



Эрвин Панофский

СМЫСЛ И ТОЛКОВАНИЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ervin Panofsky

Meaning
of the Visual Arts

Papers in and on Art History

Doubleday Anchor Books
Doubleday & Company, Inc.
Garden City, N.Y.
1957

Эрвин Панофский

Смысл и толкование
изобразительного
искусства

Статьи по истории искусства

Гуманитарное агентство
«Академический проект»
Санкт-Петербург
1999

Перевод с английского *В. В. Симонова*
Редактор *А. К. Лепорк*

Данное издание выпущено в рамках программы Центрально-Европейского Университета «Translation Project» при поддержке Центра по развитию издательской деятельности (OSI-Budapest) и Института «Открытое общество. Фонд содействия» (OSIAF Moscow)



© В. В. Симонов, перевод, 1999
© Гуманитарное агентство
«Академический проект», 1999

ISBN 5-7331-0147-4

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эссе, вошедшие в этот небольшой том, отбирались исходя, скорее, из их разнообразия, чем из некой логической последовательности. Они охватывают более чем тридцатилетний период и касаются как вопросов общего характера, так и специальных тем: археологических находок, эстетических концепций, иконографии, стиля и даже ныне изрядно позабытой «теории искусства», в определенные периоды игравшей роль, аналогичную гармонии и контрапункту в музыке.

Эссе эти можно разбить на три группы: *Пересмотренные и исправленные варианты ранних статей*, полностью переработанные и по возможности откорректированные в соответствии с результатами, полученными впоследствии другими исследователями, и с учетом моих собственных, более поздних размышлений (разделы IV и VII); *переиздания работ, опубликованных на английском за последние пятнадцать лет* (Введение, Эпилог, Разделы I и III); *переводы с немецкого* (Разделы II, V, VI).

В отличие от «пересмотренных вариантов» переиздания не претерпели существенных изменений, не считая исправленных опечаток и неточностей, а также некоторых отдельных дополнений, помещенных в квадратные скобки. То же можно сказать и о «переводах с немецкого», хотя в данном случае по отношению к оригинальным текстам были допущены кое-какие вольности: я посчитал себя вправе дать более свободный перевод, на что вряд ли отважился бы в отношении других авторов, чтобы, пусть и в незначительной степени, вкусить радостей редакторской работы и в двух случаях сделать значительные изъятия. (Так, из Раздела V было вычеркнуто пространное отступление о стиле рисунков с репродукций 46 и 47; из Раздела VI был убран Экскурс II.) Однако не было предпринято никаких попыток изменить сам характер первоначальных текстов. С другой стороны, я

не старался, чтобы мои статьи выглядели менее педантичными за счет исключения научной аргументации и документов (если вообще возможно что-либо почерпнуть из чтения подобного рода эссе, то это именно то, что имел в виду Флобер, сказав «вся соль — в детали»); не старался я и сделать их более доходчивыми, притворяясь, что знал больше, чем действительно знал в процессе их написания, за исключением опять-таки одного или двух дополнительных замечаний в скобках. Пусть читатель сам, если он того пожелает, сверит содержание переизданий и «переводов с немецкого» с результатами новейших исследований, для чего я и прилагаю дополнительную библиографию.

В заключение я хотел бы выразить благодарность издателям книг и периодических изданий, в которых собранные здесь эссе появились впервые. Доктору Л. Д. Эттлингеру и профессору У. Миддельдорфу за помощь, оказанную при подборе фотографий. А также поблагодарить миссис Уиллард Ф. Кинг, чья неоценимая помощь позволила придать этому собранию законченный вид.

Принстон, 1 июля, 1955

Дополнительная библиография

К Пт. 1

J. Seznec. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art* (Bollingen Series, XXXVIII). New York, 1953 (reviewed by W. S. Hecksher in *Art Bulletin*. XXXVI, 1954, p. 306 ff.).

К Пт. 2.

H. A. Frankfort. *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*. Chicago, 1951.

R. Hahnloser. *Villard de Honnecourt*. Vienna, 1935 (particularly p. 272 ff. And Figs. 98—154).

E. Iversen. *Canon and Proportions in Egyptian Art*. London, 1955.

H. Koch. *Vom Nachleben des Vitruv* (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1951.

E. Panofsky. The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory (Studies of the Warburg Institute, XIII). London, 1940, pp. 19—57, 106—128.

F. Saxl. Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, II; Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien (Sitzungs-Berichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 1925/26, 2). Heidelberg, 1927, p. 40 ff.

W. Ueberwasser. Von Mass und Macht der alten Kunst. Leipzig, 1933.

K. Steinitz. A Pageant of Proportion in Illustrated Books of the 15th and 16th Century in the Elmer Belt Library of Vinciana // Centaurus, I, 1950/51, p. 309 ff.

K. M. Swoboda. Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde // Alte und neue Kunst (Wiener kunstwissenschaftliche Blätter), II, 1953, p. 81 ff.

W. Ueberwasser. Nach rechtem Mass // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, LVI, 1935, p. 250 ff.

K Dr. 3.

M. Aubert. Suger. Paris, 1950.

S. McK. Crosby. L'Abbaye royale de Saint-Denis. Paris, 1953.

L. H. Loomis. The Oriflamme of France and the War-Cry 'Monjole' in the Twelfth Century // Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene, Princeton, 1954, p. 67 ff.

E. Panofsky. Postlogium Sigerianum // Art Bulletin, XXIX, 1947, p. 119 ff.

K Dr. 5.

K. Clark. The Gothic Revival; An Essay on the History of Taste. London, 1950.

H. Hoffmann. Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Leipzig and Zurich, 1938.

P. Sanpaolesi. La Cupola di Santa Maria del Fiore. Rome, 1941 (пер. см.: J. P. Coolidge, Art Bulletin, XXXIV, 1952, p. 165 f.).

Studi Vasariani, Atti del Congresso Internazionale per il IV Centenario della Prima Edizione delle Vite del Vasari. Florence, 1952.

R. Wittkower. Architectural Principles in the Age of Humanism. 2nd ed. London, 1952.

G. Zucchini. Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna. Bologna, 1933.

- J. Ackerman.* The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan // *Marsyas*, V, 1947/49, p. 23 ff.
- E. S. De Beer.* Gothic: Origin and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 143 ff.
- R. Bernheimer.* Gothic Survival and Revival in Bologna // *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 263 ff.
- J. P. Coolidge.* The Villa Giulia: A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century // *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 177 ff.
- V. Daddi Giovanozzi.* I Modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di Santa Maria del Fiore // *L'Arte Nuova*, VII, 1936, p. 33 ff.
- L. Hagelberg.* Die Architektur Michelangelos // *Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, new ser., VIII, 1931, p. 264 ff.
- O. Kurz.* Giorgio Vasari's 'Libro' // *Old Master Drawings*, XII, 1938, pp. 1 ff., 32 ff.
- N. Pevsner.* The Architecture of Mannerism // *The Mint, Miscellany of Literature, Art and Criticism*. G. Gregson, ed., London, 1946, p. 116 ff.
- R. Wittkower.* Alberti's Approach to Antiquity in Architecture // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/41, p. 1 ff.
- Idem.* Michelangelo's Biblioteca Laurenziana // *Art Bulletin*, XVI, 1934, p. 123 ff., particularly pp. 205—16.
- К Др. 6.
- A. M. Friend, Jr.* Dürer and the Hercules Borghesi-Piccolomini // *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 40 ff.
- K. Rathe.* Der Richter auf dem Fabeltier // *Festschrift für Julius Schlosser*. Zurich, Leipzig and Vienna, 1926, p. 187 ff.
- P. L. Williams.* Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/41, p. 47 ff.
- Дальнейшую информацию о работах Дюрера, упоминающихся в этой гл. см.:
- A. Tietze and E. Tietze-Conrat.* *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, I. Augsburg. 1922. II, 1, 2, Basel and Leipzig, 1937, 1938; и в: *E. Panofsky.* *Albrecht Dürer*. 3rd edition, Princeton, 1948 (4th edition, Princeton, 1955).

ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПРЕДСТАВЛЕННЫХ В КНИГЕ РАБОТ:

Введение: *The Meaning of the Humanities*, T. M. Greene, ed., Princeton, Princeton University Press, 1940, pp. 89—118.

Дл. 1: «Introductory» в: *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939, pp. 3—31.

Дл. 2: «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung» в: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, pp. 188—219.

Дл. 3: «Introduction» в: *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1946, pp. 1—37.

Дл. 4: «A Late-Antique Religious Symbol в: Works by Holbein and Titian» in *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, pp. 177—81. См. также: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig and Berlin, B. G. Teubner, 1930, pp. 1—35 (в соавторстве с F. Saxl).

Дл. 5: «Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris; eine Studie über der Beurteilung der Gothic in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis» в: *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25—72.

Дл. 6: «Dürers Stellung zur Antike» в: *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22, pp. 43—92.

Дл. 7: «Et in Arcadia ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau» в: *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, R. Klibansky and H. J. Paton, eds., Oxford, Clarendon Press, 1936, pp. 223—54.

Эпилор: «The History of Art» в: *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, W. R. Crawford, ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1953, pp. 82—111.

Сокращения

B: A. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, Vienna, 1803—1821.

L: F. Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*, Berlin, 1883—1929 (Vols. VI and VII, F. Winkler, ed.).

Введение

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА КАК ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА

I

За девять дней до смерти Иммануила Канта посетил врач. Старый, больной и почти полностью ослепший философ поднялся с кресла и, стоя на дрожащих от слабости ногах, невнятно пробормотал несколько слов. Наконец его верный товарищ догадался, что Кант не хочет садиться до тех пор, пока не усядется посетитель. Врач сел, и только тогда Кант позволил вновь усадить себя в кресло и, собрав остаток сил, произнес: «Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen» — «Чувство гуманности еще не покинуло меня»¹. На глаза обоих присутствующих навернулись слезы. Ибо, хотя в восемнадцатом веке слово *Humanität* означало всего лишь вежливость или благовоспитанность, для Канта оно имело куда более глубокий смысл, который обстоятельства минуты лишь подчеркнули: гордое и трагическое сознание выношенных и усвоенных человеком принципов, столь разительно контрастирующих с его слабостью, болезненностью — всем тем, что воплощено в слове «смертность».

Исторически слово *humanitas* имело два четко различаемых значения, с одной стороны противопоставляя человека тому, что находится на более низком уровне, с другой — тому, что стоит над человеком. В первом случае оно означало превосходство, во втором — ограниченность.

Понятие *humanitas* как достоинства, положительной ценности сложилось в окружении молодого Сципиона, и наиболее ясно и недвусмысленно его, хотя и с некоторым запозданием, сформулировал Цицерон. Оно означало качество, которое отличает человека не только от животного мира, но и в гораздо большей степени от тех людей (*homo*), которые также принадлежат к роду человеческому, хотя при этом и не

заслуживают названия *homo humanus*; от варваров и черни, которой недостает *pietas** и παιδεία**, иными словами, уважения к нравственным ценностям и тому изысканному сочетанию учености и воспитанности, которое только и можно описать при помощи, увы, дискредитированного слова «культура».

В Средние века на смену такому пониманию пришло понимание гуманности как чего-то противоположного, скорее, не варварскому или животному, а божественному началу. Поэтому с гуманностью стали, в первую очередь, ассоциироваться такие качества, как бренность и преходящесть, *humanitas fragilis, humanitas caduca****.

Таким образом, в ренессансной трактовке *humanitas* изначально носила двойственный характер. Новый интерес к человеческому существу основывался как на возрождении классической антитезы *humanitas* и *barbaritas* или *fertitas*****, так и на сохранении средневекового противопоставления человеческого (*humanitas*) и божественного (*divinitas*). Когда Марсилио Фичино определяет человека как «разумную душу, являющуюся частью Божественного разума, но действующую в <бренном> теле», то он определяет его как существо одновременно самостоятельное и ограниченное, конечное. Знаменитая же «речь» Пико делла Мирандолы «О достоинстве человеческого» — это отнюдь не памятник язычеству. Пико утверждает, что Бог поместил человека в центр мироздания с тем, чтобы, сознавая свое местоположение, человек был волен решать, «в какую сторону ему обратиться». Он не говорит о том, что сам человек — это центр мироздания даже в том расхожем смысле, какой обычно вкладывается в классическую фразу о человеке как «мере всех вещей».

Именно из этой амбивалентной концепции *humanitas* и родилось понятие гуманизма. Гуманизм это не столько движение, сколько точка зрения, которую можно определить как убежденность в человеческом достоинстве, и основана она, с одной стороны, на утверждении человеческих ценностей (разумности и свободе), с другой — наприятии челове-

* благочестие (лат.)

** воспитание (греч.)

*** человечность бренная, тленная (лат.)

**** варварство или дикость (лат.)

ческой ограниченности (склонности к заблуждениям и брешности). Следствием этих двух постулатов является ответственность и терпимость.

Стоит ли удивляться, что эта точка зрения подверглась нападкам двух противоположных лагерей, чья общая враждебность идеям ответственности и терпимости заставила их действовать единым фронтом. В одном из этих лагерей нашли свой оплот те, кто отрицает ценности человеческой природы: разного рода детерминисты, независимо от того, верят ли они в божественное, физиологическое или социальное предопределение, сторонники авторитаризма и «насекомопоклонники», исповедующие примат пчелиного роя независимо от того, что имеется в виду под роем — определенная группа, класс, нация или раса. В другом лагере объединились люди, отрицающие ограниченность человеческой природы в пользу своеобразного интеллектуального или политического вольнодумства: эстеты, виталисты, интуитивисты и поклонники сверхчеловека с их культом героев. С точки зрения детерминизма, гуманист это заблудшая душа или пустой мечтатель. С точки зрения авторитарной, он либо еретик, либо революционер (или контрреволюционер). С точки зрения «насекомопоклонников» он никчемный индивидуалист. И, наконец, с точки зрения вольнодумцев, он — трусливый буржуа.

Типичный пример в данном случае — гуманист *par excellence*, Эразм Роттердамский. Церковь относилась к нему подозрительно и, в конце концов, отвергла писания этого человека, которому принадлежат слова: «Быть может, дух Христов распространен шире, чем мы думаем, и еще многие из святых не вошли в наши святцы». Искатель приключений Ульрих фон Гуттен презирал ироничный скептицизм Эразма и его лишенную геройства любовь к спокойной жизни. А Лютера, который настаивал на том, что сам по себе «ни один человек не способен к добрым или дурным помыслам, ибо все в нем происходит в силу абсолютной необходимости», одушевляла вера, проявившаяся в его знаменитой фразе: «Что пользы в человеке как в целостности [то есть в человеке, наделенном душою и телом], если Бог, творящий подобно скульптору, равно может вылепить его из глины или изваять в камне?»²

II

Таким образом, отрицая авторитеты, гуманист уважает традицию. Мало того, он не просто уважает традицию, но относится к ней как к чему-то реально и объективно существующему, что следует изучать и, по необходимости, восстанавливать в правах, «*nos vetera instauramus, nova pop prodimus*»*, — повторим еще раз вслед за Эразмом.

Средние века, скорее, усваивали и развивали наследие прошлого, чем изучали и восстанавливали его. Они копировали античные произведения искусства и использовали тексты Аристотеля и Овидия во многом так же, как они копировали и использовали труды своих современников. Средневековье не пыталось дать им истолкование с археологической, филологической или «критической», иначе говоря, исторической точки зрения. Ведь если само человеческое существование мыслилось, скорее, как средство, нежели как цель, то памятники и свидетельства человеческой деятельности и того менее могли рассматриваться как нечто обладавшее самостоятельной ценностью³.

Поэтому в средневековой схоластике нет принципиального различия между естественными науками и тем, что мы называем науками гуманитарными, *studia humaniora*, по выражению Эразма. Деятельность в этих областях, поскольку таковая вообще имела место, протекала в единых рамках того, что именовалось философией. Однако, с гуманистической точки зрения, представлялось не только резонным, но и неизбежным отделить в царстве творения сферу природы от сферы культуры и определить первую в ее отношении к последней, то есть начать воспринимать природу как весь доступный нашим чувствам мир за исключением памятников, оставленных человеком.

Действительно, человек — единственное из животных, которое оставляет после себя памятники своей жизни и деятельности, поскольку человек — единственное животное, продукты деятельности которого «вызывают в уме» идею, отличную от их материального бытия. Прочие животные используют знаки и изобретают конструкции, но они используют знаки, «не воспринимая смысловой связи»⁴, и

* Мы не открываем новое, а вспоминаем старое (лат.)

изобретают структуры, не воспринимая конструктивной связи.

Воспринять смысловую связь значит отделить идею, которую мы хотим выразить, от средств ее выражения. Воспринять конструктивную связь значит отделить функциональную идею от средств, которые выполняют данную функцию. Так, собака оповещает о приближении постороннего лаем, совершенно непохожим на тот, который она издает, когда просится гулять. Однако она не станет издавать такой лай, чтобы выразить мысль о том, что посторонний пришел в отсутствие хозяина. Тем более, животное никогда не попытается представить что-либо в виде картины, даже если физически оно способно на это, как, несомненно, способны на это обезьяны. Бобры строят плотины. Но они, насколько мы можем судить, не способны выделить свои самые сложные действия в заранее обдуманной план, который можно было бы воплотить в чертежах, а не в виде бревен и камней.

Оставляемые человеком знаки и конструкции являются памятниками потому и постольку, поскольку они выражают идеи, отличные от самого процесса подачи сигналов или сооружения конструкций, но и заложенные в самих этих процессах. Памятники эти, таким образом, обладают свойством возвышаться над потоком времени, и именно в этом аспекте их изучает гуманист (гуманитарий). По сути своей он историк.

Ученый-естественник также имеет дело с человеческими памятниками, а именно с трудами своих предшественников. Однако он имеет с ними дело не как с объектами исследования, а как с чем-то, что помогает ему самому в его исследовательской работе. Иными словами, он интересуется памятниками не постольку, поскольку они возвышаются над потоком времени, а поскольку они поглощены им. Если современный ученый-естественник читает Ньютона или Леонардо да Винчи в подлиннике, он делает это не как научный работник, а как человек, интересующийся историей науки, а следовательно, человеческой цивилизации в целом. Иначе говоря, он поступает как *гуманист*, для которого труды Ньютона и Леонардо да Винчи обладают самостоятельным смыслом и долговечной ценностью. С точки зрения гуманиста, человеческие памятники не стареют.

Следовательно, в то время как ученый-естественник стремится преобразовать хаотическое разнообразие природных явлений в то, что можно назвать природным космосом, гуманист (гуманитарий) стремится преобразовать хаотическое разнообразие человеческих памятников в то, что можно назвать космосом культурным.

Несмотря на все различия в предмете и методах исследования, можно наблюдать поразительные аналогии между методическими проблемами, с которыми сталкивается ученый-естественник, с одной стороны, и гуманист (гуманитарий) — с другой⁵.

Может показаться, что в обоих случаях процесс исследования начинается с наблюдения. Но оба они — и наблюдатель природных явлений, и исследователь памятников — ограничены не только уровнем своего видения и доступным материалом; сосредоточивая свое внимание на определенных объектах, они, сознательно или бессознательно, подчиняются принципу предварительного отбора, который ученому-естественнику диктует теория, а гуманисту (гуманитария) — общая историческая концепция. Вполне вероятно, что «в мыслях нет ничего, чего прежде не было бы в ощущениях», но не менее вероятно и то, что в чувствах есть много такого, что никогда не проникает в мысли. На нас влияет, главным образом, то, чему мы позволяем влиять на себя, и точно так же как естествоиспытатель произвольно выбирает то, что следует называть явлениями, ученый-гуманитарий произвольно выбирает то, что следует называть историческими фактами. Поэтому гуманитарные науки постепенно расширяли свой культурный космос и в той или иной мере смещали точку приложения своих интересов. Даже тот, кто инстинктивно симпатизирует такому простому определению гуманитарных наук, как «латынь и греческий» и считает это определение по сути своей приемлемым, до тех пор пока мы употребляем такие понятия и выражения, как, скажем, «понятие» и «выражение», — даже он должен признать, что определение его несколько узко.

Далее, в мире гуманитарных наук царствует культурная теория относительности, которую можно сопоставить с теорией относительности в физике, а поскольку культурный космос намного меньше природного, культурная относитель-

ность царствует исключительно в земных масштабах и была обнаружена значительно раньше.

Совершенно очевидно, что любая историческая концепция основана на категориях пространства и времени. Памятники, и их подразумеваемый смысл, должны быть привязаны к определенному месту и времени. Однако на деле выясняется, что перед нами два тесно связанных аспекта. Если я датирую картину 1400 годом, факт этот будет лишен смысла, если я не смогу указать, где, в соответствующем году, эта картина была написана; и наоборот, если я приписываю картину флорентийской школе, я должен уточнить, когда она была создана в рамках этой школы. Культурный космос, подобно космосу природному, это пространственно-временная структура. 1400 год не совсем одно и то же для Венеции и Флоренции, не говоря уже об Аугсбурге, России или Константинополе. Два исторических явления одновременны или могут быть соотнесены во временном плане только в той мере, в какой оба они соотносятся с единой «системой координат», в отсутствие которой само понятие одновременности лишится смысла равно в истории и в физике. Если, судя по определенному стечению обстоятельств, мы установим, что некая африканская статуэтка была выполнена в 1510 году, то будет совершенно лишено смысла утверждать, что она «современна» Сикстинскому потолку Микеланджело⁶.

