичной впадинкой, помещенной точно на центральной оси картины, обозначающей основание шеи и вновь рождающей удивительный эффект реальности, что, возможно, не лишено смысла: как заметил Андреа Эмилиани, именно сюда будет направлен удар палача.

Тонкость и точность данной работы ориентированы на то, чтобы обнажить религиозное содержание образа и добиться эффекта его реальности, делая картину несопоставимой с ее предшественницами, в частности с «нежными» произведениями Перуджино. В 1495—1496 годах Перуджино написал картину «Мадонна во славе со святыми» (ил. 80) для капеллы Видзани в той же церкви Сан-Джованни ин Монте в Болонье, куда двадцать лет спустя будет помещена «Св. Цецилия».

Сравнение этих произведений является тем более важным и показательным с точки зрения происшедших перемен, что Перуджино изобразил в своей алтарной композиции св. Екатерину, позу которой (очень типичную для художника) Рафаэль повторит в «Св. Цецилии». Что это — вежливая дань признательности ученика учителю? Образец из мастерской Перуджино, предназначенный для использования и использованный при удобном случае? Изящная и столь же беспощадная демонстрация творческих способностей, недостижимых для учителя? Вывод один: «нежный» стиль становится бесплодным, более того — «мертвым».

Перуджино переживет и «Св. Цецилию», и самого Рафаэля, поскольку скончается в возрасте семидесяти пяти лет, в 1523 году. Однако предание гласит, что сила воздействия «Св. Цецилии» оказалась трагической для крупного представителя того же «нежного» стиля — болонского ху-

дожника Франческо Франчи. Рафаэль по-приятельски попросил его встретить отправленную в Болонью картину и, «если на картине окажется какая-нибудь царапина, устранить ее и, подобным же образом, если найдет какую-либо ошибку, дружески ее исправить». В этой изысканной скромности тотчас узнается доброжелательность Рафаэля. К несчастью, впечатление от произведения оказалось иным, обернувшись для бедного Франчи катастрофой: «...вне себя от радости, он при хорошем освещении приказал вынуть из ящика названную картину. Но таково было охватившее его изумление и так велико было его восхищение, что, признав свое заблуждение и глупые притязания безумной самоуверенности, он с горя заболел и очень скоро умер».

Сообщаемая Вазари легенда слишком красива, чтобы быть правдивой, но от этого она не становится менее показательной.

С одной стороны, она подтверждает, что современники Рафаэля были потрясены быстротой и даже резкостью перемен, происшедших в живописи в 1505—1515 годах, — перемен, в которых существенную роль сыграл римский классицизм.

С другой стороны — и можно даже сказать, это самое важное, — страшное последствие, описанное в истории Вазари, настолько необычно, что позволяет обозначить разные аспекты, в которых проявляется в дальнейшем престиж живописи. «Полумертвый от страха перед красотой этой живописи в сравнении с его собственной», Франча, разумеется, не проникся неоплатонической точностью деталей музыкального экстаза, присущей произведению Рафаэля. Вазари не говорит об этом ни слова, но это вовсе не означает, что подобная точность не влияет на впечатление от картины.

Отныне изображение способно производить впечатление не столько точностью, обусловленной эрудицией, сколько богатством философского и духовного содержа-

ния, посредством которого образ может теперь воздействовать, словно аура, эманулирующая из произведения, — содержания, продуманного слишком осознанно, чтобы считать его несущественным. Содержание не формулируется определенно, оно угадывается.

Описанное в легенде Вазари впечатление от «чрезмерной красоты» «Св. Цецилии» позднее назовут «возвышенным», поскольку она действительно почти выходит за пределы возможностей живописи. Как сообщает Вазари, «и в самом деле, картины других художников можно назвать картинами, картины же Рафаэля — сама жизнь (*cosa viva*)». Однако этот эффект не был достигнут посредством чрезмерно возвышенного, он заложен в самой сути произведения, тесно связанной с интеллектуальной и художественной культурой эпохи благодаря тому, что здесь можно было бы назвать деликатным внушением, основанным на тонко дозированном введении в произведение деталей изображения.

Итак, мы понимаем, что техническая точность передачи конструкции переносного органа в данном контексте не имеет значения: художник изобразил его без мехов, для того чтобы его очертания и силуэт мягче вписывались в общую возвышенную композицию картины. Орган должен зазвучать именно в живописи.

В «Лаокооне» Лессинга, напечатанном в 1766 году, утверждается, что, когда художник заимствует свои сюжеты в литературе или в поэзии, его замысел, в отличие от замысла поэта, касается лишь «отдельных частей» и «аранжировки их деталей»¹⁶⁰. Возможно, но в таком случае это равносильно забвению того, что именно детали помогают зримо воспринять поэтический замысел. Благодаря деталям живопись способна, и это понял Вазари перед ликом св. Цецилии, передать «ту отрешенность, которую можно наблюдать на лицах людей, находящихся в состоянии восторга». Отныне авторитет живописи и ее творца становится поистине беспрецедентным.

НАУКА ДЕТАЛИ

Начиная с творчества Альберти и до начала XVI столетия деталь постепенно обретает значимость тактического приема. Она становится лучшим показателем мастерства живописца в двойном смысле этого слова: как знания ремесла, которое дает возможность достоверно отобразить объекты реального мира, и как способности к рассуждению, позволяющей художнику среди массы возможностей, предоставляемых ему знанием ремесла, выбирать детали, заслуживающие включения в *storia* картины.

Деталь, таким образом, становится узловым пунктом двояких устремлений: тех, что связаны с самим ремеслом художника (чей путь к мастерству и профессионализму проходит через признание его умения), и — более утонченно, но, вероятно, еще и более фундаментально — тех, что связаны с «правдой в живописи». Ибо выбор и включение детали в картину неотделимы от исторически изменчивых концепций той правды, которую картина воплощает и проводником которой является деталь.

Академические традиции

Преимущество в утверждении для этой практики живописного ремесла находит яркое проявление в академическом обучении, каким оно сохранялось во Франции еще в XIX веке.

Альберт Бойм в книге, посвященной Академии художеств и французской живописи XIX века, точно описал условия, позволявшие овладеть мастерством, которое давало право на профессиональную деятельность¹⁶¹. На этом следует остановиться подробнее, ибо сегодня мы уже не отдаем себе отчета в том, насколько важную роль — одновременно основополагающую и парадоксальную — играло овладение искусством детали. В тече-

ние нескольких лет обучения оно, кажется, повторяло процесс освоения, а затем выбора детали, о котором говорилось ранее.

Ученик, поступивший в ателье к мастеру с целью научиться живописи, брал в руки кисть лишь после овладения определенным рядом постепенно усложнявшихся навыков, позволявших ему освоить мастерство рисунка, необходимое для участия во вступительном конкурсном экзамене в Школу, стержнем которого являлась académie («обнаженная натура»), или рисунок с живой модели. Фундаментальным требованием на всем протяжении обучения была точная передача детали.

На самом начальном уровне ученик копирует гравюры с изображениями отдельных частей человеческого тела, при этом его работа последовательно усложняется. Он начинает с серии рисунков носа, глаз, губ, взятых по отдельности, затем переходит к серии, где соединяются эти три элемента, далее следует та же комбинация в профиль и анфас, предполагающая ряд рисунков подбородков и ушей, а затем серия, объединяющая все перечисленное, чтобы овладеть изображением головы. Научившись рисовать голову, ученик начинает копировать изображения рук, ног и наконец всей фигуры. Принцип обучения основан, таким образом, на переходе от детальной проработки отдельных частей к «реинтеграции» их в единое целое, и линейный рисунок является основой изображения; он удается лишь благодаря «скрупулезной» имитации «мельчайших деталей».

Итак, ученик овладевает умением «наметить линии», сделать легкий набросок, определяющий горизонтальную и вертикальную структуру фигуры. Процесс движения от частного к целому резко меняется: «расположение линий» предписывает упрощение и отказ от отдельных деталей, чтобы зафиксировать основной контур, перед тем как охватить общим взглядом модель и «наполнить деталями подготовительный рисунок». Этот же прием применяется

при освоении валёров и теней: к деталям и полутонам прибегают лишь после того, как намечены крупные массы, чтобы добиться наибольшей рельефности и «эффекта». Целое, таким образом, предшествует деталям, как и на той стадии, когда ученик наконец переходит, собственно говоря, к живописи и манипулированию кистью.

Научившись копировать живописные изображения голов — либо с картин учителя, либо в Лувре, — начинающий художник обращается к работе с моделью и делает прежде набросок, где, не слишком вдаваясь в детали, намечает основные темные массы, в частности волосы или драпировки. И лишь в тот момент, когда набросок дополнен полутонами и лессировками, «спонтанные» мазки кисти завершают работу. Следовательно, овладение навыками и переход к самой живописи постепенно отодвигают деталь на второй план в процессе создания произведения. Практика художественных мастерских, таким образом, поощряет, по утверждению Бойма, «эстетику эскиза», способствовавшую, вероятно, появлению уже в XIX веке Мане и импрессионистической техники. Однако верно и то, что тщательная и линейная проработка детали остается базой ремесла. Продолжительность, основательность и обязательность поэтапного обучения впоследствии нередко принимают злополучный оборот при переходе к изображению целого: преподаватели жалуются, что ученики лишь комбинируют разрозненные элементы, например такие детали, как нос или рот, принадлежащие разным моделям, не достигая единства в передаче лица.

Подобная академическая педагогика ограничивалась, по сути, формализацией и систематизацией старых приемов обучения, выходящих за пределы собственно французской традиции. Мы находим их уже в «академических» советах Вазари, который рекомендовал копировать статуи, прежде чем приступить к изображению живой модели. Они встречаются также в рассказе ван Мандера о детстве Луки Лейденского, «мастере с колыбе-

ли», сыне живописца, самой природой предназначенного быть живописцем: он «выказывал необыкновенное прилежание и... многие ночи превращал в день. Игрушки и игральными костями ему служили различные орудия искусства... Он без устали рисовал с натуры головы, руки, ноги, дома, пейзажи и различные ткани, что доставляло ему особенное удовольствие»¹⁶². Мифический рассказ ван Мандера достаточно прозрачен: детство искусства, искусство в детстве¹⁶³ — это все равно что неустанно рисовать детали природы, чтобы иметь возможность потом сделать из них картину.

Следовательно, Академия могла считать, что ее система обучения придает официальный статус естественному процессу, ведущему к рождению произведений, славы которых достаточно для узаконивания метода преподавания, ориентирующего ученика на переход от работы над деталями к созданию целого, с тем чтобы в конце творческого процесса вновь вернуться к включению в целое отдельной детали. Между тем отказ от детали у столь разных художников, как Моне (ученик Глейра) и Матисс (ученик Бутро), определенно опирается на внутреннюю, почти инициатическую необходимость освоения мастерства детали в «движении» к общему ансамблю. Но, отвергая этап овладения деталью, эти художники отвергают и всю систему классической живописи, поскольку упорядоченное художественное образование является составной частью концепции искусства, которая подразумевает зависимость «звания» живописца от живописного «ремесла».

Созданные задолго до XIX века, когда во Франции сложились вышеописанные традиции академического обучения, многочисленные картины с изображением рабочего места художника подтверждают, что на протяжении всего творческого пути, даже обратившись к написанию пейзажей в мастерской, живописец продолжает заботиться о правде детали, окружая себя различными предметами и их фрагментами, с помощью которых он может вернуться

к своим штудиям. Традиционно изображаемые художественные принадлежности, гравюры и гипсовые слепки представляют собой обычный антураж мастерской живописца вплоть до XIX века. Пожалуй, никому из художников не удалось констатировать это столь откровенно, как Адольфу Менцелю. На его картине «Стена мастерской» (1872) собраны копии античных статуй, посмертные маски великих или никому не известных людей, голова собаки и геометрические инструменты (ил. 81). Трудно определить, с какой целью Менцель придает этому погребальному конгломерату трагический люминизм: является ли эта оскорбительная скученность «образом общества минувшей эпохи» или «реальной аллегорией», где маски Шиллера, Вагнера и Данте, размещенные возле масок самого художника, создают соответствующий фон для размышлений о хрупкости творений рук человека, в том числе и в незыблемой сфере искусства?¹⁶⁴ Независимо от ее изначального смысла картина «Стена мастерской» намекает на крах системы, внутри которой продолжает себя позиционировать Менцель, тогда как другие художники в аналогичных по теме произведениях провозглашают выход из нее. Таковы различные изображения мастерской в творчестве Базиля, где нет ни гипсов, ни бюстов, ни фрагментов, предназначенных для этюда детали и напоминающих об упорном академическом труде: перед нами только картина, законченная или в процессе ее написания, в стадии эскиза. Двумя столетиями ранее Рембрандт, который любил, между прочим, окружать себя всякой всячиной, уже занял подобную позицию, изобразив себя перед холстом в мастерской с голыми стенами.

Специализация в живописи и разделение труда

Требование тщательно выписывать детали до такой степени структурировало традиционное живописное ремесло, что художники создавали порой картины ради

демонстрации своих способностей к детализации. Ряд произведений, рассматриваемых ныне как некое живописное единство, являются в действительности плодом настоящего разделения труда, когда к сотрудничеству привлекались сразу несколько художников с учетом их специализации.

Эта практика продолжает традицию мастерских, где подмастерье поначалу учится растирать и смешивать краски, затем копировать произведения мэтра, и только тогда его допускают к написанию бордюров, а потом доверяют исполнение второстепенных и, в случае необходимости, основных частей картины. Произведение, созданное при участии нескольких художников, вписывается в тот ряд работ временных коллективных мастерских, которые возникают в XVI веке с целью ускорить реализацию крупных декоративных ансамблей. Поэтому неудивительно, что в городе Малине, например, большинство картин создавались в XVI веке коллективно: «...один пишет лица, другой конечности, третий — драпировки, и наконец еще кто-то пишет пейзаж»¹⁶⁵.

Фламандская традиция фактически поощряет эту практику «детализированного разделения труда». Рубенс, признанный мастер пейзажа и художник-анималист, выполнил совместно с Яном Брейгелем Бархатным по крайней мере двенадцать полотен на мифологические и религиозные темы, положив начало этой серии картинной «Адам и Ева» (1615—1620).

Было бы неверно полагать, что Рубенс попросту облегчил себе задачу, используя техническое мастерство партнера. Все документы указывают на то, что Ян Брейгель Бархатный вплоть до самой смерти в 1625 году вызывал исключительное уважение современников. Его мастерская была одним из тех мест, которые надлежало посетить во время пребывания в Антверпене. С 1606 года он наряду с Рубенсом был любимым живописцем при дворе габсбургских правителей в Брюсселе;

именно Брейгелю в 1618 году доверили руководить группой из двенадцати лучших художников города, призванных выполнить пять композиций на тему «Аллегория пяти чувств», предназначенных для подарка габсбургским регентам при посещении Антверпена. Под руководством Брейгеля работали такие крупные мастера, как Франс Снейдерс, Йос де Момпер Младший, Хендрик ван Бален, Франс Франкен Младший, Себастьян Вранкс и сам Рубенс. В созданной ими серии картин наиболее показательной является «Аллегория Зрения и Обоняния». Хотя до нас дошла лишь копия этого полотна (оригинал сгорел в 1731 году) и, следовательно, нельзя атрибутировать ту или иную деталь кисти того или иного художника, все-таки можно предположить, что фигуры были выполнены Рубенсом, тогда как развешенные на стене картины принадлежат живописцам, специализировавшимся в соответствующих жанрах: «Натюрморт с лебедем» написан Снейдерсом, «Суд Париса» — Рубенсом, «Маленький горный пейзаж» — Момпером Младшим, «Поклонение пастухов» — ван Баленом (с которым Брейгель постоянно сотрудничал), а автором того холста, который, как и подпись создателя всего произведения, помещен в правом нижнем углу композиции, — «Цветочной гирлянды с Богоматерью» — является сам Брейгель¹⁶⁶.

Эта последняя «картина в картине» действительно играет роль авторской подписи. Брейгель специализировался на подобной тематике, и существует несколько версий, выполненных им в соавторстве с разными художниками, в частности с Рубенсом (Лувр). Брейгель написал гирлянду, но ее значение или престиж нельзя тем не менее считать второстепенными: первая картина цикла, «Богоматерь на фоне пейзажа» (Милан, Амброзиана), исполнена ван Баленом, однако известно, что он получил лишь четыре процента от суммы, заплаченной за нее кардиналом Федерико Борromeо. Брейгель, похоже,

не отличался щедростью, но ведь он не мог поступить иначе; такая ситуация, вероятно, связана с репутацией самих художников, а сумма согласуется с расценками на их прежние произведения. В письме кардиналу от 25 августа 1606 года, написанном в оправдание своей медлительности, Брейгель забывает о присущей ему скромности и подчеркивает исключительное качество своей работы; его слова подтверждают то значение, которое имеет мастерски изображенная деталь для общего впечатления от произведения: «Я вложил в картину все что умею. Думаю, что никогда еще никто не изображал столько редких разнообразных цветов с такой тщательностью. Зимой это будет великолепное зрелище»¹⁶⁷.

Сегодня такое заключение звучит удивительно, но оно объясняется тем, что в соответствии с распространенным в начале XVII века критерием за некоторые живописные произведения заказчик платил дорого ввиду высокого мастерства изображения детали. С чисто коммерческой стороны и в сфере частных заказов утвердившееся признание искусного исполнения мельчайших деталей ниспровергает сложившуюся иерархию жанров, согласно которой труд художника, изображающего людей, оценивался выше, чем труд живописца цветов. Так, например, шестьдесят лет спустя внук Брейгеля Бархатного, Абрахам Брейгель, стал, в свою очередь, одним из самых знаменитых натюрмортистов в Италии. Он ставит подпись и дату на картине «Женщина с фруктами» (ил. 82), хранящейся в Лувре, хотя женская фигура выполнена не им, а его итальянским коллегой, чье имя осталось неизвестным, поскольку в соответствии с практикой того времени живописец, работавший в историческом жанре, редко подписывал произведения с фруктами и цветами, где он изображал человеческие фигуры. Случай с картиной из Лувра довольно примечателен, ибо женская фигура играет здесь существенную роль, направляя интерпретацию произведения в сторону

темы аллегории чувства или времени года. Однако авторитет Абрахама Брейгеля служит оправданием его единоличной подписи¹⁶⁸.

Голландия в XVII веке

Профессиональная репутация, связанная с мастерством изображения детали, несомненно, никогда еще не была столь высокой, как в Голландии XVII века. О стремлении голландских художников к предельной точности детали свидетельствует, например, восхищение Хоубракена утонченным мастерством Яна ван дер Хейдена, скрупулезность которого в работе была обусловлена его профессией живописца по стеклу: «Каждый кирпич здания выписан с такой точностью, что можно различить скрепляющий их раствор, и между тем произведение не утрачивает очарования, и, вглядываясь в него на расстоянии, ощущаешь основательность компоновки»¹⁶⁹. Однако речь в данном случае идет вовсе не о проявлении «буржуазного» вкуса: благодаря присущей ему тщательности письма художника пригласили принять участие в росписи «Huis ten Bosch», загородной резиденции, которую вдова принца Оранского после смерти мужа превратила в мемориал. С другой стороны, хотя традиционная тенденция к профессиональной специализации, касающейся выбора сюжетов, усиливается (так, Франс Халс — портретист, Рейсдал — пейзажист, а некоторые мастера становятся живописцами «рыбных» натюрмортов), художники демонстрируют свою склонность к универсальности через сокращение количества мелких деталей. Один из самых поразительных примеров — большой натюрморт, написанный в 1665 году Яном Давидсом де Хемом: к изобилию фруктов, цветов, листьев, насекомых и животных художник добавляет рефлекс на поверхности металлической корзины и, переходя от ближнего плана к самому дальнему, от мельчайших

предметов к огромным, рядом с гвоздем, вбитым в кирпичную стену с облупившейся штукатуркой, он изображает прямо в центре далекий пейзаж.

Исключительное развитие профессионального мастерства коренится, несомненно, в социально-экономических условиях, способствовавших расцвету живописного ремесла в Голландии¹⁷⁰. В то время как во Фландрии крупнейшие традиционные заказчики (Церковь, двор, аристократия) сохраняют прежнюю активность, в Голландии больше не практикуются официальные религиозные заказы; аристократы здесь не столь богаты и влиятельны, как во Фландрии, и даже двор принца Оранского, поддерживающий систему официальных заказов (впрочем, в стиле барокко), уступает в роскоши двору эрцгерцога Альберта, испанского регента во Фландрии. В Голландии клиентура у художников главным образом частная. Иностранцев поражает количество картин в интерьерах горожан, но картины эти задуманы именно для данных интерьеров; небольшой или средний размер холстов предполагает, что их будут рассматривать с близкого расстояния, получая удовольствие от добротной выписанной детали. Условия на рынке произведений искусства способствуют упрочению такой ситуации. Большая часть картин пишется без предварительного заказа, просто на продажу, что стимулирует художника специализироваться в том жанре, в котором его живописный стиль встречает успех, — при этом на свободном рынке искусства поддерживаются сравнительно низкие цены на картины; так, во время продажи, организованной в 1649 году, натюрморт де Хема, оцененный в две сотни флоринов, был одной из самых дорогих картин; библейская сцена Николауса Кнюпфера, ученика Блумарта и наставника Яна Стена, была продана примерно за сотню, а за пейзажи ван Гойена давали от восемнадцати до двадцати пяти флоринов. Цены на полотна Герарда Дау, Геррита ван Хонтхорста, ван Мириса или Терборха, коле-

бавшиеся от шестисот до тысячи флоринов, представляли собой исключение. Подобная ситуация, впрочем, приводит к тому, что нередко голландский художник занимается несколькими ремеслами. Широко известна судьба Хоббема (1638—1709): после женитьбы в 1668 году на служанке амстердамского бургомистра он был назначен муниципальным дегустатором вин; живопись он не бросил, но писать стал меньше.

В такой среде сохраняет свою силу традиционная система профессиональных гильдий, обеспечивавшая художнику и относительную безопасность, и определенную солидарность коллег по цеху. Эта система предписывает также уважение к правилам и поощряет ремесленную концепцию профессии, подразумевающую техническое мастерство: Герард Дау лично рассчитывал стоимость своих картин, исходя из времени, затраченного на их создание, а в ответ на выраженное Зандрартом восхищение тем, как «скрупулезно» он написал ручку метлы «размером не более ногтя», художник замечает, что для этого ему понадобилось три дня. Данная концепция живописного ремесла находит отражение и в профессиональном словаре. В середине XVII века разница между «тонким» художником (*fijnschilder*) и «грубым» (*kladschilder*) подразумевает еще и две категории живописцев, различающиеся в зависимости от размера используемых ими кистей: «грубый художник» — маляр или живописец вывесок, «тонкий художник» пишет картины. Лишь постепенно различие переносится в сферу собственно станковой живописи и употребляется, чтобы возвысить «утонченную живопись», для которой характерны законченность и богатство деталей. «Тонкие» голландские художники, далекие от того, чтобы отказаться от ремесленной традиции, воспринимают себя как своего рода ремесленную аристократию¹⁷¹, а в Делфте, например, техническое совершенство живописи достигает апогея в тот самый момент, когда техническая сторона художественного ре-

месла ослабевает. Выпуск продукции увеличивается по мере усвоения технических новшеств, но знаменитые делфтские изразцы теряют свое традиционное качество, тогда как на картинах Вермеера Делфтского они по-прежнему сделаны «по всем правилам искусства»¹⁷². В отличие от предыдущего столетия, теперь именно живописцы разрабатывают эскизы для ремесленников: они становятся, по выражению Светланы Алперс, «признанными хранителями древней ремесленной культуры».

ПРАВДА В ЖИВОПИСИ

Между тем нельзя свести объяснение лишь к социально-экономическим причинам и ремесленной традиции. Причина коренится глубже, в иной сфере — речь идет о «правде в живописи», на которой зиждется и престиж художника, и ценность его искусства.

В своей книге, посвященной истории голландской живописи XVII века, Светлана Алперс правомерно сближает голландскую практику живописного мастерства с научным и интеллектуальным потенциалом эпохи. Основывая свой анализ на важности видения и отображения увиденного в науке Северной Европы в XVII веке, она связывает творческий дух голландского искусства с современной ему экспериментальной наукой. Внимание к разнообразию объектов, стремление дифференцировать фактуру поверхностей изображаемых предметов, часто встречающееся в натюрмортах воспроизведение фруктов в разрезе, позволяющее видеть их внутреннее строение и кожуру, индивидуальные качества — именно это фактически сближает голландское «искусство детали» со специфически визуальным характером научного исследования (что нашло отражение, например, в «Микрографии» Роберта Хука, напечатанной в Лондоне в 1665 году). Он пишет, что в научном поиске существен-

но необходимы «умелая рука и верный глаз, помогающие изучать и фиксировать предметы такими, какими они нам даны». В Голландии Антони ван Левенгук, являвшийся душеприказчиком Вермеера, использует микроскоп для опровержения псевдонаучных объяснений и изучения бесконечно малых величин. Родственная близость живописи и научного подхода к реальной действительности доказал в 1678 году Самуэл ван Хогстратен в сочинении «Введение в углубленный курс живописи, или Видимый мир». Вдохновленный итальянизмом ван Мандера, чтобы выступить против уподобления живописи ремеслу, он советует живописцу тщательно изучать природу во всех ее проявлениях, оттачивать свое видение, как нож, ибо — таково название одной из глав — «Видимая природа являет себя глазу в особой форме»¹⁷³. Художник призван отображать разнообразие предметного мира; он должен бесконечно детализировать его.

Невозможно, однако, согласиться со Светланой Алперс, когда она противопоставляет «описательное призвание» голландской живописи и «историческую» традицию итальянской живописи, заинтересованной не столько в описании объектов природы, сколько в их идеализации, чтобы утверждать в искусстве образ «прекрасной природы».

Голландской живописи в равной мере присущи и историзм, и повествовательное начало, иногда вплоть до анекдота. Она следует как своему «дескриптивному призванию», так и «призванию эмблематическому», все значение которых в жанровых, казалось бы чисто дескриптивных, сценах выявил Эдди де Джонг. Целый ряд таких сцен имеет скрытый моральный смысл, поясняемый либо надписью, либо каким-то аксессуаром, либо «картиной в картине»¹⁷⁴. Что касается итальянской живописи, то она в XVII веке уже имеет прочную научную традицию; даже если не возвращаться к сказанному о предвосхищении научных открытий в рисунках Пизанелло или

Джованнинно де Грасси, достаточно упомянуть Леонардо да Винчи, который прославляет, едва ли не в ущерб самой живописи, исследование реальности графическими средствами. Леонардо считал, что анатомические рисунки обладают более высокой познавательной ценностью по сравнению с анатомической практикой, поскольку они «позволяют видеть все детали... в едином изображении», тогда как во время анатомического сеанса «видишь» и «познаешь» лишь «несколько вен»¹⁷⁵. Леонардо преувеличивает даже больше, чем Ян Амос Коменский, который в своей «Дидактике» 1641 года отдает предпочтение «визуальному наблюдению». Внимание Хогстратена или Левенгука к разнообразию конкретных предметов и их подробному дескриптивному анализу также связано с позицией «универсальной детализации» Леонардо; «фрагментарный» подход, характерный, согласно Алперс, для множества рисунков и картин голландских художников XVII века, восходит в своей основе к научной концепции Леонардо да Винчи. Для него математика, вне всяких сомнений, представляет собой фундамент научного знания, но лишь при том условии, что ей сопутствует «глубокое и скрупулезное созерцание бесконечно своеобразной реальности»¹⁷⁶. Но, кроме Леонардо, был еще Тициан, создавший в 1545 году рисунки для ксилографий, предназначенных для революционно новаторского издания естествоиспытателя Андреаса Везалиуса «*De corporis humani fabrica*»¹⁷⁷. Достаточно прочесть письма, которыми обменивались Галилео Галилей с флорентийским художником Лодовико Чиголи с 1609 по 1613 год, чтобы понять, насколько спорно в этом плане любое противопоставление Италии и Голландии: Галилей призывает Чиголи рисовать пятна на солнце; 11 августа 1611 года художник пишет ученому, что совершенно согласен с ним в том, что «математик, сколь бы велик он ни был, без рисунка является таковым всего лишь наполовину, более того, он подобен незрячему»¹⁷⁸.

Поистине вся история мимесиса в живописи, развивавшаяся под влиянием познавательной потребности, заключается и проявляется в правдивости детали.

Среди многочисленных свидетельств, которые можно было бы привести, описывая завершающий этап этой долгой истории, обратимся к свидетельству англичанина Рёскина. Оно интересно своими двусмысленностями, а также тем, что побуждает рассмотреть ныне забытый аспект живописи Тёрнера, а именно стремление последнего к воплощению правды в живописи.

В 1859 году Рёскин хвалит картину «Долина Аоста», написанную его новым учеником Джоном Бреттом после их совместной поездки в названную местность (ил. 83). Картина Бретта показалась ему бесспорно холодной, «творением зеркала, а не человека»; однако от этого она не становится менее образцом «исторического пейзажа... сценой, достойной живописи и написанной со всей мощью... руки и глаза... Впервые в истории благодаря искусству у нас есть возможность посетить это место, судить о нем и познать его». Для Рёскина произведение Бретта, наряду с упомянутым им в связи с Карусом *Erdlebenbildkunst*, является как бы портретом «жизни на Земле», который не только позволяет увидеть пейзаж как таковой, но и передает его «физиогномию», знакомит с экологией — человеческой, животной и растительной»¹⁷⁹.

Познавательный горизонт, обозначенный Рёскином для живописи, с особой ясностью проявляется в том, что он пишет о Тёрнере, поскольку сам Тёрнер не принадлежит к прерафаэлитам, и если он вводит детали в свои картины, то отнюдь не из чувства благоговения, характерного для Миллеса или Бретта. Однако Рёскин восхищается небом у Тёрнера, ибо оно «правдиво», и если оно таково, то потому, что художник «рисует» свои облака (трудно удержаться от парадоксального сопоставления с Энгром, утверждавшим, что нарисовать можно все, даже дым). Выдвинутая Рёскином концепция живописи, по су-

ти, традиционна. Она предполагает первичной линейность рисунка, позволяющую различать и называть объект. Этому правилу подчиняются даже облака, так как хотя они и меняются поминутно, но движение их представляет собой «удивительную гармонию», любое облако всегда занимает «подобающее ему место» («The Elements of Drawing»). Рёскин доказывает правдивость тёрнеровского неба посредством применения схемы перспективной сетки — прямолинейной или криволинейной, — которой, по его мнению, подчиняются облака. Эти рисунки более всего демонстрируют, насколько сама живопись для Рёскина продолжает руководствоваться классической традицией, — перспектива снабжает живопись даже «правилом упорядочивания небесной сферы», в которой, наряду с пейзажем, данного правила избегала архитектура флорентийца Брунеллески¹⁸⁰.

Но как же охарактеризовать в таком случае искусство Тёрнера?

Оно с трудом вписывается в рёскинские схемы, хотя последние являются вполне законными. Для самого Тёрнера живопись представляет собой, в сущности, изображение и в силу этого связана с правдой и знанием. С 1811 по 1828 год Тёрнер постоянно преподаёт перспективу в Королевской академии художеств, и, хотя его живопись «размывает» перспективный куб, она отнюдь не разрушает его; напротив, Тёрнер на всем протяжении своего творческого пути стремится к «правде» изображения, понимаемой им в относительно традиционном смысле. На крыше дома в Челси, в котором он обосновался в 1846 году, художник сооружает «обсерваторию», где разъясняет избранным посетителям, что «дни и ночи напролет учится» и его единственный предмет изучения — это «небо и вода»¹⁸¹. Присущая Тёрнеру тенденция к правде и аутентичности изображения ярко проявляется в полном названии, которое в 1842 году он дает своей картине: «Снежная буря. Вышедший из гавани

пароход, сев на мель, подает сигналы бедствия. Автор находился в этот ночной буран на „Ариэле“ (ил. 84). Тёрнер хотел подчеркнуть, что лично пережил эту бурю, будучи привязанным по его требованию в течение четырех часов к главной мачте корабля¹⁸². Картина, однако, не вызвала восторга, она показалась слишком «непонятной» («Атенеум», 14 мая 1842 г.).

Написанную два года спустя композицию «Дождь, пар, скорость. Большая западная железная дорога», напротив, приняли одобрительно: на сей раз зрители оценили ее правдивость: «Он создал картину, где за стеной настоящего дождя проглядывает настоящее солнце, так и ждешь, что вот-вот засияет радуга. А тем временем прямо на вас движется поезд, он приближается со скоростью пятьдесят миль в час, и читателям следовало бы пойти посмотреть на этот поезд, пока он не умчался прочь с холста... Мир еще не видал подобной живописи»¹⁸³.

Такое восприятие и сам тон комментария ныне кажутся устаревшими, не затрагивающими живописной новизны произведения. Но в действительности современники Тёрнера воспринимали его картины именно так и в свете подобных ожиданий либо ими восхищались, либо отвергали. Сам Тёрнер все больше и больше отходит от изначальной модели. Пример Клода Лоррена, по словам переводчика Байрона Амедея Пичота, побуждал Тёрнера соединять «идеал с точностью деталей»¹⁸⁴. Действительно, позднее творчество Тёрнера никоим образом не означает отказа от «правды в живописи»; скорее оно свидетельствует, насколько смещается горизонт этой правды от «наглядного знания» о предмете (Леонардо да Винчи) к фиксации условий его восприятия. Статус, который Тёрнер отводит деталям, указывает на это смещение; реагируя на адресованный ему морским офицером упрек в неточности, а именно в том, что он изобразил в лучах заходящего солнца бортовые люки, тогда как на линейных кораблях таковые

отсутствуют, Тёрнер отвечает: «Моя задача изображать то, что я вижу, а не то, что знаю»¹⁸⁵.

Таким образом, Тёрнер продолжает эволюцию, наметившуюся в начале XVIII века. Как показал Майкл Баксендолл, успех локианства и его внимание к «созерцаемому объекту» повлекли за собой в XVIII веке возвращение к классической концепции правды в живописи¹⁸⁶. Некоторые художники в своих работах стремятся не столько к правдивости изображаемого, сколько к правдивости его восприятия. Следовательно, то значение, которое живописец уделяет детали, является индикатором его изобразительной манеры.

Шарден, вероятно, вполне осознанно вносит свой вклад в эту мутацию. Дени Дидро, как известно, испытывал восторженное замешательство перед «волшебством» Шардена. Отношение философа проясняется, когда, по словам М. Баксендолла, Дидро обнаруживает стремление Шардена запечатлеть в картине «историю опыта восприятия» посредством продуманной стратегии детали, которую можно определить как «степень видимости» (четко, нечетко, расплывчато; центральное/боковое и т. п.).

С этой точки зрения ярким примером является картина «Учительница». Ручка ящика, изображенного на переднем плане, написана с наибольшей линейной четкостью; лицо учительницы уже не столь отчетливо, а личико ребенка, показанное анфас, совсем нечетко, оно кажется незаконченным. Вспоминается картина Веласкеса «Продавец воды в Севилье» 1620 года (ил. 85): мы находим в ней противопоставление лица анфас на заднем плане — неясного до такой степени, что оно отчасти сливается с фоном, — и большого кувшина на переднем плане, предельно четкая трактовка которого достигает кульминации в акцентированной детали: ярко высвеченная капля воды и рядом нестертое винное пятно. Между тем упомянутые произведения различны по духу. Округлость кувшина у Веласкеса придает иллюзионни-

стически написанной капле воды эффект *trompe-l'œil*, создавая впечатление, что она выступает за пределы живописной плоскости. На картине Веласкеса обыгрывается последовательное продвижение к переднему плану, где свет моделирует форму даже прозрачной субстанции, тогда как фон показывает зарождение и материальную кристаллизацию изображаемого объекта, прежде чем обозначаются его отчетливые контуры. В этом смысле такая деталь, как капля воды, становится итогом живописного размышления о связи между творческим процессом, изображением и иллюзией реальности.

Далеко не то же самое мы наблюдаем в произведениях Шардена: стратегия законченности и трактовки детали связана у него скорее с намерением передать на холсте изображение самого «акта видения», историю восприятия. Во всяком случае, именно об этом свидетельствует углубление стратегии детали от «Учительницы» к «Даме за чаепитием» (ил. 86). В последней картине Шарден использует игру света и точность детали, чтобы заставить блуждать взгляд зрителя по поверхности холста, тогда как постановка стула и форма чайника способствуют тому, что эти предметы оказываются почти вне поля зрения.

«Большие безмолвные композиции» (по выражению Дидро) Шардена вовсе не сводятся к изображению «молчаливой жизни предметов», как это еще подчас пытаются представить: их «величие» соотносится с интеллектуальной культурой того времени, образ которой они воссоздают вдумчиво и вместе с тем своеобразно.

Пример Шардена также показывает, что критика традиционных живописных средств не разрушила связь живописи и знания, или правды. Творчество Шардена подтверждает и то, что трактовка детали остается показателем статуса — исторически изменчивого, — предоставляемого правде миметического изображения в искусстве.

ЭМБЛЕМА ИЗОБРАЖЕНИЯ

Таким образом, если деталь является как бы неким индикатором правдоподобия, к которому стремится художник, и практически даже «вещественным доказательством» правдоподобия, значит, на то есть причины. В рамках классической концепции подражания каждая деталь представляет собой в действительности часть единого целого, фрагмент картины, и эта картина создается в процессе анализа и синтеза, в соответствии с которыми деталь в самом произведении становится своего рода эмблемой творческого процесса, делающего из нее движущую пружину. Необходимо лишь наметить хотя бы в общих чертах теорию этого процесса.

Картина-механизм

«Искусство скрывает искусство». Эта формула восходит к XVI веку, она подразумевает, что творческий процесс должен быть скрыт в картине; иначе ей будет недоставать единства, она «выдаст художника-труженика» и в лучшем случае будет напоминать скорее маркетри, чем живопись. Между тем этюды деталей, сопровождающие развитие живописи с XV века, доказывают важность этой подготовительной фазы, когда вначале идет работа над отдельными частями произведения, а затем они комбинируются и соединяются. Мы видели, что в течение XV века, по мере того как утверждалось стремление к правдивости изображения, количество таких этюдов значительно увеличилось; они играют главную роль в построении и концепции картины, если картина должна подражать природе.

Совершенно очевидным это стало в XIX веке, когда строгие академические правила ремесла были поколеблены и ослаблены динамикой развития искусства, утверждавшей принцип творческого самовыражения. Однако

представление о картине как о сочетании частей не разрушается, поскольку оно имеет слишком большое значение для миметического изображения. Между тем условия, в которых осуществляется компоновка картины, не являются уже самими собой разумеющимися, и, не принимая в расчет спокойные академические композиции, мы приходим к выводу, что подготовительная практика или ниспровергается под напором творческой энергии — и в таком случае деталь коренным образом меняет статус, оставаясь при этом важнейшей частью ансамбля, — или же, если «творец» уважает традиционный статус детали, но не удовлетворен академическими рецептами, он испытывает крайние затруднения в завершении композиции как единого целого.

Вероятно, более отчетливо, чем любой другой феномен, данная ситуация (поскольку она есть сама сущность творческого процесса) свидетельствует о том, что классическая концепция живописного изображения себя исчерпала.

Если согласиться с такой точкой зрения, традиционное противопоставление Делакруа и Энгра приобретает исключительную остроту. Делакруа нередко указывает на это; он работает над своими картинами по частям, но части эти не являются собственно деталями. У Делакруа отдельные части представляют собой последовательные этапы создания гармоничного ансамбля, этапы творческого процесса, в ходе которого более важную роль играет импровизация, когда замысел «находится в становлении» (Дневник, 27 января 1847 г.) и «эскиз возникает на самой картине, когда она еще только намечена и лишена деталей» (15 февраля 1847 г.), и если части картины постепенно соединяются, то происходит это в условиях «мешанины», и лишь сам художник «может что-нибудь предвидеть» (25 января 1824 г.). Со временем Делакруа «усмиряет» свой изначальный метод работы, но сам принцип не меняется: закончить картину, введя в нее де-

тали, — впрочем, очень часто это всего лишь мазки, — для Делакруа труднее всего, а это стало необходимо в связи с желанием предстать перед публикой, «отбросив все те счастливые вольности, которые являются истинной страстью художника» (Дневник, 13 апреля 1853 г.).

Композиции Курбе пронизаны иной, более грубой страстью. Ярким подтверждением тому является картина «Добыча» (1856), ибо здесь разрыв с традиционной живописной практикой на стадии аранжировки деталей обусловлен вторжением душевных импульсов автора. Картина состоит из двух кусков холста, сшитых вместе (косуля и охотник, свора собак и загонщик); по требованию маршана Курбе добавил к изначальному холсту живописные фрагменты слева и в верхней части композиции, чтобы «вдохнуть жизнь» в изображение. «Странная» и «непростая для понимания» картина имела, возможно, по мнению Элен Туссен, аллегорический смысл. Но, как недавно доказал Майкл Фрид, это произведение обязано своим происхождением скорее динамике внутренней жизни Курбе и задумано как автопортрет художника в образе охотника¹⁸⁷. Данный случай весьма интересен, поскольку, хотя процесс компоновки картины и соответствует последовательному углублению ее психологического содержания и хотя окончательная композиция уже не подчиняется классическим критериям, все-таки именно в рамках данной композиционной практики Курбе создает структуры живописного изображения, чтобы придать им личную интерпретацию.

Энгр, несомненно, один из тех мастеров, кто множит этюды деталей — от этюдов деталей отдельной фигуры до этюдов фигурных групп и сцен: он выполняет более трехсот этюдов к картине «Апофеоз Гомера» и пятьсот — к «Золотому веку». Впрочем, сам он заявляет, что все, на что может надеяться художник, — это добиться «реализации ассамбляжа» необыкновенных, несравненных красок, которые мы встречаем в «творениях природы». Здесь

не было бы никакой новизны, если бы изобилие этюдов деталей не сочеталось с относительно небольшим числом законченных работ. Именно «ассамбляж» частей дается Энгру с трудом, и он жалуется в записке, датированной 1821 годом, что ему приходится «слишком долго комбинировать прекрасные эффекты»¹⁸⁸. Трудности, которые испытывал Энгр, хорошо известны, они могут удивить; они исторически показательны. Теофиль Сильвестр, несмотря на недоброжелательное отношение к художнику, весьма правильно их объясняет, описывая, как Энгр работал над тем, чтобы «незаметно соединить природные и искусственные черты: «Я ясно вижу его, окруженного со всех сторон гравюрами... он крутит их и так и сяк, там возьмет позу, голову, плечо, руку, кисть руки, отдельную фигуру, группу; перенесет на холст один персонаж, другой, третий; заменит первый, второй, третий, четвертый и так далее, как игрок в шахматы,двигающий короля, даму, коня, ладью или слона»¹⁸⁹. Это уподобление плоскости картины шахматной доске вполне уместно, но приведенный текст интересен прежде всего тем, что в нем показан фанатизм энгровского монтажа картины; одновременно он свидетельствует о глубоко личном характере этой работы, что осознавали некоторые современники Энгра, и печать индивидуальности художника чувствуется в ряде необычных деталей, трактованных очень точно. Сильвестр также намекает, что трудности, испытываемые Энгром на завершающей стадии работы, связаны, вероятно, с противоречием между творческими импульсами художника и правилами классической живописной практики, которых он считал себя обязанным придерживаться. В 1821 году Энгр высказывает следующее замечание: «С тех пор как я, заботясь о величии и его совершенном выражении, отчаялся, пытаясь объять необъятное, я чаще разрушаю, чем создаю»¹⁹⁰.

Не столь явно, как Энгр, но гораздо более катастрофично столкнулся с аналогичными проблемами Тома

Кутюр. Мечтая быть «историческим живописцем», а не портретистом, он утверждает свою творческую независимость посредством копирования живой модели, однако завершить свои наиболее амбициозные произведения ему не удастся. Пожалуй, самый драматический случай — это провал официально заказанной ему картины «Набор волонтеров в 1792 году»: она так и не была закончена, хотя художник выполнил множество подготовительных рисунков и этюдов маслом, и некоторые из них сами по себе являются картинами. Фактически Кутюр реализовал себя ярче всего в эскизах. К тому же он был замечательным педагогом, имеющим собственную индивидуальную «эстетическую программу»¹⁹¹, и в этом плане он, возможно, сыграл свою роль в эволюции французской живописи периода Второй империи. Но ему не удастся ни завершить картину, объединив разрозненные этюды в единое целое, ни смириться с противоречиями, обусловленными его творческим методом. Названные противоречия преодолел его ученик Эдуард Мане ценой весьма рискованной теоретической и финансовой авантюры¹⁹².

Действительно, ситуация, в которой оказался Кутюр, помимо того что она характеризует его как художника одаренного и слишком честолюбивого, чтобы попросту довольствоваться «академическими лаврами», свидетельствует также о бесплодности распадавшейся системы, чьи принципы продолжали воплощаться лишь в холодных композициях педантичных приверженцев академизма. Ибо эта практика компоновки деталей представляла собой крайнее проявление определенной концепции живописной композиции и самой картины, состоящей из частей, которые можно вычленять и досконально рассматривать. Чтобы подчеркнуть важность таких вычленений и конкретное место детали, необходимо вернуться к истокам данной традиции.

Начиная с 1435 года Альберти (дважды на протяжении нескольких строк) подчеркивал, что «композицию» следу-

ет понимать как последовательное соединение различных частей. Собранные вместе цветовые поверхности образуют части тела; будучи соединенными, эти части составляют тела; сочетание тел образует *storia* — историю, являющуюся «великим творением живописца». А композиция как таковая есть тот аспект живописи, который сопряжен с «избирательностью» и с «распределением света». Данный принцип будет регулярно повторяться и обогащаться, все более и более выявляя образец, на который с самого начала ориентировалась компоновка изображения: античная риторика, ее составные части и ораторский период. *Ut retórica pictura*: замысел, композиция, диспозиция, экспрессия, исторический колорит или *decorum* и, разумеется, рисунок и цвет — эти составляющие живописи, меняясь в названии и количестве, прослеживаются тем не менее на протяжении всей истории живописи. В своей работе «Баланс живописцев» (1708) Роже де Пиль анализирует творения великих мастеров, исходя из этих составляющих живописи, чтобы подчеркнуть особенности каждого из них и классифицировать как академиков¹⁹³. Затянутая почти в шутку и ради «развлечения», по свидетельству самого де Пилья, классификация «Баланса» обернулась торжеством духа системы, но этот дух коренится в логике некоего образа мыслей. В Риме в 1629 году попытка сравнить картины «Мученичество св. Просесса и св. Мартина» Валантена де Булоня и «Мученичество св. Эразма» Пуссена приводит к «большому спору» среди «знатоков». Подводя итог этому спору, теоретик искусства И. фон Зандрайт оценивает два произведения с точки зрения различных слагаемых живописи: Валантен лучше в верности натуре, мощи, выразительности колорита и цветовой гармонии; Пуссен превосходит его в воплощении страстей, эмоций и в композиции¹⁹⁴.

В этой долгой истории Роже де Пиль заслуживает особого внимания. Колорист, глава «рубенистов» (сторонников Рубенса) во время известного «Спора о рисунке

и колорите», который в конце XVII века взволновал во Франции теоретиков живописи, тонкий знаток живописных приемов, внимательный к их использованию и восприятию, он развивает очень ясную концепцию картины и ее композиции, когда, обозначая взаимодействие частей картины (то, что представляет собой «диспозиция» как одна из составляющих живописи), он прибегает к такой метафоре, как механизм. Он не изобретает этот термин, а заимствует его из собственного комментария к своему переводу (1668) трактата «De arte grafica» Дю Френуа. Но предложенная де Пилем концепция высвечивает ряд основополагающих аспектов проблемы детали в классической теории подражания.

Дю Френуа писал: «Приступая к теме, прежде всего я вижу чистый холст, где необходимо расположить весь механизм (если можно так выразиться) нашей картины». Роже де Пиль комментирует: «Автор небезосновательно использует слово „механизм“. Механизм есть верное сочетание нескольких частей с целью создать впечатление единства. И „диспозиция“ в картине есть не что иное, как сочетание нескольких частей, гармоничность и точность которого следует предусмотреть ради достижения красивого эффекта». Приведенный отрывок важен прежде всего потому, что указывает на решающее различие между «механизмом картины» и «механикой живописи». *Механика*, у Пилиа, обозначает более низкий, чисто материальный аспект работы художника; *механизм* же, напротив, обозначает умственную операцию, посредством которой художник задумывает «диспозицию», то есть аранжировку «частей» картины.

Механизм картины, следовательно, подразумевает замысел «целостного ансамбля», наиболее духовную сферу творческой деятельности художника, характерную только для живописи, — все прочее может быть достигнуто посредством любого другого искусства, но «создание целостного ансамбля доступно лишь живописцу».

Между тем, и это решающий момент, термин «механизм» имеет двойное значение, поскольку обозначает как собственно картину, так и результат (то, что оказывает воздействие) всего комплекса живописных приемов. Таким образом, Пиль раскрывает знаменательную диалектику: если «механизм картины» (как «диспозиция») требует величайшего внимания к ее частям и к процессу их сочетания, то «механизм картины» (как результат) не следует оценивать по ее частям. Такой подход и правда обнажил бы «механику»: «Картину желательно рассматривать как *механизм*, детали которого должны быть взаимосвязаны и создавать впечатление единства; но ежели вы станете рассматривать их по отдельности, то обнаружите лишь руку работника, вложившего все силы ума, чтобы привести их к согласию и верному сочетанию».

Именно в этом и заключается классическая диалектика живописной детали. Овладение ею и применение ее (выбор и сочетание) играют важную роль в функционировании механизма картины; более того, по словам Пили, эти составляющие относятся к наиболее «духовной» стороне искусства. Однако если рассматривать их по отдельности, то эти части механизма выдают «ухищрения» художника, изучение которых стоит предоставить знатокам. Иначе говоря, деталь позволяет увидеть «машинерию», запускающую *механизм*.

Отсюда понятно благоразумие классического подхода к детали и в то же время важное значение ее включения в картину. Для классической теории, в том варианте, как формулирует ее Роже де Пиль, процесс написания картины есть действие, направленное на создание изображения, работа по компоновке, изобразительная машинерия, однако последняя не должна рассматриваться только как «изображение»: при таком подходе и учитывая двоякий смысл термина, механизм, которым является в конечном счете картина, есть изображение (действие, направленное на создание) изображения. Неизбежен

вывод: с этой точки зрения процесс создания картины конденсируется в детали, поскольку она сама также является результатом определенного действия (вычленения из фигуры и живописной поверхности) и в качестве итога этой операции — изображением части целого, которому она принадлежит (фигуры или картины).

Итак, деталь в картине выражает изобразительную деятельность, которая служит фундаментом самой картины; в той мере, в какой эта картина «копирует природу», ее деталь становится эмблемой миметического процесса создания живописного изображения.

Деталь-эмблема

Термин «эмблема» имеет одновременно этимологическое и историческое значение: эмблема как деталь, или элемент внутри другого (от *греч.* ἐμβάλλω), и эмблема как регламентированный образец изображения, согласно определению из тех «сборников эмблем», которые распространяются по Европе, начиная с «Emblemata» Альчиати и вплоть до середины XVII века.

На самом деле речь идет вовсе не о том, что картина является деталью мира; скорее, это означает, что она представляет собой некий образ, модель изображения мира (и не только в живописном произведении). Тем более что она изображает не реальность как таковую, а реальность, уже сконструированную и узаконенную в мире, будь то реальность природы или реальность культуры и истории.

Поэтому если «окно», которое «открывает» миметическая живопись, призвано устранить ощущение плоскостной поверхности, если оно стремится «пробить» стену, доску или холст, то оно открывается во внешнюю реальность не для того, чтобы довольствоваться вычленением из нее фрагмента в качестве детали картины. Об этом говорит Альберти, заявляя, что окно открывается в самую жи-

вопись и в ее storia, а также Делакруа, противопоставляющий живопись фотографии¹⁹⁵. Вспомним, к примеру, Каспара Давида Фридриха: у края сепии «Правое окно мастерской» он вводит эмблематическую деталь — зеркало, в нижней части которого отражаются лоб и глаза художника, а форточка окна раскрыта в интерьер мастерской, и этот интерьер, как и пространство, изображенное за окном, также является изображенным пространством.

На протяжении всей истории миметической живописи художники демонстрировали, что сознают эту ситуацию, обыгрывая детали, которые, находясь с краю композиции, вносят маргинально анархию в «законность» и, следовательно, юрисдикцию классического изображения пространства.

Конрад Виц у левого края картины «Представление кардинала де Меца Богоматери» (ил. 87) изобразил руки, протягивающие донатору кардинальскую шапку, в то время как на нем самом, изображенном в центре композиции, надета епископская митра. Перед нами деталь в полном соответствии со смыслом данного термина: это явно второстепенный элемент изображения и элемент, «изолированный» от самой фигуры, остающейся за кадром. Здесь чувствуется присущий Вицу юмористический подход. Однако за ним кроется нечто большее¹⁹⁶, так как в небольшой картине «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот», хранящейся в Базеле (ил. 88), вновь обыгрывается аналогичный прием «вне поля изображения»: с правого края падает тень нечеткого контура, отбрасываемая невидимым предметом, она ориентирована вглубь картины, к двум главным персонажам. У левого края композиции этот преднамеренный эффект дублируется направленной на зрителя и конструктивно неясной деревянной балкой; ее назначение тоже неопределенно (она напоминает одновременно виселицу и либо незаконченную, либо разрушенную открытую дверь, но более всего — перекладину креста у подножия статуи

Моисея). Эта углубляющаяся в пространство тень особенно поразительна, поскольку она не имеет никакого иконографического смысла и связана лишь с принципом «часть вместо целого», который в данном случае является основой изображения: обозначая нечто отсутствующее в изобразительном контексте, тень указывает на саму произвольность его композиционной структуры.

Все упомянутые детали у Конрада Вица показательны, ибо, несмотря на то что некоторая часть его произведения решена вполне традиционно — в особенности золотой фон с тканым узором, — художник тем не менее прекрасно осведомлен в сфере новаций фламандского искусства, интерпретируя их очень индивидуально, и является автором первого в европейской живописи самоценного пейзажа. В картине «Чудесный улов рыбы» (створка алтаря; ил. 89) вид Женевского озера с Пти-Салев, Моль и Монблан стал важным новшеством не только ввиду точности в передаче местности, но также и потому, что впервые пейзаж приобретает первостепенное значение в сцене религиозного характера¹⁹⁷. Однако было бы рискованно предполагать, что Виц ясно сознавал и мог теоретически обосновать, насколько большая роль отводится у него второстепенным деталям: ощущение теоретической базы, внушаемое этими деталями, создается благодаря обыгрыванию их на переднем плане у самого края изображения и на бордюре, полях, обрамлении и т. п.

Зато если обратиться к Италии того же периода, можно определить задачи, которые художники осознанно решают в подобного рода экспериментах, — идет ли речь о чисто теологическом изображении «вне поля», незаметно введенном фра Анджелико в его «Благовещение», хранящееся в Кортоне, либо — более явно — в «Благовещение», находящееся в галерее собора Сан-Марко, или речь идет — еще более методично — о работе Пьеро делла Франческа над трехъярусной расстановкой фигур

в цикле «История Животворящего Креста» из церкви Сан-Франческо в Ареццо. В процессе исследования его композиционного построения становится очевидно, что в противовес концепции Альберти, требовавшей, чтобы перспектива обеспечивала ясную видимость (и читаемость) истории, Пьеро дела Франческа использует раскадровку живописного поля, для того чтобы обозначить невидимый провиденциальный смысл Истории исключительно посредством перспективных ракурсов человеческих фигур. У нижнего левого края фрески «Победа Иракия над Хозроем» (ил. 90) художник помещает теоретическую сигнатуру своей концепции: он вводит в поле отрубленную голову, которая принадлежит телу, частично находящемуся вне поля изображения; голова с приоткрытыми глазами устремляет на зрителя невидящий, мертвый взгляд — взгляд человека в этой чисто человеческой истории¹⁹⁸.

Менее двух столетий спустя в Риме в одной из редких картин, атрибутированных художнику с уверенностью, загадочный Чекко дель Караваджо возобновляет в соответствии с духом своей эпохи ту же игру с деталью на краю изображения, и созданная им конструкция оказывает эмоциональное воздействие на зрителя, на чем стоит остановиться подробнее¹⁹⁹.

В композиции «Амур у источника» изображена картина-обманка, на которой имеется надпись, раскрывающая ее сюжет (ил. 91). Этот ложный холст занимает почти все живописное поле, но в его верхней части и справа видна стена с отбрасываемой на нее тенью от ложного холста. Принцип такой диспозиции очевиден: перед нами модный в ту пору *trompe-l'œil*, о чем свидетельствует занавес, закрывающий верхний правый край картины-обманки. Данный прием распространен в подобного рода экзерсисах: выступая за пределы картинной плоскости благодаря приему *trompe-l'œil*, занавес находится как бы в реальном пространстве.

Между тем это произведение совершенно необычно по меньшей мере в трех аспектах.

— Чекко дель Караваджо изменил традиционное соотношение между предметом, изображенным в технике *trompe-l'œil*, и плоскостью, обеспечивающей данный эффект. Здесь ложная картина занимает почти всю плоскость реального холста, а эффект *trompe-l'œil* является побочным.

— Эффект работает на саму картину как на предмет, а не на предмет, по своей природе чуждый живописи, но представленный посредством живописи. В итоге композиция порождает эффект «искусства в искусстве»: именно само искусство создания картины становится предметом изображения.

— Таким образом, речь идет, в сущности, не только и не столько о *trompe-l'œil* в обычном понимании данного термина, сколько о «картине в картине», и в качестве таковой названное произведение являет скорее «сценарий своего создания»²⁰⁰, чем иллюзию реального предмета.

Именно это и демонстрирует «Амур у источника». Но делает это в равной степени как сложно, так и точно. Справа у нижнего правого края деталь вновь задействована в компоновке и разрабатывает ее логику в весьма оригинальной манере: вынутая из колчана Купидона стрела изображена так, что она выходит за пределы картины-обманки, доходя почти до края реальной картины. Таким образом, стрела указывает на то, что картина-обманка — это не только «картина в картине», это целостный ансамбль, который посредством легкого сдвига (и смещения центра) влияет на границы изображения, чтобы оказать особое воздействие на чувства зрителя.

Выходя за пределы картины-обманки, стрела находится как бы «на двух картинах», удваивая их край; зона, являющаяся внешней для абриса картины-обманки, превращается в обрамление (не несущее информации)

реальной картины; она становится ее бордюром и в полном смысле слова — полем. И поле как таковое образует, по сути, пространство, призванное обозначить внутри этого поля присутствие некоего высказывания. Стрела действительно является *trompe-l'œil*, но, действуя внутри картины — на границе «картины в картине», она способствует тому, что картина в целом формулируется сама как высказывание (об «Амуре у источника»), как изображение изображения. Если подытожить наши размышления, то точное название произведения должно было бы звучать так: «„Амур у источника“ на картине».

Когда Роберто Лонги опубликовал эту картину, он назвал ее «Нарцисс у источника». Ошибка представляется интересной, поскольку (невольно) вызывает в памяти интерпретацию Альберти мифа о Нарциссе как изобретателе живописи, а картина и в самом деле отсылает нас к возникновению живописи как изобразительной структуры. Ведь «картина в картине», «„Амур у источника“ на картине», вновь напоминает нам о «сценарии ее создания», однако, задействуя такие понятия, как кадрирование, раскадровка, край, контур, боковые поля, этот сценарий превращает картину в эмблему, но не эмблему изображенного в ней мира, а эмблему самого действия по созданию изображения, которым и является любая картина. Таким образом — и не следует думать, что сам художник осознавал это (эмоциональный эффект возникает посредством игры структуры в целом и ее детали), — картина Чекко дель Караваджо, несомненно, имеет теоретическую ценность. Необходимо заметить, что благодаря живописным средствам, по природе своей связанным с плоскостью, художник создает картину, используя приемы, организующие всякое изображение, приемы раскадровки и перегруппировки, которые (если употребить термин в его изначальном этимологическом смысле) «ритмизируют» пространственный континуум и поток феноменов реальности, чтобы дифференцировать их,

придать им очертания и форму, заставить их возвыситься до уровня символики²⁰¹.

Мир природы, для того чтобы быть воспроизведенным в живописи на законных основаниях, должен, в свою очередь, подвергнуться расчленению и воссоединению в перспективной сетке, на ее шахматной доске — той самой, где Энгру не удастся привести в движение свои фигуры, элементы своей картины. Сила, с которой этот классифицирующий и локализирующий прием создает и организует изображение, проявляется в использовании «завесы», удваивающей общую сетку перспективы ради деталей. Как рекомендует Альберти и как иллюстрирует это Дюрер, следует взять очень тонкую прозрачную ткань, основа которой как бы разграфлена более плотными нитями, и это приспособление поместить между художником и изображаемым предметом, чтобы «уверенно установить границы краев и поверхностей», разграничивающих предметы, а в самих предметах — их части: «Если ты в одной параллели увидишь лоб, в другой — нос, а еще в другой щеки, а в нижней — подбородок, и так каждую часть в своем определенном месте, то ты это же увидишь на картине или на стене: разделив ее на подобные параллели, ты каждую часть разместишь с полной точностью»²⁰².

Эти действия по раскадровке выстраивают не только изображение мира природы, они структурируют также изображение истории, считавшееся наивысшим жанром в классической живописи. Уже организованный в повествовании (изображаемом художником), мир истории превращается в живописную *storia* по мере того, как повествование разворачивается в пространстве, основным элементом которого является «интервал», или *vasum*, необходимый, согласно Альберти, для построения композиции. Интервал, разделяя фигуры, способствует

* Перевод А. Г. Габричевского.

последовательному развитию повествования, а в отдельных случаях позволяет воплотить в живописи невыразимое, а именно моменты перемен, из которых и складывается «история». «Манна» Пуссена — сам ее автор предупреждал: «Читайте историю и картину» — поразительный пример композиции, где порядок интервалов, построение пейзажа на плоскости и расположение фигур в уходящем в глубину пространстве действительно образуют «настоящий синтаксис картины»²⁰³.

В конечном счете в процессе компоновки частей и определения контуров черты лица уточняют и определяют «смысл образа». Приведем программный текст Леонардо да Винчи, чтобы подчеркнуть важность индивидуализации экспрессивности черт лица: «Делай победителей и побежденных бледными, с бровями, поднятыми в местах их схождения, и кожу над ними — испещренной горестными складками; на носу должно быть несколько морщин, которые дугою идут от ноздрей и кончаются в начале глаза, ноздри приподняты — причина этих складок; искривленные дугообразно губы открывают верхние зубы; зубы раскрыты, как при крике со стенаниями...»^{*204}

Замечательный текст, комментирующий изображение крика; текст, где четко указывается, каким образом живопись — прекрасное немое искусство — становится «слышимой» благодаря продуманной точности деталей. Леонардо подтверждает, что невозможно настаивать на оппозиции живописи описательной и живописи повествовательной, если принимать за основу лишь присущий им принцип изображения. Ведь всякое описание включает в себя также наименование реальности и ее составляющих, и живопись в этом смысле есть даже «типотипоз», риторическое разъяснение: она являет взгляду мир При-

* Перевод А. А. Губера и В. П. Зубова под редакцией А. К. Дживелегова.

роды и Истории. Это лейтмотив теории живописи: в отличие от языка живопись обязана силой свойственного ей чувственного внушения своей возможностью заставить увидеть то, что язык описывает, а знание определяет²⁰⁵. Но данное сравнение скрывает, что изображение в живописи и языке основано на эквивалентных методах разделения и синтеза, которые организуют поток феноменов в объекты анализа, а хаос реальности во вселенскую гармонию природы. С этой точки зрения то, что можно было бы назвать «языковым аспектом», в живописи основано вовсе не на простом сравнении и даже не на преобладании лингвистических и риторических концепций в классической культуре. Если, по выражению Ива Бонфуа, контур фигур — это «ловушка, расставленная языком»²⁰⁶, то она является таковой применительно к западному типу изображения. Делакруа, глядя в окно, не видит в природе никаких очертаний, но, подойдя к мольберту, он использует природу как словарь и, конечно, вновь обращается именно к Пуссену, который наиболее кратко и ясно сформулировал это сходство: «Подобно тому как двадцать четыре буквы алфавита служат для создания наших слов и для выражения наших мыслей, линии человеческого тела служат выражению различных душевных страстей, позволяя вырваться наружу тому, что у нас внутри»²⁰⁷.

Это высказывание о деталях человеческого лица и тела и буквах языка выявляет конечные причины, делающие классическую деталь эмблемой картины, а картину — наглядным изображением. Живопись — это не язык, но, с тех пор как она создает изображение, более того, «имитирует Природу», она осуществляется с помощью приемов, аналогичных тем, какие использует язык, чтобы объяснять реальность, преобразуя ее в Природу.

Деталь как эмблема картины может в конечном счете стать ее «кульминацией»: верно найденная и исполненная, а также, если можно так выразиться, правильно включенная в композицию «целостного ансамбля», она

является, как говорил Альберти по поводу «завесы», той «точкой», где совершенствуется компановка картины.

«Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной» Жоржа де Ла Тура (ил. 92) представляет собой прекрасный пример «кульминации», которой может достичь живописная деталь²⁰⁸. Написанная около 1649 года, эта картина затрагивает важную для Контрреформации тему, получившую развитие, в частности в караваджизме, вероятно, потому, что в ней набожность может быть сопряжена с ночным временем. Безусловно, Ла Тур заимствует у Караваджо общий композиционный принцип, восходящий к «Положению во гроб» из галереи Боргезе. Однако он отказывается от всякой демонстративной жестикуляции, экспансивности объема или колорита, приглушая в итоге ощущение реальности: складки одежд геометрической формы трактованы искусно и упрощенно, тело святого идеально гладкое, лишенное шероховатостей, каких-либо подробностей, которые создали бы деталь. О мученичестве напоминают лишь стрела, капля крови, отблеск на оружии да листочек дерева. Налицо чрезвычайная сдержанность повествования и описания, а следовательно, и многозначительность точно выбранных деталей. Однако — и именно в этом плане живопись достигает совершенства — если некоторые детали связаны с темой картины (капля крови, рефлекс на оружии, слезы), то прочие подробности не мотивированы: световой блик на ногтях женщины, поразительная четкость в изображении арабски пламени и языков пылающего факела и, наконец, апогей (поскольку все вышеперечисленные детали хорошо освещены, они делают картину светоносной) — усики в уголках губ Себастьяна, едва заметные в темноте, окутывающей передний план. Эти детали, являясь живописными акцентами, не работающими непосредственно на *storia*, свидетельствуют о специфическом интересе художника: виртуозно написанное пламя факела напоминает об утонченности, с какой Ла Тур в картине «Кающаяся»

ся Мария Магдалина» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен; ил. 93) дифференцировал форму пламени и форму его отражения, а живописный акцент на волосках усов св. Себастьяна ассоциируется с удивительным разнообразием, которое Ла Тур умел придать трактовке волос в так называемый дневной период его творчества.

Эти, на первый взгляд бесполезные, детали могут показаться своего рода манифестацией «чистой живописи» — так же как, например, детали костюма юноши в картине «Шулер с тузом бубен» или бородавка на виске одного из персонажей в «Соре музыкантов» (ил. 94). Прогрессирующая строгость стиля, характерная для «ночного» периода Ла Тура, тем более показательна, что художник был виртуозом детали: он словно не писал, а включал в картину реальную деталь (например, волосы св. Иеронима в «Кающемся Иерониме» из Гренобля) или превращал ее в эмблему дескриптивной детали (как упоминавшаяся ранее муха в «Слепому музыканте» из Нанта (написанная так искусно, что невозможно определить, является ли она живой мухой, опустившейся на холст, или изображена на музыкальном инструменте в самой картине; ил. 57). Ла Тур достигает вершины изобразительного мастерства, когда переходит в своем творчестве от дневной роскоши к ночной сдержанности, демонстрирующих два разных способа писать и видеть, но и в том и в другом случае Ла Тур наделяет детали в живописи символической функцией — служить эмблемой изобразительного приема.

Часть вторая

РАЗРЕЗАННАЯ КАРТИНА

III. ПАРАДОКСЫ

ОТ ЭМБЛЕМЫ К ВЕРШИНЕ

Сказать, что деталь — это эмблема картины, и сказать, что она, вероятно, также и вершина живописного мастерства (живопись, доведенная до совершенства), — вовсе не одно и то же. Деталь-эмблема есть локализация созидательного процесса, тогда как в самой точке его конденсации деталь-вершина достигает предела возможностей в организации «механизма» картины, ее «целостного ансамбля».

Двойной люминозный акцент на лице в написанном Рембрандтом Пилом портрете брата («Портрет Рубенса Пила с геранью»; ил. 95) — прием столь же наглядный, как и наивный: это деталь-эмблема; он согласуется с общим принципом картины, нацеленным на демонстрацию технического мастерства художника через верность наблюдения, настоящее «свидетельство знакомства [с моделью]». Передавая прозрачность невидимых стекол очков посредством светящегося отблеска, Рембрандт Пил выступает как достойный сын своего отца — Чарльза Уилсона. Являясь основателем в 1795 году Академии в Филадельфии, он изображает себя на последнем автопортрете 1822 года не в мастерской, а в созданном им музее*, где рядом с портретами героев Войны за независимость размещены чучела животных, кости и воссоздан-

* Музей Пила, ныне Филадельфийский музей.

ный учеными скелет мастодонта, тогда как палитра с тщательно подготовленными красками на столе напоминает о его живописной деятельности (Филадельфия, Пенсильванская академия изящных искусств)²⁰⁹. Программные цели этой живописи — ясность видения и научный подход к наблюдению, а знание, к которому она устремлена, — это прежде всего умение видеть и сделать увиденное зримым; так что отнюдь не случайно Рембрандт Пил делает эмблемой знания такую деталь, как двойное преломление света в паре очков.

Рефлексы, изображенные Давидом на ртутном газометре, стоящем на столе («Портрет Лавуазье и его жены»), представляют собой более разработанный вариант той же идеи; дань уважения сведущего художника человеку науки выражена посредством ансамбля деталей, а присущие им рефлексы (блики на локонах жены-музы перекликаются с отблесками на складках красной бархатной скатерти) — это эмблема научных знаний, к которым, как свидетельствует картина, причастен изображенный на ней мужчина. В картине царит тот же дух, какой несколькими годами ранее оживлял живопись Райта из Дерби, тесно связанного с интеллектуальной и научной средой Лунного общества Бирмингема. И не случайно это новое утверждение знания в живописи соответствует распространению и триумфу европейского неоклассицизма. На картине «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей», относящейся к историческому жанру, Давид, используя деталь с той же целью, акцентировал натюрморт на столе (ил. 96) самой его строгостью, он представляет собой настоящий образец ученой живописи.

Эмблематическая ценность детали обусловлена, как было показано выше, тем, что она сама по себе является вычленением в процессе создания изображения, основанного на вычленении части реальности. Приписываемая Самуэлу ван Хогстратену картина «Домашние туфли» (Лувр; ил. 97) построена на многократном разделении

живописного поля, которое, в свою очередь, является изображением части интерьера. Это бесспорно намеренное и почти демонстративное решение подчеркивает правый край картины, где — в чрезмерном ракурсе — изображена распахнутая дверь, распознать которую можно лишь благодаря помещенным против света ручке и задвижке. Из такого расчленения логически вытекает, что, за исключением стоящей у дверного косяка метлы, полотенца, домашних туфель и подсвечника на заднем плане, ни один из предметов не виден полностью; при этом каждый предмет «рассечен» и обрамлен дверными наличниками. Вместе с тем люди в композиции ван Хогстратена отсутствуют, разве что в висящей на стене картине угадывается человеческая фигура, написанная в манере Терборха. Через предложенный взору фрагмент интерьера обитаемой, но в настоящий момент безлюдной комнаты картина приглашает зрителя созерцать сквозь несколько раскрытых дверей настоящий экзерсис: в зрении, в живописи и во взгляде на живопись²¹⁰.

Однако в последнюю открытую дверь художник вставил связку ключей, и она находится практически точно на одной вертикальной оси с женской фигурой, изображенной на висящей на стене картине. Эти ключи, четко вырисовываясь на светлом фоне, как бы удваивают дверную задвижку на переднем плане; единственная функция данной детали — акцентировать и ритмизировать три дверных проема, позволяющие заглянуть внутрь дома и структурировать интерьер. Тем самым в связке ключей сконцентрирована идея, раскрывающая компоновку всей картины, — идея, лежащая в основе знаменитых перспективных ящиков, которые немало способствовали славе Хогстратена. Если смотреть внутрь такого ящика во фронтальной проекции, то получить адекватное представление о том, что изображено внутри, невозможно. Если заглянуть с боков через маленькие, размером с замочную скважину, отверстия, то взгляду откроется вид

интерьера с многочисленными смежными пространствами, так что зритель чувствует себя великаном, подсматривающим сбоку²¹¹. В луврской картине Хогстратена связка ключей переносит ту же диспозицию на живописное произведение; ключи, изображенные в точно продуманном месте, так чтобы у зрителя возникло неловкое ощущение, будто он подглядывает, становятся в данной картине эмблемой процесса, выстраивающего изображение. Поэтому картину «Домашние туфли» скорее следовало бы назвать «Связка ключей».

Деталь-вершина знаменует также достижение совершенства живописного эффекта, но она чревата неким излишеством, способным разрушить «целостность ансамбля». Деталь-вершина меняет, следовательно, компоновку картины, концентрированным выражением которой она является: деталь разрушает желанное единство изобразительного механизма.

Вспомним картину Ла Тура «Шулер с тузом бубен», хранящуюся в Лувре (ил. 98). Считалось, что такие детали, как желтый шелк, просвечивающий сквозь прорези темно-фиолетового корсажа, золоченое шитье и красная шнуровка на сером плаще юноши, а также огромное оранжевое перо, — это «чисто живописные» фрагменты²¹². Но о какой «чистой живописи», собственно, идет речь? В действительности недостаточно мимоходом утверждать, что Ла Тур «не предается удовольствию заниматься бессодержательной живописью», что он «всегда рассказывает». Конечно, названные детали можно истолковать как признак роскоши, и это вполне согласуется с моральным подтекстом подобной жанровой сцены. Но созерцание их цветового богатства не позволяет нам понять значение самих деталей. Их чисто живописная красота в картине на самом деле не имеет отношения к морали изображенной истории. Стоит взгляду целенаправленно сосредоточиться именно на деталях, и они начинают даже опровергать эту мораль. Так называемая чистая живопись застав-

ляет мимесис отклониться от его конечной цели. Возникает парадоксальная катастрофа: скрупулезно точное воспроизведение детали, едва она становится вершиной, то есть достигает живописного совершенства, разрушает эффект целостного ансамбля, на создание которого и было направлено подражание.

Что именно в моральном плане обозначает резкая тень под правым соском св. Иеронима на картине Ла Тура «Кающийся св. Иероним» (Стокгольм, Национальный музей; ил. 99) или явная морщина, почти шрам, на левой щеке св. Иакова-младшего (Альби, Музей Тулуз-Лотрека; ил. 100) в одной из самых ранних работ художника? Конечно, названные детали находятся в русле приверженности художника караваджизму; они соответствуют поэтике, направленной на передачу «высших духовных ценностей через прозаические феномены повседневной жизни»; в конечном счете они апеллируют к той «духовности индивидуального», которая является одним из ключевых моментов караваджизма²¹³. Однако вновь эффект, присущий этой живописи с ее деталями-вершинами, может сбить с пути, изменить направленность визуального восприятия картины зрителем от интеллектуально-аналитического подхода к зачарованному любованию. Смещение с «духовности индивидуального» к акценту на тщательно выписанную деталь может подорвать эффект морального воздействия в пользу пиршества для глаз, в результате чего нарушается целостность картины и ее понимания. Разве Пуссен не утверждал, что Караваджо явился в мир затем, чтобы «разрушить живопись»?!