Наконец, поскольку последовательность, в какой материал организуется в природный и культурный космос, аналогична, то аналогичны и методологические проблемы. Первый шаг, как уже упоминалось, это наблюдение явлений природы и обследование памятников человеческой культуры. Затем памятники подлежат «дешифровке» и истолкованию, точно так же как «послания природы», получаемые наблюдателем. Наконец, результаты должны быть классифицированы и сведены в связную систему, с помощью которой мы и «вычитываем смысл».

Как мы видим, уже сам отбор материала для наблюдения и обследования в некоторой мере предопределен либо теорией, либо общей исторической концепцией. Это становится еще более очевидным в самом процессе, поскольку каждый шаг в направлении системы, определяющей смысл, предполагает как предшествующие, так и последующие шаги.

Наблюдая явления природы, ученый-естественник пользуется инструментами, которые сами испытывают действие законов природы, исследуемой с их помощью. Обследуя памятник культуры, гуманист пользуется документами, которые сами возникли в ходе процесса, изучаемого с их помощью.

Предположим, я обнаружил в архивах маленького прирейнского городка датированный 1471 годом контракт с приложением счетов, по которому местный художник «Йоханнес *qui et* Фрост» («Йоханнес, он же Фрост») обязуется расписать в церкви св. Иакова в этом городе алтарь, изобразив в его центральной части сцену рождества Христова, а на боковых створках — св. Петра и св. Павла; предположим далее, что я обнаружил в той же церкви св. Иакова алтарь, совпадающий с описанным в контракте. Казалось бы, перед нами самое лучшее и самое простое документальное подтверждение, которое только можно себе представить, гораздо лучшее и более простое, чем любой «косвенный» источник, такой как, например, письмо, описание в летописи, биографии, дневнике или поэме. И все же возникает несколько вопросов.

Обнаруженный документ может оказаться оригиналом, копией или подделкой. Если это копия, то в ней могут быть ошибки, но даже если это оригинал, то отдельные сведения в нем могут быть неправильными. В свою очередь, алтарь может оказаться именно тем, о котором упоминается в контракте, но равным образом подлинный памятник мог быть разрушен во время иконоборческой волны 1535 года и заменен алтарем, изображающим те же сюжеты, но выполненным около 1550 года художником из Антверпена.

Чтобы достичь хотя бы некоторой определенности, нам придется «сверить» наш документ с другими документами, появившимися примерно в то же время и в том же месте, а алтарь — с другими живописными изображениями, выполненными в прирейнских землях около 1470 года. Здесь мы сталкиваемся с двумя трудностями.

Во-первых, «сверка» совершенно очевидно невозможна, когда неизвестно, что именно следует сверять; т. е. нам пришлось бы выделить некоторые определенные черты или критерии, такие как, например, почерк, или технические термины, использованные в контракте, или, наконец, отдель-

ные формальные, иконографические особенности самого алтаря. Но, поскольку мы не можем анализировать то, чего не понимаем, наше обследование неизбежно предполагает дешифровку и интерпретацию.

Во-вторых, подлинность материала, с которым мы свеем рассматриваемый нами случай, отнюдь не более достоверна. Взятый отдельно, каждый из датированных и подписанных памятников не менее сомнителен, чем алтарь, заказанный Йоханнесу Фросту в 1471 году. (Само собой очевидно, что подпись на картине столь же мало достоверна, сколь и связанный с картиной документ.) Только на основе большой группы данных мы можем решить, «возможен» ли был, стилистически и иконографически, наш алтарь в прирейнских городах около 1470 года. Но классификация явно предполагает идею целого, к которому принадлежит любая группа данных, иными словами — общую историческую концепцию, которую мы стараемся построить, исходя из нашего частного случая.

С какой бы стороны мы ни взглянули, начало нашего исследования всегда предполагает его конечный результат, и документы, которые должны были бы объяснять памятники, оказываются не менее загадочны, чем сами памятники. Вполне вероятно, что технический термин, употребленный в нашем контракте, звучит как *apalegotemon*^{*}, что можно объяснить только применительно к данному конкретному алтарю; однако то, что художник говорит о своих работах, всегда следует толковать исходя из самих работ. Совершенно очевидно, что перед нами порочный круг. Современные философы называют его «органической ситуацией»⁷. Ноги не могут ходить без туловища, точно так же как туловище не может передвигаться без помощи ног, однако человек — ходит. И хотя верно, что отдельные памятники и документы можно изучать, интерпретировать и классифицировать только в свете общей исторической концепции, не менее верно и то, что эту общую историческую концепцию можно построить только на основе отдельных памятников и документов; точно так же понимание природных явлений и использование научного инструментария зависит от общей

* Букв.: «однажды сказанное»; в классической филологии слово или форма, встречающаяся в дошедших текстах (или у самого автора) только один раз.

физической теории и наоборот. Однако это ни в коем случае не тупиковая ситуация. Каждое открытие новых исторических фактов и каждая новая интерпретация уже известных либо «впишутся» в преобладающую общую концепцию, укрепив и обогатив ее, либо повлекут незначительные, а иногда и фундаментальные сдвиги, дав, таким образом, новое освещение всему, что было известно ранее. И в том и в другом случае «смыслоопределяющая система» действует как устойчивый, хотя и гибкий организм, который можно сравнить с живым существом и его отдельными членами, и очевидно, что то, что верно в отношении связи между памятниками, документами и общей исторической концепцией в гуманитарных науках, верно и в отношении связи между явлениями, инструментами и теорией в науках естественных.

III

Я говорил об алтаре 1471 года как о «памятнике», а о контракте как о «документе»; иными словами, я рассматривал алтарь как объект исследования, или «первичный материал», а контракт как инструмент исследования, или «вторичный материал». Делая так, я поступал как историк искусства. Для палеографа или историка права контракт выступал бы в роли «памятника», или «первичного материала», а живописные изображения оба они могли бы использовать в качестве документации.

Если исследователь не сосредоточен исключительно на том, что принято называть «событиями» (в подобном случае все доступные свидетельства он будет рассматривать как «вторичный материал», с помощью которого он сможет реконструировать события), то, что одному представляется «памятником», всегда будет «документом» для другого, и наоборот. На практике мы даже бываем вынуждены отторгать «памятники», по праву принадлежащие нашим коллегам. Многие произведения искусства подвергались филологической, исторической или медицинской интерпретации; с другой стороны, многие тексты интерпретировались и могли быть интерпретированы единственно историками искусства.

Следовательно, историк искусства это гуманист, чей «первичный материал» составляют свидетельства, дошедшие до

нас в форме произведений искусства. Но что такое произведение искусства?

Произведение искусства далеко не всегда создавалось затем, чтобы им наслаждаться, или, используя более научное выражение, чтобы стать предметом эстетического переживания. Утверждение Пуссена, что *«la fin de l'art est la délectation»**, было поистине революционным⁸, поскольку писавшие до него всегда настаивали на том, что, хотя искусство и доставляет наслаждение, в определенном смысле оно должно приносить и пользу. Однако произведение искусства *всегда* обладает эстетическим значением (которое не следует путать с эстетической ценностью): независимо от того, служит ли оно каким-либо практическим целям, хорошо оно или дурно, оно требует эстетического восприятия.

Любой объект, природный или рукотворный, можно воспринимать эстетически. Упрощая, можно сказать, что это происходит всякий раз, когда мы просто смотрим на что-то (или слушаем что-то), не соотнося его в интеллектуальном или эмоциональном плане с чем-либо иным. Если человек смотрит на дерево с точки зрения плотника, он будет представлять себе, как тем или иным способом можно использовать его древесину; когда же он смотрит на то же дерево с точки зрения орнитолога, он представит себе птиц, которые могли бы свить гнезда в его ветвях. Когда человек на скачках следит за лошадьёю, на которую он поставил свои деньги, он будет следить за ее выступлением с одним лишь желанием, чтобы она выиграла. Лишь тот, кто целиком и полностью отдается во власть созерцания, сможет воспринять предмет эстетически⁹.

Когда мы сталкиваемся с природным объектом, исключительно от нас самих зависит, захотим ли мы воспринять его эстетически. Рукотворный объект, однако, либо требует, либо не требует от нас подобного восприятия, поскольку наделен тем, что схоласты называли «интенцией». Если я, как то вполне может случиться, предпочту воспринять красный сигнал светофора эстетически, вместо того, чтобы нажать на тормоза, я поступлю вопреки «интенции» дорожного указателя.

Предметы, сделанные человеческими руками и не требующие от нас эстетического восприятия, обычно называ-

* «Цель искусства это наслаждение» (франц.)

ются «практическими», и их можно разделить на два типа: средства сообщения и орудия или приспособления. Средства сообщения подразумевают передачу понятий. Орудия или приспособления подразумевают выполнение той или иной функции, каковая, в свою очередь, может выражаться в передаче сообщений, как, например, в случае с пишущей машинкой или уже упоминавшимся светофором.

Большинство предметов, которые требуют эстетического восприятия, иными словами произведения искусства, также принадлежат к одному из этих двух типов. Поэма или полотно на историческую тему в определенном смысле являются средствами сообщения; Пантеон или канделябры Миланского собора в определенном смысле являются приспособлениями, а надгробия Лоренцо и Джулиано Медичи работы Микеланджело в определенном смысле принадлежат к обоим типам одновременно. Однако я вынужден допускать оговорку «в определенном смысле», поскольку разница все же существует: в случае с «просто средством сообщения» или «просто приспособлением» намерение совершенно определено сфокусировано на идее работы, а именно на передаче значения или исполнении той или иной функции. В случае с произведением искусства интерес к идее уравновешен интересом к форме или даже вытесняется им.

Тем не менее элемент «формы» присутствует в любом предмете без исключения, потому что любой предмет состоит из идеи и формы и мы не можем определить с научной точностью, в какой степени в данном конкретном случае акцент делается на формальном элементе. Из этого следует, что человек не может, да и не должен определять, в какой именно момент средство сообщения или приспособление становится произведением искусства. Если в письме к приятелю я прошу его пообедать со мной, то мое письмо прежде всего является сообщением. Но, чем более акцентирую я внимание на почерке, тем ближе мое послание становится к работе каллиграфа, и, чем больше я сосредоточиваюсь на языковой стороне (я могу даже отправить приглашение в форме сонета), тем ближе мое письмо к литературному или поэтическому произведению.

Значит, та грань, за которой практический объект превращается в произведение искусства, зависит от «интенции» его создателя. Но «интенцию» эту нельзя определить с абсо-

лютой точностью. Особенность «интенции» как раз и состоит в том, что сама по себе она ускользает от научного определения. Кроме того, «интенции» людей, производящих те или иные предметы, обусловлены нормами конкретного времени и среды. Античный вкус требовал, чтобы частная переписка, публичные речи и щиты героев были «художественными», что вполне могло привести к, если можно так выразиться, ложной красивости, в то время как современный вкус требует, чтобы архитектура и пепельницы были «функциональными», что вполне может привести к, если можно так выразиться, ложной эффективности¹⁰. Наконец, на нашу оценку этих «интенций» неизбежно влияет наше собственное отношение, которое, в свою очередь, зависит как от нашего личного опыта, так и от конкретных исторических условий. Мы все были свидетелями того, как ложки и фетиши африканских племен перекочевывали из этнографических музеев на художественные выставки.

Одно, впрочем, несомненно: чем ближе акцент на «идее» и «форме» к точке равновесия, тем красноречивее вещь заявит о своем «содержании». По сравнению с сюжетом, содержание, пользуясь выражением Пирса, есть то, что произведение невольно выдает, но никогда не выставляет напоказ. Это — единая точка зрения нации, эпохи, класса, средоточие религиозных и философских убеждений, бессознательно угаданные и выраженные одной личностью и сконденсированные в одном произведении. Очевидно, что смысл подобного рода произвольного откровения будет затемнен в зависимости от того, в какой степени один из двух элементов, идея или форма, будет произвольно подчеркнут или затушеван. Прядильный станок, вероятно, можно считать наиболее впечатляющим воплощением функциональной идеи, а «абстрактную» живопись — наиболее впечатляющим проявлением чистой формы, но и то и другое несет минимум содержания.

IV

Определив произведение искусства как «рукотворный объект, требующий эстетического восприятия», мы впервые сталкиваемся с коренной разницей между естественными и гуманитарными науками. Ученый, имеющий дело с явле-

ниями природы, может сразу и непосредственно приступить к их анализу. Гуманитарий, имеющий дело с человеческими поступками и творениями, неизбежно вовлекается в мыслительный процесс, синтетический и субъективный по своему характеру; ему предстоит умозрительно воспроизвести эти поступки и творения. Именно в результате этого процесса объекты гуманитарных наук обретают реальное бытие. Ибо очевидно, что человек, занимающийся историей философии или скульптуры, уделяет все свое внимание книгам или статуям не потому, что они материально существуют, а потому, что они имеют смысл. Не менее очевидно, что это значение можно постичь лишь воспроизведя его, а следовательно «реализовав», в буквальном смысле этого слова, мысли, выраженные в книгах и художественные концепции, воплощенные в статуях.

Таким образом, историк искусства подвергает свой «материал» рациональному археологическому анализу, временами столь же скрупулезно точному, всеобъемлющему и сложному, как любое физическое или астрономическое исследование. Но он собирает свой «материал» путем интуитивного эстетического воссоздания¹¹, включая восприятие и оценку его «качества», как то делает любой «обычный» человек, когда смотрит на картину или слушает симфонию.

Как же тогда можно превратить историю искусства в почтенную научную дисциплину, когда самые ее объекты воплощаются в результате иррациональных и субъективных процессов?

На этот вопрос, разумеется, нельзя ответить ссылкой на научные методы, которые могут быть использованы или уже используются в истории искусства. Установки для химического анализа материалов, рентген, ультрафиолетовые и инфракрасные лучи на практике чрезвычайно полезны, однако они не имеют никакого отношения к основной методологической проблеме. Утверждение о том, что красители, использовавшиеся в якобы средневековых миниатюрах, были открыты лишь в девятнадцатом веке, может поставить перед искусствоведом определенную проблему, но само по себе оно не будет искусствоведческим утверждением. Действительно, основанное на химическом анализе и истории химии, оно трактует миниатюру не как произведение искусства, а как физический объект и с равным ус-

пехом может быть применимо к поддельному завещанию. С другой стороны, использование рентгена, макрофотографии и прочего методически мало чем отличается от использования очков или увеличительного стекла. Эти приспособления дают историку искусства возможность больше увидеть, но то, что он видит, должно интерпретироваться «стилистически», точно так же как и то, что он видит невооруженным глазом.

Правильный ответ заключен в том, что интуитивное эстетическое воссоздание и археологическое исследование, переплетаясь, образуют то, что применительно к форме мы назвали «органической ситуацией». Неверно полагать, что историк искусства сначала определяет объект путем оживляющего синтеза, а затем приступает к археологическому исследованию — так, словно сначала покупает билет, а затем садится в поезд. В действительности оба эти процесса не следуют один за другим, они переплетаются: не только воссоздание служит основой археологического исследования, но и археологическое исследование, в свою очередь, служит основой первому; они взаимно дополняют и корректируют друг друга.

Каждый, кто сталкивается с произведением искусства, эстетически воссоздавая или рационально исследуя его, испытывает воздействие трех составляющих: материализованной формы, идеи (в пластических искусствах это сюжет) и содержания. Псевдо-импрессионистическая теория, в соответствии с которой «форма и цвет говорят нам лишь о форме и цвете», попросту неверна. Лишь единство всех трех вышеуказанных элементов составляет эстетическое переживание, и каждый из них способствует тому, что называется эстетическим наслаждением, получаемым от искусства.

Опыт оживления произведений искусства, таким образом, зависит не только от природной чувствительности и зрительной тренированности, но и от культурного багажа. Абсолютно «наивного» зрителя в природе не существует. «Наивному» зрителю Средневековья пришлось многому научиться и кое о чем забыть, прежде чем он смог оценить античную скульптуру и архитектуру, а «наивному» зрителю постренессансного периода пришлось многое позабыть и кое-чему научиться, прежде чем он смог оценить средневековое, не говоря уж о первобытном, искусстве. Таким образом, «на-

ивный» зритель не только наслаждается произведением искусства, но и бессознательно оценивает и интерпретирует его; и никто не вправе осуждать его, даже если он делает это, не заботясь о том, верна или неверна его оценка или интерпретация, и не отдавая себе отчета в том, что его культурный багаж может влиять на восприятие объекта, который он созерцает.

Историк искусств отличается от «наивного» зрителя тем, что подходит к ситуации сознательно. Он знает, что его культурный багаж, каким бы он ни был, никогда не будет соответствовать культурному багажу людей, живших в других странах и в другое время. Поэтому он постарается восстановить недостающие звенья, изучив насколько это возможно обстоятельства, при которых создавались объекты его изучения. Он не только соберет и проверит всю доступную фактическую информацию о среде, эпохе, авторстве, назначении и т. д., но и сравнит изучаемое произведение с другими, ему подобными, и постарается познакомиться с текстами, в которых отразились эстетические нормы данной страны и эпохи, чтобы наиболее «объективно» подойти к произведению искусства. Он примется за чтение старых книг по богословию или мифологии, чтобы идентифицировать его сюжет, он далее постарается определить его историческое местоположение и отделить личный вклад его творца от того, что было сделано его предшественниками и современниками. Он изучит формальные принципы, регулирующие воплощение зримого мира, а, если речь идет об архитектуре, использование так называемых структурных характеристик, и за счет всего этого воссоздаст историю «мотивов». Он займется исследованием взаимодействия между влиянием литературных источников и воздействием вполне самодостаточных изобразительных традиций, чтобы проследить за историей иконографических формул или «типов». И он приложит все усилия, чтобы познакомиться с социальными, религиозными и философскими взглядами других периодов и стран с целью скорректировать свое собственное субъективное восприятие содержания¹². Но, по мере того как он будет проделывать все это, его эстетическое восприятие изменится, все более приспособляясь к «интенции» данного произведения. Таким образом, историк-искусствовед в отличие от «наивного» любителя искусства не за-

нимается возведением рациональной надстройки на иррациональном основании, а развивает свою воссоздающую способность, согласуя ее с результатами археологических исследований, при этом постоянно сверяя результаты своих археологических изысканий со свидетельством своего воссоздающего опыта¹³.

Леонардо да Винчи принадлежат слова: «Две слабые опоры, поддерживая друг друга, обретают силу»¹⁴. Половина арки не может даже стоять самостоятельно, в то время как вся арка несет значительную нагрузку. Сходным образом археологические исследования слепы и бессодержательны без поддержки эстетического воссоздания, а эстетическое воссоздание иррационально и зачастую может завести в тупик без поддержки археологических исследований. Но, «поддерживая друг друга», они могут служить основой «смыслопорождающей системы», а именно — исторического синопсиса.

Как я уже говорил, мы не можем осуждать человека, который «наивно» восхищается и наслаждается искусством, только за то, что он дает оценки и интерпретации исходя только из собственных представлений и больше ни о чем не заботясь. Но ученый-гуманитарий, ученый-гуманист наверняка отнесется с подозрением к тому, что можно было бы называть «оценочностью». Человек, который учит наивных людей воспринимать искусство, не утомляя их древними языками, не наскучивая им историческими методологиями и пыльными старыми документами, лишает наивность ее очарования, не избавляя ее от заблуждений.

«Оценочность» не следует путать с «эрудированностью» и «теорией искусства». Эрудит, знаток — это коллекционер, служитель музея или эксперт, который намеренно ограничивает свой вклад в науку, идентифицируя произведения искусства, определяя их дату, происхождение и авторство и оценивая их в зависимости от качества и состояния. Разница между ним и историком искусства не столько в принципе, сколько в акценте и широте охватываемой сферы, ее можно сравнить с разницей между врачом-диагностом и врачом-исследователем. Знаток делает акцент прежде всего на аспекте воссоздания того сложного процесса, который я пытался описать, и рассматривает создание исторической концепции как нечто вторичное; историк искусства — в более узком, академическом смысле — склонен ставить акцен-

ты в обратном порядке. Но краткий диагноз «рак» подразумевает и все, что исследователь может сказать нам об этой болезни, а следовательно, нуждается и в подтверждении путем последующего научного анализа; подобным же образом краткий диагноз «Рембрандт, около 1650 года», если он правилен, подразумевает все, что может сказать нам искусствовед о формальных достоинствах картины, об интерпретации сюжета, о том, каким образом он отражает культурную ситуацию Голландии семнадцатого века, а также о том, каким образом эта картина отражает личность самого Рембрандта; и этот диагноз тоже соответствует критическому подходу историка искусства. Таким образом, знаток это как бы лаконичный искусствовед, а искусствовед это красноречивый знаток-оратор. Фактически лучшие представители тех и других внесли огромный вклад в то, что каждый из них отнюдь не считал своей областью¹⁵.

С другой стороны, теория искусства, в противоположность философии искусства, или эстетике, по отношению к истории искусства — то же, что поэтика и риторика по отношению к истории литературы.

Вследствие того, что предметы истории искусства входят в жизнь в процессе воссоздающего эстетического синтеза, для историка искусства представляет огромную трудность охарактеризовать то, что можно было бы назвать стилистической структурой работ, которые он изучает. Поскольку ему приходится описывать эти работы не как физические тела или заместители физических тел, а как объекты внутреннего опыта, было бы бессмысленно, даже если и вообще возможно, выразить формы, цвета или особенности сооружений с помощью геометрических формул, волн или статических уравнений или описать позы человеческих фигур путем анатомического анализа. С другой стороны, поскольку внутренний опыт историка искусства не является свободным и субъективным, а задан и ограничен целенаправленной деятельностью художника, он не может ограничиваться описанием своих впечатлений от произведения искусства, как поэт, описывающий свои впечатления от пейзажа или пения соловья.

Таким образом, произведения искусства могут быть охарактеризованы лишь с помощью терминологии, которая носит такой же воссоздающий характер, как внутренний опыт историка искусства; она должна описывать стилистические

особенности не как нечто, что можно измерить или определить с помощью иных данных, не как стимул субъективных реакций, а как то, в чем наглядно проявляются художественные «интенции». «Интенции» же можно сформулировать только в альтернативных терминах: следует представить себе ситуацию, в которой художник имел бы несколько возможностей выполнить свою работу, иначе говоря, ситуацию, в которой он столкнулся бы с проблемой выбора между несколькими вариантами. Отсюда следует, что термины, которыми пользуется историк искусства, интерпретируют стилистические особенности произведения как специфическое решение общих, родовых «художественных проблем». Таково положение не только нашей, современной терминологии, но и таких выражений, как *rilievo*, *sfumato* и т. п., которые мы находим в трактатах шестнадцатого века.

Когда мы говорим о человеческих фигурах в живописи итальянского Возрождения как о «пластичных», а фигуры на китайских росписях описываем как «имеющие объем, но не имеющие массы», то мы подходим к этим фигурам как к двум разным решениям проблемы, которую можно было бы сформулировать как противопоставление «объемных единиц (человеческих тел) — безграничной протяженности (пространству)». Когда мы проводим разграничение между линией как «контуром» и, используя выражение Бальзака, линией как «средством, с помощью которого человек различает игру света на предметах», мы сталкиваемся с той же проблемой, но особый акцент делаем на другом ее аспекте, на противопоставлении «линии цветовым пятнам». По определенном размышлении мы обнаружим, что существует довольно ограниченное число подобных основных, базовых проблем, соотносенных и переплетенных друг с другом, проблем, которые, в свою очередь, порождают бесчисленное множество вторичных и третичных проблем, а с другой стороны, могут быть сведены к одной основной антитезе: дифференциация — непрерывность¹⁶.

Сформулировать и систематизировать «художественные проблемы» — которые, разумеется, не ограничены сферой чисто формальных ценностей, но включают «стилистическую структуру» сюжета и содержания — и, таким образом, построить систему «*Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe*»* есть

* Основные понятия искусствоведения (нем.)

цель теории, а не истории искусства. Но здесь мы уже в третий раз сталкиваемся с так называемой «органической ситуацией». Историк искусства, как мы уже убедились, не может описать объекты своего воссоздающего опыта, не реконструируя художественные интенции в терминах, обусловленных общей теоретической концепцией. Поступая так, он вольно или невольно будет способствовать развитию теории искусства, которая, без соответствующих исторических уточнений и дополнений останется сухой схемой абстрактных универсалий. С другой стороны, теоретик искусства, если он будет подходить к предмету своего изучения с позиций кантовской «Критики», неосхоластической гносеологии или гештальтпсихологии¹⁷, не сможет построить систему общеродовых понятий, не прибегая к помощи произведений искусства, которые вошли в жизнь в определенных исторических условиях; однако, поступая так, он вольно или невольно будет способствовать развитию истории искусства, которая без соответствующей теоретической ориентации останется скоплением нечетко сформулированных частных фактов.

Если мы сравнивали знатока с лаконичным историком искусства, а историка искусства с красноречивым знатоком, то отношения между историком и теоретиком искусства можно уподобить отношениям между двумя соседями, которые имеют право охотиться на одной территории, но в распоряжении у одного из них только ружье, а у другого — патроны. И неплохо бы обоим сторонам прислушаться к доброму совету и установить отношения партнерства. Ибо правильно было сказано, что, когда теорию не пускает на порог дома эмпирическая дисциплина, она, как привидение, пробирается через дымовую трубу и начинает по-своему переставлять мебель. Но не менее верно и то, что, если историю не пускают через дверь, предоставленную теории, которая занимается теми же явлениями, первая проникает в дом, подобно стае мышей, и подтачивает фундамент.

V

Можно ни минуты не сомневаться, что история искусства заслуживает того, чтобы по праву считаться гуманитарной дисциплиной. Но в чем польза гуманитарных наук

как таковых? По общему признанию, они не имеют практического значения и связаны преимущественно с прошлым. Зачем, может возникнуть вопрос, нам заниматься такой исключительно непрактичной вещью и интересоваться прошлым? На первый вопрос можно ответить так: затем, что мы интересуемся реальностью. И гуманитарии и представители естественных наук, равно как и математики и философы имеют довольно-таки непрактичный взгляд на то, что древние называли *жизнью созерцательной* (*vita contemplativa*) в противоположность *жизни деятельной* (*vita activa*). Но разве созерцательная жизнь менее реальна или, выражаясь точнее, вклад ее в то, что мы называем реальностью, менее важен, чем вклад так называемой *деятельной жизни*?

Человек, берущий долларовую ассигнацию в обмен на двадцать пять яблок, совершает акт веры, подчиняясь теоретической доктрине, точно так же как средневековый человек, купивший себе отпущение грехов. Человек, попавший под автомобиль, стал жертвой математики, физики и химии. Ибо тот, кто ведет созерцательную жизнь, не может не воздействовать на деятельную, точно так же как он не может помешать деятельной жизни воздействовать на его мысли. Философские и психологические теории, исторические доктрины, равно как и все типы созерцательной деятельности и открытий изменяли и продолжают изменять жизни миллионов людей. Даже тот, кто просто занят передачей знаний, тоже, на свой скромный лад, участвует в процессе создания реальности, о чем враги гуманизма, пожалуй, осведомлены лучше, чем его друзья¹⁸. Невозможно представить себе наш мир только действующим. Только в Боге, как утверждают схоласты, «Мысль совпадает с Деянием». Нашу же реальность можно понять лишь как взаимопроникновение того и другого.

Пусть так, но все равно — почему нас так интересует прошлое? Ответ тот же: потому, что нас интересует реальная жизнь. Нет ничего более реального, чем настоящее. Всего час тому назад эта статья была делом будущего. Через четыре минуты она отойдет к прошлому. Когда я сказал, что попавший под автомобиль человек стал жертвой математики, физики и химии, то я с тем же успехом мог сказать, что он пал жертвой Эвклида, Архимеда и Лавуазье.

Чтобы уловить реальность, мы должны оторваться от настоящего. Философы и математики решают эту задачу, строя свои системы в среде, которая по определению не подвержена воздействию времени. Естественные и гуманитарные науки добиваются этого, выстраивая те пространственно-временные структуры, которые я назвал «природным космосом» и «космосом культуры». И здесь мы подходим к тому, что составляет, пожалуй, самое капитальное различие между гуманитарными и естественными науками. Естественные науки занимаются наблюдением процессов, происходящих в природе и подверженных течению времени, стремясь постичь вневременные законы, в соответствии с которыми эти явления протекают. Физическое наблюдение возможно лишь там, где что-то «происходит», иными словами, там, где — само по себе или под влиянием эксперимента — происходит какое-либо изменение. И в конечном счете эти перемены находят символическое выражение в виде математических формул. В противоположность им перед гуманитарными науками не стоит задача тем или иным образом остановить нечто ускользающее, они стремятся оживить то, что в противном случае осталось бы мертвым. Они не имеют дела с временными феноменами, заставляя время остановиться, а проникают в те уголки, где время замерло само по себе, и стараются привести его в движение. Наблюдая застывшие, неподвижные памятники, о которых я сказал, что они «возвышаются над потоком времени», гуманитарные науки стремятся проникнуть в процессы, в ходе которых эти памятники возникли и стали тем, что они есть¹⁹.

Наделяя статичные памятники динамикой жизни, вместо того чтобы превращать преходящие события в статичные законы, гуманитарные науки не вступают в конфликт с науками естественными, но дополняют их. В действительности эти дисциплины предполагают друг друга и нуждаются друг в друге. Наука, понимаемая в исконном значении — как углубленное и самостоятельное постижение знаний, а не как нечто зависимое и подчиненное «практическим» целям, и гуманитарные дисциплины — родные сестры, движимые общим стремлением, которое по праву называли стремлением к открытию (или, в более широкой исторической перспективе, новым открытием) мира и человека. И, поскольку они

родились вместе и вместе возрождались, то и погибнуть, и воскреснуть им суждено вместе, если так распорядится судьба. Если антропократичная цивилизация Возрождения завершится (а есть все основания опасаться этого) «Средними веками наоборот» — «сатанократией» в противоположность средневековой теократии — то не только гуманитарные, но и естественные науки в их сегодняшнем виде исчезнут, и миром будет править исключительно диктат нечеловеческих сил. Но даже это не станет концом гуманизма. Прометея можно приковать к скале, можно подвергнуть пыткам, но пламя его факела погасить нельзя.

В латыни существует тонкая разница между словами *scientia* и *eruditio*, точно такая же как между английскими словами *knowledge* (знание) и *learning* (познание). *Scientia* и знание, обозначающие, скорее умственное обладание, чем умственный процесс, можно отождествить с естественными науками; *eruditio* и познание, обозначающие, скорее, процесс, чем обладание — с гуманитарными. Идеальной целью естественных наук, следовательно, будет нечто вроде идеального владения, мастерства, целью гуманитарных наук — нечто вроде мудрости.

Марсилио Фичино писал сыну Поджо Браччолини: «История необходима не только для того, чтобы сделать жизнь более приемлемой, но и чтобы наделить ее нравственным смыслом. Все смертное в истории обретает бессмертие; все исчезнувшее вновь находит свое место; старые вещи обретают вторую молодость, а молодые люди вскорости становятся такими же зрелыми, как старики. Если семидесятилетний становится мудрецом благодаря своему жизненному опыту, то сколь же более мудрым будет тот, чья жизнь растянется на тысячу или три тысячи лет! Ибо воистину можно сказать, что человек прожил столько тысячелетий, сколько охватывает его знание истории»²⁰.

Примечания

1. E. A. C. Wasianski. Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren (Ueber Immanuel Kant, 1804, Bd. III). Перепечатано в: Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellung von Zeitgenossen. Deutsche Bibliothek. Berlin, 1912. S. 298.

2. Цитаты из Лютера и Эразма взяты из прекрасной монографии Р. Пфайфера (R. Pfeiffer. Humanitas Erasmi. Studien der

Bibliothek Warburg, XXII, 1931). Немаловажным представляется тот факт, что Эразм и Лютер отрицали фаталистическую астрологию по совершенно разным причинам: Эразм отказывался верить в то, что человеческая судьба предопределена неизменным движением небесных тел, поскольку подобная вера привела бы его к отрицанию свободы человеческой воли и ответственности; Лютер отвергал астрологию, потому что она вела к ограничению всемогущества Божия. Поэтому Лютер верил в тератологию, то есть в появление восьминогих телят и т. п., которые по воле Божией являлись в мир через неравные промежутки времени.

3. Некоторые историки, по всей видимости, не могут одновременно воспринять идею преемственности и различий. Несомненно, что гуманизм, как и все движение Ренессанса, не возникли, подобно Афинам из головы Зевса. Но тот факт, что Люпус Ферьерский вносил исправления в античные тексты, что Хильдеберт Лаварденский писал искреннюю слабость к римским развалинам, что французские и английские ученые двенадцатого века возрождали античную философию и мифологию и что Марбод Ренский написал изысканную историческую поэму о своем сельском поместье, еще не означает, что их взгляды были совершенно такими же, как у Петrarки, не говоря уже о Фичино или Эразме. Никто из людей средневековья не был в состоянии представить себе античную цивилизацию как завершенный и самостоятельный феномен, отделенный от современного ему мира; насколько мне известно, в средневековой латыни нет синонима для гуманистического понятия «*antiquitas*» или «*sacrosancta vetustas*»*. Точно так же как Средневековье было неспособно разработать систему перспективы, основанную на осознании фиксированного расстояния между глазом и объектом, оно было неспособно воспринять идею исторических дисциплин, основанную на осознании фиксированного расстояния настоящего дня и античного прошлого. См. E. Panofsky and F. Saxl. *Classical Mythology in Mediaeval Art // Studies of the Metropolitan Museum*, IV, 2, 1933. P. 228 ff., а также недавно появившуюся интересную статью: W. S. Heckscher. *Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings // Journal of the Warburg Institute*, I, 1937. P. 204 ff.

4. См.: J. Maritain. *Sign and Symbol // Journal of the Warburg Institute*, I, 1937. P. 1 ff.

5. См.: E. Wind. *Das Experiment und die Metaphysik*. Tübingen, 1934; E. Wind. *Some points of Contact between History and Natural Science // Philosophy and History. Essay Presented to Ernst Cassirer*. Oxford, 1936. P. 255 ff.

6. См.: E. Panofsky. (ber die Reihenfolge der vier Meister von Reims. (Appendix) // *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927. S. 77 ff.

7. Этот термин я позаимствовал у проф. Т. М. Грина.

* «Древность» или «священная старина» (лат.)

8. A. Blunt. Poussin's Notes on Painting. Journal of the Warburg Institute, I, 1937. P. 344. На с. 349 автор утверждает, что формула Пуссена «*la fin de l'art est la délectation*», в той или иной степени была «средневековой», поскольку «теория *delectatio** как знака, по которому распознается прекрасное, была ключевой для всей эстетики Св. Бонавентуры, и вполне вероятно, что Пуссен почерпнул свое определение из трудов какого-либо популяризатора». Однако, даже если словоупотребление во фразе Пуссена и испытало влияние средневекового источника, существует огромная разница между утверждением, что *delectatio* есть *отличительное качество* всего прекрасного, будь то рукотворный или природный объект, и утверждением, что *delectatio* есть *цель* («*fin*») всего искусства.

9. См.: M. Geiger. Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses // Jahrbuch für Philosophie. I. Part 2. 1922. S. 567 ff.; E. Wind. Ästhetischen und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Diss. phil. Hamburg, 1923. (частично опубликовано в: E. Wind. Zur Systematic der künstlerische Probleme // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XVIII. 1925. S. 438 ff).

10. Строго говоря, «функционализм» означает не столько появление нового эстетического принципа, сколько сознательное сужение и ограничение эстетической сферы. Если мы оказываем предпочтение современному стальному шлему перед щитом Ахилла или чувствуем, что «интенция» публичной речи должна быть более четко сфокусирована на теме, а не на форме, в которой она произносится («дельней, да безыскусней», если воспользоваться выражением королевы Гертруды), то тем самым мы всего лишь требуем, чтобы к оружию и к публичным речам перестали относиться как к произведениям искусства и воспринимали их не эстетически, а практически, как технические объекты. Однако мы пришли к тому, что стали воспринимать «функционализм» не как ограничение, а как постулат. Для античной и ренессансной культуры с их верой в то, что просто полезная вещь не может быть «прекрасной» («*non puo essere bellezza e utilita*» как формулирует это Леонардо да Винчи; см.: J. P. Richter. The Literary Works of Leonardo da Vinci. London, 1883, nr. 1445), характерна тенденция распространять эстетическое восприятие и на такие предметы, которые «по природе своей» практичны; мы же распространили техническое восприятие на такие предметы, которые «по природе своей» художественны. Это тоже можно рассматривать как посягательство на определенные права, и в случае с «обтекаемостью» искусство отомстило за себя. Изначально «обтекаемость» была в полной мере функциональным принципом, основанным на результатах научных исследований по сопротивлению воздушной среды. Законная сфера ее приложения сводилась, таким образом, к быстродвижущимся средствам передвижения и конструкциям, под-

* Удовольствие (лат.)

перяющимся исключительно интенсивному ветровому давлению. Но как только это специально техническое понятие стали трактовать как общий эстетический принцип, выражающий идеал «эффективности» двадцатого века («больше стремительности в мыслях»), как только его стали применять в конструкции кресел и мебели, общество почувствовало необходимость, чтобы исходная научная «обтекаемость» была «приукрашена», и, в конце концов, обтекаемость по праву переместилась в область сугубо нефункциональных форм. В результате в настоящее время инженеры реже придают нашим домам и обстановке функциональный характер, чем дизайнеры лишают автомобили и поезда железной дороги их функциональности.

II Однако, говоря о «воссоздании», важно подчеркнуть приставку «вос». Произведения искусства в равной степени являются произведениями художественной «интенции» и природными объектами, которые иногда трудно изолировать от окружающей их среды и которые всегда подвержены процессу физического старения. Следовательно, испытанный эстетическое переживание от произведения искусства, мы осуществим два совершенно различных акта, которые, однако, психологически сливаются в единое *Erlebnis* (переживание): мы настраиваем эстетический объект, воссоздавая произведение искусства в соответствии с «интенцией» его создателя и одновременно свободно создавая ряд эстетических ценностей, сопоставимых с теми, которыми мы наделяем дерево или закат. Когда мы подымаем очарованно пострадавших от дождя и ветра старых статуй шартрского собора, мы не можем отрешиться от своеобразной мягкости их очертаний, от покрывающей их патины, которые тоже несут для нас эстетическую ценность; но эта ценность, включающая чувственное наслаждение от игры освещения и цвета, сентиментальное наслаждение «старинной» и «подлинностью», не имеют ничего общего с объективной, художественной ценностью, которую вложил творец в свои скульптуры. С точки зрения камнерезов готического периода процесс старения был не только нежелательным, но и совершенно определенно вредным: они старались защитить свои статуи слоем краски, который, сохранив он в своей первоизданной свежести, в значительной степени отравил бы для нас общее эстетическое впечатление. Как частное лицо, историк искусства имеет полное право не разрушать психологической цельности *Alters-und-Echtheits-Erlebnis* и *Kunst-Erlebnis**. Но, как профессионал, он обязан по возможности более четко разграничить интенциональные ценности, вложенные в статую художником, и случайные художественные ценности, приобретаемые старым камнем под воздействием природных явлений. И разграничение это зачастую не так просто, как может показаться.

* «Переживание старины и подлинности» и «Переживание искусства» (нем.)

12. Технические термины, используемые в этих абзацах, см.: Э. Пановский, «Исследования по иконологии», наст. изд.

13. То же, разумеется, относится и к истории литературы, а также других форм художественного выражения. Согласно Дионисию Фракийскому (*Ars Grammatica*. Ed. P. Uhlig. XXX. 1883. P. 5 ff. Цит. по: G. Murray. *Religio Grammatici. The Religion of a Man of Letters*. Boston and New York. 1918. P. 15) Γραμματικὴ или история литературы, как мы сказали бы сегодня, есть ἐμπειρία, то есть знание, основанное на опыте, того, что было сказано поэтами и прозаиками. Дионисий разделяет ее на шесть частей, каждой из которых можно найти свою параллель в истории искусства:

1) ἀνάγνωσις ἐντριβῆς κατὰ προσῳδίαν (умелое чтение вслух согласно правилам просодии): по сути, это синтетическое эстетическое воссоздание впечатления от произведения искусства, в данном случае — литературы: оно сравнимо с визуальной «реализацией» в других видах искусства.

2) ἐξήγησις κατὰ τοὺς ἐυπάρχοντας ποιητικοὺς τρόπους (объяснение фигур речи, которые могут встретиться в тексте): эту часть можно было бы сравнить с историей иконографических формул или «типов».

3) γλοσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις (попутное объяснение устаревших слов и тем): идентификация иконографического сюжета.

4) ἐτυμολογίας εὕρησις (поиск этимологий): генезис «мотивов».

5) ἀναλογίας ἐκλογισμός (объяснение грамматических форм): анализ композиционной структуры.

6) κρίσις ποιημάτων, ὃ δὴ κάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ (литературная критика — самая прекрасная из частей анализа, предложенного Дионисием): критическая оценка произведения искусства.