ДЕТАЛЬ: ДВОЙНОЙ РАЗРЫВ

Совершенно понятны то внимание, с которым классическая практика традиционно подходит к применению детали, и жесткие правила, которые она устанавливает.

Однако мы также видели, что происходит неизменное возвращение детали. Здесь нужно напомнить о двух причинах этого непреодолимого возвращения. Они связаны с двойственной природой детали, о чем говорилось в самом начале книги.

Деталь-*particolare*, «мелкая часть» целого, возвращается, поскольку она необходима подражательной живописи, «являющей взору» и, следовательно, неизбежно уточняющей «внешний аспект».

Но деталь — это также *dettaglio*. И в качестве таковой она предполагает наличие субъекта, который *dé-taille* (расчленяет) объект (в данном случае картину), будь то человек, пишущий картину или же смотрящий на нее. Очертания детали зависят от точки зрения того, кто вычленяет деталь, и в этом интимном контакте, устанавливаемом с произведением, вычленение детали не подвластно ни контролю, ни какому-либо правилу, тем более что (как мы видели в рассказе о впечатлении Бернини от «Семи таинств» Пуссена) интимный контакт и есть источник наслаждения, независимого от отстраненной упорядоченности вербального анализа.

Детали-*dettaglio* на картине есть результат определенной программы действия — действия руки, но также и взгляда, обращенного к живописной поверхности и рассматривающего ее. И именно с этим действием связано возникновение парадоксального эффекта. Стоит ему чуть обозначиться, как оно, в силу присущих ему особенностей, производит двойное «рассредоточение» картины.

— В качестве *particolare* деталь может попытаться покинуть свое место; она и впрямь, по выражению Энгра, есть «мелкая важная особа», которая сопротивляется «разуму», обособляется и, не подчиняясь целостному единству, разрушает его, устраивая то, что Бодлер назовет «бунтом деталей», и то, что уже Альберти именовал, в соответствии с политическими коннотациями его эпохи, «мятежом».

— В качестве *dettaglio* деталь также дробит картину, но не столько за счет того, что образует обособленный элемент, где растворяется целое, сколько за счет того, что она разрушает упорядоченную пространственную компоновку, которая на протяжении всей истории мимесиса в живописи определяла местоположение зрителя таким образом, чтобы он получил целостное впечатление от картины, воспринимая ее с определенного расстояния.

Раздробленная картина

Побуждая взгляд последовательно рассматривать различные части картины, деталь ритмизует прогулку этого взгляда в соответствии с «проложенными в произведении путями» (выражение Пауля Клее) или же (если воспользоваться определением Дидро) с «единственной связующей линией, ведущей в правильном направлении... того, кто смотрит». Однако деталь может также создавать риск раздробленности композиции.

Показательна реакция Дидро²¹⁴ на картину Дуайена «Чудесное исцеление» (ил. 101). Он восхищается картиной, в которой есть «пылкость, фантазия». Произведение производит огромное впечатление «прежде всего тем, как останавливается благодаря детали этот огромный величественный... механизм». Однако Дидро не взволнован, и подробный анализ, посвященный картине, ставшей событием Салона 1767 года, постепенно высвечивает причины его разочарования.

Итак, хотя посредством шума в картине «все подчинено одной-единственной цели... связующая линия... иногда... вызывает сомнения»; глаз «беспорядочно блуждает, теряясь в лабиринте». Если художнику не удалось передать задуманные им патетические эпизоды, то это не означает, что они плохо написаны. Напротив, каждый из них в отдельности вызывает восхищение своей правдивостью или поэзией. Восхитительна каждая деталь; вот

ребенок, ползающий по телу своей мертвой матери: «никто не демонстрировал большей экспрессии, никто не показывал лучше растерянность и ужас, никто не писал более мощно; ребенок — верх совершенства...» Но от этого целое не становится менее хаотичным. Согласно предположению Дидро, Дуайен «задумал жестокие сцены по отдельности», прежде чем продумать композицию в целом. И в результате — «аморфная масса голов, рук, ног, тел, хаос, в котором теряешься и который невозможно долго рассматривать». Финальный вывод возвращает к источнику разочарования: картина представляет собой «смещение отдельных объектов, словно вырезанных и искусно наклеенных друг на друга», — нагромождение деталей, а не органическое единство «целостного ансамбля».

Дидро чересчур суров по отношению к Дуайену. Он сознает свою строгость и смягчает окончательное суждение: «У Дуайена есть пыл, но чрезмерное обилие мелких эффектов вредит композиции. Он погряз в деталях, но... способен на чувство, и сильное чувство. И это большое достоинство».

Однако в общем хоре похвал, адресованных картине, оговорки Дидро являются скорее исключением, и поэтому они представляют особый интерес. Выражая недоверие к чрезмерному эффекту детали, Дидро выступает как выразитель и хранитель чисто классических требований. Ту же сдержанность, правда в ином контексте, проявил в свое время архиепископ Федерико Борromeо, сочтя «фривольным» изображение «домочадцев и домашней утвари» на картине «Рождество Богоматери»: для понимания сюжета достаточно основных персонажей, внимание [зрителя] не должно рассеиваться. Настаивая на этом, архиепископ требует убрать из благородной живописи лишние детали, загромождающие композицию, и, предупреждая об «официальном освящении» картины, которой угрожало стать «жанровой живописью», предлагает сделать из «Рождества Богоматери»

несколько отдельных картин: «Желая изобразить св. Иоанна в пустыне, художники помещают его в мрачной, заброшенной местности и заполняют сцену животными, растениями, скалами, показанными с разных точек зрения. Было бы куда более уместным для сюжета представить все это разнообразие сцен в другой картине, здесь же сосредоточить внимание на той фигуре, ради которой она и была задумана»²¹⁵.

Сила данной концепции подтверждается тем, что она просуществовала длительное время. Действительно, ее отголоски слышатся даже в высказываниях критиков классической ориентации против деталей, в которых находил удовольствие в конце XIX века «академический реализм». В наши дни большое полотно «Федра» (ил. 102), выставленное Кабанелем в Салоне 1880 года, воспринимается как развлекательное и устаревшее. Утрата психологизма в результате академически условного решения в трактовке трагической темы проявляется в эротическом опошлении Федры. Впрочем, Арман Сильвестр тотчас обратил на это внимание: «Стоило ли прибегать к замечательным легендам, чтобы мотивировать столь ничтожные образы? Чтобы смягчить разочарование зрителя, картину следовало бы назвать „Скучающая куртизанка“»²¹⁶. Сторонники Кабанеля не разделяли мнения Сильвестра, однако критик из «L'Illustration», несмотря на его восхищение «Федрой», все-таки упрекает художника в избыточности деталей: «Зачем господин Кабанель упорно изображает множество разноцветных атрибутов, которые рассеивают внимание и ослабляют интерес зрителя? Ложе, ткани, драпировки — словом, все, вплоть до двух служанок, — чрезмерно».

Критик упускает из виду, что подобное нагромождение деталей, декоративная пестрота неотделимы от профанации, которой академический реализм подвергает героическую традицию исторической живописи. Вместо того чтобы возвысить жанровое до исторического — как пытался сделать Грёз и в чем преуспел Курбе, — академи-

ческий реализм стремится сделать правдоподобным условное, присущее композиции исторической живописи: включая в историческую живопись прозаические детали и мотивы, он низводит ее до бытовой.

Иначе как объяснить следы голубиного помета, старательно изображенные Вильямом Бутро на воротах в картине «Бичевание Христа»? Следует ли угадывать в этом иронический намек на Святой Дух? Едва ли, учитывая личные и семейные мотивации, побудившие художника к созданию помпезной махины. Поэтому в изображении помета увидели намерение Бутро включить в картину «веристскую деталь, придающую сцене достоверный характер»²¹⁷. Нелепость такого понимания правдоподобия в живописи достигает в «Бичевании Христа» своего апогея. Однако в упомянутой нелепости проявляется специфическая особенность академического реализма. Характерный пример — «Шарлотта Корде» Поля Бодри (ил. 103). Очевидно, под влиянием картины Давида «Марат» Бодри множит детали: он явно стремится к правдивой передаче драматического момента, одновременно мимолетного и остановленного. В Салоне 1861 года «Шарлотта Корде» оказалась в числе фаворитов. Между тем, трактованная в духе исторического анекдота, она лишена единства строгого стиля Давида: в ней отсутствует патетика, на картине Давида сконцентрированная в нескольких деталях, достаточно символических, чтобы остаться второстепенными (таких, например, как простая латаная простыня Друга народа).

Как только деталь изображается ради нее самой, для демонстрации мастерства художника или чтобы привлечь внимание зрителя, она разрушает композицию.

При всем восхищении «Андромахой» (ил. 104), написанной молодым помпье* Роншроссом (Салон 1883 года),

* Помпье (*фр.* pompiér) — представитель салонного академического искусства.

автор критического обзора в «L'Illustration» вынужден признать, что заблудился в этом грандиозном спектакле. Если перечитать отзыв о картине, становится понятно, почему после долгого блуждания по холсту взгляд зрителя рассредоточивается, утрачивая ощущение целостности ансамбля. «Мы погружаемся в кошмар, — пишет критик. — Автор не утаил от нас ни единой детали этой резни. Напротив, можно подумать, что он находил удовольствие в нагромождении всего самого отгалкивающего в своем спектакле, и слишком в этом преуспел... Скорее напуганные, чем взволнованные мрачной скотобойней, мы последовательно переводим взгляд с одного персонажа на другой... Что можно сказать об одежде солдат, кроме того, что господин Рошгросс с удовольствием соединил, кажется, форменное обмундирование различных полков того времени?.. И вот среди сверкающих „побрякушек“ возникает розовое платье Андромахи, которое, возможно, является красивой колористической нотой в общей мрачной тональности, но происходит оно скорее из какого-нибудь японского магазина, чем из коллекций Шлимана»²¹⁸.

Из-за контраста между нагромождением деталей и шармом цветового акцента картина лишена композиционного единства; по мере установления отношений между произведением и зрителем впечатление фрагментарности композиции усиливается; с первого взгляда на картину и на протяжении последующей визуальной «прогулки» живописная поверхность воспринимается раздробленно. Внимания читателя нашей книги заслуживает и диалог посетителей выставки, который Жип в 1889 году отнесла к мрачноватой картине Эмиля Фриана «Большая чахоткой». Не вдаваясь в описание произведения, критик передает опыт, когда жаждущий деталей взгляд дробит изображение, единство которого восстанавливается лишь *in extremis*, то есть отойдя от холста на спасительную дистанцию. Итак, путешествие по картине

начинается, посетитель — бледный, словно загнипнотизированный, — должен лишь отказаться от восприятия ее как единого целого: «Эта картина поразительна!.. — Смотрите, голова слепца!.. — А там, вдалеке, голова старухи!.. — А здесь, взгляните, девушка несет горшок с хризантемами!.. — А вот старик, шествующий с отрешенным видом. — Кругом снег.. и все!.. — Что ж, Фриан самый талантливый из „молодых“! — Полагаю, мы уже всё посмотрели в этом зале!»²¹⁹

Зритель, сбитый с толку

Между тем есть нечто более опасное. Даже скромная деталь всегда способна привести картину к катастрофе — по причине, имеющей решающее значение, притом достаточно очевидной, чтобы о ней пытаться забыть: для того чтобы увидеть деталь и, в особенности, оценить ее, к ней нужно приблизиться. Однако, подходя к картине вплотную, зритель нарушает принцип, существенно важный для законов классической живописи.

В соответствии с провозглашенным им идеализмом, Шеллинг в своей «Философии искусства» осуждает работы некоторых голландских художников, созданные, «как может показаться, для обоняния, поскольку, чтобы понять, чем именно они хотят нас прельстить, нужно поднести их ближе к лицу, как цветы»²²⁰. Но очарование детали, рассматриваемой вблизи красочной поверхности, кажется неотразимым: «Сожмитесь, проскользните сквозь толпу, приблизьтесь, насколько возможно, к картине, а если у вас есть лупа, вооружитесь ею, мы с вами будем любоваться новым шедевром господина Мейсонье, шедевром размером с полстопы или чуть больше». Приглашение критика, прозвучавшее в статье из «Gazette des Beaux-Arts», посвященной Салону 1843 года, не сводится к риторическому приему. Четверть века спустя, в 1867-м, Эмиль Золя отмечает тот же «физиологический» энтузи-

азм перед картинами Мейсонье: «Рядом со мной два любителя живописи с лупой в руке разглядывали одну из фигурок. Кто-то из них внезапно воскликнул: „Ухо как настоящее! Поглядите-ка на ухо. Просто бесценная деталь!“ Другой, рассматривая это ухо, казавшееся невооруженному глазу не более булавочной головки, пришел к заключению, что оно изображено во всех подробностях, и разразился потоком восторженных похвал»²²¹. Золя, будучи поклонником Мане, естественно, пренебрег этими «игрушками», «картинками», не имеющими отношения к «живописи». И сегодня многие еще разделяют его взыскательность. Но так ли все просто?

Чтобы лучше рассмотреть «Распятие» Рубенса в антверпенском музее, Эжен Делакруа прибег к помощи лестницы: он извлек из этого опыта не только важные для себя выводы, касающиеся живописной техники, но также сделал особое наблюдение относительно «примечательной» трактовки образа Марии Магдалины: «...ясно выделены ее глаза, ресницы, уголки рта, прорисованные... по свежеположенной краске, в противоположность Паоло Веронезе» (Дневник, 16 августа 1850 г.). Точно так же, по описанию братьев Гонкур, вел себя и Жан-Батист Грёз: «Взобравшись на лестницу вместе со своим другом Виллем, он изучал в Люксембургском дворце гения, обнюхивая живопись, не отрывая носа от холста часами: Рубенс!»²²² Увлеченные Рубенсом, Грёз и Делакруа вблизи рассматривают красочную поверхность его работ, дабы понять живописную технику мэтра, которую трудно определить издали. Но их поведение нельзя назвать профессиональным; так порой ведет себя и любитель, погружаясь в созерцание картины с близкого расстояния. Иногда художникам доставляла удовольствие демонстрация парадоксального триумфа своего искусства, когда их живопись достигает вершин, доходя до предела возможного.

В простой, почти скромной манере голландский художник Иоб Адрианс Беркхейде в 1659 году изобража-

ет в мастерской самого себя — с палитрой в одной руке и муштабелем в другой (ил. 105). Он стоит и смотрит на нас. Его место у мольберта занято зрителем — это заказчик или возможный покупатель, который наклоняется, блуждая взглядом по незаконченному пейзажу. Что же он пытается в нем отыскать?

«Вывеска лавки Жерсена» (ил. 106) Ватто демонстрирует его глубокую увлеченность данной темой. На картине нет ни художника, ни мольберта. Однако произведение предполагалось разместить над входом в лавку торговца картинами Жерсена, друга Ватто, поэтому здесь преобладает живопись: двадцать восемь эскизно намеченных картин в глубине лавки явно образуют целую живописную программу, где сопоставляются эстетические кредо художника и торговца. Программа эта неоднократно являлась предметом научных исследований. Указывали на доминирующее в «Вывеске лавки Жерсена» восхищение Ватто фламандской живописью (очевидно влияние Рубенса, вплоть до позы собаки), но здесь чувствуется также интерес Ватто к венецианскому колориту, хотя у него он более сдержанный и светлый²²³. И все же, интерпретируя замысел данной картины, обычно пренебрегают деталью, а она между тем имеет ключевое значение, поскольку свидетельствует о том, что в «Вывеске лавки Жерсена» запрограммированы различные варианты визуального восприятия картин.

Ватто показывает эти варианты посредством трех групп персонажей, чье отношение к произведениям отчетливо дифференцировано.

Молодой человек в левой части картины (быть может, сам Ватто?) приглашает молодую женщину взглянуть на портрет Людовика XIV (кисти Ле Брена), который упаковывают и вот-вот вынесут из лавки. Справа продавщица (мадам Жерсен?) предлагает маленький овальный предмет двум покупателям — зеркало? Но возможно, это картина на дереве или на меди. Ее рассматривают издали

три персонажа. Ближе к центру торговец (Жерсен?) показывает двум клиентам овальную картину большого формата: женщина с лорнетом в руке рассматривает ее стоя, а мужчина опустился на колени, уткнувшись носом в живопись. Что они хотят в ней разглядеть? Поскольку на овальной картине изображены обнаженные нимфы, можно подумать, что Ватто развлекается. Дело явно обстоит именно так; «знаток человеческих нравов», он, по свидетельству Жерсена, был не менее «остроумным либертенном», недаром аббат монастыря в Ножане (заказчик «Христа на кресте») незадолго до смерти художника требовал сжечь все его картины с изображением «обнаженной натуры». Тем не менее нельзя сводить все лишь к этому, хотя ню и составляют свыше трети сюжетов произведений, представленных в «Вывеске лавки Жерсена».

Поскольку в «Вывеске лавки Жерсена» отражен взгляд любителей живописи, показанных в процессе ее восприятия, картины, продаваемые Жерсеном, заслуживают более пристального изучения. К тому же перед нами чета возможных покупателей, их взгляд — это взгляд коллекционера, желающего убедиться в качестве картины, прежде чем ее приобрести, ибо она призвана быть объектом наслаждения, которое не должно омрачить какое-либо несовершенство.

Данная практика восприятия составляет часть живописной программы Ватто; «Вывеска лавки Жерсена» является не только своеобразным «завещанием художника», это своего рода живописная манифестация «упоения живописью и рисунком»²²⁴. Возбуждать восторг, когда сюжет отходит на второй план перед вибрацией красочной поверхности, — такова позиция Ватто.

Подходя к картине как можно ближе, чтобы оценить ее достоинства, зритель в действительности сталкивается с принципом традиционного механизма имитации в живописи, который предполагает, что картина должна

рассматриваться с определенного расстояния. Этот принцип, обладая огромным теоретическим значением, лежит в основе правильного построения воображаемого трехмерного пространства и постепенно становится его составной частью в виде понятия «точка зрения», связанного, безусловно, с концептом «точка схода», чтобы создать иллюзию трехмерности, рассчитанную на воображаемого зрителя. Термин «точка зрения» появился в теории живописи сравнительно поздно, однако на практике он принимался в расчет с тех пор, как художник пожелал изобразить в своем произведении пространство — воображаемое по отношению к зрителю (также воображаемому) — и, ориентируясь на него, убедительно расположить в этом пространстве фигуры.

Мысль о том, что живописное произведение создается для рассматривания на определенном расстоянии и что зритель, желающий воспринять картину, должен соблюдать это расстояние, регулярно звучит на протяжении всего развития мимесиса в живописи.

Делакруа в знаменитом пассаже утверждает, что «мазок — такое же средство передачи мысли в картине», и упрекает профана-зрителя, предпочитающего всем прочим картинам «самые гладкие, на которых совсем незаметен мазок». Сам Делакруа считает, что «в конечном счете в произведении подлинного мастера все зависит от расстояния, с которого будешь смотреть на картину» (Дневник, 13 января 1857 г.). В совершенно ином контексте, но ту же мысль высказывает дядя Джона Констебла, когда в 1810 году критикует небрежность племянника, признавая, впрочем, его произведение удачным, если рассматривать его «с надлежащей дистанции». В декабре 1810 года он требует от племянника доработать (work out) пейзаж, предназначенный для небольшой комнаты в его поместье: необходимо сделать так, чтобы картину можно было разглядывать вблизи, поскольку не будет возможности созерцать ее «на расстоянии»²²⁵.

Вновь сошлемся на Роже де Пиль как на одного из наиболее авторитетных знатоков, осведомленных о целях соблюдения дистанции.

В 1681 году в «Рассуждении о произведениях самых знаменитых живописцев» он безапелляционно заявляет, что «Живопись, как и Поэзия, не предназначена для того, чтобы рассматривать ее вблизи»²²⁶. В подтверждение своего категоричного утверждения он цитирует строки из «Поэтического искусства» Горация: «*Ut Pictura Poesis erit, quae si propius stes te capiet magis; et quaedam si longius abstes*». Однако любой просвещенный читатель данной эпохи — и, в частности, тот, кому предназначался трактат, герцог Ришелье, — не только прекрасно знал этот лейтмотив художественной теории, но и понимал, возможно, что Роже де Пиль во вводной фразе противоречит Горацию и сразу же искажает смысл его строк. Ведь Гораций утверждает на латыни нечто совершенно иное, чем то, что приписывает ему Роже де Пиль: «Стихотворенье подобно картине: / Чем ближе к иной ты, / Тем она нравится больше; другая же издали лучше»*. Похоже, классическая теория исключает возможность колебания точки зрения (ближе/дальше) даже в устах своего крупнейшего представителя, сторонника приоритета колорита над рисунком, которому, однако, опираясь на Горация, следовало бы обосновать тезис, констатирующий, что живопись может доставлять разного рода наслаждение.

Исключение такой возможности, обусловленное главным образом тем, что текст Горация цитируется сокращенно и сводится лишь к формуле «*Ut Pictura Poesis*», не вполне невинно: оно нацелено на устранение чересчур специфических и не поддающихся проверке эффектов «живописной поэтики». Роже де Пиль подтверждает

* *Гораций*. О поэтическом искусстве. Стих 361—362. Перевод А. Фета.

ет это далее другим нормативом: у всякой картины «должна быть своя дистанция, с какой на нее следует смотреть».

Столь крайняя позиция, занимаемая в данном случае Роже де Пилем, большим поклонником Рубенса, продиктована, возможно, тактическими соображениями: стремлением защитить художников-колористов (работавших в технике «открытого» красочного мазка) от упреков, адресованных им сторонниками рисунка, полагавшими, что у колористов слишком заметны следы процесса работы, прикосновений кисти и «манеры». На самом деле, продолжает Роже де Пиль, «только знатоки», увидев картину «с подходящего расстояния», могут пожелать «приблизиться к ней с целью увидеть ее ухищрения».

«Рассуждение» 1681 года завершает «Спор о рисунке и колорите», начавшийся десятью годами ранее; Роже де Пиль вступил в этот спор в 1673 году, опубликовав «Диалог о колорите». Спор «пуссенистов» и «рубенсистов» вспыхнул в связи с решением герцога Ришелье, крупнейшего в то время французского коллекционера, разместить в своем особняке собрание картин Рубенса. «Рассуждение», посвященное Ришелье, поставило в споре последнюю точку, ради чего Роже де Пиль без колебаний предал Горация, желая обратить против «рисовальщиков» (сторонников примата рисунка) принцип «дистанции, с какой следует смотреть». И хотя фактически в своем тенденциозном тексте Роже де Пиль оставляет право приближаться к живописной поверхности, чтобы оценить ее «ухищрения», лишь за знатоками, хотя, как было показано выше, четверть века спустя в своем «Курсе живописи» он вновь возвращается к мысли о том, что недопустимо позволять видеть «ухищрения» искусства (так называемую живописную кухню), он все же высказывает в другом месте более нюансированную точку зрения по поводу особого «наслаждения», связанного с возможностью рассматривать картину вблизи²²⁷.

ОТКРЫТИЕ ДЕТАЛИ, ИЛИ ЖИВОПИСНОЕ ОТКРОВЕНИЕ

Но прежде чем пристально рассмотреть аспекты этого наслаждения, неплохо было бы вернуться к оставшемуся неразрешенным вопросу: что именно ищет зритель на красочной поверхности картины и что он там находит? Что побуждает его, следовательно, приближаться к холсту, вглядываться в детали? И что происходит, когда внезапно или же постепенно зритель погружается в созерцание детали или когда она привлекает его внимание? Эти вопросы необходимо поставить, ибо если *dettaglio* не является *particolare*, значит, она является результатом или целью некоего действия, которое выделяет ее из общего ансамбля. И когда в данном качестве она становится чем-то ббльшим, чем просто частью картины, она представляет собой особый «момент» в ее восприятии, каковым она была, возможно, при ее создании. Прежде всего деталь — это живописное «событие» в картине. Достоинством трех литературных текстов, созданных практически в одно время тремя совершенно разными авторами, является описание такого живописного события; оно позволяет почувствовать одновременно его неожиданность и произвольность. Именно вследствие этого картина становится живописью для любого зрителя. В упомянутых текстах показательно, безусловно, то, что каждый раз, подойдя к картине вплотную, находясь вне пределов ее целостного восприятия, писатель внезапно сталкивается с подобным открытием.

Поль Клодель, например, во «Введении в голландскую живопись» приводит свое воспоминание о событии, связанном с картиной, помещенной в углу одного из музейных залов: «Припоминаю, что когда я впервые посетил Рейксмузеум в Амстердаме, то почувствовал, как меня привлекает или, скорее, притягивает к себе, в другой конец зала, маленькая картина, которая скромно пряталась в уголке и которую впоследствии мне так и не удалось

вновь отыскать. Это был пейзаж в духе ван Гойена, написанный в монохромной гамме — словно золотистым маслом по светящейся дымке. Но что меня заставило вздрогнуть еще на расстоянии, отчего приглушенный ансамбль картины зазвучал для меня, словно труба, — это, как я понял сразу, маленькая точка киновари и рядом с ней крошечное синее пятнышко, крупинка соли и зернышко перца!»²²⁸ Клодель обладает звуковым воображением. Но «маленькая точка киновари» стала для него, как он говорит далее, в ином контексте, «подлинным откровением» (громоподобным) в общем ансамбле (приглушенном). Это и есть событие, побудившее поэта «сразу» подойти к картине как можно ближе.

Смерть Бергота перед «Видом Делфта» Вермеера (ил. 107) — один из самых известных эпизодов цикла «В поисках утраченного времени». Речь идет о «кусочке желтой стены», благодаря которому Пруст делает из картины событие. Роковое для зачарованного писателя («...он приковывал взор к драгоценному кусочку стены, как ребенок к желтой бабочке, которую хочет поймать») открытие этого «драгоценного вещества совсем маленького кусочка желтой стены» наводит Бергота на мысль о недостатках его собственного стиля («Вот так мне нужно было бы писать, — говорил он»). Экстаз, в который погружает Бергота «Вид Делфта», приводит его в конечном счете к смерти. Весьма значимо, что, указывая в своем тексте на «маленький кусочек желтой стены», Пруст описывает его очень точно: эта деталь производит впечатление, лишь будучи выделенной из целого, изолированной, пристально рассматриваемой как нечто особенное; в «Виде Делфта» Вермеера «кусочек желтой стены (которого он не помнил) написан так мастерски, что, подобно драгоценному произведению китайского искусства, загорался самодовлеющей красотой под устремленным на него взором зрителя»²²⁹. Ставшая эмблемой искусства Вермеера в картине, возникшей в памяти по прошествии време-

ни, деталь, в процессе восприятия произведения привлекающая внимание зрителя исключительно к себе и завораживающая его, является вершиной живописного совершенства, разрушающей единство «Вида Делфта».

Однако на реальной картине «маленький кусочек желтой стены» помещен справа, у самого края холста, почти маргинально²³⁰. Местонахождение данной детали было, разумеется, существенным в выборе Пруста, придавшего ей столь важную роль в мотивации смерти Бергота, инициатора литературного импульса рассказчика в цикле «В поисках утраченного времени». Впервые Бергот появляется в цикле романов в самом начале, словно пометка на полях: рассказчик читает Бергота («совсем нового для меня автора»), и в этот момент его прерывает приход Свана. Такая деталь текста, как вторжение Свана, подсказывающая, что Пруст заранее намекает на появление и исчезновение Бергота, повлекла за собой впоследствии, в контексте, который мало что объясняет, исчезновение фиолетовой стены, служившей фоном для любимого лица: «Долгое время спустя образ одной из женщин, составлявших предмет моих мечтаний, стал рисоваться перед моими глазами уже не на фоне стены, увитой гирляндами фиолетовых цветов, а на совсем другом фоне...»²³¹

Маленький кусочек желтой стены на краю картины становится причиной смерти писателя, а фиолетовая стена, исчезающая, когда писатель вскользь упоминается в литературном произведении, — поразительная взаимодополняемость красок и ситуаций. Это наводит на мысль, что Пруст наделил особым смыслом побочную, на первый взгляд второстепенную деталь «Вида Делфта». В какой-то момент он сам погрузился в ее созерцание и к нему пришло откровение.

Рильке в конце своего «Завещания» подтверждает, что откровение, связанное с деталью, может разрушить кар-

* Цитаты из М. Пруста даны в переводе А. А. Франковского.

тину до такой степени, что в определенный момент именно на ней концентрируется внимание зрителя, заставляя забыть о сюжете произведения. Погрузившись в созерцание репродукции «Луккской Богоматери» ван Эйка (ил. 108), Рильке неожиданно оказался «в плену» (вспомним вновь Горация) у самой незаметной детали: «И вдруг я пожелал, я пожелал, о! пожелал с такой силой, на какую никогда раньше мое сердце не было способно, пожелал стать не одним из маленьких яблок на картине, не одним из нарисованных яблок на нарисованном подоконнике — даже этого просить у судьбы мне казалось чрезмерным... Нет, стать всего лишь мягкой, ничтожной, едва заметной тенью одного из этих яблок — таково было желание, на котором сконцентрировалось все мое существо»²³².

Красота и значимость данного текста обусловлены не только эмоциональностью, с какой Рильке, рассматривая картину вблизи, передает свою одержимость желанием и молниеносность принятого решения. Они также связаны с тем, что Рильке, указывая зрителю на фрагмент картины, который его поразил (истинный *ripstun* в том смысле, какой придал этому термину Ролан Барт²³³), — легкую, едва заметную тень от яблока, — объясняет, с какой произвольной субъективностью он разглядывал картину, чтобы деталь стала событием. Кроме того, Рильке подтверждает, до какой степени это событие приводит к разрушению как целостности изобразительного ансамбля, создавшего событие, так и его смысла. Наконец Рильке показывает, что в процессе восприятия картины зрителя поражает, словно удар молнии, конкретная деталь, которая останавливает блуждание взгляда, вызывая его напряжение, зачарованность и экстаз.

Описанный Рильке эпизод заставляет почувствовать особенность любого живописного произведения: дарованное взгляду временное измерение его бытия. Это измерение проявляется двояко: в картине зафиксирована

созидательная темпоральность, а в процессе созерцания картины взгляд фиксирует в течение определенного времени живописное событие, событие детали.

Гаэтан Пикон в своей книге «Дивный трепет времени» отмечает, что «всякое [живописное] произведение представляет собой одновременно изображение, изобразительный процесс и присутствие бытия» — в том случае, стоило бы добавить, если это последнее воссоздается взглядом. Иначе случайно ли, что, когда произведение явлено взгляду (Пикон использует слово «вершина», желая дать почувствовать данное событие), целостность изображения нарушается, уничтожается и размывается, как только на первый план выступает одна из деталей? «В изображениях, которые мы воспринимаем скорее не как изображение, а как изобразительный процесс... темпоральность достигает вершины, и изображение становится отпечатком изобразительного процесса»²³⁴. Действительно, если именно так зритель становится сопричастным к произведению, значит, художник запрограммировал это, и его изобразительный процесс оставил свой след в произведении — «след длительного труда живописца, преодолевающего инерцию холста»²³⁵, как говорилось по поводу «Танца» Матисса.

Это чувство присутствия при создании произведения рождается не только от ощущения процесса, именуемого Паулем Клее «формообразованием». Оно может возникнуть, как в случае с Рильке, благодаря незначительной детали, которую замечает и вычленяет глаз; также оно может рождаться, как мы увидим далее, направлением взгляда на изображение в изображении, что не позволяет вновь привести к логическому единству смысл произведения. И чтобы присутствие бытия в изображении было очевидным для того, кто смотрит на картину, необходимы время на ее созерцание, движение взгляда, его «прогулка» и ритм, который станет связующей нитью, нанизывая на нее отдельные моменты и события.

Братья Гонкур сумели выразить это особое ощущение счастья от постижения живописи, описывая, как в определенный момент картины Шардена словно «оживают»; нужно лишь «внимательно» взглянуться, «чуть дольше», и «вскоре на холсте оживают цветы». Гонкуров восхищает «магия» Шардена, заключающаяся в его способности создать иллюзию одушевленности реального мира. Однако Гонкуров надо читать еще и потому, что они описывают то время созерцания, в течение которого формируется живописный образ. Изображенное в состоянии незавершенности, событие на картине «Разносчица» «читается» зрителем (в контексте общего ансамбля) согласно двум визуальным траекториям: сначала взгляд фиксирует, деталь за деталью, предметы, а затем — манеру их исполнения и краски, прежде чем картина «оживет», преподнесет себя. «Вспомним этот чепчик, эту белую блузу, узел с покупками, синий передник, высоко закрывающий грудь, эту косынку в цветочек, эти лилово-розовые чулки, излучающую свет женщину, башмаки *au bonnet* в ясном, как бы кремово-белом, освещении: все в этом холсте утверждает себя победоносно и гармонично — пастозный и четкий контур, шероховатость мазков, цветовых сгустков, некая кристаллизация красочной массы. От повсюду разбросанных легких, нежных, сверкающих тонов, непрерывно повторяющихся, вплоть до белизны блузы, исходит, как дневной отблеск, сизоватая дымка, пыль жары, испарина, окутывающая эту женщину, ее наряд, буфет, буханки хлеба на буфете, стену и смежную комнату в глубине»²³⁶.

Несмотря на все то, что отличает взгляд нашего современника от взгляда Гонкуров, их описание остается суггестивным. Речь идет о потоке созерцания, явно хаотичном, но вместе с тем выделяющем определенные акценты, привлекающие взгляд, заставляя его возвращаться и восхищаться ими вплоть до того момента, когда произведение предстанет на расстоянии перед зрителем окончательно устоявшимся, с его фигурами и фоном.

На протяжении своего развития повествовательная живопись практиковала в собственных целях это развертывающееся во времени скандирование, определявшее ритм восприятия картины. Используя «повествовательную темпорализацию» живописного пространства²³⁷, предписывавшую определенную траекторию взгляду, историческая живопись смогла избежать пугающего противоречия, на которое она, казалось, была обречена изначальной симульганностью изображения. Как отмечает Дени Дидро — в тот момент, когда Лессинг актуализировал старый спор, — «аксессуары» изображения, его детали позволили сделать момент репрезентации более цельным. Именно «аксессуар» заставляет содрогнуться философа перед зрелищем жертвоприношения Ифигении: «Я сказал, что у художника есть всего лишь мгновение, но это мгновение может наступить после предшествовавшего мгновения и предвещать то, которое последует за ним. Ифигению еще не обезглавливают, но я вижу, как приближается жрец с большим сосудом, куда должна пролиться ее кровь, и этот аксессуар бросает меня в дрожь»²³⁸.

Однако темпоральное членение живописной поверхности в той мере, в какой оно является фактом самого взгляда, может все же уклониться от регулирующего принципа и тем самым вызвать на какое-то время катастрофическое уничтожение картины.

Делакруа, мечтавший о живописи, которую можно «обозреть в одно мгновенье», часто возвращается к этому: присущее живописи воздействие совершается в те моменты, когда взгляд произвольно блуждает по холсту. В этом и состоит одно из «преимуществ» живописи перед музыкой или литературой: при ее восприятии «лучшие части произведения бросаются вам в глаза... С книгой дело обстоит несколько иначе. Ее отдельные красоты не настолько независимы, чтобы вызывать постоянно то же восхищение» (Дневник, 23 сентября 1854 г.); в живописи «мы видим все сразу и... в нравящейся нам картине мы ви-

дим лишь удачные места, никогда не надоедающие» (Дневник, 23 апреля 1863 г.).

Итак, «преимущество» живописи заключается в симульганном восприятии картины, сопряженном с отказом от удовольствия рассматривать ее по частям. Вновь сошлемся на Роже де Пиля. В своем «Курсе живописи» он говорит о двойной модальности (немедленно/последовательно) взгляда и, далекий от того, чтобы сделать отныне из этого привилегию знатока, признает в двойной модальности одно из условий наслаждения живописью. Между тем текст Роже де Пиля показывает опасность, которую классическая точка зрения предчувствует в чрезмерно свободном подходе к созерцанию живописи. В самом деле, если «здоровомыслящий художник должен сделать так, чтобы, едва бросив первый взгляд на картину, каких бы размеров она ни была, глаз мог наслаждаться ею последовательно», значит, картина являет собой «гармоничную структуру, останавливающую зрителя, удерживая его и побуждая наслаждаться особенными красотами, которые в ней имеются».

Мы еще вернемся к «последовательному наслаждению». Прежде всего наше внимание привлекает термин «структура». Для Роже де Пиля не может быть и речи о том, чтобы картина была разделена ради удовольствия смотрящего. Он совершенно ясно высказал это, реагируя на возражение оппонента, который, говоря о свободе взгляда и его способности создавать «единство объекта» независимо от «принципов искусства», пришел в конечном счете к заключению, что эта практика взгляда рождает специфическое наслаждение, безразличное к намерениям живописца, стремящегося к созданию целостного ансамбля. Таким образом, смысл наслаждения сводится к вычленению детали. Ответ следует недвусмысленный: «Нельзя позволять взгляду свободно блуждать где попало, поскольку случайные остановки в какой-либо части картины противоречат намерению

художника». В соответствии с традиционными правилами композиции необходимо сосредоточить «наиболее существенные» предметы именно «в середине» композиции, края должны быть оставлены для «второстепенных» предметов, для деталей. Следовательно, нужно «фиксировать взгляд зрителя», «художник должен направить его в наиболее подходящее место в своей картине, которое, по его мнению, обеспечит надлежащее впечатление от произведения»²³⁹.

Это намерение «фиксировать взгляд» может смутить своей авторитарностью. Оно составляет суть классической идеи даже в том, что касается колорита. Оно поистине «пигмент» принципа единства произведения, выражающий стремление предохранить его от риска, «свободного блуждания» взгляда. Во введении, посвященном картине как «целостному ансамблю», Роже де Пиль рассматривает вопрос о построении композиции, придавая ему политический подтекст — неожиданный и вместе с тем показательный. «Целостное впечатление» в действительности есть «результат соединения отдельных частей картины». Но названный результат нельзя рассматривать как «соединение нескольких независимых и равнозначных единств»; он «похож на политику, где у крупных деятелей есть потребность в мелких, так же как последним необходимы крупные деятели»²⁴⁰. Риск, который сопряжен с предоставлением взгляду свободы, является, таким образом, действительно катастрофическим, почти революционным: «мятеж» (Альберти) или «бунт» (Бодлер) деталей разрушает «всю политику» картины, способствуя тому, что «мелкие» перестают нуждаться в «крупных» и даже берут верх над ними. И разве не такой раскол породил экстаз Рильке и предшествовал смерти Бергота?

Кроме того, есть нечто другое, касающееся самого чувства, которое живопись предполагает передать и которое мотивирует обращение к ней художника. Именно к душе

апеллирует живопись «при посредстве глаз»; однако, когда глаз свободно блуждает по «второстепенным частям» картины, устраивая себе «праздник» (Делакура: «Первое достоинство картины состоит в том, чтобы быть праздником для глаза» — Дневник, 22 июня 1863 г.), разрушается слишком важная цепочка (последовательность, синтаксис, синтагма), предписываемая разумом. Именно в этот момент деталь подвергает опасности весь порядок классического изображения. Тем самым она разрушает композицию картины, рискуя подчинить ее иному, в сущности, непредвиденному смыслу.

*Деталь 7: отступление о пейзаже
и прогулках взгляда*

Пейзажная живопись является тем привилегированным местом, где взгляд, оббегающий плоскость картины, упражняется в ее темпоральном членении. Сама длительность подобной прогулки отчасти объясняет причины этого привилегированного положения пейзажа: живописное произведение, охватываемое взглядом, становится образом физического пути, который предлагает проделать условный горизонт картины.

Но есть преимущество, благодаря которому пейзаж легче, чем произведения других жанров, поддается расчленению при взгляде на него зрителя.

С момента его зарождения в XV веке пейзаж воспринимают и трактуют как источник удовольствия и даже облегчения страданий больных: даже жар мог спадать у них при созерцании пейзажей с прозрачными речками, фонтанами и озерами. Изобилие и разнообразие представленных в пейзаже элементов являются одной из составляющих жанра. В то время как благородный исторический жанр рекомендует строгую сдержанность деталей, пейзаж допускает их изобилие, поскольку, по утверждению Альберти в IX книге трактата «Об архитектуре»,

«наша душа радуется больше, когда мы видим в живописи дивные края, пристани, сцены рыбалки, охоты, купания или игры крестьян, видим, как распускаются листья на деревьях и цветы»²⁴¹.

В заметках о Салоне 1767 года Дидро посвящает длинный основательный текст серии из семи пейзажей, выставленных Жозефом Верне²⁴². Это триумф живописи и оригинальный прием ее описания. Для того чтобы объяснить магический эффект серии картин, Дидро прибегает к вымыслу: отложив критический обзор, он будто бы отправляется в «деревню неподалеку от моря, прославленную красотой своих видов». Описание каждой из картин становится поводом совершить прогулку, воскрешающую переживание, навеянное живописным изображением. Во время второй прогулки «мы начали карабкаться по неприступной дороге; близ вершины мы заметили крестьянина, правившего крытой повозкой... Мы оставили их за собой и направились дальше... Пройдя изрядное расстояние, мы очутились на мосту...». Прогулка позволяет Дидро изменить точку зрения на тот же объект и умножить восхищение деталью: «Пролеты моста, всего за минуту до того находившиеся передо мной, были теперь у меня под ногами; под мостом устремлялся вниз с громким ревом широкий поток. <...> Я перешел через поток по длинному сооружению и очутился на вершине горной цепи. <...> Я иду вперед, спускаюсь вниз... Я следую по берегу озера... и вижу деревянный мост, висящий на страшной высоте и ужасно далеко от меня»*.

Эти страницы представляют собой исключительное свидетельство о тех условиях, в которых взгляд наслаждается картиной, перемещая, последовательно «рассредоточивая» точку зрения на вид в целом. Они важны также, поскольку в каждом из пунктов остановки показывают

* Здесь и далее цитаты из «Салонов» Д. Дидро даются в переводе В. Дмитриева, Н. Игнатовой и В. Морица.

одновременно и то, как в движении взгляда происходит переход от детали к целому и от целого к детали, и то, до какой степени удовольствие, доставляемое картиной, зависит от возможности таких колебаний, вызванных приближением и отдалением частей картины. Речь идет о фундаментальном свойстве, на котором основывается успех пейзажной живописи. Здесь важно заметить, насколько отличается эффект приближения к пейзажу от взгляда на него издали — эффекта удаления; дробление целостного изображения на сумму (неопределенную) последовательных моментов и перемещение точки зрения составляют существенную особенность восприятия пейзажа в живописи. Мы отчетливо видим это, в частности, в первом из «Девяти писем о пейзажной живописи» Каруса. Он формулирует в нем фактически тот же принцип двойного взгляда, однако уточняет особенности эмоционального воздействия: рассматривая пейзаж издали, человек получает удовольствие от созерцаемого зрелища; вблизи же он испытывает истинное наслаждение. «Удовольствие созерцать... взойдя на горную вершину, раскинувшиеся долины, только что пройденные нами, не уменьшается, но гораздо более сильное впечатление мы получаем от общей картины, поскольку в нем повторяется и вспоминается отчасти наслаждение, которое мы испытали в определенных местах»²⁴³.

Карус, однако, не уточняет, в чем именно состоит различие между удовольствием взгляда издали и наслаждением, испытанным «в определенных местах». Однако в тексте, имеющем лишь косвенное отношение к живописи, раскрывается причина такого различия.

Маркиз де Жирарден, создатель сада в Эрменонвиле, в своем сочинении «О композиции пейзажей», опубликованном в 1777 году²⁴⁴, рассуждает не о живописи, а о природном пейзаже, о парках или садах, которые разбиты вокруг резиденции. Новый для Франции тип трактата, посвященного теории и практике пейзажа, избавляет его

от необходимости отдать дань традиции в области теории искусства. Однако этот трактат является показательным с точки зрения взгляда на саму живопись, поскольку живописное искусство становится распространенной моделью планировки «природных пейзажей».

Интересно проследить за рассуждениями маркиза. «Сочинять пейзажи, — полагает он, — следует вовсе не Архитектору и не Садовнику, но Поэту и Художнику»; когда мы предполагаем разбить сад или парк, речь идет о «создании некой прекрасной картины на земле» в соответствии с теми же принципами, какими руководствуются «на холсте». Маркиз отводит деталям отнюдь не второстепенное место. Он посвящает им целую главу, и наряду с главой, которая называется «Ансамбль», она является самой важной в его сочинении. Автор сравнивает заботу, с какой следует относиться к деталям, с тем неповторимым удовольствием, которое должны доставлять «маленькие картины, висящие у нас дома». При первом прочтении текст трактата кажется, однако, парадоксальным, почти противоречивым. На самом деле детали «обусловлены локальным характером конкретных мест»: на «небольшом пространстве, где каждый предмет виден вблизи», хорошему пейзажисту следует довольствоваться «лишь усилением до некоторой степени локального характера деталей». Таким образом, детали — это «скорее дело вкуса и выбора, чем комбинаций и правил», ибо они — и именно здесь, кажется, возникает противоречие — «не подчиняются никакой заданной точке».

Мысль о том, что деталь, зависящая от «локального характера», не зависит ни от какой «заданной точки», кажется парадоксальной. Но парадокс этот чисто внешний, и предлагаемое автором решение выявляет определяющий аспект эффекта детали в живописи. «Заданная точка», основанная «на комбинациях и правилах», и есть «точка», возникающая при установлении соотношения между «домом» и «его окрестностями». Поскольку дом —

это «пункт постоянного местожительства», «ансамбль всегда обусловлен двумя заданными точками: точкой, в которой расположен дом, и окружающей обстановкой». «Заданная точка» есть не что иное, как «точка зрения» в ее соотношении с общим ансамблем. Отсюда ясно, что «картина плана», общего вида должна быть доверена художнику: Пелерин Виатор, теоретик перспективы начала XVI века, сказал бы в данном случае, что художник проектирует «на местность» «точку субъекта», дабы «создать пейзаж»²⁴⁵.

Эта концепция единства ансамбля свидетельствует о том, что маркиз Жирарден хотел бы, подобно Роже де Пилю, «зафиксировать» вид, «блуждающий во всех направлениях». Подобно тому как «всякая картина нуждается в раме», «картина на земле» также должна иметь раму, созданную ее «авансценой», или «расположенными перед ней массами». Напротив, «локальный характер» детали может быть усилен самой деталью. Не будучи подчиненной правилу ансамбля и его системе координат, деталь позволяет забыть об организующей перспективной сетке, где соображения искусства руководят подражанием природе. Деталь не должна быть локализована в общем ансамбле; она дислокальна в нем в той мере, в какой ей надлежит быть увиденной и оцененной вблизи, а не издали: есть «различные отдаленные закоулки, куда художник отправится, чтобы сделать из них интересные картины».

Таким образом, маркиз Жирарден формулирует — косвенно, но более ясно, чем Дидро или Карус, — диалектику, которой пренебрегает классическое наслаждение живописью. Издали решетка «целостного ансамбля» локализует каждую его часть и подчиняет ее правилам разума, логическим закономерностям; вблизи же взгляд не концентрируется на какой-то определенной точке, это дело вкуса, а не правил. Специфическое «наслаждение», испытываемое при этом зрителем, связано с тем, что

можно было бы назвать «дислокализацией», в процессе которой, утрачивая заданную взгляду «точку зрения», тело пребывает в пейзаже, в картине, исследуя его «локальный характер». В том «удовольствии», которое доставляет ансамбль, особое и последовательное наслаждение сохраняется в воспоминаниях.

Размышляя об этом, не следует удивляться, что именно в связи с пейзажем осознается неизбежная вибрация взгляда в процессе созерцания картины. По определению, пейзаж есть «протяженность местности, которую можно охватить в целом» (словарь Ларусса) или «обозреваемую единым взглядом» (Литтре); как подчеркивает Луи Марен, пейзаж подразумевает «единство», устанавливаемое смотрящим «субъектом». Это «широта одномоментного видения, создающая протяженность местности, воспринимаемой как целостность» и «единичность аспекта... формирующего из данной протяженности пейзаж». В таком случае «протяженность местности... становится связной формой, единым объектом, упорядоченным произведением искусства». Для того чтобы пейзаж мог достичь этого единства формы, необходим существенный момент — «ограничение... диапазона взгляда». Но, покидая «место исходной точки зрения» или приближаясь к нему, тот, кто смотрит, видит, как в каждом из этих мест «открывается своя композиция... мира в его бесконечном разнообразии». Любование деталью, таким образом, заставляет утратить систему координат, локализующих, обозначающих расстояние и позволяющих назвать облик вещей, подчиняясь очарованию разнородности, «в которую взгляд погружается и теряется в ней, продолжая вглядываться в мир с предельной остротой»²⁴⁶.

То, что создает маркиз Жирарден в Эрменонвиле благодаря двойной «прогулке» — визуальной (ради ансамбля в целом) и пешей (ради деталей); то, что восхищает Дидро в картинах Верне, увлекая его на воображаемую пешую прогулку, чтобы дать читателю отчет о наслаждении,

доставленном визуальной прогулкой по холсту; то, почему Карусу нравится позволять своим «мыслям свободно блуждать по равнинам красоты», — и есть диалектика дислокации, которая разрушает границы, «рамки» внутри единого ансамбля, то «бесконечное колебание от слишком близкого к слишком далекому»²⁴⁷.

Все происходит, следовательно, так, как если бы пейзаж, некогда рекомендованный в терапевтических целях и ставший затем источником живописного наслаждения, имел привилегию дислокации, дарованную взгляду. Как если бы пейзажная живопись с момента своего возникновения обладала тайной, о которой запрещено было говорить, чтобы получать наслаждение; тот, кто рассматривает картину, должен избегать одной конкретной точки зрения, ему следует пребывать вне рамок, дислоцироваться. Как если бы для того, чтобы наслаждаться живописью, необходимо было отказаться от жестко закрепленного места.

КОЛЕБАНИЯ

В очерке, посвященном Э. Мане в «Revue du XIX^e siècle» (1 января 1867 г.), Эмиль Золя оценивает его картину «Олимпия» как шедевр. Однако анализ произведения он начинает именно с того, что подчеркивает отсутствие деталей в композиции, а также отмечает блуждание взгляда, к которому располагает картина: «При первом взгляде на картину различаешь только два пятна... При этом детали исчезают. Посмотрите на голову девушки... Теперь взгляните на букет, и, пожалуйста, поближе: желтые, синие, зеленые пятна. Все обобщается, и, если вы захотите восстановить правду, вам придется отойти на несколько шагов»²⁴⁸.

То, что обнаруживаешь на уровне живописной поверхности, не имеет ничего общего с «настоящим ухом»

Мейсонье. Мане не интересует детализация в том смысле, что он «не заканчивает», не выписывает мелкие детали предметов, *particolare*. То, что можно увидеть вблизи, — это небольшие фрагменты самой живописи, динамика живописной фактуры, в которой отчетливо видны красочные мазки, то есть *dettaglio*.

Начиная с 1863 года Поль Манц отмечает у Мане беспорядок в изображении: «В его больших женских портретах исчезает всякая форма, а именно в „Левиде“, где в силу необычности, которая нас смущает, брови отказываются занять горизонтальное положение и помещаются вертикально, вдоль носа, как две тени в форме запятых»²⁴⁹. Смущение Манца обусловлено тем, что он все еще имеет потребность называть мелкие детали картины согласно соответствующим им функциям. Но присущая Мане «эмблематическая» трактовка деталей позволяет его живописи достичь «вершины». Деталь является частью целого, которому она принадлежит: утрата локального в миметическом изображении приводит к тому, что выставляется напоказ сама живопись и заложенная в ней «программа действия»²⁵⁰.

При поверхностном прочтении может показаться, что Золя довольствуется повторением общих мест, ссылаясь на волшебство художника, пишущего, как говорил Дидро по поводу Шардена, так, что вблизи «все затуманивается, становится плоским и исчезает», а издали «воссоздается, восстанавливается». Его описание опирается, в сущности, на традиционную риторику, но его новизна и современность основаны на том, что автор не оказывает предпочтения какой-либо конкретной точке зрения. Золя не предписывает соблюдать некое специальное расстояние для созерцания картины, для «восстановления ее целостности». В соответствии с названием его статьи это и есть «новая живописная манера». И первое ее следствие — отмена привилегированной «разумной» точки, откуда следует смотреть на картину. Согласно

Золя, чтобы ее увидеть, требуется несколько взглядов, несколько позиций.

Уточним сказанное. Новизна Мане заключается не в том, что его живопись призывает к блужданию взгляда. Ясно, что подобное практиковалось и ранее, и художники, возможно, испытывали гордость, когда видели зрителей, увлеченных разглядыванием картины. В действительности новым является не сама констатация писателем факта отказа Мане от фиксированной точки, заданной ради воздействия на зрителя, а оправдание этого отказа. Для Золя приближенное рассматривание живописной детали отныне не есть прерогатива знатоков; отличающееся от взгляда на картину как на «целостный ансамбль», оно не является единственной возможностью получить наслаждение. Исходя из этого, Золя пользуется случаем, чтобы дать определение живописи в ее собственной поэтике.

Если Золя действительно предпочитает Мане Мейсону, то во имя живописи и в противовес изображению. То, что он описывает вблизи, есть не уловка обмана зрения, а физическое переживание, рожденное живописным приемом. В непосредственной близости от «Олимпии» перед зрителем возникает физическая плоть живописи, след физического воздействия художника на холст, на красочную материю. Признание важное, ибо, хотя его и достаточно, чтобы «узаконить» произведение, оно нарушает двойной принцип, лежащий в основе правомерности и достоинства подражания в живописи²⁵¹.

Об этом стоит сказать более подробно, поскольку на примере «Олимпии» выявляются также причины катастрофы, которая происходит с композицией, построенной на классическом принципе подражания в момент «неосознанного» приближения зрителя к живописной поверхности. После того как была создана нормативная конструкция живописного пространства — та, что изобретена во Флоренции, — в двух произведениях (несо-

хранившихся) архитектором Брунеллески, еще до того как она была приспособлена Альберти для художников, расположение зрителя учитывалось, но лишь для того, чтобы быть сведенным к акту нетелесного присутствия, к «точке» — точке зрения, предписывающей ему двойную систему координат, — к точке схода и точке удаления на надлежащую дистанцию. Следовательно, как подчеркивает Юбер Дамиш, эта «точечная» редукция предвосхищает «разработку геометрии видимости», установление «зоны без взгляда», области «современной науки... отныне признающей тела лишь в рассредоточении, которое их уничтожает»²⁵².

Включая в игру физическое тело зрителя, «новая живописная манера», побуждающая его перемещаться, отходить от картины и приближаться, чтобы на каждом этапе, в каждом новом месте заново оценивать живопись, разрушает «упорядоченную» конструкцию пространства, узаконивавшую изображение как знание, изображение знания и знание изображения. Но деталь, призывающая зрителя и удерживающая его слишком близко к изображению, тем самым уже разрушает компоновку «целостного ансамбля». Возможно, ни одно живописное произведение не демонстрирует с такой очевидностью запрограммированную в катастрофу композицию, как картина Гольбейна «Послы» (ил. 109). И сделал это художник с целью придать ей назидательный смысл.

Неопознаваемая, не подчиняющаяся в композиции точке зрения, организующей ансамбль, наклонная конфигурация, которая то удаляется, то приближается, вмещает зрителю, чтобы быть воспринятой, точку зрения сбоку на картинную плоскость, в итоге он упускает из виду саму картину как целостность, дабы идентифицировать так называемый анаморфоз* и увидеть «мертвую го-

* Анаморфоз — искаженное изображение предмета, достигаемое при помощи криволинейных зеркал.

лову», череп. При фронтальном взгляде на картину она кажется воплощением духа познания и достоинства, но, помещенная на переднем плане, деталь предстает неслыханной непристойностью в прямом смысле слова. Однако, несмотря на скандальный момент, деталь вовсе не стремится разрушить ни содержание картины, ни ее функцию. Напротив, блестящее решение детали тем самым вносит свой вклад в уточнение смысла произведения, побуждая ощутить иллюзорный характер гордо демонстрируемых предметов. Чтобы разглядеть череп и идентифицировать его как таковой, тот, кто смотрит на картину, должен переместиться к левому краю холста, ниже его рамы, ему следует как бы припасть на колено сбоку; затем необходимо устремить взгляд почти искоса снизу в глубину картины по вертикальной оси. Зритель, таким образом, должен расположиться точно у основания небольшого распятия, изображенного в левом верхнем углу композиции, при этом взгляд Христа устремлен на пресловутую деталь. Между тем, если смотреть на картину в обычном ракурсе, фигура Христа на кресте является, в свою очередь, деталью, едва заметной, на сей раз в профиль, на оси точки зрения. Смещенное в системе координат всего ансамбля распятие призвано напомнить зрителю при боковом взгляде о назидательном смысле картины. Оно означает то самое *memento mori*, с которым связаны и другие, столь же неприметные детали (оборванная струна на люфтне, медальон с черепом на берете посла Жана де Дентвила, ибо череп входит в состав девиза заказчика). Подвластное закону иного взгляда («морального ока»), это напоминание о смерти подкрепляется изображением «скрещенных костей» (*X — Holbein*), которыми художник удваивает посредством живописного пятна подпись, начертанную в тени на плитах пола у подножия распятия. И не случайно использование для подписи латинской несовершенной глагольной формы, вошедшей в обиход начиная с Плиния Старшего

и деликатно намекающей на то, что работу над этой картиной прервала смерть художника: «Johannes Holbein pingebat 1533»²⁵³.

Несмотря на размер и непристойное расположение, анаморфический череп в картине «Послы» является деталью в полном смысле слова: трактованный в картине так, что он практически воспринимается как пятно, данный элемент требует смещения взгляда, его конфигурация организует отклонение в изображении. То, что оправдывает здесь локальное разрушение картины, — вовсе не проявление живописного начала (хотя череп сам по себе — это некий искусный трюк), а остроумная находка, катастрофически опрокидывающая восхваление земного человеческого знания, которое символизируют научные приборы и музыкальные инструменты, расположенные в центре композиции.

Введенный в качестве *exemplum** череп на картине «Послы» показывает, как изображение и создаваемый им обман зрения улечиваются, стоит только приблизиться к поверхности холста, чтобы исследовать его и понять, почему этот предмет стал живописным объектом. Назидательный смысл обнаруживается через катастрофу, которую претерпевает деталь, едва тело зрителя покидает отведенную ему точку и дробит упорядоченную конструкцию, с присущим ей стремлением к правдивости живописного изображения. Разрушая общее впечатление от картины, деталь выявляет ее подтекст²⁵⁴.

Более того, даже если не принимать во внимание разворот и буквальный перевод взгляда в другую позицию, что неизбежно при восприятии картины «Послы», «призыв» детали ниспровергает другое достоинство миметического механизма, а именно почтительное расстояние, способствующее созданию живописного изображения. Речь идет не о расстоянии, необходимом для обеспече-

* Здесь: напоминание о наказании (*лат.*).

ния эффекта правдоподобия, но о дистанции, на которой основана сама интеллектуальная ценность живописного изображения.

Мы видели, что правда детали была существенным моментом для демонстрации профессионального мастерства художника, уровня его культуры, что тема овладения деталью стояла на повестке дня в эпоху Раннего Возрождения. Однако, с тех пор как деталь стала рассматриваться и изучаться сама по себе, вне предписанной изображением дистанции, то есть чересчур близко (с целью оценить работу живописца, а вовсе не ясность и правдоподобие изображения), такое внимание к материальному созиданию живописного произведения нанесло ущерб престижу художника (классического). Существовала угроза ниспровержения одного из самых решающих завоеваний живописи — завоевания, которое в течение XIV—XVI веков позволило *artifex** отделиться от ремесленника, чтобы обрести статус «художника».

В отличие от скульптуры, где произведения являют собой результат физического усилия, творения живописца есть плод усилия интеллектуального; по замечанию Леонардо да Винчи, живописное искусство — это *cosa mentale*** . Проводя различные параллели между двумя названными видами искусства, Леонардо настаивает на принадлежности скульптуры к разряду механических искусств, а скульптора, соответственно, к ремесленникам, представителям ручного труда, тогда как живописец — представитель свободных искусств. Эти рассуждения Леонардо хорошо известны. Они указывают на то, какое значение для самого понимания живописи в эпоху Ренессанса имело соблюдение дистанции относительно красочной материи: «...ведь живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет

* Мастеру (*лат.*).

** Дело разума (*ит.*).

легчайшую кисть с чарующими красками, а убран он одеждой так, как это ему нравится. И жилище его полно чарующими картинами и чисто. И часто его сопровождает музыка или чтецы различных и прекрасных произведений, которые слушаются с большим удовольствием, не мешаясь со стуком молотков или другим шумом»²⁵⁵. Начиная с Возрождения, благовоспитанный художник представляет собой более престижную фигуру (Леонардо и Рафаэль, колорист Рубенс и Веласкес, Рейнолдс и многие другие). Его тонкий вкус и культура создают образ изящества, культивируемый самой живописью, — и наоборот.

Однако для обретения этого (интеллектуального и социального) статуса прежде всего необходимо, чтобы живопись не несла следов физической работы с материалом. Конечно, быстрота исполнения, присущая «осязаемой» живописи, имеет свое достоинство, и не случайно Луку Джордано, к примеру, прозвали «Luca fa presto»^{**}. Но именно быстрота исполнения свидетельствует о «brio» («блеске») художника, об изяществе его живописной манеры, о его *sprezzatura*^{***}: она позволяет увидеть вблизи отсутствие усилия. В XVII столетии венецианец Марко Боскони призывает художников завершать свои картины «несколькими резкими мазками... добиваясь впечатления живости, стирающей следы терпеливых усилий письма»²⁵⁶. Необходимость «стирать» следы работы выражена здесь на венецианский лад, но в ту же эпоху названную тему затрагивает в более ригористической форме и совсем иной автор, Абрахам Босс. В 1667 году в сочинении «Живописец, приверженный точным и универсальным правилам своего искусства» он определяет

* Перевод А. А. Губера и В. П. Зубова под редакцией А. К. Дживелегова.

** Здесь: Лука, скорый на руку (*ит.*).

*** Самобытности (*ит.*).

понятия нормы и принципа: «колорит и живописная манера» зачастую служат лишь средством для сокрытия «промахов и ошибок» в знании истории или перспективы — двуединой науки изображения. От подобных просчетов живописцу надлежит «уметь обороняться» и осознавать, что удачная имитация не должна оставлять «на холсте следов движения кисти, формирующих живописную манеру». Такая крайне авторитарная точка зрения согласуется с многократно повторенным требованием «разумной дистанции», которую необходимо занимать художнику по отношению к предмету или предметам, чтобы их было «легко охватить единым взглядом»²⁵⁷.

Подозрительность и оборонительная позиция относительно мазка прослеживаются на протяжении всей истории мимесиса в живописи. Однако не многие писали об этом столь язвительно, как уроженец Женевы Жан-Этьен Лиотар в своем «Трактате о принципах и правилах живописи». Для него мазки — признак «уродливой и грубой манеры письма, обусловленной нетерпеливостью, леностью, материальным интересом и невежеством»; эти качества препятствуют передаче «мельчайших и тонких нюансов природы, присущих всем предметам и являющихся ее наилучшим украшением». В любом случае следует отказаться от мазков, ибо «самые привлекательные качества живописи — это четкость, чистота и гладкость». А с помощью мазков «разве возможно передать *гладкость* красивой кожи, *сияние, прозрачность* тел, *колорит* цветов, *ворсистость, бархатистость* фруктов, все эти деликатные, тонкие, мельчайшие особенности природы, наконец, бесчисленные очаровательные детали, которые, будучи хорошо написанными, имитируют природу и делают живописца ее счастливым соперником»? Пристрастие к красочной материи, физически обрабатываемой и зримой, может лишь осквернить саму живопись — «неизменное зеркало всего само-

го прекрасного, что предлагает нам вселенная»²⁵⁸. В следах работы проявляется присутствие художника, но оно неуместно; это, по словам Кюда Рейшлера, как бы «плоть художника, обратившаяся в краску на палитре». Произведение, в котором проявляется эта слитная двойственность, нарушает авторитетный закон классической дистанции; именно такое нарушение повторяет зритель, подходя как можно ближе к живописной поверхности и зачарованно наблюдая за *dettaglio*.

Движение к живописи оказывается непреодолимым. В XX веке дистанция сжимается практически до минимума, зрителя призывают к установлению контакта, он должен вынести собственное свидетельство (Матисс хочет «возвращения в живопись»; Джексон Поллок считает, что «в живописи... необходимо быть как можно ближе к картине», сделаться «ее передним краем», и так далее вплоть до Эдуарда Пиньона, который желает, чтобы зритель вошел «в холст», и в этом сокращении расстояния он видит одно из «актуальных и существенных свойств современной живописи»). Но указанное движение к живописи (и от живописи — к дающей обзор позиции перед картиной) зарождается еще в XVI веке — у Тициана, патриарха и предтечи данного движения, — и проходит через всю историю классической живописи как импульс или постоянно возвращающееся неудовлетворенное желание. Единство и престиж изображения были спасены от катастрофы, вызванной деталью лишь уступкой, санкционирующей двойной взгляд на картину (вблизи — чтобы «вкусить» и оценить деталь, и издали — чтобы вынести суждение о произведении в целом), а также предоставлением художнику законного права быть иногда волшебником, чье творение вблизи выглядит аморфным и непонятым, а издали — живым и правдивым.

Мы не имеем возможности здесь проследить историю этого нарушения классической дистанции. Достаточно двух примеров, двух случаев, чтобы понять, насколько со-

противление, которое она рождает, обусловлено тем, что установление расстояния связано одновременно с интеллектуальным качеством изображения и социальным статусом художника, когда в произведении видны следы работы его автора.

Мазок Веласкеса (особенно после второго путешествия в Италию и явного воздействия на него венецианской живописи) относится к числу наиболее блестящих и динамичных в XVII веке. Уже в XVIII столетии знаток искусства Мариетт отмечает его «поразительную смелость», а для Мане Веласкес — «живописец живописцев». Между тем Менгс в 1776 году отмечает, что «Пряхи» Веласкеса выглядят так, будто «рука не принимала никакого участия в написании картины и лишь воля руководила художником»²⁵⁹. Парадоксальное наблюдение, и прежде всего оно отражает неоклассицистическую позицию Менгса, приехавшего в Испанию, чтобы «способствовать расцвету искусства». Однако суждение Менгса не столь абсурдно, как может показаться. Хотя Веласкес, с присущим ему мастерством, действительно предпочитает «быть первым в грубости, чем вторым в деликатности»²⁶⁰, его мазок не выходит за рамки «разумного»; согласно Боскини, это мазок легкий, «раздельный», след прикосновения здесь сродни блистательному росчерку пера. Художник рассчитывает на эффект, воспринимаемый зрителем на расстоянии, что способствовало его очень быстрому признанию. Нетрудно понять, почему Веласкес избрал такую позицию и живописную манеру, если вспомнить, что он использовал особенно длинные кисти, сделанные на заказ, для работы на расстоянии от картины²⁶¹. Эта рассчитанная на эффект дистанция и этот взгляд издали ради наилучшего построения композиции становятся очевидными при рассматривании картины «Менины» (ил. 110): слегка отойдя назад, держась на расстоянии от холста, художник вглядывается в изображение издали, перед тем как положить на предельно

возможной дистанции длинной кистью, которую он держит в вытянутой руке, смелый мазок; на него нужно, в свою очередь, посмотреть издали, тогда он будет выглядеть «чудесно», тогда как вблизи — «неразборчиво» (Паломино).

Знаменитое описание «Менин», сделанное Мишелем Фуко, достаточно ясно демонстрирует, насколько далека эта картина от нарушения принципов классического изображения. Для Веласкеса живопись остается *cosa mentale*. Само собой разумеется, что она является выражением достоинства художника, его интеллектуального и социального благородства. Через два года после завершения «Менин» Веласкес вновь возвращается к законченной картине, чтобы изобразить там, на своей собственной груди, красный крест ордена Сантьяго, полученный в 1658 году. Как отмечает Жанин Батикль, добавление креста (вмешательство в существующую картину) «было нацелено на установление равенства с грандами»²⁶². Для получения дворянства Веласкесу понадобилось не более двух лет.

Гойя, работая над «Портретом Карла IV», вдохновлялся «Менинами» Веласкеса. Примечательно, что, в отличие от Веласкеса, он отводит себе место в тени, в отдалении (он не дворянин и поэтому, если так можно выразиться, соблюдает иерархию), и словно «приник к своему холсту». Аналогичную дистанцию Гойя соблюдает, например, в «Автопортрете» из музея в Адене — дистанцию, продиктованную соображениями разума и придворного этикета²⁶³.

По поводу картины «Регул», которую Тёрнер выставил в Лондоне в 1837 году, обозреватель из «Spectator» заметил, что «единственный способ примириться с такой живописью — это, разглядывая ее, отойти как можно дальше, насколько позволяют размеры галереи». Но «примирительная дистанция» не срабатывает. И не только потому, намекает критик, что ширина галереи недостаточ-

на: удаляясь от картины, зритель утрачивает воздействие эффекта, на которое рассчитывал Тёрнер. По справедливому замечанию Джона Кейджа, сам Регул не изображен на картине; Тёрнер предполагал, что зритель должен вообразить себя стоящим у самого края, на месте Регула, ослепленного солнцем после того, как враги вырвали ему веки*. Высказывая желание «примириться с живописью», критик из «Spectator», таким образом, не улавливает основную «находку» данной картины, ее идею. Показательно, что, в отличие от Веласкеса, Тёрнер в работе использует очень короткие кисти и мастихин**, при этом он пишет в непосредственной близости от холста, «прямо в нем». Для одного из современников художника мастерство Тёрнера проявляется в том, что он «не останавливается, чтобы посмотреть на результат, он знает, что картина закончена и к ней не нужно возвращаться»²⁶⁴.

У нас есть возможность привести рассказ очевидца о завершении Тёрнером работы над картиной «Пожар в лондонском парламенте» непосредственно на экспозиции, за два дня до вернисажа. Этот текст, безусловно, заслуживает внимания, так как описывает тесный контакт художника с полотном. «Он ни на миг не прекращал своего труда, он не отрывался, чтобы бросить взгляд на картину или отойти от стены, где она висела... Маленький этюдник, бесчисленное множество маленьких кистей и пара флаконов — все было расставлено прямо на полу, у ног художника. Но невысокий рост позволял ему быстро нагибаться и брать то, что нужно. Когда он наклонялся вперед или вправо, металлическая пуговица на левом лацкане его синего костюма поднималась вверх на шесть

* Марк Аттилий Регул — римский консул, военачальник; был захвачен жителями Карфагена во время Первой Пунической войны (255 г. до н. э.) и, согласно преданию, ослеплен ими за невыполнение порученной ему миссии в Риме по установлению мира.

** Мастихин — нож для смешивания и наложения красок на холсте.

пядей относительно пуговицы на правом лацкане; голова втягивалась в плечи и опускалась; для посетителей, шепотом отпуская какие-то замечания или посмеивавшихся исподтишка, художник являл несколько странное зрелище. В какой-то момент его таинственных манипуляций мы увидели, что Тёрнер, оставив кисти, работает мастихином, скребет по палитре, затем крутит и размазывает вверх-вниз пальцем прозрачную пастообразную краску по холсту... Вскоре картина была закончена: Тёрнер собрал инструменты, сложил в этюдник, закрыл его, после чего, по-прежнему глядя на стену, не отрываясь от нее, удалился»²⁶⁵.

Реакция посетителей галереи показывает, что Тёрнера они воспринимали как эксцентричного типа. А между тем он признанный художник: с 1811 по 1827 год Тёрнер регулярно преподает перспективу в Королевской академии; в 1830—1843 годах его неоднократно назначают куратором Школы живописи и Life Academy; с 1803 по 1846 год он является временно исполняющим обязанности президента Королевской академии, его несколько раз избирают членом комитета и жюри этого официального органа. Творчество Тёрнера продолжает традицию подражания природе и стремления к достоверной передаче действительности; именно этим объясняется изображение на картине «Пожар», написанной 5 февраля 1835 года, конкретного периода катастрофы, а именно между десятью и одиннадцатью часами вечера в ночь с 16 на 17 октября 1834 года.

Однако, несмотря на приверженность традиции, художественная практика Тёрнера основательно нарушает классические принципы композиции.

По его собственному утверждению, он пишет то, что видит, а не то, что знает. Это красуговая формула. Картина Тёрнера демонстрирует не мастерство мимесиса, а способность видеть, ее можно переворачивать; соответственно, Тёрнер и от зрителя требует, чтобы он «видел то,

что художник изображает, а не то, что знает». Таким образом, Тёрнер сталкивает зрителя с радикальным нарушением привычных координат его видения, его точки зрения. На практике критики пытаются спасти ситуацию, прибегнув к прописной истине двойного взгляда (вблизи/издали) и его магического эффекта. Между тем живопись Тёрнера сопротивляется этому. За два года до попытки примириться с непривычным «Регулом», разглядывая его с дальнего расстояния, тот же обозреватель из «Spectator» восхищается «Пожаром», но признает, что предпочел бы «смотреть на картину вблизи, словно издали»²⁶⁶. Однако он не может смотреть на «Пожар» вблизи, поскольку не увидит в нем ни деталь-particolare, ни «артистичный» или «эскизный» мазок, а только следы физического воздействия художника на красочную материю по всей поверхности картины. Наблюдение за *dettaglio* было бы лишь серией действий, с помощью которых 5 февраля 1835 года живописец воссоздал воспоминание об увиденном поздним вечером 16 октября 1834 года, когда он с учениками нанял барку, чтобы наблюдать за происходящим как можно ближе, а затем, позже, изобразить это увиденным с близкого расстояния.

Работая у самого холста, орудуя несколькими короткими кистями и мастихином, Тёрнер упраздняет дистанцию, подтверждающую знания и профессионализм художника; тем самым он разрушает равновесие, основанное на соединении детали с общим ансамблем, «близкого» с «далеким», на чем зиждется внятное прочтение классической живописи, ее ценность и мастерство изображения. Эта дестабилизация вызвала у некоторых современников Тёрнера ощущение хаоса, если не сказать — живописного бреда. Так на горизонте (классическом) зрителя, при слишком тесном контакте с картиной, когда при намерении «окунуться в деталь» нарушается разумная дистанция, возникает некая форма безумия.

Следующий пример поможет нам понять, в чем именно деталь еще продолжает играть решающую роль. Это касается картин Жерико, на которых изображены фрагменты мертвых тел, тщательно написанных, показанных в драматическом освещении, и которые, за неимением лучшего названия, озаглавлены как «Анатомические фрагменты» (ил. 111). Небольшая серия, созданная в 1818—1819 годах, представляет, вероятно, уникальный случай, когда деталь, ставшая самоцелью живописи, уничтожает само понятие «читаемости» картины, заменяя его блеском «безумия кисти».

«Анатомические фрагменты» связаны с работой над созданием картины «Плот „Медузы“», однако они в корне отличаются от нее, и сопоставление этих произведений показывает, на каком перепутье находилась живопись в начале XIX века. Написанный под воздействием очень сильных внутренних импульсов, «Плот „Медузы“» демонстрирует амбициозное намерение молодого художника создать крупномасштабную героическую композицию в жанре исторической живописи. Метод работы, которым он руководствуется, — как нельзя более классический: многочисленные наброски, помогающие уточнить общую композицию; этюды деталей, свидетельствующие о стремлении к правде; этюды, выполненные с живой модели и анатомированных тел; идеализированное изображение их в законченной картине, где тела, кажется, принадлежат «древнегреческим атлетам», а вовсе не потерпевшим кораблекрушение, — не такими были эти люди, когда их обнаружили, — «заросшие щетиной, изможденные, покрытые ранами и ссадинами»²⁶⁷. Знаменитый этюд спины, хранящийся в музее Энгра в Монтобане, занимает на экспозиции подобающее ему место; в нем Жерико придерживается того метода «монтажа» картины, которым был одержим Энгр.