В связи с выражением «критическая оценка произведения искусства» встает интересный вопрос. Если история искусства допускает существование шкалы ценностей, точно так же как история литературы или история политики допускают степени «величия» или превосходства, то как нам объяснить тот факт, что вышеизложенные методы не подразумевают проведения различия между первосортными, второсортными и третьесортными произведениями искусства? На сегодняшний день шкала ценностей частью зависит от личного восприятия, частью от традиции. Обе эти нормы, из которых вторая носит сравнительно более объективный характер, находятся в процессе постоянного пересмотра, и каждое исследование, каким бы специальным оно ни было, вносит свой вклад в этот процесс. Однако именно по этой причине историк-искусствовед не может априори провести различие между своим подходом к «шедевр» или к «второстепенному», «посредственному» произведению искусства, так же как изучающий классическую литературу будет вынужден одинаковым образом подходить к трагедиям Софокла и Сенеки. Методы истории искусства должны равным образом доказать

свою эффективность, используем ли мы их для исследования дюреровской «Меланхолии» или какой-либо анонимной или мало-значительной гравюры на дереве. Но, когда мы сопоставляем и сравниваем «шедевр» со множеством «менее значительных» произведений искусства, с которыми он, как выяснилось в процессе исследования, может быть так или иначе сопоставлен и связан, то оригинальность замысла, превосходство техники и композиции, а также все черты, составляющие его «величие», станут очевидны сами собой — при этом не вопреки, а как раз благодаря тому, что целая группа материалов была подвергнута одному и тому же методу анализа и интерпретации.

14. Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Ed. G. Plumatl. Milan, 1894—1903, fol. 244 v.

15. См.: M. J. Friedländer. Der Kenner. Berlin, 1919), а также K. Wind. Aesthetischen und kunstwissenschaftlicher Gegenstand, loc. cit. Фридлендер справедливо утверждает, что хороший историк искусства есть или по крайней мере рано или поздно развивается в Kenner wider Willen*. И наоборот, хорошего знатока можно было бы назвать историком искусства *malgré lui*.

16. См.: E. Panofsky. Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XVIII, 1925. S. 129 ff., а также: E. Wind. Zur Systematik der künstlerischen Probleme // Ibid. S. 438 ff.

17. Ср.: H. Sedlmayr. Zu einer strengen Kunstwissenschaft // Kunstwissenschaftliche Forschungen. I, 1931. S. 7 ff.

18. В своем письме в «New Statesman and Nation», XIII, 19 июня 1937 г. Пит Слоан оправдывает увольнение профессоров и преподавателей в Советской России, утверждая, что «профессор, отстаивающий устарелую научно-философскую истину, может представлять не менее враждебную и реакционную силу, чем солдат враждебной армии, вторгшейся в пределы государства». Далее выясняется, что под «отстаиванием» он подразумевает простое изложение, по его словам, «донаучной» философии, поскольку дальше Слоан продолжает: «Сколько умов в сегодняшней Британия так ничего и не узнало о марксизме по той простой причине, что мысли людей были перегружены трудами Платона и прочих философов? В нынешних условиях труды эти играют уже не нейтральную, а открыто антимарксистскую роль, и марксисты открыто признают этот факт». Нет нужды уточнять, что «Платон и прочие философы» играют «в нынешних условиях» также и антифашистскую роль, и что фашисты тоже «открыто признают этот факт».

19. «Оживлять» прошлое для гуманитария — не романтический идеал, а методологическая необходимость. Ученый-гуманитарий может выразить факт связи между памятниками А, В и С, только если обратит внимание на то, что автор памятника А должен был быть знаком с

* Невольный знаток (нем.)

памятниками В и С, либо с памятниками типа В и С, либо с памятником Х, который, в свою очередь, явился источником для создания памятников В и С, или что он должен был быть знаком с памятником В, в то время как автор его был знаком с памятником С и т. д. Гуманитарии так же неизбежно вынуждены пользоваться такими терминами, как «влияния», «линии эволюции» и т. д., как естествоиспытатели думают и выражаются, используя математические уравнения.

20. Марсилио Фичино, письмо Джакомо Браччолини (Marsilii Ficini Opera omnia. Leyden, 1676. I. P. 658): «res ipsa [scil., historia] est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium millium implet aetatem! Tot vero annorum millia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia».

1

ИКОНОГРАФИЯ И ИКОНОЛОГИЯ:

ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ ИСКУССТВА РЕНЕССАНСА

I

Иконография — это часть истории искусств, которая занимается сюжетом (предметом изображения) произведения искусства, его смыслом в противоположность его форме. Попробуем же определить различие между сюжетом, или значением, с одной стороны, и формой — с другой.

Когда, встретившись со мной на улице, знакомый приветствует меня, приподнимая шляпу, то с формальной точки зрения я вижу лишь изменение некоторых деталей в пределах конфигурации, составляющей часть общего узора красок, линий и объемов, образующих мой зримый мир. Когда я непроизвольно идентифицирую данную конфигурацию как некий объект (человека), а изменение деталей как некое событие (приветственный жест), я уже преступаю границы чисто формального восприятия и вступаю в первую сферу содержательного, или смысла. Воспринятый таким образом смысл носит элементарный, вполне понятный характер, и мы назовем его фактическим смыслом; смысл этот становится понятен мне за счет простой идентификации определенных зримых форм с определенными предметами, знакомыми мне из практического опыта, а также идентификации произошедшей перемены с определенными действиями, или событиями.

Далее, идентифицированные подобным образом объекты и события естественно вызовут во мне определенную реакцию. По тому, как мой знакомый совершает свое действие, я смогу заключить, в каком он пребывает настроении и каково его отношение ко мне — безразличное, дружеское или враждебное. Эти психологические нюансы придадут жестам моего знакомого новое значение, которое мы назовем выразительным. Оно отличается от фактического тем, что воспринимается не путем простой идентификации, а за счет

«вчувствования». Чтобы понять его, я должен обладать определенной чувствительностью, но чувствительность эта тоже является частью моего практического опыта, то есть моего ежедневного контакта с предметами и событиями. Таким образом, как фактический, так и выразительный смыслы можно причислить к одной группе: они составляют группу первичных, или естественных, значений.

Однако осознание того, что жест моего приятеля означает приветствие, принадлежит уже к совершенно другой области интерпретации. Данная форма приветствия свойственна западному миру и восходит к обычаям средневекового рыцарства: вооруженные люди обычно снимали свои шлемы, чтобы продемонстрировать дружелюбие своих намерений и свою уверенность в дружелюбии намерений встречного. И австралийский бушмен, и древний грек вряд ли бы поняли, что этот жест не просто событие практической жизни с определенными экспрессивными коннотациями, но также и знак вежливости. Чтобы понять значение этого действия, я должен быть знаком не только с миром практических объектов и событий, но также и с более широким, чем практический, миром обычаев и культурных традиций, свойственных тем или иным цивилизациям. И напротив, мой знакомый вряд ли приподнял бы шляпу, не сознавая он значения этого действия. Что касается дополнительных экспрессивных значений, сопровождающих его действие, он может сознавать или не сознавать их. Таким образом, когда я истолковываю жест своего знакомого как вежливое приветствие, я признаю в нем наличие смысла, который можно назвать вторичным, или условным; он отличается от первичного, или естественного, тем, что требует рассудочного, а не чувственного понимания, а также тем, что сознательно привносится в практическое действие.

И наконец, последнее: помимо того, что жест моего знакомого составляет простое действие во времени и пространстве, помимо того, что он естественным образом указывает на чувства и настроения и передает условный смысл приветствия, он в то же время дает возможность искусственному наблюдателю подметить все то, что составляет «личность» встречного, его индивидуальность. Личность эта обусловлена тем, что перед нами человек двадцатого столетия, определенной национальности, социальной принадлежности и образования, обладающий также предыстори-

ей своей жизни и своим сегодняшним окружением; однако кроме того на личность моего знакомого наложили отпечаток его взгляды, манера реагировать на происходящее — все, что, формализуя, мы могли бы назвать философией. В отдельно взятом жесте вежливого приветствия совокупность этих факторов не проявляется в полной мере, однако наличествует в нем симптоматически. Мы не можем составить внутренний портрет данного человека на основании одного только этого действия; мы будем вынуждены привлечь большое число сходных наблюдений, увязав их толкование с имеющейся в нашем распоряжении общей информацией об эпохе, национальности, классе, интеллектуальной традиции и т. д. Тем не менее, все качества этого внутреннего портрета будут скрыто присутствовать в каждом отдельном движении и жесте личности и, напротив, каждое отдельное действие может быть истолковано в свете этих качеств.

Обнаруженный таким образом смысл мы можем назвать подлинным, внутренним смыслом, или содержанием; существенно важно, на каком уровне становятся ощутимы, переходят в разряд феноменов два остальные типа значения — первичное, или естественное, и вторичное, или условное. Речь идет об унифицирующем принципе, который лежит в основе и способен объяснить как зримое событие, так и его умопостигаемый смысл, и который определяет даже форму, в которую отливается это зримое событие. Как правило, этот внутренний смысл, или содержание, стоит настолько же выше сферы сознательного волеизъявления, насколько выразительный смысл находится ниже ее.

Перенося результаты этого анализа с повседневной жизни на произведение искусства, мы можем выделить в его предмете изображения, или значения, три следующих уровня:

1. *Первичный, или естественный, сюжет*, который подразделяется на *фактический и выразительный*. Мы постигаем его путем идентификации чистых форм, а именно: определенных конфигураций линии и цвета, специально обработанных кусочков бронзы или камня, представляющих естественные объекты, такие как люди, животные, растения, дома, инструменты и т. д.; путем идентификации их взаимных отношений, т. е. событий, и воспринимая их вы-

разительные качества, такие как скорбная поза или жест, или, напротив, мирная атмосфера домашнего очага. Мир чистых форм, воспринимаемый как носители первичных, или естественных, смыслов, можно назвать миром художественных мотивов. Перечисление этих мотивов и станет предыконографическим описанием произведения искусства.

2. *Вторичный, или условный, сюжет.* Для его постижения нам необходимо знать, что мужская фигура с ножом представляет Св. Варфоломея, что женщина с персиком в руке — олицетворение правдивости, что группа людей, сидящих за трапезой в определенном порядке и в определенных позах, олицетворяет Тайную Вечерю и что две определенным образом сошедшихся в схватке фигуры представляют Битву Добра и Зла. Таким образом мы соединяем художественные мотивы и комбинации художественных мотивов (композиции) с темами и понятиями. Мотивы, воспринимаемые как носители вторичных, или условных, смыслов, можно назвать образами, а сочетание образов есть то, что старые теоретики искусства называли *invenzioni*; мы предпочитаем называть их историями и аллегориями¹. Идентификация подобных образов, историй и аллегорий относится к области того, что принято называть «иконографией». В действительности, когда мы в широком смысле говорим о «содержании и его противопоставлении форме», мы, как правило, имеем в виду противопоставление сферы вторичных, или условных, сюжетов, то есть мира специфических тем и понятий, проявляющихся в образах, историях и аллегориях, сфере первичных, или естественных, сюжетов, проявляющихся в художественных мотивах. «Формальный анализ», в понимании Вельфлина, это прежде всего анализ мотивов и сочетаний мотивов (композиций), поскольку формальный анализ в строгом смысле слова должен был бы избегать даже таких выражений, как «человек», «лошадь» или «колонна», не говоря уж о таких оценках, как «уродливый треугольник, образуемый ногами микеланджеловского Давида» или «восхитительно четкое сопряжение суставов человеческого тела». Совершенно очевидно, что правильный иконографический анализ предполагает правильную идентификацию мотивов. Если вместо ножа, который позволяет нам идентифицировать Св. Варфоломея, персонаж держит в руках штопор, то перед нами — не Св. Варфоломей. Далее, важно отметить,

что утверждение «эта фигура представляет Св. Варфоломея» подразумевает сознательное намерение художника представить на своей работе Св. Варфоломея, в то время как выразительные качества фигуры могут носить непреднамеренный характер.

3. Внутренний смысл, или содержание.

Для его постижения нам необходимо выяснить и уточнить все те подспудные принципы, в которых проявляется общая точка зрения нации, эпохи, класса, религиозные и философские убеждения, выраженные одной личностью и сконцентрированные ею в одном произведении. Само собой разумеется, что эти принципы находят выражение в «композиционных методах» и «иконографическом значении», одновременно объясняя для нас и то, и другое. Так, в четырнадцатом — пятнадцатом веках (наиболее ранние примеры можно датировать примерно 1300 годом) в сцене Рождества Христова традиционное изображение лежащей на ложе Девы Марии зачастую вытеснялось новым, на котором Богородица в порыве благочестия преклоняет колени перед Младенцем. С композиционной точки зрения, эта перемена означает, грубо говоря, замену треугольной схемы прямоугольной; с иконографической точки зрения, ее можно трактовать как введение новой темы, которая будет сформулирована в писаниях таких авторов, как Псевдо-Бонавентура и Св. Бригитта. Но в то же время она указывает на новый эмоциональный подход, типичный для позднего Средневековья. Действительно исчерпывающее истолкование скрытого смысла, или содержания, могло бы даже показать, что технические приемы, характерные для определенной эпохи, страны или художника, такие, например, как предпочтение, которое Микеланджело отдавал скульптуре в камне перед бронзой, или специфическое использование штриховки в его рисунках, тоже симптоматически отражают проявление нового подхода, различимое во всех прочих свойствах его стиля. Воспринимая чистые формы, мотивы, образы, истории и аллегории как проявления лежащих в их основе принципов, мы истолковываем все эти элементы как то, что Эрнст Кассирер называл «символическими» ценностями. До тех пор пока мы ограничиваемся утверждением, что знаменитая фреска Леонардо да Винчи изображает группу из тринадцати человек, сидящих за обеденным

столом, и что группа эта представляет изображение Тайной Вечери, мы подходим к произведению искусства как таковому и интерпретируем его композиционные и иконографические черты как присущие ему самому качества. Но когда мы стремимся понять его как документ, отражающий личность Леонардо, ставший памятником культуры Высокого Возрождения в Италии или какого-то особого религиозного отношения, мы подходим к произведению искусства как к проявлению чего-то еще, что выражает себя в бесчисленном разнообразии других проявлений, и интерпретируем его композиционные и иконографические черты как более конкретное свидетельство этого «чего-то еще». Открытие и интерпретация этих «символических» ценностей (которые зачастую неизвестны самому художнику и даже могут разительно отличаться от того, что он хотел выразить сознательно) и составляет объект «икнонологии» в противовес «икнографии».

[Корень *-граф* образован от греческого глагола *graphein*, что означает «писать»; он предполагает чисто описательный, нередко даже статистический метод исследования. Следовательно, иконография это описание и классификация образов, насколько этнография это описание и классификация человеческих рас и национальностей: это ограниченное и по сути своей вспомогательное исследование, результаты которого дают нам сведения о том, где и когда те или иные темы обрели зримую реальность в определенных мотивах. Оно рассказывает нам, где и когда тело распятого Христа было впервые изображено в длинном одеянии, а не в набедренной повязке; где и когда тело Его изображалось прибитым к кресту тремя или четырьмя гвоздями; как Пороки и Добродетели изображались в разные века и в разной среде. В силу всего сказанного иконография служит неоценимым помощником при определении дат, происхождения и, наконец, аутентичности; она же предоставляет необходимую базу для дальнейшей интерпретации. Сама она, однако, и не стремится дать подобную интерпретацию. Иконография собирает и классифицирует факты, но не считает своим долгом определять их генезис и значение; она не затрагивает взаимодействие различных «типов»; влияния богословских, философских и политических идей; целей и наклонностей отдельных художников и

их покровителей; взаимосвязи умопостигаемых понятий и зримых форм, которая возникает в том или ином конкретном случае. Короче говоря, иконография касается лишь части всех тех элементов, которые составляют внутренний смысл произведения искусства и которые необходимо сделать явными и изложить подробно, если мы хотим, чтобы его содержание стало внятным и доступным.

Именно жесткие ограничения, которым подвергается в общем словоупотреблении, особенно в этой стране [в США], слово «иконаграфия», побудили меня реанимировать доброе старое слово «иконология», тем более что иконография постепенно выходит из изоляции и объединяется со многими другими историческими, психологическими и критическими методами, которые мы используем, чтобы разрешить загадку сфинкса. Ибо если корень «граф» обозначает нечто описательное, то корень «лог», образованный от «логос», что означает «мысль» или «разум», уже имеет отношение к истолкованию, интерпретации. Так, например, Оксфордский словарь определяет «этнологию» как «науку о человеческих расах», а «этнографию» как «описание человеческих рас», в то время как словарь Уэбстера пространно предупреждает против смешения этих двух понятий, поскольку «этнография строго ограничивается исключительно описанием народов и рас, тогда как этнология означает их сравнительное изучение». Таким образом, я воспринимаю иконологию как иконографию, приобретающую интерпретирующий характер и ставшую составной частью изучения искусства, а не просто предварительным статистическим обзором. Впрочем, существует некоторая опасность, что иконология поведет себя не как этнология по отношению к этнографии, а скорее, как астрология по отношению к астрографии.]

Из этого следует, что иконология это, скорее, синтетический, чем аналитический метод интерпретации. И точно так же, как правильная идентификация мотивов служит предпосылкой к их правильному иконографическому анализу, правильный анализ образов, историй и аллегорий служит предпосылкой к их правильной иконологической интерпретации, за исключением тех случаев, когда нам приходится иметь дело с произведениями искусства, в которых вся сфера вторичного, или условного, сюжета практически отсутствует, и осуществлен прямой переход от мотивов к смыслу,

содержанию, как это можно наблюдать в европейской пейзажной, натюрмортной и жанровой живописи, не говоря уже о «беспредметном» искусстве.

Как же соблюсти «корректность», действуя сразу на трех уровнях: доиконографического описания, иконографического анализа и иконологической интерпретации?

В случае с доиконографическим описанием, которое не переступает границ мира мотивов, дело обстоит достаточно просто. Предметы и события, представленные в мире мотивов линиями, цветами и объемами, как мы уже видели, могут идентифицироваться на основании нашего практического опыта. По внешнему виду и поведению каждый легко узнает человека, животное или растение, и каждый сможет отличить разгневанное выражение лица от жизнерадостного. Вполне вероятно, разумеется, что в данном случае спектр нашего опыта окажется недостаточно широким, к примеру, когда мы сталкиваемся с вышедшим из употребления, неизвестным нам инструментом или изображением неизвестного нам растения или животного. В подобных случаях нам приходится расширять рамки нашего практического опыта, прибегая к помощи специальных трудов и справочников, однако при этом мы не покидаем сферу практического опыта как такового — именно он подсказывает, к какого рода справочнику следует обратиться.

Но даже и в этой сфере мы сталкиваемся со своеобразной проблемой. Даже отбросив тот факт, что изображенные на полотне предметы, события и выразительные жесты могут оказаться неузнаваемы благодаря неумелости или злomu умыслу автора, мы вынуждены признать, что в принципе невозможно добиться правильного доиконографического описания или идентификации первичного тематического сюжета, без разбора применяя наш практический опыт к произведению искусства. Практический опыт является неизменным, равно как и достаточным материалом для доиконографического описания, но он еще не гарантирует его правильности.

Доиконографическое описание картины Рогира ван дер Вейдена «Поклонение волхвов» (илл. 1), которая находилась в берлинском музее кайзера Фридриха, разумеется, должно избегать таких терминов, как «волхвы», «младенец Иисус» и т. д. Однако в нем придется упомянуть о «видении» ребенка,

висящем в небе. Как можем мы узнать, что фигура ребенка представляет именно собой видение? То, что ее окружает нимб золотых лучей — недостаточное доказательство, поскольку подобные нимбы часто можно наблюдать на изображениях Рождества, где младенец Иисус вполне реален. То, что младенец на картине ван дер Вейдена представляет видение, можно заключить лишь из того дополнительного обстоятельства, что он парит в воздухе. Но как мы узнаем, что он парит в воздухе? Поза его ничем не отличается от позы сидящего на подушке ребенка; и действительно, вполне вероятно, что ван дер Вейден использовал сделанный с натуры набросок, изображавший ребенка, сидящего на подушке. Единственный веский довод в пользу нашего допущения, что ребенок, изображенный на берлинской картине — видение, это тот факт, что он парит в воздухе без какой-либо зримой опоры.