«Анатомические фрагменты» знаменуют новую живописную практику. Законченные сами по себе и создавав-

шиеся параллельно этюдам, они поистине являются произведениями искусства. Их тема — «отсеченные» руки и ноги, скомпонованные и уравновешенные таким образом, чтобы создавалось впечатление законченной картины, в них нет ощущения неформальности, характерного для этюдов»²⁶⁸. Впоследствии «Анатомические фрагменты» были признаны самостоятельными и самоценными произведениями: более сорока лет спустя Делакура увидел в них «лучший аргумент в пользу Прекрасного, понятного так, как оно должно быть понято» (Дневник, 25 февраля 1857 г.). Подобное утверждение и ныне может показаться парадоксальным; пояснением служит другая запись Делакура: «Живопись не всегда нуждается в сюжете. Живопись Жерико при изображении рук и ног» (Дневник, 10 января 1857 г.). Следовательно, даже в середине XIX века все еще было необходимо доказывать, что живопись опровергает сложившуюся иерархию жанров; эта необходимость продолжала оставаться актуальной, и реализм Курбе, с его пастозной красочной фактурой, служит тому подтверждением. Но по прошествии времени сегодня можно предложить и другое объяснение новаторства «Анатомических фрагментов» Жерико.

Веком ранее, чем Жерико, Никола де Ларжильер уже создал картину, где изображены только руки — кисти и предплечья в различных положениях (ил. 112). В данном случае деталь также становится картиной, и наличие сюжета не требуется. Однако картина де Ларжильера явно выглядит нагромождением или смещением деталей в традиционном их понимании: атрибуты и жесты тех или иных рук предполагают совершаемое действие. Это произведение Ларжильера можно было бы назвать «картиной из этюдов». Художник преследует одновременно две цели: он демонстрирует свое мастерство в передаче той части тела, которая считалась наиболее трудной для изображения, и, умножая виртуозно написанную деталь, приводит в восторг воображаемого любителя живописи, ибо удачное

воспроизведение кисти руки предоставляет удобный случай доставить зрителю удовольствие и даже возбудить у него желание вычленив из картины одну-единственную деталь, чтобы наслаждаться ею. В таком случае художник предвосхищает эту радость «вычленения».

Напротив, Жерико не наводит зрителя на мысль о какой-либо другой картине, кроме той, на которую он смотрит. Речь идет вовсе не о возможных деталях воображаемых картин. Концентрируя взгляд на «бытии здесь и сейчас», на руках и ногах, отчлененных от человеческого тела и пристально рассматриваемых отдельно от него, Жерико завораживает зрителя самым отсутствием тела, отсутствием смысла, целостного ансамбля, отдельными деталями которого являются руки и ноги. Но его отсутствие заставляет почувствовать присутствие самой живописи без сюжета, классицизм и изящество которой — «ампутированная рука трактована тщательно, с экспрессивным и классическим изяществом»²⁶⁹ — доводят ее до апогея, почти до маниакальности: это репрезентация самой красочной материи, понимания смысла которой не требуется.

Такое безрассудство живописи неотделимо от живописи безрассудства, представленной серией портретов сумасшедших, созданных Жерико с 1820 по 1824 год. Можно предположить, что последние картины были сделаны в чисто научных целях — для учебных показов доктора Жорже, основателя социальной психиатрии, — настолько достоверно они написаны. В настоящее время нам известно, что это не так: цель названных картин — не что иное, как живопись, портрет безрассудства.

Какое безрассудство движет художником, с тех пор как он, отвергнув все категории и расстояния, узаконивающие подражание в живописи, пишет то, что не ведет к созданию смысла, то, смысл чего теряется, потерян? В чем же причина этого гипнотического влечения, желания приблизиться к этим безумным лицам, к изображе-

нию разрозненных частей тела? И что подталкивает зрителя приблизиться к этим картинам, позволяя, в свою очередь, увлечь себя, замороженного исключительно очевидностью того, что «целостность композиции» здесь не исчезла, поглощенная деталью?

ЯСНОСТЬ И ПОМЕХИ

Чтобы попытаться ответить на заданный вопрос, следует дифференцировать два типа деталей: уже не деталь-particolare и деталь-dettaglio, а две детали, которые отличаются друг от друга трактовкой художником и степенью сходства изображения с реальностью.

Первая разновидность имитирует предмет или его часть; она нацелена на воспроизведение того, что представляет собой объект, и стремится показать его как можно ближе к натуре, «до мельчайшей подробности». Эта разновидность детали создает образ, назовем ее поэтому «образной (иконической) деталью». В картине такая деталь издали подает знак и призывает, приглашая зрителя приблизиться, для того чтобы лучше ее разглядеть. Такова, к примеру, улитка, которую Франческо дель Косса тщательно изображает у ног Девы Марии на картине «Благовещение», хранящейся в Дрездене, или фаллической формы подушка, помещенная Тинторетто на переднем плане в картине «Тарквиний и Лукреция» (ил. 113).

Второй тип детали назовем «живописным» («pictural»). Он не создает образ; он ничего не изображает и ничего не предлагает зрению, кроме живописной субстанции — краски, положенной на холст, которую художник держал в руках, манипулируя ею вплоть до растирания. Таков, например, темный мазок, положенный Бернардо Строцци как пятно на скатерти в картине «Эммаусские пилигримы», деталь настолько удачная, что ее не

преминули воспроизводить мастера, копировавшие данную картину.

Эти два типа детали различны по духу, и их воплощение в живописи соответствует зачастую диаметрально противоположным художественным предпочтениям. Между тем у них есть сходство: создавая притяжение и призыв, адресуемые тому, кто рассматривает картину, они побуждают зрителя покинуть отведенное ему место перед полотном и приблизиться к живописной поверхности. Вблизи их различие, казалось бы, стирается, они зачаровывают взгляд зрителя, и в конечном счете и тот и другой тип выявляют основу живописного изображения. Они делают картину похожей на некий порог, где живопись создает ясный образ, однако он вновь может стать непроницаемой красочной субстанцией.

Очарование иконической детали

Выше были указаны некоторые из причин, в силу которых голландская живопись заняла особое место в практике, направленной на привлечение внимания зрителя к деталям иконического типа. Интерес к иконической детали наблюдается и сегодня, способствуя, например, престижу голландских натюрмортов. Использование детали как иконического знака стало отличительной чертой голландской живописи с ее «fine»^{*}; подобные детали обращают на себя внимание в любимых голландцами малых жанрах: натюрморте, пейзаже, анималистической живописи и жанровых сценках. Однако нельзя считать иконическую деталь характерной особенностью исключительно голландской художественной школы. Например, в ту же эпоху Сурбаран с изумительным блеском изображает ткани, их фактуру, складки; в XVI веке флорентийский маньерист Бронзино, работая

* «Тщательной завершенностью» (*ит.*).

над портретами, с бесконечной увлеченностью выписывает все подробности одежды и украшений, так что они приобретают едва ли не большую значимость, чем лица моделей.

Следует добавить, что помимо очарования правдивости, с которой передается предмет (или его деталь), иконическая деталь, накладывающая часто печать эпохи на воплощаемый предмет, представляет собой возможное связующее звено в развертывании образного текста картины от одной детали к другой.

Грёз — признанный мастер в выборе таких деталей, именуемых в его эпоху иероглифическими, но одновременно он бесподобный специалист в изображении «мельчайших деталей». Этот талант позволяет ему тончайшим образом показать и забавную житейскую историю, и жизненную драму. Правдивость и совершенство деталей ослабляют собственно живописное начало во имя создания на редкость убедительной миметической иллюзии. Одна из его самых больших удач — это, безусловно, яйцо, изображенное на переднем плане картины «Разбитые яйца», где Грёзу удалось воссоздать консистенцию прозрачного белка и плотного желтка.

Находясь в полном согласии с миметической системой живописи, иконическая деталь между тем способна изменить восприятие картины, когда очарование названной детали начинает работать на разрушение образа и приводит тем самым к искажению смысла картины.

Деталь, подчеркнуто выдвинутая на передний план, может стать главным ее элементом, и такой тип композиции в состоянии создать парадоксальную интерпретацию изображения. Трудно усомниться в назидательном смысле картины Питера Артсена «Натюрморт с Христом в доме Марфы и Марии» (1552). Фигурки евангельских персонажей на заднем плане — отнюдь не предлог для того, чтобы показать крупным планом роскошный натюрморт. Эти сакральные образы определяют нравоучи-

тельный характер замысла художника, подчеркнутый надписью на камине, которая напоминает о словах Христа, сказавшего, что Мария, созерцательная натура, «избрала для себя благу участь» в отличие от своей деятельной сестры Марфы, поглощенной материальной стороной жизни. Такой духовный подтекст обусловлен живописными теориями и социальными обычаями эпохи; согласно ван Мандеру, Артсен получил заказ на создание алтарного образа для церкви Нотр-Дам в Амстердаме именно после успеха его картины «Кухня», где изображена, в частности, «бычья голова со снятой кожей, как это бывает в лавках у мясников»²⁷⁰. Тем не менее христианская идея в «Натюрморте с Марфой и Марией» не выражена демонстративно; картина построена на обыгрывании двусмысленности, но сама эта игра также остается двусмысленной.

Вполне понятно описанное выше сдержанное отношение кардинала Борромео к аналогичному нагромождению обольстительных деталей на переднем плане картин религиозного содержания. В действительности масштабы данного парадокса угрожают основной цели картины. Выставленные напоказ детали на переднем плане привлекают взгляд зрителя сами по себе; восхищаясь их дивным правдоподобием, зритель теряет и забывает о духовном смысле рассматриваемой композиции в волнующем празднике зрения.

Прекрасным примером изначальной двойственности жанра могут служить юношеские бодегоны* (1618—1620) Веласкеса. Проявляя сдержанность в использовании деталей на переднем плане, художник восстанавливает таким образом диалектическое равновесие ансамбля²⁷¹. И наоборот, христианский подтекст почти не ощущается в картине «Кухня», созданной в 1604 году Корнелиссом ван Рейком.

* Бодегон — жанр натюрморта в испанской живописи.

Более того, чрезмерная привлекательность иконической детали способна едва ли не уничтожить возможность восприятия изображенного сюжета. В этом смысле именно живописное мастерство исполнения детали, чрезмерно точно воссозданной, останавливает взгляд зрителя, заставляя его теряться в подробностях.

«Мертвый Христос» Гольбейна (ил. 114) глубоко потрясает. Хочется внимательно, забыв о всякой скромности, вглядываться в эту картину, в это мертвое тело, исполненное патетики в буквальном смысле слова, поскольку художник подчеркивает следы физических мук Христа, чтобы напомнить о Его внутренних душевных страданиях. Между тем, стоит взгляду задержаться на ступнях Христа, невозможно не заметить, с какой точностью написаны ногти (подстриженные). Таким образом, как мы теперь видим, это тоже след, точный и отчетливый, след того движения, которым кисть Гольбейна обозначила ногти Христа.

Художник стремится привлечь внимание зрителя (и добивается этого) к иконической детали даже там, где она, казалось бы, завуалирована, но сосредоточенность на детали ведет к нейтрализации культовой цели экстаза, которой деталь угрожает. Обнаженная посиневшая плоть ран Христовых завораживает, но размышляет ли тот, кто рассматривает их, о страданиях Христа? Или взгляд зрителя растворяется в созерцании показанного средствами живописи разложения тела, в ликовании взгляда, увлеченного вплоть до забвения самой темы живописи — того, что является собственно изображением, которое разрушается?

Иконическая деталь, следовательно, приводит к возникновению «чистой живописи». Иконическая деталь является даже излюбленной сферой «чистой живописи» — в том смысле, что такая деталь уводит в сторону имитацию от ее миметической цели. Ибо привлекательность иконической детали основана на том, что подра-

жание, доведенное до наивысшей степени, вызывает желание видеть живописный процесс, явленный в картине, тогда как сам этот живописный процесс искусно камуфлируется в пользу изображения, уничтожается ради эффекта присутствия воспроизводимого предмета. Иконическая деталь, созерцаемая нами, привлекает нас не потому, что мы видим предмет как таковой — будь то ноготь, цветок, мех или трубка, — а потому, что он заставляет нас видеть саму живопись, скрывающуюся за присутствием данного предмета, ставшего, благодаря мимесису, видимостью его (отсутствующего) двойника.

«Голова коровы» Паулюса Поттера (ил. 115), хранящаяся в Пинакотеке Брера в Милане, кажется деталью, вырезанной из какой-то монументальной композиции. Размер холста и изображение головы коровы крупным планом приглашают зрителя приблизиться к картине, и тогда его взгляд попадает в обольстительную ловушку. Живописная фактура и направление красочных мазков имитируют шерсть шкуры животного. Но расплывчатость разглядываемого вблизи предмета вмняет присутствие неразличимой живописи как таковой — живописи, исчезающей в своей материальной оболочке, чтобы выполнить как бы свою «эпифанию» и предстать в блеске своей бесформенной плоти.

Примеры подобного притяжения, когда изображение заставляет зрителя отойти назад, довольно многочисленны. Сошлемся здесь лишь на картину «Торговец птицей» (ил. 116) Герарда Дау, хранящуюся в Лондонской национальной галерее. На завалинке дома, изображаемого им во многих произведениях, Дау помещает ощипанную утку, при этом «гусиная кожа» выписана с бесподобным техническим мастерством, каким обладал один из самых знаменитых мастеров «иллюзионистической» живописи. Рядом с уткой Дау пристраивает медное ведро, в котором отражается птица. Ее отражение также написано необычайно правдоподобно, но из-за выпуклости метал-

лической поверхности изображение утки искажается, и этот инвертированный анаморфоз порождает двойной эффект: притяжение, обычное для такой иконической детали, как отражение, но также — внутри данной иконической детали — притяжение к неразличимой издали самой живописи, состоящей из бесформенных цветовых пятен, образованных в результате смешивания красок, тщательно отобранных на палитре художником. Чтобы завершить создание эффекта в эффекте, Герард Дау на переднем плане размещает передник из грубого холста, фактура и цвет которого в отражении исчезают, предлагая взгляду лишь расплывчатое пятно, мешанину красок.

Описанная двойная деталь представляет собой крайний, почти экспансивный случай: Герард Дау демонстрирует здесь, как иконическая деталь, создавая образ, может обнажить живописное начало картины²⁷². В этом-то и состоит тонкость искусного приема, поскольку две данные субстанции внешне совершенно различны: живописная деталь не опирается на двусмысленную игру, происходящую между средством изображения и изображаемым предметом, между обозначаемым и обозначением: она показывает их различие.

Очарование живописной детали

Что же мы видим в действительности, когда наш взгляд пристально вблизи изучает живописную деталь? Чем становятся вблизи цветовые полосы, посредством которых Делакруа изобразил то, что при взгляде издали составляет упряжь вставшей на дыбы лошади в картине «Смерть Сарданапала»? Что мы видим в «Купальщицах» Фрагонара (ил. 117) там, где при взгляде издали находится зеленая растительность? Данный вопрос может показаться праздным, а ответ на него очевидным: «...эти тростники перестают быть тростником, превращаясь

в красочные полосы»²⁷³. Хотелось бы уточнить: почему красочная масса в изображении располагается именно здесь? Какую именно роль играет красочная масса с точки зрения изображения и его внешнего смысла? Каков статус того, что я вижу, когда внутри изображения я вижу нечто, что не является изображением как таковым? Почему красочная масса в данном случае так гипнотизирует, вызывая у одних отторжение, а у других ликование?

И вновь мы находим подсказку у братьев Гонкур. Указав на «изнанку жизни», которая угадывается в живописи тел у Фрагонара, они говорят о «неистовых эмбрионах» его картин. Гонкуры имеют в виду эскизы, но сам термин, предлагаемый авторами, великолепно применим к эмбриональному состоянию описательной живописи в том виде, в каком она предстает перед нами вблизи, перед тем (или после) как возникает сюжет, перед (или после) «несколькими мгновениями... необходимыми, чтобы вернуть сцене ее логику», уже не позволяя себе «наслаждаться этим смешением тонов»²⁷⁴.

«Красочные разводы»: живописная деталь, изолированная от картины и ее изобразительной логики, позволяет увидеть красочную субстанцию в движении, как если бы она еще не трансформировалась в будущее изображение, не обрела законченной формы, — потенциальный эмбрион будущего виртуального образа.

Но что же мы в таком случае видим? На этот вопрос мы еще не ответили, а он между тем заслуживает рассмотрения в тексте, где поднимается тема, сквозная для всей истории европейской живописи; флорентийский мыслитель Вазари, игнорируя ее, заходит далеко. В литературе достаточно часто цитируется пассаж, где Вазари говорит о последних произведениях Тициана, которые «написаны мазками, набросаны широкой манерой и пятнами, так что вблизи смотреть на них нельзя»²⁷⁵. Итак, совершенно ясно, что вблизи можно отлично рассмотреть то,

чего не видно издалека: действия художника и процесс создания произведения. Но, говоря, что в поздних картинах Тициана вблизи невозможно ничего рассмотреть, флорентиец подразумевает невозможность увидеть то, что в них должно быть изображено, тогда как издали они «кажутся законченными». Смешивая для характеристики воспринимаемого вблизи понятия «видение» и «узнавание», Вазари утверждает первенство упорядоченности знаков миметического изображения. Об этом говорил еще Аристотель: «...Если бы кто без всякого плана употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто нарисовавший изображение»^{*276}. Цветовыми пятнами Тициана будут восхищаться — Венеция обязывает, — но практика такой живописи всегда будет вызывать настороженное отношение желающего видеть то, на что он смотрит (отличать фигуру от фона). В 1649 году испанец Пачеко осуждает эти *borrones*** как простые «ловушки»²⁷⁷; в том, что художники со всей их «кухней» предпочитают «красивые пятна», Теофиль Готье видит лишь «заурядные приемы, ловки, красочную массу, рагу»²⁷⁸.

Эти пятна смущают, они пачкают, даже оскверняют зеркало живописи — вспоминается связанная с ними фобия Лиотара. Из многочисленных терминов, обозначающих отторжение живописного в иконическом и идущую от живописного невозможность видеть, остановимся лишь на одном: живописное начало — суть «ничто». «Ничто» — вот слово, которое в «Неведомом шедевре» Бальзака произносит Пуссен перед полотном Френхофера, гениального колориста, сошедшего с ума, как некий непризнанный Тициан. «Видите вы что-нибудь? — спросил Пуссен у Порбуса. — Нет, а вы? — Ничего». Пуссен возвращается к этому чуть позже: «Рано или поздно он обнару-

* Перевод В. Апфельрота и Н. Платоновой.

** Наброски (*исп.*).

жит, что на его холсте ничего нет». И все-таки на холсте Френхофера «что-то» было²⁷⁹.

Но еще до Бальзака, создавшего в 1831 году первый вариант «Неведомого шедевра», слово «ничто» уже использовалось для характеристики живописи, нераспознаваемой из-за утверждения в ней живописного начала. Таков вывод зрителя, увидевшего работы Тёрнера; в 1814 году он воспринимает его пейзажи как «незаконченные, но обладающие большим сходством портреты». То же слово в 1814 году использовал и Дэвид Пайк Уотс, дядя Констебла, когда потребовал, чтобы племянник «закончил» свои произведения: «Что такое незаконченная вещь (any thing)?! Это словно Ничто (Nothing), ибо Вещь (Thing) не существует как целостность, если она не закончена»²⁸⁰.

Не будем задерживаться на оценке философской мудрости данного суждения; заметим лишь, что английский язык обнажает игру и в прямом смысле слова слепоту взгляда перед проявлением живописного начала. В действительности, обыгрывая слово «вещь» и отрицая ее (nothing) или утверждая (any thing), дядя Констебла подразумевает следующее: то, что он видит в живописи племянника, несомненно, является чем-то (он мог бы сказать some thing). Но это не сама вещь, которую он должен был бы видеть, которую ожидал и имел право видеть, — абсолютно законченную вещь. Итак, используя тщательно взвешенные слова, дядюшка очень точен, утверждая, что данная вещь не является вещью, данная «не-вещь» (no-thing) живописного начала есть «ничто» (rien) с точки зрения изображения; если на сей раз прибегнуть к латинскому первоисточнику слова «ничто» (rien), то оно означает именно вещь (res), и вовсе не «ничто» вообще или отсутствие всего, а отсутствие реального чего-нибудь. То, что мы видим в названной живописной детали, — это, возможно, «живописная вещь», и, будучи далекой от того, чтобы быть чем-то иным, чем то, что она собой являет, она есть не что иное, как она сама. Значе-

ние этого нового понимания вопроса в начале XIX века, несомненно, проявилось и в похвалах Гюстава Планша в адрес «Алжирских женщин» — картины, выставленной Делакруа на Салоне 1824 года: «Картина интересна как живопись, сведенная единственно к ее собственным возможностям... Это живопись, и ничего больше»²⁸¹.

Локальные неясности

Если в контексте миметической картины «ничто» (к тому же) завораживает, она не становится другой вещью, даже если мы это «ничто» называем. Это «ничто» связано именно с живописью и создает свой эффект присутствия, поскольку в картине оно проявляет себя как живопись.

Представляя себя как «ничто», не будучи ни на что похожей и не являя собой ничего опознаваемого (никакого предмета или его части), живописная деталь создает существенные проблемы в самом процессе живописного изображения. Каждый знак имеет двойное измерение: транзитивное измерение (знак как изображение) и рефлексивное измерение (знак как таковой). В транзитивном измерении знак является ясным по отношению к обозначаемому, но его рефлексивное измерение создает помеху этой ясности: не обозначая более своего референта, знак, представляющий как таковой, порождает неясность изображения²⁸². Когда живопись расплывается, когда она являет собой как бы воображаемый образ внутри изображения, оно становится неясным, оно не изображает, это «эффект ничего». Прекрасным примером является натюрморт Филиппа де Шампеня (ил. 118), анализ которого содержится в книге Луи Марена «Мимесис и описание»²⁸³. На картине изображены три предмета именно как живопись, и «цепочка слов... написанных на картине» идентифицирует то, что «действительно в ней изображено; но что можно сказать о фоне, на котором выделяют-

ся предметы?.. Что изображает этот черный фон? Ничего». Конечно, это ничто может стать чем-то, может быть названо: это было бы «„ничто“... не имеющее названия». Однако в картине это «ничто» является остатком, «который есть как бы избыток возможности номинации, но в нем указанная возможность находит свой импульс». Черный фон *memento mori* — это и фон, на котором изображены упомянутые три предмета, и фон самой картины, «фон как основа изображенного фона», место и условие изображения.

Фон названной картины, разумеется, не является деталью. Напротив, он демонстрирует на протяжении всей поверхности проблематику рефлексивной неясности, свойственной живописному изображению в целом. Живописная деталь выражает ее (неясность) в весьма своеобразной, специфической манере. В рамках единой композиции, которая остается, безусловно, ясной и транзитивной, живописная деталь локально, иногда конкретно и даже незаметно являет собой эту рефлексивную неясность. Так, например, Боттичелли в картине «Поклонение волхвов» из Уффици (ил. 119), где он изобразил самого себя, помещает на своем плече бесформенное пятно. Пятно явно обозначает дерево в далеком пейзаже; но — увиденное, отмеченное, внимательно рассмотренное, вычлененное из контекста — оно есть «ничто», цветовое пятно на едва дифференцированном фоне. И отнюдь не случайно, что именно рядом со своим автопортретом и у края картины Боттичелли вновь изобразил упомянутую деталь: она в своей живописности представляет собой локальный парадокс изображения, некое отклонение в его ясной композиционной структуре, некий волнующий дубль ясной подписи автопортрета.

Своеобразная эффективность рефлексивной неясности в том виде, как она явлена в детали, связана также с тем, что деталь эта не может быть *particolare*; она может быть лишь *dettaglio*, ее необходимо пристально рас-

смотреть, вычленив, чтобы вблизи признать в ней «ничто»; при взгляде издали она занимает свое место и вновь становится мелкой частью предмета, которому принадлежит, самое большое — приглашая приблизиться. Этот локальный характер — там, где деталь размыкает картину и ее изображение, — есть существенный момент в функционировании живописной детали: одновременно в том, что касается теоретического становления изображения и воздействия данного изображения, удовольствия и «наслаждения», которые оно порождает²⁸⁴.

Теперь необходимы некоторые уточнения для понимания очарования, каким обладает живописность детали в рамках «ясной» картины, и резкого отторжения, объектом которого может стать деталь.

Отступление о нескольких полотнищах ткани

Полотнище ткани, изображенное Тицианом на бедре стоящего справа персонажа в картине «Положение во гроб» (1525, Париж, Лувр), вблизи становится настоящей живописной деталью, привлекательный характер которой связан с тем, что она создана именно для рассматривания ее как чего-то другого, чем неправдоподобно написанное полотнище ткани, как чего-то иного, чем то, что позднее будут называть красивым живописным «куском»²⁸⁵.

Вблизи упомянутое полотнище ткани не является знаком «ничто». Собственно говоря, это вообще не знак. Самое большое, что можно сказать, — это то, что ткань внушает живописное присутствие чего-то или, точнее, присутствие чего-то живописного. Знак заявляет о себе отклонением, он подает себя, демонстрирует себя как изображение чего-то. Данный живописный фрагмент является первоматерией знака, представленного ради него самого, представляющего самого себя, как если бы локально — рука Христа создает здесь особенно красноречивый контраст — художник оставил его красочную

массу в процессе обретения неких очертаний, в процессе формообразования, не доводя ее до состояния законченности и превращения в иконическую деталь. Живописная деталь неизбежно оборачивается локальным парадоксом мимесиса.

То, что Тициан наделяет полотнище ткани такой своеобразной функцией, подтверждается его отказом от локального парадокса, поскольку он использует живописную трактовку красочной массы на всей поверхности холста. Это характерно также для двух других вариантов воплощения темы «Положение во гроб» — 1559 и 1566 года, где, слегка изменив первоначальную композицию, Тициан отныне работает «мазками... широкой манерой и пятнами». В обеих картинах изображен тот же кусок ткани, но во второй он уже не выглядит как локальное живописное отклонение — скорее наоборот, потому что одежда соответствующего персонажа в версии 1566 года в итоге играет роль своего рода конструктивной основы декоративного мотива, разумеется произвольного, но «нарисованного» и «законченного».

В данном контексте знаменательно, что в первой четверти XVI века полотнище ткани (изображенное по диагонали или сбоку) становится мотивом, который многие живописцы обыгрывают в различных вариациях, будто эта деталь, окончательно оформившаяся в эпоху Ренессанса, представляла для них особый интерес. Поскольку сам мотив не имеет никакой иконографической или символической ценности, похоже, он использовался лишь для того, чтобы благодаря его эффекту предъявить зрителю изображение как живописную репрезентацию или, если обыгрывать двойной смысл слова, как репрезентацию самой живописи.

На фреске «Чудо с новорожденным» (ил. 67), написанной в 1511 году для Скуола дель Санто в Падуе, Тициан показывает блистательный пример этого в изображении белой мантии персонажа, помещенного в левой части

фрески и как бы входящего в ее пространство. Идея и принцип демонстрации ткани были с поразительным эксцессом повторены Порденоне в его фреске «Поклонение волхвов». Написанная для капеллы Малькиостро в соборе Тревизо, данная фреска воспринимается как манифест его стиля, сознательно и с гордостью противопоставленного стилю Тициана, официального художника Венецианской республики, который в той же капелле создал «Благовещение» для главного алтаря.

И в Падуе, и в Тревизо монументальный характер произведений и техника фресковой живописи придают мотиву ткани особую масштабность. Однако он может принимать не столь репрезентативную форму и в композициях меньшего размера стать незначительной деталью, воздействие которой особенно поражает, стоит только обратить на нее внимание. Таковы, например, одежды Христа на переднем плане в картине «Крещение Христа» (ил. 127), написанной Тицианом около 1512 года, а также исполненная в гораздо более сложной манере перчатка в «Мужском портрете» 1512 года. Жест мужчины, снимающего перчатку, отражает тот поиск *naturellezza*, утонченной естественности, которая отличает венецианский портрет начала XVI столетия. Но предмет, изображенный художником в нижнем правом углу картины, если взглянуть в него, подойдя поближе, кажется чуть ли не уродливым «эмбрионом» руки, очертания и цвет которой еще не определены, это маргинальное «ничто», в какой-то мере выполняющее функцию репуссуара*, «сигнатура» живописного стиля художника в картине.

Флорентийские основоположники маньеризма в ту же эпоху используют мотив ткани у края изображения несколько иначе, но столь же специфически. Андреа дель Сарто в своем «Шествии волхвов», написанном в 1511 году для церкви Сантиссима-Аннунциата, намеренно урав-

* Репуссуар (*фр.* repoussoir) — выделение по контрасту.

новешивает кортеж изолированной фигурой, помещенной на переднем плане; эта фигура, вторящая вертикали угловой колонны здания, в сущности, есть не что иное, как великолепная драпировка. В более интеллектуальном плане, однако, вновь прибегая к мотиву ткани, Россо Фьорентино шесть лет спустя в той же церкви проявляет новое художественное осмысление того, что станет «искусством искусства»²⁸⁶, или маньеризмом. В нижней части фрески «Вознесение Марии» (ил. 120) облачение одного из апостолов, выступающее словно в реальное пространство, выглядит как маргинальный вызов. Этот эксцесс и это отклонение свидетельствуют о художественной практике, которая, согласно Сэмюэлу Фридбергу, нацелена, кажется, не столько на изображение предмета, сколько на манифестацию искусности искусства, репрезентацию живописного мастерства: «...широкие цветовые поверхности развевающихся драпировок скорее маскируют (obscure), чем выявляют сюжет... Рисунок драпировок (pattern) маскирует интервалы (между фигурами) и перекрывает их; драпировки образуют калейдоскопическую непрерывность, дифференцированную цветом, но недифференцированную с точки зрения формы»²⁸⁷. Пытаясь определить напряжение, даже конфликт, возникающие между цветом и определением формы, Фридберг дважды прибегает к термину «маскировать» (to obscure). Этот термин удачный, поскольку внушает, что цель живописи — подобно живописи полотнища ткани — заключается в том, чтобы помешать определению, опознанию изображаемого предмета. Показательна практика Россо Фьорентино, противопоставляющего изображение и способ изображения и создающего, следовательно, помеху ясному восприятию того, что все-таки видимо.

Кстати, выбор, который совершает в этом плане такой художник, как Гольбейн, демонстрирует оригинальность зарождающегося маньеризма. В 1527 году он пишет «Портрет Томаса Мора» (ил. 121) и выставляет здесь напо-

каз полотнище великолепной ткани. Рукав одежды занимает отныне традиционное место в портрете. Но виртуозность его трактовки обновляет звучание знакомого мотива: речь идет об утверждении живописи как таковой. Между тем в этом утверждении живописного начала Гольбейн отличается от Россо или Тициана. Гольбейн остается верен миметической логике изображения. Разумеется, он создает парадокс: резко противопоставляя красное и черное, художник, казалось бы, смещает зоны света и тени. Но в игре красок, порожденной данным парадоксом, фактура ткани распознается. Живопись остается живописью великолепной ткани: будучи обманчивым из-за искусственно скрываемого правдоподобия, изображение в то же время подчеркивает престиж как модели, так и художника. Здесь нет разрыва между целью изображения и такой деталью, как ткань, которая в живописном плане сопротивлялась бы ясности смысла. Рукава Томаса Мора написаны виртуозно, но эта виртуозность согласуется с поразительной точностью, с какой Гольбейн изображает мех, с легкой расщелиной, образуемой складкой ворота, и седыми волосками проступившей на подбородке щетины. Именно Гольбейн к тому же в 1519 году с гордостью подписал «Портрет Бонифация Амербаха» ради общей славы художника и его модели: «PICTA LICET FACIES VI\VAE NON CEDO SED INSTAR SUM DOMINUM» («Я могу иметь живописный облик, я не уступаю живому, но я здесь по образу и подобию моего господина»).

Безумство картины

«Декупаж, то есть наименование». Эта формула Ролана Барта напоминает, что декупаж реальности в самом ее восприятии уже является деятельностью, осуществляемой и проявляемой посредством языка. Считать тот или иной предмет либо фигуру тем, чем они являются, — значит назвать и изолировать их, выделив таким образом из

потока и континуума реальности. Однако, сопротивляясь всякому наименованию, всякому идентифицирующему опознанию, живописная деталь прерывает в картине непрерывность действий, придающую законную силу живописному изображению и являющуюся основой его традиционного правдоподобия и волнующего воздействия. Она способствует локальному отрицанию зависимости от слова, которой классическая картина подчиняет живопись, желая, чтобы язык неотступно преследовал живопись в той мере, в какой «изображения предметов (в живописи) уже есть их имена (в языке), поскольку именное обозначение предметов уже дано в изображении»²⁸⁸. Из-за препятствия, которое живописная деталь создает для ясности изображения, она локально придает изображению свою «живописную значимость», и именно это обеспечивает ей «постоянную возможность чувственной привлекательности»²⁸⁹.

Итак, совершенно ясно, что значимость живописного начала дистанцирует принцип классического (и гуманистического) изображения: «*Ut Pictura Poesis*». Как мы уже неоднократно говорили, живопись должна апеллировать именно к душе при посредничестве глаз; разве краска, в самой ее непрозрачности, не представляет собой «ничто» до тех пор, пока она не изображает посредством линий, создающих имитацию, дифференцирующих ее и позволяющих ее прочтение?.. Эта мысль особенно убедительно была высказана Жан-Жаком Руссо в его «Опыте о происхождении языков»: «Прекрасные, богатые оттенками краски приятны взору, но здесь удовольствие истекает только от ощущения. Жизнь и душу придают этим краскам рисунок и подражание природе. <...> Интерес или чувство отнюдь не связаны с красками; линии, волнующие нас в картине, волнуют нас и в эстампе; но попробуйте устранить из картины эти очертания, и краски ничего не создадут». Разумеется, подобное суждение уже не может считаться абсолютной истиной, но в нем ясно

сформулировано неизбежное следствие иконической ясности. Впрочем, чуть дальше Руссо поясняет: «Краски и звуки могут многое как изображение и знаки и немного — как простые объекты чувств»²⁹⁰.

Итак, без рисунка (который определяет изображение, вычленив из красочного континуума форму предметов) краски сами по себе «ничего не создают». Поразительно повторение этого определения. Выражение «краски ничего не создают» имеет двойной смысл: они не создают патетический эффект и не создают формы предметов, фигуративного изображения. И Руссо делает вывод: какой художник будет «настолько лишен чувств и вкуса, чтобы... тупо сводить удовольствие, которое доставляет нам живопись, к внешнему аспекту своего искусства»?

Конечно, будучи более чувствительными, чем Руссо, к ценности названного внешнего аспекта живописи, знатоки классического искусства допускают эффект и привлекательность живописного начала. Это все та же, ставшая почти общим местом, идея магии приближения и удаления по отношению к красочной поверхности, к которым побуждает нас живопись. Сравнительно недавно Эрнст Гомбрих включил в механизм, создающий иллюзию, живописную трактовку детали: она соответствует «микровнушению» и подчиняется «закону *et caetera*», рядоположенности, позволяющему «осознавать целостность рядоположенности через восприятие некоторых ее элементов».

Гомбрих приводит примеры, подтверждающие его тезис, — от внешне исчерпывающего всеобъемлющего «неисчерпаемого» богатства деталей видимого мира у ван Эйка до «внушаемых» деревьев Констебла в картине «Вайвенхо-парк» (1816) через «Богородицу в окружении ангелов» Альтдорфера, где «формы ангелов сведены к люминозным пятнам, изобразительный смысл которых можно определить, только исходя из контекста карти-

ны». Несколько далее, отметив, как Вазари восхваляет sfumato, создающее напряжение «между видимым и невидимым», Гомбрих вспоминает современника Тициана Даниэля Барбаро, отнесшего к sfumato похвалу, которую воздал Плиний Старший линиям Паррасия, позволяющим «понять то, что мы не различаем»²⁹¹.

Эта глава из монографии Гомбриха «Искусство и иллюзия» побуждает сделать по меньшей мере два наблюдения.

— Экстраординарная непрерывность практики неиконического в иконическом и восхищение, которое она вызывает от Плиния Старшего до Эрнста Гомбриха, показывает, в какой степени диалектическое противоречие между ясностью образа и его локальным затемнением посредством манипулирования красочной материей составляет фундаментальную структурную основу имитации в живописи, а также того удовольствия, которое эта имитация способна доставить зрителю.

— Невозможно более ограничиваться ни традиционным оправданием этой практики идеей упомянутой магии, ни объяснением ее механизма позитивным законом «etc.». Данный закон, по всей видимости, функционирует в сфере «психологии живописного изображения», которую рассматривает Гомбрих в своей книге «Искусство и иллюзия»; о применении названного закона говорится в главе, посвященной средствам создания иллюзии и роли, которую в этом играет зритель. Именно для зрителя создается иллюзия и функционируют ее технические приемы; и равным образом зритель обеспечивает ее успех, задействуя особенности перцепции и визуальную культуру, необходимую для восприятия живописи.

Однако уточним: как мы убедились, тот, кто рассматривает картину, вовсе не довольствуется пассивным созерцанием данной иллюзии. Испытываемое зрителем наслаждение связано также и с тем, что он знает о своей «задействованности в игре», о том, что он играет сам с со-

бой, то приближаясь к картине, то отступая от нее, чтобы увидеть иллюзорно ясный образ либо разрушить его, останавливая внимание на деталях — этих, как говорит Барбаро по поводу Тициана, «бесконечно малых находках, поражающих тех, кто умеет понять их, и доставляющих удовольствие тем, кто их понять не может»²⁹².

Иными словами, когда зритель подходит к картине почти вплотную, чтобы вкусить живописную деталь, получаемое им удовольствие основано на том, что в данном случае перестает действовать «закон etc.». Перестает, поскольку это вообще невозможно: зритель не смог бы активировать его, даже если бы захотел. Как сказал Уильям Гилпин в своем первом «Эссе о прекрасном в изобразительном», живопись — это «подражание природе, которое при взгляде издали на нее похоже, но, если посмотреть вблизи, дело обстоит совершенно иначе»²⁹³. Видимое вблизи не подчиняется закону etc. (то есть других рядоположенных предметов). Это совершенно иная ситуация, ведь вблизи мы воспринимаем «эффект ничего», некую «бессмыслицу», детали, которые, если воспользоваться еще одним выражением Руссо, подобны «бесформенным обрывкам» картин²⁹⁴, фрагментам, кускам, мгновениям, когда картина утрачивает фигуративность, превращаясь в собственный эмбрион.

И в данном случае зрителем воспринимается (и является инструментом его наслаждения) именно разнородный характер того, что он видит (воображаемый образ), и того, что отчетливо изображено, — таковы, например, капли воды на коже проклятого на картине Делакруа «Ладья Данте» или пена вокруг женского тела на картине Курбе «Женщина в волнах» (ил. 148). Вблизи подписи художника (красного цвета) пузырьки пены образуют пятно, белые пятна — трудно удержаться от сопоставления их с тем, что возбужденный юноша оставил на белоснежном мраморе тела Венеры Книдской. Ввиду того, что здесь невозможно принять их за что-либо иное, чем то,

что они собой представляют и знаком чего они являются в силу препятствия, мешающего их идентификации как знака, данная деталь в самой картине затрудняет прочтение образа из-за избытка ее живописного начала.

Этот парадокс, связанный с живописным началом в изображении, Эрвин Панофский с особенной ясностью сформулировал в своей ранней статье; он подчеркнул, что любое описание картины искажает сам процесс формирования живописного изображения: «Истинно формальное описание не должно использовать такие слова, как „камень“, „человек“ или „скала“; ему следует принципиально ограничиться тем, чтобы, анализируя живописное произведение, говорить, например, о красках, различных контрастах, которые они составляют, о бесчисленных переходах, создающих бесконечное многообразие нюансов». И если формальное описание все же пренебрегает этим, то ввиду того, что оно, вероятно, видит здесь лишь элементы композиции, полностью лишенные смысла или даже обладающие, в пространственном плане, множественностью смыслов. Так истинно формальный анализ повергает картину в бессмыслицу, описание разрушает изображение. Чтобы избежать этой катастрофы, описание связывает «изображенное с изображаемым, формальную характеристику... с концептуальным содержанием». Но тем самым, подчеркивает Панофский, «всякое описание, прежде чем начаться, должно в определенном смысле изменить значение чисто формальных изобразительных элементов, дабы превратить их в символы изображаемого»²⁹⁵.

Искажению, вносимому описанием в живописное изображение, живописная деталь противопоставляет присущие ей блеск и обособленность. В непреклонности «утвердить свое материальное присутствие» (*res, ipse*) она выявляет изначальную гетерогенность живописи по отношению к закону знака и языковому вычленению реальности. Действенность эффекта живописной детали осно-

Часть вторая. Разрезанная картина

вана на том, что она нарушает структуру «целостного ансамбля» в самой его основе, и это нарушение, в зависимости от точки зрения зрителя, оборачивается либо катастрофическими последствиями, либо радостным вознаграждением за нарушение, которое совершает именно зритель, когда он, забыв о необходимости соблюдать дистанцию, преступает черту, откуда следовало рассматривать картину.

IV. СВЯЗИ

ДВА ЛИЦА

До сих пор мы теоретически определяли живописную специфику детали и, трактуя ее под углом гетерогенности, рассматривали ее лишь в той мере, в какой она представляла локальную угрозу для ясности, которой требует изображение согласно «*Ut Pictura Poesis*». Теперь следует выяснить, каким образом — скрыто либо демонстративно — в детали проявляется собственная поэтика живописи, ее глубина.

Вот пример: совсем мелкая деталь из скромной картины «Непорочное зачатие» (ил. 122) уроженца Феррары Гарофало, друга Джорджоне, сразу позволяет определить ее значимость. Среди различных атрибутов, традиционно ассоциируемых с образом непорочной Девы Марии, Гарофало вполне естественно выбирает «незапятнанное зеркало», вводя латинскую надпись, исключаящую любую (маловероятную) ошибку прочтения: *SPECLUM SINE MACULA**. Между тем уже с первого взгляда, издали, мы видим в темном овале чистого зеркала сияющее пятно, а приблизившись к холсту, мы замечаем, что из неясного отражения в незапятнанном зеркале постепенно вырисовываются черты мужского лица. Трудно представить себе более скандальный способ опорочить зеркало Девы Марии. Аномалия кажется значительной, еретической.

* Чистое зеркало (*лат.*).

Однако есть разумное объяснение данного изображения, позволяющее оправдать вопиющее нарушение традиции.

Нетрудно определить назначение светлого пятна: это рефлекс, отблеск, помогающий распознать в овале зеркало; так в «Мениах» Веласкес с помощью белого обрамления показывает, что король и королева изображены не непосредственно, а только как отражение в зеркале. Пятно в виде отраженного лица разгадать сложнее, поскольку оно явно напоминает автопортрет в выпуклом зеркале и отчасти — автопортрет Жана Фуке в Меленском диптихе. Но используемое художником сравнение лишь усиливает греховность пятна. Утверждая таким образом чувство собственного достоинства и высокую оценку своего искусства, Фуке, однако, соблюдал традиционные каноны и закон иерархии: диаметр выпуклого медальона с автопортретом Фуке составляет всего лишь шесть сантиметров, при этом он скромно помещен в обрамление диптиха²⁹⁶. Гарофало, напротив, включил свой автопортрет непосредственно в композицию, к тому же рядом с главной фигурой. Невольно вспоминаешь удвоенный отражением на ножке чаши автопортрет ученика Леонардо да Винчи — Андреа Соларио в картине «Голова св. Иоанна Крестителя», где художник придал лицу св. Иоанна Крестителя черты своего собственного лица (1507). Но Соларио проявляет крайнюю сдержанность, не нарушив ожиданий зрителя: сам предмет не имеет мистического значения, в отличие от зеркала Девы Марии, а лицо, написанное на мнимо вогнутой поверхности, перевернуто, и его трудно узнать; этот двойной автопортрет почти незаметно удваивает подпись и дату, помещенные в правом нижнем углу. Данным изображением Соларио явно рассчитывал изобретательно и ненавязчиво привлечь внимание заказчика картины, Жоржа I Амбуазского, к своей персоне, деликатно представленной в «двойном отражении»²⁹⁷. В отличие от этого

решения, Гарофало, изобразив себя в *speculum sine macula*, допускает возмутительную непристойность — явное следствие его стремления подчеркнуть роль личности художника.

Названный прием не слишком соответствует образу друга Джорджоне, пусть даже Джорджоне и слыл знатком рефлексов. Столь непостижимое отклонение от нормы может быть оправдано иконографией. Ведь речь здесь идет вовсе не об автопортрете: изображенное лицо — это лицо самого Христа. И благодаря своей «выдумке» Гарофало иллюстрирует одну из метафор в тексте «Золотой легенды» Якова Ворагинского, согласно которому Богоматерь есть «зеркало, в котором сияет (*refulsit*) Христос — суть образ (*imago*) Бога Отца»²⁹⁸. Так иконография спасает ситуацию (и искупает вину художника); она сглаживает отступление от правил и вопреки тому, что мы видим, смывает непристойное пятно с зеркала, вновь делая его непорочным, ясным по смыслу.

Между тем остается одна неясность: «ничто», которое иконография не может игнорировать, хотя это и не входит в ее непосредственные задачи, — данное «ничто» связано с парадоксом живописного начала в зеркале картины. Речь идет о белом пятне отблеска. Ведь, давая название этому пятну (чем оно, по сути, и является), язык уничтожает ту странность, которую видит здесь глаз: чтобы выразить в зеркале понятие о незапятнанной чистоте, художник нашел единственно возможное решение, создав бесформенный красочный потёк. Но этот потёк ничего не изображает, это чистая саморефлексия. Как бы то ни было, он символизирует концепт незапятнанной чистоты через ее противоположность, пятно. Иконическая по наименованию и живописная в силу живописного присутствия в картине, эта деталь демонстрирует, насколько живопись как изобразительный процесс ускользает от ясности знака, насколько она способна завести описание в тупик, как только мы перестаем использовать

названия, завлекающие противоречивую субстанцию живописного начала в «словесные сети».

Двойное отражение в зеркале у Гарофало представляет особый интерес, ибо оно показывает, что неоднородность красочной фактуры тесно связана с самой сутью живописи, понимаемой как изобразительный процесс и деятельность субъекта, художника. И с каждым из двух пятен это происходит двояко.

Белый потёк ничего не изображает — он обозначает лишь способность зеркала отражать. Однако живопись не только ставит пятно на поверхность непорочного зеркала, но, будучи отражением «в абсолюте» (поскольку предполагается, что в зеркале рядом с белым потёком отражается лик Бога), она проявляет себя как воображаемая субстанция, не оформившаяся в какой-либо образ, как непроницаемая потенциальность предполагаемого изображения. В тот момент, когда живопись предъявляет отражение как способность зеркала, она проявляет себя в своей материальной сущности, она демонстрирует саму себя, информационную матрицу любого изображения.

Второе пятно — отражение лица. Согласно иконографии, это лик Христа. Но что свидетельствует об этом в самой картине? То, что мы видим, не согласуется с такой расшифровкой изображения и его внушающим доверие прочтением: в чертах лица нет сходства с ликом Христа — или же, по меньшей мере, лик Христа недостоверен и неузнаваем. В копии рассматриваемой картины, хранящейся в Риме, отраженного в зеркале лица нет, и его отсутствие достаточно ясно показывает, что смысл лица не был воспринят как теологический (либо копиист вообще не увидел пятна). Можно, конечно, предположить, что идея включить в композицию отражение лика Христа исходила от заказчика картины, который уточнял ее смысл. Но впечатление от образа остается тем же, что и на первый взгляд: это автопортрет художника. Само место, где изображено лицо, выпуклое зеркало, убеждает в правиль-

ности данной трактовки. Следовательно, самым убедительным иконографическим объяснением отражения было бы: «автопортрет в образе Христа». Такой прием вполне отвечает традициям эпохи, и, как известно, в 1500 году его применил Дюрер. Но уже этой единственной параллели достаточно, чтобы увидеть отличие ясно выраженного самоутверждения у Дюрера от двусмысленности отражения у Гарофало, от неопределенности, ощущение которой оставляет у нас дешифровка образа.

Следует остерегаться этой неопределенности, поскольку она в конечном счете наделяет деталь смыслом, выявляет ее роль в картине. Тот факт, что однозначное прочтение невозможно, основывается на способности изображения создавать и предлагать несколько возможных смыслов, не разъясняя концептуально и лингвистически его содержания и допуская, следовательно, существование скрытого подтекста даже в контексте ясного содержания. Иными словами, эта полисемантика сообщает живописному изображению способность быть носителем другой тесной связи — не только связи с изобразительным процессом, но и связи с личностью самого художника, когда он проявляет свое присутствие в картине посредством одной или нескольких деликатно введенных иконических деталей.

Зеркало Гарофало сближает эти две разновидности, позволяя увидеть их рядом как двойной потенциал детали в картине: связь с живописью как способом обращения с воображаемой субстанцией позволяет видеть по ту сторону порога, где создается изображение, внутренний мир художника, лично наделяющего картину содержанием.

Где находится предел близости — подсказывает непроницаемый, недоступный и непостижимый характер того, что заявлено в детали. Ибо как только зритель приходит к этой близости и/или когда он как бы призывается разделить ее, он неминуемо устранивается. Ему никогда не войти в картину — разве что через вымыслы, предпо-

читаемые Дидро, — и наслаждение, испытываемое им при погружении в деталь, зависит от продолжительности ее созерцания. Живописная или иконическая, деталь позволяет увидеть предел и порог, которые одновременно относятся к конструкции или деструкции картины как таковой, в качестве изображения, и к той близости, которая кажется недоступной. Когда зритель сосредоточен на живописной манере художника, на форме цветовых пятен, мазков и потёков, деталь исключается из коммуникации, становясь называемой лишь через бессмысленное и увлекательное перечисление ее компонентов; когда деталь распознается через волоски, морщинки, мелкие дефекты фактуры, тщательное описание, которое деталь создает из внешних аспектов, — это описание самой границы составляющих ее частей: такая деталь являет собой непреодолимый рубеж, границу внутреннего.

Мы видели, как в палермской Богоматери из «Благовещения» Антонелло да Мессина замечательно обыгрывает эту возможность, изобразив выбившиеся из-под синего мафория, покрывающего и аккуратно обрамляющего голову Девы Марии, несколько волосков (каштановых, тогда как наиболее распространенным вариантом в живописи XV века были светлые волосы). Их можно разглядеть лишь совсем близко, медленно лаская взглядом эту культовую картину. Волоски размещены там, где покрывало касается лба — на пределе возможной видимости. Они позволяют увидеть то, что скрыто, спрятано покрывалом, — волосы Богоматери. Они едва заметны еще и потому, что намеренно трактованы таким образом, — это отдельные выбившиеся кое-где волоски, мельчайшие детали, которые художник мог написать на доске лишь кистью, шерстинки которой столь же тонки, как и волоски, изображенные на лбу Девы Марии, — словно сам миметизм имитации во имя предельной близости предоставил художнику тончайшую кисть. В то же время волосы Марии заставляют приблизиться к живописной «кухне»

художника, позволяя почувствовать движение его руки, своего рода сигнатуру, заключенную в самом образе того, что он изображает.

«Портрет шута Гонеллы» работы Жана Фуке (ил. 123) — еще один пример мастерства, с которым на заре портретного жанра исключительно одаренный художник смог обыграть интимность детализированной живописи, чтобы сделать из этой интимности цель изображения²⁹⁹.

Гонелла принадлежал к семейству шутов, три поколения которого состояли при дворе герцога Феррарского. Согласно первой гипотезе, картина была написана в Ферраре примерно в 1445 году, во время краткого пребывания Фуке, направлявшегося в Рим, в замке д'Эсте. К сожалению, данное предположение вызывает серьезные возражения. Прежде всего, произведение получило такое название лишь в 1659 году — на основании довольно посредственной копии, сделанной в XVII веке, надпись на которой гласит: «Il vero ritratto del Gonela»*. Вначале считалось, что это работа Беллини в манере Дюрера, затем портрет приписывали Брейгелю, ван Эйку и, в конце концов, неизвестному фламандскому мастеру XV века.

Атрибуция портрета Фуке, бесспорная в силу вещественных доказательств и техники исполнения, относится лишь к 1974 году. Но она вызывает сомнения, касающиеся личности модели. Если это действительно портрет Гонеллы, то он является единственным свидетельством того, что художник останавливался в Ферраре; однако явно северный, лишенный всякого итальянского влияния стиль заставляет предположить, что концепция Фуке претерпела затем исключительно внезапную и резкую перемену со времени создания феррарской картины к тому моменту, когда несколько месяцев спустя он создает в Риме портрет папы римского Евгения IV. К тому же — еще более убедительный аргумент — «Портрет Гонеллы» написан на ду-

* «Подлинный портрет Гонеллы» (ит.).

бовой доске (что характерно для Северной Европы), тогда как в Ферраре использовали тополь.

Недавно появилась новая гипотеза: портрет, изображающий шута французского короля, был выполнен во Франции и отправлен в дар Лионелло д'Эсте, любителю фламандской живописи. Между тем возможна и другая версия, подчеркивающая историческое и теоретическое значение данной работы, поэтому именно ей следует отдать предпочтение.

В самом деле, можно предположить, что Фуке, написав картину во Франции, взял ее с собой в Италию в качестве доказательства своего мастерства портретиста, — она могла послужить рекомендацией для высокопоставленных заказчиков, в частности для Евгения IV, наряду с которым его мог поддержать Гийом Жювенель Дезюрсен. Ибо — и это наиболее важно — речь идет скорее не о портрете конкретного шута, а о портрете типа шута, «должности шута». Как справедливо заметил Отто Пэхт, улыбка и взгляд шута, устремленный прямо на зрителя, представляют у Фуке исключительное явление и свидетельствуют о профессиональных качествах придворного шута. Одежда, цветом похожая на ливрею, уточняет общественное положение модели, указывая на должность. Возможность подобной интерпретации подкрепляется тем фактом, что сам облик данной модели действительно типичен для Фуке-портретиста; как выявила Николь Рейно, носом и ушами Гонелла очень напоминает Жювенеля Дезюрсена, покрасневшие веки трактованы в той же манере, что и на портрете Карла VII, а «изогнутость к вискам концентрических морщин» такая же, как у донатора в нюансовой «Пьете». Лицо шута составлено из деталей, скрупулезно переданных мелочей. Но они не принадлежат лицу конкретного человека, они служат созданию человеческого образа, даже, если так можно сказать, слишком человеческого для того, кто по должности своей является придворным шутком.

Со времени написания «Гонеллы» портрет в европейской живописи становится «портретом лица определенной профессии» или даже «портретом определенной профессии в данном лице». Однако «Портрет Гонеллы» показывает также, насколько приближенность модели к зрителю пренебрегает этими понятиями и как камерность живописи (размеры портрета очень малы: 36 × 24 см, а трактовка образа особенно подробная) может стать главной целью изображения, как она может быть задумана и воплощена в рамках жанра. Вполне логично предположить, что, увидев «Портрет Гонеллы», папа Евгений IV заказал Фуке свой официальный портрет, который, по словам его биографа Веспасиано Бистиччи, «казался тем, кем являлся» (следовательно, это был «портрет должности»). Итак, (утраченная) картина Фуке представляет собой важную веху в истории портретов понтификов: именно на нее ориентировался Рафаэль в своем «Портрете Льва X с двумя кардиналами»; подтверждением сказанному служит воспроизведенное им отражение фламандского «таинственного окна» в шаре папского кресла — данная деталь, неожиданная у Рафаэля, заимствована им из «Портрета Евгения IV», хотя она встречается также на троне Богоматери в Меленском диптихе.

Таким образом, благодаря близости зрителя к модели и его близости к живописной практике и самой живописи иконическая или живописная деталь являет взгляду характерные особенности изображения в форме отдельных живописных акцентов и фрагментов, в которых раскрывается сам творческий акт художника.

Деталь 8: нить кружевницы

Из всех картин, чья принадлежность кисти Вермеера не вызывает сомнений, «Кружевница» — самая маленькая по размерам: 24,5 × 21 см (ил. 124). Такой формат соответствует ее содержанию и способствует установле-

нию контакта зрителя с произведением: действительно, скромные размеры холста предполагают сближение, призывая зрителя приблизиться к нему, установить с ним тесную связь. Или почти. Поскольку такой квазиинтимностью художник говорит со всей ясностью, что внутренний мир картины, с его «неподвластной изучению утонченностью»³⁰⁰, непроницаем для постороннего взгляда и для познания, он остается достоянием лишь того или той, кто находится там, внутри. Именно эту недоступную сферу живопись делает доступной, изображая ее, однако живопись и оберегает ее в изображении, которое она из нее создает.

Формат картины и ее компоновка заставляют того, кто смотрит, максимально приблизиться к кружевнице, к ее рукоделию, к ее взгляду. Но Вермеер вместе с тем создает внутреннюю композицию картины, введя в нее деталь, призванную дистанцировать зрителя от этого замкнутого мира. Вне картины и внутри ее художник диктует зрителю расстояние, предоставляя возможность увидеть молодую женщину, поглощенную своим рукоделием, совсем близко, но одновременно он делает ее мир как бы недоступным для постороннего взгляда, ибо он являет собой «то, что принадлежит только ей».

В отличие от своих современников, охотно обращавшихся к данной теме, Вермеер сделал все, чтобы зритель не разглядел, над чем именно трудится кружевница. Как это часто бывает в его картинах, точка зрения здесь слегка смещена, модель предстает перед нами не анфас, а ее правая рука заслоняет работу, хотя именно на ней сконцентрировано внимание женщины. Точка зрения снизу вверх усиливает невозможность увидеть, что именно делает кружевница. Осознанный выбор данной точки зрения подтверждается тем фактом, что у Вермеера женщина, в отличие от практики его коллег и явно от практики голландских кружевниц, держит работу не на коленях, — она устроилась за столиком, а рядом с предметом, напо-

минающим книгу (зачем она здесь?), находится еще один столик, покрытый скатертью, на котором лежит подушечка для рукоделия. Итак, в очень лаконичной форме, приспособленной к крайне приближенной позиции зрителя, композиция в целом представляет собой вариант того дистанцирования зрителя с помощью различных заслонов и препятствий (драпировки, столики, стулья, музыкальные инструменты), которые Вермеер использует повсюду. Подушка и ковер загромаждают передний план — в том самом месте, где предположительно находится зритель, на что указывает легкая перспективная линия столика.

Намеренно использованный Вермеером прием ориентации взгляда зрителя способствует эффекту завершенности композиции. Данный прием нацелен на то, чтобы заставить нас взглянуть вместе с кружевницей на ее работу, хотя конкретность этой работы остается для нас по-прежнему неясной, и мы не можем увидеть то, что доступно ей.

Белая нить, из которой плетется кружево, написана с чрезвычайной линейной точностью, и такая скрупулезность в передаче детали становится особенно очевидной по сравнению с трактовкой белых и красных ниток, торчащих из подушки. Именно это Мерло-Понти назвал «структурой Вермеера»³⁰¹. Действительно, самое примечательное в «Кружевнице» то, что представляет в ней наибольшее отклонение, поскольку особенно необычной для Вермеера является не «эскизность красных и белых нитей, трактованных в виде пятен и потёков, а линейная точность белой рабочей нити. Как часто отмечалось, Вермеер не рисует изображаемые предметы, а если и есть у него миметическое описание, то оно касается световых эффектов, аранжировка которых кажется своего рода „картографией“»³⁰² — настолько, что его живопись ослепляет и препятствует опознанию объекта, выделенного ярким светом, позволяющим его увидеть.

Вероятно, именно выбор темы подтолкнул художника к подобной точности: как иначе изобразить нить кружева, кроме как в виде нити, — в противном случае выбранный для изображения предмет исчезнет. Однако двойственная трактовка нитей в «Кружевнице» создает тем самым очень точно продуманный эффект, «структуру Вермеера», поскольку в картине своеобразно использована банальная тема: кружевница за работой. Скользя взглядом от нити к нити, зритель и правда начинает смотреть на труд кружевницы глазами молодой женщины, разделяя ее придиричивый взгляд, направленный на острие иглы, но безразличный к находящемуся вокруг. Между тем невозможно предположить, что мы будем видеть сцену ее глазами, ибо нам недоступно то, на что она смотрит, но нам видны специально для нас изображенные художником красные и белые нити, торчащие из подушки; эти нити адресованы исключительно взгляду зрителя, а для кружевницы они остаются невидимыми. Различие между точностью и визуальной определенностью белой нити, которой плетется кружево, и другими нитями, не включенными в работу, позволяет нам понять, что мы разглядываем то, во что всматривается кружевница, но одновременно художник заставляет понять, что мы не можем видеть ни то, что видно ей, ни то, во что она вглядывается. Не только взгляд кружевницы скрыт от нас опущенными веками, но и точка, куда он направлен, ускользает от нас, тогда как на переднем плане картины красно-белая масса позволяет предугадать, что мы не видим того, на что смотрим, хотя, казалось бы, все на это указывает. Загадка, которую внушают полотна Вермеера, заключается отнюдь не в поэтическом или психологическом аспекте, таинственным образом сопутствующем его живописи. Она коренится в самой композиции его картин благодаря доведенной до совершенства художественной концепции произведения и глубоко индивидуальной трактовке расхожих, если не сказать — банальных, тем.

Особенно показательным примером является ранняя картина Вермеера «Девушка, читающая письмо» (ил. 125), хранящаяся в Дрезденской галерее.

Передний план композиции загромождает стол, покрытый ковровой скатертью. Скатерть топорщится, образуя слева крупные складки, так что из наклоненного блюда на стол выкатываются фрукты. Позади стола изображена девушка, стоящая боком к зрителю. Девушка погружена в чтение, и ее лицо отражается — его плохо видно и оно «рассечено» свинцовыми переплетами витража — в стекле окна. После некоторых раздумий художник написал занавес, который занимает справа почти треть живописной поверхности. Исследование в рентгеновских лучах показало, что он изображен поверх очень большого бокала, стоявшего на столе. Введение занавеса, впрочем, нельзя считать оригинальным приемом. Вермеер вдохновляется в данном случае Герардом Дау, который считался лучшим среди коллег в изображении данной детали: в самом деле, складки занавеса по форме напоминают складки драпировки в «Автопортрете» Дау, написанном около 1640 года.

Эти две детали показывают, что Вермеер, включив в композицию занавес, явно питал интерес к приему сложного сокрытия.

Написав поверх бокала занавес, художник одновременно бесследно уничтожил на стене в глубине комнаты очень большую картину с изображением Амура, трижды фигурирующего в его творчестве. «Амур» явно намекал на содержание письма, которое девушка читает у окна. Но действительно ли была необходимость убрать картину? В современной Вермееру жанровой живописи, а следовательно, и возможными зрителями письмо обычно понималось как любовное послание. Закрыв занавесом «Амура», художник не исключает любовную тему, он лишь делает аллюзию не столь явной, а подсказку более скрытой, приглушая слишком очевидный смысл. Введе-

ние занавеса вписывается по значению в арсенал приемов относительного сокрытия, но вот сам способ его введения в композицию чрезвычайно показателен.

Используя расхожий мотив, Вермеер трактует его очень индивидуально, в манере, присущей именно ему. Разумеется, не случайно художник, решив постфактум написать занавес, растягивает его штангу до той точки, где сходятся линии края окна, — до точки схода, то есть до того места, куда автор направляет наш взгляд. В силу такого точного и в то же время ненавязчивого расположения занавес позволяет нам видеть девушку, читающую письмо, но при этом помещает в центре пространства, которое охватывает наш взгляд, частицу невидимости (делающую возможным наше видение и определяющую его характер). Занавес не только раскрывает нам то, что мы видим, и показывает условия, в которых мы видим³⁰³, но и дает понять, что наше видение основывается отчасти на невидимости. Иначе говоря, занавес не просто скрывает часть стены в глубине картины: в размышлениях Вермеера и в последовательной разработке композиции он является частью того же действия, которое уничтожило «Амура» и которое свидетельствует о намерении художника скрыть содержание картины. Письмо (любовное) предназначено вниманию лишь адресата.

В контексте творчества Вермеера новизна картины «Девушка, читающая письмо» заключается в завуалированном выражении духовного мира, в сокрытии внутренней сути, в приватной демонстрации личной жизни, в самой интимности, не подлежащей огласке. Гениальность художника состоит в том, что он достигает этого эффекта исключительно живописными средствами. Вермеер сводит к минимуму иконографические или повествовательные элементы и позволяет видеть интимность как таковую. Он заставляет превалировать в своих картинах саму живопись, сопротивляющуюся буквальной дешифровке и предполагающую для дешифровки по-

средством света саму живописную поверхность, пастозную и непроницаемую³⁰⁴.

ХУДОЖНИК В КАРТИНЕ

«Несчастье великих художников, которое ведомо лишь им самим и на которое они сетуют только между собой, состоит в том, что их не совсем верно понимают. Существует некое общее впечатление, подтверждающее успех; но эти приметы совершенства, эта масса драгоценных мелочей, иными словами, то, что либо решает все, либо вовсе ничего не стоит, — вот то, чем наслаждаются в глубине души лишь несколько знатоков, то, что не вознаграждается аплодисментами толпы... и то, что стало бы главной наградой для подлинных талантов, если бы они об этом узнали»³⁰⁵.

Данное свидетельство разочарования тем более наводит на размышления, что исходит от такого художника, как Энгр, который, как мы видели, проявлял внимательную осмотрительность по отношению к деталям — этим «мелким важным особам» — и хотел их образумить.

В качестве доказательства достаточно сослаться на то, что деталь, в ее живописной интимности, может оказаться тем местом, где весьма ощутимо самовыражение даже того художника, от которого этого и не ждали. Но такое признание, исходящее именно от Энгра, не должно слишком удивлять: в сущности, классическая концепция имитации, с ее правдивостью и претензией на совершенную универсальность, придает детали особый статус: играя второстепенную роль по отношению к целому, она может стать привилегированным местом для индивидуального высказывания, вплоть до того, что именно в ней может быть сосредоточен смысл произведения.

Начиная с XV века и с развитием гуманистической мысли в искусстве обозначилась оппозиция между по-

требностью в универсальности, свойственной мимесису, и признанием личной способности к созиданию, к выражению *ingenium**, присущей каждому художнику в его творчестве. Леонардо да Винчи предлагает решение, связанное с теоретическим противопоставлением универсальности правдивой имитации и индивидуальных вариаций миметического изображения: поскольку душа каждого человека уникальна, а рассудок, управляющий формотворчеством, является свойством души, то любая имитация отражает индивидуальность автора. «*Ogni dipintore dipinge se*» («*Всякий художник изображает себя*»). Но Леонардо фиксирует данное положение лишь для того, чтобы убедительно осудить подобную разновидность особенностей. Следует с самого начала обезличить произведение, идиосинкразия должна быть преодолена и исправлена посредством тщательного изучения законов природы: это единственный путь к достижению правдивой красоты и прекрасной правды³⁰⁶.

Выше мы показали, как данная концепция может привести к мысли, что гениальность художника обнаруживается в продуманном выборе деталей, в его «*invention*», в том, как он проявляет в нем свое знание и свою культуру, прежде чем реализовать свое живописное мастерство. Между тем важно подчеркнуть, что начиная с XV века эта способность к «*выдумке*» у некоторых художников выражается посредством необычного использования незначительных на первый взгляд деталей или благодаря такому выбору деталей, которые, не будучи универсальными, оказываются особенно оригинальными. В силу локального отклонения, порождаемого этой практикой, в содержании картины находит отражение личность художника.

Флорентинец Пьеро ди Козимо представляет собой один из наиболее показательных примеров подобного опыта. Анализ его работы раскрывает суть изменений,

* Изобретательности (*лат.*).

происходящих около 1500 года в живописной практике и в условиях ее восприятия.

В середине XVI века своеобразие, присущее этому художнику, дает Вазари ключ к созданию его жизнеописания. Самобытность, свойственная его произведениям, отражает особенности натуры живописца: так, в картине «Встреча Марии и Елизаветы» он «изобразил... немного истрепанную книгу из пергамента, совсем как настоящую, а также блестящие шары в руках св. Николая, с такими бликами на них, что отсветы и блеск одного шара отражаются на другом, в чем уже тогда сказались странности его ума»³⁰⁷. Портрет художника, созданный Вазари, сыграет решающую роль в исторической судьбе Пьеро ди Козимо, ставшего прототипом эксцентричного гения, необычного живописца. Сюрреалисты сделают из него одного из своих предшественников («революционер», движимый «глубокой ненавистью к прогнившему либеральному обществу», по определению Пуделко); сам Эрвин Панофский, эрудиции которого мы обязаны основополагающим истолкованием картин, посвященных «происхождению человечества», считает оригинальность Пьеро ди Козимо «не имеющей аналогов среди мастеров эпохи Ренессанса». Полагая, что его художественную позицию можно объяснить, лишь «опираясь на психологию», Панофский ставит безапелляционный диагноз: Пьеро ди Козимо является «невротиком со склонностями к „анималитаризму“ и комплексу огня»³⁰⁸.

Возможно... Но, не настаивая на анахронизме подобной психологии в конце Кватроченто, мы понимаем, что данная интерпретация художественных особенностей искусства Пьеро ди Козимо в действительности опирается лишь на текст Вазари, в котором к тому же очевидны тактические соображения и нормы придворного этикета. Кроме того, не следует забывать, что в 1500—1510 годах эксцентричность и необычность деталей отличали творчество отнюдь не одного Пьеро ди Козимо.

Вероятно, это особый, но вовсе не единичный случай. Экцентричность становится одной из типичных художественных особенностей в начале XVI века, а во Флоренции картины Пьеро ди Козимо создаются на заказ, удовлетворяя возникший спрос. Причем заказы исходят вовсе не из кругов, отличающихся эксцентричностью, или от чудаков-маргиналов: картины Пьеро ди Козимо принадлежали представителям самых видных семейств — Веспуччи, Каппони, Строцци, дель Пульезе. Его заказчики отличались рафинированной культурой, что и обязывает нас уточнить условия, в которых развивается и проявляется странность художника. Как установил Панофский, наиболее странные из живописных *storie* Пьеро соответствуют концептуальной программе и философским учениям Лукреция, Овидия, Плиния Старшего, Витрувия, Диодора Сицилийского, Боккаччо, с его «Генеалогией богов», что свидетельствует о широкой и основательной эрудиции художника.

Впрочем, с помощью книжного знания иконографии нам вряд ли удастся систематизировать картины Пьеро ди Козимо и нивелировать их отличие от флорентийской художественной продукции той эпохи. Нужно попытаться понять (чего не сумел сделать Панофский, с его достаточно смелой психологической гипотезой) причины, в силу которых во Флоренции около 1500 года именно Пьеро ди Козимо оказался живописцем, который лучше других смог удовлетворить ожидания названного круга заказчиков³⁰⁹.

Таковых по меньшей мере две.

— Пьеро сам по себе мог быть вполне примитивной личностью. Это явствует не столько из жизнеописания Вазари (точность заключений которого, вероятно, нуждается в проверке), сколько из дошедшего до нас редкого документа, касающегося жизни художника. Он свидетельствует о том, что Пьеро ди Козимо был неграмотным, во всяком случае создается впечатление, что его считали

именно таковым, и не без оснований: так, в 1498 году налоговые бумаги для него заполняет некий Джованни Арриго. Художник, создававший произведения на тему происхождения человечества, не умел, возможно, ни читать, ни писать...

— Кроме того, Пьеро в этот период выполняет главным образом частные заказы. Он не создает ни одной фрески, а пишет только картины на светские или религиозные темы, предназначенные для украшения комнат или *studiolo*, где их владелец мог в непринужденной обстановке наслаждаться оригинальностью причудливых замыслов художника. Вазари, впрочем, неоднократно возвращается к этому обстоятельству: именно в частных собраниях находятся произведения Пьеро в данный момент, доставляя коллекционерам наибольшее удовольствие. В 1550 году, в первой редакции жизнеописания, Вазари начинает рассказ о жизни художника, подчеркивая сугубо камерный характер его творчества, и отмечает, что он относится к тем мастерам, которые «не желают, чтобы другие посягали на их личную жизнь» (*«che altri vada ne le stanze loro»*).

Теперь мы вплотную подходим к разговору о том, что характерно для структуры его произведений и создаваемого ими впечатления. При взгляде издали они воспринимаются вполне естественно, в том плане, что в конечном счете они ясно иллюстрируют предложенный заказчиками текст; однако именно вблизи, когда глаз останавливается на второстепенных деталях, где живописец имеет право «сметь», признаваемое Горацием за художниками наряду с поэтами, именно в деталях картин проявляется оригинальность, возникают сюрпризы, шутки и прочие отклонения в трактовке основной темы. Вспомним, например, в «Битве кентавров и лапифов» поразительный фиговый листок у лапифа или силуэты кентавров на гребне холма, похожие на китайские тени.

Эти изображения и прихоти созданы для того, чтобы их обнаружили вблизи, для того, чтобы понравиться зрителю, позволив ему в свою очередь пофантазировать. Поэтому неудивительно, что Вазари вообразил, будто в картине Пьеро ди Козимо «Марс и Венера» (ил. 126) прижавшийся к матери Купидон испугался кролика. На самом деле Купидон, скорее, гладит кролика, смеясь над тем, что сон сморил Марса. Вероятно, некоторая непропорциональность кролика показалась Вазари пугающей; будучи владельцем картины, он заявлял, что она для него служит «воспоминанием о мастере, чью оригинальность он всегда ценил». Не проявляя интереса к исторической значимости картины (где художник впервые во флорентийской живописи «обнажает» Венеру, более «целомудренную» у Боттичелли), Вазари-историк позволил себе предаться собственным фантазиям и ассоциациям и наделить образ собственной интерпретацией в силу того типа связи, который предлагает эта картина зрителю³¹⁰.

Флорентинец Пьеро ди Козимо воспринимается едва ли не как флорентийский специалист в области той приватной связи, которая тогда начинает устанавливаться между художником, картиной и зрителем. Его оригинальность связана отнюдь не только с трактуемыми сюжетами — свидетельством его эрудиции, — но и с «близостью», которую приобретают у него мифологические и религиозные образы. Такая «близость» достигается посредством введения в простые традиционные композиции и общеизвестные *storie* неожиданных деталей. Такая «близость» рождает у зрителя особое ощущение удовольствия от возможности лично трактовать деталь изображения, просцируя на нее возникающие у него ассоциации и собственные фантазии.

Вряд ли когда-нибудь сбудется мечта Панофского и мы узнаем, «испытал» ли Пьеро ди Козимо «на собственном опыте» эмоции первобытного человека. Да это и не столь важно. Достаточно констатировать, что в эпо-

ху Ренессанса, когда вырабатывается новый код элегантного общения, успех его живописи зиждется на создании — в частных домах — образа естественного человека, того «варвара», которого стремится воспитать и обуздать цивилизованность нравов. Вазари считает, что в самой личности художника было нечто «скотское»; в наши дни можно предположить, что скорее в его живописи нашло выражение то, что сдерживалось утверждавшимися моделями поведения, образцом которых служил Леонардо да Винчи. В «Жизнеописаниях» Вазари Леонардо представляет собой как бы благородный аверс медали, тогда как «мужлан» Пьеро являет ее оборотную сторону.

Пьеро ди Козимо воплощает во Флоренции тип живописца, работавшего по заказам частных лиц, и ему принадлежит в истории искусства конкретное историческое место. Он в точности соответствует своему времени, как на севере Европы Босх, а в Венеции — Джорджоне и его последователи.

Последняя параллель может показаться несколько грубой или произвольной, тем не менее к ней прибегает еще в 1568 году Вазари, сравнивая Пьеро ди Козимо с Джорджоне и Корреджо, кого в ту пору «почитала Северная Италия». Этих живописцев, очень далеких друг от друга по духу, сближают их общее предназначение и призвание удовлетворять вкусы частных заказчиков.

Неясность самих сюжетов, столь частая у Джорджоне, намеренно неопределенный характер их иконографии связаны с развитием частных живописных собраний и желанием их владельцев наслаждаться принадлежащими им картинами индивидуально, в интимной обстановке. В Венеции в это время мы наблюдаем подлинное формирование вкуса. Здесь предпочитают «утонченность» «прилежанию» и «тщательности» (выражения, которые в XVII веке использует Карло Ридольфи³¹¹). В Венеции гораздо более, чем разъяснение содержания картины, любят использование аллюзий, иногда энигматических

из-за отсутствия поясняющих деталей или же введения деталей, имеющих отдаленное отношение к теме; разгадка иконографической загадки становится частью доставляемого картиной удовольствия, доступного лишь владельцу, который отводит себе двойную функцию соавтора художника (при выработке живописной программы) и хранителя (в *camera* или *camerino*, где выставляется произведение) секрета картины.

Мы уже наблюдали на примере «Крещения Христа», написанного Тицианом около 1512 года (ил. 127), как в полотнище ткани, помещенном на переднем плане, может проявляться индивидуальность художника; другие две детали свидетельствуют об участии в создании картины ее заказчика и о существенном изменении самого отношения к живописи. Владелец «Крещения Христа» Джованни Рам представлен на картине, однако его руки не соединены в традиционном молитвенном жесте: поскольку левая рука касается скалы, а к зрителю он повернут спиной, создается впечатление, что он сам погружается в Иордан и вместе с Христом принимает крещение. Трудно себе представить более непосредственное включение заказчика в произведение на религиозную тему. Этот эффект подкреплен странной сценой на заднем плане: испуганная женщина обращается в бегство при виде грифов, терзающих добычу. По предположению Сальваторе Сеттиса, смысл непонятной сегодня для нас сцены для владельца картины не составлял секрета. Очевидно, именно он подсказал эту деталь Тициану, чтобы затем предаваться в интимной обстановке благочестивым размышлениям³¹².

Итак, от Флоренции до Венеции и через всю Европу в разнообразных формах мы сталкиваемся с изменением отношения к живописному изображению, и смысл этого изменения является принципиальным. Активизируя, вероятно, непосредственное общение с живописью, которого требовала набожность, появление станковой картины и ее включение в камерное пространство частного

дома, изменяя ее цель, поистине способствуют адаптации изображения благодаря манипуляции изобразительной деталью. Эта последняя приобретает решающую роль в качестве носителя субъективного начала; в процессе воплощения содержания картины она становится посредником между субъектом изображения, будь то художник или заказчик, и зрителем, который в конечном счете субъективно интерпретирует подробности, как в случае с «наводящим страх» кроликом Венеры у Вазари.

Деталь 9: необычные подписи

В 1527 году, в год разграбления Рима, Джулио Кампи, живописец из Кремоны, подписывает необычным и внешне весьма своеобразным способом алтарный образ, который он создает для церкви Сант-Аббондио в своем городе: на переднем плане картины, под тронем Богоматери, он помещает, в окружении роз и на самом сакральном месте, палитру с изображенными на ней датой и подписью.

Такая деталь сразу приковывает внимание: это редкая форма сигнатуры. Однако она все же не выходит за пределы уже прочно укоренившейся практики благочестивой подписи³¹³. Сначала художник фиксировал свою подпись на раме картины, затем подпись проникает внутрь условного пространства, располагаясь на выступающем крае или на ступеньке трона главного персонажа. Чаще всего подпись принимает вид *cartellino**, куда художник вписывает свое имя, иногда — молитву, дополняя их изображением благоговейно зажженной свечи. Джулио Кампи, с его палитрой, делает смелый шаг: теперь *cartellino* — это не этикетка-обманка, а палитра, рабочий инструмент искусства, создавший картину; это уже не реальная свеча, горящая в церкви перед алтарным обра-

* Этикетки (*ит.*).

зом. Нет, представленная именно так — у ног Богоматери, на центральной оси алтарного образа, палитра является своего рода профессиональным *ex-voto*³¹⁴. Нововведение Джулио Кампи остается еще очень ограниченным, не более чем удачным; оно не выходит за рамки традиционной концепции, что подтверждает, впрочем, и сама композиция картины, несколько устаревшая, даже консервативная.

Тремя годами ранее одному живописцу, работавшему в Пьемонте, уже пришла в голову мысль «подписать» алтарный образ «палитрой», однако сделал он это более оригинально. На алтарной картине, изображающей Богоматерь в окружении святых (Верчелли, палаццо Арчivesковиле), Пьетро Грамморсео ставит свою подпись на *cartellino*, прикрепленной к палитре; однако способ изображения самой палитры мешает рассматривать ее как простой мотив *ex-voto*. Явно смещенная от центра и представленная наискось, она являет собой настоящий *trompe-l'œil*, создавая впечатление, будто предмет выступает за пределы плоскости картины. Художник демонстрирует таким образом свою виртуозность, и она привлекает внимание сильнее, чем его набожность, что подтверждает и тот факт, что подпись помещена на самом одеянии Богоматери, то есть на великолепном полотнище, которое вместе с одеждами двух святых занимает более половины нижней части алтарной картины. Деталь-подпись более, чем набожность, способствует здесь воздействию живописи, и данная особенность хорошо согласуется с общим характером картины, в которой можно увидеть почти «саркастическую» реминисценцию одной из групп на фреске Рафаэля «Диспута». Такая деталь согласуется и с характером Пьетро Грамморсео, который, несмотря на небольшое количество сохранившихся произведений, поражает своей способностью менять стиль и пробовать себя в разных манерах письма, — не случайно его прозвали Хамелеоном³¹⁵.

Впрочем, за год до появления этого алтарного образа, в «Крещении Иисуса», хранящемся в галерее Сабауда в Турине, Грамморсео поставил подпись гораздо более существенной сложности: рядом с cartellino, где написано: PETRO GRAMMORSEO PINGEBAT MDXXIII*, поперек изображения размещен муштабель художника, покоящийся на пне дерева, у ног св. Иоанна Крестителя. Эта второстепенная деталь заслуживает внимания по многим причинам. Ставя подпись в прошедшем времени несовершенного вида (pingebat), Грамморсео демонстрирует свою сопричастность современной гуманистической культуре.

В 1489 году Полициано правомерно ссылаясь на высказывание Плиния Старшего, в котором тот объясняет, что «лучшие художники помещали даже на своих законченных произведениях неопределенную надпись наподобие Appelles или Polyclitus faciebat, как если бы искусство было тем, что всегда имеет начало, но никогда не имеет конца». Начиная с XVI века это замечание приобретает существенное значение для теории и практики подписи и открывает дискуссию, продолжившуюся до XIX века³¹⁶. Как бы то ни было, в 1523 году использование Грамморсео имперфекта является новшеством. Оно предполагает наличие художественной проницательности в сочетании с известной долей иронии по отношению к серьезной теме.

Дело в том, что этот гуманистический имперфект иронично прокомментирован муштабелем, который сопутствует cartellino. Наличие технического аксессуара в подписи само по себе представляется исключительным; муштабель не может иметь значение ex-voto, приписываемое при случае палитре как атрибуту живописного искусства. Помещенный на пень муштабель Грамморсео намекает на отсутствующего в композиции художника, будто бы лишь на время по неизвестной причине пре-

* «Писал Петро Грамморсео, 1523» (лат.).

рвавшего свой труд. Этот муштабель забавным образом иллюстрирует мысль Плиния и Полициано о том, что у античных художников «поступком, исполненным скромности, считалась манера подписывать все произведения так, словно они оказались последними и словно каждое из них по воле рока лишилось» своего творца.

Впрочем, помещая муштабель на свежий пень, расположенный возле ног св. Иоанна Крестителя, Грамморсео уделяет ему место, которое, по всей видимости, нельзя считать несущественным. Достаточно вспомнить, что Филиппо Липпи еще раньше подписал свое «Поклонение Младенцу Христу в лесу», указав собственное имя, FRATER PHILIPPUS P., на рукояти топора, вонзенного в пень на одной линии со св. Иоанном Крестителем (ил. 128). На самом деле сочетание пня, топора и св. Иоанна Предтечи отсылает нас к мысли, четко сформулированной самим этим святым в Евангелии от Матфея. Непосредственно перед эпизодом крещения Иисуса св. Иоанн Предтеча предупреждает фарисеев и саддукеев: «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь; я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня... <...> Он будет крестить вас Духом Святым и огнем» (Мф 3: 10—11). Место размещения сигнатуры Липпи является неожиданным и, следовательно, возбуждает интерес. Но она по-прежнему поддается религиозной интерпретации: текст подписи («БРАТ ФИЛИПП») указывает на то, что произведение выполнено монахом. Художник сопричастен евангельскому призыву к покаянию, исходящему от Иоанна Предтечи; подпись с трудом различима для зрителя, но в самой картине она доступна взгляду Богоматери, напротив которой располагается.

Пример Филиппо Липпи показывает, насколько иным был замысел Грамморсео. Его муштабель не может быть объектом поклонения, и сопоставление его с пнем св. Иоанна Предтечи вызывает сомнение. Все происходит

так, как если бы художник обыгрывал здесь возможный поворот сюжета, не идентифицируя его; как если бы целью этой двусмысленности являлось не что иное, как чуть ли не откровенное провозглашение престижа искусства и художника. Композиция и в самом деле, кажется, это подтверждает. В левой части картины группа фигур намекает на присутствие фарисеев и саддукеев, а оружие, которое там угадывается, — на будущий арест Христа; однако вымышленный пейзаж выглядит неправдоподобным; Иордан, в частности, служит поводом для великолепного изображения силуэта лодки, но особенно изумительная деталь — отражение в зеркале реки голубя Святого Духа, бестактно рассматриваемого снизу, под невымыслимым углом зрения. Такое совершенно неуместное «изобретение», возможно, не лишено юмора.

Мы еще вернемся к юмору, поводом для которого в живописи может стать неожиданная деталь. Муштабель, изображенный на картине Грамморсео, принадлежит фактически к серии тех неординарных подписей, посредством которых художник заявляет о себе двояким образом (подписывая его и акцентируя внимание на своей подписи) и тем самым заставляет зрителя воспринимать наряду с сюжетом картины еще и художественную концепцию автора.

Неожиданный, а иногда и загадочный характер этих подписей особенно значим в произведениях на религиозные темы, поскольку едва такая подпись покидает раму, чтобы занять место в том же пространстве, что и сакральные образы, как она сразу же обращает на себя внимание. Сигнатура, несомненно, привносит в сакральное мирской элемент, но подобное вторжение понималось вначале, вероятно, как свидетельство набожности, стимулировавшей создание картины. Ибо авторитет художника содействует этому: начиная с эпохи Libri Carolini* счита-

* Книг, изготовленных по указанию Карла Великого.

ется, что красота (*pulchritude*) образа способствует его *sanctitas* и *virtus*, поскольку более красивое изображение вызывает и более сильное поклонение³¹⁷. Когда подпись превращается в неожиданную или таинственную деталь, она меняет свою функцию: заявляет о себе как о своего рода произведении искусства и одновременно об искусности произведения, независимо от его культовой ценности. Так, например, Пизанелло в 1445 году ставит подпись на своем «Явлении Богоматери св. Георгию и св. Антонию, аббату», используя для этой цели растения (не поддающиеся идентификации), из очертаний которых на земле, в центре на переднем плане, складывается его имя: PISANUS (ил. 129).

Спустя полтора века Караваджо пишет на Мальте «Усекновение главы Иоанна Крестителя». Это самое монументальное из его произведений (361 × 520 см). И единственное, которое он подписал (не своим автопортретом, а иначе). Его сигнатура на земле, в центре переднего плана, обозначена кровью обезглавленного святого. Психологический подход к трактовке картины заставил бы увидеть в столь необычном решении печать очень оригинального самовыражения художника, его трагического мироощущения, а также отражение многочисленных драматических событий, которыми была насыщена его жизнь. Кровавая подпись, безусловно, сильно акцентирует присутствие живописца в его творении. Однако мотивация произведений Караваджо была, возможно, менее психологической, чем принято сегодня считать.

Караваджо написал картину на Мальте в 1608 году и взялся за нее потому (как указывает Беллори в 1672 году), что хотел «получить Мальтийский крест, которым награждались люди, известные своими заслугами и добродетелью (*virtù*)». И художник действительно получил этот крест от Великого магистра француза Алофа де Виньякура 14 июля, после того как создал два его портрета (на одном он стоит в доспехах, на другом сидит в мирской оде-

жде), и тогда же Виньякур заказал ему «Усекновение главы Иоанна Крестителя». В это произведение, продолжает Беллори, «Караваджо вложил всю силу своего живописного мастерства», и *fierezza** его манеры письма настолько понравилась Великому магистру, что он наградил художника «роскошной золотой цепью и двумя рабами»³¹⁸. Это произведение — «произведение века», по выражению Роберто Лонги, — мгновенно приобрело известность, и вскоре многие художники устремились на Мальгу, чтобы его увидеть. Вполне вероятно, что, подписывая картину таким образом, Караваджо сконцентрировал в рассматриваемой детали *fierezza* своей живописной манеры и обозначил глубокое осознание силы своего искусства: посредством *concetto*** подписи он подчеркивает это осознание и привлекает к нему внимание, чтобы угодить магистру ордена.

Самоутверждение художника с помощью сигнатуры может принимать иногда почти смехотворные формы, как у Буше, который, как только был допущен в Академию, сменил в своей фамилии строчную букву *b* на *B* прописную. В некоторых случаях оно проявляется таким образом, что отвлекает внимание от сюжета картины, чтобы привлечь его к самому автору, и тогда сюжет изображения выражается в субъекте изображенного.

В качестве примера достаточно указать на две подписи, контрастные по решению. Их преимущество в том, что они как бы взаимодополняют друг друга, и отклонение, создаваемое их присутствием, побуждает в обоих случаях к теоретическим размышлениям.

Сигнатура, поставленная Антонелло да Мессиной (ок. 1474 г.) на его картине «Св. Иероним», была очень быстро замечена всеми. Она представляет собой небольшую визуальную ловушку, скрывающую и вместе с тем демонст-

* Яркость (*ит.*).

** Замысла (*ит.*).

рирующую как искусство живописца, так и его концепцию искусства. В 1529 году Микиель, изучая небольшую картину на дереве (46 × 35 см), обнаружил в ней характерные черты северной манеры письма и, решив, что она принадлежит скорее кисти ван Эйка или Мемлинга, нежели Антонелло, особое внимание уделяет подписи. На передней стенке сложной мебельной конструкции, где расположен святой, художник создал этикетку-обманку — маленькое раскрытое письмо («è finta una lettera attaccata aperta»), которое выглядит так, будто содержит имя мастера; cartellino, представленная таким образом, и в самом деле является ожидаемым местом для подписи. Однако если приблизиться и внимательно на нее посмотреть («se si guarda sottilmente appresso»), то оказывается, что письмо не содержит никакой подписи: это «одна лишь видимость»³¹⁹. Подобной фикцией сигнатуры художник, по мнению Вазари, в истинном смысле «пребывающий под знаком Венеры», демонстрирует способность своей живописи прельстить взор, заставляя его поддаться соблазну поверить в несуществующую видимость, — и Вазари приглашает зрителя приблизиться, чтобы насладиться вершиной живописного мастерства: цветовым пятном, которое одним своим присутствием делает видимое осязаемым и обманывает взгляд, дабы доставить ему удовольствие. Подписываясь подобным образом, Антонелло в полной мере осознает важность своего поступка. Ибо расставленная им визуальная ловушка отсылает нас к другой картине, находившейся тогда в Неаполе и не дошедшей до нашего времени, — к выполненному ван Эйком «Триптиху Ломеллини», известность которого была засвидетельствована уже с середины века Бартоломео Фацио в его «De viris illustribus». Особенно «превосходным по мастерству исполнения» там был книжный шкаф св. Иеронима: «...если ты немного удаляешься от него, он выглядит так, словно отступает назад, в глубину, и являет взгляду составленные в ряд кни-

ги в их совокупности, тогда как, если ты приближаешься, видны только их основные элементы»³²⁰. Антонелло, вероятно, знал картину ван Эйка (или же ее описание, сделанное Фацио); произведение это было знаменитым, и Вазари не колеблясь сделал его непосредственной целью путешествия (вымышленного), которое Антонелло якобы совершил во Фландрию, чтобы изучить секрет масляной живописи ван Эйка. Однако, хотя при помощи визуальной ловушки в «Св. Иерониме» Антонелло да Мессина и отсылает нас к «Св. Иерониму» ван Эйка, он тем не менее делает существенное отступление от своего образца. Чтобы привлечь взгляд зрителя, он «обыгрывает» не книги святого, а cartellino с подписью, то есть место, обозначающее присутствие живописца на картине. Он, безусловно, прославляет себя как создателя фикций, но — примечательный итог, — демонстрируя себя в этой роли, Антонелло одновременно дистанцируется от нее; парадоксально, что данная эмблема присутствия художника, свидетельствуя о нем издалека, при ближайшем рассмотрении его скрывает; и эта вершина живописного мастерства склоняет Микиеля к тому, чтобы считать автором картины ван Эйка, ибо венецианский тип самовыражения художника кажется ему не соответствующим интимности картины.

В 1508 году уроженец Умбрии Пинтуриккьо своеобразно подписывает «Святое собеседование» в церкви Сант-Андреа в маленьком городке Спелло (ил. 130). На переднем плане картины, на ее центральной оси, лежит на табурете запечатанное письмо; оно адресовано живописцу, что служит основанием для появления его имени с прилагаемыми к нему весьма лестными эпитетами: «Превосходному художнику, достойнейшему Мастеру Бернардино ди Перуджа, или Пинтуриккьо». Рядом с ним на табурете лежит вскрытое письмо, явно то же самое; оно поддается прочтению (вблизи). Текст этого послания, подписанный и датированный 24 апреля

1508 года, столь же длинный, сколь и неожиданный. Джентиле Бальони, епископ Орвието, просит в нем живописца оказать ему милость и соблаговолить откликнуться на просьбу блистательного правителя Сиены Пандольфо Петруччи, который желает, чтобы Пинтуриккьо вернулся поработать для него. Бальони любезно уговаривает художника уступить этой просьбе, описывая удовольствие, которое тот ему доставит, ответив согласием, и заявляет, что сам он готов услужить Пинтуриккьо в чем только возможно³²¹.

Поразительная сигнатура, свидетельствующая о законной гордости и даже о некотором тщеславии живописца. Правда, Пинтуриккьо имел достойного наставника: его учитель Перуджино в 1500 году с гордостью подписал цикл фресок в Колледжо-дель-Камбио в Перудже, присвокупив к ним свой автопортрет, дополненный нескромной надписью: «Петрус Перуджинус, превосходный художник. Если бы живописное искусство оказалось утраченным, он вернул бы его к жизни; если бы до сего дня его не существовало, он бы его создал». Около 1493—1494 года, не заботясь о сомнительных с точки зрения благочестия последствиях своего поступка, он золотыми буквами написал собственное имя на стреле, пронзающей шею св. Себастьяна (ил. 131). В «Благовещении», созданном в 1501 году в Спелло для капеллы Бальони церкви Санта-Мария Маджоре, Пинтуриккьо поместил свой автопортрет чуть позади Девы Марии, беседующей с архангелом Гавриилом.

Однако письмо-сигнатура в Спелло еще более значимо. Оно не только свидетельствует о тщеславии умбрийца, но представляет также огромный исторический и теоретический интерес. Ибо, намекая на двойное отсутствие художника (имя Пинтуриккьо написано не его рукой, а работу над этой картиной он оставил ради пребывания в Сиене), данное послание в картине не является чистой фантазией ее автора. В нем зафиксированы ре-

альные условия, в которых создавалось произведение: в контракте от 1507 года указано, что алтарный образ будет на самом деле выполнен учеником Эусебио да Сан-Джорджо по рисунку Пинтуриккьо, уже перенесенному на доску; мастер оставляет за собой лишь изображение голов главных фигур и, возможно, подпись. Таким образом, распечатанное письмо, помещенное на переднем плане, служит наглядной подписью алтарного образа: парадокс присутствия отсутствующего художника отсылает картину к историческим условиям ее создания. Вместе с тем это послание выглядит как отдельная надпись в целом ряду других надписей в картине, взаимосвязь между которыми позволяет предположить, что так и было задумано автором. Сверху донизу все слова на картине располагаются таким образом, чтобы через надписи связать с письмом время человеческой истории.

— На фронтоне трона Пинтуриккьо предусмотрел написание триграммы имени (сакрального) Иисуса в том виде, в каком францисканский проповедник св. Бернардин Сиенский распространил его культ в первой половине XV века: *ꝯꝰꝰ*. Пинтуриккьо были доподлинно известны и сам мотив, и его теологические коннотации: именно он несколькими годами ранее украсил в Риме капеллу Бальони в церкви Санта-Мария ин Арачели замечательным циклом фресок, посвященных сиенскому проповеднику.

— На фризе, расположенном под фронтоном, золотыми буквами выведены первые слова первого евангельского приветствия, начала христианской истории человечества: *AVA GRATIA P.*

— Под престолом св. Иоанн Предтеча в образе младенца пишет на своем филактерии незаконченную фразу (*ECCE AG.*), которая является его собственным атрибутом в живописи: *ECCE AGNUS DEI.*

— И наконец, на переднем плане, на табурете, письмо, адресованное художнику, указывает на время создания этой алтарной картины.

Совершенство замысла весьма примечательно; он даже вызывает удивление, поскольку исходит от живописца, которому обычно не свойствен подобный тип концептуальной композиции. Впрочем, возникает определенная трудность при обосновании введения письма в логическую конструкцию из ряда надписей, побуждающих нас перейти от имени Иисуса, пребывающего вне времени (*1sts*), к его озвучиванию (грядущему) в человеческой истории устами св. Иоанна Предтечи. Однако именно эта трудность и указывает на внутреннюю побудительную причину, которая привела Пинтуриккьо к такой из ряда вон выходящей детали.

Ибо данную деталь нельзя считать простым проявлением тщеславия; если соотнести ее с моментом карьеры художника, то она подчеркивает почти патетическую силу его самовыражения.

В 1508 году Пинтуриккьо пятьдесят четыре года. Он знаменит, однако слава его уже в прошлом. Вершины карьеры он достиг несколькими годами ранее: в Риме он был любимым живописцем папы Александра VI и благодаря посредничеству сиенского банкира Агостино Киджи декорировал его апартаменты в Ватикане. Именно к Пинтуриккьо в 1502 году обратился кардинал Франческо Пикколомини с просьбой украсить библиотеку Пикколомини в Сиенском соборе циклом фресок, посвященных памяти его дяди по материнской линии, папы-гуманиста Пия II Пикколомини. Пинтуриккьо тогда предоставили свободу творческого замысла, исполнения и выбора материалов для росписи свода «рисунками, которые теперь называют гротескными»³²². Роспись была закончена до 22 сентября 1503 года — даты избрания кардинала Пикколомини на папский престол. Однако 18 октября следующего года новый понтифик внезапно умирает. Строительство в Сиене продолжается, и Пинтуриккьо в это время обременен выполнением там престижных заказов. И все-таки смерть папы Пикколо-

мини (Пия III) наносит положению Пинтуриккьо роковой удар. Преемником Пикколомини избран Юлиан II, и вся политика Рима в области искусства в течение нескольких лет резко меняется. Придворным художником становится Микеланджело, затем Рафаэль. Прошло всего несколько месяцев, но концепция убранства апартаментов Борджа кажется уже архаичной, а память о папе, для которого работал Пинтуриккьо, подвергается поруганию.

В алтарном образе в Спелло тщательно изображенный текст письма свидетельствует еще о славе Пинтуриккьо, однако отныне эта слава локализуется между Спелло и Сиеной, вдали от римского двора, где наступает апогей Ренессанса. В Вечном городе *plenitudo temporum** имеет иное, мифическое значение, нежели то, какое демонстрирует нам композиция, созданная художником, который видит, что История отворачивается от него.

САМОВЫРАЖЕНИЕ ЛИЧНОСТИ

Амброджо Лоренцетти придал ангелу в своем «Благовещении», которое он написал в 1344 году, необычный жест: вместо того чтобы обращаться к Деве Марии, направив указательный палец либо на Нее, либо на небеса, или, сложив ладони рук, выражать почтение либо благословлять, архангел Гавриил показывает большим пальцем правой руки на себя (ил. 132). Такое «изобретение» воспринимается как дерзость, но в действительности его появление имеет особые и глубокие причины, которые распознает иконография.

Амброджо заимствует этот жест у своего брата Пьетро, обычно наделявшего им св. Иоанна Крестителя: это жест предтечи Иисуса, намекающего на Его приход

* Полнота времен (*лат.*).

в мир, и в качестве такового большой палец Иоанна Крестителя был объектом почитания, о чем сообщается в «Золотой легенде»³²³. Данный жест вполне приемлем для Гавриила, Божественного посланника, миссия которого — объявить Марии о Ее избранности и подготовить Ее к сошествию Святого Духа. Кроме того, Амброджо Лоренцетти придает ему более конкретный смысл, не только повествовательный, но и теологический. Так, мы вновь встречаем его у художника как жест, характеризующий образ заступника, просящего своего собеседника предоставить доказательство Милосердия (*Caritas*, Божественной любви) по отношению к третьему лицу. Этот жест как таковой подходит также для сцены Благовещения, поскольку Благовещение — это обмен *Caritas*: милосердия Господа («именно в силу несказанного Божественного милосердия Слово стало плотью», как объясняет Яков Ворагинский) и милосердия Марии (ибо именно в силу *Caritas* Она соглашается стать служанкой Господа; св. Бернард объясняет «полноту Ее благодати» такими словами: «Благодать Божественности в Ее груди, благодать милосердия в Ее сердце»³²⁴).

Иконографические толкования показывают, до какой степени эта, на первый взгляд неканоническая, деталь была обдуманной, насколько она согласуется с глубиной мысли, выраженной в произведении. Как установил некогда Эрвин Панофский, «Благовещение» Амброджо является также первой в истории европейской живописи композицией, где логично использована перспектива на переднем плане изображения³²⁵. Большой палец ангела вполне достоин кисти художника, представленного флорентийцем Гиберти столетие спустя в своих *Comentarii* как «в высшей степени искусный живописец, человек выдающегося таланта (*ingegno*)... очень сведущий в теории искусства (*molto perito nella teorica della arte*)».

Однако, несмотря на авторитет Амброджо Лоренцетти, названная деталь никогда не повторялась в последую-

щих «Благовещениях». Совершенно очевидно, что она не была понята современниками, более того, она и не могла быть понятой: нововведение слишком не соответствовало традиции, слишком отступало от художественной практики той эпохи и, кроме того, удивление, которое не мог не вызывать жест большого пальца архангела, рисковало дискредитировать религиозную функцию сюжета Благовещения в живописи.

Историческая неудача данной детали, отсутствие откликов на изображение большого пальца и его исключительный характер показывают также, что деталь способна вступить в противоречие с ожиданиями взгляда потому, что она обязана своим присутствием на картине чрезмерному стремлению художника к самовыражению. Эта деталь Лоренцетти — плод его размышлений, признак *peritissimo pittore**, сознающего свою непростую роль в переломный момент развития сиенской культуры. Вместе с тем она слишком индивидуальна, чтобы быть понятой и воспроизведенной.

Подобные индивидуальные детали могут быть самыми разнообразными, и невозможно составить их перечень иначе, чем взяв за основу ту степень категоричности утверждения, с какой художник заявляет нам о своем вмешательстве — от очевидности до незаметности или даже сокрытия.

Таким образом, не подлежит сомнению, что, разглядывая картину Якопо Бассано «Изгнание торгующих из храма», его современники без труда узнавали в старике, цепляющемся за стол у правого края картины, портрет-шарж, почти нравоучительную карикатуру на Тициана, который действительно был известен своей любовью к деньгам; и старик, изображенный Бассано, как отметил Кеннет Кларк, обнаруживает близость к «Автопортрету» Тициана, хранящемся в Берлине³²⁶.

* Опытнейшего живописца (*int.*).

Точно так же и многочисленные детали, окружающие главную фигуру в «Данасе», написанной Жироде в 1799 году, кажутся на первый взгляд странными, малопонятными и не имеющими отношения к теме картины. Однако современники сразу же поняли их смысл и усмотрели в них мстительность художника его модели — мадемуазель Ланж. И тогда эта актриса обратилась к Жироде с просьбой убрать выставленное в Салоне произведение, «которое, по общему мнению, ничего не добавляет к вашей славе и порочит мою прекрасную репутацию»; Жироде согласился и спустя две недели заменил мифологическую картину поистине «морализующим портретом» мадемуазель Ланж, детали которого намекают на ее ветреность. Индюк с павлиньими перьями поразительно походил на мужа актрисы, к тому же на лапе у него кольцо; если Жироде помещает у ног Данаи пьесу Плавта «Азинария», то делает так потому, что в этой комедии куртизанка одновременно оказывает любезность и отцу, и сыну. Провокационный характер намеков, которым Жироде наделил детали, привел к чрезвычайным последствиям: сей скандальный эпизод вынудил мадемуазель Ланж отказаться от карьеры, покинуть Париж и отправиться в Италию...³²⁷

Юмористические детали

Неожиданная, неуместная деталь представляет для художника действенный инструмент для того, чтобы с юмором трактовать воплощаемый сюжет. Юмористическая деталь может быть явлена с большей или меньшей деликатностью. Достаточно будет привести здесь три примера.

Гирлянды фруктов, обрамляющие сцены из «Истории Психеи», написанной Рафаэлем совместно с его учениками на вилле Фарнезина (ил. 133), переплетаются вокруг любовной истории сюжета, образуя целый ряд несколько непристойных конфигураций, в которых повторяются,

в виде *sergio ludere*, намеки на предмет рассуждений современной культуры — на культ Приапа³²⁸. По крайней мере в одном случае намек принимает откровенно юмористический оттенок. Меркурий, посланный Венерой, дабы возвестить людям, что она разыскивает Психею, возлюбленную своего сына, открывает этот повествовательный цикл. Итак, своей расprostертой левой рукой он указывает в гирлянде на то, что можно рассматривать как разгадку истории, ее конечную цель и ее эпилог, то, что вызывает гнев Венеры, и то, что, в сущности, правит миром согласно прекрасному девизу «*Omnia vincit Amor*»*. Вазари, в меньшей степени, чем позднейшие историки, склонный к ханжеской добродетели, заметил эту деталь и с воодушевлением ее описал: «Над фигурой летящего Меркурия он представил Приапа в виде тыквы, обвитой садовыми вьюнками, и с двумя баклажанами вместо мужских яичек; рядом он изобразил гроздь крупных смокв, одна из которых, разрезанная и очень спелая, пронзена хвостиком тыквы. Этот саргиссио исполнен с таким изяществом, что ничего лучше нельзя и представить»³²⁹.

Удивительно, что современные историки, в отличие от Вазари, не захотели увидеть в этих гирляндах никакого намека, а обратили внимание лишь на изображение «самых обычных овощей», из которых художник создал не более чем прекрасные живописные фрагменты. Иногда историк может отказаться видеть то, что показывает деталь, или, увидев ее, не пожелать говорить об этом — либо в силу своей «стыдливости», либо в силу того, что книжная эрудиция мало способствует пониманию юмора в живописи.

«Обручение Марии», написанное Россо в 1523 году для церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, служит превосходным примером такой исторической цензуры (ил. 134). В правой части картины Россо изобразил доминиканско-

* «Любовь побеждает все» (лат.).

го святого, призывающего зрителей в свидетели события, указывая правой рукой на двух супругов. В своей книге об остроумии и юморе в искусстве Возрождения Поль Барольский первым отметил, что большой и указательный пальцы доминиканца, направленные на Иосифа и Марию, ориентированы «на пах Иосифа и незаметно (или, может быть, довольно заметно) указывают на сексуальное возбуждение жениха»³³⁰. В алтарной картине подобная фаллическая шутка, разумеется, вызывает удивление. Не менее поразительно и то, что, как свидетельствует Барольский, данная деталь никогда не комментировалась искусствоведами, хотя некоторые из них признавались, что заметили ее и поняли ее смысл. Между тем малопрстойный жест доминиканца соответствует отличительной особенности искусства Россо Фьорентино — его иронии, его вкусу к насмешке и карикатуре, — и (еще более важный для историка факт) этот кажущийся сегодня почти скандальным характер детали отражает, конечно, позицию заказчика произведения — кардинала Джинори.

В том же сочинении Барольский обращает внимание на юмор, которым проникнута картина Боттичелли «Марс и Венера» (ил. 135); в частности, он отмечает, что местоположение правой руки Марса и жест указательного пальца намекают на его любовное истощение, что подтверждает и его сон, настолько глубокий, что ему не в силах помешать ни галдеж, ни шумная игра юных сатиров. Сатиры к тому же, заменив маленьких амуров греческого поэта Лукиана, подчеркивают тем самым скорее сексуальный, нежели астрологический (Гомбрих) или философский (Винд), характер победы, только что одержанной Венерой над Марсом³³¹. Барольский отмечает даже, что левая рука Венеры «направляет внимание зрителя на полупрозрачную драпировку, соблазнительно обнажающую до колена ее левую ногу». Но пронизательный взгляд Барольского не подметил игру с тканью одежды, которой заняты пальцы той же самой руки: большой

и указательный пальцы Венеры явно намеренным движением натягивают ткань в определенном месте, лишая ее «прозрачности», чтобы там обозначилась затененная складка между двумя параллельными выпуклостями, создавая на одежде Венеры весьма недвусмысленную конфигурацию. Эта ткань демонстрирует то, что сокрыто ею, превращая данное изображение в образ, содержащий намек. Такой прием будет часто использоваться в XVI веке, о чем свидетельствуют многочисленные версии эротических гравюр, считавшихся непристойными, подвергавшихся критике и скрывааемых. Можно было бы показать, каким образом художники разрабатывают и применяют такую деталь, как прикосновение руки к волосам или ткани жестом явно эротического характера.

Именно эротический и юмористический контекст объясняет присутствие на картине «Марс и Венера» Пьеро ди Козимо (ил. 126) кролика, показавшегося Вазари пугающим. Этот кролик, безусловно намекающий на плодovitость Венеры, представляет собой также, как отмечает Барольский, юмористическую аллюзию на сексуальный характер сражения, которое, как и у Боттичелли, лишило Марса сил. Перефразируя Катулла, Понтано сравнивает свою возлюбленную с нежным кроликом: его вдохновило на такое сравнение созвучие, улавливаемое в поздней средневековой латыни в словах «кролик» (*cuniculus*) и «женский половой орган» (*cunpus*)³³². Конечно, кролик Венеры поражает своей величиной, но вместо того, чтобы испугаться его, маленький Амур, направляя указательный палец на спящего Марса, как будто спрашивает о чем-то мать и сердится из-за затаившегося сна бога войны, тогда как на переднем плане голубь с голубкой целуются (уже?) прямо над тем местом, где ткань прикрывает пах Марса, а на его подушке преспокойно отдыхает муха.

Названные детали говорят сами за себя. Они представляют особый интерес для характеристики остроумия,

с каким художник (или заказчик) трактовал тему. Формальная интерпретация, основанная на эрудиции, упускает из виду, что иконография творчески воплощается (в самом процессе созидания) в картине. Картина не просто иллюстрирует текст, который она изображает, — она его перерабатывает и обыгрывает. Если в своем произведении «Марс и Венера» Пьеро ди Козимо и вдохновляется Лукрецием, чтобы, согласно Панофскому, преобразовать «возвышенную классическую аллегория» в «очаровательную и наивную пастораль», то он этим не ограничивается. Общая тональность картины — сексуальная и юмористическая, о чем свидетельствует сама логическая взаимосвязь деталей.

Автопортреты

Самовыражение личности в изображении может проявлять себя посредством более незаметной, а иногда и почти скрытой детали.

Подтверждением этого могут служить история и анализ двух автопортретов Пуссена.

По просьбе своего друга Шантелу, а также из-за отсутствия в Риме художника, способного удовлетворить его запрос, Никола Пуссен в 1648 году дал ему обещание написать свой автопортрет (ил. 136). Менее чем через год, 20 июня 1649 года, художник сообщает в письме Шантелу, что автопортретов будет два; он пошлет ему «тот, что окажется более удачным, однако, пожалуйста, не надо ничего об этом говорить, чтобы не вызвать зависти». Предостережение Пуссена вызвано тем, что второй автопортрет предназначался для Пуантеля, еще одного парижского друга Пуссена (ил. 137). Именно Шантелу в 1647 году позавидовал Пуантелю: картина «Нахождение младенца Моисея на реке Нил», созданная Пуссенем для Пуантеля, была ему «вручена с любовью», и это заставило Шантелу предположить, что Пуссен написал полотно

«с большей любовью», чем произведения, выполненные для него. 29 мая 1650 года Пуссен снова заверяет Шантелу, что «у него нет ни малейших причин для зависти»: оба портрета закончены и у Шантелу будет «лучший и более похожий». Его друг сам сможет увидеть разницу, и Пуссен особо подчеркивает трудности, с которыми он столкнулся при написании данного автопортрета. Кстати, во время своего пребывания в Париже сам Бернини сочтет автопортрет, предназначенный для Шантелу, более похожим на Пуссена, нежели созданный для Пуантеля.

Два автопортрета действительно различны. Они представляют собой как раз два варианта самовыражения, и Луи Марен показал, что различие между ними связано с выбором разных модусов — тех унаследованных от греков музыкальных ладов, природу и функцию которых в живописи Пуссен четко объяснил в письме к Шантелу, опровергая его обвинение в том, что писал для Пуантеля «с большей любовью». В «Автопортрете» для Шантелу Пуссен серьезный, строгий, сдержанный: это «фригийская вариация дорийского модуса». В «Автопортрете» для Пуантеля Пуссен нежный, мягкий и грустный: это «гиполидийская вариация лидийского модуса»³³³.

Одна деталь подтверждает данный анализ и указывает на то, что Шантелу, возможно, все-таки имел некоторое основание для дружеской зависти по отношению к Пуантелю. В «Автопортрете» для Шантелу Пуссен изобразил у себя только одну руку — правую, лежащую на папке с рисунками или эстампами. В версии для Пуантеля, в правой части картины, Пуссен показал обе руки, и они скрещены; жестом, близким к варианту для Шантелу, правая рука художника держит книгу, озаглавленную «De lumine et colore», тогда как левая рука демонстрирует то, «что определяет его как живописца и мастера рисунка» (Л. Марен), — карандаш. Разумеется, важно не то, сколько рук видно, а сам факт, что в «Автопортрете» для Пуантеля Пуссен держит в левой руке карандаш. Хотя художник и не изобра-

жает себя за работой, карандаш, зажатый в его левой руке, все-таки служит тонким дружеским намеком, возможно окупая тем самым преимущество «Автопортрета» для Шантелу, где живописец больше похож на себя. Пуссен обращает к Пуантелю доверительный взгляд, каким он предположительно всматривался в свое лицо с целью изобразить себя «в зеркале». Сокрытие левой руки в версии для Шантелу также свидетельствует о связи с зеркалом, но именно это сокрытие и указывает на элизию (выпадение) в живописи. Такая элизия весьма распространена, и она не имела бы никакого смысла, если бы «Автопортрет» для Шантелу был единственным. Однако, в отличие от «Автопортрета» для Пуантеля, здесь элизия левой руки представляет собой варьирование детали, заключающее в себе возможную вариантность композиции и согласующееся, например, с тем фактом, что «Пуссен Пуантеля» смотрит на адресата своего автопортрета открыто и доверительно, прямо в глаза, тогда как «Пуссен Шантелу» слегка отводит взгляд, как бы желая рассмотреть в зеркале то, что не вмещают рамки картины: аллегорическое произведение на заднем плане «Автопортрета» — женскую полуфигуру, олицетворяющую Живопись, к которой протянуты руки любителя Живописи. Если в «Автопортрете» для Пуантеля, написанном первым (1649), заявленные отношения между художником и заказчиком — это дружеская близость, то в «Автопортрете» для Шантелу речь идет об общей для них обоих любви к живописи. Кто из двух друзей должен завидовать?

На самом деле редко можно увидеть, чтобы художник изобразил себя левшой и, обыгрывая эту деталь, сделал достоянием публики сокровенную связь, устанавливающуюся между ним и живописью. В маленьком медальоне, где Гольбейн изображает самого себя (Индианаполис, фонд Клоуз), даже он превращает себя в правшу, хотя и был левшой, если, конечно, верить ван Мандеру, который подчеркивает, насколько редко встречается художник-

левша³⁵⁴. Действительно, с момента своего зарождения автопортрет становится объектом взгляда другого человека и создается с учетом его социального опыта. Источником воздействия произведений, где живописец показывает себя «левой в зеркале» (таков «Автопортрет» молодого Давида), являются более интенсивно выраженные и подчас смущающие зрителя непосредственность и доверительность, которые демонстрируются почти спонтанно.

С этой точки зрения большой интерес представляет «Автопортрет» Луки Камбьязо, хранящийся в галерее Уффици, поскольку можно установить причины, способствовавшие тому, что художник изобразил себя именно так и дважды повторил столь интимный образ (ил. 138). Этот «Автопортрет» не слишком высокого качества; относительная неумелость поражает, даже когда знаешь о непринужденности, на которую был способен генуэзец. Однако неумелость имеет значение как свидетельство и некий знак. Лука Камбьязо не только представил себя левой рукой, но и писал свой автопортрет левой рукой: напряженность его позы свидетельствует о том, что, изображая себя, художник выбрал неудобную точку зрения, в результате чего вынужден был смотреть на себя в зеркало, расположенное несколько в стороне.

Такая мизансцена из трех элементов — *художник/зеркало/картина* — тем более подчеркивает интимный характер творческого процесса, что сюжет произведения на редкость сложный. Портрет, который Лука Камбьязо пишет, глядя в зеркало во время работы, — это не его собственный портрет, а портрет его отца. Следовательно, картина представляет собой не автопортрет художника, изобразившего себя в процессе работы над ним, а автопортрет художника, пишущего своего отца. Эффект, обусловленный самой структурой изображения, вводящей в заблуждение ввиду того, что художник смотрит на себя в зеркало и два изображенных взгляда совпадают; эффект псевдозеркала, которое соотносит в картине фигу-

ру художника с фигурой, изображаемой на картине-в-картине, — это мнимый эффект. Впрочем, более внимательный взгляд устанавливает различие двух лиц, похожих друг на друга только издали.

Лука Камбьязо, как мы скоро убедимся, не изобразил своего отца непосредственно. Однако благодаря игре взглядов можно предположить, что в действительности Камбьязо поместил своего отца там, где за рамками картины должно находиться зеркало, с помощью которого он создает свой автопортрет, там, куда обращен взор художника, изображающего самого себя. Таким образом, Лука Камбьязо объединил то место, где появляется его собственное изображение (отраженное в зеркале за пределами картины), и то место, где его отец мыслится реально присутствующим. В пределах этой манипуляции (вполне достойной дарования живописца) композиция картины являет нам парадоксальный факт: отец вместо сына.

Данная поразительная инверсия подтверждает и углубляет гипотезу исследователей творчества Луки Камбьязо: этот «Автопортрет» был, возможно, посмертным портретом отца, в котором кисть сына делает умершего отца живым, воскрешенным благодаря искусству живописи.

То, что нам известно о Камбьязо-старшем, делает правдоподобным стремление художника прославить своего умершего отца. Джованни Камбьязо также был живописцем и сыграл существенную роль в распространении Ренессанса в Генуе в начале XVI века. Он стал первым учителем сына и, прожив на редкость долгую жизнь (более восьмидесяти трех лет), скончался, всеми забытый: его биограф Сопрани в 1674 году сетовал на то, что «фактор времени и беспечность людей предали забвению его смерть». Таким образом, Лука Камбьязо, изображая себя в процессе созидания, как свидетельствует Сопрани, — «портретного образа» отца, — воздаст ему посмертно дань глечтения³³⁵.

Следует также отметить, что еще одна помещенная художником на картине-в-картине деталь призвана подкрепить и углубить замысел. Зажатая в левой руке сына кисть приближена к лицу отца в том месте, которое отнюдь не лишено значения: она касается именно рта, изображаемого художником... Такое положение кисти говорит об очень важных психологических задачах и смысловой нагрузке, и сама его необычность открывает возможность для интерпретации, основанной в данном случае на глубоком увлечении Луки Камбьязо одной религиозной темой.

В «Золотой легенде» рассказывается, что, когда Адам, отец Сифа, умер, сын не смог заполучить чудодейственное масло для возвращения его к жизни: у врат Эдема ангел вручает Сифу ветвь, из которой должно через пять тысяч пятьсот лет истечь масло Спасения. Тогда Сиф сажает ее на могиле Адама или, как изображает Пьеро делла Франческа в Ареццо, прямо в рот своему мертвому отцу. Из этой ветви и произрастет древо Креста, на котором потом умрет ради спасения человечества Сын Божий, тот самый Христос, чье Воплощение и стало плодом Слова Божия. Таким образом, от Ветхого Завета до Нового Завета, от смерти первого Отца до рождения Сына Отца рот соединяет, между смертью и рождением, Сифа и Адама, Отца и Сына.

Лука Камбьязо как сын своего отца — человека, способствовавшего распространению ренессансной живописи на его родине, изобразил себя готовым вложить в рот отца кисть художника — символ ветви, источающей масло, которое благодаря «почти Божественной силе» живописи делает бессмертным умершего, сохраняя его в памяти живущих.

Оригинальность данного «изобретения» подтверждается тем фактом, что Лука Камбьязо создал две почти идентичные версии указанного «Автопортрета». Хотя «Автопортрет» демонстрирует посредством выставленной

напоказ леворукости Камбьязо, что живописец предельно сосредоточен на самом себе, однако в действительности он обдумывает свою картину. «Автопортрет» прославляет также и сына и заслуживает того, чтобы снискать более широкую известность, нежели произведение, предназначенное исключительно для интимного созерцания.

Мантенья, задолго до Пуссена и Камбьязо, уже продемонстрировал глубокое понимание возможностей различных приемов, которые художник может варьировать, заявляя о себе, — от публичного и официального уровня до интимной и сокровенной сферы. Три сигнатуры (предназначенная для публики, неофициальная и интимная), в росписях Камеры дельи Спози в палаццо Дукале в Мантуе (между 1465 и 1474 годами), показывают, как индивидуальная трактовка темы проявляется посредством детали, находящейся почти на грани невидимости.

В предназначенной для публики подписи, разумеется, использованы латинские прописные буквы, она помещена в большом картуше с посвящением. Текст, свидетельствующий о Мантенье как о художнике-гуманисте и живописце-биографе Лодовико Гонзага, увековечивает государя, сохраняя после его смерти память о нем для потомства.

Неофициальная подпись представлена автопортретом, вписанным в растительный декор пилястры, отделяющей сцену «Встречи» от картуша с посвящением (ил. 139). В эту второстепенную деталь Мантенья включает свое собственное изображение; находясь на пилястре, а не в общем с маркизом пространстве, оно обозначает и почтительно соблюдает ту дистанцию, которая во внутренней социальной иерархии дворца разделяет и соединяет государя и его живописца.

Интимная подпись находится в главном облаке окулюса (oculus) — круга, написанного в центре свода (ил. 140). Свет касается облаков, и в них вырисовывается профиль человеческого лица. Это лицо определенно принадлежит Мантенье. Оно относится к серии тех лиц, которые, на-

чина с «Гигантской головы» в капелле Оветари (1456), затем в берлинской картине «Представление Господа в Храме» (1465) и заканчивая «Мертвым Христом» из Пинакотеки Брера (ок. 1480 г., ил. 31), Мантенья располагает на полях своих произведений. Лицо постепенно стареет, но от произведения к произведению принадлежит одному и тому же человеку; образованный облаками профиль в окулюсе особенно отчетливо напоминает лицо, помещенное у правого края картины «Представление Господа в Храме», обычно датируемой 1465 или 1466 годом, то есть в то время, когда Мантенья начинает роспись свода Камеры дельи Спозы.

Вырисовывающийся в облаках профиль представляет собой столь интимную «подпись», что она не была замечена даже лучшими знатоками палаццо. Следовательно, эта относительная невидимость согласуется с общей концепцией зала, где государь утверждает свое право на тайну в добром правлении своими подданными. Точно продуманное включение профиля в композицию окулюса подтверждает, насколько интимное, тайное изображение художником самого себя соответствует данной концепции: профиль находится строго по оси, которая, пересекая зал, служит разграничительной линией между публичной и приватной сферами и демонстрирует в самом пространстве частной жизни, доступной взглядам, существование непостижимой тайны — тайны государя.

Маркиз Мантуи, очевидно, знал от художника о названной детали еще до того, как она была вписана в композицию, и согласился с этим *concetto*. Ведь превращенное в облако лицо Мантеньи представляет собой лишь тайную подпись в произведении — в произведении, к созданию которого художник еще только приступил, ибо роспись была начата со свода и окулюса. Являясь расплывчатой деталью, поскольку она едва различима, автопортрет Мантеньи указывает и на ту функцию, которую выполняет здесь живопись: изобразить нечто тайное, сделать види-

мым нечто невидимое. Облако-портрет также свидетельствует о гуманистической задаче художника в зале, где живопись «раскрывает сокрытую» политическую истину; ту же задачу поставил перед поэтом Петрарка во время своего награждения лавровым венком на Капитолийском холме в 1341 году: открывать и прославлять «истинную суть того, что скрывается за чудесными красками и как бы соединяется в блистательное воображаемое облако»³³⁶.

Пупки

Индивидуальная трактовка темы, продемонстрированная здесь Мантеньей, согласуется с содержанием и политической концепцией декоративного убранства зала: деталь-профиль служит их тайной эмблемой. В картине «Св. Себастьян», написанной около 1476 года, Антонелло да Мессина также скрывает деталь, свидетельствующую о функции, которую он отводит своей живописи (ил. 141). Однако в данном случае деталь едва ли не противоречит назначению произведения. В контексте религиозного изображения, культовая коннотация которого очень сильна (св. Себастьян — защитник от чумы), художник, в сущности, утверждает свою концепцию живописи как любовного обольщения, *innamoramento*. Эта деталь настолько индивидуальна, что, хотя ее присутствие и угадывается издали, обычные условия восприятия произведения не позволяют рассмотреть ее вблизи.

Ввиду построения перспективы с сильно заниженной точкой схода, а также изображения св. Себастьяна крупным планом его фигура обретает монументальность. В соответствии с религиозным сюжетом и в силу особенностей композиции тело римского воина превращается в щит, заслоняющий город, представленный на заднем плане: Себастьян не умирает, пораженный стрелами императора Диоклетиана, а ограждает верующих от чумы. Сюжет в высшей степени почитавшийся, что подчерки-

вается здесь и наличием пяти стрел, которые, согласно распространенной в то время символике, напоминают о пяти ранах Христа и как бы обозначают на теле пять букв слова AMORE (Божественный).

И все-таки в этом почитаемом и совершенном теле есть одна маленькая деталь, которая, как только ее замечаешь, затрудняет восприятие образа, ибо кажется неуместной. Пупок святого смещен влево (по отношению к зрителю — вправо). Смещение очень незначительное, но оно обращает на себя внимание именно как смещение, из-за того что Антонелло на центральной оси тела четко обозначил тень, проходящую через весь живот, хотя он не слишком мускулистый.

Данное смещение не лишено смысла. Оно создает в теле святого, в центральной точке его симметрии, асимметрию, которой последовательно подчиняется расположение элементов в упорядоченной на первый взгляд картине. В этом смысле смещенный пупок служит своего рода эмблемой компоновки изображения в целом. Но в образце совершенного тела, возрождением которого озабочено искусство Ренессанса, смещение пупка — незначительный изъян — является в то же время серьезным нарушением. В сформулированном Витрувием каноне человеческого тела и его пропорций пупок фактически является абсолютным центром гармонии. Его смещение, следовательно, разрушает принцип красоты, утверждаемый образом.

Следовательно, названная деталь служит в действительности местом самовыражения художника: она заявляет о его присутствии в картине, о его устремлениях в живописи. Рассматриваемое вблизи, это нарушение возникает в едва заметной, подходящей для него интимной конфигурации; пятно обнаруживает себя как то, чем оно является на самом деле: оно написано не как пупок, а как глаз, вззирающий из тела святого на зрителя и отчетливо идентифицируемый вплоть до едва заметной люминозной точки, мерцающей в его зрачке.

Открытие удивительное. Но это удивление рассчитано, запрограммировано Антонелло. Ибо лаконично написанный пупок-глаз представляет собой деталь, созданную вовсе не для рассматривания вблизи, — она призвана привлекать взгляд издалека. Чтобы признать в ней пупок, каковой она и изображает, надо поместить картину вне пределов строго установленной точки зрения и восприятия, то есть в глубине часовни, в алтаре, и примерно на метр выше уровня данного алтаря. Чтобы разглядеть глаз, надо рассматривать картину по-особому, вблизи (в музее или в реставрационной мастерской). Однако такое изменение условий восприятия не только не снижает, но даже подчеркивает значимость детали. Внимательно исследуя красочную поверхность, мы восстанавливаем обстоятельства, при которых художник работал в мастерской, создавая картину вблизи. Взгляд с незначительного расстояния, доверительный взгляд, наиболее идентичен обстановке, в которой живописец продумывал детали композиции, впоследствии не всегда заметные из-за размещения картины в общественном и публичном месте.

И все-таки вопросы остаются. Что здесь делает смещенный пупок — глаз, скрытый в красочной субстанции живописи? И каким образом данная деталь связана с религиозной темой в интерпретации Антонелло? На этот вопрос невозможно ответить, не рассмотрев идеологических и общекультурных условий развития искусства в Италии около 1475 года. В частности, следует учесть взаимодополняемость (наметившуюся именно тогда) венецианского и тосканского подходов к живописи.

Пупок-глаз представляет собой в действительности вполне осознанную вариацию на тему глаза, скрытого от зрителя в написанной на доске архитектурной ведуте Брунеллески (реального отверстия, сделанного в доске в том месте, где изображен флорентийский Баптистерий, с единственной целью: чтобы зритель, глядя в отверстие-

глазок с оборотной стороны картины, мог рассматривать ее в зеркало, которое он держал в руке напротив нее с лицевой стороны, а манипулируя этим зеркалом, способен был даже поймать в нем свой собственный взгляд). Однако вариация Антонелло да Мессины не является игровой; на самом деле здесь происходит извращение модели Брунеллески. Ведь пупок-глаз не только смещен относительно центра тела; он смещен еще и относительно точки схода и, следовательно, места геометрической проекции взгляда зрителя. Таким образом, глаз, вписанный в пупок, не сопоставим ни с глазом зрителя, ни с глазом художника. Можно сказать, что это «глаз самой живописи» в ее красочной субстанции. И взаимосвязь между этим глазом и стрелой, глубоко вонзившейся в тело по другую сторону от центральной оси, звучит как ответ живописи на вопрошающий взгляд зрителя: отталкивая взгляд зрителя, оставивший след на этой красочной субстанции (в своего рода теле), она в свою очередь разглядывает зрителя. Здесь выражена идея о том, что в молчании живописи как искусства картина мыслится не только как средоточие взглядов и намерений, или как зеркало, или как демонстрация математических закономерностей, но и как творческое создание эффектов.

К тому же отступление Антонелло от нормы далеко не столь значительно, как может показаться. Практика и культура того времени обнаруживают подоплеку его «изобретения». Оно вписывается в последовательную разработку венецианской живописной традиции. Именно в Венеции, больше чем где-либо, удовольствие (*piacere/diletto*) рассматривается в качестве конечной цели живописи, а точнее, как один из важнейших инструментов ее воздействия. Именно о Тициане Спероне Сперони заявляет, что его живопись — это «райское наслаждение». Таким образом, «венецианец» Антонелло да Мессина играет решающую роль в эволюции живописи в 1475—1480 годах. Пупок-глаз «Св. Себастьяна» указывает

на использование известной темы Петрарки, почти расхожей в литературе данной эпохи. В действительности пупок-глаз — не что иное, как живописное воплощение концепции Петрарки об ударе молнии, об обольщении посредством обмена взглядами: при оптической организации *inpaintamento* взгляд нацелен на объект желания, и глаза этого объекта отвечают, словно эхо, утвердительным взглядом тому, кто на него смотрит, как бы угадывая его желание.

История (традиционная история) живописи в конце концов аргументировала интерпретацию «взгляда» «Св. Себастьяна» Антонелло да Мессины. Один из живописных источников хранящейся в Дрездене картины (в частности, мотива городского пейзажа) мы находим в Падуе, на фреске «Мученичество св. Христофора», написанной Мантеньей в церкви дельи Эрemitани (ил. 142). Антонелло выбрал такую модель отнюдь не случайно: не только потому, что его собственный «Св. Себастьян» входил в триптих, где пандан ему составлял «Св. Христофор», считавшийся, как и св. Себастьян, защитником от болезней и увечий, но и потому, что казнь св. Христофора сродни казни св. Себастьяна Антонелло. Хотя св. Христофор и был обезглавлен (а не забит палками, как Себастьян), но это произошло лишь после того, как его безрезультатно подвергли казни стрелами, исход которой наглядно представлен на фреске Мантеньи: «Затем царь [Ликий] повелевает привязать его к столбу и приказывает четырем сотням солдат пронзить его стрелами; но все стрелы зависли в воздухе, и ни одна не может его достать. Тогда царь, полагая, что он уже убит лучниками, начинает поносить его; вдруг одна из стрел отделяется от других, поворачивается в сторону царя, поражает его в глаз и ослепляет». В верхней левой части фрески Мантенья изобразил это чудо; двадцать лет спустя, обратившись к другому святому, Антонелло незаметно смещает направление прицела на изображенном в картине теле, что под-

черкивает желание художника влобить в это живописное тело зрителя.

Впрочем, он не ошибается относительно того «любовного воздействия», которое может оказать живопись обольщения. Именно против него выступают ригористы Контрреформации, подвергая осуждению «рождающие похоть изображения нагих мужчин, [которые] способны совратить женскую душу». В своем «Trattato» Ломатцо явно имеет в виду св. Себастьяна: «Нельзя, чтобы его показывали обнаженным, прекрасным, волнующим и белокожим, как если бы он был реальным и как его написал некогда фра Бартоломео, сделавший его столь прекрасным и столь соблазнительным, что женщины и девушки, приходившие исповедоваться, увидев его, тотчас в него влюблялись со всем пылом страсти». Пупок-глаз Антонелло да Мессины свидетельствует об отчетливом понимании художником такого воздействия и обнаруживает стремление подчинить ему зрителя. Его мог вдохновить на это способ казни, которой подвергли святого. Стрельба лучников Диоклетиана представляет собой несостоявшуюся казнь весьма специфического вида: в отличие от св. Христофора, оставшегося невредимым, тело Себастьяна сильно истерзано стрелами нечестивцев. Однако он не умирает. Неудача со стрелами выявляет парадокс прицеливания, ибо оно приводит к тому, что выстрел из лука поражает мишень, но не достигает цели, своего конечного результата — смерти тела, в которое метили. Тело пребывает в особом состоянии объекта-мишени и являет собой замечательный образ желанного тела, усиленный у Антонелло изображением стрелы, вонзившейся около пупка-глаза, словно именно на этот открытый глаз и был направлен взгляд целившегося лучника.

Притягательность тела Себастьяна базируется фактически на том бессознательном импульсе, к которому побуждает зрителя основанный на теории метод перспективного построения. Но зритель не является больше

простым свидетелем изображенной storia. Чувство виновности, присущее благочестивой мольбе, делает из зрителя как бы двойника того лучника, который целится в прекрасное обнаженное тело христианского воина. Антонелло использует (незаметно) последствия данной парадоксальной ситуации и наделяет тело Себастьяна желанием, каким проникается к нему в свою очередь тот, кто на него смотрит. Находясь «под прицелом», условное тело удерживает зрителя «в состоянии целящегося»: нацеленного на тело, где сосредоточены различные модальности (виновного и кающегося) образа возжеленного тела³³⁷.

Смещение пупка-глаза глубоко продумано. Это одна из ценных Энгром «совершенных деталей», «мелких важных особ», являющихся источником «тайного наслаждения лишь немногих знатоков». В своем «Благовещении», хранящемся в Лондоне (ил. 143), фра Филиппо Липпи сводит к простому пятому, что Антонелло позволил увидеть издали; но в том же месте изображенного им тела он вводит деталь, которая определенно не была предназначена для рассматривания.

На уровне пупка Богоматери Филиппо Липпи изобразил на ее платье расстегнутую петлицу без пуговицы, куда проникает золотой лучик сверхъестественного света, исходящего из клюва Божественного голубя. Следует воздать должное Лео Штейнбергу, подметившему эту изумительную деталь, и Сэмюэлу Эджертону-младшему, предложившему блистательную ее интерпретацию, основанную на теологическом преломлении средневековой теории оптики относительно ортогональной проекции светового луча на тело³³⁸. Однако здесь неизбежно возникает вопрос: не приводит ли в данном случае научный подход к ошибочному толкованию? Если художник наделил названную деталь теологическим содержанием, то почему он изобразил ее так, что она стала невидимой (эта картина, как и парный ей «Св. Иоанн Креститель

в окружении семи святых», находилась, по всей вероятности, над дверным проемом). И если деталь была столь значима, то почему Филиппо Липпи ни разу не повторил ее? Ведь петлица Богоматери, подобно большому пальцу архангела Гавриила у Амброджо Лоренцетти, больше в истории живописи не появлялась.

Существует соблазн вновь распознать в данной детали знак самовыражения автора в произведении. У Амброджо этот знак был явным и выставлял напоказ представление художника о собственном таланте; Филиппо Липпи, напротив, ничего не делает для того, чтобы помочь нам увидеть в высшей степени индивидуальное решение детали одяания Богоматери в момент Воплощения Сына Божия. И в отличие от маленького пятна, вызванного смещением пупка от центральной оси на обнаженном теле св. Себастьяна, петлица спрятана в складке одежды, как если бы и в самом деле этой детали следовало оставаться невидимой, скрытой в произведении самим живописцем — знаком тайны, хранителем которой является картина, а зрителям она не предназначена. Тогда возникает гипотеза, что тайна, возможно, является не столько тайной Воплощения (впрочем, она и не должна быть тайной ни для кого, за исключением дьявола, она должна быть таинством), сколько тайной самого Филиппо Липпи, его отношения к живописи и к телу (женскому) Богоматери, перекликающегося с эротическими метафорами «Песни песней», этого первого «прославления» человеческого тела, где влюбленный, среди прочего, говорит о Суламифи: «Округление бедр твоих, как ожерелье, дело рук искусного художника; / Живот твой — круглая чаша, в которой не истощается ароматное вино; чрево твое — ворох пшеницы, обставленной лилиями»³³⁹.

Как известно, в тот день 1456 года, когда в Прато отмечали праздник Святого «пояса» Богоматери, фра Филиппо Липпи похитил, с ее согласия, молодую монахиню Лукрецию Бути, позировавшую ему прежде для алтарно-

го образа Богоматери. Вероятно, не случайно именно на примере фра Филиппо Липпи Вазари связывает эротическую сублимацию художника с его творчеством: «Был же он, как говорят, настолько привержен Венере [venereo, эпитет, относившийся и к Антонелло да Мессине], что, увидя женщин, которые ему понравились, он готов был отдать последнее ради возможности ими обладать, и если он не добивался этой возможности никакими средствами, то изображал этих женщин на своих картинах, рассудком охлаждая пыл своей любви»³⁴⁰.

Речь не идет о том, чтобы обнаружить в странной прореке на одежде Богоматери прямой намек на какой-нибудь эпизод из истории влюбленностей Филиппо Липпи. Впрочем, картина, вероятно, предшествует похищению Лукреции Бути.

Было бы слишком рискованно и, в сущности, бесполезно пытаться уточнить значение этой потайной детали, используя какие-либо случаи из жизни Филиппо Липпи. Гораздо важнее констатировать, что художник наделяет тело Богоматери знаком эроса, пусть даже и Божественного. И следует особо подчеркнуть, что трактовка этой детали должна оставаться гипотетической ввиду чрезвычайно доверительной близости, которая устанавливается между живописцем и его картиной. Не вызывает сомнений, что такая деталь представляет собой отклонение от правил, аномалию, требующую интерпретации. В контексте произведения, созданного *amoris causa*, «из любви»³⁴¹, деталь может стать для художника средоточием его импульсов.

Честность желания

Пора вернуться к Энгру, чьи горькие наблюдения привели его к размышлению о возможных аспектах тесной связи живописца с собственным произведением. При попытке истолковать деталь портрета сидящей мадам Муа-

тесье, действительно, сталкиваешься с ситуацией не менее загадочной, чем петлица на картине Филиппо Липпи.

В отличие от портрета стоящей мадам Муатесье, выполненного за шесть месяцев, создание портрета, где она изображена сидящей, затянулось надолго. Начатая еще в 1844 году, когда модель была в возрасте двадцати трех лет, работа впоследствии была прервана на три года (1849—1852) из-за кончины жены художника. Энгр вновь возвращается к своей модели в июне 1851 года, менее чем через месяц после вступления в новый брак. Он пишет тогда, с июня по декабрь, портрет стоящей мадам Муатесье, хранящийся в Вашингтоне. Однако в июне следующего года художник опять берется за портрет сидящей мадам Муатесье и завершает картину лишь три года спустя, в 1856-м (ил. 144). Энгру уже исполнилось семьдесят шесть лет, а его модели — тридцать пять.

Таким образом, работа над портретом, хранящимся в Лондонской национальной галерее, была более длительной и скрупулезной, чем над портретом из Вашингтона. Шарль Блан даже высказал сожаление, что тщательность, с какой выписаны детали аксессуаров и платья, отвлекает внимание от лица. Колебания художника, в частности, были связаны с платьем: по возобновлении работы над портретом в 1852 году Энгр вначале выбирает платье желтого цвета, а затем белое с букетиками роз, сделав из него восхитительную живописную деталь. Но на помятом платье, на переднем плане, наискось обозначена сероватая бесформенная конфигурация (ил. 145). Можно было бы подумать, что это тень, но, в отличие от других сероватых зон платья, она не может считаться таковой: ни ее направление, ни форма не говорят об этом. Да и о какой тени может идти речь? Названная конфигурация не может означать на платье в этом месте ни деталь орнамента, ни складку, образующую тень. Каким бы удивительным и даже шокирующим это ни казалось, данное пятно действительно является пятном, поса-

женным на платье; художник написал его, смягчив блестящим и неравномерностью (продуманной и ритмической) цветовых акцентов, и оно не осознается таковым ввиду самой неуместности своего присутствия.

На той же картине Энгр, слегка сместив отражение в зеркале, чтобы показать греческий профиль модели, демонстрирует, насколько внешность мадам Муатесье соответствует его идеалу женской красоты — «мощной и полнокровной, как любовь во времена античности», по удачному определению Бодлера. Заманчиво вслед за Жоржем Батаем³⁴² признать в этом пятне нечто вроде изыяна (едва заметного) красоты, скрываемого и одновременно подчеркиваемого, след эроса художника, присутствующий в юноновской красоте его модели, ибо Энгр обозначает здесь собственное присутствие в живописи и присутствие живописи в изображении.

Однако не стоит думать, что эрос Энгр проявлял по отношению к своей модели, как бы ни привлекал он художника в его живописной практике. Гипотеза соблазнительная, поскольку вполне согласуется с другими деталями, характерными для энгровских изображений обнаженного женского тела. Мы не имеем здесь в виду те знаменитые анатомические деформации, где Энгр, по его собственным словам, пересоздает реальность, желая добиться красоты не идеальной, но выразительной, «где речь идет о том, чтобы выявить частицу этой красоты». Искажающие модификации указывают скорее на вожделение, обусловившее данное изображение.

Это хорошо понял Бодлер, считавший, что «одна из отличительных особенностей таланта Энгра — любовь к женщине»³⁴³. Но сама эволюция его оценок в период с 1846 по 1855 год ярко демонстрирует и сложность импульсов, влияющих на творческий процесс Энгра, и, как мы увидим далее, способ воздействия его живописи, которым Бодлер, по крайней мере поначалу, был увлечен (в понимании Горация, утверждавшего, что живопись «ув-

лекает» тебя на расстоянии или вблизи), проецируя на нее свои собственные желания.

В 1846 году восхищение, с которым Бодлер относится к Энгру, позволяет ему — против очевидности — утверждать реализм художника: «Он вдумчивый и убежденный сторонник свободы нравов... Мускулы, изгибы тела, тени в ямочках, нежные округлости плоти — ничто не забыто». К этим деталям, отмеченным в статье «Музей классики. Базар Бон-Нувель»*, Бодлер возвращается в том же году в своем «Салоне»: «Он пишет женщин, какими видит их, и, кажется, так восхищается ими, что и не мыслит что-либо в них изменить. Непреклонный, как хирург, художник не упускает ничего из их красот, с любовным раболепием повторяет он малейший изгиб линий их тела»³⁴⁴.

Десять лет спустя Бодлер-критик уже во всеоружии ремесла: он гораздо более проникновенен, хотя критические задачи и мешают ему испытывать «влюбленности в предмет описания». Отмечая, что искусство Энгра «таинственное и сложное» — его «трудно понять и объяснить», — Бодлер находит знаменитую основополагающую формулу: «впечатление» от его живописи «сродни внезапному недоуманию, которое постигает человека в разреженном воздухе, среди паров в химической лаборатории или же в нереальной, призрачной (пусть даже мнимо призрачной) обстановке». Затем, анализируя рисунок художника, Бодлер полагает, что в его рисунке есть «фальсификация, хитрость, насилие, плутовство, каверза», и, переходя к деталям, в 1846 году казавшимся ему так тщательно написанными, он подчеркивает произвольный характер их контуров (пальцы) или их компоновки (лица, плечи и руки) и отмечает, что Энгр подвергает натуру систематической деформации: «Тут пупок заезжает на ребра, там сосок заглядывает под мышку... озадачивает небывало сухопарая нога, без

* Название художественных галерей, находившихся на одноименном бульваре в Париже.

мускулов, без округлости, без складки под коленом»³⁴⁵. Последние слова особенно удачно найдены. Поскольку живопись Энгра одухотворяет «неумолимое и чувственное пристрастие к красоте», эрос, излучаемый изображенным телом, обнаруживается здесь не благодаря верности деталей, но благодаря использованию элизии наблюдаемой реальности, выраженной в «экспрессивных перестановках и „выпадениях“».

Это проявляется в странной деформации левой ноги «Купальщицы Вальпинсон», образ которой проходит через все творчество Энгра — с 1808 года и до «Турецкой бани», законченной между 1859 и 1863 годами. Деталь, подмеченную Сильвестром, иронично объяснившим «разбухание» ноги банной влажностью, нельзя считать одной из тех «смущающих небрежностей», к которым иногда пытаются свести недостаток, присущий энгровскому рисунку, поскольку Энгр вновь возвращается к названной детали в «Маленькой купальщице» 1828 года и аналогичное искажение формы левой ноги мы встречаем на картине «Большая одалиска» 1814 года. Последнее произведение особенно подтверждает значимость данной детали, ибо подготовительный набросок к нему в гораздо большей степени соблюдает правило мастера: «Никогда не рисуйте, не имея природы перед глазами; не следует писать отдельную руку, палец по памяти ввиду риска впасть в манерность, вялость или банальность»³⁴⁶. Следовательно, деформация ноги купальщицы не является ни вялостью, ни манерностью и еще менее — банальностью.

Это отличительный признак экспрессии в живописи Энгра. Если рисунок — «честность искусства», то искусство должно превзойти эту точную честность не затем, чтобы добиться обобщенного образа идеальной красоты, но затем, чтобы «выявить элемент красоты» и выразить присущее художнику стремление к определенной красоте живописи.

Вовсе не обязательно пытаться высветить скрытое содержание такого стремления. Гораздо важнее показать, как оно формирует изображение и как в ответ рождается адекватный отклик у зрителя, — прекрасным подтверждением этому является пример самого Бодлера.

Переделки, коснувшиеся фигуры купальщицы в картине «Турецкая баня», весьма показательны, поскольку она включается в новый, очень продуманный ансамбль, где художник комбинирует и перераспределяет мотивы, над которыми он работал более полувека (см. ил. 146).

Прежде всего мы замечаем, что Энгр, вследствие явной погрешности рисунка, не колеблясь оставляет след исчезновения (элизии) увиденного мотива. Так, вновь решив приподнять правую руку купальщицы, протянутую вправо, он не дает себе труда стереть контур плеча, намеченный в подготовительном рисунке, когда рука была опущена (ил. 147). Однако здесь нет и речи о небрежности — фигура расprostертой купальщицы сама по себе является окончательным вариантом изображения лежащей фигуры. Продемонстрированный в картине «Спящая неаполитанка» (в трех известных нам вариантах положение правой руки различно: опущенная, поднятая и выгнутая на подушке), мотив повторяется в «Одалиске и рабыне» 1839 года (обе руки подняты) и в «Юпитере и Антиопе» 1851 года (правая рука поднята, левая поднята и согнута). Поэтому, когда Энгр, переходя от этюда детали к включению мотива в «Турецкую баню», выбирает поднятую руку, он манипулирует материалом, который хорошо знает.

С другой стороны, после того как Наполеон III в апреле 1860 года возвращает художнику картину, купленную в декабре 1859-го, ибо императрица Евгения шокирована нагромождением обнаженных тел, Энгр обрезает холст, придав ему форму круга. Он исправляет позу той же купальщицы, подняв ей левую руку, однако полностью скрывает эту хирургическую операцию. Следовательно,

«ошибку», допущенную при написании правой руки, нельзя считать незначительной.

Вид, который приобрела картина, став круглой, помогает объяснить мотивы, которыми руководствовался художник.

Обрезая холст, Энгр тем самым исключает обнаженную фигуру, изображенную в правом нижнем углу композиции, сохранив ей лишь голову. Эта редукция позволяет более откровенно подчеркнуть взаимосвязь взглядов музыкантши, показанной со спины, и лежащей купальщицы. Неудивительно, что повернутая спиной к зрителю фигура музицирующей женщины сама по себе является вариацией «Купальщицы Вальпинсон» (для верхней части тела) в сочетании (для нижней части тела) со скрещенными ногами (в данном случае изображенными с другой точки зрения), взятыми от музыкантши с картины «Одалиска и рабыня». Итак, в новой комбинации (рождающей композитную фигуру, которую мы назовем здесь «Музыкантшей Вальпинсон»), совершенно очевидно, что дефект, характерный для фигуры купальщицы, исчезает: и левая нога, и пятка правой ноги скрыты драпировкой. Как будто дефект стал бесполезным в изобразительной структуре, поскольку Энгр возместил этим приемом погрешность, допущенную им по отношению к правому плечу расprostертой купальщицы.

Все сказанное, разумеется, не случайно. Тело купальщицы, соприкасающееся с телами двух обнявшихся женщин, является объектом взгляда «Музыкантши Вальпинсон». Все вновь происходит так, как будто этот «дефект», переместившись с одного тела на другое, фиксируется взглядом, направленным на него «Музыкантшей Вальпинсон». Музыкантша, являясь соединительным звеном, а не главным объектом взгляда, не вызывает более импульсивного влечения, ибо оно перемещается на расprostертое тело, в сторону которого она смотрит в картине как на картину.

Поистине «все происходит так, будто», поскольку утонченность и фанатичная тщательность Энгра в работе делают проблематичным любое категоричное утверждение. Но сама неопределенность интерпретации свидетельствует об устойчивости этой тенденции художника в его живописи. И она гарантирует экспрессивную силу ее воздействия, ибо вовлекает в свою очередь в осмысление картины того, кто на нее смотрит. Бодлер невольно дает точное и примечательное тому доказательство. В комментарии, посвященном Энгру в статье «Музей классики. Базар Бон-Нуфель», он действительно делает необычное замечание. Замечание, позволяющее почувствовать внимание, с каким Бодлер относится к тщательной работе Энгра над усовершенствованием деталей, заканчивается необоснованным и неправдоподобным предположением, в котором угадывается, что Бодлер приписал Энгру собственные фантазмы: «В рисунке г-на Энгра есть изысканность вкуса и чрезвычайная утонченность, которые являются, быть может, результатом специальных приемов. Мы бы не удивились, например, узнав, что, желая особо выделить в „Одалиске“ упругость и гибкость форм, художник использовал в качестве модели негритянку»³⁴⁷. И правда, в 1846 году Бодлер уже в течение нескольких лет знал тело Жанны Дюваль, «черной Венеры»*.