Однако мы можем привести в пример сотни изображений, на которых люди, животные и неодушевленные объекты кажутся свободно парящими в воздухе в нарушение всех законов земного тяготения и при этом вовсе не претендуют на роль видения. Так, на миниатюре из Евангелия Оттона III (илл. 2)² (Мюнхен, Государственная библиотека), целый город, расположенный в центре миниатюры, парит в пространстве, в то время как участвующие в действии персонажи прочно стоят на земле. Неискушенный зритель вполне может предположить, что город держится в воздухе силой некоего волшебства. Но в данном случае отсутствие опоры не подразумевает чудодейственного нарушения законов земного естества. Город — это реальный город Наин, где свершилось воскрешение юноши. На миниатюре, написанной около 1000 года, «пустое пространство» не считалось реальной трехмерной средой, как в более реалистический период, а служило абстрактным, нереальным фоном. Любопытная полукруглая форма основания башен — свидетельство тому, что в более реалистическом варианте нашей миниатюры город находился бы на холмистой местности, но для данного художника реалистическое понятие перспективы не существовало. Таким образом, парящую в воздухе фигурку младенца на картине ван дер Вейдена с полным правом можно считать видением, тогда как парящий город на миниатюре не имеет никакого чудо-

действенного подтекста. К такой контрастной интерпретации мы придем, ориентируясь на «реалистические» свойства картины и «нереалистические» свойства миниатюры. Но то, что мы улавливаем эти свойства в долю секунды и почти произвольно, еще не служит основанием полагать, что мы способны дать правильное доиконографическое описание произведения искусства, не определив его исторического места. И хотя нам кажется, что мы идентифицируем мотивы, исходя из нашего ничем не замутненного бесхитрого практического опыта, мы читаем «то, что видим», в соответствии с тем, какое формальное выражение принимали предметы и события в меняющихся исторических условиях. Поступая так, мы подчиняем наш практический опыт тому корректирующему принципу, который можно было бы назвать историей стиля³.

Иконографический анализ, затрагивающий уже не столько мотивы, сколько образы, истории и аллегии, разумеется, предполагает нечто большее, чем знакомство с предметами и событиями, которое мы черпаем из нашего практического опыта. Он предполагает знакомство со специфическими темами и понятиями в изложении литературных источников, которое мы можем почерпнуть как путем целенаправленного чтения, так и из устной традиции. Уже упоминавшийся однажды австралийский бушмен будет не в состоянии распознать сюжет Тайной Вечери; для него она предстанет чем-то вроде званого обеда, участники которого чем-то взволнованы. Чтобы понять иконографический смысл картины, ему придется ознакомиться с содержанием Евангелия. Когда же дело дойдет до сюжетов и тем, которые не отыщешь в Библии, или до исторических и мифологических сцен, незнакомых, как принято выражаться, «среднеобразованному человеку», все мы рискуем оказаться в роли австралийских бушменов. В подобных случаях мы также должны ознакомиться с кругом чтения и знаний авторов этих изображений. Но и здесь, несмотря на то что знакомство со специфическими темами и понятиями, взятыми из литературных источников, является необходимым и достаточным материалом для иконографического анализа, оно еще не гарантирует его правильности. Дать правильный иконографический анализ, беспорядочно прилагая наши литературные знания к мотивам практически так

же маловероятно, как дать правильное доиконаграфическое описание, беспорядочно применяя наш практический опыт к формам.

На картине кисти венецианского художника семнадцатого века Франческо Маффеи изображена статная молодая женщина с мечом в левой руке, в правой — большое плоское блюдо, на котором лежит отрубленная мужская голова (илл. 3). Полотно считалось изображением Саломеи с головой Иоанна Крестителя⁴. Действительно, в Библии утверждается, что голова Св. Иоанна Крестителя была принесена Саломее на большом плоском блюде. Но что же меч? Ведь Саломея не сама обезглавила Св. Иоанна Крестителя. И вот мы находим в Библии рассказ еще об одной не менее прекрасной молодой женщине, в связи с которой возникает тема отрубленной мужской головы, а именно — рассказ о Юдифи. В данном случае ситуация совершенно обратная. Появление меча на картине Маффеи было бы оправданно, потому что Юдифь собственными руками обезглавила Олоферна, но блюдо несовместимо с темой Юдифи, потому что Библия недвусмысленно утверждает, что голова Олоферна была брошена в мешок. Таким образом, перед нами два литературных источника, равно близких картине и одинаково неприменимых к ней. Если мы интерпретируем полотно как изображение Саломеи, то текст оправдывает появление блюда, но не меча; если мы интерпретируем его как портрет Юдифи, то текст объяснит появление меча, но не блюда. И если бы мы зависели только от литературных источников, то неизбежно зашли бы в тупик. По счастью, этого не случилось. Точно так же, как мы дополняем и корректируем наш практический опыт, обращая внимание на манеру, в которой при меняющихся исторических условиях предметы и события выражались в тех или иных формах (то есть на историю стилей), точно так же мы можем дополнять и корректировать наше знание литературных источников, обращаясь к манере, в которой при меняющихся исторических условиях те или иные темы или понятия выражались в предметах и событиях (то есть к истории типов).

В данном случае нам следовало бы задаться вопросом, существовали ли, до того как Франческо Маффеи написал свою картину, какие-либо иные изображения именно Юдифи (именно Юдифи, ведь на них могла появиться, к приме-

ру, и ее служанка) с немотивированным изображением блюда или же какие-либо иные изображения именно Саломеи (именно Саломеи, ведь на них могли появиться, к примеру, ее родители) с немотивированным изображением меча? Оказывается — да! Однако, в то время как мы не найдем ни одной Саломеи с мечом, мы обнаружим, что в Германии и Северной Италии некоторые живописцы шестнадцатого века изображали Юдифь с блюдом⁵; иными словами, существовал тип «Юдифь с блюдом», а тип «Саломеи с мечом» отсутствовал. Исходя из этого, мы можем с полной уверенностью заключить, что на картине Маффеи также изображена Юдифь, а не Саломея, как то можно было предположить.

Далее мы могли бы задаться вопросом, почему художники предпочитали соединять мотив блюда с образом Юдифи, а не мотив меча с образом Саломеи? На этот вопрос можно ответить, вновь прибегнув к истории типов, и причины будут две. Во-первых, меч был устоявшимся и почетным атрибутом Юдифи, многих мучеников, а также таких добродетелей, как Справедливость, Стойкость и т. д., а поэтому был бы неуместен применительно к распутнице. Во-вторых, в четырнадцатом — пятнадцатом веках большое плоское блюдо с головой Св. Иоанна Крестителя стало особым типом молитвенного образа (*Andachtbild*), особенно популярным в северных странах и в Северной Италии (илл. 4); оно стало восприниматься отдельно от истории Саломеи во многом подобно тому, как Св. Иоанн Евангелист, покоящий голову на груди Господа стал восприниматься отдельно от всего сюжета Тайной Вечери или Богородица у колыбели — от всей сцены Рождества. Существование этого образа установило в умах прочную связь между отрубленной мужской головой и блюдом, и поэтому мотив блюда гораздо легче вытеснял мотив мешка, связанный с Юдифью, чем мотив меча мог быть связан с образом Саломеи.

Наконец, иконологическая интерпретация требует чего-то большего, чем просто знакомство с определенными темами или понятиями, почерпнутыми из литературных источников. Если мы хотим уловить основные принципы, которые обуславливают выбор и представление мотивов, равно как и создание и интерпретацию образов, историй и аллегорий, и которые придают значение даже формальным приготовлениям и техническим приемам, то мы не можем рассчиты-

вать на какой-то отдельный текст, который точно соответствовал бы этим основным принципам, как стих 13:21 из Евангелия от Иоанна соответствует иконографии Тайной Вечери. Чтобы уловить эти принципы, нужна внутренняя способность, чем-то сродни способности врача-диагноста — способность, которую я могу описать разве что прибегая к устаревшему выражению «синтетическая интуиция» и которая может быть развита куда лучше в талантливом дилетанте, чем в ученом эрудите.

При этом, чем более субъективной и иррациональной будет подобная интерпретация (поскольку любой интуитивный подход обусловлен психологией истолкователя и его «Weltanschauung» — мировоззрением), тем более необходимо будет прибегать к коррективам и контролю, неизбежность применения которых обнаружилась уже тогда, когда речь шла только об иконографическом анализе и доиконографическом описании. Если даже наш практический опыт и знание литературных источников, беспорядочно применяемые к произведениям искусства, могли сбить нас с правильного пути, то насколько же более опасно доверяться чистой интуиции! Таким образом, подобно тому как наш практический опыт должен опираться на знание того, как при меняющихся исторических условиях предметы и события находили выражение в тех или иных формах (история стиля); подобно тому, как наше знание литературных источников должно опираться на внимание к тому, как при меняющихся исторических условиях определенные темы и понятия находили выражение в предметах и событиях (история типов); точно так же, и даже в большей степени, наша синтетическая интуиция должна опираться на постижение того, как при меняющихся исторических условиях общие и основные тенденции человеческой мысли находили выражение в определенных темах и понятиях. В общих чертах это можно было бы назвать историей культурных симптомов или «символов» в том смысле, в каком употреблял этот термин Эрнст Кассирер. Историк искусства должен сравнивать свое представление о внутреннем смысле произведения или группы произведений, которым он уделяет свое внимание, со своим представлением о внутреннем смысле всех доступных ему документов цивилизации, исторически связанных с данным произведением или группой произведений; с документами,

свидетельствующими о политических, поэтических, религиозных, философских и социальных тенденциях исследуемой эпохи, страны или личности. Само собой разумеется, что историку политической жизни, поэзии, религии, философии и социальной ситуации следует аналогичным образом использовать произведения искусства. Именно в поисках скрытого смысла, или содержания, различные гуманитарные дисциплины встречаются на одном уровне, а не подчиняют себе одна другую.

И наконец: если мы хотим выразаться более строго (что, разумеется, не всегда необходимо в обычной речи или письме, где общий контекст проливает свет на значение наших слов), нам следует провести разграничительную черту между тремя уровнями тематического сюжета или смысла, нижний из которых обычно путают с формой, а средний представляет собой специальную область изучения иконографии. На каком бы уровне мы ни действовали, предлагаемые нами идентификации и интерпретации будут зависеть от нашей субъективной подготовленности, и именно поэтому их следует подкреплять и корректировать, познавая исторические процессы, которые в сумме можно назвать традицией.

Я постарался свести в единую таблицу все, о чем до сих пор рассуждал. Но мы обязаны помнить, что четко разграниченные категории, которые в этой сводной таблице обозначают три как бы независимых сферы значения, в действительности являются аспектами одного феномена, а именно — произведения искусства, взятого как целое. Таким образом, в реальной работе методы исследования, которые появляются здесь как три не связанные между собой исследовательские операции, сливаются друг с другом в один органический и неделимый процесс.

Объект интерпретации

I. Первичный, или явный, сюжет — (А) фактический, (Б) выразительный, — составляющий мир художественных мотивов.

II. Вторичный, или условный, сюжет, составляющий мир образов, историй и аллегорий.

III. Внутреннее содержание, или смысл, составляющие мир «символических» ценностей.

Вид интерпретации

- I. Доиконографическое описание (и псевдо-формальный анализ).
- II. Иконографический анализ.
- III. Иконологическая интерпретация.

Средства интерпретации

- I. Практический опыт (знакомство с предметами и событиями).
- II. Знание литературных источников (знакомство с определенными темами и понятиями).
- III. Синтетическая интуиция (знакомство с основными тенденциями человеческой мысли), обусловленная личной психологией и *Weltanschauung**.

Корректирующий принцип интерпретации (история традиции)

- I. История стиля (знание того, как при меняющихся исторических условиях предметы и события получали то или иное формальное выражение).
- II. История типов (знание того, как при меняющихся исторических условиях определенные темы или понятия выражались теми или иными предметами и событиями).
- III. Общая история культурных симптомов, или «символов» (постижение того, как при меняющихся исторических условиях основные тенденции человеческой мысли выражались определенными темами и понятиями).

II

Когда от общих проблем иконографии и иконологии мы обращаемся к частным проблемам иконографии и иконологии Ренессанса, нас естественно начинает живо интересовать явление, от которого произошло само название — Ренессанс: возрождение классической древности.

Ранние итальянские историки искусства, такие как Лоренцо Гиберти, Леон Баттиста Альберти, и в особенности Джорджо Вазари, полагали, что античное искусство было ниспровергнуто в начале христианской эры и ожило лишь

* Мировоззрение (нем.)

тогда, когда превратилось в основу ренессансного стиля. Причины падения античного искусства эти авторы видели во вторжении варварских орд и во враждебном отношении раннехристианского духовенства и ученых.

Полагая так, первые историки Ренессанса были и правы и неправы. Они были неправы, считая, что в Средние века традиция полностью прервалась. Литературные, философские, научные и художественные представления античности сохранялись веками, в особенности после того, как Карл Великий и его последователи стали намеренно возрождать их. Однако первые историки были правы в том, что общее отношение к античности коренным образом изменилось одновременно с началом ренессансного движения.

Средневековье ни в коей мере не осталось слепо по отношению к визуальным ценностям античного искусства и проявило глубокий интерес к интеллектуальному и поэтическому наследию античной литературы. Однако следует отметить, что в период Высокого Средневековья (тринадцатый — четырнадцатый века) античные мотивы не использовались для выражения античных тем и, наоборот, античные темы не получали воплощения в античных мотивах. Так, на фасаде собора Св. Марка в Венеции можно видеть два больших рельефа одного размера, один из которых был выполнен в римскую эпоху, в третьем веке н. э., а другой почти ровно тысячу лет спустя (илл. 5, 6)⁶. Мотивы их настолько сходны, что это наводит нас на мысль о том, что средневековый камнерез сознательно вознамерился скопировать античный рельеф. Но в то время как римский рельеф изображает Геракла, принесшего царю Эврисфею Эриманфского вепря, средневековый мастер, заменив львиную кожу складчатым одеянием, испуганного царя драконом, а вепря — оленем, превратил мифологическую историю в аллегория спасения. В итальянском и французском искусстве двенадцатого — тринадцатого веков мы обнаружим огромное число сходных случаев; а именно — прямое и сознательное заимствование античных мотивов со сменой языческих тем христианскими. Достаточно упомянуть наиболее известные образцы этого так называемого проторенессансного движения: статуи соборов Сен-Жюлья и Арля; знаменитая «Встреча Марии и Елизаветы» в Реймском соборе, которая долгое время считалась произведением ше-

стнадцатого века; или «Поклонение Волхвов» Никколо Пизано, где в образах Девы Марии и младенца Иисуса явно прослеживается влияние саркофага Федры, который до сих пор хранится в Кампосанто в Пизе. Однако еще чаще, чем прямые копии, встречаются примеры традиционного и постоянного повторения античных мотивов, некоторые из которых последовательно использовались для значительного числа христианских изображений.

Как правило, подобные вторичные интерпретации подсызвало и облегчало известное иконографическое сходство, когда, скажем, фигура Орфея использовалась для изображения Давида или когда тип Геркулеса, вытаскивающего Цербера из Аида, использовался, чтобы изобразить Христа, выводящего Адама из Лимба⁷. Но все это случаи чисто композиционной связи между античным прототипом и его христианской адаптацией.

С другой стороны, когда художник готической эпохи брался иллюстрировать историю Лаокоона, то Лаокоон предстал на этих иллюстрациях старым лысым отшельником в средневековом костюме, который нападал на приносимого в жертву быка с чем-то вроде топора, в то время как двое маленьких мальчиков парили в воздухе в верхней части рисунка, а морские змеи, стремительно извиваясь, возникали из бассейна с водой⁸. Дидона и Эней предстают перед нами как одетая по средневековой моде супружеская пара, занятая игрой в шахматы, или могут появиться в виде группы, напоминающей, скорее, пророка Натана перед царем Давидом, чем античного героя перед своей возлюбленной (илл. 7). Фисба, в свою очередь, ожидает Пирама, сидя на готическом надгробии с надписью «*Hic situs est Nipus rex*»^{*} в сопровождении традиционного креста (илл. 8)⁹. Когда мы задаемся вопросом о причинах этого любопытного разделения античных мотивов, наделенных неантичным значением, и античных тем, нашедших выражение в неантичных образах, то сам собой напрашивается ответ, что причины эти коренятся в разнице между изобразительной и письменной традицией. Художники, которые использовали мотив Геркулеса для образа Христа или мотив Атласа для образов Евангелистов (илл. 9, 10)¹⁰, дей-

^{*} Здесь похоронен царь Нин (лат.)

ствовали под впечатлением визуальных моделей, которые находились непосредственно у них перед глазами, занимались ли они непосредственным копированием античного памятника или подражали более поздней работе, в которой античный прототип представал измененным в ряде промежуточных трансформаций. Художники, изображавшие Медею средневековой принцессой или Юпитера — средневековым судьей, непосредственно переводили на язык образов описания, взятые из литературных источников.

В этом суть, и письменная традиция, через которую знание античных тем, особенно античной мифологии, передавалось и существовало на протяжении Средних веков, имеет огромную важность не только для медиевиста, но и для человека, занимающегося ренессансной иконографией. Ибо даже в эпоху итальянского Кваттроченто многие черпали свои представления о классической мифологии и соответствующих сюжетах не столько из подлинных античных источников, сколько руководствуясь этой сложной и зачастую ненадежной традицией.

Ограничившись античной мифологией, попытаемся проследить поэтапное развитие этой традиции. Уже поздние греческие философы начали относиться к языческим богам и полубогам просто как к персонификациям природных сил или нравственных качеств, а некоторые зашли так далеко, что объявили их обычными человеческими существами, впоследствии обожествленными. В последний век существования Римской империи эти тенденции получили особо широкое распространение. В то время как Отцы Церкви стремились доказать, что языческие божества были либо вымыслом, либо злыми духами (таким образом передавая много ценной информации о них), сам языческий мир настолько отдалился от своих божеств, что образованная публика вынуждена была читать о них в энциклопедиях, в дидактических поэмах или романах, в специальных трактатах по мифологии и комментариях к классическим поэтам. Среди таких позднеантичных сочинений, в которых мифологические персонажи трактовались в аллегорическом духе, «морализованно», если использовать средневековое выражение, были «Nuptiae Mercurii et Philologiae» Марциана Капеллы, «Mithologiae» Фульгенция и, конечно же, превос-

ходные комментарии Сервия к поэме Вергилия, в три или четыре раза превосходившие по объему сам текст и читавшиеся едва ли не чаще.

На протяжении Средних веков эти и им подобные сочинения прилежно использовались и развивались. Мифографической информации, таким образом, удалось выжить и стать доступной средневековым поэтам и художникам. За энциклопедиями, развитие которых началось с таких ранних авторов, как Беда и Исидор Севильский, последовали труды Рабана Мавра (девятый век), а своего пика этот процесс достиг в капитальных работах Высокого Средневековья Винсента из Бовэ, Брунетто Латини, Варфоломея Англиканского и других. Во-вторых, следует упомянуть средневековые комментарии к античным и позднеантичным текстам, прежде всего «Nuptiae» Марциана Капеллы, с предисловиями ирландских ученых (в их числе — Иоганн Скотт Эриугена), которая была авторитетно откомментирована в девятом веке Ремигием Осерским¹¹. В-третьих — специальные трактаты по мифологии, такие как так называемые «Mythographi» I и II, написанные еще раньше и главным образом основанные на трудах Фульгенция и Сервия¹². Самой важной работой подобного рода следует считать так называемую «Mythographus III», которую многие исследователи склонны приписывать великому английскому схоласту Александру Некхему, скончавшемуся в 1217 году; его трактат — впечатляющий обзор всей информации, доступной ученому около 1200 года, — с полным правом можно назвать итоговым компендиумом средневековой мифографии, и даже Петрарка использовал его для создания образов языческих богов в своей поэме «Африка».

Между временами «Мифографии III» и эпохой Петрарки был предпринят еще один шаг по «морализации» античных божеств. Персонажи и образы древней мифологии были не только истолкованы в обычном морализаторском ключе, но и совершенно определенно соотнесены с христианской верой: так, например, Пирам трактовался как Христос, Фисба — как человеческая душа, а лев, раздирающий ее одежды, как Зло; деяния Сатурна, в свою очередь, соотносились с поведением духовенства (как в добром так и в дурном смысле). Примеры такого рода сочинений — французский «Ovide Moralisé»¹⁴, «Fulgentius Metaphoralis»¹⁵ Джона Рай-

дволла, «Moralitates» Роберта Олкотта, «Gesta Romanorum» и прежде всего «Морализированный Овидий» на латыни, написанный около 1340 года французским богословом по имени Петрус Берхориус, или Пьер Берсюир, который был лично знаком с Петраркой¹⁶. Труды его предшествует специальная глава о языческих богах, основанная главным образом на «Мифографии III» и дополненная типично христианскими морализаторскими трактовками, и именно это вступление, морализующие трактовки из которого были в конце концов убраны из соображений краткости, завоевало огромную популярность под названием «Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum»¹⁷.

Новое и крайне важное начинание было предпринято Боккаччо. В своей книге «Genealogia Deorum»¹⁸ он не только предложил новый обзор материала, значительно расширившийся с 1200 года, но и постарался сознательно вернуться к подлинным античным источникам, тщательно сопоставив их друг с другом. Его трактат знаменует начало критического, научного отношения к наследию классической античности и может быть назван предшественником таких в полном смысле слова научных ренессансных трактатов, как «De diis gentium ... Syntagmata» Л. Г. Джиральди, который, со своей точки зрения, имел полное право взирать на своего наиболее известного средневекового предтечу как на «простонародного и недостоверного автора»¹⁹.

Можно заметить, что вплоть до «Genealogia Deorum» Боккаччо центром средневековой мифографии был регион, значительно удаленный от непосредственно средиземноморской традиции: Ирландия, Северная Франция и Англия. То же можно сказать и о Троянском цикле — наиболее важной эпической теме, которую античность завещала потомству. Первая ее авторитетная средневековая редакция, «Роман о Трое», появилась благодаря Бенуа-де-Сент-Мору, уроженцу Бретани; впоследствии «Роман» неоднократно выходил в сокращенном виде, а также в переводах на народные языки. По сути, мы вправе говорить о протогуманистическом движении, а именно об активном интересе к античным темам, независимом от интереса к античным мотивам, центром которого стали северные районы Европы, и, с другой стороны — о проторенессансном движении, а именно об активном интересе к античным мотивам независимо от античных тем,

центром которого стали Прованс и Италия. Немаловажный факт, который мы обязаны помнить, чтобы правильно понять ренессансное движение, состоит в том, что Петрарке, когда он описывал богов своих римских предков, приходилось справляться с компендиумом, составленным англичанином, и что итальянским художникам, которые иллюстрировали «Энеиду» Вергилия в пятнадцатом веке, приходилось использовать миниатюры в рукописях «Романа о Трое» и его вариантов. Дело в том, что, будучи излюбленным чтением светской знати, «Роман о Трое» был богато иллюстрирован задолго до текста вергилиевской поэмы, которую читали преимущественно ученые-схоласты и их ученики, и привлекал внимание профессиональных иллюстраторов²⁰.

И, действительно, легко увидеть, что художники, которые, начиная с конца одиннадцатого века, пытались перевести на язык образов протогуманистические тексты, не могли не изображать их в манере, совершенно отличной от античных традиций. Наиболее поразителен в этом отношении один из самых ранних примеров: миниатюра, выполненная кем-то из художников регенсбургской школы около 1100 года, на которой античные божества изображены в соответствии с описаниями в «Комментариях на Марциана Капеллу» Ремигия (илл. 11)²¹. На ней едущий в крестьянской тележке Аполлон держит в руках нечто наподобие сложенных в виде небольшого букета бюстов Трех Граций. Сатурн напоминает, скорее, выполненную в романском стиле кариаиду, чем отца олимпийских богов, а ворон Юпитера окружен маленьким нимбом, наподобие орла Св. Иоанна Евангелиста или голубя Св. Григория.

Тем не менее, одним контрастом между изобразительной и письменной традицией, сколь бы он ни был важен сам по себе, нельзя объяснить странную дихотомию античных мотивов и античных тем, характерную для искусства Высокого Средневековья. Дело в том, что, даже в тех областях, что унаследовали античную образность, как только сложилась новая устойчивая изобразительная традиция, та старая намеренно подавлялась, и предпочтение оказывалось изображениям, носящим совершенно неантичный характер.

Примерами этого явления могут служить, скажем, античные образы, периодически встречающиеся в изображениях христианских сюжетов, такие как, допустим, олицетворения

природных сил в утрехтской Псалтыри или солнце и луна в сцене Распятия. В то время как каролингские изделия из слоновой кости еще дают нам чисто античные типы — *Quadriga Solis* и *Biga Lunae*^{22*} — эти античные типы вытесняются неантичными в романских и готических изображениях. Олицетворения природы почти полностью исчезают, и только языческих идолов зачастую можно обнаружить в сценах мученичества, где они сохраняют свой классический античный облик дольше других персонажей потому, что являются символами язычества как такового. Во-вторых, что гораздо более важно, подлинно античные образы встречаются в иллюстрациях к текстам, которые иллюстрировались еще в позднеантичные времена, так, что визуальные модели были доступны художникам эпохи Каролингов: здесь и комедии Теренция, и тексты, вошедшие в «*De Universo*» Рабана Мавра, «*Psychomachia*» Пруденция, а также научные сочинения, прежде всего трактаты по астрономии, где мифологические образы появлялись как среди созвездий (Андромеда, Персей, Кассиопея), так и среди планет (Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Венера, Луна).

Во всех этих случаях мы видим, что античные образы старательно, хотя зачастую и неуклюже, копировались в каролингских рукописях и сохранялись в произведениях, на них основывавшихся, пока не были вытеснены совершенно иными в тринадцатом — четырнадцатом веках.

На иллюстрациях к астрономическим текстам девятого века такие мифологические персонажи, как Волопас (илл. 15), Персей, Геркулес или Меркурий, изображались в истинно античной манере; то же самое можно сказать и о языческих божествах, которые упоминаются в «Энциклопедии» Рабана Мавра²³. При всей их неуклюжести, главным образом обусловленной низким уровнем мастерства копииста одиннадцатого века, восстанавливавшего утраченную каролингскую рукопись, персонажи с иллюстраций к энциклопедии Рабана явно не составлены по кусочкам на основе книжных описаний, а соединены со своими античными прототипами изобразительной традицией (илл. 12, 13).

Тем не менее, несколько столетий спустя эти, подлинные, образы были преданы забвению, и на смену им пришли дру-

* Квадрига Солнца и пара коней Луны (лат.)

гие — частью новоизобретенные, частью заимствованные из восточных источников, — в которых современный зритель никогда не узнал бы античных богов. Венера представлена как модно одетая молодая дама, играющая на лютне или нюхающая розу. Юпитер похож на судью с перчатками в руках, а Меркурий, скорее, напоминает старого ученого или даже епископа (илл. 14)²⁴. И только Ренессанс вернул Юпитеру классический облик Зевса, а Меркурий — вновь стал молодым красавцем, наподобие античного Гермеса²⁵.

Все это доказывает, что отделение античных тем от античных мотивов произошло не столько благодаря изобразительной традиции, сколько вопреки ей. Античный образ, то есть слияние античной темы и античного мотива, копировался на протяжении каролингского периода, характеризующегося лихорадочным усвоением традиции. Этот же античный образ был оставлен, как только средневековая цивилизация достигла своего расцвета, и восстановлен в правах только с наступлением итальянского Кваттроцента. Привилегия Ренессанса как раз в том и состояла, чтобы воссоединить античные темы и античные мотивы после того, что можно было бы назвать часом испытания.

Для средневекового ума классическая античность была слишком отдаленной и одновременно слишком осязаемой, чтобы воспринимать ее как исторический феномен. С одной стороны, преемственность традиции заходила так далеко, что германский император считался прямым наследником Цезаря и Августа, лингвисты видели в Донате и Цицероне своих предшественников, а математики возводили свою родословную к Евклиду. С другой стороны, нельзя было не ощущать непреодолимой пропасти между языческой и христианской цивилизацией²⁶. Обе эти тенденции не создавали равновесия, необходимого для ощущения исторической дистанции. В умах многих античный мир приобретал черты отдаленного, сказочного мира, наподобие современного языческого Востока, и Вийяр де Оннекур мог назвать римскую гробницу «*la sepulture d'un sarrazin*», а Вергилий и Александр Великий представлялись восточными кудесниками. Для других античный мир был изначальным источником высоко ценного знания и образцом освященных времен институтов. Но никто из представителей Средневековья не в состоянии был увидеть античную цивилизацию как завершенное

в себе явление, пусть и принадлежащее прошлому и оторванное от современного мира, — как культурный космос, который надо исследовать и по возможности восстанавливать в его цельности, а не как мир живых чудес или сокровищницу разнообразных сведений. Философы-схоласты использовали идеи Аристотеля, вплетая их в собственные философские системы, а средневековые поэты свободно заимствовали у античных авторов, но никому из них и в голову не приходила мысль о классической филологии. Художники использовали, как мы с вами это уже видели, мотивы античных рельефов и античных статуй, но никому из них и в голову не приходила мысль о классической археологии. Точно так же, как Средние века были неспособны разработать систему перспективы, основанную на внимании к определенному расстоянию между глазом и объектом и дающую художнику возможность создавать целостные и согласованные образы предметов зримого мира, они не могли выработать концепцию истории, основанную на осознании интеллектуальной дистанции между прошлым и будущим и дающую возможность ученому создавать целостные и согласованные представления об ушедших эпохах.

Нетрудно убедиться в том, что, если в определенный период времени люди не способны (и не стремятся) понять, что античные мотивы и античные темы образуют единое структурное целое, на деле они вовсе и не стремятся сохранять их единство. Как только в Средние века были установлены основы собственной культуры и найдены собственные формы художественного выражения, стало невозможно не только восхищаться, но и просто понимать любое явление, которое не имело общего знаменателя с явлениями средневекового мира. Зритель Высокого Средневековья мог оценить красоту античной женской фигуры, когда она представлялась ему в образе девы Марии, и красоту Фисбы в облике девушки тринадцатого века, сидящей на готическом надгробии. Но Венера или Юнона, классические как по форме, так и по идее, показались бы ему омерзительным языческим идолом, а Фисба в античных одеждах, у античного надгробия, то есть археологическая реконструкция, оказалась бы полностью вне сферы его восприятия. В тринадцатом веке даже античный шрифт воспринимался как нечто по сути своей чуждое: пояснительные надписи на каролингском

Cod. Leydenensis Voss. lat. 79, сделанные прекрасным *Capitalis Rustica* для удобства менее эрудированных читателей были скопированы угловатым шрифтом Высокой готики (илл. 15).

Однако неспособность осознать скрытое единство античных тем и мотивов можно объяснить не только отсутствием чувства исторической перспективы, но также и разницей в эмоциональном подходе у средневекового христианства и языческой античности. В то время как эллинское язычество — по крайней мере судя по памятникам античного искусства — рассматривало человека как неразделимое и прекрасное единство души и тела, иудео-христианская концепция человека основывалась на идее «персти земной», которая насильственно и чудодейственно подчиняется единому началу бессмертной души. С этой точки зрения великолепные художественные образцы римского и греческого искусства, выражавшие физическую красоту и животные страсти, были допустимы, только когда насыщались сверхорганическим и сверхприродным смыслом, то есть, когда попадали в подчинение библейской или богословской тематике. В сценах светского характера, напротив, эти образцы заменялись другими, более соответствующими средневековой атмосфере придворных манер и условных чувств — так, чтобы варварские божества, обезумевшие от любви или полные жестокости, представляли изящными принцами и дамами, чьи взгляды и поведение были бы в полном согласии с канонами жизни средневекового общества.

В миниатюре четырнадцатого века к «*Ovide Moralisé*» изображение Европы разыграно персонажами, которые явно не охвачены бурными страстями (илл. 16)²⁷. Европа, в поздне-средневековом платье, сидит верхом на безобидном бычке, словно юная леди, совершающая утреннюю прогулку; ее спутники, в подобного же рода облачении, составляют группу благодушно настроенных зрителей. Казалось бы, охваченные скорбью, они должны издавать стенания и вопли, но ничего подобного не происходит, по крайней мере ничто в них не свидетельствует об их чувствах, так как иллюстратор был не способен, да и не склонен делать видимыми «животные страсти».

Рисунок Дюрера — копия с итальянского прототипа, сделанная, по всей вероятности, во время первого пребывания художника в Венеции, — акцентирует эмоциональность и

жизненность, которые отсутствуют в средневековом изображении (илл. 65). Литературным источником «Похищения Европы» стал для Дюрера не прозаический текст, где бык сравнивается с Христом, а Европа — с человеческой душой, а языческие стихи самого Овидия, словно бы ожившие в двух замечательных стансах Анджеоло Полициано: «Насладитесь же зрелищем Юпитера, преображенного в прекрасного быка силою любви. Он стремительно уносит свою охваченную ужасом сладостную ношу, Европа же обратила лицо свое к утраченному берегу, и ветер развеивает ее прекрасные золотистые волосы и складки ее одежд. Одною рукой она ухватилась за рог быка, другой — оперлась о его спину. Поджав ноги, словно боясь, что морская волна замочит их, она в страхе и страдании припадает к быку, тщетно взывая о помощи. Ибо ее нежные спутницы, оставшись на цветущем берегу, могут лишь восклицать: „Вернись, о Европа!“ И над всем побережьем стоит эхо их криков: „Вернись, о Европа!“ — меж тем как бык, озираясь, целует ее нежные ноги»²⁸.

Рисунок Дюрера действительно словно вдыхает жизнь в это чувственное описание. Припавшая к быку Европа, ее развсвающиеся волосы, поднятые ветром одежды, позволяющие видеть ее изящную фигуру, движения ее рук, озирающийся, повернувший голову бык, охваченные скорбью фигуры спутников Европы, оставшихся на берегу — все это изображено живо и верно, показана даже кипящая на берегу жизнь *aquatici monstercul**, пользуясь выражением другого писателя Кваттроченто, и сатиры, приветствующие похитителя.

Это сравнение лишний раз доказывает, что воссоединение античных тем и античных мотивов, характерное для итальянского Возрождения, в отличие от многочисленных спорадических проявлений античной традиции в период Средневековья, явилось событием не только гуманистического, но и общечеловеческого значения. Это — наиболее важная составляющая часть того, что, по выражению Буркхардта и Мишле, стало «открытием мира и человека».

С другой стороны, очевидно, что это воссоединение не было простым возвратом к античному прошлому. Прошедшие века изменили образ мыслей людей, которые уже не

* твари морские (лат.)

могли вновь обратиться в язычников; они изменили также их вкусы и средства, так что их искусство уже не могло просто повторять искусство древних римлян и греков. Они устремились к новой форме выражения, стилистически и иконографически не похожей ни на античную, ни на средневековую, но равно соотносенную с ними обеими и им обеим обязанную.

Примечания

1. Образы, выражающие идею не конкретного, индивидуально-го лица или предмета (такие как Св. Варфоломей, Венера, миссис Джонс или Виндзорский замок), а таких абстрактных и общих понятий, как Вера, Сладострастие, Мудрость и т. д. принято называть олицетворениями или символами (не в кассиреровском, а в самом обычном смысле, например, Крест или Башня Целомудрия). Таким образом, аллегории в отличие от историй можно определить как сочетание олицетворений и/или символов. Существует, разумеется, множество промежуточных вариантов. А. может быть изображен в облики Б. (Андреа Дориа в образе Нептуна у Бронзино; Лукас Паумгартнер в образе Св. Георгия у Дюрера), либо в общепринятом для олицетворения виде (миссис Стенхоуп как олицетворение Созерцания у Джошуа Рейнольдса); изображение конкретных, индивидуальных лиц, как людей, так и мифологических персонажей, может сочетаться с олицетворениями, как, например, в бесчисленных изображениях хвалебного характера. История может выражать некую дополнительную аллегорическую идею, как, например, иллюстрации к «Ovide Moralisé» или выступать как «прообраз» другой истории, как в случае с «Biblia Pauperum» или «Speculum Humanae Salvationis». Взаимонакладывающиеся смыслы могут либо вообще не входить в содержание произведения, как в случае с иллюстрациями к «Ovide Moralisé», которые зрительно неотличимы от миниатюр неаллегорического характера, иллюстрирующих сюжеты самого Овидия, либо придавать содержанию двусмысленность, которую, однако, можно преодолеть либо даже превратить в дополнительное достоинство, если сталкивающиеся смыслы переплавляются в горниле подлинно художественного темперамента, как в «Галерее Медичи» Рубенса.

2. G. Leidlinger. Das sogenannte Evangeliar Ottos III. Munich, 1912. Pl. 36.

3. Корректировать интерпретацию отдельного произведения искусства «историей стиля», которую, в свою очередь, можно построить лишь исходя из интерпретаций отдельных произведений, — задача, которая может показаться порочным кругом. По сути, это и есть круг, но не порочный, а методический (ср.: E. Wind. Das Experiment und die Metaphysik. Tübingen, 1934. S. 6; E. Wind.

Some points of Contact between History and Natural Science). Когда мы имеем дело с историческими или природными явлениями, отдельное наблюдение приобретает характер «факта» только тогда, когда его можно соотнести с другими, аналогичными наблюдениями таким образом, что весь ряд окажется «смыслообразующим». Таким образом, этот «смысл» сможет полностью контролировать интерпретацию новых наблюдений в пределах одного ряда явлений. Однако же если новое наблюдение решительно воспротивится тому, чтобы вписываться в «смысл» всего ряда, и ошибка здесь невозможна, «смысл» всего ряда должен быть сформулирован иначе — так, чтобы он мог включать в себя новое наблюдение. Этот методический круг, разумеется, возникает не только когда мы пытаемся установить взаимоотношение между мотивами и историей стиля, но и когда мы пытаемся сделать то же в отношении образов, историй и аллегорий и истории типов, а также в отношении интерпретации глубинного смысла и общей истории культурных характеристик.

4. G. Fiocco. Venetian Painting of the Seicento and the Settecento. Florence and New York, 1929. Pl. 29.

5. Одно из созданных на Севере Италии полотен, приписываемое Романино и хранящееся в Берлинском музее, внесено в каталоги как «Саломея», несмотря на фигуру служанки, спящего солдата и изображенный на заднем плане Иерусалим (№ 155); другая работа, согласно каталогу того же музея, принадлежит ученику Романино, Франческо Прато да Караваджо, а третья — Бернардо Строцци, уроженцу Генуи, работавшему в Венеции примерно в одно время с Франческо Маффеи. Крайне вероятно, что тип «Юдифи с блюдом» зародился в Германии. Один из наиболее ранних примеров (работа неизвестного мастера, выполненная около 1530 года и приписываемая Гансу Бальдунгу Грину) был опубликован Г. Пенсеном: G. Poensgen. Beiträge zu Baldung und seinem Kreis // Zeitschrift für Kunstgeschichte. VI. 1937. S. 36 ff.

6. Илл. в: E. Panofsky and F. Saxl. Classical Mythology in Mediaeval Art // Studies of the Metropolitan Museum. IV, 2, 1933. P. 228 ff., p. 231.

7. См. K. Weitzmann. Das Evangelion im Skevophylakion zu Lavra // Seminarium Kondakovianum. VIII. 1936. S. 83 ff.

8. Cod. Vat. lat. 2761. См.: E. Panofsky and F. Saxl., op. cit., p. 259.

9. Париж, Национальная библиотека, MS. lat. 15158, дат. 1289. См.: E. Panofsky and F. Saxl., op. cit., p. 272.

10. Ш. Толнаю (C. Tolnay. The Visionary Evangelists of Reichenau School // Burlington Magazine. LXIX, 1936. P. 257 ff.) принадлежит важное открытие, что впечатляющие образы четырех Евангелистов, восседающих на земном шаре и поддерживающих небесный свод (в первый раз они появляются в Cod. Vat. Barb. lat. 711, см. также илл. 9), сочетают в себе черты Христа во Славе и греко-римских небесных божеств. Однако, как указывает сам Толнай,

Евангелисты Cod. Barb. 711 «с явным усилием поддерживают массу облаков, которая даже отдаленно не напоминает духовную ауру, а выглядит как материальный груз, состоящий из нескольких синих и зеленых круговых сегментов, общие очертания которых образуют круг.. Изображение дает нам ошибочное представление о небе в форме сфер» (курсив мой). Из этого можно сделать вывод, что античным прототипом этих образов был не Келус, который легко несет складчатую драпировку (*Weltermantel*), а Атлас, в поте лица поддерживающий небесный свод. Св. Матфей в Cod. Barb. 711 (С. Tolnay. Pl. I, a) с головой, склоненной под тяжестью сферы и левой рукой упирающийся в бедро, особенно напоминает античный тип Атласа; существует еще один поразительный пример того, как поза Атласа переносилась на фигуры Евангелистов (Cim. 4454, fol. 86, v., см.: A. Goldschmidt, German Illumination. Florence and New York, 1928. Vol. II. Pl. 40). Толнай также не обошел вниманием это сходство и ссылается на изображения Атласа и Нимрода в Cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. 1 (см.: F. Saxl Verzeichnis astologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken // Sitzungberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. VI. 1915. Pl. XX. Fig. 42. и илл. 10); но, по всей видимости, он рассматривает тип Атласа как простое производное от типа Келуса. Однако даже в античном искусстве изображения Келуса развились из изображений Атласа, а в каролингском, оттоновском и византийском искусстве (прежде всего в школе Райхенау) фигура Атласа в его подлинном античном виде встречается несравненно чаще, чем изображение Келуса, причем оба как космологические олицетворения и разновидность кариатид. С иконографической точки зрения, Евангелисты также имеют больше сходства с Атласом, чем с Келусом. Древние верили, что Келус правит небесами, Атлас же поддерживал их и, в аллегорическом смысле, «ведает» ими; его считали великим астрономом, который передал *scientia coeli* (небесную науку) Гераклу (*Servius. Comm. to Aen. VI, 395*; и далее: *Isidorus. Etymologiae. III, 24, 1*; *Mythographus III, 13, 4*; *G. H. Bode. Scriptorum rerum mythicarum tres Romae nuper reperti. Celle, 1834. P. 248*). Поэтому было бы более последовательно и логично использовать тип Келуса для изображения Юга (см.: Tolnay. Pl. I, c), а тип Атласа — для изображения Евангелистов, которые, подобно ему, «ведали» небесами, но не правили ими. В то время как Гиберний Эксул говорит об Атласе: «*Sidera quem coeli cuncta notasse volunt*» (*Monumenta Germaniae. Poetarum latinorum medii aevi. Berlin, 1881—1923. Vol. I. P. 410*). Алкуин так характеризует Св. Иоанна Евангелиста: «*Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes*»** (*ibidem, p. 293*).