Явленная открыто и подчеркнута или завуалированно, скрыто, деталь кажется приоритетным местом и моментом импульсной связи, соединяющей художника (и зрителя) с картиной. Та непропорциональность, которой Феликс Трюта наделяет лицо подглядывающего в «Вакханке» из дижонского музея, объясняет этот импульс в картине, где, с другой стороны, наличествует очень осознанная концептуальная заданность. Написанная в середине 1840 годов, картина с изображением лежащей обна-

* Жанна Дюваль — квартиронка, любовница Бодлера, с которой он познакомился в 1842 году.

женной женщины сочетает, трансформирует и модернизирует два иконографических источника — «Венеру Джорджоне (Дрезден) и «Венеру Урбинскую» Тициана. В данном контексте грубый произвол, с которым мужское лицо вписано в пространство, где находится ню, свидетельствует о решительном стремлении обновить трактовку традиционного мотива и тем самым прояснить, как в зеркале, вуайеризм зрителя. В композиции, в целом очень простой, увеличение размера лица и показ его крупным планом, изолирующим и выделяющим это лицо как картину-в-картине, убедительно доказывают введение импульсного начала в изображение.

Более интересной является «Женщина в волнах» (ил. 148) Курбе, написанная в 1868 году. Относительно скромного для Курбе формата (65 × 54 см), названная картина между тем представляет собой лишь деталь (увеличенную в десять раз) выполненной в том же году картины «Обнаженная женщина» (46 × 55 см), хранящейся в музее Филадельфии. Однако трудно установить, является ли «Женщина в волнах» увеличенной и видоизмененной деталью картины из Филадельфии, или же последняя есть переработанный в более традиционном духе образ первой. Но несомненно, «полная» версия мотива визуально дистанцирует грудь и подмышку женщины, демонстрируя тело целиком. Напротив, погружая тело в воду и оставляя видимой лишь грудь, Курбе акцентирует внимание зрителя на ней, и произведение бесспорно показывает, насколько такая деталь, как грудь, становится импульсным центром общего ансамбля. Крайне редкое для того времени изображение волосков под мышкой и ретушь, увеличивающая левую грудь на нью-йоркской картине, рассчитаны на усиление данного эффекта. В целом изображение обнаженной женщины, вытянувшейся на палубе судна, — это, согласно обычным критериям, «маленькое ню»³⁴⁸; погрудное изображение тела на картине «Женщина в волнах» выглядит монументально, наподо-

бие реалистической аллегории «Рождение Венеры», где Венера появляется из морской пены, в которую Курбе «погрузил» свою подпись.

Деталь 10: нарушение в деталях у Курбе

Возможно, «Женщина в волнах» Курбе была ответом художника на картину «Жемчужина и волна» (ил. 149), выставленную Полем Бодри в Салоне 1863 года. Вполне правдоподобное предположение, но в таком случае речь шла бы о втором ответе, косвенном (картина выставлялась только в Генте), сравнительно приватном (картина Курбе имеет меньшие размеры, чем у Бодри), и, прежде всего, по выражению самого Курбе, это был бы «честный» ответ³⁴⁹. Первый был «непристойным» и вызвал ожидаемую реакцию. Здесь стоит остановиться подробнее: на данном примере можно понять в деталях свойственный художнику реализм в том виде, как он сам его понимал, и одну из причин скандалов, провоцируемых его работами.

«Жемчужина и волна» имела значительный успех. Это «главное произведение» в Салоне 1863 года, и вызванное им восхищение нашло выражение в многозначительных фразах: «Прекрасные формы, грациозная поза, тонкие изысканные руки» (Л. Оврэ); автор картины принадлежит «школе красоты», «великой школе» (Виктор Люсьен). Сопоставляя «Жемчужину и волну» Курбе и «Рождение Венеры» Кабанеля, разделивших почести в Салоне, Филипп де Шеневьер в своих «Воспоминаниях» так объясняет причины успеха: «Эти картины, по крайней мере, подлинные произведения искусства, в которых единственной заботой двух истинных живописцев был утонченный поиск формы и изящество кисти»³⁵⁰. Следует напомнить, что 1863 год — это год Салона отвергнутых, скандала, вызванного «Купанием» («Завтраком на траве»), возобновившегося и обострившегося два года спустя из-за «Олимпиады». В условиях художественной ситуации середины

XIX века изображение женской наготы стало главным предметом споров.

Итак, в 1863 году Курбе упустил случай. Он выставил в Салоне «Охоту на лис» и женский портрет, но скандал, вызванный его «Возвращением с конференции», носил скорее политический характер, нежели живописный и моральный. В следующем году он вступает в схватку, предложив в Салон картину «Венера, преследующая Психею». В письме, которое Милле адресовал Кастаньяри, указывается, что эта картина представляет собой подлинный ответ Курбе сторонникам «школы красоты». По мнению Милле, «трудно допустить, что картина Курбе может показаться более непристойной, чем картины Кабанеля и Бодри, учитывая, что в последнем Салоне их не сочли неприличными, хотя мне никогда не приходилось видеть картин, более непосредственно и откровенно вызывающих к страстям банкиров и биржевых маклеров». Свое впечатление он подкрепляет высказыванием художника: «женщины» Курбе «рядом с прочими выглядят в тысячу раз более живыми... мне кажется, ничто не возбуждает столь низменные страсти, как эти пустые женщины, похожие на тех, кого подсовывают путешествующим англичанам... которые способны лишь на надувательство, стоит пожелать „связаться“ с ними»³⁵¹.

Картина Курбе тем не менее была отвергнута как непристойная. Согласно Кастаньяри, «Венера, преследующая Психею» была воспринята как «моральный» ответ на изысканные ню, купленные императором и его супругой в 1863 году. Обратившись к вошедшей в то время в моду скандальной теме лесбийской любви, Курбе трактует ее как «своеобразный сигнал тревоги»: «Вы миритесь с империей, будьте осторожны — вот во что она превращает женщин»³⁵². Чтобы замаскировать свой полемический замысел, Курбе пришлось дать картине мифологическое название, но она не соответствовала его моральному смыслу, а посему была шокирующей, скандальной. На са-

мом деле вызов Курбе (моральный и художественный) имел более сложный характер, он основывался на неприятии традиционной академической трактовки ню. Заставляя воспринимать образы в контексте классической мифологии, название картины обязывает зрителя принять эротизм того, что вне данного кода является лишь вульгарным и порнографическим. Но Курбе не хотел трактовать деталь изображения надлежащим образом; присущая его живописи сила вызывает с тех пор страстную реакцию или, лучше сказать, ответный импульс.

Заимствуя тему двух женщин у Шарля Бодлера («Проклятые женщины», «Дельфина и Ипполита») или из пародии, сделанной из нее Анри Монье в 1863 году (мотив Венеры, подстерегающей спящую Психею, отсутствует в «Золотом осле» Апулея), Курбе не дает ни единой детали, которая позволила бы в его картине идентифицировать две фигуры как Венеру и Психею. Одного названия недостаточно, чтобы признать их таковыми, и моральное осуждение сцены не выражено ни соответствующей экспрессией, ни иконографической деталью (вроде «скандальных» философов, изображенных Тома Кутюром в «Римлянах времен упадка»). Кастаньяри справедливо заметил, что здесь нет ни малейшего непристойного жеста, ни сладострастной «позы»: картина не может быть «порнографической» наподобие «Цветов зла». Расплывчатость ее контекста противоречит тому, что в классической традиции принято считать эротическим изображением. Она не дает оснований для переосмысления образов, которое позволило бы такую трактовку. Нарушая культивируемую в живописи традицию ню, картина делает ставку на интимную связь зрителя с произведением³⁵³.

Можно подумать, что Курбе точно знал, что делал, искажая структуру эротического изображения. В трех его ню 1866 года — «Сон», «Женщина с попугаем» и «Проис-

хождение мира» — мы действительно видим, как в соответствии с назначением каждой из картин Курбе манипулирует деталью в построении ясной и уравновешенной композиции.

«Сон» был написан для Халил-бея (ил. 150). Бывший посол турецкого султана в Санкт-Петербурге, богач, игрок, человек со вкусом, друг литераторов и художников, он за несколько лет собрал целую картинную галерею, куда входили работы Ватто, Грёза, Буше, Делакура, Энгра («Турецкая баня», 1865), Мейсонье, Декана, Жерома, Фромантена, Шассерио, Диаза, Теодора Руссо, Коро и других. Халил-бей пожелал получить авторское повторение картины «Венера, преследующая Психею»; Курбе пишет для него картину, где, по его собственным словам, изображает то, что произошло «после». Предназначенный исключительно для интимного созерцания заказчиком, «Сон» носит более непристойный характер, чем «Венера и Психея», предназначенная для публичного показа. Между тем Кастаньяри вовсе не ошибся, назвав картину «Леность и наслаждение» и предложив тем самым ее морализирующее прочтение. Достаточно одной умышленно выбранной и привлекающей внимание детали, чтобы подсказать коннотацию изображения: у правого края холста, возле заколки для волос, лежат две жемчужины, указывающие на то, что кольцо под правой рукой спящей темноволосой женщины порвано. Элен Туссен полагает, что данная деталь придает картине аллегорический смысл: это «выразительный символ угрызений совести или отпущения грехов... он исчезает, выскальзывая из хрустального потира, подобно яду, символизированному рептилией, выползающей из „отравленной чаши“ св. Иоанна в старой живописи»³⁵⁴.

«Женщина с попугаем» (ил. 151), создававшаяся, чтобы завоевать успех в Салоне, была определенно задумана как произведение для публичного показа. Курбе лично заявил об этом: его картина из тех, «какие они любят», «ака-

демия»³⁵⁵. Успех был безоговорочный, но некоторые упрекали художника в том, что он поддался моде или «штампу». Однако внутри условного изображения есть деталь, вносящая фальшивую ноту, — деталь, в которой проявилось стремление Курбе не «говорить стихами» и не «строить из себя аристократа». Как сообщает Торе-Бюрже, «пуритане» обращали внимание на деталь туалета, написанную в нижнем правом углу композиции: «драпировка, нижняя юбка, а может, кринолин!» Стало быть, эта — реалистическая — деталь шокировала зрителей академического вкуса: излишняя подробность, нижнее белье создает «эффект реальности», компрометирующий всю картину. Этого интимного куска ткани достаточно, чтобы показать: Курбе пишет не обнаженных женщин, а «женщин раздетых», то есть в понимании данной эпохи — проституток³⁵⁶.

Взгляды зрителей изменились, но реакция на подобного типа деталь подтверждается тем, что картина Анри Жервекса «Ролла» (ил. 152), признанная неприличной, была отклонена Салоном 1878 года. По мнению Дега, не сама ню, ее поза или ситуация, внушаемая композицией, мотивировали отказ жюри, а конкретная деталь — корсет, с блестящим мастерством изображенный на переднем плане, в нижнем правом углу холста. Именно Дега посоветовал Жервексу написать его, чтобы было ясно: «его» женщина не модель, а «женщина, которая раздевается». Судя по комментарию, опубликованному в «Gazette des beaux-arts», Дега не ошибся. Хотя критик и признает картину достойной «огромного интереса с художественной точки зрения», детали не позволяют ему отозваться о ней положительно: «Детали написаны открытым мазком и правдивым цветом бесспорного достоинства, но знаете ли вы, что это за детали? Это розовая шелковая подвязка для чулок, накрахмаленная нижняя юбка... Ох, быть молодым, иметь честь быть художником, осознавать свой талант — и создать подобное произведение!..»³⁵⁷

Заимствовав тему у Мюссе, Жервекс пожелал, однако, чтобы «прекрасная Марион» была куртизанкой, а Ролла — «самым большим развратником» в Париже; но «эффект реальности», созданный деталью дезабилье, оказал влияние на всю картину — и это другой способ разрушить деталью «целое».

Когда Курбе хочется понравиться, не отказываясь от своих эстетических и моральных принципов, он незаметно «играет» аранжировкой эротических деталей в живописи. Жемчужины из «Сна» — это нравоучение, проскользнувшее в возбуждающую чувственность картину, предназначенную для интимного наслаждения Халилбея; нижняя юбка в «Женщине с попугаем» корректирует своим «реалистическим» видом условную «чистоту» произведения, адресованного публике. В картине «Происхождение мира» (ил. 153), также заказной, но предназначенной для интимного созерцания, в деликатном дозировании больше нет необходимости и оно становится как бы живописью обнажения — живописью, где эрос художника освобождается от необходимости учитывать ограничения, вменяемые социальными нормами.

Изображенное крупным планом, обрезанное так, чтобы показать фронтально исключительно женский половой орган, тело сведено к «детали», предложенной взгляду вне всякого контекста, — тогда как сама «деталь» представляет то, что в традиционном контексте не изображается. Само название картины (интересно, кому оно принадлежит?), превращая женский орган в «Половой орган Женщины», создает контекст и наделяет аллегорическим характером неназываемое. Но при этом неназываемое остается непристойным в самом точном этимологическом смысле данного слова: оно предлагает и демонстрирует на переднем плане живописной сцены то, что было немислимо и недозволено изображать в живописи. В этой детали, с ее ошеломляющей фронтальностью, концентрируется нарушение запрета взгляда.

Скрытая драпировкой, которую поднимал только владелец, картина апеллирует к связи, как нельзя назвать ни публичной, ни приватной, ее можно определить как интимное подглядывание. Однако цель «Происхождения мира» носит отнюдь не порнографический характер; заказанная Халил-беем и исполненная Курбе как произведение искусства, картина является таковым благодаря своему живописному качеству. Эдмон де Гонкур, видевший «Происхождение мира», понял это и «покаялся» Курбе, признав, что «живот прекрасен, как плоть на картинах Корреджо»³⁵⁸. Конечно, данная формулировка смещает акцент, но она, по крайней мере, менее ханжески стыдлива и лицемерна, чем можно было бы предположить. В силу откровенной сексуальности темы «Происхождение мира» демонстрирует эротику, которая всегда вдохновляла искусство Курбе, его творческий процесс — его «писание», «делание», как сказали бы в XVIII веке. Когда Максим Дюкан с юмором описывает картину Курбе в «Судорогах Парижа», он не выходит за рамки приличий, однако не ошибается относительно ее художественного значения, подчеркивая, что эта «обнаженная женщина», произведение «ремесленника», «написана замечательно, сделана *con amore**, как говорят итальянцы, и представляет собой „последнее слово реализма“»³⁵⁹. «Последнее слово реализма» у Курбе, как и у Флобера, состоит в том, чтобы держать все произведение «единственно силой стиля». У писателя стиль заключается в манере письма, у художника — в живописном почерке, стиль — это индивидуальность импульса.

«Происхождение мира» является крайним случаем, это нарушение границ, допускаемое частным характером заказа, которому произведение соответствует и «программу» которого, вполне вероятно, наметил сам Халил-бей. Но последний, желая иметь подобное произве-

* С любовью (*ит.*).

дение, не случайно обратился к Курбе, а не к Мане, хотя ему было известно, какой скандал годом ранее вызвала картина «Олимпия». Все творчество Курбе пронизано тем же живописным импульсом. Ответ Курбе на «зализанные» ню Бодри и Кабанеля заключается не столько в нарушении общепринятых норм «собственно» эротических изображений, сколько (гораздо лучше и более глубоко) в живописной индивидуальности его собственных женских тел — в их «живописной тяжеловесности», которая, будучи связанной со смущением от их контекстуального прочтения, вызывает у зрителя ответные импульсы³⁶⁰.

Ню Курбе совершенно противоположны «академическому реализму», той неживописной, но обольстительной живописи, описательной и эффектной, где тщательно продуманная и проработанная деталь направлена на «ирреализацию» индивидуальности произведения, чтобы лучше руководить литературными и эротическими фантазиями зрителя. Весьма показательной с этой точки зрения является реакция Сильвестра на «Белую рабыню» (ил. 154) Леконта дю Нуа, выставленную в Салоне 1888 года. Хотя он и предается ее созерцанию, однако не с той неподвластной контролю неистовостью, как Прудон перед «Купальщицами» Курбе. Отталкиваясь от такой детали, как «дым сигареты, завибрировавший спиралью в неподвижном, насыщенном ароматами воздухе», критик погружает нас в «мечтания» женщины, предлагает текст «таинственной музыки», которую она слушает — «скорее душой, чем ухом», — и даже напоминает о девственности, утраченной, когда красавица была продана для услуг величайшего из владык³⁶¹. Подчиняясь тем же механизмам воздействия, что и Дидро, заявившего по поводу «Разбитого зеркала» Грёза, что «опьянен этой сладкой и нежной грустью, похожей на сладострастие», Сильвестр с упоением созерцает картину. Но следует заметить, что его рассуждения полностью связаны с деталями, касающимися главного персонажа и обеспечивающими их последовательность

и развитие: вызванное дымом сигареты, «упоение» критика заканчивается указанием на такую деталь, как «красноватая искорка между пальцев», и описанием табака — источника этого «сладкого опьянения», этой «туманной медитации», «бесцельной» и «безмятежной». Существенная деталь (но Сильвестр в своем дурмане, конечно, ее не замечает): в изображении левой ноги женской фигуры Лекоконт дю Нуи, ученик Жерома, использовал энгровский дефект с картины «Купальщица Вальпинсон». То, что у Энгра было экспрессивной деталью, обусловленной живописными задачами, здесь превратилось в индикатор, опознавательный и заговорщический знак эротизма в живописи, цель и назначение которого в данном случае — «имитировать воображаемый мир».

Курбе, напротив, позволяет увидеть живописный акт, физическое действие в его материальном воплощении, телесный вклад художника в свое произведение — такковы лепестки роз в картине «Пробуждение»: исполненные ирреальной вещественности, плохо «переданные», они привносят в живопись желание живописности, которое движет художником, заставляя трудиться над холстом. В детали проявляется импульс, порождающий и пронизывающий творческий акт: живопись есть «тело», в котором воплощается желание художника, и это желание превращает тело зрителя в средоточие эмоционального и внушенного страстью воздействия³⁶².

МОЛЧАНИЕ РАЗУМА

Св. Иероним находится в лесу. Он предаётся покаянию, страстно бьёт себя в грудь, дабы избежать искушений. Напротив него между скал — распятие. Силуэт распятого на кресте Христа несколько удален от отшельника, но художник тщательно продумал расположение персонажей — взгляд св. Иеронима направлен на крест,

являющийся как бы экраном, за которым виднеется ствол дерева своеобразной антропоморфной конфигурации. За фигурой святого мы замечаем на дороге еще одно дерево, корни которого приобретают форму туловища с женскими бедрами и грудью, тогда как скала, за которую цепляется дерево, напоминает профиль какой-то птицы (курицы или индюка)³⁶³.

При написании картины «Кающийся св. Иероним» (ок. 1509—1510, ил. 155) венецианский художник Лоренцо Лотто использует для создания образа искушений и дьявольских видений, преследующих св. Иеронима, элементы пейзажа.

Из рассказа самого святого следует, что, пребывая «в пустыне» и не имея «иных спутников, кроме скорпионов и диких зверей», он часто «ощущал, что находится среди юных дев». Лотто не изображает юных дев во плоти; галлюцинации святого навеваны именно пейзажем. В этом Лотто почти буквально следует описанию, содержащемуся, например, в трактате Лоренцо Джустиниани «De vita religiosa»*, опубликованном в Венеции в 1494 году, — описанию различных видов искушения, будь то дьяволы, «смущающие душу», заставляя ее забыть о Боге, или те, что «являются человеческому духу в очень страшном облике невероятных, невразумительных существ».

Неопределенная конфигурация, символизирующая похоть, имеет здесь, следовательно, иконографическое значение. Дьявольский пейзаж разворачивается от левого верхнего угла картины через фигуру лесоруба, вонзившего топор в корень крепко «сидящего» дерева, к переднему плану, где св. Иероним, погруженный в чтение Священного Писания, успокаивается, повернувшись спиной к чудовищному древесному стволу. Обращение к источникам и знание культуры того времени помогают прояснить эти странности у Лотто.

* «О религиозной жизни» (ит.).

Но ощущение оригинальности его изобретения сохраняется: эту оригинальность осознали совсем недавно, и понять ее можно лишь в связи с личностью живописца, о беспокойном характере которого ходило немало рассказов. Так, например, он по собственной инициативе включил в художественную программу декора в технике маркетри в церкви Санта-Мария Маджоре в Бергамо историю Лота и его дочерей, в оправдание заявив, что его привлек данный сюжет, поскольку в нем фигурирует его собственное имя (Лот — Лотто). Великолепный пример мотивировки выбора религиозного сюжета!

Пейзаж картины «Кающийся св. Иероним» примечателен еще и тем, что художник использует здесь свойственную живописи способность изображать, не говоря, показывая, не сообщая. Это «преимущество» (выражение Делакруа) живописи обнаруживается, конечно, легче всего во второстепенных частях композиции или же в мелочах, в деталях. Включая в пейзаж антропоморфные конфигурации, Лоренцо Лотто делает это, впрочем, в соответствии с характером культуры его эпохи; художественная практика Лотто вызывает в памяти, например, картину болонского живописца Франчи «Благовещение», хранящуюся в Пинакотеке Брера (ил. 156); в глубине этой картины, но в непосредственной близости от архитектурного сооружения, на фоне которого представлена Дева Мария, между зеленеющим деревцем и угловым пилоном здания возникают очертания скалы, напоминающие некое лицо, изображенное анфас; в нем тотчас узнается Нерукотворный образ Христа, каменная «Вероника».

Тема и мотив антропоморфной конфигурации, включенной в качестве детали в пейзаж, проходят через всю историю мимесиса в живописи, от Дюрера, который в «Виде долины Арко» ввел (или выявил) в центре композиции в скале человеческий профиль, до Курбе, чей реализм отнюдь не мешал ему вводить в свои произведения

фантастические конфигурации: так, например, его «Фантастический пейзаж с антропоморфными скалами», написанный после 1864 года, объясняет более аллюзивные формы в картине «Гур де Конш». Делакруа в Ожервиле многократно рисует антропоморфную скалу, помня высказывание Стендаля, что не следует пренебрегать «ничем из того, что может сделать вас великим» (Дневник, 27 мая 1854 г.).

Успех мотива и его продолжительная история обусловлены прежде всего тем, что живопись, основанная на имитации, находит в нем, то есть в самой природе как своем первоисточнике, теоретическое подтверждение собственного престижа. В этих случайных объективно наблюдаемых формах мы ощущаем как бы художественный замысел *natura naturans**, соперницы живописи. Еще в 1435 году Альберти подчеркивает, что природе «нравится изображать», когда она воспроизводит в мраморе «кентавров и лики бородатых царей»³⁶⁴. Известно, какой интерес вызывали у Леонардо да Винчи пятна, образующие на стенах батальные сцены и некие пейзажи. В XVI песни «Осажденного Иерусалима» Торквато Тассо восхищается волшебными садами Армиды, где «ради удовольствия и развлечения природа подражает своей подражательнице» — живописи. В эпоху Ренессанса художник, подражающий природе, которая подражает живописи, умножает посредством этой чудодейственной инверсии славу своего искусства.

Впрочем, как указывает Тассо, упомянутые изображения или изобразительные детали являются *scherzi***, они представляют собой игру, забаву, поводом для которой послужил двойной смысл видимого, согласно принципу *quirgoquo****, когда одно принимается за другое. В самом

* Природы порождающей (*лат.*).

** Шутками (*ит.*).

*** Смешения понятий, путаницы (*лат.*).

деле, антропоморфный пейзаж вполне подходит для аллегорических или сатирических произведений. Но, как мы увидим далее, игра распространяется также на цели и средства самой живописи, более того, она подобна этой подражательной живописи, обманывающей глаз иллюзиями, заставляющей видеть то, чего не существует, и создающей изображения из очертаний, неопределенность которых чужеродна ясности, ими создаваемой. В конечном счете принцип антропоморфной конфигурации может применяться сознательно — для придания формы тому, что не поддается формообразованию, с целью продемонстрировать через деталь экспрессивную и обозначающую виртуальность живописи. Необходимо остановиться на этом подробнее и выявить механизмы игры, в которой в силу самого ее статуса деталь играет решающую роль.

Признанным мастером антропоморфной конфигурации и систематических *quattro* в живописи, бесспорно, является миланский художник Джузеппе Арчимбольдо: применяя принцип двойного изображения к человеческой фигуре, он выявляет главные цели такой игры. Творчество Арчимбольдо довольно хорошо изучено³⁶⁵, раскрыты аллегорический, философский и политический аспекты наиболее амбициозных картин этого придворного живописца. Так, портрет императора Рудольфа II в образе Вертумна (ил. 157) имеет намеренно комический характер, но по своему настроению он существенно отличается от знаменитой карикатуры на Луи-Филиппа, лицо которого необратимо превращается в грушу. Комический ракурс портрета Рудольфа II неотделим от концепции, лежащей в основе «серьезных игр» эпохи Возрождения: нелепая наружность обнажает более глубокую правду, и Команини в своем трактате «*Il Figino*» не останавливается перед сравнением «ученых выдумок» Арчимбольдо с таинственными египетскими иероглифами: непохожее сходство портрета Рудольфа в образе Вер-

тумна воплощает в личности правителя космическую плодovitость природы³⁶⁶.

Между тем игра для реализации изобретений, задуманных художником с осознанной необходимостью, основана на подлинно катастрофическом разрушении внешнего облика: возникает непреодолимая несхожесть, выявляющая «изнанку» лица и позволяющая передать его суть.

В картинах «реверсивных», таких как «Огородник. Натюрморт», катастрофическое разрушение происходит из-за того, что нужно перевернуть картину, чтобы ее увидеть, то есть увидеть другую картину, другой аспект «той же самой картины», но не ее обратную сторону и не ее аспект, а ее инверсию (ил. 158). Этот процесс в концентрированном виде заходит глубже в тех произведениях, где двойное изображение совмещается в одном и том же образе (портрет Рудольфа II в образе Вертумна — это одновременно «Рудольф II, император!» и «Груда овощей!»), в произведениях, в сущности, «нереверсивных», по мере того как они бесповоротно обнажают потенциально скандальный характер эффекта, который живопись может выборочно производить в композиции. И высшая степень парадокса — «иконические» детали, именно они порождают «неопределенную власть живописного начала» живописи, создающей изображение.

Человеческое лицо обычно создается классическим методом ассамбляжа. Между тем каждый элемент остается целостным предметом, законченной деталью, единством, которое само по себе составляет изображение и может, следовательно, стать носителем смысла, выраженного в аллегорическом дискурсе «общего ансамбля». Этот ансамбль («Рудольф II в образе Вертумна») возникает путем подчинения локальных деталей закону антропоморфного ассамбляжа, согласно которому локальные единицы отбираются, сближаются, концентрируются, располагаются и выстраиваются в целостный образ.

Закон такого ансамбля произволен, но именно произвол и оправдывает закон и обосновывает таинственную привлекательность изображения. Разумеется, элементы ассамбляжа всегда принадлежат одному виду или одной категории даров природы или артефактов; однако в природе они никогда не встречаются в таком сочетании, в такой форме — внешне случайной, но необходимой для формирования образа. По определению Команини, заимствовавшего его у Платона, этот закон «фантастический»: согласно данному закону изображения становятся совершенными образцами «фантастической имитации», «имитирующей то, чего не существует», тогда как в своих деталях она основана на тщательной и точной имитации — имитации эйкастической (от *греч.* εἰκῶν), создающей образ реально существующего.

Поскольку сам принцип ассамбляжа является вымышленным, произвольным, искусственным, неестественным, то человеческое лицо кажется нереальным, фантастическим. В то же самое время, когда Монтень описывает себя как не «сущего», но «преходящего», парадоксы маньериста Арчимбольдо в игровой форме подвергают сомнению бесспорность отчетливого воспроизведения целостного облика «я». Команини вкладывает в уста Рудольфа II в образе Вертумна следующие слова: «Я внутренне разнуюсь / но между тем един / и создан из вещей различных (“Vario son da me stesso, / e pur si vario un solo / Sono, e di varie cose“»).

Кроме того, есть нечто, что касается на этот раз самого изобразительного процесса в живописи. В соответствии с правилами игры лицо должно рассматриваться во всех деталях, самых мелких частицах, как идеальная эйкастическая имитация. Детали возвращаются в изображение как те же фигуративные дифференцированные единицы. Разбивая лицо на составляющие элементы, они разрушают его целостность, заставляя воспринимать как множество локальных образов, иных и нечеловеческих

(растительного, животного или минерального происхождения). Живопись, используя принцип двойной имитации (фантастической для ансамбля в целом и эйкастической в деталях), создает изображение на основе нарушения естественных правил и законов. Это игра, и соблюдение ее правил и хода обеспечивается философскими концепциями того времени. А между тем игра может принять тревожный оборот. Ибо иной образ, образ иного продолжает создавать изображение. Различные мелкие фигуративные единицы свидетельствуют об искажении изображения как такового. Детали не означают нечто противоположное ансамблю, но, формируя его, они выявляют его внутреннюю гетерогенность.

Этот процесс эффективно работает на аллегоризацию изображения, спасая тем самым общий смысл, поскольку аллегория в принципе выражает одно через другое. Но, рассматриваемые сами по себе, иконические детали могут очаровывать, отвлекать от смысла и привести зрителя неожиданно к смущающим его затруднениям.

Совершенно необычный «Портрет Ирода» (ил. 159) в стиле Арчимбольдо, хранящийся в инсбрукском музее, демонстрирует, какое смущение может вызвать такое скандальное искажение. Лицо старца, составленное из тел множества невинных младенцев, — аллегоризированное лицо Ирода становится обличьем, узнаваемым портретом преступника, «несущего на своем лице след злодеяния». И этот «Ирод» как таковой является безупречным аллегорическим портретом библейского царя Ирода. Однако в двойной игре образа кроется опасная ловушка: взгляд зрителя вовлекается в изучение детали, он получает удовольствие от дробления, которое «оживляет» невинных младенцев, от наслаждения искусством; омерзительная кожа Ирода заставляет зрителя проникнуться ощущением чудовищности его похоти. Чтобы почувствовать моральное отвращение к данному портрету, необходимо его пристально разглядеть, войти в это лицо, быть

загипнотизированным, рассмотреть злодеяние во всех подробностях, уделить этому внимание и получить наслаждение от прогулки взгляда, прежде чем вернуться к целому, сделав вывод о моральном и аллегорическом значении нагромождения нежных тел, разрубленных и кровоточащих вблизи рта. Смешение отвращения и гипнотического удовольствия от погружения в картину свидетельствует о том, что она балансирует на грани возвышенного и гнусного, почти садистского. Не доходя до подобного ужасающего воздействия, двойная игра эйкастического и фантастического может вызвать эмоциональный эффект, который приведет частично к затемнению ясности общего аллегорического значения. Лобтыква на портрете Рудольфа II в образе Вертумна дает прекрасный тому пример.

В стихотворном описании, прославляющем картину, модель и художника, Команини называет тыквенные растения *perone estivo* («плодами лета»), а затем дает пространный, исполненный энтузиазма мифологический и огородный комментарий, который заканчивается опознанием в шероховатости тыквенного лба — «альпийского земледельца», обрабатывающего землю, чтобы кормить Чехию. Таким образом, Команини обнажает аллегорический смысл, заложенный в программе портрета. Но, обозначая тыкву ее научным наименованием греческого происхождения, он тем самым избегает использования более распространенного названия «zussa». Будучи вырванным из контекста, изолированным, слово «zussa» на самом деле сообщило бы данной детали совершенно иную коннотацию, нежели панегирическую и мифологическую: «zussa» в разговорном языке — это «башка», «пустоголовость», нечто среднее между идиотизмом и тихим помешательством... А император Рудольф, странный, склонный к меланхолии, в то время, когда создавался портрет, уже вступил в фазу политического упадка и душевного кризиса, что впоследствии приведет его к утра-

те реальной власти, перешедшей к брату Матиасу. В последние годы правления Рудольфа «имперская корона на его голове будет лишь символом, лишенным реальной силы»³⁶⁷. Так в блестящей философской аллегории Вертумна, этрусского бога осеннего сбора урожая, лоб-тыква Рудольфа завуалированно намекает на нечто такое, что было невозможно выразить иначе, чем молчанием этой формы.

Деталь, следовательно, расстраивает смысл. Но она может действовать еще более радикально: расстроить сам внешний облик, выявив в нем смущающую гетерогенность. Глаз-вишня и глаз-ежевика на портрете Рудольфа II могут в контексте означать то или иное мифическое качество императора: рассматриваемые как деталь, они являются просто «вишней» и «ежевикой», а то, что отражают световые блики на их поверхности, вовсе не прозрачность зрачка и взгляда, но блестящая плотность мякоти ягоды. Смущающая странность и чудовищное искажение взгляда императора...

Парадокс детали основан здесь на самом принципе иконического очарования, описанном выше. Когда мы рассматриваем изображение как таковое, в нем благодаря иконической детали вдруг проявляется бессмысленная неясность живописи, создающая на расстоянии ясность изображения. Это парадоксально — но парадокс связан с самой практикой маньеризма как «искусства искусства», искусства, играющего средствами искусства, смещая внимание с изображаемого предмета на манеру, в которой он изображен³⁶⁸. Следовательно, парадоксальным является то, что эйкастическая деталь у Арчимбольдо играет в картине роль, подобную той, что обычно играет в изображении живописное начало: при рассмотрении изображения вблизи она выявляет наличие бессмысленной материи, являющейся фундаментом смысла. Более того, формируя собой изображение и, следовательно, позволяя себя при случае прочесть, деталь

у Арчимбольдо высвечивает суть игры живописи в картине: ее способность выразить «виртуально», вписать в изображение некий виртуальный смысл, участвующий в создании общего смысла, выражаемого ансамблем, пространством, иконографией, персонажами и их дискурсом, — эта экспрессивная виртуальность есть предельная близость живописи, живопись предельной близости.

Два последних примера, очень отличающиеся друг от друга, позволяют понять, каким образом художник может использовать названную возможность живописи. Фрагонар обыгрывает индивидуальный прием и позволяет понять смысл неясных конфигураций в его картинах; Франсиско Гойя в интимном произведении превращает виртуальность в сам смысл живописи.

На картине «Задвижка» (ил. 160), созданной Фрагонаром в 1776—1780 годах, левая часть холста отведена балдахину и смятой постели. Мы видим здесь великолепно написанные драпировки и занавес — в духе тех фрагментов ткани, в которых, как мы ранее показали, утверждается и демонстрируется живописное начало и присутствие художника в произведении. Однако в 1785 году эти драпировки были обусловлены самим сюжетом картины: «Интерьер комнаты, где находятся молодой человек и девушка: один закрывает дверь на задвижку, другая пытается ему помешать. Сцена разворачивается возле кровати, беспорядок которой поясняет прочие подробности сюжета»³⁶⁹. Вероятно... Но при условии, стоит добавить, что под «прочими подробностями сюжета» подразумеваются живописные «подробности сюжета», сама живопись, являющаяся, если можно так выразиться, «всею остальным», непонятным дополнением или остатком описательной и нарративной ясности.

На самом деле царящий в комнате беспорядок трудно оправдать как правдоподобным описанием комнаты, так и повествовательной логикой разворачивающейся в ней

сцены: сама обстановка не дает информации о том, каким образом закреплены огромные висящие драпировки, задуманные исключительно ради живописи драпировок. Впрочем, явный беспорядок драпировок и самого ложа сюжетно не слишком оправдан, поскольку он, кажется, указывает на то, что уже совершилось (и как стремительно!) действие, которому девушка пытается помешать, препятствуя закрытию двери на задвижку. Сделав подготовительные рисунки к картине, Фрагонар опускает в законченной композиции дополнительные подробности и почти не вводит аллюзивные аксессуары, характерные для развлекательной живописи этой эпохи.

Итак, хотя беспорядок постели и имеет некоторое отношение к «прочим подробностям сюжета», не явленным в действиях персонажей, он не обозначает эти «прочие подробности сюжета» согласно повествовательной логике аксессуара или «иероглифической» детали в духе Грёза. Более того, беспорядок постели, независимо от того, что он означает, делает из нее, вероятно, символ ввиду неясного синтаксиса ее конфигурации.

Беспорядок кровати, занимающей половину холста, — зона отнюдь не «пустая», как об этом неудачно писали; напротив, она заполнена — заполнена именно живописью, экспрессивная виртуальность которой подчинена тому, что можно было бы назвать конфигуративной логикой. В процессе работы художника над картиной повествовательные детали устраниаются и композиция упрощается, тогда как драпировки и их беспорядок увеличиваются и, проясняя постепенно свою чисто формальную организацию, становятся символом не подлежащих озвучиванию «прочих подробностей сюжета». Помещенные далеко от изголовья кровати (которое расположено в тени у левого края картины), подушки изображены так, что проступают очертания женской груди, углубленной в проем рдеющей драпировки, намекая на тайну этой интимности — женскую любовь. На переднем плане отки-

нутое покрывало позволяет увидеть угол ложа, затянутого шелковой простыней, он ассоциируется с бедром или коленом, прикрытыми той же тканью, что и нижняя юбка девушки. Левее каскад складок завершается двумя округлыми вздутиями, на вид странно невесомыми; они легко опускаются на столик, не образуя излома, ожидаемого от этого красного потока над ними, — так что зрителю может показаться, будто ткань скорее вздымается вверх, чем ниспадает под собственным весом...

Этот беспорядок — не повествовательный, но и не бессодержательный — полон «виртуального» смысла. Полотнища ткани, создающие смысл, являются вместе с тем живописными фрагментами, символизирующими импульсы персонажей в «момент, когда охватившее двоих всемогущее желание неудержимо ими овладевает»³⁷⁰. «Прочие подробности сюжета», которые художник решительно не мог изобразить, явлены им виртуально в самой живописной субстанции, внушающей их символически.

От рисунков к эскизу и окончательному произведению деталь, связанная с данной конфигурацией, уточняется до такой степени, что ее остается лишь умозрительно смоделировать. Необходимо соотнести ее замысел с условиями, в которых был разработан сюжет. Фрагонар написал «Задвижку» в пандан к одной из своих картин, принадлежавших маркизу де Вери, — «Поклонение пастухов» (ил. 161). На первый взгляд сближение тем удивляет, и Александр Ленуар увидел в этом «странный контраст», с помощью которого Фрагонар, «предполагавший представить доказательство своего таланта», противопоставил религиозной теме «в манере Рембрандта» «картину дерзкую, исполненную страсти»³⁷¹. Но этот контраст указывает фактически на содержание произведения, то есть (используя выражение Панофского) на то, что раскрывается, но не выставляется напоказ в картине: неодолимая сила любви и желания в ее двойном человеческом изме-

рении — духовном и физическом. «Поклонение пастухов» и «Задвижка» не противопоставляются друг другу как грех и искупление. Дополняя друг друга, обе картины проникнуты тождественным экстазом, овладевающим сплетенной в объятии парой, возбуждая ее, и увлекающим пастуха преклонить колена перед Младенцем Иисусом. И в том и в другом случае потрясение, на котором основано изображение, обнаруживает сверхъестественную и в то же время естественную силу, пронизывающую и приводящую в движение человеческие фигуры. Не столько «объект желания», который художник неустанно «использует в качестве сюжета»³⁷², сколько само желание как таковое является здесь объектом художника, его живописным объектом. Гениальная, в сущности, идея, воплощенная Фрагонаром в картине «Задвижка», заключается в стремлении передать естественную и сверхчеловеческую, возвышенную силу этого желания через эмоциональный порыв фигур, живописный синтаксис самой живописи и такую деталь, как перемещенные подушки.

Обдуманый, искусно разработанный замысел «Задвижки» не был понят, однако, современниками Фрагонара. Но художники уже осознавали это преимущество живописи; как заметил Эжен Делакруа, художник, в отличие от писателя, не должен говорить «почти все» (Дневник, 8 октября 1822 г.), мазок для него есть «средство передачи мысли в картине» (Дневник, 13 января 1857 г.); мазок, как говорит более увлеченно двадцатишестилетний Делакруа, — это «момент прикосновения», где лишь оно одно и может «подсказать что-то» (Дневник, 25 января 1824 г.). Таким образом, особенность живописного произведения, написанного *сop amore* к самому творчеству, в любом случае состоит в том, что его значение присутствует в картине, не будучи непосредственно высказанным, влияя на изображение вне слов и названий, которые обозначают и описывают. Эта живописность живописи и присущая ей экспрессивная виртуальность есть потреб-

ность живописца как живописца. Он подчиняет им свое изображение независимо от того, заказное оно или написанное спонтанно; он выражает в них себя как живописец («Ogni dipintore dipinge se») и находит в них посредника в воображаемой идентификации, предлагаемой зрителю при случае в качестве таковой, — «воображаемый мост» между зрителем и «душой персонажей» картины (Дневник, 12 октября 1822 г.).

Следовательно, самовыражение художника в изображении таково, что содержание произведения или его идея, не будучи сформулированными, могут лишь угадываться зрителем. Картина и ее деталь становятся, в сущности, загадочными. Однако загадка эта коренится отнюдь не в неведении интерпретатора, не в отсутствии у него иконографической эрудиции или исторических познаний в области культуры эпохи, когда произведение было задумано и создано. Загадка заключается в самом произведении, адресатом которого является сам художник, и не следует полагать, что он сформулировал его содержание иначе, чем в той форме и в том виде, какие приобретает здесь его живопись.

Существует немного столь же загадочных картин, как «Собака» (ил. 162), написанная Гойей в его «Доме глухого» в 1820—1823 годах. Этот вертикальный холст размером 134 × 80 см хранится в Мадриде, в музее Прадо.

Само название вовсе не отражает того, что мы видим. Картина, некогда названная «Собака, плывущая против течения» (Ириарт, 1867), впоследствии превратилась в «Увязшую собаку», а совсем недавно — просто в «Собаку». Так она была названа еще в 1828 году художником Антонио Бругадой в посмертной описи имущества Гойи, скончавшегося в Бордо. Однако, несмотря на его немногословность и отсутствие дополнительной интерпретации, данное название не отражает ни содержания, ни причины написания картины. Единственный фигуративный элемент здесь — это голова собаки, но уточним:

это не «собака», это лишь часть вместо целого, «деталь собаки». И наклонное изображение поверхности, заслоняющей тело собаки, существенно как для композиции произведения, так и для воплощенной в нем идеи: Гойя явно не предполагал написать «просто собаку».

Итак, невозможно объяснить введение в композицию наклонной поверхности иначе, чем в связи с ее геометрической значимостью в картине: желание распознать воду или песок в нижней зоне живописного прямоугольника не отвечает преднамеренной Гойей описательной неопределенности в этой зоне, подобно тому как верхняя, преимущественно желтая зона — сильно нюансированная огромная желтая поверхность и незначительный живописный фрагмент — может быть названа небом только с помощью вербального усилия для обозначения видимого. К тому же, собственно говоря, ничто не подсказывает нам, находится ли тело собаки за темной зоной или же внутри ее. Лишь визуальный опыт, приобретенный от восприятия живописи, основанной на перспективе, заставляет нас уточнять то, что не является здесь неровностью местности, и опознавать в линии, разделяющей две зоны, признак этой неровности. В том и состоит роль подобного рода линий в сюжетной композиции классической живописи. Однако Гойя, как и Делакруа, не находит в природе линий: он видит в ней только «освещенные тела и те тела, которые таковыми не являются»³⁷³. Если внимательно присмотреться, кривой изгиб поверхности не образует четкой линии, за исключением головы собаки, где длинный мазок продолжает разделение светлой и темной зон, взаимопроникающих (как справа, так и слева) и создающих поразительный эффект неопределенности.

Все, что можно сказать в данном случае, — это то, что голова собаки «обретает форму» на желтом фоне или, вероятно, точнее, в самом этом фоне. Люминозные акценты, выявляющие объем головы внутри ее контуров, вто-

рят цветовой тональности фона — и макушка головы возле уха, и контур этого уха уже почти сливаются с фоном, по крайней мере они почти не выделяются.

В более темном неопределенном изгибе поверхности, куда направлен взгляд собаки, некогда стремились найти дополнительную информацию и признать в расплывчатых очертаниях голову лошади. Однако ничто не опровергает и не подтверждает наличия или зарождения здесь скрытой формы.

Приходится констатировать, что произведение, названное «Собака», не предлагает нам прочтения, которое, опираясь на само изображение, могло бы определить конкретное повествование, сюжет, содержание.

В таком случае историк вынужден прибегнуть к погружению в контекст, чтобы интерпретировать картину, исходя из обстоятельств ее создания. Ибо перед нами не изолированное произведение, оно входит в знаменитый цикл «Черных картин», и его принадлежность к этому циклу может помочь прояснить смысл. К сожалению, само название цикла является проблематичным. «Черные картины», размещенные на двух этажах (две серии из семи произведений каждая) в «Доме глухого», несомненно, образуют целостный ансамбль. Но тематическое единство и иконографическая программа ансамбля неясны. Семь произведений первого этажа позволяют предполагать в качестве объединяющего их начала сатурническую меланхолию и связаны, очевидно, с темой Сатурна-разрушителя и его негативного воздействия, приносящего несчастье. Однако более рискованной является попытка определить, ввиду разнообразия сюжетов и стилей, то, что составляет тематическое единство произведений второго этажа (куда и входит «Собака») ³⁷⁴.

Между тем установлено: произведение размещалось на втором этаже дома, справа от входной двери. Оно оказывалось там как бы завершающей картиной цикла, которую можно было видеть один раз, при входе в зал, а за-

тем, вторично, — возвращаясь к двери. Составляя часть целого и являясь в качестве таковой его деталью, эта картина в силу своего расположения обретала в ансамбле роль символической подписи. Художник не оставил здесь ни имени, ни автопортрета, но сконцентрировал чувство.

По утверждению Альфонсо Перес-Санчеса, «Черные картины» создавались в дополнение к другому циклу, состоявшему из «счастливых и светлых сцен: счастья жить с Леокадией, которая была моложе художника на сорок два года (Гойе в 1820 году было семьдесят четыре, а Леокадии тридцать два), возвращения Испании к либеральной политике», чего он всегда желал и непримиримым противником чего был король Фердинанд VII. Ясно одно: Гойя возвращается к идее «Капричос» 1799 года — цикла, привлечшего внимание инквизиции. В замкнутом пространстве собственного дома, в котором он живет довольно изолированно и который покидает только один раз — 7 апреля 1820 года по официальному поводу, цикл «Черных картин» «был адресован исключительно самому художнику как одинокий отчаянный вопль»³⁷⁵.

Такой исторический подход дает нам возможность соотнести произведение с внутренним миром Гойи. Между тем что касается интерпретации рассматриваемого произведения, то она не может объяснить ни само изображение, ни точный смысл, ни способ, позволяющий раскрыть этот смысл благодаря своеобразной форме, которую приобретает здесь живописная манера. Ибо загадка «Собаки» связана именно с этим.

Картина, бесспорно, имеет смысл, но смысл принципиально интимный, обусловленный самой личностью художника; Гойя не сделал ничего, чтобы трансформировать его в послание, адресованное кому-то другому, посредством ясного, но приватного сообщения. Напротив, неопределенность смысла, граничащая с его отсутствием, и является здесь, вероятно, носителем смысла. С этой точки зрения «Собака» вносит определенный вклад в соз-

дание присущей романтизму концепции символа, который Гёте, например, противопоставляет аллегории: «Аллегория трансформирует объект в концепт, концепт — в образ, но таким способом, что концепт, оставаясь замкнутым, в образе позволяет себя осознать, полностью понять и, следовательно, сформулировать. Символ трансформирует объект в идею, идею — в образ, но таким способом, что идея в образе остается всегда бесконечно динамичной и недостижимой»³⁷⁶. Понимаемый в таком ключе символ выражает смысл как виртуальность образа, потенциальную способность и реальную возможность в этом образе, который между тем избегает любого объяснения, ибо оно ведет к разрушению изображения и власти дискурса, являющегося лишь словесным эквивалентом визуального образа: интимный смысл «Собаки», вероятно, неотделим от самого произведения и является его «прочной неотъемлемостью», если заимствовать у Старобинского гётевское определение символа. Смыслом произведения является, возможно, само это произведение, присутствие значимого объекта, его загадочное изображение ввиду непроницаемости живописи, делающей из него символ. Поскольку голова собаки — это единственный фигуративный элемент, выделяющийся на общем фоне, то именно на нее пытается опереться описательная интерпретация, игнорируя все остальное. Итак, голова собаки занимает лишь малую часть живописной поверхности, это маленькая деталь живописной плоскости, но более значимая в силу необходимости — необходимости, обусловленной потребностью и творческим импульсом, которые, создавая живописную ткань, формируют и самого художника, делая его живописцем.

«Собака», или «Неведомый шедевр», согласно Гюйе, — «Ничто». Или восклицание Пуссена перед картиной Френхофера в романе Бальзака: «Сколько наслаждения в этом куске холста!» Завораживающий аспект картины «Собака» (быть может, ее подтекст) связан с тем, что она

не поддается вербализации, стремящейся придать ей смысл в категориях языка и научного описания. Возможно, он позволяет понять секрет художника: желание избежать ясного смысла, который уничтожил бы его собственное наслаждение. То, что и побуждает живописца к стремлению быть живописцем.

В статье, опубликованной в первом номере журнала «Verve» за 1937 год, Андре Жид рассказывает, что натюрморты Шардена и Сезанна погружают его в «нечто вроде экстаза»: перед их полотнами он восхищается «чистой живописью», его «эмоция» «тотчас рождает объемы, краски и формы... не взывая к разуму, ибо его вторжение здесь неуместно»³⁷⁷. Разум, о котором идет речь, — безусловно, разум писателя, и для него, как и для Буало, «задуманное ясно звучит понятно». То, что Жид исключает разум из наслаждения живописью, отчасти объясняется самим названием статьи, где содержится эта идея, — «Размышления по поводу отказа от сюжета в пластических искусствах». Высказывание Жида отмечено влиянием того, что составляет целый пласт современной живописи, — отказ от литературного сюжета во имя решения чисто пластических проблем. Как мы уже показали в самом начале книги, Поль Синьяк в старости, в 1935 году, вновь возвращается к концепции автономии живописного начала.

Между тем заметим ради исторической точности, что исключение разума в неменьшей степени затрагивает фундаментальную основу наслаждения в живописи. На полтора столетия раньше, в 1792 году, то же самое утверждение встречается у писателя, не имеющего точек соприкосновения с автором «Фальшивомонетчиков», — английского теоретика, писавшего о прекрасном в изобразительном, Уильяма Гилпина. Рассуждая о чувстве, которое у него возникает при виде пейзажа или «величественного» памятника, а также перед «прекрасной картиной» или «эскизом великого мастера», Гилпин приходит к выводу, что

«наслаждение усиливается... если временно приостановить всякую мыслительную деятельность. В этом молчании разума, забвении души ощущение восторженного удовольствия превосходит любое другое чувство и даже не допускает анализа по правилам искусства»³⁷⁸.

«Молчание разума» — эта формула есть нечто большее, чем эффектная находка. Восходящая к расхожим концепциям возвышенного чувства, она мотивирует экстатическое наслаждение прекрасной живописью исключением любой попытки повествования и забвением всякой заботы о понимании произведения. Экстатическое наслаждение живописью исключает вербальный процесс, с самого начала ее зарождения неотступно преследующий живопись, основанную на имитации. Гилпин ясно говорит о том, что в кульминационный момент наслаждение живописью отстраняет разум от картины: это наслаждение, безразличное к правилам и принципам, которые упорядочивают «*invention*», его воплощение, или послание, проявляется как острое ощущение таинственного присутствия — это впечатление возникает еще прежде, чем его удастся осознать, еще до попытки его осмыслить. В момент экстаза «*vox faucibus haeret*», голос умолкает, слова застревают в горле, нам не хватает слов, чтобы высказаться, произнести речь: испытываешь неземное удовольствие — чистое, безраздельное. Согласно подзаголовку, который Синьяк дал своей статье 1935 года, живопись отвечает некой «индивидуальной потребности»: в такой живописи то, что остается вне слов или помимо слов и их произнесения в состоянии, когда не хватает слов, это слышимость картины и в избытке — виртуальность неформулируемой, невыразимой словами экспрессии.

Итак, кризис символического регистра восприятия (когда символ тем не менее проявляется как таковой, в гётевском смысле) лежит в основе воздействия, оказываемого живописным началом. Когда Гилпин утверждает, что это впечатление возникает прежде, чем его

удается осознать, он довольно близок к позиции Делакруа, восторгающегося цветом, который «действует на нас, если можно так выразиться, непроизвольно», создает «безмолвную силу живописи», когда она «не рассуждает» (Дневник, 7 мая 1824 г.).

Эти высказывания Делакруа хорошо известны. И тем не менее их стоит перечитать. Они помогают понять, в каком широком диапазоне проявляются потребность в живописи и наслаждение живописью, понять, что эти потребность и наслаждение не имеют ничего общего с тем, что говорит картина своим сюжетом, что они направлены внутрь, в «непроглядную», непроницаемую глубину, которая дает о себе знать в те мгновения, когда мы не пытаемся ни судить, ни описывать, но при этом нечто открывается нам и доставляет наслаждение.

«Безмолвная сила живописи» и «молчание разума» для Гилпина и Делакруа возникают вследствие двойного отсутствия дискурса: в картине и из-за картины, когда голос умолкает и слова не срываются с языка. Вспоминая об этой безмолвной живописи, когда от избытка удовольствия зритель лишается дара речи, Гилпин и Делакруа не только имеют в виду невыразимый словами опыт, но и рассматривают в новом ключе и трансформируют прописную истину древних.

Еще в VI веке греческий поэт Симонид Кеосский сформулировал то, что станет одним из двух ключевых принципов классического сопоставления живописи и литературы; живопись — это немая поэзия, поэзия есть говорящая живопись. Симонид также утверждал, что поэтическое слово есть образ (*eicon*) реальности: в поэтическом тексте слово — это как бы те *eicones*, которые создают художники и скульпторы. Классическая теория повторяет мысль Симонида и сравнивает ее с высказыванием Горация «*Ut Pictura Poesis erit*»: «поэзия подобна живописи». Но, упустив из виду цель данного сопоставления, забыв о том, что римский поэт говорил о двух воз-

возможностях (близкой и отдаленной) удовольствия, доставляемого этими искусствами, поменяв местами слова в формуле их равноценности и настаивая на том, что «живопись подобна поэзии», классическая теория с момента своего зарождения в эпоху гуманизма стремится возвысить живопись до уровня поэзии, то есть в итоге подчинить ее закону поэзии, закону дискурса. В первой строфе «De arte graphica» Шарля Дю Френуа (1667) говорится весьма недвусмысленно: «Поэзия подобна живописи, а живопись подобна поэзии; каждая из них, будучи равна своей сопернице, похожа на свою сестру, и они чередуют свои роли и свои имена; одна именуется немой Поэзией, другая обычно называется говорящей Живописью»³⁷⁹. Провозглашенное равенство двух искусств всего лишь видимость, поскольку их равновесие в конечном счете балансирует: немота живописи — не что иное, как лакуна, отсутствие слова с точки зрения Поэзии — единственной живописи, которая говорит.

От классической немоты к возвышенному безмолвию происходит решающий сдвиг. То, что формулируется отныне беззвучно, есть в действительности потенциальная возможность, голос живописи, таинственная творческая сила. Слова могут описывать произведения живописи, но не само действие, в процессе которого эта сила наделяет смыслом живописную материю. «Формообразование под формой» (Пауль Клее), живопись — это Глагол, ясный, понятный только ему самому в материи, где он «звучит».

Деталь в картине является эмблемой того процесса, посредством которого живопись достигает вершины совершенства настолько, что позволяет услышать ее изначальное созидательное безмолвие. Присущим ей разрушительным воздействием, которое она оказывает одновременно на картину и зрителя, деталь приводит обоих в состояние утраты смысла и ясности. Возникает своеобразная ситуация — виртуальность смысла, не нуждающегося в словах и их знании, чтобы заставить себя услышать.

Ощущение способа, благодаря которому деталь становится соучастницей этого живописного Глагола и создаваемое ею отклонение порождает двойное безмолвие — живописи и ее зрителя, — передает слово «шорох». В те особенные моменты, когда картина «оживает» (братья Гонкур), Глагол живописи позволяет расслышать за дискурсом образов и звуком слов, их описывающих, некий шорох, «неясный шум, состоящий из тысячи мелких шумов». Слабый шум исходит от каждой детали. Но, внезапно привлекая внимание, открываясь зрителю неожиданно, вторгаясь на миг в дискурс картины и визуальную прогулку зрителя, деталь «разъединяет» картину и зрителя, разрушает их связь и приводит в состояние наделенной смыслом разобщенности.

Деталь в картине, как и в языке, согласно Ролану Барту, — это вокабула³⁸⁰, ее «блеск», ее «отличие», «ее возможность создать трещину, разрыв» порождают некую «ценность», не имеющую ничего общего со «знанием», а именно — чисто живописную тенденцию, проявляющуюся в картине не посредством деталей, «которые в ней изображают, рассказывают», а посредством деталей, «достаточно выделенных, достаточно ярких, торжествующих».

Послесловие

Небылицы

Из опубликованной в 1967 году книги, которая подвела итог исследованию творчества Вермеера, мы с удивлением узнали, что предмет, стоящий на полу в нижнем правом углу знаменитой картины «Молочница», — это крысоловка³⁸¹. А между тем на картине изображена деревянная грелка для ног с крышкой, испещренной отверстиями, куда вкладывали раскаленные угли; голландская живопись XVII века предлагает бесчисленные примеры подобных грелок.

Эта деталь — второстепенная в картине, известной благодаря монументальности ее главного персонажа и способу, который Вермеер использует здесь для передачи света посредством удивительно богатого пуантилизма. Хотя затронутый вопрос мог бы быть любопытным, нас не будет интересовать иконографическое значение грелки. Зато мы остановимся на причине мелкой ошибки, допущенной автором каталога. Оказывается, историк может попасть в ловушку тех самых деталей, которые, как мы убедились, были для него важнейшим инструментом исследования. И мы увидим, как необходимая ему деталь станет своего рода мышеловкой, куда завлекает интерпретатора стремление трактовать содержание картины.

Автор каталога произведений Вермеера ничего не говорит ни о странном присутствии крысоловки на кухне неутомимой молочницы, ни о том, как именно следует

идентифицировать эту деталь. Между тем происхождение ошибки можно установить: совершенно очевидно, что она основана на другом известном исследовании, в котором некий испещренный отверстиями деревянный предмет, изображенный на картине, не имеющей никакого отношения к «Молочнице», был определен как мышеловка. Историю этой ловушки стоит рассказать. Она будет первой из четырех небылиц в длинном ряду историй, мораль которых могла бы быть общей: дешевый сыр бывает только в мышеловке!

Историк и мышеловка

В 1945 году известный историк искусства Мейер Шапиро опубликовал научную статью о символике «Алтаря Мероде». Он обращает внимание на странные действия св. Иосифа, изображенного на правой створке триптиха, центральную часть которого занимает «Благовещение»: почтенный супруг Марии занят тем, что с помощью дрели сверлит дыры в деревянной дощечке (ил. 163). Деталь как будто загадочная: действительно, удивляет не только появление Иосифа в сцене Благовещения, но и то, что его легендарное плотницкое ремесло в данном контексте применяется для создания столь ничтожного и второстепенного предмета.

Анализ Мейера Шапиро по праву считается образцом метода интерпретации³⁸². Исходя из имени (Мастер с мышеловкой), которое благодаря этой створке было дано автору алтаря, прежде чем его идентифицировали с Робером Кампеном, исследователь показывает, каким образом работа Иосифа, делающего мышеловки, намекает на известную тогда метафору «*Cruc muscipola diaboli*»*, на распятие-мышеловку, куда попадает дьявол, привлеченный плотью Христа. Кроме того, историк отмечает

* «Крест — мышеловка дьявола» (лат.).

необычное присутствие Иосифа рядом с «Благовещением», связанное с распространением культа св. Иосифа в эту эпоху и той ролью, которую, как предполагается, он сыграл в ловушке, расставленной дьяволу Богом, воплотившимся, чтобы искупить первородный грех, умерев на кресте. Наконец Мейер Шапиро раскрывает, как сама идея поручить эту необычную работу св. Иосифу связана с расцветом «реализма» в XV веке. Размышляя о «поэтическом» значении, которое может иметь образ «прекрасной юной девушки рядом с престарелым и благочестивым мужем, мастереющим мышеловку», и считая, что рассматриваемая работа символизирует «тайную связь» старца и девушки, он не видит «натяжки в том, чтобы трактовать мышеловку Иосифа как инструмент, наделенный завуалированным сексуальным смыслом в контексте целомудрия и таинственного оплодотворения»: «Новое искусство предстает полем скрытой битвы между религиозными концепциями, новыми светскими ценностями и тайными желаниями людей».

Анализ великолепный и продолжает пользоваться признанием. Мейер Шапиро в самом деле подчеркнул и объяснил значение детали, достойной внимания, поскольку она встречается начиная с XV века. Так, мы обнаруживаем св. Иосифа, сверлящего дыры в дощечке, на оборотной стороне дигтиха, изображающего «Благовещение» (Венеция, музей Коррер), — забавно, но хранители музея не поняли, что уже одна эта деталь позволяет идентифицировать святого. И действенность детали, указывающей на образ св. Иосифа, такова, что около 1500 года Колин де Котер изображает ее на заднем плане своей картины «Св. Лука, пишущий Богоматерь и Младенца Иисуса». Таким образом, фигура св. Иосифа, сверлящего дыры, очень рано привлекла к себе особое внимание художников, позволив названной детали стать мотивом, используемым вне конкретного теологического контекста, который, по мнению М. Шапиро, дал ей рождение.

К сожалению, хотя деталь как таковая и впрямь существует (став даже автономной и встречаясь в произведениях различной тематики), удалось быстро понять, что продырявленная дощечка никак не могла послужить для создания мышеловки ни сама по себе, ни в качестве ее элемента: ни вблизи, ни издали она не похожа ни на одну из существовавших тогда разновидностей мышеловок, о чем свидетельствует старая живопись.

И если Робера Кампена и назвали Мастером с мышеловкой (прозвище, побудившее к толкованиям), то лишь потому, что на алтарной створке изображены две мышеловки — на столе и у окна.

Итак, в 1959 году Шапиро возвращается к этой детали. Он утверждает, что «не давал объяснения деревянной дощечки, в которой св. Иосиф сверлит дырки»³⁸³. Тем временем другие историки почувствовали, так сказать, ловушку и выдвинули новые гипотезы, чтобы идентифицировать и объяснить странную продырявленную дощечку. Мейер Шапиро настроен скептически и в дальнейшем предлагает считать ее заготовкой для крышки ящичка с наживкой для рыбы. Знание, взгляд, логика историка вновь поразительны, ибо, хотя гипотеза и неожиданна, она последовательно опирается на фламандскую миниатюру, выполненную около 1440 года; в нижней части миниатюры изображены сцена рыбной ловли и коробка с наживкой, крышка которой испещрена дырками, тогда как главный сюжет представляет собой сцену Воплощения: Бог Отец посылает на землю своего Сына, нагого, несущего на плечах крест, как и в «Благовещении» из «Алтаря Мероде».

Между тем М. Шапиро игнорирует правильную гипотезу, сформулированную в 1953 году Эрвином Панофским: дощечка Иосифа является крышкой жаровни³⁸⁴.

Правда, нерешительность Шапиро относительно точки зрения своего коллеги вполне понятна. Знаменитый иконолог неожиданно опирается в своей интуитивной догадке лишь на сомнительное сопоставление: по его

мнению, дощечка Иосифа похожа на грелку для ног, изображенную на картине Вермеера «Молочница». Аргумент малоубедительный. Однако интерпретация была правильной. На это указывает сам «Алтарь Мероде»: в центральной части триптиха за Марией, возле Иосифа, Робер Кампен действительно поместил в камине деревянную противопожарную перегородку с проделанными в ней отверстиями, расположенными в шахматном порядке, что проясняет назначение дощечки с просверленными отверстиями в руках у Иосифа³⁸⁵.

Эта история ловушек наводит на размышления о методе, которого должен придерживаться в подобных случаях историк искусства. Ни Панофский, ни Шапиро не пытались найти объяснения данной детали в самом произведении: и текст, и изображение они трактовали через визуальное сопоставление. Подобное погружение в контекст существенно важно для работы историка, и Шапиро, привлекая к рассмотрению современную «Алтарю Мероде» и близкую по тематике миниатюру, проявляет большую методологическую последовательность, чем Панофский. Но результат такого сопоставления чересчур совпадает с предыдущим толкованием, что вызывает некоторые сомнения, как если бы работа самого метода, примененного историком, сводилась здесь к нежеланию отказаться от блистательной интерпретации, опирающейся на тексты, обретая тем самым авторитет убедительного книжного знания. Вероятно, именно в этом метод является наиболее вредоносным: забывая, что содержание картины разрабатывается и уточняется посредством внутренней аранжировки ее деталей, иконограф стремится преуменьшить своеобразие мотива, сгладить нарушение, вызванное деталью, тогда как именно она и обусловила потребность в идентификации. Еще более серьезным недостатком для историка живописи является, несомненно, и то, что он отказывается от трактовки изображения через изображение, отдавая предпочтение

тексту или же сопоставлению с другими изображениями, оправданному возможностью выявить общие для двух изображений текст или тему. Поэтому, подчиняя детали единству и правилам собственного дискурса, историк последовательно создает мышеловку для своего желания, рискуя соблазниться на наживку.

Гриф, крыса и змея

Эти три не слишком привлекательных животных дают нам повод рассказать три небольшие истории; на их примере можно увидеть, как интерпретатор создает из детали картины небылицу, продиктованную его желанием.

Гриф

Первая история касается очертаний грифа, которые увидел Оскар Пфистер в 1913 году в складках синего плаща Богоматери на картине «Св. Анна и Богоматерь с Младенцем Христом» Леонардо да Винчи (ил. 164).

Это открытие связано со знаменитой работой Фрейда «Леонардо да Винчи. Воспоминание детства» (1910), посвященной детскому впечатлению живописца, текст которого, приведенный в «Codex Atlanticus», действительно своеобразен: «Мне кажется, что самой судьбой мне был предопределен глубокий интерес к грифам; к числу моих самых первых воспоминаний относится случай, когда гриф сел на люльку, где я лежал, открыл мой рот своим хвостом и много раз ударил меня хвостом по губам». Заканчивая свой примечательный анализ, Фрейд приводит это «воспоминание»: «Мать бесчисленное количество раз страстно целовала мои уста». Сопоставив затем то, что ему было известно о детстве художника, с картиной из Лувра, Фрейд пришел к выводу, что в картине «обобщается история его детства: детали этого произведения объясняются глубоко личными жизненными впечатлениями Леонардо».

В данном контексте обнаружение силуэта грифа в складках одеяния Богоматери носило поистине сенсационный характер. Размышляя о возможности расширить значение образа-загадки, Пфистер заметил, что в конфигурации плаща хвост грифа соединяет уста Матери и Младенца, «то есть Леонардо, в точности так, как в его пророческом детском сновидении»³⁸⁶.

Между тем Фрейд достаточно осторожен. Открытие представляется ему любопытным, но он не склонен принимать его «безоговорочно». Он был тем более прав, поскольку не знал (ибо использовал перевод текста Леонардо, содержащий ошибки), что птица из «воспоминания» была не грифом (*avvoltoio*), а коршуном (*nibbio*). Эта неправильность перевода не разрушает фрейдовский метод интерпретации воспоминания, который лишь обязывает историка переосмыслить факты в соответствии с коршуном и его коннотацией в культуре и верованиях той эпохи³⁸⁷. Но ошибка непоправимо разрушает такую деталь, как гриф, чей силуэт вырисовывается в складках плаща Богоматери: у коршуна очертания головы и шеи несколько иные, чем у грифа. Не подлежит сомнению, что названная деталь, вплоть до ее линейного абриса, — плод воображения интерпретатора.

Между тем история на этом не заканчивается. Распознав грифа в одеянии Марии, Оскар Пфистер (ил. 165) правильно идентифицировал элемент картины, задуманный художником как деталь: на рисунке итальянским карандашом и тушью (ил. 166), хранящемся в Лувре, уже выделено то, что станет синей драпировкой. Однако от упомянутого этюда детали к законченному произведению складки являются предметом переработки, в процессе которой Леонардо, удлиняя формы и уточняя их, придает им тот силуэт грифа, какой приписывает им, в свою очередь, Пфистер. Следовательно, «что-то» здесь изображено, и это «что-то», возможно, не лишено значения. Ряд копий знаменитой картины либо упрощают, ли-

бо дополняют данные очертания. Бернардино Ланино (Милан, Пинакотека Брера) не колеблясь добавляет руку св. Анне, чтобы скрыть труднообъяснимую форму, которую приобретают у Леонардо складки красного платья. Возможно, своеобразная масштабность конфигурации продиктована заботой о пластическом равновесии, но этого недостаточно для ее объяснения.

Оскар Пфистер не был историком; вероятно, именно поэтому он занялся поиском скрытого смысла данной конфигурации — отказываясь опошлять ее или считать несущественной.

Упомянув грифа, он был введен в заблуждение желанием: оно наделило деталь названием и формой. Однако Пфистер, безусловно, не ошибался, предчувствуя, что желание незаметно деформирует изображение.

Крыса

Чтобы создать иконографическую интерпретацию, историку необходимо недвусмысленно идентифицировать детали изображения. Но он не свободен от своего желания до такой степени, что бывает иногда ослеплен или обольщен деталью, если чрезмерно подчиняется своим ожиданиям.

Ярким примером является история с крысой у Пармиджанино.

Один из самых ранних известных нам портретов кисти Пармиджанино — это, вероятно, «Мужской портрет», хранящийся в Лондоне. Кто здесь изображен — неизвестно. В 1680 году картина была описана как портрет мужчины «в головном уборе священника, который держит в левой руке молитвенник, правой рукой опирается на стол, где лежат медали, а за его спиной находится изображение античного барельефа, выполненное в технике гризайля».

В 1970 году в фундаментальной книге, посвященной Пармиджанино и герметизму в XVI веке, замечательный

историк искусства утверждает, что старое название картины «Портрет священника» (закрепившееся за ней с 1587 года) основано на ошибке, связанной с двумя деталями: шапкой священника, которая таковой не является, и книгой, ибо ничто не указывает на то, что это молитвенник. Остается идентифицировать модель.

Стремясь связать портрет с общей концепцией своей книги («Алхимия как источник вдохновения в творчестве Пармиджанино»), историк утверждает, что «мертвая крыса на столе на переднем плане» дает «ключ к интерпретации» произведения. Ссылаясь на известный рисунок Пармиджанино с изображением мертвой крысы — мотив действительно необычный для сферы интересов художника, — он напоминает, что крыса может символизировать время, смерть и сексуальное вождение. Он полагает, что эротика представленного в глубине картины барельефа с Марсом и Венерой наводит на мысль об алхимической *conjunctio** короля и королевы. Отсюда исследователь делает вывод, что на портрете изображен человек, интересующийся алхимией, и в подтверждение своей гипотезы приводит ряд научных доводов, в частности указывает на изображение крысы на алхимической иллюстрации в трактате «Theatrum Chemicum Britannicum», изданном в Лондоне в 1652 году. Интерпретация блестящая, как и вся книга³⁸⁸.

К сожалению, крыса, послужившая ключом к интерпретации, вовсе не крыса. Это опрокинутая античная статуэтка. Только скверное качество репродукции и соблазн исследователя могли побудить его принять ценное произведение искусства за отвратительный труп грызуна, присутствие которого на столе действительно было бы в высшей степени значимой деталью. Увы, псевдосвященник вовсе не является истинным алхимиком. Все гораздо проще: в 1950 году Сэмюэл Фридберг высказал предпо-

* Связи (*лат.*).

ложение, что это всего лишь некий любитель предметов искусства и антиков, безобидный коллекционер³⁸⁹.

Ловушка, в которую попал историк-иконограф, — классическая и в то же время опасная; эта ловушка — деталь-индикатор. Иконография, столь престижная сегодня научная дисциплина, основывается на распознавании и точном определении деталей произведения, создаваемых как мотивы и выстраиваемых как система значений, позволяющих сформулировать сюжет картины и даже установить личность портретируемого, дать ему имя благодаря точной номинации элемента изображения. Установить «имя предмета» — это действительно необходимое предварительное условие любой иконографической идентификации и интерпретации.

Аугусто Джентили смог таким образом распознать в анонимном образе «Мужского портрета» Лоренцо Лотто, хранящегося в Вене (ил. 167), жителя Бергамо Леонино Брембате, изменив название того атрибута, который модель держит в левой руке, демонстрируя его зрителю. Считавшийся ранее «лапкой льва» (*zampina di leone*), этот аксессуар дезориентировал исследователей. Однако, будучи названным лапой львенка (*zampa di leoncino*), он побудил историка к правильной идентификации модели, заставив его признать в этом атрибуте своеобразный автограф изображенного мужчины посредством игры слов, ребуса: *Leonino* — *leon(c)ino*. Идентификация модели как Леонино Брембате кажется тем более достоверной, что данный ребус перекликается с аналогичным ребусом, использованным на портрете жены Леонино — Лючины Брембате, личность которой уже давно была установлена благодаря загадке, представленной в верхнем левом углу картины (слог *ci* вписан в лунный диск: *lu-ci-na*³⁹⁰). Однако можно внести уточнение, ибо лапка, которую держит Леонино Брембате, ни размером, ни видом не похожа на лапу львенка. В ней следует скорее признать не изображение настоящей лапы,

а то, чем оно является: «лапа Леонино» (*zampa leonina*), реально существующая лишь в этой картине, — выдумка, призванная быть атрибутом, указывающим на имя — и темперамент? — модели.

Змея

Индикатор, а иногда и подлинный ключ к тому, что составляет иконографическую загадку, — деталь, конечно, является таковой, но при условии, что интерпретатор не уподобляется виновному Адаму, который, нарекая сотворенных Богом животных, дает конфигурациям Божественного Слова имя своего желания*.

«Гроза» Джорджоне (ил. 168) — одна из самых загадочных картин живописца. В 1978 году историк старого искусства Сальваторе Сеттис предложил ее двадцать девятую интерпретацию.

Название труда Сеттиса, посвященного его открытию, — «La „Tempesta“ interpretata» — указывает на то, что автор считает свою трактовку окончательной и что она закрепляет победу над так называемыми тайнами Джорджоне благодаря исторической методологии и хорошему знанию иконографии. Но, увы, вновь желанному *ubris* историка искусства подстраивает ловушку сама деталь, которая должна была завершить интерпретацию.

По мнению Сеттиса, две фигуры, названные Маркантонио Микиелем в 1530 году «солдатом» и «цыганкой», в действительности являются Адамом и Евой (дающей грудь Каину); молния есть символ Божественного проклятия, а город на заднем плане — это образ Эдема, трактованного как город, *civitas* «Освобожденного Иерусалима» («*Hierusalem libera*»), откуда были изгнаны два главных героя и который стал для них недостижим. Сфор-

* Имеется в виду, что созданные Богом животные символизируют различные стремления и желания личности самого Адама. См.: *Щедровицкий Д. В.* Введение в Ветхий Завет. М., 2003. С. 46.

мулированная таким образом, интерпретация кажется произвольной.

Аргументация археолога основана на системе сопоставлений, на «головоломке», которую он, по его мнению, разрешил. «Гроза» предстает уже не в гордом одиночестве, придававшем ей загадочность; она вписывается в некую серию переработанных ею изображений, комбинируя двойную традицию трактовки Адама и Евы после грехопадения: повествовательную традицию (изображение трудов Адама) и медитативную традицию (изображение его отдыхающим). Кроме того, картина соответствует характерной для венецианского искусства трактовке темы и отвечает распространенному в то время пристрастию к «скрытому сюжету», секрет которого призван доставить наслаждение его частному заказчику и владельцу.

Приведенный в действие механизм доказательств впечатляет, и интерпретатор блистательно играет различными средствами так называемого современного подхода к произведениям искусства, позволяющего расшифровать их содержание, исходя из социального контекста.

В конце своего анализа Сеттис пересматривает содержание картины и формулирует нечто вроде повествовательной синтагмы, составленной художником из различных деталей «морального» пейзажа: «Змея (Вина), кустарник (Стыд), молния (Проклятие), Адам (Труд), Ева (Деторождение), колонны (Смерть), Каин (Преступление и Наказание)»³⁹¹.

Змея, обнаруженная на переднем плане картины, — это самая блестящая «находка» (в археологическом смысле слова); она же является и наиболее эффективной для восстановления целостности ансамбля. Змея в композиции обеспечивает логическую последовательность частичных интерпретаций: ее неожиданное появление в пейзаже подтверждает моральный и религиозный контекст, в котором представлены персонажи; помещенная прямо под ногой «Евы», она явно напоминает о Божест-

венном проклятии змея, осужденного ползать по земле и быть раздавленным женской пятой (Быт 3: 15—16). Более того, змея является в картине как бы символом изобразительного процесса, интереса к «скрытому сюжету». Согласно описанию Сеттиса, она «исчезает, проскользнув в расщелину (сгера) земли, почти невидимую взору.. Скрывшись из виду, слившись с землей, она уже демонстрирует Божественное проклятие, уклоняясь тем не менее от слишком простого толкования». Будучи почти невидимой, эта деталь становится неопровержимым доказательством правильности предлагаемого решения загадки.

Увы, едва упомянутая змея оборачивается против того, кто ее обнаружил, — против автора находки, незаметно попавшего в ту же ловушку, что и ловушка, подстроенная крысой Пармиджанино.

Дело в том, что это не змея. И вовсе не потому, что рептилия плохо видна; то, что удастся рассмотреть в этой части картины, — вообще не рептилия. Ничто не указывает на то, что это змея, здесь с таким же успехом можно увидеть корень дерева, или трещину в земле (в которой, согласно Сеттису, исчезает змея?), или некий неопределенный элемент изображения. Называя его «змеей», исследователь лишь усугубляет свой собственный соблазн. Как говорят в полиции, он закрывает дело и, рискуя совершить судебную ошибку, убеждает и себя самого, и зрителя, этот любитель Шерлока Холмса, Эркюля Пуаро и прочих Мегрэ.

Но визуальная очевидность не позволяет ввести себя в соблазн или преуменьшить его. Она сопротивляется и оказывает разрушительное воздействие на интерпретацию в целом. Сама интерпретация вполне законно представляет собой гипотетическую конструкцию, но произвол, обусловивший окончательное опознание змеи, обнажает искусственный характер общей гипотезы, согласно которой в «Грозе» есть «скрытый сюжет». Нацеленная на то, чтобы прояснить свойственную сюжетам

Джорджоне неясность, сама идея «скрытого сюжета» вписывается в концепцию, предполагающую, что сюжет является ясным, однозначным, идентифицируемым и что достаточно найти к нему ключ, чтобы разрешить загадку.

Данная концепция отказывается признавать изначально неясность живописи и способ, с помощью которого художник может варьировать ее. Она продолжает опираться на представление о картине как иллюстрации (завуалированной) текста (скрытого); она забывает, как пишет Морис Блок, что «скрытое удовольствие, доставляемое живописью Джорджоне ее адресатам с глаза на глаз, связано, вероятно, с ее аллюзивным характером, с ее упорядоченным смыслом, не поддающимся трактовке»³⁹². Тем более непростительно для историка, как считает Аугусто Джентили, упускать из виду «недоговоренность», отличающую искусство Джорджоне от его последователей, чьи произведения в целом лишены этой «намеренной двусмысленности», присущей творчеству художника из Кастельфранко³⁹³. Деталь оказывает разрушительное воздействие: «Гроза» в интерпретации Сеттиса — уже не «Гроза» Джорджоне.

Желая обосновать свою интуицию силой и порядком слов, историк поддался искушению и, стремясь внушить, что он обладает истинным знанием, прибег к роковой помощи незримой змеи в неясной конфигурации.

На пороге «Помолвки»

Последний рассказ о ловушках и деталях стоит привести, поскольку здесь историк-интерпретатор сталкивается с удвоенной ограниченностью возможностей своего научного инструмента — определения «названия предмета» как необходимого предварительного условия толкования. Дело в том, что не только слово, призванное дать наименование неясной конфигурации, извращает в данном случае статус этой неясности в картине, но и

сам способ номинации и способ восприятия не соответствуют практике, применяемой в тот момент, когда привлекающая внимание деталь была задумана и написана. И такой (неизбежный) анахронизм приводит к катастрофе: хотя историк и стремится придерживаться того, что Панофский именует «чисто формальным описанием», с целью свести к минимуму предварительную интерпретацию, уже нейтральной номинации достаточно, чтобы уничтожить созданный деталью эффект, заменив его другим, в сущности неуместным.

К картине, где находится деталь, о которой пойдет речь, сегодня относятся пренебрежительно, и автор ее не в чести у публики. Но она вызывает интерес, ибо в свое время привлекла всеобщее внимание, ее пристально рассматривали во всех подробностях, комментировали и анализировали. Однако в умножении комментариев современный читатель обнаруживает одну, на первый взгляд незначительную для прочтения произведения, лакуну в повествовании, касающуюся жеста главного персонажа. Данная лакуна, возможно, связана в действительности с тем, что, будучи едва замеченной и названной, деталь (внешне непримечательная) смущает и даже возмущает в изобразительном контексте в целом. Хотя интерпретатор называет то, что деталь изображает, он не в состоянии понять то, о чем говорит картина.

Данная деталь тем более привлекательна, что ее создал художник, чья живопись литературна, даже словоохотлива, и деталь эта является частью картины, о которой можно сказать, и не без основания, что она очаровала публику своим «повествовательным потенциалом, богатством реалистических подробностей, использованных для описания сельской сценки, и силой, с которой она влечет зрителя к целостному пониманию этой картины»³⁹⁴.

«Деревенская помолвка» Грёза (ил. 169) имела, по словам барона Гримма, «необычайный успех» в Салоне

1761 года. Несмотря на толпу, Дидро удалось ее увидеть и проникнуться восхищением. Он посвящает «Помолвке» немало страниц и дважды возвращается к ее описанию и анализу — сначала композиции в целом, а затем каждого персонажа в отдельности. Из всех откликов на картину его текст отличается наибольшей полнотой. Особенно его привлекает девушка — «с личиком очаровательным, скромным и сдержанным; она чудесно одета». Описывая ее фигуру, Дидро удается заметить то, что не бросается в глаза («Ее прекрасная грудь совсем не видна, но, ручаясь, ничто ее не поддерживает и не приподнимает»), интерпретировать жест руки девушки, который она делает произвольно: «Она продела свою руку под руку будущего супруга... Это единственный знак нежности, который она проявляет, быть может и сама того не замечая: это тонкая мысль художника»³⁹⁵.

Последнее наблюдение соответствует тому, что Майкл Фрид в своей книге, посвященной живописи и ее зрителю в эпоху Дидро, считает общей особенностью творчества французских художников того времени, а именно склонностью к изображению персонажей, занятых собой и проявляющих себя лишь через произвольный жест: их поза предполагает отсутствие посторонних, выражение их лиц выдает погруженность в действие или размышления, они слишком поглощены этим, чтобы помнить об общепринятых манерах³⁹⁶. Таким образом, Дидро все разглядел и высказал все, что Грёз хотел передать, даже то, что персонаж картины делает произвольно.

Однако при повторном прочтении этого прекрасного текста нас поражает одно упущение в описании. Невеста, в соответствии с описанием Дидро, как будто однорука: ее левая рука «тонко задумана», но правая рука словно вообще утрачена. Разумеется, Дидро уже сказал о ней в общем описании картины, но даже тогда он упоминает о ней исключительно в связи с жестом матери: «Одной рукой она держит руку дочери повыше локтя, другой ски-

мает ей кисть». В итоге Дидро ничего не говорит о жесте правой руки, которой девушка приподнимает свой передник.

А между тем данный жест не является несущественным. Подготовительные рисунки (ил. 170, 172) показывают, что Грёз пришел к этой мысли постепенно: вначале правую руку девушки, опущенную вдоль тела, поддерживает мать, которой, как констатирует Дидро, «немного грустно расставаться с дочерью». То, что Дидро умалчивает о жесте девушки, приподнимающей передник, тем более удивительно, что он начинает описание невесты с белого льняного передника, и, по его словам, «нужно видеть, как верно переданы складки ее одежды, а также и всех остальных».

Приведенная фраза представляет собой общее место классического описания, она предполагает, что мимесис достигает здесь степени совершенства, какую невозможно выразить словами: это «нужно видеть».

Стало быть, необходимо последовать совету и «увидеть правдивость» складок, возникших благодаря жесту, поскольку жест этот особенный. Он связан с мгновением, предшествующим изображенному на картине («Отец невесты вручает зятю приданое», как явствует из полного названия картины, выставленной в Салоне 1761 года), он указывает на то, что девушка приподнимает передник почтительным или благоговейным жестом, довольно часто встречающимся. Но у Грёза, мастера иносказательного жеста, передник не выглядит банальным: невеста не просто берет его рукой, чтобы приподнять подол; если присмотреться к правдивости жеста, девушка старается найти подрубленный край передника, осторожно поднятый и зажатый между большим и указательным пальцами. Ниже по вертикали изображена курица-наседка и ее цыплята — другая «тонкая мысль» художника, позволяющая нам обратить внимание на жест невесты в складках ткани, которые он создает и которые переданы так «верно».

Совершенно очевидно, что это платье сшито из красной материи, украшенной золотой нитью, но, именно так определяя «до иконографического анализа» то, что мы здесь видим, мы уже замещаем, как указал Панофский, изображаемое изображенным, кроме того, мы не осознаём аспект, приобретаемый платьем, написанным именно таким образом под именно таким образом приподнятым передником. Значит, чтобы попытаться увидеть их «правдивость», нужно прибегнуть к тому «чисто формальному описанию», которое предлагает Панофский, и, освободившись от «элементов композиции... абсолютно лишенных значения», ограничиться разговором о красках, их контрастах и «перегруппировках», не изменяя «значение чисто изобразительных факторов, чтобы сделать из них символы того, что изображено»³⁹⁷. Итак, точно установлено, что ловушка захлопывается за нескромным (или «неделикатным») интерпретатором. Едва фрагмент платья формально описан, он тотчас заставляет нас понять его смысл. Кроме того, хотя этот смысл хорошо согласуется с возможными чувствами девушки, которая много себе позволяет, он не становится в итоге менее неприличным.

Платье — такое, каким позволяют его увидеть поза и жест невинной невесты, — кажется как бы рдеющим треугольником, пересеченным темной складкой. Мы убедились, что историк-интерпретатор, как никто другой, должен называть кошку кошкой. Следовательно, его привлекает возможность определить скрытый смысл того, что парадоксальным образом возникает при чисто формальном описании. Он тем более к этому склонен, ибо ему легко было бы сопоставить увиденное с многочисленными изображениями девушек у Грёза, которые, сокрушаясь над треснувшим зеркалом, разбитым кувшином или мертвой птичкой, сожалеют, кажется, о том, чего невеста еще не испытала, — как следует, по крайней мере, из пояснительного комментария к картине. И тогда ему

было бы несложно объяснить, что лакуна в описании Дидро связана попросту с тем, что содержание данной «иероглифической» детали должно оставаться скрытым, дабы не разрушить «нежного чувства», рождаемого нравоучительной картиной, которой Дидро восхищался в 1763 году: «Грёз, друг мой, смелее прославляй в живописи мораль и не изменяй этому веку!»

Замечание из статьи о Салоне 1765 года подтвердило бы данную интерпретацию. Последовательно усовершенствуя свое ремесло (описывать и говорить то, что видишь), критик-философ задается вопросом, каким образом «Портрет госпожи Грёз» (который показывает, что «пароксизм лучше втихомолку испытывать, нежели пристойно изображать», который заставляет «опускать глаза и краснеть всех порядочных женщин») мог быть эскизом очень благонаправленной и высокоморальной картины «Горячо любимая мать»: «Как же получается, что в одних обстоятельствах персонаж выглядит вполне пристойно, а в других уже нет?» Дидро воздерживается от ответа на вопрос, однако делает заключение в выражениях, очевидно а posteriori объясняющих его умолчание в 1761 году: «Как ни старайся, не опишешь этой округленной шеи, ее надо видеть»³⁹⁸. Так что Дидро действительно заметил рдеющий треугольник платя в «Деревенской помолвке», обнаружил его «непристойность» и... ни словом не обмолвился об этом!

Однако историк не называет упомянутую конфигурацию совсем по другой причине. В самом деле, объяснив в «чисто формальном описании» присутствие «темного треугольника, пересеченного рдеющей складкой», иначе говоря, символа смещенного изображения женского полового органа, интерпретатор был бы вынужден дать истолкование, совершенно неприемлемое для времени создания картины. И ссылки на то, что заслуживающие

* Перевод Ю. Денисова, В. Дмитриева, С. Шкунаева.

внимания «умолчания» Дидро могут способствовать адекватному восприятию скрытой сексуальности детали, здесь недостаточно для аргументирования интерпретации.

В таком случае историк мог бы остановиться, следуя совету Дидро, который, кроме всего прочего, знал Грёза, общался с ним, не говорить о том, что он видел или что не видел, что он не видит в упор и даже — почему бы и нет? — что здесь и «видеть нечего».

И все же он чувствует, что сегодня такая позиция означала бы угодить в другую ловушку — ловушку исторического благоразумия, побудившего бы его пройти «мимо» картины и подготовительной работы, которую Грёз, кажется, проделал и которая нашла отражение в живописи, демонстрирующей ее или предлагающей к ее прочтению. Ведь рдеющий треугольник невесты — это не единственный камень преткновения для словесных определений в «Деревенской помолвке». Еще в двух местах картина содержит аналогичные детали, не поддающиеся описанию, созданные ради них самих.

Через раскрытую дверцу шкафа, за спиной завидующей сестры, под медным котлом изображена свисающая на край этажерки тряпка (ил. 171). Казалось бы, в данной детали нет ничего необычного. Но складки тряпки (они не являются складками и не могут быть таковыми в подобной форме) образуют как будто маску некоего лица, словно, стоя в закутке внутри картины, кто-то тайно наблюдает за сценой. Между тем следует воздержаться от утверждения, что «лицо-загадка» существует: оно дано не затем, чтобы его распознали как достоверный факт, и неуместность этого явления должна гарантировать неясность детали и ее конфигурации.

Напротив, подготовительные рисунки доказывают, что Грёз намеренно скрыл (отчасти) силуэт человека, поднимающегося в глубине картины по лестнице. Невозможно определить незаконченную фигуру (мужчина

или женщина?) или сказать, какова ее роль в основном действии. Между тем на подготовительном рисунке, несмотря на его эскизный характер, мы видим молодого человека, явно слугу фермера, который, поднявшись на ступеньку, наблюдает за вручением приданого. Грёз, вероятно, изменил компоновку картины, чтобы сконцентрировать внимание на основной сцене. Однако художник не уничтожил полностью упомянутую фигуру: тем самым он сделал ее дефиницию и роль неясными, не поддающимися расшифровке, обозначив в картине лишь сокровенный уголок и нечеткую фигуру. Но, переходя от подготовительного рисунка к законченной композиции, Грёз оставил открытой дверцу шкафа (сделав его более изящным) и добавил в проеме странную тряпку. Словно, концентрируя внимание на моменте помолвки и стремясь обеспечить «полное понимание сцены», он оставил на периферии и в сокровенном уголке картины преддверие необъяснимого, которое вновь обнаруживается в основной группе персонажей — в жесте невесты и его неясных последствиях в контексте содержания целостного ансамбля... Словно, изображая юную девушку на пороге ее женской жизни, живопись позволяла увидеть и понять этот порог, демонстрируя порог своей собственной читаемости, порог того, о чем живопись может не говорить, показывая это.

Историк вновь попадает в ловушку. Он не только выдумывает то, чего не разъясняет картина, но и дает явно устарелую интерпретацию. Конечно, живопись Грёза является гораздо более интересной и амбициозной, чем то, к чему ее низвели подрыв доверия к ней и история вкуса. Вспомним Грёза, поднявшегося на стремянку, чтобы лучше изучить произведения Рубенса, и тогда мы поймем его утраченные надежды стать историческим живописцем. При жизни Грёза «Деревенская помолвка» воспринималась как «шедевр» художника, как самое «совершенное» произведение (Мариетт). Однако, определяя и локализуя

в картине неясные детали, интерпретатор подстраивает ловушку историку. Ибо «иероглифическая» деталь, замечательным мастером которой был признан Грёз, тогда являлась аксессуаром, и ее идентификация и прочтение должны были быть ясными и отражать содержание сцены. Именно таковы разбитые яйца в одноименной картине, такова же роль драпировок в «Задвижке» Фрагонара: они указывают на «прочие подробности сюжета», и ничего более определенного, поскольку относятся, вероятно, к тем деталям, которые «нужно видеть... а не говорить о них». Неопределенные конфигурации у Грёза заставили бы предположить, что художник намеренно затемнил при помощи живописных средств иконическую ясность своих замыслов. Однако выдвинутая гипотеза исторически неприемлема, по крайней мере до тех пор, пока когда-нибудь не обнаружится какой-либо новый текст или документ, проясняющий в картине то, что она желает скрыть.

Таким образом, последняя небылица оставляет нас на пороге картины. Небылица, очевидно, недостаточно продумана и не отвечает нравоучительной морали. Если здесь лишь неопределенность и ловушка, расставленная желанием говорить, видеть, знать, знать, что видишь, значит, их следует остерегаться и изучать. Здесь налицо история живописи. Но не история, занимающаяся классификациями и кладбищенскими номенклатурами, не памятник, воздвигнутый в честь умерших, а история живописи в истории, предстающая в виде незавершенной последовательности накапливаемых перцепций, объектом которых она была, поскольку ее произведения являются их носителями. Перцепций, как бы исчезающих в те моменты, когда нечто в картине делает знак, призывает того, кто смотрит, приблизиться, пробуждая в нем желание рассмотреть во всех деталях внутренний мир живописи.

Примечания

¹ *Clark K.* One Hundred Details from Pictures in the National Gallery. London, 1938 (printed for the Trustees); *Idem.* More Details from Pictures in the National Gallery. London, 1941 (printed for the Trustees). Я благодарю профессора Ч. Вентинка за информацию об этих редких книгах и за возможность пользоваться ими. Первая книга была недавно переиздана с цветными иллюстрациями, но с сокращенным вариантом вступительной статьи Кеннета Кларка (Cambridge, Mass.; London, 1990).

² *Chastel A.* Fables, Formes, Figures. Paris, 1978. Vol. I. P. 15.

³ *Ibid.* P. 18—19.

⁴ *Damisch H.* La partie et le tout // *Revue d'esthétique.* 1970. Vol. 2. P. 168 s.

⁵ Об Аби Варбурге и выражении «за каждой деталью стоит Господь Бог» («Der liebe Gott steckt im Detail») см.: *Gombrich E. H.* Aby Warburg: An Intellectual Biography. London, 1970. P. 13, n. 1. См.: *Wuttke D.* Aby M. Warburg: Methode als Anregung und Aufgabe; цит. С. Сеттисом во введении к кн.: *Seznec J.* La sopravvianza degli antichi Dei. Turin, 1981. См. также: *Ginzburg C.* Da A. Warburg a E. H. Gombrich (Note su un problema di metodo) // *Studi medievali.* 1966. Vol. VII. P. 1015—1065.

⁶ *Calabrese O.* L'età neo-barocca. Rome; Bari. P. 75—77.

⁷ О развитии понятия «свечение» живописи см.: *Didi-Huberman G.* La Peinture incarnée. Paris, 1985. P. 92—93.

⁸ О тексте на картине, хранящейся в Харлеме, см.: *Lecoq A.-M.* Les mots sur la peinture // *La Peinture dans la peinture.* Paris, 1987. P. 106, 274. О картине, хранящейся в Рене, и книгах по анатомии см.: *Veldman I.* Maarten van Heemskerck and St. Luke's medical books // *Simiolus.* 1974. No. 2. P. 91 s. О подписи Пинтуриккьо см. далее.

⁹ *Bartbes R.* Sollers écrivain. Paris, 1978. P. 70.

¹⁰ О композиции «Благовещения» см.: *Arasse D. Annonciation / Énonciation: remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento // Versus: Quaderni di studi semiotici. Vol. 37. 1984. Janvier—avril. P. 3—18; Marin L. Énoncer une mystérieuse figure // La Part de l'œil. 1987. N° 3. P. 117 s., особенно с. 123—129.*

¹¹ *Schapiro M. Courbet et l'imagerie populaire // Schapiro M. Style, artiste et société. Paris, 1982. P. 273—329, особенно с. 306—315.*

¹² См.: *Constable. Paintings, Watercolours and Drawings: Exh. cat. / Tate Gallery. London, 1976. P. 15.*

¹³ *Delacroix E. Journal. Paris, 1980. P. 414. 1854. Avril, 23.*

¹⁴ *Picon G. Naissance de la peinture moderne. Genève, 1974.*

¹⁵ Тексты Матисса были опубликованы в кн.: *Matisse H. Propos et écrits sur l'art. Paris, 1972. P. 204—205.* Интересно упомянуть, что манерой Делакруа писать кисти рук восхищался и Одилон Редон; рука отца Дездемоны на картине, хранящейся ныне в реннском музее, произвела на него особенно сильное впечатление: «Ах, эта трагическая и непропорциональная рука отца Дездемоны, прогибающаяся рука! Как часто он [А. Клаво] разъяснял мне с восхищением красоту, обоснованность ее деформации. Стиль этой руки своей смелостью был, разумеется, изначальной сущностью и первопричиной моих первых работ» (*Redon O. Confidence d'artiste // Redon O. À soi-même. Journal. 1867—1915. Paris, 1961. P. 19*). Свидетельство Редона особенно интересно, поскольку отражает противоречивое отношение этого «символистского» живописца к «передаче» детали в процессе создания. «Confidence d'artiste» действительно заканчивается таким двойственным утверждением: «Есть некий способ рисунка, который благодаря воображению освобождается от тягостной заботы о подробностях ради спонтанного изображения реальных вещей. Но, с другой стороны, для меня самый плодотворный, самый необходимый для самовыражения метод, как я об этом нередко говорил, заключается в том, чтобы копировать реальный мир, внимательно воспроизводя предметы окружающей природы вплоть до мельчайших, самых своеобразных и случайных элементов, которые она порождает» (*Ibid. P. 28*). Редон занял отныне позицию более сложную, чем точка зрения, которую он высказал в его очень классической критике «Портрета Золя» кисти Мане (1868): «Портрет господина Золя не кажется нам достойным подражания: это, если так можно выразиться, скорее натюрморт, чем изо-

бражение человеческого характера. Нам представляется, что не следовало позволять себе так поддаваться удовольствию, конечно привлекательному, писать красоту бархата, мебель, аксессуары и все эффектные детали ковра, а, наоборот, надо было сознательно пожертвовать этими бесполезными деталями, изъять или приглушить их» (*Redon O. Critiques d'art. Bordeaux, 1987. P. 56*).

¹⁶ *Signac P. D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. Paris, 1964 (1899). P. 73—74.*

¹⁷ По поводу статьи Синьяка «Сюжет в живописи» см.: *Ibid. P. 153—165.*

¹⁸ *Matisse H. Op. cit. P. 60.*

¹⁹ О понятии «художественное предпочтение» у Ригля см.: *Pächt O. A. Riegl // Riegl A. Grammaire historique des arts plastiques. Paris, 1978. P. XVI s.; Arasse D. Note sur A. Riegl et la notion de volonté d'art (Kunstwollen) // Scolies: Cahiers de recherches de l'École normale supérieure. Paris, 1972. Vol. 2. P. 123—132.* По поводу места, занимаемого сегодня Риглем в теории истории искусства, см.: *Podro M. The critical Historians of Art. New Haven; London, 1982. P. 81—97; Olin M. Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness // Art Bulletin. Vol. LXXI. 1989. June. P. 285—299.*

²⁰ *Matisse H. Op. cit. P. 66.*

²¹ Введение к эссе о Рафаэле Делакура появилось в «La Revue de Paris» в 1830 г. Оно было переиздано П. Жакийо в качестве введения к эссе о Пуссене (*Delacroix E. Essai sur Poussin. Genève, 1966*).

²² О парных картинах «Война. Изгнанник и Rock Limpet» и «Мир. Похороны на море» и истории их создания см.: *J. M. W. Turner. Paris, 1983. P. 139—141.* См. также: *Wilton A. Turner and the Sublime. Toronto, 1980. P. 76—77.* О «стихах» Тёрнера см., в частности: *Idem. Painting and Poetry: Turner's «Verse Book» and his Work of 1804—1812. London, 1990.*

²³ Мы находим прекрасный пример «детали» второстепенной, но важной для окончательно продуманного равновесия композиции в картине «Терраса Мортлейк, резиденция Уильяма Моцфарта. Летний вечер» (1827, Вашингтон, Национальная галерея): силуэт собаки был вырезан из бумаги и наклеен на холст, а расписан позже, в дни, предшествующие выставке; см.: *J. M. W. Turner. Op. cit. P. 100—102.*

²⁴ Текст Г. Пичема цит. в кн.: *Gombrich E. L' Art et l'illusion: Psychologie de la représentation picturale. Paris, 1971. P. 278.* О Ген-

ри Пичеме и модели «gentleman virtuoso» в Великобритании XVII в. см.: *Houghton W. E. The English Virtuoso in the Seventeenth Century // Journal of the History of Ideas. 1942. Vol. 3. P. 51—73, 190—219.*

²⁵ *Reynolds J. Discourses on Art. New Haven; London, 1975. Discours IV. P. 58.*

²⁶ *Millin A. L. Dictionnaire des Beaux-Arts. Paris, 1806 («Détails»).*

²⁷ *Vasari G. Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes. Paris, 1983. Vol. 5. P. 17 s.*

²⁸ О концепции подражания в эпоху Возрождения см., в частности: *Battisti E. Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano // Rinascimento e barocco. Turin, 1960. P. 175 s.;* там же приводится текст Бембо (с. 185 и далее).

²⁹ *Dolce L. Dialogo della Pittura intitolato L'Aretino (Venice, 1557) / Éd. M. Roskill. New York, 1968. P. 98—99.*

³⁰ *Pino P. Dialogo di Pittura // Barocchi P. Trattati d'arte del Cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma. Bari, 1960. Vol. I. P. 98.*

³¹ Письмо Дидро от 15 марта 1760 г.: *Correspondance littéraire, philosophique et critique. Paris, 1747—1793. Vol. IV. P. 205;* цит. по: *Fried M. La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne. Paris, 1990. P. 87.*

³² В 1982 г. «Три эссе о прекрасном в изобразительном» Гилпина были переизданы издательством «Moniteur» (Париж) в переводе 1799 г. и сопровождаются фундаментальным послесловием Мишеля Конана. Конан цитирует отрывок из «Диалога о прекрасном и изобразительном» сэра Юведейла Прайса (с. 144—145).

³³ Отрывок из предисловия к «Кромвелю» Виктора Гюго («У прекрасного лишь один тип: у безобразного — тысяча... То, что мы называем безобразным... есть деталь общего ансамбля, которая от нас ускользает и связана не с человеком, а с творением в целом») комментируется в кн.: *Rosen Ch., Zerner H. Romantisme: Révolution permanente // Rosen Ch., Zerner H. Romantisme et Réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle. Paris, 1986. P. 20.*

³⁴ *Castiglione B. Il Cortegiano (1528). Novare, 1968. Vol. I, 28. P. 81.*

³⁵ «La Carta del navegar pittoresco» Боскини была напечатана в Венеции в 1600 г. Приведенный отрывок комментируется в кн.: *Gombrich E. Op. cit. P. 250, 505.* Полностью «La Carta del navegar pittoresco» переиздана в Венеции в 1966 г. (*Palluchini R. Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta, cp.: c. 327—328.*)

36 Цит. в кн.: *Fontaine A. Les Doctrines d'art en France. Peintres amateurs, critiques de Poussin à Diderot.* Genève, 1970 (Paris, 1909). P. 29. О Франциске Юниусе и роли «De Pictura Veterum» см.: *Febl Ph. P. Franciscus Junius and the Defense of Art // Artibus et historiae.* 1981. No. 3 (2). P. 9—55.

37 *Caylus.* Discours sur la peinture et la sculpture / Éd. A. Fontaine. Paris, 1910; цит. в кн.: *Gombrich E.* Op. cit. P. 506.

38 *Fréart de Chambray R.* L'Idée de la perfection de la peinture. Le Mans, 1662; предисловие Фреара де Шамбре цит. в кн.: *Fontaine A.* Op. cit. P. 29.

39 См.: *Jouin H.* Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Paris, 1883. P. 94—95.

40 О Хрисолоре см.: *Baxandall M.* Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340—1450. Paris, 1989. P. 106. Предлагаемый мною перевод греческих терминов autopsyia и ragousia несколько отличается от перевода М. Брока. М. Баксендолл переводит их как «an exhibition, so to speak, and manifestation».

41 *Goethe.* Maximes et réflexions // *Écrits sur l'art.* Paris, 1983. P. 273. Но я предпочел перевод, данный К. Тильетом в его вступительной статье к кн.: *Schelling F. W. J.* Textes esthétiques. Paris, 1978. P. XXV.

42 Цит. по: *Battisti E.* Op. cit. P. 197.

43 *Diderot D.* Salons / Éd. J. Seznec, H. Adhémar. Oxford, 1963. Vol. II (1765). P. 111.

44 *Goethe.* Simple imitation de la Nature, Manière, Style (1789) // *Écrits sur l'art.* Op. cit. P. 86.

45 *Bosse A.* Le Peintre converty aux précises et universelles règles de son art (1667). Paris, 1964. P. 76—77.

46 По поводу «дела» о «Каракалле» Грëза (и весь корпус ссылок) см.: *Arasse D.* L'échec du *Caracalla*: Greuze et l'étiquette du regard // *Diderot et Greuze: Actes du colloque de Clermont-Ferrand* (1984). Clermont-Ferrand, 1985. P. 107—119.

47 Высказывание Гримма приводится после слов Дидро, посвященных этой картине в Салоне 1761 г. См.: *Diderot D.* Op. cit. Vol. I. P. 145.

48 *Félibien A.* Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Paris, 1679). Genève, 1972. Vol. III. P. 300—301.

⁴⁹ О картине «Экстаз св. Павла» см.: *Fontaine A.* Op. cit. P. 80—82.

⁵⁰ *Piles R.* Abrégé de la vie des peintres; цит. по: *Fontaine A.* Op. cit. P. 4.

⁵¹ Тома Л. Глен (*Glen Tb. L.* A Note on Nicolas Poussin's *Rebecca and Eliezer at the Well* of 1648 // *Art Bulletin*. Vol. LVII. 1979. No. 2. June. P. 221—224) по другим причинам сопоставляет данный сюжет и Благовещение. Верблюды устранены по просьбе заказчика (Пуантеля), который хотел иметь прежде всего картину, прославляющую женскую красоту и достойную соперничать с «Богоматерью за шитьем» Гвидо Рени.

⁵² *Testelin H.* L'Expression générale et particulière // *Jouin H.* Op. cit. P. 155.

⁵³ Письмо Пуссена приведено в кн.: *Poussin N.* Lettres et propos sur l'art. Paris, 1964. P. 114—115.

⁵⁴ *Delaborde H.* Ingres: Sa vie, ses travaux, sa doctrine. Brionne, 1984. P. 124.

⁵⁵ *Grimm F. M.* Sur la simplicité du sujet et l'unité dans la peinture (Correspondance littéraire. Vol. III. P. 317—321) // *Fried M.* Op. cit. P. 169.

⁵⁶ *Lessing.* Laocoon. Paris, 1990 (1766). P. 106.

⁵⁷ Ср.: *Chantelou P. Fréart de.* Journal de voyage du Cavalier Bernin en France. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1885. P. 66.

⁵⁸ Заметки Стендаля о Салоне 1824 г. приведены Ж.-Ж. Лемаром // *Lemaire G. G.* Le Salon de Diderot à Apollinaire: Esquisse en vue d'une histoire du Salon. Paris, 1986. P. 89 s. Стендаль был одним из немногих, кто так лестно отозвался о картине Дроллинга. Салон 1824 г. — Салон исключительный: он остается для историка Салонном романтической битвы в живописи. В завершение сошлемся на последнюю работу по данной теме: *Foissy-Aufrère M. P.* La "Jeanne d'Arc" de Paul Delaroche, Salon de 1824: Dossier d'une œuvre. Rouen, 1983. В Салоне была, в частности, представлена «Хиосская резня», которую Стендаль считает «посредственной ввиду ее безрассудства», зато он оценил пейзажи Констебла, которые произвели на него сильное впечатление. Упрекая английского художника в полном отсутствии «идеала», Стендаль находит, что его пейзажи «великолепны»; несмотря на «нарочитую небрежность живописной манеры» и «ошибки в расположении планов», эта живопись сама «правда», а «восхитительный пейзаж с собакой слева» (еще одно определение картины посредством одной из ее деталей) —

это «зеркало природы». Данное суждение интересно в силу того, что оно созвучно интересам самого романиста, — роман «как зеркало, проносимое вдоль дороги», досада оттого, что необходимо составить план повествования, и пристрастие к «мелкому подлинному факту». Но сама терминология Стендаля как художественного критика представляется тем более условной, что «картина с маленькой собакой» — «Пейзаж Нун Хэйвена», один из наиболее значительных в творчестве Констебла, воспет Шарлем Нодье в «Прогулках из Дьеппа в шотландские горы».

⁵⁹ Сокращенная версия «Книги о художниках» Карела ван Мандера была издана Р. Женелем: *Mander C. van. Le Livre de peinture* / Ed. R. Genaille. Paris, 1965. О ван Скореле, Брейгеле и Г. Боле см. с. 131, 127—130 и 168. Ссылка на картину Дирка Якобса дана на с. 29.

⁶⁰ Эта последняя гипотеза, должно быть, правдоподобна, поскольку ничто не препятствовало художнику попросту переписать эту часть картины, как сделал, между прочим, владелец «Супружеской пары в интерьере» Эглона Хендрика ван дер Нера, который велел целомудренно записать пейзажем «картину в картине», изображавшую «Венеру и Купидона», превратив таким образом в безобидный портрет супружеской четы то, что изначально являлось жанровой сценой с эротическим подтекстом. См. об этом: *Smith D. R. Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth Century Dutch Painting* // *Art Bulletin*. Vol. LXIX. 1987. No. 3. Septembre. P. 41. О картине «Вирсавия, выходящая из купальни» см.: *Friedländer M. J. Die Altniederländische Malerei*. Berlin, 1928. Bd. VI. S. 114 s.

⁶¹ *Mander C. van*. Op. cit. P. 83.

⁶² О рисунке рук на портрете Джиневры деи Бенчи см.: *Clark K., Pedretti C. The Drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*. London, 1968. Vol. I. P. 104—105.

⁶³ По поводу этих расчленений и восстановлений см., в частности, труд (классический) де Лонги: *Longhi R. de. L'Atelier de Ferrare*. Brionne, 1991. P. 28—30, 38—39.

⁶⁴ *Gomez-Moreno C. A Reconstructed Panel by Fra Angelico and Some New Evidence for the Chronology of His Work* // *Art Bulletin*. 1957. Vol. XXXIX. P. 183—194.

⁶⁵ О картине Карпаччо см.: *Perocco G. L'Opera completa del Carpaccio*. Milan, 1967. P. 102.

⁶⁶ *Fried M.* Op. cit. P. 91.

⁶⁷ *Ridolfi C.* Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato (1648). Rome, 1965. Vol. I. P. 144.

⁶⁸ См. далее: «Деталь 7: отступление о пейзаже и прогулках взгляда» (с. 238—244 наст. изд).

⁶⁹ *Brosses Ch. de.* Lettres d'Italie. Dijon, 1927. Vol. II. P. 137—140 (Lettre 43).

⁷⁰ О важности понятий «румяна» и «пиршество для глаз» см.: *Lichtenstein J.* La Couleur éloquente. Paris, 1989. P. 201 s.

⁷¹ Об «Алтаре Геллера» см.: *Panofsky E.* The Life and Art of Albrecht Durer. Princeton, 1955 (1943). P. 123 s.

⁷² *Muraro M., Rosand D.* Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento. Vicence, 1976. P. 45 s.

⁷³ *Panofsky E.* Op. cit. P. 136.

⁷⁴ См.: *Arasse D.* Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle // Faire croire: Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle. Rome, 1981. P. 131—146.

⁷⁵ *Frèches J.* Les Dialogues de Rome de François de Hollande. Paris, Lisbonne, 1973. P. 53.

⁷⁶ О функциях изображения в культовой практике см.: *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, 1972. P. 45 s.; *Belting H.* Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtaf. der Passion. Berlin, 1981 (ит. перевод: Bologne, 1986).

⁷⁷ О концепте «Святого собеседования» см., в частности: *Goffen R.* Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the *Sacra Conversazione* in the Trecento // Art Bulletin. 1979. Vol. LXI. P. 198—222. См. также: *Harbison C.* Visions and Meditations in Early Flemish Painting // Simiolus. 1985. Vol. 15. P. 87—118, особенно с. 102.

⁷⁸ *Belting H.* Op. cit. S. 59.

⁷⁹ См. в особенности: *Yates F. L.* Art et la mémoire. Paris, 1975 (1966).

⁸⁰ Цит. по: *Wirth J.* L'Image médiévale: Naissance et développements (VI^e—XV^e). Paris, 1989. P. 322 s.

⁸¹ Ср.: *Field R. S.* Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art. Washington, Publications Department of the National Gallery of Art. S. d. No. 115, 260.

⁸² *Baxandall M.* Op. cit. P. 46.

83 Ср.: *Signorini R.* Mantegna's Unknown Sons: A Rediscovered Epitaph // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute.* 1986. Vol. 49. P. 233—235. По поводу реконструкции (гипотетической) исключительно сложной перспективы произведения см.: *Maltese C.* Il Pianto sul Cristo del Mantegna tra geometria e oratoria // *Arte Lombarda.* 1983. Vol. I (64). P. 60—64.

84 Об эксцентричности Пьеро ди Козимо и ее исторической роли см.: *Arasse D.* Piero di Cosimo, l'excentrique des origines // *L'Excès: Nouvelle Revue de Psychanalyse.* Vol. 43. 1991. Printemps. P. 125 s.

85 О «Рождестве» Лоренцо Лотто см.: *Arasse D.* L. Lotto dans ses bisarries: le peintre et l'iconographie // *L. Lotto. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V Centenario della Nascita.* Asolo, 1980.

86 Длинная выдержка из сочинения отца Сигуенсы приводится в кн.: *Tolnay Ch. de J. Bosch.* Paris, 1989. P. 358—359.

87 *Schapiro M.* Muscipola diaboli: le symbolisme du retable de Mérode // *Style, artiste et société.* Paris, 1982. P. 163.

88 О понятии «acedia» см.: *Klibansky R., Saxl F., Panofsky E.* Saturn and Melancholy. London, 1964. P. 220 s., 300 s.; о меланхолии Иуго ван дер Гуса см.: *Ibid.* P. 80—81.

89 *Weixlgärtner A.* Dürer und Grünewald. Göteborg, 1949. Цит. по: *Bianconi P.* Tout l'œuvre peint de Grünewald. Paris, 1984. P. 97.

90 *Huysmans J.-K.* Là-bas. Paris, 1978 (1891). P. 37—40.

91 См.: *Bianconi P.* *Op. cit.* P. 83—84.

92 Об «Arma Christi» см.: *Berliner R.* Arma Christi // *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst.* 1955. Bd. VI. S. 35—152; *Suckale R.* Arma Christi: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit Mittelalterlicher Andachtsbilder // *Städel-Jahrbuch.* Munich, 1977. Bd. 6. S. 177—208.

93 *Belting H.* *Op. cit.* P. 118 s.

94 См.: *Sterling Ch.* Enguerrand Quarton: Le Peintre de la Pietà d'Avignon. Paris, 1983. P. 56.

95 Об иконографии Бульбонского алтаря см.: *Yosbiaki N.* The Boulbon Altarpiece and its Iconographical Programme // *Art History.* Vol. 10. 1987. No. 1. March. P. 12—22.

96 См. основополагающий анализ Э. Панофского: *Panofsky E.* "Imago Pietatis": Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzenmanns" und der "Maria Mediatrix" // *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag.* Leipzig, 1927. S. 261—308.

97 См.: *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character. Cambridge, 1953. Vol. I. P. 324—326.

⁹⁸ По поводу сходной интерпретации см.: *Snyder J. E.* The Early Haarlem School of Painting. II: Geertgen Tot Sint Jans // *Art Bulletin*. Vol. XLII. 1960. No. 2. June. P. 122—124.

⁹⁹ Во второй книге «О живописи» Альберти советует включать в композицию персонаж, который «своими жестами приглашает тебя смеяться или плакать вместе с ним» («Placet in historia adressed quempiam qui... ut una adrideas aut ut simul deploras suis te gestibus invitet»): *Alberti L. B.* De pictura / Ed. C. Grayson. Rome; Bari, 1975. P. 73—75.

¹⁰⁰ *Belting H.* Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der Venezianischen Malerei. Frankfurt, 1985. S. 29—31.

¹⁰¹ «Христос Страстотерпец», хранящийся в Скуола Гранде ди Сан-Рокко, последовательно приписывался Джорджоне, Тициану (*Ibid.* S. 79) и Джованни Беллини (*Lucco M.* La Pittura a Venezia nel primo Cinquecento // *La Pittura in Italia. Il Cinquecento.* Milano, 1988. Vol. I. P. 156.

¹⁰² Цит. по: *Verdon T.* The Pre-Raphaelites. London, 1970. P. 66.

¹⁰³ *Ibid.* P. 15, 135.

¹⁰⁴ *The Art Criticism of John Ruskin* / Ed. R. L. Herbert. New York, 1964. P. 31—32.

¹⁰⁵ *Carus C. G.* Neuf Lettres sur la peinture de paysage. Paris, 1983.

¹⁰⁶ О связи мышления Фридриха с ренессансным неоплатонизмом см.: *Vaughan W.* German Romantic Painting. New Haven; London, 1980. P. 70.

¹⁰⁷ Об этой картине и романтической концепции *natura naturans*, механизм действия в которой эквивалентен процессу художественного творчества, см.: *Koerner J. L.* Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape. London; New Haven, 1990. P. 187—192.

¹⁰⁸ О принципе изображения этих гор у Фридриха см.: *Ibid.* P. 101 s.

¹⁰⁹ Здесь важно различие между символом и аллегорией, какое сформировалось у немецких романтиков в начале века; *Ibid.* P. 122—142.

¹¹⁰ Цит. по: *Carus C. G.* *Op. cit.* P. 154.

¹¹¹ Прекрасный анализ «системы Фридриха» содержится в исследовании: *Koerner J. L.* *Op. cit.* P. 97—121. Пейзажи Фридриха «представляют собой скорее видение, а не то, что на самом деле было видимо. Их симметричный рисунок выдает присутствие взгляда, организующего природу» (*Ibid.* P. 181). О соотношении ме-

жду пейзажем и протяженностью взгляда см. главу «Деталь 7»: отступление о пейзаже и прогулках взгляда (с. 238—244 наст. изд.).

¹¹² Цит. по: *Vaughan W.* Op. cit. P. 74.

¹¹³ Цитата приведена у Каруса (*Carus C. G.* Op. cit. P. 64, n. 1). В конце своего анализа картины «Лебеди в камышах» Кёрнер приходит к выводу, что ее композиция предполагает, однако, что «Бога невозможно обрести в песчинке, в лучшем случае — в неутоленном желании, дабы Он пребывал в ней» (*Koerner J. L.* Op. cit. P. 16).

¹¹⁴ Цит. по: *Vaughan W.* Op. cit. P. 76.

¹¹⁵ *Vasari G.* Op. cit. Vol. II. P. 120.

¹¹⁶ О стереотипах в описании юности художников см.: *Kris E., Kurz O.* Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment. New Haven; London, 1979. P. 8 s., 64—65.

¹¹⁷ *Philostrate.* Imagines. London; Cambridge, 1950. P. 88—90. См. краткий комментарий в кн.: *Panofsky E.* Op. cit. P. 489.

¹¹⁸ См. в особенности: *Alpers S.* L'art de dépeindre: La Peinture hollandaise au XVII^e siècle. Paris, 1983. P. 123.

¹¹⁹ О живописных изображениях мухи см. в особенности: *Pigler A.* La mouche peinte: un talisman // Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts. Budapest, 1964. Vol. 24. P. 47—64; *Chastel A.* Musca Depicta. Milan, 1984.

¹²⁰ О мухе из Байоннской рукописи см. *Levi d'Ancona M.* II "Maestro della mosca" // Commentarii, Rivista di critica e storia dell'arte. 1975. Janvier—juin. Vol. I—II. P. 145—152.

¹²¹ О «Портрете монаха-картезианца» см.: *Panofsky E.* Op. cit. P. 310, 488—489. По поводу другого примера нарисованной мухи, использованной одновременно как моральная деталь и эмблема искусства живописца, см.: *Koslow S.* De Wonderlijke Perspectyfkas: An Aspect of Seventeenth Century Dutch Painting // Oud Holland. 1967. Vol. 82. P. 35—36. Автор обращает внимание (с. 44) на муху, нарисованную на Библии, помещенной на переднем плане «перспективной коробки», представляющей интерьер протестантской церкви.

¹²² По поводу художника как «обезьяны природы» см.: *Janson H. W.* Ars simia naturae // Apes and Ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance. London, 1952. P. 287 s.

¹²³ *Daume.* Ад. Песнь XXIX. «И убедись, что этот дух скорбящий — / Капоккьо, тот, что в мире суеты / Алхимией подделывал

металлы; / Я, как ты помнишь, если это ты, / Искусник в обезьянстве был немалый*.

¹²⁴ О Филиппо Виллани см., в частности: *Baxandall M. Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture*. P. 89 s.

¹²⁵ Строки К. Ландино приводятся у Андре Шастеля: *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. Genève; Lille, 1954. P. 193.

¹²⁶ *Vasari G.* Op. cit. P. 146—147.

¹²⁷ См.: *Panofsky E. L'Œuvre d'art et les significations: Essais sur les "arts visuels"*. Paris, 1969. P. 81.

¹²⁸ См. краткое замечание в кн.: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. P. 61. Об использовании альбомов подготовительных рисунков см.: *Ame-Lewis F. Modelbook Drawings and the Florentine Quattrocento Artist // Art History*. Vol. 10. 1987. No. 1. Mars. P. 1—11.

¹²⁹ *Toesca P. La Pittura e la miniatura nella Lombardia*. Turin, 1987 (1966). P. 128 s.

¹³⁰ О тaccуино Дж. де Грасси см.: *Cadei A. Belbello miniatore lombardo Artisti del libro alla corte dei Visconti*. Rome, 1976. P. 18 s.

¹³¹ См.: *Ame-Lewis F.* Op. cit. P. 6—7.

¹³² Во введении к изданию «Uffiziolo» (New York, 1972. P. 9—10) Миллард Мейс подчеркивает интерес, который проявляли в мастерских Ломбардии к сборникам с изображениями животных и растений, и сообщает о том, что в Павии в 1389 г. была издана иллюстрированная книга «Естественная история» Плиния Старшего. Однако он не обращает внимания на созданных ранее «живописных мух» Джованнино де Грасси, видя в них лишь образцы Божественного творения.

¹³³ Об этой карте см.: *Muraro M., Rosand D.* Op. cit. P. 49 s.; *Schultz J. Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views and Moralized Geography before the Year 1500 // Art Bulletin*. Vol. LX. 1978. No. 3. P. 425—474.

¹³⁴ Дюрер намекает на его встречу с Якопо де Барбаро в своем наброске дарственной надписи к «Трактату о пропорциях» (1523): «Я не мог найти никого, кто бы что-нибудь написал, кроме одного человека по имени Якобус, хорошего и любезного живописца родом из Венеции, который показал мне мужчину и женщину, сделанных им посредством измерений... и, хотя я в то

* Перевод М. Л. Лозинского.

время был сам еще молод, я уже тогда принял это близко к сердцу и взялся за Витрувия, который пишет немного о пропорциях мужчины. Таким образом, опираясь на двух вышеназванных, я стал искать дальше по собственному усмотрению»* (*Dürer A. Lettres, écrits théoriques et Traité des proportions. Paris, 1964. P. 13*). Уже Панофский в своей книге о Дюрере (с. 12) связывает внимание к скрупулезной передаче внешних деталей с изучением пропорций и геометрической конструкции: «Знаменитые этюды с натуры, где каждый волосок меха крольчонка... каждая травинка... изучены и переданы с набожностью, близкой к религиозному экстазу, — творения того же человека, который именно в эти годы подчиняет человеческое тело системе прямых и окружностей, такой же строгой, как евклидова геометрия».

¹³⁵ Этот вкус не исключает гуманистического обращения к античным образцам. Расселл Панченко указывает, что жест всадника, снимающего шпоры, навеян античной статуей и представляет собой мотив, встречающийся и в других произведениях Джентиле да Фабриано, как и у Мазаччо, который использует его для позы св. Петра в картине «Дань» (*Panczenko R. Gentile da Fabriano and Classical Antiquity // Artibus et historiae. 1980. No. 2. P. 14 s.; Idem. Cultura umanistica di Gentile da Fabriano // Ibid. 1983. No. 8. P. 45 s.*

¹³⁶ *Barclay-Lloyd J. African Animals in Renaissance Literature and Art. Oxford, 1971. P. 55—56.*

¹³⁷ *Vasari G. Op. cit. Vol. IV. P. 52.*

¹³⁸ *Baxandall M. Op. cit. P. 29—108.*

¹³⁹ Об «ekphrasis» см.: *Idem. Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture. P. 103 s., 124 s.*

¹⁴⁰ *Ibid. P. 134.*

¹⁴¹ *Ibid. P. 114 s.*

¹⁴² *Argan G. C. Storia dell'arte Italiana. Florence, 1968. Vol. II. P. 348—349.*

¹⁴³ Цитата Гаэтано Коцци приведена в кн.: *Fortini-Brown P. Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio. New Haven; London, 1988. P. 90.*

¹⁴⁴ *Ibid. P. 92—93.*

¹⁴⁵ *Muraro M. Titien: iconographie et politique // Symboles de la Renaissance. Paris, 1976. P. 32—33.*

* Перевод Ц. Г. Нессельштраус.

146 О риторической модели «композиции» у Альберти см.: *Vaxandall M.* Op. cit. P. 151 s.

147 Ibid. P. 156—157. О политике династии Гонзага и политическом содержании артурианских фресок Пизанелло см.: *Woods-Marsden J.* Mantua Political Reality in the Sala del Pisanello // *Art History*. Vol. 8. 1985. No. 4. P. 397—412; о том же в росписях Камеры дельи Спозии Мантеньи см.: *Arasse D.* Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità // *Quaderni di palazzo del Te*. 1987. No. 6. Janvier—juin. P. 45—64.

148 *Panofsky E.* Essais d'iconologie: Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance. Paris, 1967 (1939). P. 44.

149 *Chastel A.* Le principe de l'imitation à la Renaissance (1973) // *Chastel A.* Fables, Formes, Figures. P. 61.

150 О связи содержания с историей династии и концепцией времени в цикле «Девять героев» см.: *Arasse D.* Portrait, mémoire familiale et liturgie dynastique: Valeriano-Hector au château de Manta // *Il Ritratto e la memoria. Materiali I.* Rome, 1989. P. 93—112.

151 О цикле Таддео ди Бартоло см.: *Borghini G.* La sequenza decorativa documentario-simbolica del piano nobile // *Il Palazzo Pubblico di Siena*. Milan, 1983. P. 241 s.; *Donato M.M.* Gli eroi romani tra storia ed *exemplum*. I primi cicli umanistici di Uomini Farnosi // *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Biblioteca di storia dell'arte. Turin, 1985. Vol. II. P. 137—138.

152 *Vasari G.* Op. cit. Vol. IV. P. 305.

153 О рисунках (утраченных) Чириако д'Анкаона см.: *Lawrence E.* The illustrations of the Garrett and Modena Manuscripts of Marcanova // *Memoirs of the American Academy in Rome*. 1927. Vol. VI. P. 117—131. Фриц Заксль (*Saxl F.* The Capitol during the Renaissance: A Symbol of the Imperial Idea // *Lectures / Warburg Institute*. London, 1957. P. 204—205) полагает, что рисунки Чириако д'Анкаона запечатлели «Капитолий [античный] таким, как его представляло последующее поколение». Об иконографии *man-naia* см.: *Arasse D., Rousseau-Lagarde V.* La Guillotine dans la Révolution / *Institut français de Florence*. Florence, 1986. P. 20—21.

154 По поводу двойной иконографии (культовой и гуманистической) св. Себастьяна см.: *Arasse D.* Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello // *Le Corps et ses fictions / Éd. Cl. Reichler*. Paris, 1983. P. 55 s. О «Св. Себастьяне» из Венского музея см.: *Lightbown R.* Mantegna: A Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints.

Oxford, 1986. P. 408. Мирелла Леви д'Анкона, стремясь сделать логичным «изобретение» Мантеньи, приходит к особенно произвольному прочтению сигнатуры (*Levi d'Ancona M. Il 'San Sebastiano' di Vienna: Mantegna e Filarete // Arte Lombarda. 1973. No. 38—39. P. 70—74; Idem. An Image not made by Chance: The Vienna 'San Sebastian' by Mantegna // Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. New York, 1977. Vol. I. P. 98—114.*

155 О «Триумфе Цезаря» см.: *Martindale A. Andrea Mantegna. I Trionfi di Cesare nella collezione della Regina d'Inghilterra ad Hampton Court. Milan, 1980 (London, 1979), особенно с. 149—153.*

156 О «Клевете Апеллеса» см.: *Cast D. The Calumny of Apelles: A Study in the Humanist Tradition. New Haven, 1981; Meltzoff S. Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano. Florence, 1987. P. 119—203.*

157 *Meiss M. Raphael's Mechanized Seashell: Notes on a Myth, Technology and Iconographic Tradition // The Painter's Choice: Problems in the Interpretation of Renaissance Art. London, 1976 (1974). P. 203—211.*

158 О «Св. Цецилии» Рафаэля см.: *Vasari G. Op. cit. Vol. V. P. 211.; Mossakowski S. Raphael's "St. Cecilia": An iconographical Study // Zeitschrift für Kunstgeschichte. 1968. Bd. 1; Arasse D. Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance: quatre images de Raphaël // Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge et Temps modernes. 1972. Vol. 84. P. 418—440; L'Estasi di santa Cecilia di Raffaello da Urbino della Pinacoteca Nazionale di Bologna: Cat. de l'exp. Bologna, 1983.*

159 См.: *Roskill M. W. Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento. New York, 1968. P. 160, 170.*

160 *Lessing. Op. cit. P. 106.*

161 *Boime A. The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. New Haven; London, 1986 (1971).*

162 *Mander C. van. Op. cit. P. 87.*

163 О «стереотипах», касающихся «истории детства» художника, см.: *Kris E., Kurz O. Op. cit. P. 26 s.*

164 О «Стене мастерской» Менцеля см.: *Menzel der Beobachter / Hamburger Kunsthalle: Kat. d. Ausstel. Hamburg, 1982. S. 102 s.; Symboles et réalités: La peinture allemande 1848—1905 / Musée du Petit Palais: Cat. de l'exp. Paris, 1984. P. 228—229.*

165 *Mander C. van. Op. cit. P. 152.* В своем «Предисловии» ван Мандер перечисляет пятнадцать из многочисленных видов жи-

вописи и призывает художников к специализации. См.: *Baldwin R.* Rembrandt's New Testament Prints: Artistic Genius, Social Anxiety and the Marketed Calvinist Image // Impressions of Faith: Rembrandt's Biblical Etchings. Dearborn, 1989. P. 24—25.

¹⁶⁶ См.: *Bruegel: Une dynastie de peintres: Cat. de l'exp. Bruxelles, 1980.* P. 205.

¹⁶⁷ О «Мадонне», написанной Брейгелем совместно с ван Баленом, см.: *Ibid.* P. 203. О роли кардинала Федерико Борромео в художественной жизни и о наслаждении, которое ему доставляли натюрморты с цветами, символизирующими Божественную благодать, см.: *Jones P. M.* Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600 // *Art Bulletin.* Vol. LXX. 1988. No. 2. June. P. 261—272.

¹⁶⁸ См.: *Bruegel: Une dynastie de peintres.* P. 247.

¹⁶⁹ Цит. по: *Brown C.* La peinture hollandaise et flamande. Paris, 1986 (Oxford, 1977). P. 11.

¹⁷⁰ О социальных условиях развития живописи в Голландии XVII века см.: *Larsen E.* The Duality of Flemish and Dutch Art in the Seventeenth Century // *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964.* Berlin, 1967. S. 59—65; *Price J. L.* Culture and Society in the Dutch Republic During the 17th Century. London, 1974. P. 119 s.; *Larsen E., Davidson J. P.* Calvinist Economy and 17th Century Dutch Art. Lawrence, 1979; *Haak B.* The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century. London, 1984. P. 36—60; *Scbama S.* L'Embarras de richesses: La culture hollandaise au siècle d'or. Paris, 1991. Об углубленном исследовании конкретной среды см.: *Montias J. M.* Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century. Princeton, 1982.

¹⁷¹ О различии между *fijnschilder* и *kladschilder* см. в особенности: *Alpers S.* *Op. cit.* P. 201—203.

¹⁷² *Ibid.* P. 198 s.

¹⁷³ Все это нашло отражение в кн.: *Ibid.* Chap. 1, 2.

¹⁷⁴ *Jongb E. de.* Réalisme et réalisme apparent dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle // *Rembrandt et son temps: Cat. de l'exp. Bruxelles, 1971.* P. 143—194.

¹⁷⁵ *Léonard de Vinci.* Traité de la peinture / Éd. A. Chastel, R. Klein. Paris, 1960. P. 125. (The Notebooks of Leonardo da Vinci / Ed. J. P. Richter. New York, 1970 (1983). Vol. II. P. 107—108).

176 *Jaspers K.* Lionardo als Philosoph. Berne, 1953. S. 12.

177 О ксилографиях, иллюстрирующих «De corporis humani fabrica» Везалиуса (Bâle, 1543), см.: *Muraro M., Rosand D.* Op. cit. P. 123 s.

178 Переписку Чиголи и Галилея можно найти в кн.: *Macchie di sole e di pittura: Carteggio L. Cigoli — G. Galilei, 1609—1613 / A cura di A. Matteoli // Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato.* 1959. Vol. XXXII. Цитируемый фрагмент дан на с. 33. Об отношениях между Чиголи и Галилеем и о связывающей их крепкой дружбе см.: *Panofsky E.* Galileo as a Critic of the Arts. La Haye, 1954. P. 4—6; *Chappell M.* Cigoli, Galileo and “Invidia” // *Art Bulletin.* 1975. Vol. LVII. P. 91 s. В знак дружбы с Галилеем Чиголи на картине «Вознесение Богоматери», написанной для капеллы Паолино в церкви Санта-Мария Маджоре, изобразил у ног Богоматери Луну — такую, какой ее увидел в телескоп Галилей, «con la divisione merlata e le sue isole» (письмо Фредерико Чези к Галилею от 23 декабря 1612 г. цит. в кн.: *Panofsky E.* Op. cit. P. 6).

179 См.: *The Art Criticism of John Ruskin.* P. 410—412. Относительно облика гор см. также: *Mitchell T.* Caspar David Friedrich’s “Der Watzmann”: German Romantic Landscape Painting and Historical Geology // *Art Bulletin.* Vol. LXVI. 1984. No. 3. September. P. 452—464.

180 О Рёскине и Тёрнере см., в частности: *Damisch H.* Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture. Paris, 1972. P. 257 s., со схемами «перспективной сетки для облаков» (с. 264—265).

181 О Тёрнере и его преподавании перспективы в Академии см.: *Wilton A.* Turner and his Time. London, 1987. P. 97 s. Об «обсерватории в Челси» — с. 217 и далее.

182 Тёрнер совершил, таким образом, героический поступок, однако романтический фольклор приписывал все заслуги Жозефу Верне. Во время бури, разыгравшейся на пути из Марселя в Рим, он приказал привязать себя к грот-мачте, чтобы наблюдать зрелище, в изображении которого художник считался признанным мэтром. О популярности этой истории в начале XIX века см.: *Levitine G.* “Vernet Tied to a Mast in a Storm”: The Evolution of an Episode of Art Historical Romantic Folklore // *Art Bulletin.* Vol. XLIX. 1967. No. 2. June. P. 93—100.

183 По поводу комментариев к «Снежной буре» см.: *Turner.* 1775—1851. London, 1974. P. 40, к картине «Дождь, пар, скорость» — *Wilton A.* Op. cit. P. 232.

184 Цит. по: J. M. W. Turner. Op. cit. P. 45.

185 Цит. по: *Gage J.* Le roi de la lumière: Turner et le public français de Napoléon à la Seconde Guerre mondiale // *Ibid.* P. 54.

186 *Baxandall M.* Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures. New Haven; London, 1985. P. 74—104.

187 О картине «Добыча» см. *Toussaint H. G.* Courbet (1819—1877). Paris, 1977. P. 144—146; см. также: *Fried M.* La métaphysique de Courbet: une lecture de «La Curée» // *La Part de l'œil.* 1989. N° 5. P. 81—98.

188 Цит. по: *Delaborde H.* Op. cit. P. 96.

189 *Silvestre Tb.* Les Artistes français. Paris, 1926. Vol. II. P. 32.

190 Цит. по: *Delaborde H.* Op. cit. О романтизме Энгера см.: *Rosen Cb., Zerner H.* Romantisme et réalisme. P. 64 s.

191 *Boime A.* Op. cit. P. 65 s., 166 s. О картине «Набор волонтеров в 1792 году» см.: *L'Enrôlement des volontaires de 1792.* Thomas Couture (1825—1879). Les artistes au service de la patrie en danger. Beauvais, 1989.

192 О противоречии, с которым столкнулся Тома Кутюр, см. в особенности: *Fried M.* Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th Century French Painting // *Artforum.* 1970. June. P. 36—46, особенно с. 41—44.

193 *Piles R. de.* Cours de peinture par principes. Paris, 1989. «Баланс живописцев» см. на с. 236—241.

194 См.: *Valentin et les caravagesques français: Cat. d'exp.* Paris, 1974. P. 125.

195 Альберти: «Сначала там, где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами, такого размера, как я хочу, и принимаю его за открытое окно, откуда я разглядываю то, что на нем будет написано» (*Alberti.* Op. cit. P. 37). Необходимо подчеркнуть, что «окно Альберти» открывается не в окружающий мир, или универсум, а в живописную «историю». Делакруа подтверждает это, противопоставляя фотографию и живопись: «Когда фотограф снимает какой-либо вид, вы всегда видите лишь одну часть, вырезанную из целого; край картины тут столь же интересен, как центральная часть; вы можете лишь вообразить себе весь ансамбль, — видите же вы только кусок, который как будто выбран случайно. Второстепенное здесь притягивает на такое же внимание, как и главное», в то время как «самый упрямый реалист должен исправлять в картине эту негибкость перспективы,

искажающую вид предметов именно в силу своей точности» (Дневник, 1 сентября 1859 г.).

196 Интерпретируя эту картину, нельзя не учитывать событий религиозной жизни соответствующего периода. Франсуа де Мез, епископ Базеля, был возведен в сан кардинала папой Феликсом V, избранным на Базельском (схизматическом) соборе в 1439 г. Располагая вне поля картины человека, который держит кардинальскую шапку, Конрад Витц, сам с 1435 г. гражданин Базеля, возможно, иронически намекал на деликатный вопрос о законности его кардинальского сана. Однако настаивать на этой версии нельзя, так как весь ансамбль, частью которого является данная картина, утверждает законность избрания Амедея VIII, герцога Савойского, на папский престол. См.: *Teasdale Smith M. Conrad Witz's "Miraculous Draught of Fishes" and the Council of Basel // Art Bulletin. Vol. LII. 1970. No. 2. June. P. 150—156.*

197 О «законодательной» функции этого пейзажа в связи с Базельским собором см.: *Ibid. P. 153.*

198 О кадрировании и эффекте края в «Благовещении» фра Анджелико и «Победе Иракия над Хозроем» Пьеро делла Франческа см.: *Arasse D. Annonciation / Énonciation: remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento // Versus: Quaderni di studi semiotici. P. 8—11; Idem. Piero della Francesca, peintre d'histoire? // Piero teorico dell'arte. Rome, 1985. P. 85—114.*

199 Относительно «„Амура у источника“ на картине» см.: *Longbi R. (у него картина фигурирует под названием «Нарцисс»). Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia // Proporzioni. 1943. Vol. I. P. 27; Valentin et les caravagesques français. P. 24—25; а также ремарки Анн-Мари Лекок в кн.: *Lecoq A.-M. Op. cit. P. 249.**

200 *Chastel A. Le tableau dans le tableau // Chastel A. Fables, Formes, Figures. Vol. II. P. 75.*

201 О «ритме» см.: *Benveniste E. La notion de "rythme" dans son expression linguistique (1951) // Problèmes de linguistique générale. Paris, 1966. Vol. I. P. 327—335.*

202 *Alberti. Op. cit. P. 54.* Один из редких примеров подобного приема — лицо Богородицы на картине Мазаччо «Троица» в Санта-Мария Новелла.

203 *Marin L. Détruire la peinture. Paris, 1977. P. 93—97.*

204 *Léonard de Vinci. Op. cit. P. 64—65. (The Notebooks of Leonardo da Vinci. Vol. I. P. 303—R. 602).*

205 О силе эмоционального и суггестивного воздействия живописи, которая «открывает глаза», см., например: *Lee R. W. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York, 1967. P. 56 s.

206 О «языковом аспекте» см. в частности: *Vouilloux B. La description du tableau: la peinture et l'innommable // Littérature*. Vol. 73. 1989. Février. P. 61—82 (цит.: *Bonnefoy Y.* P. 63).

207 Формулировка Пуссена, касающаяся «двадцати четырех букв», приводится Фелибьеном; цит. по: *Poussin N.* Op. cit. P. 184.

208 О двух версиях «Св. Себастьяна» кисти Ж. де Ла Тура см.: *Tbuillier J. Georges de La Tour*. Paris, 1972. P. 202—208.

209 О Чарльзе Уилсоне Пиле см. в частности: *Brooks Ch. Wilson Peale: Painting and Natural History in Eighteenth Century North America // The Oxford Art Journal*. 1982. Vol. 5. No. 1. P. 31—39.

210 О картине «Домашние туфли» ван Хогстратена см.: *Foucart J. Le siècle de Rembrandt*. Paris, 1970. N° 117.

211 См. об этом: *Kostlow S.* Op. cit.; *Alpers S.* Op. cit. P. 78—79.

212 *Tbuillier J.* Op. cit. P. 156.

213 Ж. Тюилье в кн.: *Valentin et les caravagesques français*. P. XIX пишет: «Отказ от исправления реальности, стремление принимать ее целиком, призыв к единению с каждым существом в своеобразии его телесной природы... непосредственные последователи Караваджо развивают его искусство в этом плане... они заимствуют у него, истолковывают его и комментируют эту духовность индивидуального».

214 *Diderot D. Salon de 1767 // Diderot D.* Op. cit. P. 178—191. Текст Дидро также цитируется в изд.: *Diderot et l'art de Boucher à David*. Paris, 1984. P. 180—191 (там приводится анализ Эльзы-Мари Букдал). См. также: *Arasse D. L'image et son discours: deux descriptions de Diderot // Scolies: Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*. 1973—1974. Vol. 3—4. P. 146—160.

215 Текст архиепископа Федерико Борromeо приводится и комментируется в кн.: *Battisti E.* Op. cit. P. 213.

216 *Silvestre A. Le nu*. Цит. по: *Équivoques: Peintures françaises du XIX^e siècle*. Paris, 1973. «Cabanel»; там же см. комментарий Луазеля в «L'Illustration».

217 О «Бичевании Христа» В. Бугро см.: *d'Argencourt L. William Bouguereau. 1825—1905: Cat. d'exp.* Paris, 1984. P. 220—222.

218 Цит. по: *Équivoques*. Op. cit. «Roche-grosse».

219 *Gyp*. *Bob au Salon de 1889* // *Ibid.* «Friant».

220 *Schelling F. W. J.* Op. cit. P. 80.

221 Комментарий из «*Les Beaux-Arts*» 1843 г. приводится в кн.: *Équivoques*. Op. cit. «Meissonier». Текст Золя («Наши живописцы на Марсовом поле») см. в кн.: *Zola É. Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art*. Paris, 1974. P. 95.

222 *Goncourt E. et J. de*. *L'Art du XVIII^e siècle*. Paris, 1967. P. 118.

223 О «Вывеске лавки Жерсена» см.: *Watteau, 1684—1721*. Paris, 1984. P. 447—459.

224 *Rosenberg P.* *Tout l'œuvre peint de Watteau*. Paris, 1970. P. 8.

225 *Constable. Paintings, Watercolours and Drawings*. Op. cit. P. 74.

226 *Piles R. de*. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, 1681 (*Farnborough, 1968*). P. 65 s.

227 Более углубленный анализ позиции Р. де Пиля см.: *Lichtenstein J.* Op. cit. P. 167 s.

228 *Claudel P.* *Introduction à la peinture hollandaise*. Paris, 1946. P. 15.

229 *Proust M.* *Пленница (Proust M. À la recherche du temps perdu*. Paris, 1988. Vol. III. P. 692). Терминология Пруста отмечена влиянием статьи о «загадочном Вермеере» Жана-Луи Водуайе (*Vaudoyer J. L. Le mystérieux Vermeer* // *L'Opinion*. 1921. Avril, 30; May, 7 et 14). По поводу живописной фактуры домов на картине «Вид Делфта», «такой драгоценной, такой основательной, такой пастозной», Водуайе пишет: «Если вы вычленили из нее маленький фрагмент, забыв о сюжете, вы подумаете, что у вас перед глазами как живопись, так и керамика; далее он отмечает, что для «ремесла Вермеера» характерны «китайское терпение... и метод работы, который встречаешь только в картинах, изделиях из лака и резных камнях Дальнего Востока» (*L'Opinion*. 1921. May. P. 525, 543).

230 Пруст не говорит, где именно расположен в картине «маленький кусочек желтой стены». В 1966 г. Адемар утверждает без всякого объяснения, что речь шла о «маленькой крыше» (*Adbémar H. La vision de Vermeer par Proust, à travers Vaudoyer* // *Gazette des Beaux-Arts*. 1966. Vol. 68. P. 291). Его гипотеза была подхвачена некоторыми авторами, которые извлекли из нее различные интерпретации. Заметка, посвященная данной детали в последнем издании романа «Пленница» (*Proust M.* Op. cit. P. 1740), подводит итог и, похоже, закрывает бесполезный спор. Изложен-

ный здесь анализ, во всяком случае, ориентирован в этом направлении.

²³¹ Пруст М. В сторону Свана. (Ibid. 1954. Vol. I. P. 90).

²³² Рильке Р. М. Завещание (Rilke R. M. Le Testament. Paris, 1983. P. 56). Я выражаю благодарность Тобиа Эрколино за то, что он указал мне на этот текст.

²³³ О понятии «punctum» у Ролана Барта см.: *Comment B. Roland Barthes, vers le neutre*. Paris, 1991. P. 120—124.

²³⁴ Picon G. Admirable Tremblement du temps. Genève, 1970. P. 99.

²³⁵ Dutbuit G. Le tailleur de lumière // Matisse H. Op. cit. P. 22.

²³⁶ Goncourt E. et J. de. Op. cit. P. 86—87.

²³⁷ Vouilloux B. La description du tableau dans les Salons de Diderot // Poétique. Vol. 73. 1988. Février. P. 38—39.

²³⁸ Diderot D. Pensées détachées sur la peinture // Diderot D. Œuvres esthétiques. Paris, 1968. P. 776. Этой темы касается, между прочим, уже Фелибьен в своем рассуждении о «Манне» Пуссена. См.: *Félibien A.* Op. cit. VIII^e Entretien. P. 386.

²³⁹ Piles R. de. Cours de peinture par principes. P. 68—69, 74.

²⁴⁰ Ibid. P. 65.

²⁴¹ Цит. по: Gombrich E. The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape // Gombrich E. Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance. London, 1971 (1966). P. 151, n. 21: «Hilarescimus maiorem in modum animis cum pictas videmus amoenitates regionum, et portus, et piscationes, et venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida et frondosa».

²⁴² Diderot D. Salons. Vol. III. P. 133 s. См. также: Arasse D. Op. cit. P. 133—146.

²⁴³ Carus C. G. Neuf lettres sur la peinture de paysage. Paris, 1983. P. 58—59.

²⁴⁴ Girardin R. L. De la composition des paysages (Genève, 1777). Paris, 1979. Chap. VI: «Des détails». P. 43 s.

²⁴⁵ О П. Виаторе см.: Brion-Guerry L. Jean Pélerin Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective. Paris, 1962. P. 86 s., 175—176.

²⁴⁶ Marin L. Paysages extrêmes, à l'Occident // Extrême Orient, Extrême Occident. Paris, 1985. Vol. 7. P. 1—20.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Zola É. Une nouvelle manière de peindre: Édouard Manet // Revue du XIX^e siècle. 1867. Janvier, 1; то же с большим количеством

репродукций: *Idem*. Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes. Paris, 1974. P. 77 s.

²⁴⁹ Цит. по: *Picon G.* 1863. Naissance de la peinture moderne. P. 126.

²⁵⁰ По поводу живописной манеры Мане как «программы действия» см. прекрасное высказывание П. Валери (*Valéry P.* Degas, Danse, Dessin. Paris, 1983. P. 38): «У Мане есть решительная мощь, нечто вроде стратегического инстинкта живописного действия».

²⁵¹ О важности места, которое отводится зрителю в зарождении современной живописи, см.: *Fried M.* La place du spectateur.

²⁵² О «точке», до которой конструкция Брунеллески сокращает тело, см.: *Damisch H.* L'Origine de la perspective. Paris, 1987 (особенно с. 113 и далее).

²⁵³ Об использовании imparfait в подписи см.: *Juren V.* Fecit faciebat // *Revue de l'art*. 1974. Vol. 26. P. 27—30.

²⁵⁴ О возможных последствиях выражения «подтекст живописи» см.: *Damisch H.* Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture. Paris, 1984, особенно с. 11—46.

²⁵⁵ *Léonard de Vinci*. Op. cit. P. 42.

²⁵⁶ Высказывание Боскени цит. по: *Gombrich E.* L'Art et l'illusion. P. 250—251.

²⁵⁷ *Bosse A.* Op. cit. P. 80, 114—116.

²⁵⁸ *Liotard J.-E.* Traité des principes et des règles de la Peinture. Genève, 1945 (1781). P. 43, 87—90, 98; *Reichler Cl.* Liotard avec variations. Les autoportraits de Jean-Étienne Liotard // *Genava*. N. s. 1978. Vol. XXVI. P. 221—228.

²⁵⁹ Письмо Менгса (1776) цит. по: *Tout l'oeuvre peint de Velázquez*. Paris, 1969. P. 12.

²⁶⁰ Высказывание Б. Грасиана цит. по: *Baticle J.* Velázquez. Peintre hidalgo. Paris, 1989. P. 136.

²⁶¹ О кистях, которыми работал Веласкес, см.: *Palomino A.* El Museo pictórico, y escala óptica. Vol. III, 3 (1714); это отметил Э. Гомбрих в кн.: *Gombrich E.* L'Art et l'illusion. P. 249.

²⁶² *Baticle J.* Op. cit. P. 121.

²⁶³ Анализ заимствования Гойи в «Менинах» для его картины «Портрет Карла IV» см., в частности: *Licht F.* Goya's Portrait of the Royal Family // *Art Bulletin*. Vol. XLIX. 1967. No. 2. June. P. 127—128.

²⁶⁴ О картине Тёрнера «Регул» см.: Turner. 1775—1851. London, 1975. P. 132.