* Которого стремятся узреть все звезды неба (лат.)

** Иоанн, в писании твоём ты умом проник на небеса (лат.)

11. См.: *H. Liebeschütz. Fulgentius Metaforalis...* // *Studien der Bibliothek Warburg. IV. Leipzig, 1926. S. 15, 44 ff.*, а также: *E. Panofsky and F. Saxl.*, op. cit., esp. p. 253 ff.

12. *Bode*, op. cit., p. 1 ff.

13. *Bode*, op. cit., p. 152 ff. Что касается вопроса авторства, см.: *Liebeschütz*, op. cit., p. 16 f. passim.

14. Издано К. де Бепом: *Ovide Moralisé* // *Verhandelingen der kon. Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. New ser. XV, 1915; XXI, 1920; XXX, 1931—1932.*

15. Изд.: *Liebeschütz*, op. cit.

16. «*Thomas Walleys (Valeys)*». *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*; здесь использовано парижское издание 1515 г.

17. *Cod. Vat. Reg. 1290*, изд. в.: *Liebeschütz*, op. cit., p. 117 ff. с полным набором иллюстраций.

18. В данном случае использовано венцианское издание 1511 г.

19. *L. G. Gyraldus. Opera Omnia. Leyden, 1696. Vol. I. Col. 153: «Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis».*

20. То же относится и к Овидию. Существует крайне мало иллюстрированных латинских рукописей Овидия периода Средневековья. Что касается «Энеиды» Вергилия, то мне известны только две действительно «иллюстрированные» латинские рукописи, по времени попадающие между кодексом VI века из Ватиканской библиотеки и Рикардианусом XV века: *Naples, Bibl. Nazionale. Cod. olim Vienna 58* — X век (мое внимание обратил на него профессор Курт Вайцман, которому я также выражаю свою благодарность за разрешение дать репродукцию одной из миниатюр десятого века); и: *Cod. Vat. lat. 2761* — XIV век (ср.: *R. Fyster. Laocoön im Mittelalter und in der Renaissance* // *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. XXVII, 1906. S. 149 ff.*). Еще один манускрипт XIV века имеет лишь несколько инициалов (*Oxford. Bodleian Library. MS. Can. Class. lat. 52*; описан в: *F. Saxl and H. Meier. Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages. III. Manuscripts in English Libraries. London, 1953. P. 320 ff.*)

21. *Cm. 14271*. См.: *E. Panofsky and F. Saxl.*, op. cit., p. 260.

22. *A. Goldschmidt. Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. Berlin, 1914—1926. Vol. I. Pl. XX. № 40*. См.: *E. Panofsky and F. Saxl.*, op. cit., p. 257.

23. Ср.: *A. M. Amelli. Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro. Montecassino, 1896.*

24. *Cm. 10268 (XIV век)*. См.: *E. Panofsky and F. Saxl.*, op. cit., p. 251.; а также все прочие иллюстрации, основанные на тексте Михаила Скотта. О восточных источниках новых типов см.: там же, с. 239 и далее; *F. Saxl. Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident* // *Der Islam. III, 1912. S. 151 ff.*

25. О любопытных фактах, предшествовавших этому восстановлению (реанимация каролингских и архаических греческих моделей) см.: *E. Panofsky and F. Saxl.*, op. cit., p. 247, 258.

26. Подобный же дуализм характеризует средневековое отношение к *aera sub lege*: с одной стороны, синагога ассоциировалась с Ночью, Смертью, дьяволом и нечистыми животными, а с другой — еврейских пророков считали вдохновенными свыше, а персонажам Ветхого Завета поклонялись как предшественникам Христа.

27. Lyons. Bibl. de la Ville. MS. 742. Fol. 40. См.: *E. Panofsky and F. Saxl.*, op. cit., p. 274.

28. L. 456. См. также: *E. Panofsky and F. Saxl.*, op. cit., p. 275.

Итальянский текст стихов Полициано (Giostra I, 105, 106):

Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesauo,
E lei volgere il viso al lito persò

In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

Le ignude piante a se ristrette acooglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;

Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti "Europa" clascheduna piagne.
"Europa", sona il lito, "Europa, riedi" —
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi.

29. См. ниже, глава VI, прим. 22.

2

ИСТОРИЯ ТЕОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ПРОПОРЦИЙ КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ СТИЛЕЙ

Исследования о проблеме пропорций обычно встречаются со скептицизмом либо, в лучшем случае, без особого интереса. И то и другое неудивительно. Недоверие основано на том, что исследователи пропорций слишком часто уступают соблазну видеть в предметах то, что сами о них думают; безразличие можно объяснить современной точкой зрения на произведение искусства как на нечто сугубо иррациональное и субъективное. Современному зрителю, который до сих пор находится под влиянием подобного романтического подхода к искусству, просто неинтересно, если не удручающе скучно, когда историк рассказывает ему, какая рациональная система пропорций или даже определенная геометрическая схема лежит в основе того или иного изображения.

Тем не менее труды историка искусства (при условии, что он ограничивается достоверными сведениями и предпочитает работать со скудным, нежели с сомнительным материалом), изучающего историю канонов пропорций, могут вознаграждаться сторицей. Важно не только знать, придерживались ли художники того или иного периода определенной системы пропорций, но и то, какое реальное значение они вкладывали в это понятие. Поскольку будет ошибкой полагать, что теория пропорций как таковая вечна и неизменна. Существует коренная разница между методом древних египтян и методом Поликлета, между тем, как работал Леонардо, и тем, как работали художники в Средние века, — разница столь значительная, а главное, такого свойства, что в ней находят отражение основные различия между искусством древнего Египта и классической античности, между искусством Леонардо и искусством Средних веков. Если, рассматривая различные известные нам системы пропорций, мы постараемся понять не столько их внешнюю,

сколько внутреннюю сторону, если мы сосредоточимся не столько на достигнутых решениях, сколько на формулировке проблем, то системы эти предстанут перед нами как выражение единой «художественной интенции» (*Kunstwollen*), воплощенной в зданиях, скульптурах и полотнах данного периода или данного художника. История теории пропорций отражает историю стиля; более того, поскольку мы можем безошибочно понимать друг друга, разговаривая на языке математических формул, отражение это по ясности своей может превзойти оригинал. И можно утверждать, что теория пропорций выражает зачастую неясное и запутанное понятие *Kunstwollen* определеннее и конкретнее, чем само искусство.

I

Если начинать с определения, то под теорией пропорций мы понимаем систему установления математических отношений между размерами различных членов тела живых существ, прежде всего людей, постольку поскольку существа эти мыслятся как субъекты художественного изображения. Уже из этого определения видно, какими разными путями может пойти изучение пропорций. Математические отношения могут выражаться как делением целого на части, так и умножением отдельных единиц; попытки найти эти отношения могут диктоваться как желанием создать нечто прекрасное, так и интересом к «норме», и, наконец, необходимостью установить общую основу; но самое главное это то, что мы можем исследовать пропорции как применительно к объекту изображения, так и применительно к изображению объекта. Существует огромная разница между вопросом: «Каково нормальное отношение длины плеча к длине тела у стоящего передо мной человека?» — и вопросом: «Как следует мне соразмерить длину того, что соответствует плечу, по отношению к длине того, что соответствует телу, изображенному на моем полотне или в куске мрамора?» Первый вопрос относится к «объективным» пропорциям, и ответ на него предшествует художественной деятельности. Второй вопрос — это вопрос о «технических» пропорциях, и ответ на него дается непосредственно в процессе художественного творчества; мы можем поставить и

разрешить его только там, где теория пропорций совпадает (или даже подчинена) теории конструкции.

Таким образом, существовало три по самой сути своей различных возможности развития «теории человеческих размеров». Теория эта могла ставить перед собой цель установления «объективных» пропорций, не заботясь об их отношении к «техническим»; либо — установления «технических» пропорций, не заботясь об их отношении к «объективным»; либо, наконец, она могла устраниваться от выбора, а именно предпочесть вариант, когда «технические» пропорции совпадают с «объективными».

Последняя из упомянутых возможностей в чистом виде реализовалась лишь однажды — в египетском искусстве¹.

Существуют три причины, которые препятствуют совпадению «технических» и «объективных» размеров, и египетское искусство — если только особые условия не создавали кажущихся исключений — по сути сводило к нулю или, лучше сказать, полностью игнорировало их все. Первое состоит в том, что каждое движение изменяет размеры движущейся конечности, равно как и других частей тела; второе — в том, что художник в нормальных условиях видит предмет в перспективе; третье — в том, что потенциальный зритель тоже видит законченную работу в определенной перспективе, которая, если искажения значительны (как в случае со скульптурой, расположенной выше уровня глаз), должна компенсироваться сознательным отходом от объективно правильных пропорций.

Египетское искусство не признавало ни одной из этих трех причин. «Оптические усовершенствования», корректирующие зрительное впечатление (*temperaturae*, от которых, согласно Витрувию, зависит «эвритмическое» (гармоническое) впечатление от произведения) отрицались принципиально. Движения фигур не органичны, а механистичны, иными словами, состоят из чисто локальных изменений положения того или иного члена тела, изменений, не влияющих ни на форму, ни на размеры остальных частей тела. И даже перспектива (равно как и моделирование, которое с помощью светотени может достигать того же, чего можно добиться с помощью рисунка) сознательно отвергалась. Как живопись, так и рельеф — а по этой причине между ними в египетском искусстве не было значительной стилистической

разницы — отрицали ту явную протяженность плоскости в глубину, какой требует оптический натурализм (*skiagrajia*); скульптура же воздерживалась от явного уплощения трехмерных объемов, какого требует гильдебрандовский принцип *Reliefhaftigkeit*. Таким образом, в скульптуре, равно как в живописи и в рельефе, предмет изображался в таком виде, что, строго говоря, вместо *aspectus* («вида») как такового в нем присутствовал, скорее, геометрический план. Все части человеческой фигуры предстают перед нами либо целиком во фронтальной проекции, либо строго в профиль². Это относится как к объемной скульптуре, так и к плоскостным искусствам с той лишь разницей, что объемная скульптура, использовавшая многогранные блоки, давала зрителю всю совокупность проекций, но каждую отдельно, тогда как плоскостные искусства давали их не полностью, но соединенными в одном образе: грудь и руки изображались во фронтальной проекции, а голова и остальные члены — в профиль.

В завершенных скульптурных работах, где все формы получают объем, эта геометричность, напоминающая архитектурный чертеж, не столь очевидна, как в живописи и рельефах, но, судя по многим незаконченным фрагментам, мы видим, что даже в скульптуре окончательная форма всегда определялась лежащим в основе геометрическим чертежом, который предварительно наносился на поверхности блоков. Очевидно, что художник наносил четыре различных чертежа на вертикальные поверхности плиты (иногда дополняя их пятым, а именно — горизонтальной проекцией на верхней, горизонтальной поверхности)³; затем он отсекал лишнюю часть каменной массы таким образом, что фигуру образовывали плоскости, пересекающиеся под прямым углом и соединенные скруглениями, и, наконец, убирал образовавшиеся в результате острые кромки (илл. 17). Помимо незаконченных работ нам известен рабочий чертеж скульптора, папирус, находившийся прежде в берлинском музее, который в еще большей степени дает нам представление о методе работы скульптора, напоминающем методы каменщика при постройке дома: словно сооружая дом, скульптор вычерчивает сфинкса во фронтальной проекции, горизонтальной и боковой (от этой последней сохранилась только небольшая часть), так, что сегодня по этому чертежу можно соорудить точно такую же скульптуру (илл. 18)⁴.

При подобном подходе египетская теория пропорций вполне могла уклониться от ответа на вопрос, к чему же, собственно, она стремится — к установлению «объективных» или «технических» измерений, к антропометрии или теории конструкций; в одно и то же время она была и тем и другим. Ведь определить «объективные» пропорции предмета, то есть свести три его измерения к определенным величинам, означает лишь установить его размеры во фронтальной, боковой и горизонтальной проекции. А так как египетские изображения ограничивались этими тремя планами (с той лишь разницей, что скульптор совмещал их один с другими, а художник, работавший в области двухмерных искусств, смещивал их), «технические» пропорции не могли не совпадать с «объективными». Относительные размеры природного объекта, содержащиеся во фронтальной, боковой и горизонтальной проекциях, не могли не дать в сумме относительные размеры артефакта: заранее зная, что общая длина человеческой фигуры разделена на 18 или 22 части, а также что длина ступни колеблется от 3 до 3,5 таких частей, а длина тельца равна 5 частям⁵, древнеегипетский художник уже заранее знал, какую разметку ему предстоит сделать на живописной основе или на поверхностях плит.

По многим дошедшим до нас образцам⁶ мы можем судить, что египтяне осуществляли деление плоскости каменной плиты или стены путем нанесения сетки равных квадратов; они поступали так, изображая не только людей, но и животных, которые играют столь важную роль в их искусстве⁷. Назначение этой сетки мы сможем лучше уяснить, если сравним ее с обманчиво схожей системой квадратов, используемой современными художниками для перенесения своих композиций с меньших на большие площади (*mise au carreau*). В то время как эта операция предполагает подготовительный эскиз, сам по себе не связанный ни с какой сеткой, на который впоследствии накладывается в произвольно выбранных местах сетка из вертикальных и горизонтальных линий, квадратная сетка, которую использовали египетские художники, предшествует рисунку и предопределяет конечный результат. Пересекающиеся линии, постоянно фиксировавшие определенные точки человеческого тела, мгновенно указывали египетско-

му художнику или скульптору, как организовать изображение: он уже изначально знал, что лодыжку следует поместить на первой горизонтальной линии, колено — на шестой, плечи — на шестнадцатой и т. д.

Короче говоря, египетская сетка квадратов была нужна не для переноса изображения, а имела конструктивное значение и могла с успехом применяться как при установлении размеров, так и при определении движений. А поскольку такие действия, как ходьба или размахивание руками выражались исключительно стереотипными изменениями поз, а не реальными анатомическими смещениями, то даже движение могло быть соответствующим образом определено чисто количественными показателями. Так, например, было условлено, что у стремительно идущего человека длина шага (от носка одной ноги до носка другой) должна составлять 10,5 единиц, тогда как то же расстояние у стоящей фигуры устанавливалось в 4,5 — 5,5 единиц. Можно без особого преувеличения сказать, что когда египетский художник, знакомый с такой системой пропорций, ставил перед собой задачу изобразить стоящую, сидящую или идущую фигуру, то, стоило ему определить абсолютные размеры фигуры, конечный результат был известен уже наперед⁹.

Египетский метод применения теории пропорций ясно отражает *Kunstwollen* древних египтян, направленную не на изменчивое, а на постоянное, не на то, чтобы символизировать жизненное *сейчас*, а на то, чтобы воплощать вневременную вечность. Человеческая фигура, созданная художником эпохи Перикла, была наделена пусть кажущейся, но, в аристотелевском смысле, «актуальной» жизнью; это только образ, но образ, подобно зеркалу отражающий органику человеческого существа. Человеческая фигура, созданная египтянином, была наделена реальной, но, в аристотелевском смысле, лишь «потенциальной» жизнью; она воспроизводит форму, но не функцию человеческого существа, дает ее увековеченную копию. Действительно, мы знаем, что египетской надгробной статуе и не полагалось быть жизнеподобной, она служила лишь материальным вместилищем иной жизни — жизни духа «Ка». Для греков пластический образ сохранял память о некогда жившем человеке; для египтян этот же образ был телом в ожидании новой жизни. Для грека произведение искусства существует

в сфере эстетического идеала; для египтян — в сфере магической реальности. Для грека цель искусства — подражание (*mimesis*); для египтянина — реконструкция.

Давайте вновь обратимся к рабочему чертежу сфинкса. В нем использовано по крайней мере три различных масштабных сетки, поскольку этот сфинкс, держащий в лапах маленькую фигурку богини, составлен из трех разнородных частей, каждая из которых нуждается в собственной конструктивной системе: пропорции львиного тела должны соответствовать канону, принятому для этого вида животных; человеческая голова разделена на части в соответствии со схемой так называемых Царских Голов (в одном только Каире сохранилось более сорока моделей); и, наконец, фигурка богини, основанная на обычном каноне, предписывающем делить человеческую фигуру на двадцать четыре квадрата¹⁰. Таким образом, изображение всего этого существа — в чистом виде «реконструкция», состоящая из трех частей, каждая из которых задумана и соизмерена так, как если бы она стояла отдельно. Даже когда египетскому художнику пришлось соединять три разнородных элемента в единый образ, он не считал нужным смягчать жесткость трех различных систем пропорций, ради того чтобы придать им органическое единство, которое в греческом искусстве присуще даже Химере.

II

Исходя из вышесказанного, можно было предвидеть, что искусство древних греков попытается полностью освободиться от египетской системы пропорций. Принципы, которыми руководствовалась греческая архаика, еще напоминают нам Египет; развитие классического стиля, постепенно вытеснявшего архаику, как раз и состояло в признании определяющими художественными ценностями тех факторов, которыми пренебрегали и которые отвергали египтяне. Классическое греческое искусство стало учитывать изменение пропорций в результате физических движений; изменение перспективы в результате зрительного процесса, а также необходимость в некоторых случаях корректировать оптические впечатления зрителя с помощью «эзритмических» приспособлений¹¹. Таким образом греки не мог-

ли взять на вооружение такую систему пропорций, которая, утверждая «объективные» размеры, безоговорочно отвергала бы «технические». Они могли принять теорию пропорций только в той мере, в какой она предоставляла художнику возможность варьировать «объективные» размеры, от случая к случаю перегруппировывая их по своему усмотрению — говоря короче, только в той мере, в какой она была ограничена законами антропометрии.

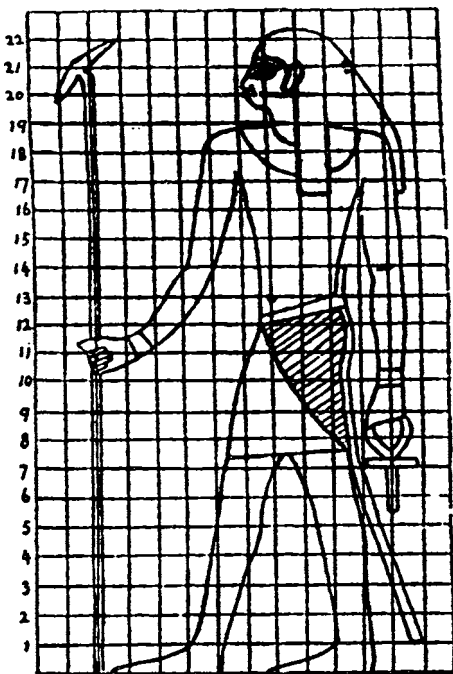
Поэтому мы располагаем гораздо более скудными сведениями о теории пропорций в том виде, в каком она существовала в классическом греческом искусстве, чем о системе пропорций в Древнем Египте. Как только тождественность «технических» и «объективных» размеров нарушилась, систему (или системы) уже нельзя было воспринимать непосредственно из самих произведений искусства¹²; с другой стороны, мы можем почерпнуть кое-какую информацию в литературных источниках, нередко связанных с именем Поликлета — отца классической греческой антропометрии или, по крайней мере, человека, сформулировавшего ее правила¹³.

Так, в галеновской «Placita Hippocratis et Platonis» мы читаем: «Хрисипп... утверждает, что красота состоит не в отдельных элементах, а в гармоничном соотношении частей, в пропорциональности одного пальца по отношению к другому, всех пальцев — к остальной части руки, остальной части руки — к запястью, запястья — к предплечью, предплечья — к плечу, короче говоря — в пропорциональном соотношении всех частей, как то записано в каноне Поликлета»¹⁴.

Прежде всего, отрывок этот подтверждает то, что мы подозревали с самого начала, а именно, что «канон» Поликлета носил чисто антропометрический характер, цель его таким образом состояла не в том, чтобы облегчить композиционную обработку каменных плит или стенных поверхностей, а исключительно в том, чтобы утвердить «объективные» пропорции нормального человека; он ни в коей мере не предопределяет «технические» размеры. Канон этот не сковывал художника, не требовал от него воздерживаться от передачи анатомических и миметических изменений, от использования перспективы и даже, в случае необходимости, от приспособления размеров фигуры к субъективному визуальному переживанию зрителя (как, например,

когда скульптор удлинял верхнюю часть высоко расположенной фигуры или делал более массивной одну из частей лица, на три четверти повернутого в профиль). Кроме того свидетельство Галена характеризует основной принцип Поликлетовой теории пропорций как, условно говоря, «органический».