²⁶⁵ О «Пожаре в лондонском парламенте» см.: J. M. W. Turner. P. 125.

²⁶⁶ Высказывание обозревателя «Spectator» цит. по: Turner. 1775—1851. P. 142.

²⁶⁷ *Honour H. Romanticism. New York, 1979; цит. по: Rosen Cb., Zerner H. Romantisme et réalisme. P. 48—49.*

²⁶⁸ *Ibid. P. 50.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ «На одной из своих картин, представлявшей интерьер кухни... он поместил написанного с натуры своего второго сына... В этой кухне среди других предметов виднелась бычья голова со снятой кожей, как это бывает в лавках у мясников. Это произведение [или „деталь“?], когда его увидели в Амстердаме, послужило поводом к тому, что он получил заказ на картину для главного алтаря Старой церкви, или, иначе, церкви Богоматери, в Амстердаме» (*Mander C. van. Op. cit. P. 146*). В «Поклонении пастухов» дан великолепный «портрет коровы», который предвосхищает картину П. Поттера, хранящуюся в галерее Брера в Милане.

О картине Артсена «Натюрморт с Христом в доме Марфы и Марии» см.: *Craig K. M. "Pars Ergo Marthae": Pieter Aertsen's "inverted" Paintings of Christ in the house of Mary and Martha // Oud Holland. 1983. Vol. 97. P. 25—39.* О Питере Артсене и племяннике его жены Иоахиме Бейкеларе см.: *Moxey K. P. F. Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation. New York, 1977.*

²⁷¹ О различии принципов и процесса построения композиции у Веласкеса и Артсена см.: *Moffitt J. E. Francesco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish "Picture-within-Picture" // Art Bulletin. Vol. LXXII. 1990. No. 4. December. P. 631—638, особенно с. 633—635.*

²⁷² О теоретических принципах искусства у Дау см.: *Gaskell I. Gerrit Dou, his Patrons and the Art of Painting // The Oxford Art Journal. 1982. Vol. 5. No. 1. P. 15—23.*

²⁷³ *Thuillier J. Fragonard. Genève, 1967. P. 90.*

²⁷⁴ *Ibid. P. 89:* «Прежде всего нужно позволить себе наслаждаться этим смешением тонов, темно-розового, янтарного, пепельно-зеленого, этим неопределенным сочетанием ню, пены,

листвы. А затем спохватиться. Потребуется несколько мгновений, чтобы сцена вновь обрела свою логику».

275 *Vasari G.* Op. cit. Vol. X. P. 34.

276 *Aristote.* Poétique / Éd. J. Hardy. Paris, 1977, 1450 b. 1—3. См. также комментарий к этому отрывку в кн.: *Aristote.* Poétique. Paris, 1980. P. 206—207.

277 *Pacheco F.* L'Art de la Peinture. Paris, 1986. P. 180 s.

278 *Gautier Tb.* Le Salon de 1869 // Tableaux à la plume: Études sur les musées. Paris, 1880. P. 272.

279 О «Неведомом шедевре» Бальзака см.: *Damisch H.* Les dessous de la peinture // *Damisch H.* Fenêtre jaune cadmium. P. 11 s.; *Didi-Huberman G.* Op. cit. (особенно с. 52—54).

280 Письмо Д. П. Уотса цит. по: *Constable.* Paintings, Watercolours, Drawings. P. 14.

281 Цит. по: *Rosen Cb., Zerner H.* Op. cit. P. 175.

282 О концепции «транзитивности» и «рефлексивности» см.: *Recanati F.* La Transparence et l'enonciation. Paris, 1979. P. 31 s.; *Marin L.* Mimésis et description // *Word and Image.* London, 1988. January—March. P. 27—28. *Idem.* Opacité de la peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento. Paris, 1989. P. 10 s.

283 *Marin L.* Mimésis et description. P. 29—30.

284 Об этом писал уже Аристотель (*Aristote.* Op. cit. 48b 19); он вспоминает об удовольствии, которое доставляет сама живопись произведения независимо от изображаемого предмета. Но Аристотель не останавливается на этом специально.

285 Подробное исследование понятия живописного фрагмента см. в кн.: *Didi-Huberman G.* Op. cit. P. 28 s.

286 *Klein R.* L'art et l'attention au technique // *Klein R.* La Forme et l'intelligible. Paris, 1970. P. 382 s.

287 *Freedberg S.* Painting of the High Renaissance in Rome and Florence. London; New York, 1971. Vol. I. P. 543.

288 *Marin L.* Op. cit. P. 27.

289 *Damisch H.* Théorie du nuage. P. 42.

290 *Rousseau J.-J.* Essai sur l'origine des langues // *Rousseau J.-J.* Œuvres complètes. Paris, 1793. Vol. XVI. P. 282—291.

291 *Gombrich E.* L'Art et l'illusion. P. 269—277.

292 *Ibid.*

293 *Gilpin W.* Trois essais sur le beau pittoresque. Paris, 1982. P. 32.

294 *Rousseau J.-J.* Op. cit. P. 281.

²⁹⁵ *Panofsky E.* Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu (1932) // *La Perspective comme forme symbolique.* Paris, 1975. P. 237; *Marin L.* Op. cit. P. 28—29; *Didi-Huberman G.* *Devant l'image.* Paris, 1990. P. 122 s.

²⁹⁶ Об автопортрете Фуке см.: *Reynaud N.* *Jean Fouquet.* Paris, 1981. P. 23—27.

²⁹⁷ Об автопортрете Соларио см.: *Béguin S.* *Andrea Solario en France.* Paris, 1985. P. 32—33.

²⁹⁸ Цитата из «Золотой легенды» Якова Ворагинского приводится по кн.: *Schwartz H.* *The Mirror in Art // The Art Quarterly.* 1952. Vol. XV. P. 115.

²⁹⁹ О «Портрете Гонеллы» см.: *Reynaud N.* Op. cit. P. 6—8; *Arasse D.* *Les portraits de Fouquet // Portrait et Mémoire.* Rome, 1992.

³⁰⁰ *Gowing L.* *Vermeer.* London, 1952. P. 142.

³⁰¹ *Merleau-Ponty M.* *La Prose du monde.* Paris, 1969. P. 99.

³⁰² *Gowing L.* Op. cit. P. 109.

³⁰³ Иначе говоря, этот занавес «является предвестником зрелища» (*Marin L.* *The Iconic Text and the Theory of Enunciation.* Luca Signorelli at Orvieto // *New Literary History, Renaissance Literature and Contemporaneous Theory.* 1983. Vol. XIV. No. 3. Spring. P. 5; *Idem.* *Opacité de la peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento.* Paris, 1989. P. 19.

³⁰⁴ Углубленный анализ «структуры Вермеера» см.: *Arasse D.* *L'Ambition de Vermeer.* Paris, 1993.

³⁰⁵ *Delaborde H.* Op. cit. P. 119.

³⁰⁶ О скрытом конфликте между универсальностью мимесиса и индивидуальностью выражения в эпоху Кватроченто см.: *Kemp M.* *From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Art // Viator.* 1977. Vol. VIII. P. 347—398. Об афоризме Леонардо да Винчи см.: *Idem.* *"Ogni dipintore dipinge se": A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory? // Cultural Aspects of Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oscar Kristeller.* Manchester; New York, 1976. P. 311—323.

³⁰⁷ *Vasari G.* Op. cit. Vol. V. P. 85.

³⁰⁸ *Panofsky E.* *Les Origines de l'histoire humaine: deux cycles de tableaux par Piero di Cosimo // Panofsky E.* *Essais d'iconologie: Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance (1939).* Paris, 1967. P. 53—105.

³⁰⁹ См.: *Arasse D.* Après Panofsky: Piero di Cosimo, *peintre* // Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps. Paris, 1983. P. 135—150; *Idem.* Piero di Cosimo, l'excentrique des origines.

³¹⁰ *Vasari G.* Op. cit. P. 88—89. О юмористической функции этого кролика см. далее.

³¹¹ *Ridolfi C.* Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato (Venice, 1648). Rome, 1965. Vol. I. P. 249.

³¹² *Settis S.* "La Tempesta" interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto. Torino, 1978. P. 117 s. О нераскрытых возможностях интерпретации «головоломки» Джорджоне см. далее.

³¹³ Об эволюции набожной подписи см.: *Lecoq A.-M.* Cadre et rebord // Revue de l'art. 1974. Vol. 26. P. 15—20, особенно с. 18—19.

³¹⁴ О картине Кампи см. в частности: *Lecoq A.-M.* La palette ex-voto // La Peinture dans la peinture. Paris, 1987. P. 50.

³¹⁵ *Gabrielli N.* Galleria Sabauda. Maestri italiani. Turin, 1971. P. 141—142.

³¹⁶ *Juren V.* Op. cit.

³¹⁷ Libri Carolini, XXI // Patrologia latina / Éd. J. P. Migne. Vol. LXXXVII. Col. 1244; *Arasse D.* Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle. P. 131 s.

³¹⁸ *Bellori G.* Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni. Turin, 1976. P. 226.

³¹⁹ Углубленный анализ пространственного функционирования в картине «Св. Иероним» Антонелло да Мессины см.: *Brock M.* Vasari et la triple séduction d'Antonello de Messine // Antonello da Messina. Atti del convegno di studi tenuto a Messina dal 29 novembre al 2 dicembre 1981. Messine, 1988. P. 537 s.

³²⁰ О «Триптихе Ломеллини» ван Эйка и Фацио см.: *Baxandall M.* Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture. P. 133, 194, n. 139.

³²¹ Об алтарном образе Пинтуриккьо в Спелло см.: *Pittura in Umbria tra il 1480 e il 1540. Premesse e sviluppi nei tempi di Perugino e Raffaello.* Milan, 1983. P. 126. Полный текст письма следующий: «Превосходный и дражайший живописец. Мы получили послания блистательного правителя Сиены Пандольфо Петруччи, в коих он настоятельно советует нам позволить вам вернуться к нему; что же до нас, то, желая угодить его великолепному правлению, мы радушно просим вас соблаговолить вернуться, чтобы во всем угождать этим господам. <...> Сим вы доставите нам ог-

ромное, ни с чем не сравнимое удовольствие, пожелав удовлетворить нашу просьбу из приверженности к нашему блистательному правителю, а я останусь в вашем полном распоряжении, чего бы вам ни потребовалось. Будьте здоровы. Из Рокко-ди-Маджоне, 24 апреля 1508 года, Джентиле Бальони, епископ Орвието».

³²² О гротесках в «*Libreria Piccolomini*» в Сиенском соборе см.: *Cecchi A. La Biblioteca Piccolomini nel Duomo di Siena. Florence, 1982. P. 13—15.* Можно сопоставить это с публикацией А. Шастеля (*Cbastel A. Le Dictum Horatii qui libet audendi potestas et les artistes (XIII^e—XVI^e siècles) // Chastel A. Fables. Formes. Figures. Vol. I. P. 372*), где в сокращении приводится соглашение, заключенное в 1495 г. между Пинтуриккьо и главой капитула церкви Санта-Мария дельи Анджели в Перудже.

³²³ *J. de Voragine. La Légende dorée. Paris, 1967. Vol. II. P. 161.*

³²⁴ *Ibid. Vol. I. P. 250.*

³²⁵ *Panofsky E. La perspective comme forme symbolique. Paris, 1976. P. 125—126.*

³²⁶ *Clark K. One Hundred Details from Pictures in the National Gallery. P. XII. Pl. 20.*

³²⁷ О «Данае» Жироде см.: *Levitine G. The influence of Lavater and Girodet's Expression des sentiments de l'âme // Art Bulletin. 1954. Vol. XXXVI. P. 38 s.; Clay J. Le romantisme. Paris, 1980. P. 128.*

³²⁸ О цветочном и растительном декоре в галереях Психеи, его научных и юмористических импликациях см.: *Morel Ph. Priape à la Renaissance: Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine // Revue de l'art. 1985. Vol. LXIX. P. 8—28.*

³²⁹ *Vasari G. Op. cit. Vol. VIII. P. 346.*

³³⁰ *Barolsky P. Infinite Jest. Wit and Humour in Italian Renaissance Art. Columbia, 1978. P. 107.*

³³¹ *Ibid. P. 41—44.*

³³² *Ibid. P. 44—46.*

³³³ О двух автопортретах Пуссена см.: *Marin L. Variations sur un portrait absent les autoportraits de Poussin 1649—1650 // Corps écrits. N° 5. P. 87—107.*

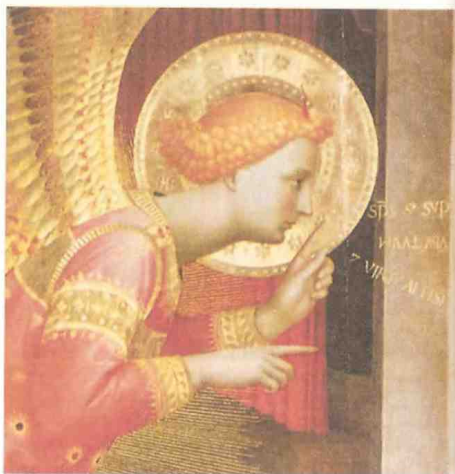
³³⁴ *Mander C. van. Op. cit. P. 117:* «То же самое, что говорят о древнем живописце и римском всаднике Тупилии, а именно что он писал левой рукой, чего раньше никто и никогда не видал, можно сказать и о Гансе Гольбейне, державшем во время работы кисть левой рукой, о чем теперь очень редко или даже совсем не слышно».



1. Мартин ван Хемскерк. Св. Лука, рисующий Богоматерь. Ок. 1532



2. Мартин ван Хемскерк. Св. Лука, рисующий Богоматерь. Ок. 1532





4. Жак Луи Давид. Этуд к картине «Клятва в зале для игры в мяч». 1791—1792. Деталь



3. Фра Анджелико. Благовещение. 1433—1434. Деталь



5. Уильям Тёрнер. Замок Норэм на реке Твид, 1815



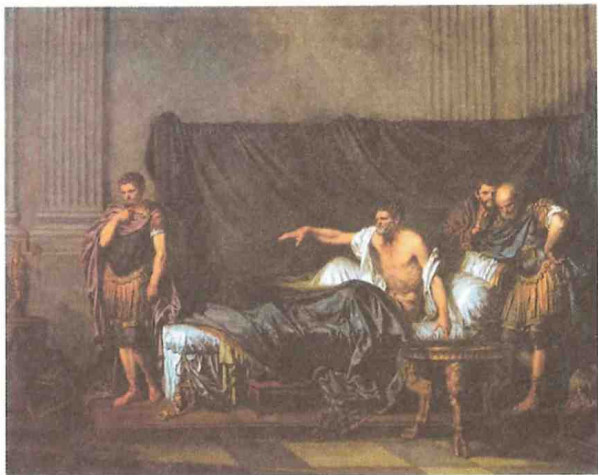
6. Уильям Тёрнер. Замок Норэм на реке Твид, 1835—1840

7. Уильям
Тёрнер.
Война.
Изгнанник
и Rock Limpet.
1842



8. Уильям
Тёрнер.
Мир.
Похороны
на море. 1842





9. Жан-Батист Грёз. Император Септимий Север упрекает своего сына Каракаллу в покушении на его жизнь. 1769



10. Никола Пуссен. Елиезер и Ревекка. 1648



11. Никола Пуссен. Елиезер и Ревекка. 1661—1664



12. Никола Пуссен. Елиезер и Ревекка. 1629



13. Никола Пуссен. Елиезер и Ревекка. (уменьшенная копия XVII в.)



14. Никола Пуссен. Обручение. 1636—1640



15. Никола Пуссен. Обручение. 1646—1648



16. Мишель-Мартин Дроллинг. Прощание Гекубы и Поликсены. 1824



17. Дирк Якобс. Портрет Помпеуса Окко. 1531



18. Ганс Мемлинг. Царь Давид и мальчик. 1485

19. Ганс Мемлинг. Вирсавия, выходящая из купальни (реконструкция)





20. Ганс Мемлинг.
Вирсавия,
выходящая
из купальни.
1485



21. *Леонардо да Винчи*. Портрет Джиневры деи Бенчи. Ок. 1475
22. *Витторе Карпаччо*. Читающая Мадонна. 1505
23. *Лоренцо Лотто*. Мистическое обручение св. Екатерины. 1523



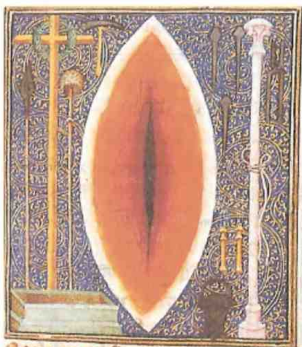
24. Альбрехт Дюрер. Успение и коронование Богоматери. 1510.
Гравюра на дереве.



25. Караваджо. Мадонна с пилигримами. 1603—1605

26. Мария Бургундская за чтением. Миниатюра часослова Марии Бургундской. XV в.

27. Рана Христова. Миниатюра breviария Бонны Люксембургской, герцогини Нормандской. 1345



Nous monstre tres douz dieu ve

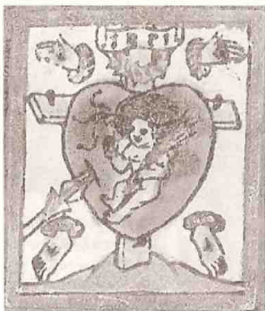
28. *Мастерская Пьера Вилатта. Орудия страстей Господних. Миниатюра часослова маршала Бусико. 1477—1480*

29. *Неизвестный немецкий художник. Младенец Христос в Святом сердце. 1475—1480.*

Гравюра на дереве.

30. *Неизвестный немецкий художник. Раны Христовы. Ок. 1490.*

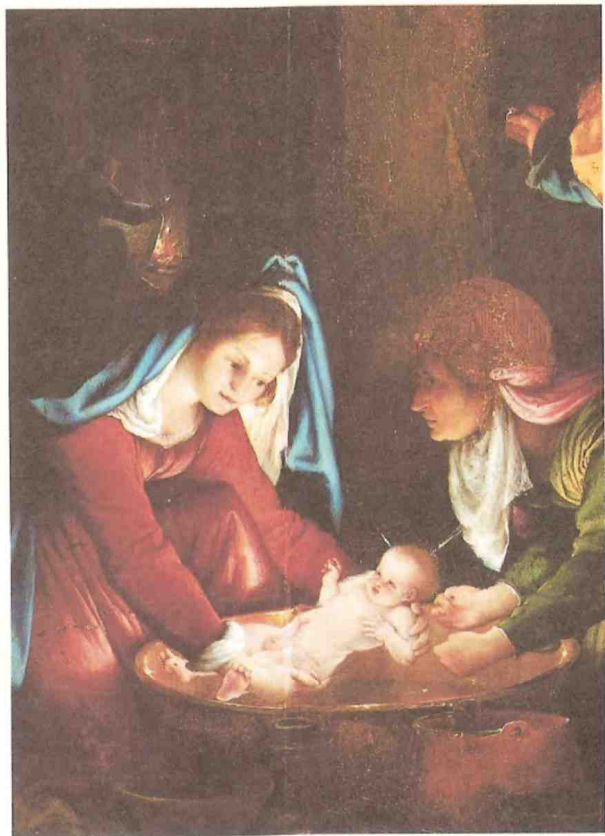
Гравюра на дереве



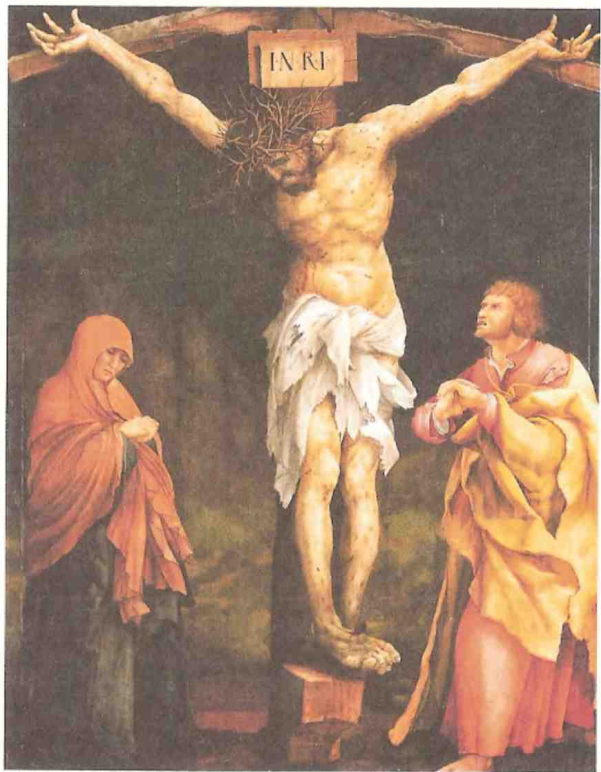


31. *Андреа Мантенья.*
Мертвый Христос.
1480—1484

32. *Лоренцо Лотто.*
Благовещение. 1527

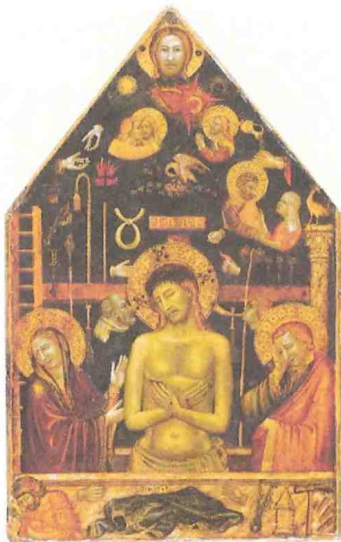


33. Лоренцо Лотто. Рождество. 1528. Деталь

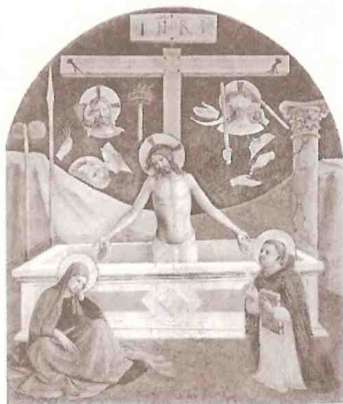


34. Матис Грюневальд. Распятие. 1523—1525

35. Роберто ди Одеризио.
Христос во гробе
и символы страстей
Господних. 1354

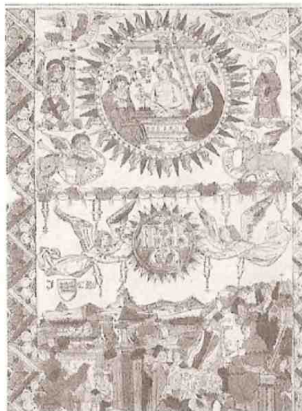


36. Мастерская фра
Анджелико. Христос
во гробе, Богоматерь
и св. Доминик. 1438—
1450. Фреска монастыря
Сан-Марко, Флоренция

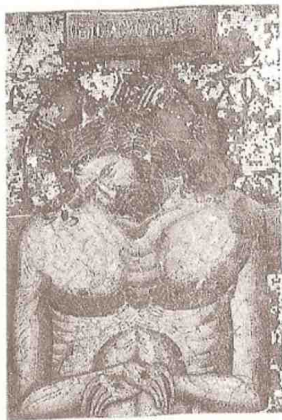




37. Ганс Мемлинг. Христос, поддерживаемый Богородицею. Ок. 1475



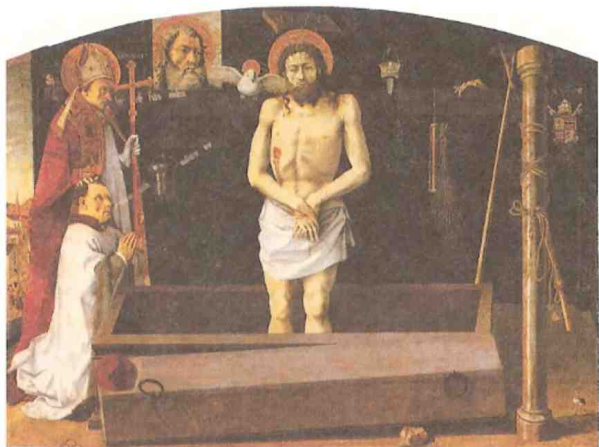
38. Неизвестный художник (Савойя). Францисканский проповедник в Лионе. 1480—1490. Гравюра на дереве



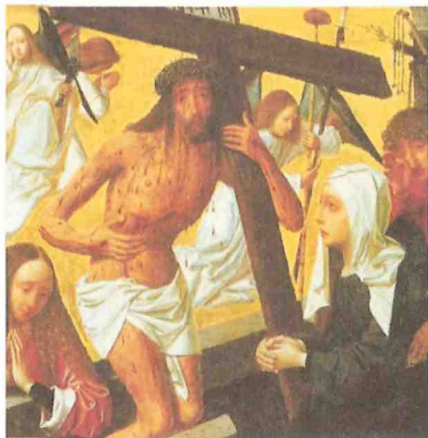
39. Христос во гробе. Византийская мозаичная икона. Ок. 1300



40. Мастер Святого семейства. Месса св. Григория. 1486. Деталь

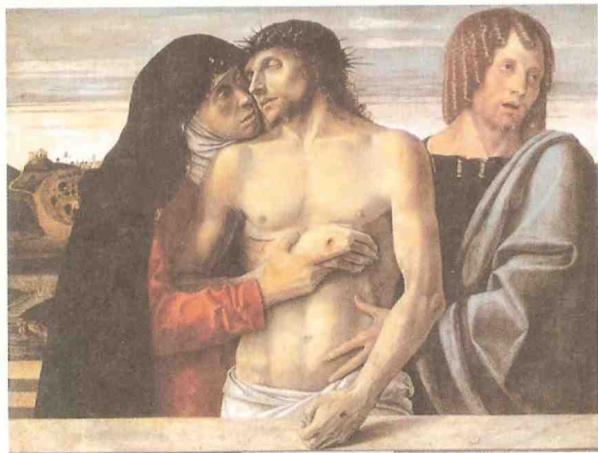


41. Неизвестный художник (Прованс). Бульбонский алтарь. Ок. 1460

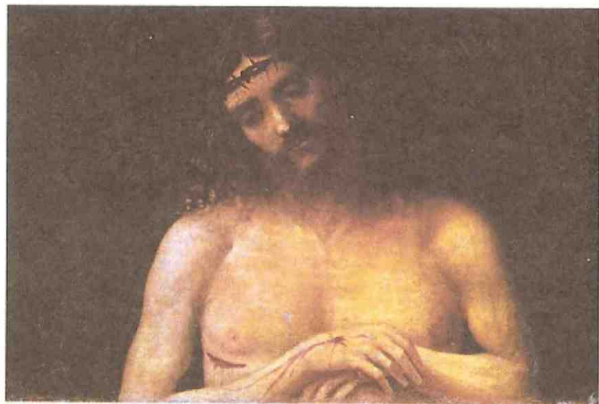


42. Гертген тот Синт Янс.
Христос
Страстотерпец.
Конец XV в.

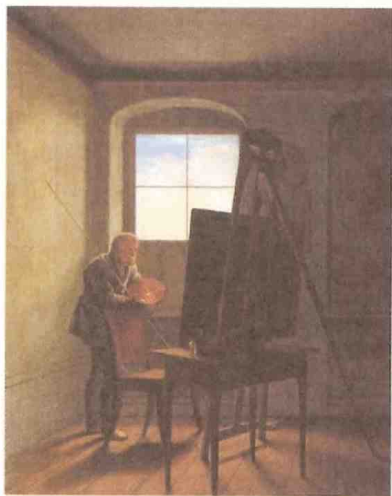
43. Джованни Беллини.
Мертвый Христос,
поддерживаемый
Богоматерью и св. Иоанном.
1455



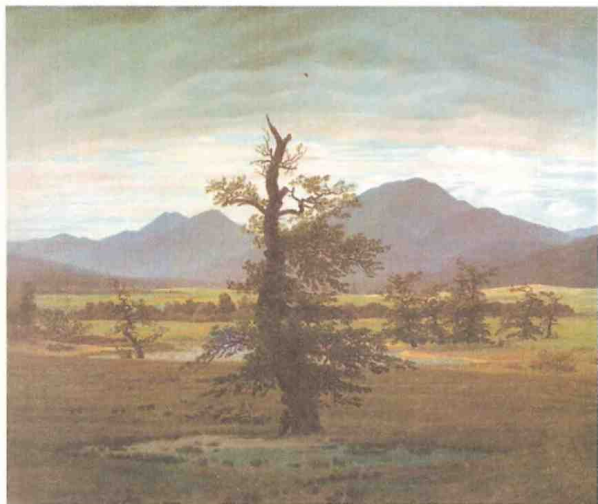
44. Джованни Беллини. Оглакивание Христа. 1460



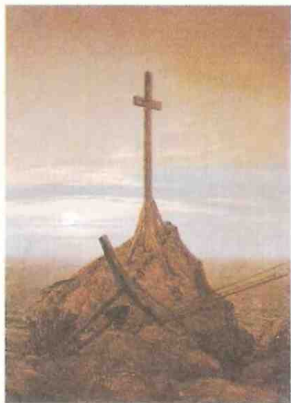
45. Тициан (?). *Ecce Homo*. Ок. 1510



46. Георг Фридрих Керстинг.
*Портрет Каспара
Давида Фридриха
в мастерской*. 1812



47. Каспар Давид Фридрих. Сельский пейзаж. Утро (Одинокое дерево). 1822



48. Каспар Давид Фридрих. Распятие на берегу Балтийского моря. 1815



49. Джованни Санти. Христос, поддерживаемый двумя ангелами.
Ок. 1480



50. Мастерская Карло Кривелли.
Св. Екатерина Александрийская. Конец XV в.



51. Карло Кривелли. Мадонна с Младенцем. 1473



52. Маттео ди Джованни. Распятие. XV в. Деталь



53. Гверчино. Et in Arcadia ego (Аркадские пастухи). 1618. Деталь



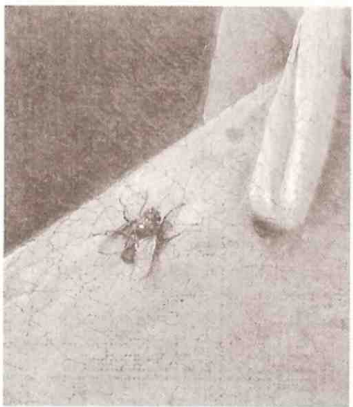
54. Неизвестный художник. Молитва царя Давида. Миниатюра



55. Петрус Кристус. Портрет монаха-картезианца. 1446



56. Жорж де Ла Тур.
Слепой музыкант.
Ок. 1625—1630



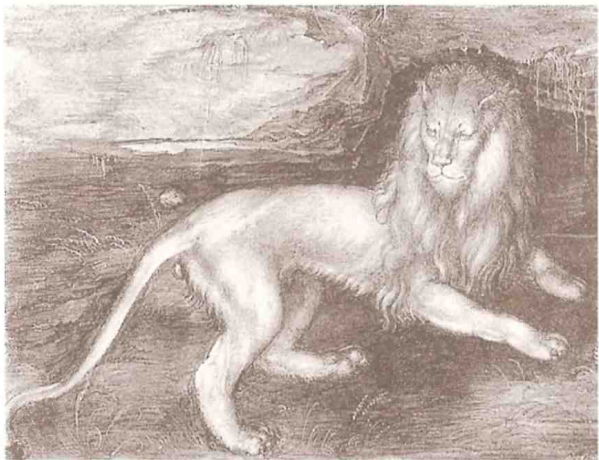
57. Жорж де Ла Тур.
Слепой музыкант.
Деталь



58. Виллар де Оннекур.
Лев. Рисунок из Альбома
рисунков и образцов.
Ок. 1250

59. Альбрехт Дюрер. Лев.
1494. Рисунок





60. Альбрехт Дюрер. Лев.
1521. Рисунок

61. Соломон де Грасси.
Сотворение неба и земли.
Миниатюра часослова
Филиппо Марии Висконти.
XIV в.





62. *Альбрехт Дюрер*. Большая кочка, поросшая травой. 1503.
Акварель, гуашь.

63. Якопо де Барбари.
Натюрморт с куропаткой,
охотничьими рукавицами
и стрелой арбалета. 1504



64. Джентиле да Фабриано.
Поклонение волхвов. 1423.
Деталь





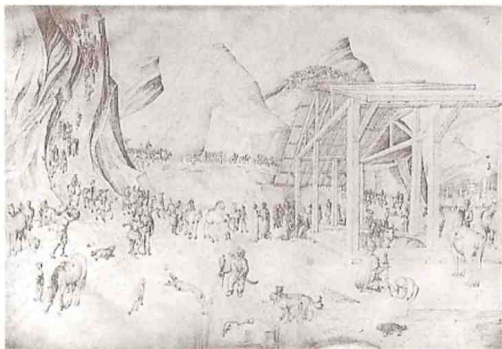
65. *Витторе Карпаччо.*
Чудо Св. Креста на мосту
Риальто. 1494
66. *Витторе Карпаччо.*
Чудо Св. Креста на мосту
Риальто. Деталь



67. Тициан. Чудо с новорожденным. 1511. Фреска в Скуола-дель-Санто, Падуа



68. Мазаччо. Поклонение волхвов. 1426



69. Якопо Беллини. Поклонение волхвов. Конец 1430-х.
Рисунок



70. Андреа Мантенья. Поклонение волхвов. 1464—1470



71. *Андреа Мантенья.*
Мученичество
св. Иакова. 1450—
1455. Фреска
капеллы Оветари
в церкви
Эремитани, Падуя.
Деталь



72. *Чириако д'Анкана.* Казнь
на Капитолийском холме.
Рисунок из Кодекса
Маркановы. Ок. 1450



73. *Андреа Мантенья.*
Св. Себастьян. 1457



74. *Андреа Мантенья.*
Св. Себастьян. 1480

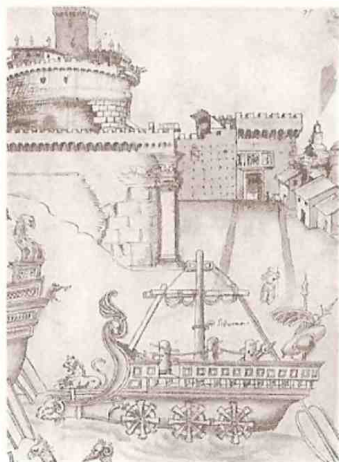


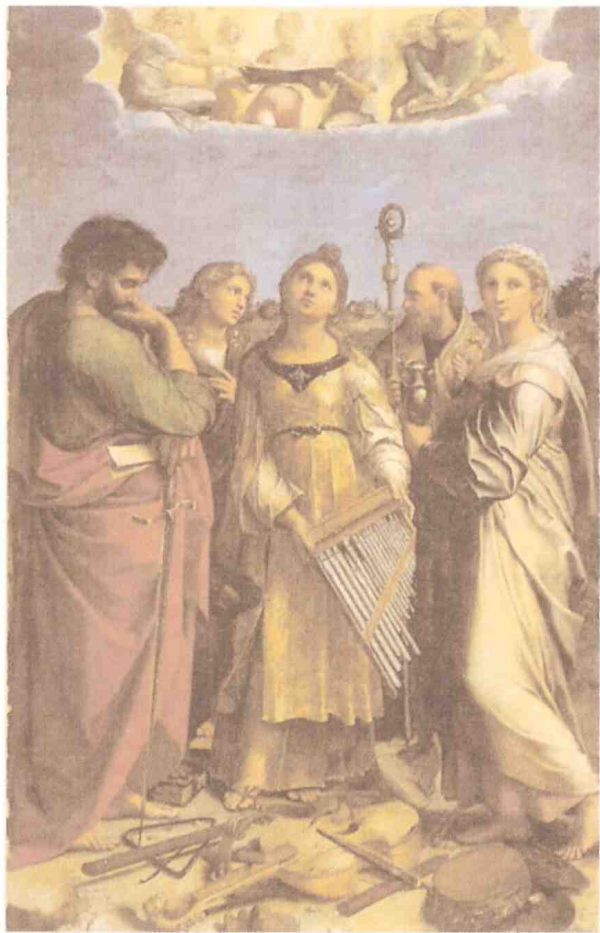
75. *Сандро Боттичелли.* Клевета Апеллеса. 1495

76. Рафаэль. Триумф
Галатеи. 1511—1513.
Фреска виллы
Фарнезина, Рим. Деталь



77. Джулиано да Сангалло.
Либурна. Деталь рисунка.
Ок. 1490





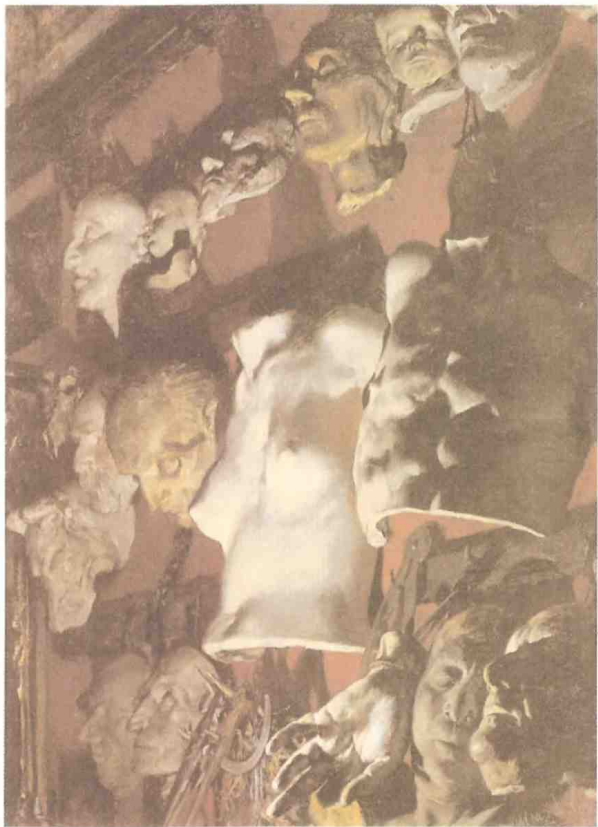
78. Рафаэль. Св. Цецилия. 1515



79. Денис Кальварт.
Св. Цецилия.
1570—1580



80. Перуджино. Мадонна
во славе со святыми.
1495—1496

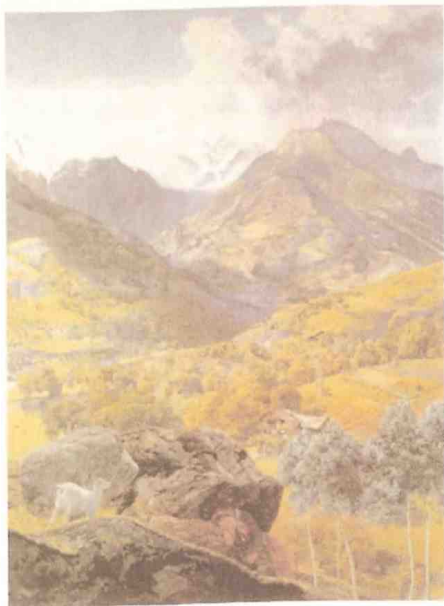


81. Адольф Менцель. Стена мастерской. 1872

82. Абрахам
Брейгель.
Женщина
с фруктами.
1669

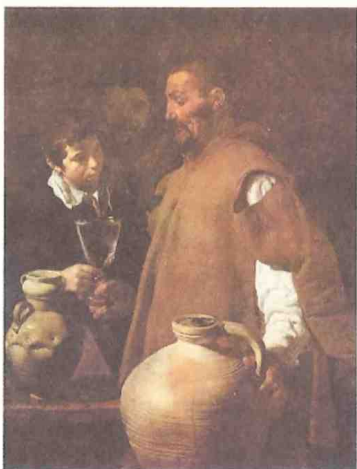


83. Джон Бретт.
Долина
Аоста. 1858





84. Уильям Тёрнер. Снежная буря. 1842



85. Диего Веласкес.
Продавец воды
в Севилье. 1620



86. Жан Симеон Шарден. Дама за чаепитием. 1735



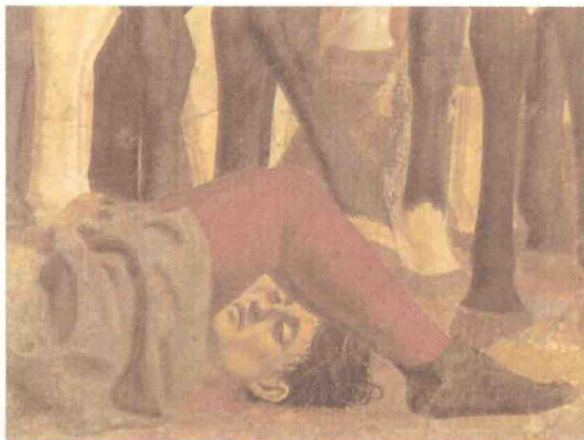
87. Конрад Виц.
Представление
кардинала де Меза
Богоматери.
Оборотная сторона
правой створки
«Алтаря св. Петра».
1444. Деталь



88. Конрад Витц. Встреча
Иоакима и Анны
у Золотых ворот.
1444—1446

89. Конрад Витц. Чудесный
улов рыбы. Лицевая
сторона левой створки
«Алтаря св. Петра». 1444

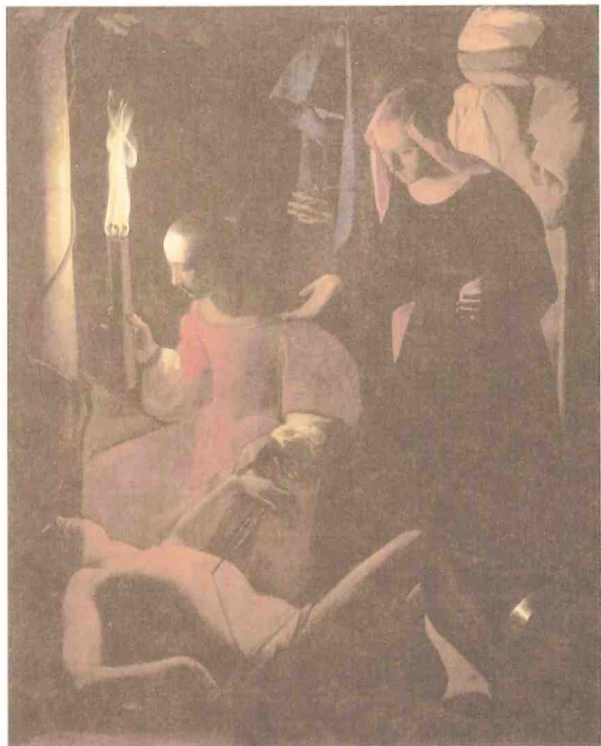




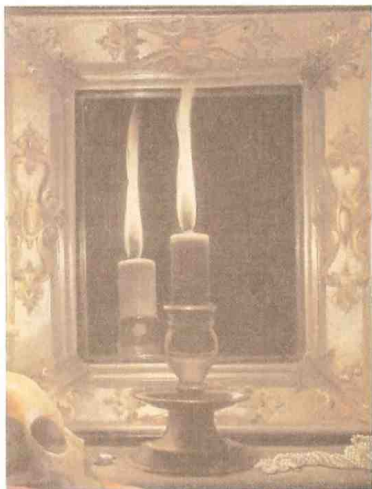
90. Пьеро делла Франческа. Победа Ираклия над Хозроем. 1460. Фреска из цикла «История Животворящего Креста» в церкви Св. Франциска, Арреццо. Деталь



91. Чекко дель Караваджо. Амур у источника. 1610—1615



92. Жорж де Ла Тур. Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной. Ок. 1649



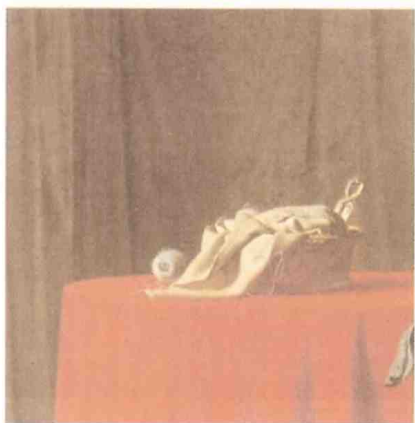
93. Жорж де Ла Тур.
Кающаяся Мария
Магдалина. Ок. 1640.
Деталь



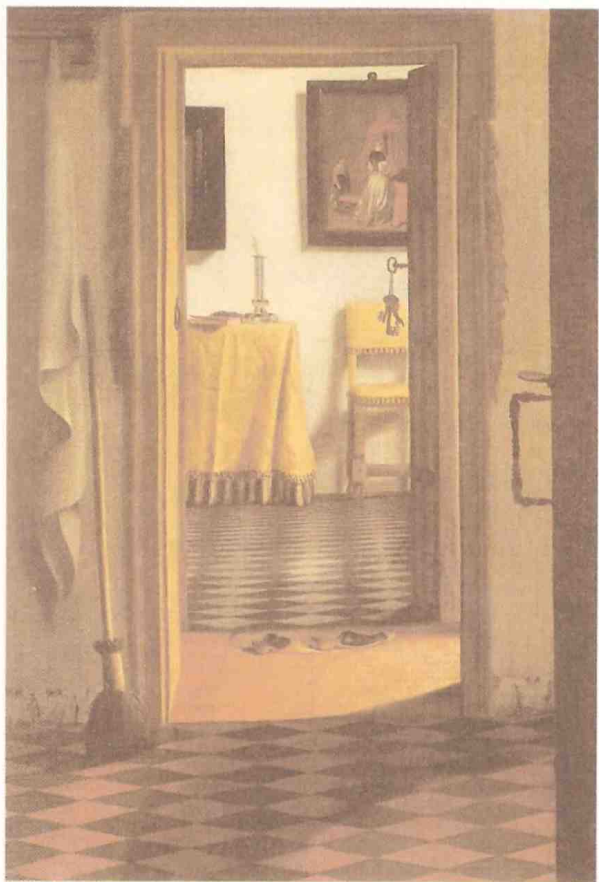
94. Жорж де Ла Тур. Ссора музыкантов. Ок. 1625—1630



95. Рембрандт Пил.
Портрет Рубенса
Пила с геранью.
1801. Деталь



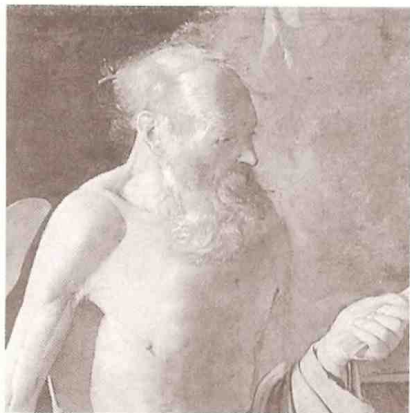
96. Жак Луи Давид.
Ликторы
приносят Бруту
тела его
сыновей. 1789.
Деталь



97. Самуэл ван Хогстратен. Домашние туфли. 1654—1662



98. Жорж де Ла Тур. Шулер с тузом бубен. Ок. 1636—1638. Деталь



99. Жорж де Ла Тур. Кающийся св. Иероним.
Ок. 1630. Деталь



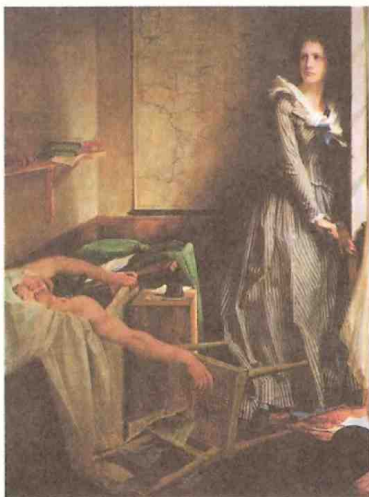
100. Жорж де Ла Тур. Св. Иаков-младший.
Ок. 1615—1620. Деталь



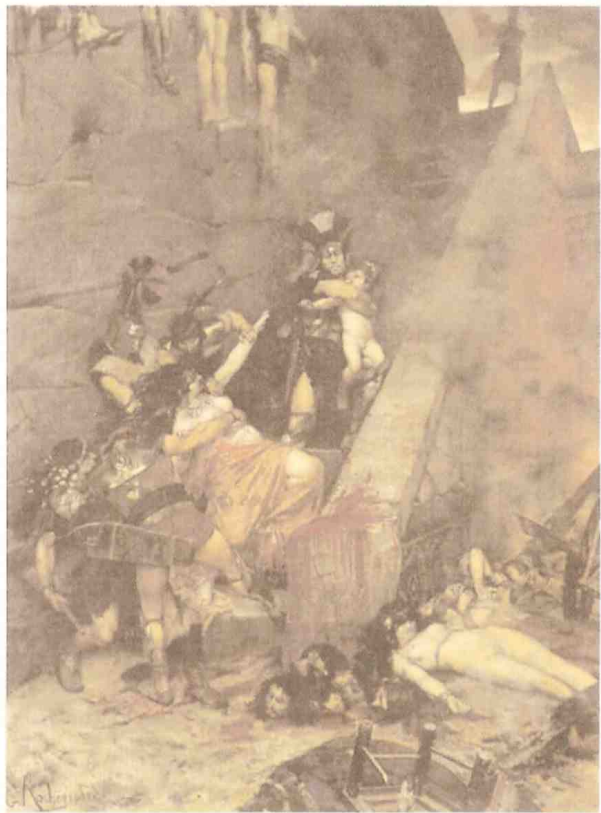
101. Габриэль-Франсуа Дуайен. Чудесное исцеление. 1767



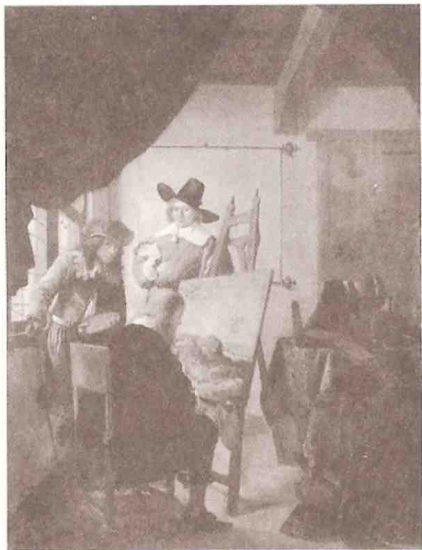
102. Александр Кабанель. Федра. 1880



103. Поль Бодри.
Шарлотта Корде.
1861



104. Жорж Рошгросс. Андромаха. 1883



105. Иоб Адрианс Беркхейде.
Посещение
мастерской
художника.
1659

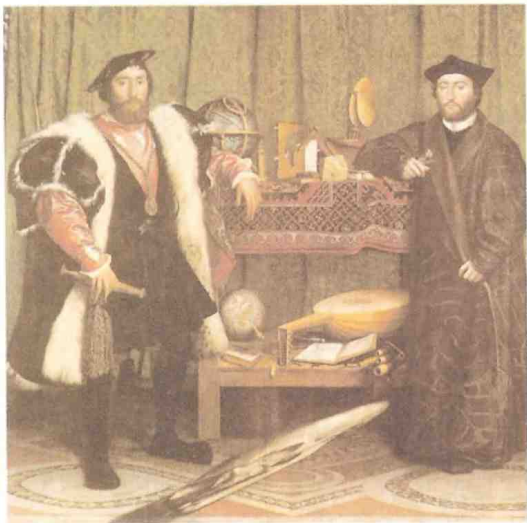


106. Антуан Ватто. Вывеска лавки Жерсена. 1720



107. Ян Вермеер. Вид Делфта.
1658—1660

108. Ян ван Эйк. Луккская
Богоматерь. 1436



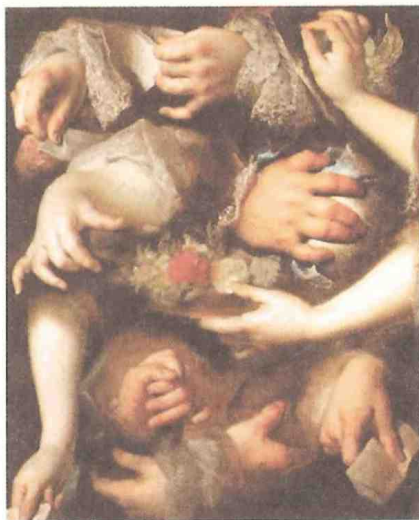
109. Ганс Гольбейн Младший.
Послы. 1533

110. Диего Веласкес. Менины.
1656. Деталь





111. Теодор Жерико. Анатомические фрагменты.
1818—1819



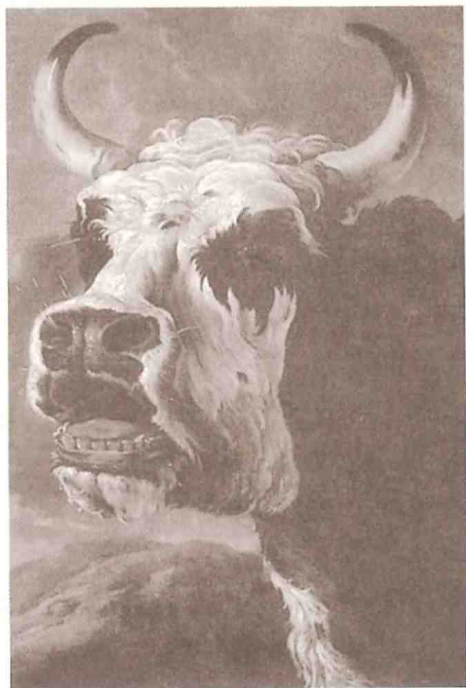
112. Никола де Ларжильер. Эюд рук. Ок. 1715



113. Тинторетто. Тарквиний и Лукреция. 1559



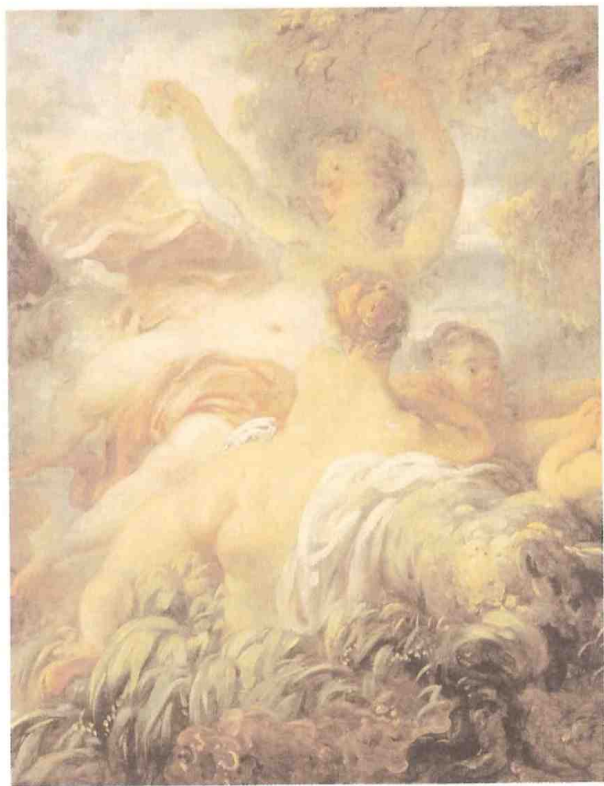
114. Ганс Гольбейн Младший. Мертвый Христос. 1521—1522



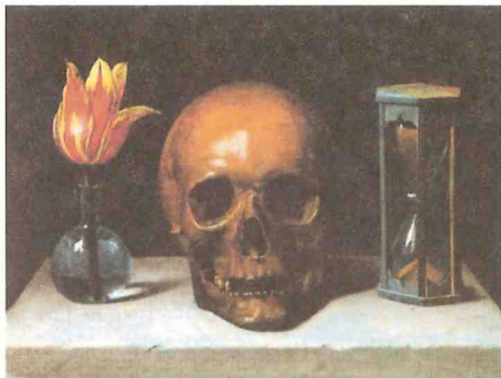
115. Паулюс Поттер. Голова коровы. 1645—1650



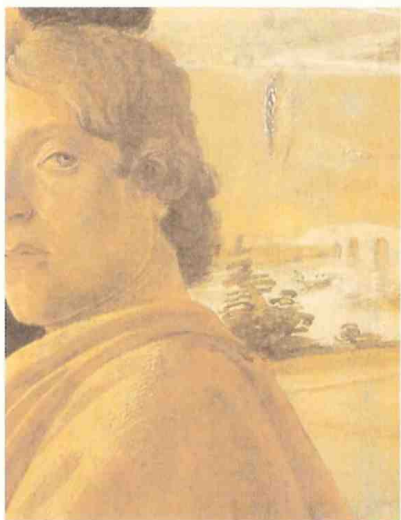
116. Герард Дау. Торговец птицей. Ок. 1650. Деталь



117. Жан-Оноре Фрагонар. Купальщицы. 1763—1764. Деталь



118. Филипп де Шампень. Vanitas. Середина XVII в.



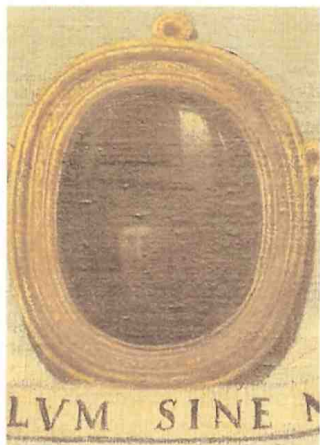
119. Сандро
Боттичелли.
Поклонение
волхвов.
1475. Деталь



120. *Россо
Фьорентино.*
Вознесение
Марии. 1517.
Фреска церкви
Сантиссима-
Аннунциата,
Флоренция



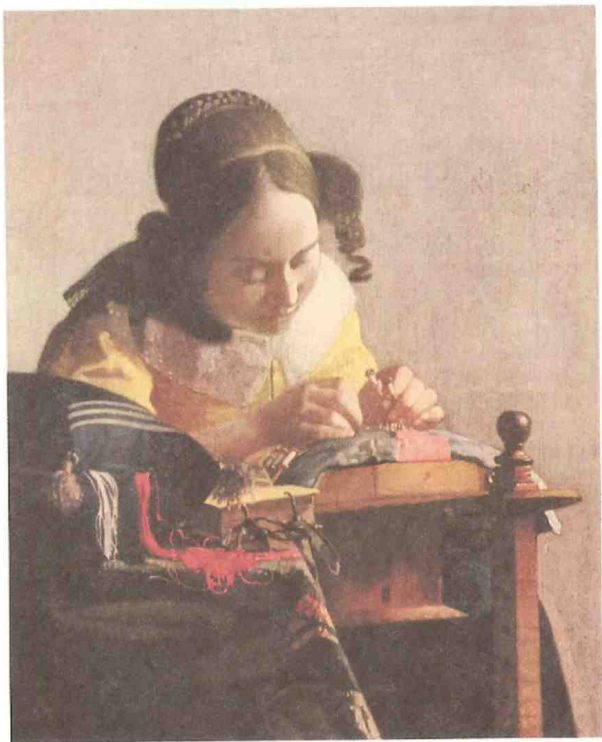
121. *Ганс Гольбейн
Младший.*
Портрет Томаса
Мора. 1527



122. Бенвенуто Гарофало.
Непорочное зачатие.
Ок. 1530. Деталь



123. Жан Фуке. Портрет шута
Гонеллы. Ок. 1440



124. Ян Вермеер. Кружевница. Ок. 1669—1670



125. Ян Вермеер. Девушка, читающая письмо.
Ок. 1657



126. Пьеро ди Козимо. Марс и Венера. 1490—1500



127. Тициан. Крещение Христа. Ок. 1512



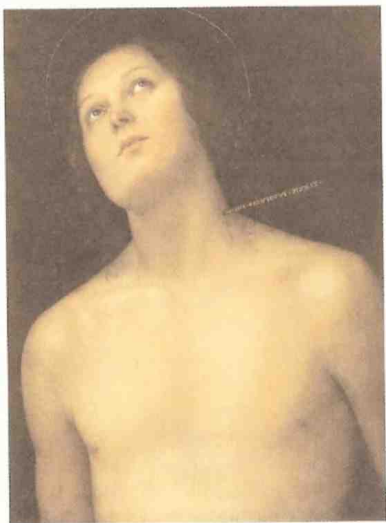
128. Филиппо Липпи. Поклонение Младенцу Христу в лесу. До 1460. Деталь

129. Пизанелло. Явление Богоматери св. Георгию и св. Антонию, аббату. 1445. Деталь





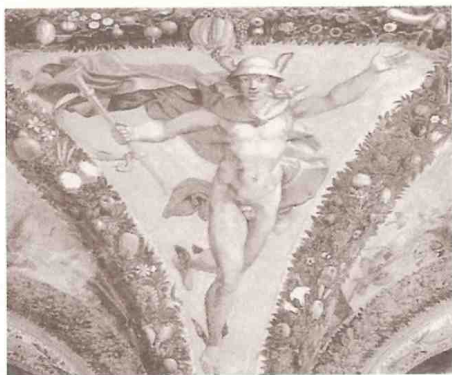
130. Пинтуриккьо. Мадонна с Младенцем и святыми (Святое собеседование). 1508. Деталь



131. Перуджино.
Св. Себастьян.
Ок. 1493—1494



132. Амброджо Лоренцетти. Благовещение. 1344.
Деталь



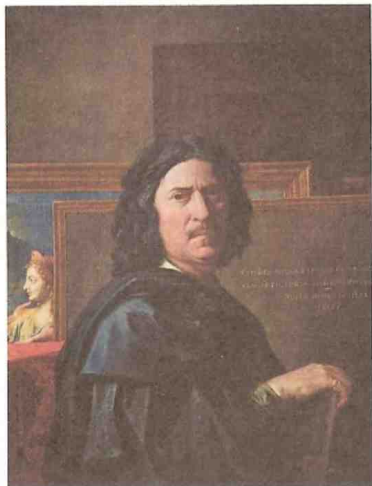
133. Рафаэль. Меркурий. 1517. Фреска лоджии Психеи
виллы Фарнезина, Рим. Деталь



134. *Россо Фьорентино. Обручение Марии. 1523.*
Дерево, темпера. Деталь



135. *Сандро Боттичелли. Марс и Венера. 1483. Деталь*



136. *Никола Пуссен.*
Автопортрет
(вариант Шантелу).
1650



137. *Никола Пуссен.*
Автопортрет
(вариант
Пуантеля). 1649



138. Лука Камбьязо. Автопортрет художника,
пишущего портрет отца. Ок. 1580



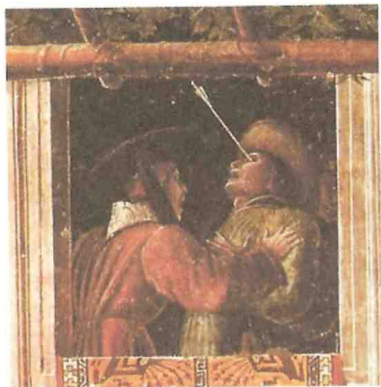
139. *Андреа Мантенья*. Деталь пилястры Камеры дельи Спози.
1474. Фреска палатцо Дукале, Мантуя



140. *Андреа Мантенья*. Деталь плафона (окулюса) Камеры дельи Спози. 1465—1466. Фреска палатцо Дукале, Мантуя



141. Антонелло да Мессина. Св. Себастьян. Ок. 1476



142. *Андреа Мантенья.*
Мученичество
св. Христофора.
1452. Фреска
капеллы Оветари
церкви дельи
Эремитани, Падуя.
Деталь



143. *Филиппо Липпи.*
Благовещение.
Ок. 1448. Деталь



144. Жан Огюст Доминик Энгр.
Портрет госпожи Муатесье.
1844—1856

145. Жан Огюст Доминик Энгр.
Портрет госпожи Муатесье.
Деталь

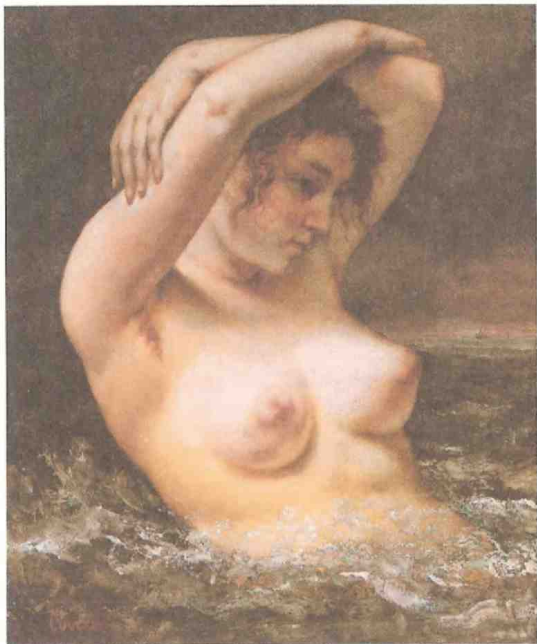




146. Жан Огюст Доминик Энгр. Турецкая баня. 1859—1863



147. Жан Огюст Доминик Энгр. Этюд к картине «Турецкая баня». 1859—1863



148. *Гюстав Курбе. Женщина в волнах. 1868*



149. *Поль Бодри. Жемчужина и волна. 1862*



150. Гюстав Курбе. Лениость и наслаждение, или Сон. 1866



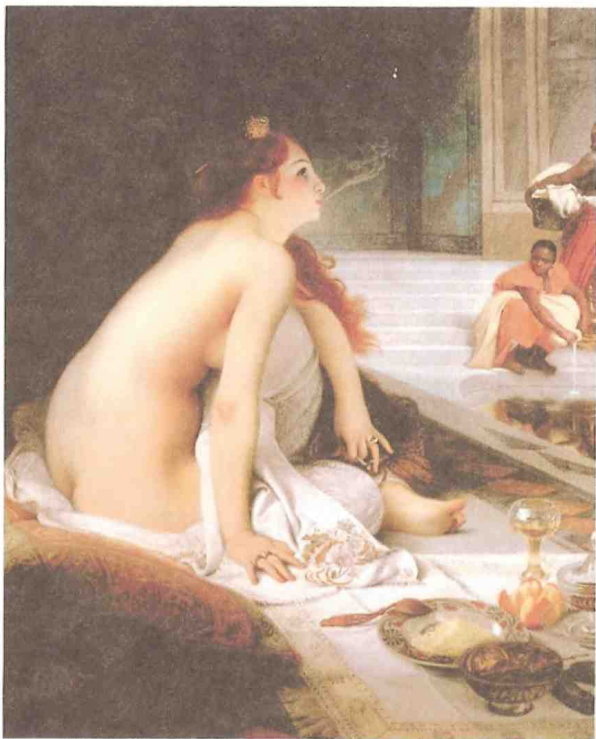
151. Гюстав Курбе. Женщина с попугаем. 1866



152. Анри Жервекс. Ролла. 1878



153. Гюстав Курбе. Происхождение мира. 1866



154. Жан Леконт дю Нуи. Белая рабыня. 1888

155. *Лоренцо
Лотто.*
Кающийся
св. Иероним.
Ок. 1509—
1510. Деталь



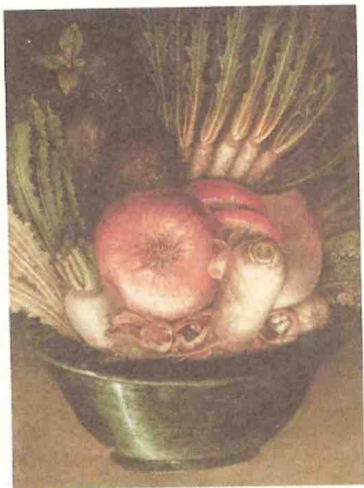
156. *Франческо
Франча.*
Благовещение.
Ок. 1502.
Деталь





157. Джузеппе Арчимбольдо. Портрет Рудольфа II в образе Вертумна.
Ок. 1590

158. Джузеппе
Арчимбольдо.
Огородник.
Натюрморт.
Ок. 1590



159. Неизвестный
художник в манере
Арчимбольдо. Портрет
Ирода. XVII в.

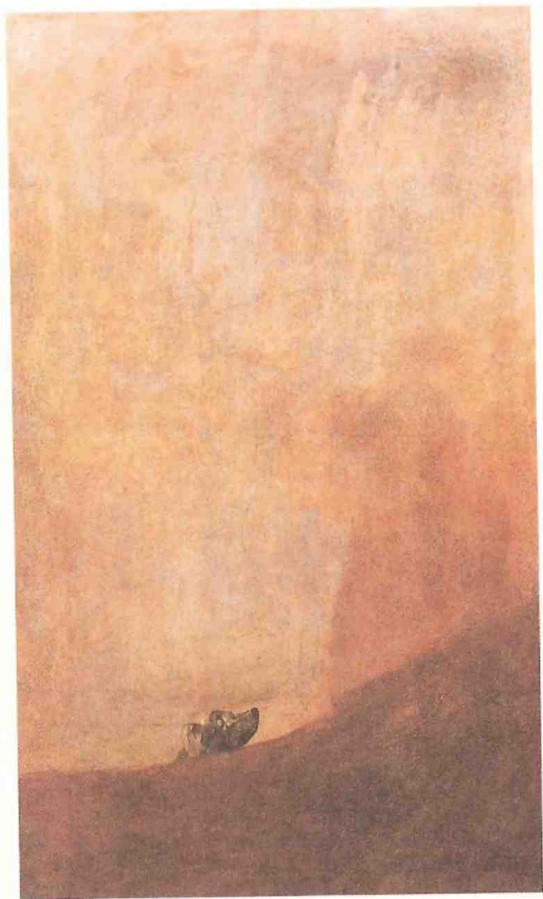




160. Жан-Оноре Фрагонар. Задвижка. 1776—1780



161. Жан-Оноре Фрагонар. Поклонение пастухов. 1776



162. Франсиско Гойя. Собака. 1820—1823



163. Робер Кампен.
Св. Иосиф. Правая
створка «Алтаря
Мероде». Ок. 1425.
Деталь



164. Леонардо да Винчи.
Св. Анна
и Богоматерь
с Младенцем
Христом. 1510



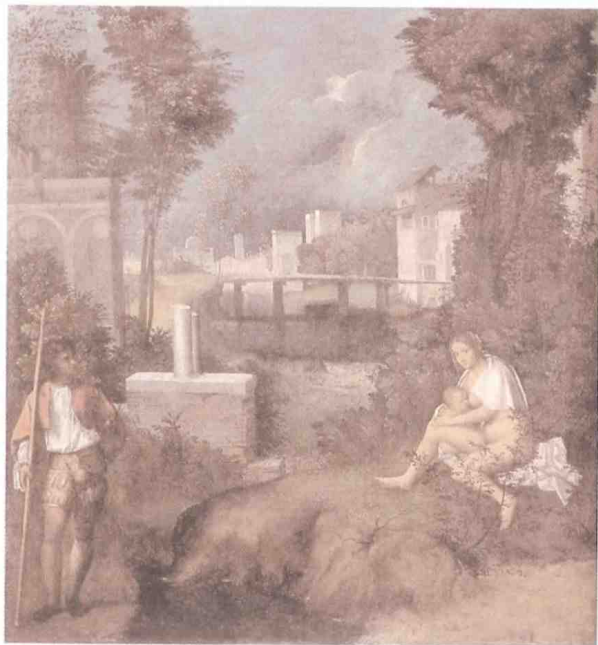
165. Оскар Пфистер.
Рисунок. 1913



166. *Леонардо да Винчи.*
Этюд драпировки
к картине «Св. Анна
и Богоматерь
с Младенцем
Христом». 1510

167. *Лоренцо Лотто.*
Портрет Леонино
Брембате. Ок. 1527





168. Джорджоне. Гроза. Между 1506 и 1510



169. Жан-Батист Грёз. Деревенская помолвка. 1761



170. Жан-Батист Грёз.
Этюд к картине
«Деревенская
помолвка». 1761



171. Жан-Батист Грёз.
Деревенская помолвка.
Деталь



172. Жан-Батист Грёз. Эюад к картине «Деревенская помолвка». 1761.
Рисунок



173. Жан-Батист Грёз.
Деревенская помолвка. Деталь

335 Сопрани цитируется в кн.: *Alizeri F. Notizie dei professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI. Vol. III. Genova, 1874. P. 478.*

336 О росписи Камеры дельи Спозии см.: *Arasse D. Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità // Quaderni di Palazzo del Te. 1987. No. 6. Janvier—juin. P. 45—64.*

337 О «Св. Себастьяне» Антонелло да Мессины см.: *Arasse D. Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello // Arasse D. Le Corps et ses fictions. P. 55—72.*

338 См.: *Steinberg L. "How Shall this Be?": Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London. Part I // Artibus et Historiae. 1987. No. 16 (8). P. 25—44; Edgerton S. Jr. "How Shall this Be?": Reflections on Filippo Lippi's Annunciation in London. Part II // Ibid. P. 45—53 (эта последняя статья опубликована в кн.: *Geometrization of the Supernatural: Fra Filippo Lippi's London Annunciation // Edgerton S. Jr. The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution. Ithaca; London, 1981. P. 88—107).**

339 Песнь песней. 7, 3. По поводу эротической интерпретации этого отрывка см.: *Traduction œcuménique de la Bible. Paris, 1976. P. 1608, n. w.*

340 *Vasari G. Op. cit. Vol. II. P. 616.* Шарль де Тольнай не колеблясь признавал в различных ликах (действительно своеобразных) Младенца Христа, страстно целующего Мать, автопортреты Филиппо Липпи; см.: *The Autobiographic Aspect of Fra Filippo Lippi's Virgins // Gazette des Beaux-Arts. 6^e série. 1952. Vol. 39. P. 253 s.*

341 Тема произведения, сделанного amoris causa, из любви к искусству, восходит к Сенеке, который в моральном плане отталкивается от идеи Аристотеля об «отеческой любви», испытываемой художником к своему творению (Этика. Книга 9. 1167b—1168a). В начале XV века Ченнино Ченнини полагает, что художники, которых нужно особенно ценить, — это те, кого вдохновляет любовь к искусству (*Cennini C. Il libro dell'arte o Trattato della Pittura. Milan, 1975. P. 3).*

342 *Bataille G. L'Érotisme. Paris, 1957. P. 155.* Определение Бодлера см. в его статье «Музей классики. Базар Бон-Нувель».

343 *Ibid.*

344 *Baudelaire Ch. Salon de 1846.*

345 *Baudelaire Ch. Exposition universelle de 1855.*

346 Цит. по: *Silvestre Th. Les Artistes français. Paris, 1926. Vol. II. P. 22.*

347 *Baudelaire Ch.* Le Musée classique du Bazar de Bonne-Nouvelle.

348 *Toussaint H.* Op. cit. P. 198—200.

349 Высказывание Курбе, переданное графом д'Идевилем: «Они получают эти чистые картины, которые им нравятся, — пейзаж и „академию“. Цит. по: Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Genève, 1948. Vol. I. P. 212.

350 Цит. по: Baudry. 1828—1886. La Roche-sur-Yon, 1986. P. 77—78.

351 Письмо Милле приводится в кн.: Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Vol. I. P. 190—191.

352 Ibid. P. 188—191.

353 Реакция бельгийского критика на картину «Венера и Психея», выставленную в сентябре 1864 г. в Брюсселе, свидетельствует о конфликте между восприятием ню в публичных условиях и в частной сфере; он полагает, что живопись Курбе, с его не слишком благонравными «девицами», предназначена не для «публичной выставки», а для «публичного дома» (Ibid. P. 183).

354 Ibid. P. 186. О традиционно амбивалентной символике жемчуга см.: *Jongh E. de.* Pearls of Virtue and Pearls of Vice // Simiolus. 1975—1976. Vol. 8. No. 2. P. 69—97.

355 См. прим. 349.

356 В картине «Женщина с попугаем» Курбе, желая понравиться, отодвигает на второй план нижнюю юбку, шокирующую лишь пуритан. Он не повторяет провокационный вызов «Девушек на берегу Сены», где на переднем плане он показал «дезабиле» женщины, которая (воспользуемся выражением Элен Туссен), «в спешке снимая с себя платье, на котором лежит... оставила на руках перчатки» (*Toussaint H.* Op. cit. P. 142).

357 Диалог между Дера и Жервексом (в пересказе Амбруаза Воллара) и комментарий в «Gazette des Beaux-arts» приводятся в кн.: *Equivoques.* «Gervex».

358 Цит. по: Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Vol. I. P. 194. В наши дни М. Фрид предполагает, что в творческом наследии Курбе это наиболее блистательно написанное тело (*Fried M.* Courbet's Realism. Chicago; London, 1990. P. 209).

359 Ibid. По поводу живописи, созданной из любви к самому творчеству, см. прим. 341. Формулировка Максима Дюкана позволяет предположить, что он, возможно, был знаком с «Элементами

архитектуры» (1624) Генри Уоттона. По утверждению последнего, итальянские художники различают три степени «совершенства», в соответствии с которыми создается произведение *con diligenza*, *con studio* или *con amore*: «Первое есть не что иное, как простая и обычная практика; второе есть практика ученая; третье — это нечто гораздо большее: чувственная практика. Они подразумевают под этим не любовь к тому, кто заказал произведение, а любовь к самому произведению по причине особой привязанности к нему или к его теме» (цит. по: *Juren V. Op. cit. P. 30*).

³⁶⁰ Мы наблюдаем это в реакции целомудренного Прудона на картину «Купальщицы» (1853). Вначале модель кажется ему «добропорядочной женщиной, выходящей из воды, мы видим ее тело сзади, не думая ни о чем дурном», ее поза «такая же сдержанная, как и нагота, ее мотивирующая». Однако постепенно Прудон воспринимает эту позу как «неудобную и даже отталкивающую», возникает образ, к которому Прудон испытывает глубочайшую ненависть: «...перед нами богатая буржуазка с упитанным телом, обезображенным жиром и роскошью, чья изнеженность и полнота искажают идеал» (*Proudbon P.J. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris, 1875. P. 212—217*). Примечательно, что Делакура, оценив «мощь» и «рельефность» картины, осуждает ее за недостаточное мастерство в исполнении деталей, препятствующее «ясности» «идеи» (Дневник, 15 апреля 1853 г.). Эта «неопределенность» аксессуаров (и, как следствие, повествовательного и аллегорического контекста) и обусловила чудовищное заблуждение Прудона.

³⁶¹ *Silvestre A. Le nu au Salon 1888*; цит. в кн.: *Équivoques. «Lecomte du Noüy»*.

³⁶² Углубленный анализ «Происхождения мира», произведения «живописца-зрителя», который стремится «почти физически переместиться в свои картины», см.: *Fried M. Op. cit. P. 209—222*. Фрид считает, что в «Происхождении мира» нашла выражение «идея акта сексуального обладания художником женщиной и, символически, живописью» (P. 220).

³⁶³ О «Св. Иерониме» Лоренцо Лотто см.: *Arasse D. L. Lotto dans ses bisarrieres: le peintre et l'icônographie // Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita. Treviso, 1981. P. 376—377*; *Gentili A. I Giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto 1503—1512. Rome, 1985. P. 170 s.*

³⁶⁴ *Alberti L. B.* De pictura. P. 50—51: «Ipsam denique naturam pingendo delectari manifestum est. Videmus enim naturam ut saepe in marmoribus hippocentauros regumque barbatae facies effigiet». Об антропоморфных пейзажах Курбе см.: *Toussaint H.* Op. cit. P. 167—170; *Fried M.* Op. cit. P. 238—254.

³⁶⁵ Об Арчимбольдо см.: *Effetto Arcimboldo.* Transformazioni del volto nel sedicesimo e nel ventesimo secolo. Milan, 1987.

³⁶⁶ *Comanini G.* Il Figino ovvero del fine della pittura (1591) // *Barocchi P.* Trattati d'arte del Cinquecento: Fra Manierismo e Controriforma. Bari, 1962. Vol. III. P. 257 s., 285 s. О Команини см.: *Ferrari-Bravo A.* "Il Figino" del Comanini. Teoria della pittura di fine 1500. Rome, 1975.

³⁶⁷ *Evans R. J. W.* La corte imperiale dei tempi di Arcimboldo // *Effetto Arcimboldo.* P. 52—53.

³⁶⁸ *Klein R.* Op. cit. P. 382.

³⁶⁹ Цит. по: *Rosenberg P.* Fragonard. Paris, 1987. P. 481.

³⁷⁰ *Tbuillier J.* Tableaux de Fragonard et meubles de Cressent // *Le Petit Journal des grandes expositions.* N. s. 1974. N°10: Musée du Louvre. P. 1.

³⁷¹ Цит. по: *Rosenberg P.* Op. cit. P. 483.

³⁷² *Tbuillier J.* Op. cit.

³⁷³ «Но разве существуют эти линии в природе? Я вижу лишь освещенные тела и тела, которые не являются освещенными. Мой глаз никогда не замечает ни контуров, ни деталей... Кисть моя не должна видеть лучше, чем я». Цит. по: *Clay J.* Op. cit. P. 228.

³⁷⁴ Среди множества различных интерпретаций этого ансамбля можно указать: *Nordström F.* Goya, Saturn and Melancholy. Stockholm, 1962. P. 185 s.; *Sebastian S.* Interpretacion iconologica de Las Pinturas Negras de Goya // *Goya.* No. 148—150. Madrid, 1979. P. 268—277; *Muller P.* Goya's "Black" paintings: Truth and Reason in Light and Liberty. New York, 1984. Сравнительно недавно Джон Моффит систематизировал предположения Нордстрёма и Себастьяна (*Moffitt J.* Hacia el Esclarecimiento de Las Pinturas Negras de Goya // *Goya.* No. 215. 1990. Mars—avril P. 282—293), но пришел к крайне необычному выводу: он идентифицировал «Собаку» как образ Цербера. Согласно Хосе Гудиолю, «экстраординарность является нормой» в «Черных картинах», и «...сложно определить, — пишет он, — что было главным источником вдохновения — мораль или потребность в художественной выразительности»

(Gudiol J. Goya. 1746—1828. Biography, Analytical Study and Catalogue of his Paintings. Barcelona, 1971. Vol. I. P. 198—199). В действительности, «конечно, сама эта потребность в художественной выразительности создает «моральный источник вдохновения» «Черных картин».

375 *Perez-Sanchez A. E.* Goya. Genève, 1989. P. 134.

376 Цит. по: *Starobinsky J.* 1789: Les Emblèmes de la Raison. Paris, 1973. P. 113—114; *Todorov T.* Goethe sur l'art // Goethe. Écrits sur l'art. Paris, 1983. P. 7—59. Эта концепция делает иллюзорной предпринятую Присциллой Мюллер (*Muller P.* Op. cit. P. 131—140) попытку иконографической дешифровки «Собаки» (по-своему замечательную); исследовательница предлагает шесть различных интерпретаций, одна привлекательнее другой. Так что рано подводить черту. К эмблемам, которые упоминает П. Мюллер, можно добавить голову собаки (странно похожую на голову Гойи), которая появляется в эмблеме стоиков: «Tu quoque si qua nocent abiice / Ote ta ruine» из сборника Альбера Фламена «Devises et emblèmes d'amour» (см.: *Paultre R.* Les Images du livre. Emblèmes et devises. Paris, 1991. P. 175—176). Такое умножение истолкований и ссылок показывает, что здесь иконографический подход становится бесплодным из-за практики живописца.

377 Статья А. Жида из журнала «Verve» (1 декабря 1937 г.) цит. по: *Rosenberg P. Chardin.* 1699—1779. Paris, 1979. P. 59.

378 *Gilpin W.* Op. cit. P. 46.

379 *Du Fresnoy Ch.* De arte graphica. Paris, 1667, 1—8; цит. по: *Lee R. W.* Op. cit. P. 3.

380 Выражаю благодарность Бернару Коману, сообщившему мне это высказывание Ролана Барта.

381 *Bianconi P.* The Complete Paintings of Vermeer. New York, 1967. P. 90.

382 *Schapiro M.* Muscipola Diaboli. Le symbolisme du retable de Mérode (1945) // Schapiro M. Style, artiste et société. Paris, 1982. P. 146 s.

383 *Idem.* Note sur le retable de Mérode (1959) // Ibid. P. 164—170.

384 *Panofsky E.* Early Netherlandish painting. Vol. I. P. 164.

385 *Arasse D.* À propos de l'article de M. Schapiro *Muscipola Diaboli*: le «réseau figuratif» du retable de Mérode // Symboles de la Renaissance. Paris, 1976. P. 47—51, 128—129. Франческо Колалуччи (*Colalucci F.* Muscipola diaboli? Una pseudo trappola per topi

dell'Adorazione di Lorenzo Lotto a Washington // *Artibus et historiae*. 1990. No. 21. P. 71—88) показывает, как благодаря тексту Шапиро многие историки искусства угодили в ловушку (Р. Шаплей, Ф. Кайроли, А. Шастель вслед за Б. Беренсоном); они ошибочно приняли столярное изделие за крысоловку. Эта «странная» деталь, вполне в духе Лоренцо Лотто, не соответствует известной иконографии и может интерпретироваться, лишь исходя из контекста самой картины, где она свидетельствует об особом понимании Лотто своего живописного ремесла.

³⁸⁶ «Любопытное открытие» Оскара Пфистера вызвано текстом Зигмунда Фрейда: *Freud S. Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris, 1977. P. 114—116.

³⁸⁷ По поводу интерпретации «детского воспоминания», связанного с коршуном (*avvoltoio*), а не грифом (*nibbio*), см.: *Arasse D. La culla del Nibbio: pour une approche historique du souvenir d'enfance // Symboles de la Renaissance*. Paris, 1982. P. 59 s.

³⁸⁸ *Fagiolo dell'Arco M. Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*. Rome, 1970. P. 58—59, 197.

³⁸⁹ *Freedberg S. Parmigianino. His Works in Painting*. Cambridge (Mass.), 1950. P. 200, n. 182.

³⁹⁰ *Gentili A. Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate // Il ritratto la memoria. Materiali I*. Rome, 1989. P. 163 s.

³⁹¹ *Settis S. Op. cit.*, особенно с. 82.

³⁹² *Brock M. // Tout l'œuvre peint de Giorgione*. Paris, 1988. P. 90.

³⁹³ О сложной связи между Джорджоне и его последователями см.: *Gentili A. Da Tiziano a Tiziano*. Rome, 1988. P. 48 s.

³⁹⁴ *Munball E. Jean-Baptist Greuze. 1725—1805*. Dijon, 1977. P. 78—86.

³⁹⁵ *Diderot D. Op. cit. Vol. I*. P. 141—144.

³⁹⁶ О важности этой «самоуглубленности» персонажей, «забывающих» о присутствии окружающих, см.: *Fried M. La Place du spectateur*. P. 54 s.

³⁹⁷ *Panofsky E. Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu*. P. 237.

³⁹⁸ *Diderot D. Op. cit. Vol. II*. P. 189.

Список иллюстраций

1. *Мартин ван Хемскерк*. Св. Лука, рисующий Богоматерь. Ок. 1532. Дерево, масло. 158 × 144. Ренн, Музей изящных искусств.
2. *Мартин ван Хемскерк*. Св. Лука, рисующий Богоматерь. 1532. Дерево, масло. 168,5 × 231,5. Харлем, Музей Франса Халса.
3. *Фра Анджелико*. Благовещение. 1433—1434. Дерево, темпера. 150 × 180. Кортона, Музео Диочезано (Епархиальный музей). Деталь.
4. *Жак Луи Давид*. Эпюд к картине «Клятва в зале для игры в мяч». 1791—1792. Холст, белый и черный мел, бистр, масло. Версаль, Национальный музей. Деталь.
5. *Уильям Тёрнер*. Замок Норэм на реке Твид. 1815. Бумага, акварель. 50 × 70,5. Бедфорд, Художественная галерея Сесил Хиггинс.
6. *Уильям Тёрнер*. Замок Норэм на реке Твид. 1835—1840. Холст, масло. 90,8 × 121,9. Лондон, Галерея Тейт.
7. *Уильям Тёрнер*. Война. Изгнанник и Rock Limpet. 1842. Холст, масло. 79,5 × 79,5. Лондон, Галерея Тейт.
8. *Уильям Тёрнер*. Мир. Похороны на море. 1842. Холст, масло. 87 × 86,5. Лондон, Галерея Тейт.
9. *Жан-Батист Грёз*. Император Септимий Север упрекает своего сына Каракаллу в покушении на его жизнь. 1769. Холст, масло. 124 × 160. Париж, Лувр.
10. *Никола Пуссен*. Елиезер и Ревекка. 1648. Холст, масло. 118 × 197. Париж, Лувр.
11. *Никола Пуссен*. Елиезер и Ревекка. 1661—1664. Холст, масло. 96,5 × 138. Кембридж, Музей Фицуильям (ранее — в собрании Энтони Бланга).

12. *Никола Пуссен*. Елиезер и Ревекка. 1629. Холст, масло. 93 × 117. Частное собрание.
13. *Никола Пуссен*. Елиезер и Ревекка (уменьшенная копия XVII в.). Холст, масло. 59 × 72. Ле-Ман, Музей Тессе.
14. *Никола Пуссен*. Обручение. 1636—1640. Холст, масло. 95,5 × 121. Грэнтем, замок Бельвуар.
15. *Никола Пуссен*. Обручение. 1646—1648. Холст, масло. 117 × 178. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии.
16. *Мишель-Мартин Дролинг*. Прощание Гекубы и Поликсены. 1824. Холст, масло. 316 × 387. Ле-Пуи-ан-Веле, Музей Крозатъе.
17. *Дирк Якобс*. Портрет Помпеуса Окко. 1531. Холст, масло. 66 × 54. Амстердам, Рейксмузеум.
18. *Ганс Мемлинг*. Царь Давид и мальчик. 1485. Дерево, масло. 25,5 × 19,7. Штутгарт, Государственная галерея.
19. *Ганс Мемлинг*. Вирсавия, выходящая из купальни (реконструкция).
20. *Ганс Мемлинг*. Вирсавия, выходящая из купальни. 1485. Дерево, масло. 191,5 × 84,6. Штутгарт, Государственная галерея.
21. *Леонардо да Винчи*. Портрет Джиневры деи Бенчи. Ок. 1475. Дерево, масло. 38,8 × 36,7. Вашингтон, Национальная галерея искусств.
22. *Витторе Карпаччо*. Читающая Мадонна. 1505. Дерево, масло (переведена на холст). 78 × 51. Вашингтон, Национальная галерея искусств.
23. *Лоренцо Лотто*. Мистическое обручение св. Екатерины. 1523. Холст, масло. 115 × 81. Бергамо, Академия Каррара.
24. *Альбрехт Дюрер*. Успение и коронование Богоматери. 1510. Гравюра на дереве. 29 × 20,7. Франкфурт, Штеделевский художественный институт.
25. *Карваджо*. Мадонна с пилигримами. 1603—1605. Холст, масло. 260 × 150. Рим, церковь Сант-Агостино.
26. Мария Бургундская за чтением. Миниатюра часослова Марии Бургундской. XV в. Вена, Австрийская национальная библиотека.
27. Рана Христова. Миниатюра бревиария Бонны Люксембургской, герцогини Нормандской. 1345. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.

28. *Мастерская Пьера Вилатта*. Орудия страстей Господних. Миниатюра часослова маршала Бусико. 1477—1480. Париж, Музей Жакмар-Андре.
29. *Неизвестный немецкий художник*. Младенец Христос в Святом сердце. 1475—1480. Гравюра на дереве. Вашингтон, Национальная галерея искусств.
30. *Неизвестный немецкий художник*. Раны Христовы. Ок. 1490. Гравюра на дереве. 12,1 × 8,3. Вашингтон, Национальная галерея искусств.
31. *Андреа Мантенья*. Мертвый Христос. 1480—1484. Дерево, темпера. 68 × 81. Милан, Пинакотекка Брера.
32. *Лоренцо Лотто*. Благовещение. 1527. Холст, масло. 166 × 114. Реканати, Национальная пинакотекка.
33. *Лоренцо Лотто*. Рождество. 1528. Дерево, масло. Сиена, Национальная пинакотекка. Деталь.
34. *Матис Грюневальд*. Распятие. 1523—1525. Дерево, масло. 195,5 × 152,5. Карлсруэ, Кунстхалле.
35. *Роберто ди Одеризио*. Христос во гробе и символы страстей Господних. 1354. Дерево, темпера. 62,2 × 38. Кембридж (Массачусетс), Художественный музей Фогт.
36. *Мастерская фра Анджелико*. Христос во гробе, Богородица и св. Доминик. 1438—1450. Фреска монастыря Сан-Марко, Флоренция.
37. *Ганс Мемлинг*. Христос, поддерживаемый Богородицею. Ок. 1475. Дерево, масло. 52,1 × 36. Гранада, Музей Королевской капеллы.
38. *Неизвестный художник (Савойя)*. Францисканский проповедник в Лионе. 1480—1490. Гравюра на дереве. 37,1 × 26,5. Вашингтон, Национальная галерея искусств.
39. Христос во гробе. Византийская мозаичная икона. Ок. 1300. 19 × 13. Рим, церковь Св. Креста Иерусалимского.
40. *Мастер Святого семейства*. Месса св. Григория. 1486. Дерево, масло. Утрехт, Музей монастыря Св. Екатерины. Деталь.
41. *Неизвестный художник (Прованс)*. Бульбонский алтарь. Ок. 1460. Дерево, масло (переведена на холст). 172 × 228. Париж, Лувр.
42. *Гертген тот Синт Янс*. Христос Страстотерпец. Конец XV в. Дерево, масло. 24 × 24,5. Утрехт, Музей монастыря Св. Екатерины.

43. *Джованни Беллини*. Мертвый Христос, поддерживаемый Богоматерью и св. Иоанном. 1455. Дерево, темпера. 42 × 32. Бергамо, Академия Каррара.
44. *Джованни Беллини*. Оплакивание Христа. 1460. Дерево, темпера. 86 × 107. Милан, Пинакотека Брера.
45. *Тициан (?)*. Ессе Номо. Ок. 1510. Дерево, масло. 55 × 81. Венеция, Скуола Гранде ди Сан-Рокко.
46. *Георг Фридрих Керстинг*. Портрет Каспара Давида Фридриха в мастерской. 1812. Холст, масло. 51 × 40. Берлин, Государственные собрания.
47. *Каспар Давид Фридрих*. Сельский пейзаж. Утро (Одинокое дерево). 1822. Холст, масло. 55 × 71. Берлин, Государственные собрания.
48. *Каспар Давид Фридрих*. Распятие на берегу Балтийского моря. 1815. Холст, масло. 43 × 33,5. Берлин, замок Шарлоттенбург.
49. *Джованни Санти*. Христос, поддерживаемый двумя ангелами. Ок. 1480. Дерево, масло (переведена на холст). 66,5 × 54,5. Будапешт, Музей изобразительных искусств.
50. *Мастерская Карло Кривелли*. Св. Екатерина Александрийская. Конец XV в. Дерево, темпера. 38 × 19. Лондон, Национальная галерея.
51. *Карло Кривелли*. Мадонна с Младенцем. 1473. Дерево, темпера, золото. 36,5 × 23,5. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
52. *Маттео ди Джованни*. Распятие. XV в. Дерево, темпера. Принстон, Художественный музей. Деталь.
53. *Иверчино*. Et in Arcadia ego (Аркадские пастухи). 1618. Холст, масло. 82 × 91. Рим, Национальная галерея старого искусства (Галерея Корсини). Деталь.
54. *Неизвестный художник*. Молитва царя Давида. Миниатюра. Байонна, Музей Бонна.
55. *Петрус Крестус*. Портрет монаха-картезианца. 1446. Холст, масло, темпера. 29,2 × 20,3. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
56. *Жорж де Ла Тур*. Слепой музыкант. Ок. 1625—1630. Холст, масло. 162 × 105. Нант, Музей изящных искусств.
57. *Жорж де Ла Тур*. Слепой музыкант. Деталь.
58. *Виллар де Оннекур*. Лев. Рисунок из Альбома рисунков и образцов. Ок. 1250. Париж, Национальная библиотека.
59. *Альбрехт Дюрер*. Лев. 1494. Пергамент, гуашь. 12,6 × 17,2. Гамбург, Кунстхалле.

60. *Альбрехт Дюрер*. Лев. 1521. Пергамент, серебряный карандаш. 17,7 × 28. Вена, Альбертина.
61. *Саламон де Грасси*. Сотворение неба и земли. Миниатюра часослова Филиппо Марии Висконти. XIV в. Флоренция, Центральная национальная библиотека.
62. *Альбрехт Дюрер*. Большая кочка, поросшая травой. 1503. Бумага, акварель, гуашь. 41 × 31,5. Вена, Альбертина.
63. *Якопо де Барбари*. Натюрморт с куропаткой, охотничьими рукавицами и стрелой арбалета. 1504. Дерево, масло. 52 × 42,5. Мюнхен, Старая пинакотекка.
64. *Джентиле да Фабриано*. Поклонение волхвов. 1423. Дерево, темпера. Флоренция, Уффици. Деталь.
65. *Витторе Карпаччо*. Чудо Св. Креста на мосту Риальго. 1494. Холст, масло. 363 × 406. Венеция, Галерея Академии.
66. *Витторе Карпаччо*. Чудо Св. Креста на мосту Риальго. Деталь.
67. *Тициан*. Чудо с новорожденным. 1511. Фреска в Скуола дель Санто, Падуя.
68. *Мазаччо*. Поклонение волхвов. 1426. Дерево, темпера. 21 × 61. Берлин, Государственные собрания.
69. *Якопо Беллини*. Поклонение волхвов. Конец 1430-х гг. Веленевая бумага, перо, коричневые чернила. 29 × 42,7. Париж, Лувр, Кабинет рисунков.
70. *Андреа Мантенья*. Поклонение волхвов. 1464—1470. Дерево, темпера. 76 × 76,5. Флоренция, Уффици.
71. *Андреа Мантенья*. Мученичество св. Иакова. 1450—1455. Фреска капеллы Оветари в церкви дельи Эремитани, Падуя. Деталь.
72. *Чириако д'Анкона*. Казнь на Капитолийском холме. Рисунок из Кодекса Маркановы. Ок. 1450. Модена, Городская библиотека.
73. *Андреа Мантенья*. Св. Себастьян. 1457. Дерево, темпера. 68 × 30. Вена, Художественно-исторический музей.
74. *Андреа Мантенья*. Св. Себастьян. 1480. Холст, темпера. 275 × 142. Париж, Лувр.
75. *Сандро Боттичелли*. Клевета Апеллеса. 1495. Дерево, темпера. 62 × 91. Флоренция, Уффици.
76. *Рафаэль*. Триумф Галатен. 1511—1513. Фреска виллы Фарнезина, Рим. Деталь.
77. *Джулиано да Сангалло*. Либурна. Деталь рисунка. Ок. 1490. Рим, Библиотека Ватикана.

78. *Рафаэль*. Св. Цецилия. 1515. Холст, масло. 220 × 136. Болонья, Национальная пинакотека.
79. *Денис Кальварт*. Св. Цецилия. 1570—1580. Холст, масло. 161 × 117,5. Парма, Национальная галерея.
80. *Перуджино*. Мадонна во славе со святыми. 1495—1496. Дерево, масло. 152 × 124. Болонья, Национальная пинакотека.
81. *Адольф Менцель*. Стена мастерской. 1872. Холст, масло. 111 × 79,3. Гамбург, Кунстхалле.
82. *Абрахам Брейгель*. Женщина с фруктами. 1669. Холст, масло. 112,5 × 148,5. Париж, Лувр.
83. *Джон Бретт*. Долина Аоста. 1858. Холст, масло. 87,7 × 68,3. Лондон, собрание сэра Фрэнсиса Коппера.
84. *Уильям Тёрнер*. Снежная буря. 1842. Холст, масло. 91,5 × 122. Лондон, Галерея Тейт.
85. *Диего Веласкес*. Продавец воды в Севилье. 1620. Холст, масло. 106 × 82. Лондон, Музей Виктории и Альберта.
86. *Жан Симеон Шарден*. Дама за чаепитием. 1735. Холст, масло. 80 × 101. Глазго, Хантеровская галерея искусств.
87. *Конрад Виц*. Представление кардинала де Меца Богоматери. Обратная сторона правой створки «Алтаря св. Петра». 1444. Дерево, масло. Женева, Музей искусства и истории. Деталь.
88. *Конрад Виц*. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. 1444—1446. Дерево, масло. 156 × 120,5. Базель, Художественный музей.
89. *Конрад Виц*. Чудесный улов рыбы. Лицевая сторона левой створки «Алтаря св. Петра». 1444. Дерево, масло. 132 × 154. Женева, Музей искусства и истории.
90. *Пьеро делла Франческа*. Победа Ираклия над Хозроем. 1460. Фреска из цикла «История Животворящего Креста» в церкви Св. Франциска, Ареццо. Деталь.
91. *Чекко дель Караваджо*. Амур у источника. 1610—1615. Холст, масло. 119 × 170. Милан, частное собрание.
92. *Жорж де Ла Тур*. Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной. Ок. 1649. Холст, масло. 167 × 130. Париж, Лувр.
93. *Жорж де Ла Тур*. Кающаяся Мария Магдалина. Ок. 1640. Холст, масло. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Деталь.
94. *Жорж де Ла Тур*. Ссора музыкантов. Ок. 1625—1630. Холст, масло. 94,4 × 141,2. Малибу, Музей Пола Гетти.

95. *Рембрандт Пил*. Портрет Рубенса Пила с геранью. 1801. Холст, масло. Вашингтон, Национальная галерея искусства. Деталь.
96. *Жак Луи Давид*. Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789. Холст, масло. Париж, Лувр. Деталь.
97. *Самуэл ван Хогстратен*. Домашние туфли. 1654—1662. Холст, масло. 103 × 70. Париж, Лувр.
98. *Жорж де Ла Тур*. Шулер с тузом бубен. Ок. 1636—1638. Холст, масло. Париж, Лувр. Деталь.
99. *Жорж де Ла Тур*. Кающийся св. Иероним. Ок. 1630. Холст, масло. Стокгольм, Национальный музей. Деталь.
100. *Жорж де Ла Тур*. Св. Иаков-младший. Ок. 1615—1620. Холст, масло. Альби, Музей Тулуз-Лотрека. Деталь.
101. *Габриэль-Франсуа Дуайен*. Чудесное исцеление. 1767. Холст, масло. 665 × 393. Париж, церковь Св. Роха.
102. *Александр Кабанель*. Федра. 1880. Холст, масло. 195 × 285. Монпелье, Музей Фабра.
103. *Поль Бодри*. Шарлотта Корде. 1861. Холст, масло. 203 × 154. Нант, Музей изящных искусств.
104. *Жорж Рошгросс*. Андромаха. 1883. Холст, масло. 479,5 × 335. Руан, Музей изящных искусств.
105. *Иоб Адрианс Беркхейде*. Посещение мастерской художника. 1659. Дерево, масло. 49 × 36,5. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
106. *Антуан Ватто*. Вывеска лавки Жерсена. 1720. Холст, масло. 163 × 308. Берлин, замок Шарлоттенбург.
107. *Ян Вермеер*. Вид Делфта. 1658—1660. Холст, масло. 98,5 × 118,5. Гаага, Маурицхёйс.
108. *Ян ван Эйк*. Луккская Богоматерь. 1436. Дерево, масло. 65,5 × 49,5. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт.
109. *Ганс Гольбейн Младший*. Послы. 1533. Дерево, темпера. 207 × 209,5. Лондон, Национальная галерея.
110. *Диего Веласкес*. Менины. 1656. Холст, масло. Мадрид, Прадо. Деталь.
111. *Теодор Жерико*. Анатомические фрагменты. 1818—1819. Холст, масло. 52 × 64. Монпелье, Музей Фабра.
112. *Никола де Ларжильер*. Этюд рук. Ок. 1715. Холст, масло. 66 × 53. Париж, Лувр.

113. *Титоторетто*. Тарквиний и Лукреция. 1559. Холст, масло. 175,3 × 151,8. Чикаго, Художественный институт.
114. *Ганс Гольбейн Младший*. Мертвый Христос. 1521—1522. Дерево, темпера. 30,5 × 200. Базель, Художественный музей.
115. *Паулюс Поттер*. Голова коровы. 1645—1650. Холст, масло. 106 × 68. Милан, Пинакотека Брера.
116. *Герард Дау*. Торговец птицей. Ок. 1650. Холст, масло. Лондон, Национальная галерея. Деталь.
117. *Жан-Оноре Фрагонар*. Купальщицы. 1763—1764. Холст, масло. Париж, Лувр. Деталь.
118. *Филипп де Шампень*. Vanitas. Середина XVII в. Дерево, масло. 28,4 × 37,4. Ле-Ман, Музей Тессе.
119. *Сандро Боттичелли*. Поклонение волхвов. 1475. Дерево, темпера. Флоренция, Уффици. Деталь.
120. *Россо Фьорентино*. Вознесение Марии. 1517. Фреска церкви Сантиссима-Аннунциата, Флоренция.
121. *Ганс Гольбейн Младший*. Портрет Томаса Мора. 1527. Дерево, темпера. 74,9 × 60,3. Нью-Йорк, собрание Фрик.
122. *Бенвенуто Гарофало*. Непорочное зачатие. Ок. 1530. Холст, масло. Милан, Пинакотека Брера. Деталь.
123. *Жан Фуке*. Портрет шута Гонеллы. Ок. 1440. Дерево, темпера. 36 × 24. Вена, Художественно-исторический музей.
124. *Ян Вермеер*. Кружевница. Ок. 1669—1670. Холст, масло. 24,5 × 21. Париж, Лувр.
125. *Ян Вермеер*. Девушка, читающая письмо. Ок. 1657. Холст, масло. 83 × 64,5. Дрезден, Картинная галерея.
126. *Пьеро ди Козимо*. Марс и Венера. 1490—1500. Дерево, масло. 72 × 182. Берлин, Государственные собрания.
127. *Тициан*. Крещение Христа. Ок. 1512. Холст, масло. 115 × 89. Рим, Капитолийские музеи, Пинакотека.
128. *Филиппо Липпи*. Поклонение Младенцу Христу в лесу. До 1460. Дерево, темпера. Берлин, Государственные собрания. Деталь.
129. *Пизанелло*. Явление Богородицы св. Георгию и св. Антонию, аббату. 1445. Дерево, темпера. Берлин, Государственные собрания. Деталь.
130. *Пинтуриккьо*. Мадонна с Младенцем и святыми (Святое собеседование). 1508. Холст, масло. Спелло, церковь Сант-Андреа. Деталь.

131. *Перуджино*. Св. Себастьян. Ок. 1493—1494. Дерево, масло. 39,5 × 35,5. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
132. *Амброджо Лоренцетти*. Благовещение. 1344. Дерево, темпера. Сиена, Национальная пинакотека. Деталь.
133. *Рафаэль*. Меркурий. 1517. Фреска лоджии Психеи виллы Фарнезина, Рим. Деталь.
134. *Россо Фьорентино*. Обручение Марии. 1523. Дерево, темпера. Флоренция, церковь Сан-Лоренцо. Деталь.
135. *Сандро Боттичелли*. Марс и Венера. 1483. Дерево, темпера. Лондон, Национальная галерея. Деталь.
136. *Никола Пуссен*. Автопортрет (вариант Шантелу). 1650. Холст, масло. 98 × 74. Париж, Лувр.
137. *Никола Пуссен*. Автопортрет (вариант Пуантеля). 1649. Холст, масло. 78 × 85. Берлин, Государственные собрания.
138. *Лука Камбьязо*. Автопортрет художника, пишущего портрет отца. Ок. 1580. Холст, масло. 86,5 × 71. Флоренция, Уффици.
139. *Андреа Мантенья*. Деталь пилястры Камеры дельи Спозии. 1474. Фреска палаццо Дукале, Мантуя.
140. *Андреа Мантенья*. Деталь плафона (окулюса) Камеры дельи Спозии. 1465—1466. Фреска палаццо Дукале, Мантуя.
141. *Антонелло да Мессина*. Св. Себастьян. Ок. 1476. Дерево, масло (переведена на холст). 171 × 85. Дрезден, Картинная галерея.
142. *Андреа Мантенья*. Мученичество св. Христофора. 1452. Фреска капеллы Оветари в церкви дельи Эремитани, Падуя. Деталь.
143. *Филиппо Литти*. Благовещение. Ок. 1448. Дерево, темпера. Лондон, Национальная галерея. Деталь.
144. *Жан Огюст Доминик Энгр*. Портрет госпожи Муатесье. 1844—1856. Холст, масло. 120 × 92. Лондон, Национальная галерея.
145. *Жан Огюст Доминик Энгр*. Портрет госпожи Муатесье. Деталь.
146. *Жан Огюст Доминик Энгр*. Турецкая баня. 1859—1863. Холст на дереве, масло. Диаметр 108. Париж, Лувр.
147. *Жан Огюст Доминик Энгр*. Этюд к картине «Турецкая баня». 1859—1863. Бумага, масло. 25 × 26. Монтобан, Музей Энгра.
148. *Постав Курбе*. Женщина в волнах. 1868. Холст, масло. 65 × 54. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.

149. *Поль Бодри*. Жемчужина и волна. 1862. Холст, масло. 83 × 175. Мадрид, Прадо.
150. *Гюстав Курбе*. Лениость и наслаждение, или Сон. 1866. Холст, масло. 135 × 200. Париж, Музей Пти-Пале.
151. *Гюстав Курбе*. Женщина с попугаем. 1866. Холст, масло. 129 × 195. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
152. *Анри Жервекс*. Ролла. 1878. Холст, масло. 175 × 220. Бордо, Музей изящных искусств.
153. *Гюстав Курбе*. Происхождение мира. 1866. Холст, масло. 46 × 55. Париж, Музей Орсе.
154. *Жан Леконт дю Нуи*. Белая рабыня. 1888. Холст, масло. 146 × 118. Нант, Музей изящных искусств.
155. *Лоренцо Лотто*. Кающийся св. Иероним. Ок. 1509—1510. Дерево, масло. Рим, замок Св. Ангела. Деталь.
156. *Франческо Франча*. Благовещение. Ок. 1502. Холст, масло. Милан, Пинакотека Брера. Деталь.
157. *Джузетте Арчимбольдо*. Портрет Рудольфа II в образе Вертумна. Ок. 1590. Дерево, масло. 70,5 × 57,5. Белста, Скокюстер.
158. *Джузетте Арчимбольдо*. Огородник. Натюрморт. Ок. 1590. Дерево, масло. 35 × 24. Кремона, Музей Ала Понцоне.
159. *Неизвестный художник в манере Арчимбольдо*. Портрет Ирода. XVII в. Дерево, масло. 45,6 × 34. Инсбрук, Музей Тироля Фердинандеум.
160. *Жан-Оноре Фрагонар*. Задвижка. 1776—1780. Холст, масло. 73 × 80. Париж, Лувр.
161. *Жан-Оноре Фрагонар*. Поклонение пастухов. 1776. Холст, масло. 73 × 93. Париж, Лувр.
162. *Франсиско Гвйя*. Собака. 1820—1823. Масло; переведено со стены на холст. 134 × 80. Мадрид, Прадо.
163. *Робер Кампен*. Св. Иосиф. Правая створка «Алтаря Мероде». Ок. 1425. Дерево, темпера. Нью-Йорк, Музей Метрополитен. Деталь.
164. *Леонардо да Винчи*. Св. Анна и Богоматерь с Младенцем Христом. 1510. Дерево, масло. 168,5 × 130. Париж, Лувр.
165. *Оскар Пфистер*. Рисунок. 1913.
166. *Леонардо да Винчи*. Этюд драпировки к картине «Св. Анна и Богоматерь с Младенцем Христом». 1510. Итальянский карандаш, тушь, белила. 23,1 × 24,6. Париж, Лувр, Кабинет рисунков.

167. *Лоренцо Лотто*. Портрет Леонино Брембате. Ок. 1527. Дерево, масло. 96 × 70. Вена, Художественно-исторический музей.
168. *Джорджоне*. Гроза. Между 1506 и 1510. 78 × 72. Венеция, Галерея Академии.
169. *Жан-Батист Грёз*. Деревенская помолвка. 1761. Холст, масло. 92 × 117. Париж, Лувр.
170. *Жан-Батист Грёз*. Этуд к картине «Деревенская помолвка». 1761. Сангина. 42 × 25,1. Париж, Лувр, Кабинет рисунков.
171. *Жан-Батист Грёз*. Деревенская помолвка. Деталь.
172. *Жан-Батист Грёз*. Этуд к картине «Деревенская помолвка». 1761. Перо, тушь, бистр. 35 × 49,5. Париж, Музей Пти-Пале.
173. *Жан-Батист Грёз*. Деревенская помолвка. Деталь.

Указатель имен

- Адемар Жан 425
Александр VI, папа римский 318
Алперс Светлана 182—184
Альберт, эрцгерцог 180
Альберти Леон Баттиста 44, 50, 51, 88, 104, 144—149, 153, 156—158, 162, 171, 194, 198, 201, 203, 204, 207, 216, 237, 238, 247, 362, 414, 418, 422
Альбрехт Бранденбургский 94, 95
Альдорфер Альбрехт 280
Альговити Биндо 168
Альчиати Андреа 198
Амедей VIII, герцог Савойский 423
Амербах Бонифаций 278
Анджелико фра (фра Джованни да Фьезоле) 23, 24, 73, 96, 200, 423, 439, 441
Андреа дель Сарто 276
Антонелло да Мессина 13, 87, 88, 290, 313—315, 334—340, 342, 431, 433, 447
Апеллес 157—159
Аппельрот В. 270
Аппиан 155
Апулей 353
Арагон Луи 35
Арган Джулио Карло 140
Аристотель 50, 56, 138, 270, 429, 433
Арриго Джованни 303
Артсен Питер 264, 265, 428
Арчимбольдо Джузеппе 363, 365, 366, 368, 369, 436, 448
Аспертини Амико 89
Базиль Жан Фредерик 175
Байрон Джордж Гордон 187
Баксендолл Майкл 85, 134, 188, 409
Бален Хендрик ван 177, 420
Бальзак Оноре де 270, 271, 377, 429
Бальони Джентиле 316, 317, 432
Барбари Якопо де 130, 131, 416, 443
Барбаро Даниэль 281, 282
Барбаросса Отто 136
Барольский Поль 324, 325
Барт Ролан 21, 232, 278, 382, 426, 437
Бартоломео фра (Бартоломео дела Порта) 339
Бассано Якопо 321
Батай Жорж 344
Батикль Жанин 255
Баттисти Эудженио 46

- Бейкелар Иоахим 428
 Беллини Джентиле 141
 Беллини Джованни 103, 104,
 134, 143, 291, 414, 442
 Беллини Якопо 125—126, 146,
 443
 Беллори Джованни Пьетро
 312, 313
 Белтинг Ганс 86, 99
 Бембо Пьетро 43, 46, 408
 Бенинг Симон 94
 Бенчи Джиневра деи 72, 411,
 440
 Беренсон Бернард 438
 Беркхейде Иоб Адрианс 223,
 445
 Бернард, св. 24, 320
 Бернардин Сиенский, св. 317
 Бернини Джованни Лоренцо
 10, 63—65, 216, 327
 Бистиччи Веспасиано 293
 Блан Шарль 343
 Блант Энтони 59, 439
 Блок Морис 396
 Блумарт Абрахам 180
 Бодлер Шарль 27—33, 40, 105,
 106, 216, 237, 344, 345, 347,
 349, 353, 433
 Бодри Поль 220, 351, 352, 358,
 445, 448
 Бойм Альберт 171, 173
 Боккаччо Джованни 122, 302
 Бол Ганс 70, 411
 Бонги Никколо 74
 Бонфуа Ив 206
 Борджа, семейство 319
 Борромео Федерико 177, 218,
 265, 420, 424
 Боскини Марко 47, 251, 254,
 408, 427
 Босс Абрахам 52, 251
 Босх Иероним 69, 72, 92, 93,
 305
 Боттичелли Сандро 157—160,
 273, 304, 324, 325, 443, 446,
 447
 Брамантино (Бартоломео Су-
 арди) 89
 Брейгель Абрахам 178, 179,
 444
 Брейгель Питер Старший (Му-
 жицкий) 69, 291, 411
 Брейгель Ян Старший (Бар-
 хатный) 176—178, 420
 Брембате Леонино 392, 393,
 449
 Брембате Лючина 392
 Бретт Джон 185, 444
 Бригитта Шведская, св. 91
 Брок М. 409
 Бронзино Аньоло 263
 Бросс Шарль де 75
 Бругада Антонио 373
 Брунеллески Филиппо 146,
 186, 247, 336, 337, 427
 Бруни Леонардо 151
 Буало Никола 378
 Бутро Вильям 174, 220, 424
 Букдал Эльза Мария 424
 Бути Лукреция 341, 342
 Буше Франсуа 313, 354
 Вагнер Рихард 175
 Вазари Джорджо 43, 69, 86, 114,
 115, 117, 121, 123, 134, 152,
 159, 162, 163, 167, 169, 170,
 173, 269, 270, 281, 301—305,
 307, 314, 315, 323, 325, 342
 Валансьен Пьер Анри 110
 Валантен де Булонь Жан 195
 Валери Поль 427
 Ван Лоо Мишель 53
 Варани Баттиста 84, 95
 Варбург Аби 15, 405
 Ватле Кюд Анри 41—44
 Ватто Антуан 224, 225, 354, 445

- Везалиус Андреас 184, 421
Вейс Леокадия 376
Веласкес Диего 10, 188, 189,
251, 254—256, 265, 286, 427,
428, 444, 445
Вельфлин Генрих 14, 15
Вендиктов А. 114
Вентинк Ч. 405
Верн, маркиз де 371
Вермеер Делфтский Ян 182,
183, 230, 293—298, 383, 387,
425, 430, 445, 446
Верне Клод Жозеф 239, 243,
421
Верне Орас 27, 28, 30
Веронезе Паоло 223
Веспуччи, семейство 302
Вилатт Пьер 441
Виллани Филиппо 121—123,
416
Виллар де Оннекур 124, 125,
127, 442
Вильмонт Н. 50
Винд Эдгар 324
Виньякур Алоф де 312, 313
Висконти Джан-Галеаццо 131
Висконти Филиппо Мария
128, 443
Витрувий 302, 335, 417
Витторино да Фельгре 148
Виц Конрад 199, 200, 423, 444
Воган Уильям 111
Водуайе Жан-Луи 425
Воллар Амбруз 434
Ворагинский Яков 287, 320,
430
Вранке Себастьян 177
- Габричевский А. Г. 114, 204
Гадди Таддео 122, 123
Галилей Галилео 184, 421
Гарофало (Бенвенуто Тизи)
285—289, 446
- Гверчино Джованни 118, 442
Гемминген Уриэль фон 94
Геродот 49
Гертген тот Синт Янс 102, 441
Гёте Иоганн Вольфганг 49, 52,
108, 377
Гиберти Лоренцо 320
Гилпин Уильям 45, 282, 378—
380, 408
Гирландайо Доменико 151
Гис Константен 31
Глейр Марк Габриель 174
Глен Тома Л. 410
Гойен Ян ван 180, 230
Гойя Франсиско Хосе де 255,
369, 373, 374, 376, 377, 427,
437, 448
Голциус Хендрик 69
Гольбейн Младший Ганс 133,
247, 266, 277, 278, 328, 432,
445, 446
Гомбрих Эрнст 280, 281, 324,
427
Гонелла 291—293, 430, 446
Гонзага, семейство 418
Гонзага Джан Франческо 147
Гонзага Лодовико 147, 148,
332
Гонкур, братья 16, 223, 234, 269,
382
Гонкур Эдмон де 357
Гораций 50, 227, 228, 232, 303,
344, 380
Готье Теофиль 28, 270
Гоццоли Беноццо 127
Грамморсео Пьетро 308—311
Грасиан Бальгасар 427
Грасси Джованнино де 127,
128, 131, 184, 416
Грасси Соломон де 128, 443
Грёз Жан-Батист 53—56, 219,
223, 264, 354, 358, 370, 397—
404, 409, 439, 449

- Григорий Великий, св., папа римский 98—100, 153
 Гримм Фридрих Мельхиор 55, 62, 397, 409
 Грин Бальдунг 118
 Грюневальд Матис 78, 86, 92, 94—96, 441
 Гуарино 137, 138, 145, 157
 Губер А. А. 205, 251
 Гудиоль Хосе 436
 Гус Пуго ван дер 93, 413
 Гюго Виктор 46, 408
 Гюисманс Жорж Карл (Шарль Жорж Мари) 95
- Давид Герард 66
 Давид Жак Луи 29, 31, 41, 68, 212, 220, 329, 439, 445
 Даль Иоганн Кристиан 112
 Дамиш Юбер 15, 247
 Данте Алигьери 121, 122, 175, 415
 Данти Винченцо 50, 452
 Дау Герард 180, 181, 267, 268, 297, 428, 446
 Дега Эдгар 31, 355, 434
 Дезюрсен Гийом Жювенель 292
 Декан Александр 354
 Делакура Эжен 18, 30—33, 35—37, 65—67, 191, 192, 199, 206, 223, 226, 235, 238, 260, 268, 272, 282, 354, 361, 362, 372, 374, 380, 406, 407, 422, 435
 Деларош Поль 30
 Денисов Ю. 401
 Дентвиль Жан де 248
 Джентиле да Фабриано 132, 136, 140, 146, 417, 443
 Джентили Аугусто 392, 396
 Дживелегов А. К. 205, 251
 Джинори, кардинал 324
 Джонг Эдди де 183
- Джордано Лука 251
 Джорджоне 47, 285, 287, 305, 350, 393, 396, 414, 431, 438, 449
 Джотто ди Бондоне 114, 115, 117, 122, 123
 Джустиниан Бернардо 141
 Джустиниани Лоренцо 360
 Диаз де ла Пенья Нарсис 354
 Дидро Дени 44, 45, 51, 53, 54, 188, 189, 217, 218, 235, 239, 242, 243, 245, 290, 358, 398, 399, 401, 402, 408, 409, 424
 Диодор Сицилийский 302
 Диоклетиан, римский император 334, 339
 Дионисий Картезианец 119
 Дмитриев В. 239, 401
 Дольче Лодовико 44, 165
 Дролинг Мишель-Мартин 68, 410, 440
 Дуайен Габриэль-Франсуа 217, 218, 445
 Дюваль Жанна 349
 Дюкан Максим 357, 434
 Дюрер Альбрехт 71, 76—80, 118, 124, 125, 129—131, 204, 289, 291, 361, 416, 417, 440, 442, 443
 Дюрер Ганс 78
 Дю Френуа Шарль 196, 381
- Евгений IV, папа римский 291—293
 Евгения де Монтихо, французская императрица 347
 Екатерина Сиенская, св. 84
- Жакийо П. 407
 Женель Робер 411
 Жервекс Анри 355, 356, 434, 448
 Жерико Теодор 66, 259—261, 445

- Жером Жан-Леон 28, 354, 359
Жерсен Эдм Франсуа 224, 225
Жид Андре 378, 437
Жип (Сибиль Габриэль Мари Антуанет де Рикети де Мирабо, графиня де Мартель де Жанвиль) 221
Жирарден Рене Луи де 240, 242, 243
Жироде-Триозон Анн-Луи 322, 432
Жорж I Амбуазский 286
Жорж Этьен-Жан 261
- Заксель Фриц 418
Зандрагт Иоахим фон 95, 181, 195
Зевксис 115
Золя Эмиль 222, 223, 244—246, 406, 425
Зубов В. П. 205, 251
- Игнатова Н. 239
Идевиль д', граф 434
Изабелла Католическая 101—102
Иоанн Палеолог, византийский император 49
Ириарт Шарль 373
- Кабанель Александр 219, 351, 352, 358, 445
Казенина М. 36
Кайроли Ф. 438
Калабрезе Омар 17
Кальварт Денис 167, 444
Кальвин Жан 92
Камбьязо Джованни 330
Камбьязо Лука 329—332, 447
Камилл Фурий 150, 151
Кампен Робер 384, 386, 387, 448
Кампи Джулио 307, 308, 431
- Капоккьо 121, 415
Каппони, семейство 302
Караваджо Микеланджело Меризи да 79, 207, 215, 312, 313, 424, 440, 444
Каракалла 54, 55
Карл Великий 311
Карл IV, испанский король 255, 427
Карл VII, император 292
Карпаччо Витторе 73, 139—143, 411, 440, 443
Карраччи Аннибале 48
Картари Винченцо 161
Карус Карл Густав 108—111, 185, 240, 242, 244, 415
Кассий Дион 155
Кастаньяри Жюль-Антуан 352—354
Кастильоне Бальдассаре 47
Катулл Гай Валерий 325
Кейдж Джон 256
Келюс Анн Клод Филип 48
Кёрнер Йозеф Лео 415
Керстинг Георг Фридрих 110, 442
Киджи Агостино 318
Клаво А. 406
Кларк Кеннет 9, 10, 321, 405
Клеве Йос ван 118
Клее Пауль 11, 217, 233, 381
Клейст Генрих фон 110
Климент VII, папа римский 91
Клодель Поль 16, 229, 230
Кнюпфер Николаус 180
Козегартен Людвиг 110
Колалуччи Франческо 437
Коллинсон Джеймс 105
Колонна Виттория 81
Коман Бернар 437
Команини Грегорио 363, 365, 367, 436
Коменский Ян Амос 184

- Конан Мишель 408
 Констебл Джон 30, 226, 271, 280, 410, 411
 Корнаро Джованни 133, 134
 Корнелиссен Корнелис 69
 Корнелиус Петер 112
 Коро Камиль 32, 354
 Корреджо Антонио Аллегри 10, 305, 357
 Косса Франческо дель 262
 Котер Колин де 385
 Коцци Газтано 417
 Кранах Лукас Старший 130
 Кривелли Карло 86, 117, 442
 Кристус Петрус 119, 442
 Курбе Постав 33, 192, 219, 260, 282, 350—359, 361, 434, 436, 447, 448
 Курий Дентат 150
 Кутюр Тома 193—194, 353, 422

 Лавуазье Антуан Лоран 212
 Ландино Кристофоро 122, 416
 Ланж, мадемуазель 322
 Ланино Бернардино 390
 Ларжильер Никола де 260, 445
 Ларусс Пьер 36, 37, 243
 Ла Тур Жорж де 120, 207, 208, 214, 215, 424, 442, 444, 445
 Лебедева Н. Г. 149
 Ле Брен Шарль 29, 48, 52, 57—59, 61, 62, 76, 224
 Лев X, папа римский 293
 Левенгук Антони ван 183, 184
 Леви д'Анкона Мирелла 419
 Лекко Анн-Мари 423
 Леконт дю Нуи Жан 358, 359, 448
 Лемер Жерар-Жорж 410
 Ленуар Александр 371
 Леокадия см. Вейс Леокадия
 Леонардо да Винчи 21, 43, 72, 160, 162, 184, 187, 205, 250, 251, 286, 300, 305, 362, 388—390, 430, 440, 448
 Лессинг Готхольд Эфраим 62, 170, 235
 Лиотар Жан-Этьен 252, 270
 Липман Л. Д. 27
 Липпи Филиппино 89
 Липпи Филиппо 310, 340—343, 433, 446, 447
 Литтре Эмиль 243
 Лозинский М. Л. 416
 Лойола Игнатий 86
 Ломаццо Джованни Паоло 339
 Лонги Роберто 203, 313, 411
 Лоренцетти Амброджо 319—321, 341, 447
 Лоренцетти Пьетро 319
 Лоренцо Великолепный 114
 Лоренцо ди Креди 72
 Лоррен Кюд 187
 Лотто Лоренцо 74, 89—92, 360, 361, 392, 413, 435, 438, 440, 441, 448, 449
 Луазель 424
 Луи-Филипп, французский король 363
 Лука Лейденский 66, 173
 Лукиан 157, 158, 324
 Лукреций 89, 302, 326
 Людовик XIV, французский король 224
 Люсьен Виктор 351
 Лютгарда, св. 84
 Лютер Мартин 94

 Мазаччо 138, 145, 146, 417, 423, 443
 Мазо ди Банко 122
 Максимилиан I Баварский 77, 79
 Ман Наталия 50, 52
 Мандер Карел ван 68—72, 76, 77, 79, 80, 115, 173, 174, 183, 265, 328, 411, 419

- Мане Эдуард 29, 31—33, 173,
194, 223, 244—246, 254, 358,
406, 427
- Мансуети Джованни ди Нико-
коло 141
- Мантенья Андреа 88, 89, 146—
148, 152—156, 161, 332—334,
338, 418, 419, 441, 443, 447
- Мантенья Джироламо 89
- Мантенья Федерико 89
- Манц Поль 245
- Маон Дени 59
- Марен Луи 243, 272, 327
- Мариетт Пьер-Жан 254, 403
- Мария Бургундская 82, 440
- Мартиндейл Эндрю 156
- Маст Герман ван дер 115
- Мастер алтаря св. Варфоломея
164
- Мастер Св. семейства 98, 441
- Матиас II, король Чехии 368
- Матисс Анри 32, 34, 35, 37, 174,
233, 253, 406
- Маттео ди Джованни 118, 442
- Медичи Козимо 140
- Медичи Пьетро 158
- Мез Франсуа де 423
- Мейс Миллард 160, 416
- Мейсонье Жан Луи Эрнест
222, 223, 245, 246, 354
- Мекенем Израель ван 99
- Мельцофф Стенли 158
- Мемлинг Ганс 71, 96, 101, 102,
314, 440, 441
- Менге Антон Рафаэль 254, 427
- Менцель Адольф 175, 419, 444
- Мерло-Понти Морис 295
- Микеланджело Буонарроти 67,
81, 113, 162, 319
- Микиель Маркантонио 314,
315, 393
- Милиция Франческо 43
- Милле Франсуа 352, 434
- Миллен Обен Луи 37, 40, 41
- Миллес Джон Эверетт 18, 105,
108, 185
- Минорский В. М. 69
- Мирус Франс ван 180
- Момпер Младший Йос де 177
- Моне Клод 174
- Монтаньяк Жан де 99
- Монтень Мишель 365
- Монье Анри 353
- Мор Томас 277, 278, 446
- Морелли Джованни 14, 15
- Мориц В. 239
- Моффит Джон 436
- Муатесье Инесс 342—344, 447
- Мюллер Присцилла 437
- Мюссе Альфред де 27, 28, 356
- Наваджеро Андреа 143
- Наполеон I 37—39
- Наполеон III 347
- Нер Эглон Хендрик ван дер
411
- Нессельштраус Ц. Г. 417
- Нодье Шарль 411
- Нордстрём Фольке 436
- Овидий 89, 302
- Оврэ Луи 351
- Одеризио Роберто ди 96, 441
- Окко Помпеус 70, 440
- Павел IV, папа римский 91
- Паломино Антонио 255
- Панофский Эрвин 79, 102, 118,
120, 124, 149, 283, 301, 302,
304, 320, 326, 371, 386, 387,
397, 400, 413, 417
- Панченко Расселл 417
- Пармиджанино Франческо
390, 391, 395
- Паррасий 115, 281
- Пахер Михаэль 86

- Пахомова Т. М. 31, 66
 Пацци Марсилио да 152
 Пачеко Франсиско 270
 Пелерин Виатор Жан 242, 426
 Перес-Санчес Альфонсо 376
 Пернети 17
 Перуджино Пьетро 43, 85, 86,
 151, 162, 167, 168, 316, 444,
 447
 Петрарка Франческо 334, 338
 Петруччи Пандольфо 316, 431
 Пизанелло 128, 129, 134, 136,
 138, 140, 147, 183, 312, 418,
 446
 Пий II (Пикколомини Энеа
 Сильвио), папа римский 318
 Пий III (Пикколомини Фран-
 ческо), папа римский 318,
 319
 Пико дела Мирандола 43
 Пикон Гаэтан 31—33, 233
 Пил Рембрандт 211, 212, 445
 Пил Рубенс 211, 445
 Пил Чарльз Уилсон 211, 424
 Пиль Роже де 58, 195—197, 227,
 228, 236, 237, 242, 425
 Пино Паоло 44
 Пинтуриккьо 21, 315—319, 405,
 431, 432, 446
 Пиньон Эдуард 253
 Пичем Генри 39, 40, 407, 408
 Пичот Амедей 187
 Плавт Тит Макций 322
 Планш Гюстав 272
 Платон 365
 Платонова Н. 270
 Плиний Старший 118, 123, 144,
 248—249, 281, 302, 309, 310,
 416
 Плутарх 155
 Полициано Анджелио 158, 309,
 310
 Поллок Джексон 253
 Понтано Джованни 325
 Порбус Младший Франсуа 270
 Порденоне (Джованни Анто-
 нио де Саккис) 276
 Поттер Паулюс 267, 428, 446
 Поццо Кассиано дель 61, 64
 Прайс Юведейл 45, 408
 Проперций 104
 Прудон Пьер 358, 435
 Пруст Марсель 230, 231, 425,
 426
 Псевдо-Бонаventura 82
 Пуантель Жан 326—328, 410,
 447
 Пуделко Георг 301
 Пульезе дель, семейство 302
 Пуссен Никола 36, 54—63, 195,
 205, 206, 215, 216, 270, 326—
 328, 332, 377, 407, 410, 424,
 426, 432, 439, 440, 447
 Пфистер Оскар 388—390, 438,
 448
 Пьеро дела Франческа 200,
 201, 331, 423, 444
 Пьеро ди Козимо 89, 300—305,
 325, 326, 413, 446
 Пьетро да Милано 153
 Пэйт Отто 292
 Пюже Пьер 67
 Рабан Мавр 23
 Райт Джозеф (Райт из Дерби)
 212
 Рам Джованни 306
 Рауварт Якоб 70
 Рафаэль Санги 35, 75, 80, 109,
 117, 160—165, 167—170, 251,
 293, 308, 319, 322, 407, 419,
 443, 444, 447
 Регул Марк Аттилий 256
 Редон Одилон 406
 Рейк Питер Корнелисс ван
 265

- Рейно Николь 292
Рейнолдс Джошуа 40, 49, 251
Рейсдал Якоб ван 179
Рейшлер Клод 253
Рембрандт Харменс ван Рейн 18, 175, 371
Рени Гвидо 410
Рёскин Джон 106—108, 185, 186, 421
Ригль Алоиз 35, 407
Ридольфи Карло 74, 75, 305
Рильке Райнер Мария 231—233, 237, 426
Рио 107
Ришелье Арман-Жан дю Плесси де 227, 228
Рогир ван дер Вейден 136
Роза Сальватор 107, 108
Ролла 356, 448
Россо Фьорентино 89, 277, 278, 323, 324, 446, 447
Рошгросс Жорж 220, 221, 445
Рубенс Питер Пауль 161, 176, 177, 195, 223, 224, 228, 251, 403
Рудольф II, император 69, 363—365, 367, 368, 448
Руссо Жан-Жак 279, 280, 282
Руссо Теодор 354
- Сабеллико Маркантонио 143
Савонарола Джироламо 158
Салуццо Валериано да 150
Салуццо Томазо 150
Салютати Колуччо 151
Сангалло Джулиано да 160, 443
Сан-Джорджо Эусебио да 317
Санти Джованни 117, 118, 442
Санудо Марин 139, 141, 142
Себастьян Сантьяго 436
Себастьяно дель Пьомбо 9
Сезанн Поль 378
Сенека Луций Анней 433
- Сеньи Антонио 159
Септимий Север 54
Сеттис Сальваторе 306, 393—396, 405
Сигуенса Хосе де 92, 413
Сикст V, папа римский 91
Сильвестр Арман 219, 358, 359
Сильвестр Теофиль 193, 346
Симонид Кеосский 380
Синьяк Поль 33—39, 378, 379, 407
Скаррон Поль 62
Скорел Ян ван 69, 411
Снейдерс Франс 177
Соларио Андреа 286, 430
Сопрани Раффаэлло 330, 433
Сперони Спероне 337
Спрангер Бартоломеус 69
Старобинский Жан 377
Стен Ян 180
Стендаль Фредерик де (Анри Бейль) 68, 362, 410, 411
Стефано Франческо ди (Пезеллино) 121—123
Столярова Н. И. 27
Строцци Бернардо 262
Строцци, семейство 302
Сурбаран Франсиско де 263
Сципион Африканский 150, 151
- Таддео ди Бартоло 150, 151, 418
Таккола (Мариано ди Якопо) 160
Тассо Торквато 362
Тёпффер Родольф 29
Терборх Герард 180, 213
Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям 34, 36—39, 185—188, 255—258, 271, 407, 421, 428, 439, 444
Тестелен Анри 61

- Тильет Ксавье 409
 Тинторетто Якопо 262, 446
 Тит Ливий 143
 Тициан (Тициано Вечеллио)
 50, 78, 90, 104, 133, 134, 143,
 144, 184, 253, 269, 270, 274—
 276, 278, 281, 282, 306, 321,
 337, 350, 414, 442, 443, 446
 Тоеска Пьетро 127
 Тольнай Шарль де 433
 Торе-Бюрже Виллем 355
 Трюга Феликс 349
 Тупилий 432
 Тура Козимо 86
 Туссен Элен 192, 354, 434
 Тьеполо Джованни Баттиста
 161
 Тюилье Жак 424
- Уилки Дэвид 39
 Уилтон Эндрю 38
 Уотс Дэвид Пайк 271, 429
 Уоттон Генри 435
- Фантен-Латур Анри 33
 Фацио Бартоломео 136, 137,
 314, 315, 431
 Федерико да Монтефельгро
 148
 Федорова Г. И. 69
 Фелибьен Андре 56, 76, 424,
 426
 Феликс V, папа римский 423
 Фердинанд VII, испанский ко-
 роль 376
 Фет А. А. 50, 227
 Филипп II, испанский король
 140
 Филострат 116
 Фичино Марсилио 163
 Фламен Альбер 437
 Флобер Гюстав 357
 Флорис Франс 115
- Фома Аквинский 77
 Фрагонар Жан-Оноре 18,
 268, 269, 369—372, 404, 446,
 448
 Франкен Младший Франс 177
 Франковский А. А. 231
 Франсиско де Ольянда 81
 Франча Франческо 43, 169, 361,
 448
 Фреар де Шамбре Ролан 48,
 76, 409
 Фрейд Зигмунд 388, 389, 438
 Фриан Эмиль 221, 222
 Фрид Майкл 192, 398, 434, 435
 Фридберг Сэмюэл 277, 391
 Фридрих Барбаросса, импера-
 тор 136
 Фридрих Каспар Давид 18,
 109—113, 199, 414, 442
 Фромантен Эжен 354
 Фуке Жан 286, 291—293, 430,
 446
 Фуко Мишель 255
- Халил-бей 354, 356, 357
 Халс Франс 68, 179
 Хант Уильям Холман 105
 Хейден Ян ван дер 179
 Хейдон Бенджамин 39
 Хем Ян Давидс де 179, 180
 Хемскерк Мартин ван 20, 21,
 439
 Хоббема Мейндерт 181
 Хогстратен Самуэл ван 183,
 184, 212—214, 424, 445
 Хонтхорст Геррит ван 180
 Хоубракен Арнольд 179
 Хрисолор Мануил 49, 135, 137,
 409
 Христофор, св. 77, 338, 339
 Хук Роберт 182
- Цезарь Гай Юлий 155, 156

- Чези Фредерико 421
Чекко дель Караваджо 201—
203, 444
Ченнини Ченнино 433
Чесмен Роберт 133
Чиголи Лодовико 184, 421
Чимабуэ Джованни 114, 122
Чириако д'Анкаона 153, 418, 443
- Шампень Филипп де 58, 272,
446
Шантелу Поль Фреар де 62—
64, 326—328, 447
Шанфлери Жюль Юссон 33
Шапиро Мейер 92, 384—387,
438
Шаплей Р. 438
Шарден Жан Батист Симеон
51, 188, 189, 234, 245, 378, 444
Шассерио Теодор 354
Шастель Андре 13, 14, 416, 432,
438
Шеллинг Фридрих 222
Шеневьер Филипп де 351
Шефтсбери Антони Эшли Ку-
пер 74, 75
Шиллер Фридрих 175
Шкунаев С. 401
Шлиман Генрих 221
Штейнберг Лео 340
Щедровицкий Д. В. 393
- Эджертон-младший Сэмюэл
340
Эйк Ян ван 120, 125, 136, 137,
232, 280, 291, 314, 315, 431, 445
Эмилиани Андреа 168
Эмилий Павел 155
Энгр Жан Огюст Доменик 62,
185, 191—193, 204, 216, 259,
299, 340, 342—349, 354, 359,
422, 447
Эрколино Тобиа 426
- Эсте Альфонсо д' 133
Эсте Лионелло д' 138, 292
- Юлиан II, папа римский 319
Юниус Франциск 47, 409
- Якобс Дирк 70, 411, 440
- Adhémar, Hélène 409, 425
Alberti Leon Battista 414, 422,
423, 436
Alizeri Federigo 433
Alpers Svetlana 415, 420, 424
Ame-Lewis F. 416
Arasse Daniel 406, 407, 409, 412,
413, 418, 419, 423, 424, 426,
430, 431, 433, 435, 437, 438
Argan Giulio Carlo 417
Argencourt Louise d' 424
Aristote 429
- Baldwin Robert 420
Barclay-Lloyd Joan 417
Barocchi Paola 408, 436
Barolsky Paul 432
Barthes Roland 405
Bataille Georges 433
Baticle Jeanine 427
Battisti Eugenio 408, 409, 424
Baudelaire Charles 433, 434
Baxandall Michael 409, 412,
416—418, 422, 431
Béguin Silvie 430
Bellori Giovanni Pietro 431
Belting Hans 412—414
Benveniste Emile 423
Berliner R. 413
Bianconi Piero 413, 437
Boime Albert 419, 422
Bonnefoy Yves 424
Borghini G. 418
Bosse Abraham 409, 427
Brion-Guerry Liliane 426

- Brock Maurice 431, 438
 Brooks Christopher 424
 Brosse Charles de 412
 Brown C. 420

 Cadei Antonio 416
 Calabrese Omar 405
 Carus Carl Gustav 414, 415, 426
 Cast D. 419
 Castiglione Baldassare 408
 Caylus Anne Claude Philippe 409
 Cecchi Alessandro 432
 Cennini Cennino 433
 Chantelou Paul Fréart de 410
 Chappell Miles 421
 Chastel André 405, 415, 416, 418, 420, 423, 432
 Clark Kenneth 405, 411, 432
 Claudel Paul 425
 Clay Jean 432, 436
 Colalucci Francesco 437
 Comanini Gregorio 436
 Comment Bernard 426
 Craig K. M. 428

 Damisch Hubert 405, 421, 427, 429
 Davidson J. P. 420
 Delaborde Henri 410, 422, 430
 Delacroix Eugène 406, 407
 Diderot Denis 409, 424, 426, 438
 Didi-Huberman Georges 405, 429, 430
 Dolce Lodovico 408
 Donato M. M. 418
 Du Fresnoy Charles 437
 Dürer Albrecht 417
 Duthuit Georges 426

 Edgerton Samuel Jr. 433
 Ewans R. J. W. 436

 Fagiolo dell Arco M. 438
 Fehl Philipp P. 409

 Félibien André 409, 426
 Ferrari-Bravo Anna Pupillo 436
 Field Richard S. 412
 Foissy-Aufrère Marie Pierre 410
 Fontaine André 409, 410
 Fortini-Brown Patricia 417
 Foucart Jacques 424
 Fréart de Chambray Roland 409
 Frèches José 412
 Freedberg Samuel 429, 438
 Freud Sigmund 438
 Fried Michael 408, 410, 412, 422, 427, 434—436, 438
 Friedländer Max J. 411, 413

 Gabrielli Noemi 431
 Gage John 422
 Gaskell Ivan 428
 Gautier Théophile 429
 Genaille Robert 411
 Gentili Augusto 435, 438
 Gilpin William 429, 437
 Ginzburg Carlo 405
 Girardin René Louis 426
 Glen Thomas L. 410
 Goethe Johann Wolfgang von 409, 437
 Goffen Rona 412
 Gombrich Ernst Hans 405, 407—409, 426, 427, 429
 Gomez-Moreno Carmen 411
 Goncourt Edmond et Jules de 425, 426
 Gowing Lawrence 430
 Grayson C. 414
 Grimm Friedrich Melchior 410
 Gudiol José 437
 Gyp Sybille Aimée Gabrielle Marie Antoinette 425

 Haak Bob 420
 Harbison Craig 412
 Hardy J. 429

Деталь в живописи

- Herbert R. L. 414
Honour Hugh 428
Houghton Walter E. 408
Huysmans Joris-Karl 413
- Janson H. W. 415
Jaspers Karl 421
Jones Pamela M. 420
Jongh Eddy de 420, 434
Jouin H. 409, 410
Juren Vladimir 427, 431, 435
- Kemp Martin 430
Klein Robert 420, 429, 436
Klibansky Raymond 413
Koerner Joseph Leo 414, 415
Koslow S. 415, 424
Kris Ernst 415, 419
Kristeller Paul Oscar 430
Kurz Otto 415, 419
- Larsen Erik 420
Lawrence E. 418, 420
Lecoq Anne-Marie 405, 423, 431
Lee Rensselaer W. 424, 437
Lemaire G. G. 410
Leonardo da Vinci (Léonard de Vinci) 420, 423, 427
Lessing Gotthold Ephraim 410, 419
Levi d'Ancona Mirella 415, 419
Levitine George 421, 432
Licht Fred 427
Lichtenstein Jacqueline 412, 425
Lightbown Ronald 418
Liotard Jean-Étienne 427
Longhi Roberto 411, 423
Lucco M. 414
- Maltese Corrado 413
Mander Karel van 411, 419, 428, 432
- Marin Louis 406, 423, 426, 429, 430, 432
Martindale Andrew 419
Matisse Henri 406, 407, 426
Matteoli Anna 421
Meiss Millard 419
Meltzoff Stanley 419
Merleau-Ponty Maurice 430
Migne Jacques Paul 431
Milizia Francesco 43
Millin Aubin Louis 408
Mitchell Timothy 421
Moffitt J. E. 428, 436
Montias John Michael 420
Morel Ph. 432
Mossakowski Stanislaw 419
Moxey K. P. F. 428
Muller Priscilla 436, 437
Munhall E. 438
Muraro Michelangelo 412, 416, 417, 421
- Nordström Folke 436
- Olin Margaret 407
- Pacheco Francisco 429
Pächt Otto 407
Palluchini R. 408
Palomino y Velasco Antonio 427
Panczenko Russell 417
Panofsky Erwin 412, 413, 415, 416, 418, 421, 430—432, 437, 438
Paultre Roger 437
Pedretti Carlo 411
Perez-Sanchez Alfonso 437
Perocco Guido 411
Philostrate 415
Picon Gaëtan 406, 426, 427
Pigler André 415
Piles Roger de 410, 422, 425, 426
Pino Paolo 408

- Podro Michael 407
 Poussin Nicolas 424
 Price J. L. 420
 Proudhon Pierre 435
 Proust Marcel 425

 Recanati François 429
 Redon Odilon 406, 407
 Reichler Claude 418, 427
 Reynaud Nicole 430
 Reynolds Joshua 408
 Richter J. P. 420
 Ridolfi Cosimo 412, 431
 Riegl Alois 407
 Rilke Rainer Maria 426
 Rosand David 412, 416, 421
 Rosen Charles 408, 422, 428, 429
 Rosenberg Pierre 425, 436, 437
 Roskill Mark 408, 419
 Rousseau Jean-Jacques 429
 Rousseau-Lagarde Valerie 418

 Saxl Fritz 413, 418
 Schama Simon 420
 Schapiro Meyer 406, 413, 437
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 409, 425
 Schultz Juergen 416
 Schwartz H. 430
 Sebastian Santiago 436
 Settis Salvatore 431, 438
 Seznc Jean 405, 409
 Signac Paul 407
 Signorini Rodolfo 413
 Silvestre Armand 424, 435
 Silvestre Théophile 422, 433

 Smith D. R. 411
 Snyder J. E. 414
 Starobinsky Jean 437
 Steinberg Leo 433
 Sterling Charles 413
 Suckale Robert 413

 Teasdale Smith M. 423
 Testelin Henry 410
 Thuillier Jacques 424, 428, 436
 Todorov Tzvetan 437
 Toesca Pietro 416
 Tolnay Charles de 413
 Toussaint Hélène 422, 434, 436

 Valéry Paul 427
 Vasari Giorgio 408, 415—419, 429—433
 Vaudoyer J. L. 425
 Vaughan William 414, 415
 Veldman Ilja 405
 Verdon T. 414
 Voragine J. de 432
 Vouilloux Bernard 424, 426

 Weixlgärtner Arpad 413
 Wilton Andrew 407, 421
 Wirth Jean 412
 Woods-Marsden Joanna 418
 Wuttke D. 405

 Yates F. L. 412
 Yoshiaki Nishino 413

 Zerner Henri 408, 422, 428, 429
 Zola Émile 425, 426

Арасс Д.

А 84 Деталь в живописи / Пер. с фр. Г. А. Соловьевой. — СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. — 464 с. + вклейка (96 с.). ISBN 978-5-9985-0824-0

Впервые переведенная на русский язык книга крупнейшего французского историка искусства Даниэля Арасса (1944—2003) насыщена «сюрпризами», созданными деталями и увиденными автором. Его труд вдохновлен любопытством и желанием найти ответ на многие вопросы. Что происходит, когда мы обнаруживаем деталь? Какого неожиданного «вознаграждения» ищет тот, кто смотрит на картину вблизи? Соответствует ли то, что он находит, намерениям художника, воплощенным в детали и в картине? Ведь идет ли речь об иконографии, позволяющей определить сюжет произведения, или об атрибуции произведения тому или иному художнику, деталь является ключевым инструментом для исследований и открытий.

ДАНИЭЛЬ АРАСС

Деталь в живописи

Ведущий редактор Анна Обрадович
Художественный редактор Вадим Пожидаев
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Ирина Киселева, Светлана Федорова
Верстка Александры Калмыковой

Руководитель проекта Максим Крютченко

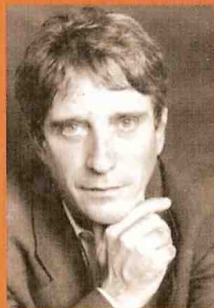
Подписано в печать 19.11.2009. Формат издания 75×100¹/₃₂.
Печать офсетная. Гарнитура «Garamond C». Тираж 4000 экз.
Усл. печ. л. 22,6 (включая вклейки). Заказ № 20311.

Издательская Группа «Азбука-классика».
191014, Санкт-Петербург, ул. Чехова, д. 9, лит. А, пом. 6Н
www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии StP
в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



VAHZ238701R



Впервые переведенная на русский язык книга «Данте и искусство» представляет собой блестящее методологическое исследование оригинального и знаменитые и методические искусства в их традициях и лаконичности и позволяют увидеть лучшие образцы искусствоведческих исследований XX века.

Известный французский историк и теоретик искусства Даниэль Арасс (1944–2003) получил образование в Высшей педагогической школе в Париже, по окончании которой преподавал классическую филологию. Защитив диссертацию по итальянскому искусству, он начал преподавать в Сорбонне (1969–1993), а в 1982–1989 годах занимал также должность директора Французского института во Флоренции. С 1993 года Арасс заведовал учебной частью Высшей школы социальных наук, в 2003-м курировал выставку Боттичелли в Люксембургском музее в Париже, тогда же подготовил для французского радио цикл передач «Рассказы о живописи». Итальянист, или «италоманьяк», как он сам себя называл, Арасс является автором многочисленных трудов, посвященных проблемам итальянского Возрождения, в том числе: «Итальянские примитивы» (1978), «Гении итальянского Ренессанса» (1980), «Леонардо да Винчи» (1997), «Итальянское Благовещение» (1999). Кроме того, его перу принадлежат исследования «Амбиция Вермеера» (1993), «Сюжет в картине» (1997) и многие другие.

Серия «Художник и знаток» знакомит читателей с памятниками мирового классического искусствоведения. Каждая из книг является самостоятельным, завершенным научным исследованием, а в целом — это собрание искусствоведческих трудов, пользующихся заслуженным успехом.

ISBN 978-5-9985-0824-0

01



9 785998 508240

www.azbooka.ru