Как мы уже знаем, египетский художник-теоретик сначала разбивал площадь на равные квадраты¹⁵, а затем вписывал в эту масштабную сетку очертания фигуры, не забывая о том, чтобы линии предварительной разбивки совпадали с органическими сочленениями тела. Мы видим, например, что в «позднем каноне» горизонтали 2, 3, 7, 8, 9, 15 проходят через совершенно незначительные точки.



1. «Поздний канон» египетского искусства (Travaux relatifs á la philologie et archéologie égyptennes. XXVII, 905, p. 144).

Греческий художник-теоретик действовал прямо противоположным образом. Он начинал не с механически составленной масштабной сетки, в которую затем последовательно вписывал отдельные части фигуры; напротив, он начинал с человеческой фигуры, органически разделенной на торс и остальные члены, и далее стремился последовательно уяснить, как эти части соотносятся между собой и с целым. Когда, согласно Галену, Поликлет описывал надлежащие пропорциональные соотношения пальца к другому пальцу, пальцев к ладони, ладони к предплечью, предплечья по к руке и, наконец, каждого отдельного члена ко всему телу, это означало, что античная греческая теория пропорций отошла от идеи конструирования тела на основе абсолютного модуля, словно строя его из небольших, одинаковых по размеру строительных плит: греческая теория пропорций стремилась установить отношение между имеющими различное анатомическое строение и непохожими друг на друга членами и всем телом. Таким образом, Поликлетов канон основан не на принципе механической тождественности, а на принципе органического различия; было бы абсолютно невозможно согласовать его положения с египетской масштабной сеткой. Чтобы получить представление о характере утраченной теории греков, нам следует обратиться не к египетской системе пропорций, а к той системе, в соответствии с которой выверены размеры фигур в первой книге трактата Альбрехта Дюрера о человеческих пропорциях.

Все размеры этих фигур выражены в простых дробях общей длины, и действительно следует признать, что простая дробь это единственный математически полноправный символ «отношения соизмеримых величин». Приведенный отрывок из Галена доказывает, что Поликлет также последовательно искал выражение меньшим частям как простым дробям большей — и в конце концов — общей величины и что он не стремился выразить размеры как кратные числа некоего постоянного *modulus*. Именно этот метод — метод прямого соотнесения размеров друг с другом и выражения их через посредство друг друга вместо раздельного сведения их к единой, нейтральной единице ($x = y / 4$, а не $x = 1$, $y = 4$) — позволяет достигнуть того, что моментально проявляется в «Vergleichlichkeit Eins gegen dem Andern» (Дюпер) и что так

характерно для античной теории. Не случайно Витрувий, единственный из древних авторов, оставивший нам некоторые цифровые данные, касающиеся пропорций человеческого тела (данные, совершенно очевидно почерпнутые из греческих источников), формулирует их исключительно как простые дроби от общей длины тела¹⁶, и установлено, что в Дорифоре самого Поликлета размеры наиболее важных частей тела выражены в таких дробях¹⁷.

Антропометрический и органический характер античной теории пропорций внутренне связан с ее третьей отличительной чертой, с ее отчетливо выраженной установкой на нормативность и эстетизм. В то время как египетская система стремилась только к тому, чтобы свести условные единицы к фиксированной формуле, канон Поликлета стремится уловить прекрасное. Гален открыто определяет его как «все, в чем заключена красота» (*κάλλος συνίσταται*). Витрувий обозначил свой небольшой перечень размеров как «пропорции *homo bene figuratus*»*. Единственное же утверждение, несомненно восходящее к самому Поликлету, звучит так: «τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίγνεσθαι»¹⁸, «прекрасное неспешно, оно входит в жизнь малыми числами». Таким образом, канон Поликлета был предназначен воплотить эстетический «закон», и для классической мысли крайне характерно, что она представляла себе такой «закон» исключительно в виде отношений, выраженных дробями. За исключением одного лишь Плотина и его последователей античные эстетики отождествляли принцип прекрасного с соразмерностью отдельных частей между собой и со всем целым¹⁹.

Следовательно, античная Греция противопоставляла жесткому, механистичному, статичному и условному кодексу египетских мастеров гибкую, динамичную и эстетически оправданную систему отношений. Контраст этот явно был известен уже в самой античности. В девяносто восьмой главе Книги Первой Диодор Сицилийский рассказывает следующую историю: некогда в древние времена (можно предположить, что речь идет о шестом веке до н. э.) два скульптора, Телекл и Феодор, работали, каждый, над одной из двух половинок культовой статуи; работа велась порознь, и первый трудился над своей половиной на Самосе, второй же гото-

* Человек совершенных пропорций (лат.)

вил свою в Эфесе. И вот, наконец, когда половинки соединили, выяснилось, что они идеально соответствуют друг другу. Такой метод работы, продолжает рассказчик, был в ходу у египтян, а не у греков. Поскольку у египтян «в отличие от греков, пропорции статуи не определялись согласно зрительному опыту» (*ἀλλὸ τῆς κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασίας*), но поступали иначе — сразу после того как камень добывали из карьера, раскалывали на плиты и обтесывали, размеры устанавливались «тут же» (*τὸ τῆνικαῦτα*), от самой большой части до самой маленькой²⁰. В Египте, рассказывает Диодор, все тело²¹ подразделялось на $21\frac{1}{4}$ равную часть²²; таким образом, как только было принято решение об общем размере фигуры, художники могли продолжать работу даже в разных местах, и несмотря на это, все части оказывались в точном соответствии друг с другом.

Независимо от того, правдив ли этот анекдотический рассказ, он тонко передает разницу в ощущении не только между египетским и древнегреческим искусством, но и между египетской и древнегреческой системой пропорций. Рассказ Диодора важен не столько тем, что подтверждает существование египетского канона, сколько тем, что акцентирует его крайнюю значимость для работы над произведением искусства. Даже самый развитый канон никогда не смог бы заставить двух художников сделать то, что приписывается Телеклу и Феодору, как только «технические» пропорции произведения стали отличаться от «объективных» данных, заложенных в каноне. Греческие скульпторы пятого, не говоря уже о четвертом веке, даже точно договорившись о системе пропорций и общем размере статуи, не могли бы работать по раздельности каждый над своей частью: даже строго придерживаясь оговоренных в каноне размеров, они были вольны по-своему решать вопрос о формальной конфигурации²³. Контраст, который хочет подчеркнуть Диодор, таким образом, вряд ли означает, что греки, как считалось ранее, в отличие от египтян, вообще не имели канона и определяли пропорции своих скульптур «на глаз»²⁴ — даже если не принимать во внимание, что Диодор, по крайней мере благодаря традиции, мог знать что-то о Поликлете и его учении. Диодор хочет донести до нас мысль о том, что для египтян канон сам по себе уже предопределял конечный результат (и поэтому мог применяться «немедленно», как только камень

был подготовлен); в то время как, с точки зрения греков, в дополнение к канону требовалось нечто совершенно отличное, а именно — визуальное наблюдение. Диодор хочет указать на то, что египетский скульптор, подобно камнетесу, нуждался для выполнения своей работы только в размерах и, полностью полагаясь на них, мог воспроизвести — или, точнее выражаясь — произвести скульптуры в любом месте и в любом количестве, в то время как, по контрасту с ним, греческий художник не мог мгновенно применить требования канона к мраморной плите, но должен был периодически сверяться с *κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία**, то есть с «визуальным восприятием», учитывающим органическую подвижность и гибкость тела, которое предстояло изобразить, разницу ракурсов, которые открываются глазу художника, и даже, возможно, особые обстоятельства, при которых зритель будет смотреть на законченную работу. Само собой разумеется, что все это подвергает каноническую систему измерений бесчисленным вариациям, когда дело доходит до практики²⁵.

Контраст, который хочет прояснить своим рассказом Диодор и который он проясняет с замечательной яркостью, таким образом, сводится к различию между «реконструкцией» и «подражанием» (*μίμησις*), между искусством, где безраздельно правит механистический, математический код, и таким искусством, где несмотря на единство правил остается простор и для *иррациональности* художественной свободы²⁶.

III

Противопоставляя стиль средневекового искусства (за исключением, быть может, периода, известного как Высокая готика) стилю классической античности, первый обычно принято называть «плоскостным» (*flächenhaf*). Однако, по сравнению с египетским искусством, средневековое следовало бы охарактеризовать как «уплощенное» (*verflächig*). Дело в том, что разница между египетской и средневековой «плоскостностью» заключается в том, что если в Египте объемное изображение полностью отвергалось, то в период Средневековья оно просто обесценивалось. Египетские

* Явление, видение (*греч.*)

изображения плоскостны потому, что египетское искусство передает лишь то, что *de facto* можно изобразить на плоскости; средневековые изображения кажутся плоскостными даже несмотря на то, что средневековое искусство передает то, что *de facto* на плоскости изобразить нельзя. Если египтяне решительно отказывались от изображения лица в трехчетвертном развороте, а торса и членов тела — под острым углом, средневековый стиль, опираясь на свободу движения в античном искусстве, допускал как то, так и другое (и действительно, трехчетвертной разворот считался правилом, в то время как полный профиль или фас были исключением). Однако эти позы не использовались для создания иллюзии глубины изображения; поскольку оптически эффективные средства моделировки и светотень не применялись, позы эти, как правило, передавались с помощью линейных контуров и плоских цветовых пятен²⁷. Таким образом, в средневековом искусстве существуют все виды форм, которые, с чисто технической точки зрения, можно было бы описать как изображенные в перспективном сокращении. Но, поскольку их воздействие не опирается на оптические средства, они не производят на нас впечатления изображенных в «перспективе» в том смысле, в каком это слово обычно употребляется сегодня. Так, расположенная под острым углом нога создавала впечатление висящей в воздухе, а плечи в трехчетвертном развороте, в плоскостном изображении напоминали горб.

В подобных обстоятельствах теория пропорций должна была ориентироваться на новые цели. С одной стороны, уплощение форм было несовместимо с античной антропометрией, утверждавшей, что человеческая фигура существует как трехмерное тело; с другой — ничем не скованная подвижность этих форм, прочно укоренившееся наследие античного искусства, не позволяла принять систему, которая, подобно египетской, предустанавливала бы как «технические», так и «объективные» размеры. Таким образом, Средние века оказались перед тем же выбором, что и античная Греция, но Средневековье было вынуждено сделать выбор прямо противоположный. Отождествляя «технические» и «объективные» размеры, египетская теория пропорций сумела сочетать антропометрические характеристики с системой конструкций; греческая теория пропорций, упразд-

няя это тождество, была вынуждена отказаться от претензий на то, чтобы устанавливать «технические» размеры; средневековая система отказалась от претензий устанавливать «объективные»: она ограничилась организацией плоскостного аспекта картины. Если египетский метод был «конструктивным», а метод античности — антропометрическим, то метод, принятый в Средние века, можно назвать схематическим.

Однако в рамках средневековой теории пропорций можно выделить две различных тенденции. Безусловно, общее у них то, что и та и другая основана на принципе планиметрической схематизации, но принцип этот был истолкован по-разному в готическом и византийском искусстве.

Византийская теория пропорций, которая, учитывая огромное влияние византийского искусства, имела чрезвычайное значение также и для Запада (см. илл. 19), еще обнаруживает следы античной традиции в том, что вырабатывает собственную схему, беря за отправную точку органическую сочлененность человеческого тела: она восприняла тот основополагающий факт, что части тела соотношены друг с другом самой природой. Но она полностью отлична от античной традиции в том, что размеры этих частей выражаются уже не простыми дробями, а путем несколько упрощенного приложения модульной системы. Размеры тела на плоскости — все, что лежало за пределами плоскости, само собой, не учитывалось — выражались через единицу, за которую была принята длина головы или, точнее говоря, длина лица (по-итальянски: *viso* или *faccia*, нередко также *testa*)²⁸, причем общая длина тела обычно равнялась девяти таким единицам. Так, согласно «Учебнику афонских иконописцев», длина лица равнялась одной единице, длина торса — трем, длина верхней и нижней части ноги — двум, верхняя часть головы равнялась $\frac{1}{3}$ (длине носа), высота стопы составляла $\frac{1}{3}$, длина шеи — также одну треть²⁹; половина ширины груди (включая изгиб плеча) принималась равной $1\frac{1}{3}$, в то время как внутренняя длина предплечья и кисти приравнивались к одной единице.

Эти указания вполне совпадают с тем, что писал Ченнино Ченнини — поздний теоретик треченто, большая часть взглядов которого прочно связана с византизмом. Его раз-

меры практически во всех частностях совпадают с изложенными в «Учебнике» за исключением того, что длина торса (3 единицы) разделена двумя особыми точками — подложечной ямкой и пупком, а верхняя часть головы не определяется точно как одна треть, таким образом длина всего тела — за вычетом верхней части головы — равна не девяти, а восьми и двум третям. С тех пор византийский канон проникает в теорию искусства последующих периодов, где он играл важную роль вплоть до семнадцатого—восемнадцатого веков³⁰ — иногда в полностью неизменном виде, как у Помпония Гаурика, иногда с незначительными модификациями, как у Гиберти и Филарете.

У меня нет ни малейших сомнений, что истоки этой системы, получавшей, если можно так выразиться, размеры, так сказать путем вычислений, следует искать на Востоке. Правда, одно в высшей степени сомнительное позднеренессансное свидетельство (Филандер) приписывает римлянину Варрону³¹ канон, который, разделяя общую длину тела на $9\frac{1}{3}$ *teste*, кажется тесно связанным с обсуждавшейся выше системой. Но в античной литературе по искусству нет никаких указаний на этот канон³², а соображения Поликлета и Витрувия основаны на совершенно иной системе (а именно, на системе простых дробей); кроме того, предшественники традиции, представленной в «Учебнике» и в «Трактате» Ченнини, действительно существовали, как оказывается, в Аравии. В писаниях «Братства Целомудрия», арабского учебного братства, процветавшего в девятом — десятом веках, мы обнаруживаем систему пропорций, которая предшествует уже рассмотренным в том, что для выражения размеров тела пользуется одной достаточно большой единицей, или модулем³³. Но даже если этот канон и был заимствован из более древних источников³⁴, маловероятно, чтобы они существовали ранее позднеэллинистического периода, то есть времени, когда вся картина мира преобразилась (не без восточного влияния) в свете мистики чисел и когда, вместе с общим сдвигом от конкретного к абстрактному, даже сама античная математика, самым видным и последним представителем которой следует считать Диофанта Александрийского, подверглась «арифметизации»³⁵.

Канон «Братства Целомудрия» как таковой не имеет ничего общего с художественной практикой. Являясь частью

«гармонической» космологии, он не обеспечивал метода живописного изображения человеческой фигуры, целью его было дать возможность постижения всообъемлющей гармонии, которая объединяет весь космос числовыми и музыкальными соответствиями. К тому же приведенные здесь данные применимы не ко взрослому человеку, а к новорожденному младенцу — существу, которое имеет лишь второстепенное значение для изобразительных искусств, но играет основополагающую роль в космологическом и астрологическом мышлении³⁶. Однако византийская художественная практика не случайно приняла систему, выработанную с совершенно иными намерениями и для совершенно иных целей, в конце концов позабыв о ее космологическом происхождении. Сколь бы парадоксально это ни звучало, алгебраическая, или цифровая, система измерений, сводящая размеры тела к единому модулю, была, при условии, что модуль не слишком мал, гораздо более совместима со средневековой тенденцией к схематизации, чем античная система простых дробей.

«Дробная» система обеспечивала объективную оценку человеческих пропорций, но не их адекватную передачу в произведении искусства: канон, опирающийся прежде всего на отношения, а не на действительные величины, давал художнику живое и яркое представление о трехмерном организме, но не о методе его последовательного воссоздания в двухмерном образе. Алгебраическая же система, уступая «дробной» в гибкости, носила несомненно «конструктивный» характер. Когда художник, благодаря традиции, знал, что умножение определенной единицы дает ему все основные размеры тела, он мог, последовательно применяя такой *moduli*, воссоздать фигуру на живописной плоскости очень быстро и практически независимо от органической структуры тела³⁷. В византийском искусстве этот метод схематического, графического плоскостного рисунка сохранился вплоть до недавних времен: Адольф Дидрон, первый издатель «Учебника афонских иконописцев», видел, как монахи XIX века по-прежнему используют этот метод, снимая циркулем индивидуальные размеры и моментально перенося их на плоскость стены.

Соответственно византийская теория пропорций поставила перед собой задачу определить даже размеры дета-

лей головы в терминах модульной системы, приняв за единицу измерения длину носа, равную одной трети длины лица. Согласно «Учебнику» длина носа равна не только высоте лба и длине нижней части лица (что соответствует канону Витрувия и большинству ренессансных канонов), но также и высоте верхней части головы, расстоянию от кончика носа до угла глаза и длине шеи до кадыка. Сведение вертикальных и горизонтальных размеров головы к одной единице позволило осуществить процедуру, которая с особой ясностью демонстрирует средневековую склонность к планиметрической схематизации, — процедуру, с помощью которой не только размеры, но и формы можно определить *geometrico more*. Поскольку, когда горизонтальные, а равно и вертикальные размеры головы превратились в кратные постоянной единицы — длины носа — стало возможным вписать конфигурацию в целом в три концентрических круга с общим центром на переносице. Внутренний круг, радиус которого равен одной длине носа, очерчивает брови и скулы; средний, радиус которого равен двум длинам носа, задает внешний размер головы, включая волосы, и определяет его нижнюю границу; внешний, радиус которого равен трем единицам, проходит через кадык и, как правило, также образует нимб (илл. 2 в тексте)³⁸. Применение этого метода автоматически влечет за собой ту преувеличенную высоту лба и ширину черепа, которые в фигурах, выпол-



2. «Схема трех окружностей» Византии и византийского искусства.

ненных в данном стиле, столь часто создают впечатление вида сверху, но по сути восходят к применению того, что можно назвать «византийской схемой трех окружностей», — схемой, которая показывает, насколько мало средневековая теория пропорций, сосредоточенная исключительно на рационализации «технических» размеров, заботилась о том, чтобы устранить «объективную» небрежность. Канон пропорций предстает в данном случае не только как симптом *Kunstwollen*, но даже почти как носитель особой стилистической силы³⁹.

«Схема трех окружностей», для иллюстрации которой мы воспроизводим страницу из той же рукописи, откуда было взято изображение Богоматери (илл. 19) и где содержится сравнительно много выполненных по этой схеме рисунков голов (илл. 20), была чрезвычайно популярна в византийском искусстве и искусстве, подражающем ему: в Германии⁴⁰ и Австрии (илл. 21)⁴¹, Франции⁴² и Италии⁴³, в монументальной живописи⁴⁴ и прикладном искусстве⁴⁵, но прежде всего в бесчисленных иллюстрациях к рукописям⁴⁶. И даже там, где — особенно в работах небольшого формата — точная конструкция, выверенная по циркулю и линейке, отсутствует, сам характер форм зачастую указывает на их происхождение от традиционной схемы⁴⁷.

В византийском искусстве тенденция к планиметрической схематизации заходила так далеко, что даже рисунок профилей в трехчетвертном развороте строился аналогично⁴⁸. Точно так же, как при изображении лица в фас, лицо «в перспективе» строилось по той же плоскостной схеме с использованием равных модулей и окружностей; схема эта использовалась для создания впечатления действительной, хотя и «неправильной» перспективы, опираясь на то, что «на картине» графически равные расстояния могут «обозначать» неравные.

Представляя из себя по сути дополнение к «системе трех окружностей» для лица, изображенного в фас, трехчетвертной разворот был возможен лишь при условии, что голова не может быть наклонена вперед, а только склонена вправо или влево, (илл. 22, 23)⁴⁹. В таком случае, поскольку вертикальные размеры оставались неизменными, задача сводилась к схематическому изображению в перспективе горизонтальных размеров, а это можно было сделать лишь при двух

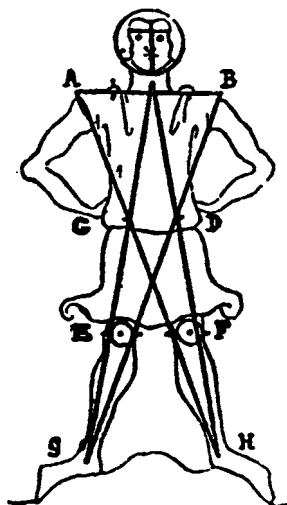
условиях: во-первых, должна быть сохранена принятая единица (длина носа), и, во-вторых, несмотря на количественные изменения, должна оставаться возможность очертить контур головы окружностью с радиусом в две длины носа, а нимб, если таковой имелся, концентрической окружностью с радиусом в три таких длины. Из-за поворота головы центр этой окружности или окружностей, разумеется, уже не мог совпадать с переносицей, но должен был находиться в пределах обращенной к зрителю части лица, а для того чтобы он совпадал с какой-либо характерной физиогномической точкой, он, как правило, переносился на внешний угол глаза, бровь или зрачок. Если мы предположим, что эта точка, обозначим ее *A*, является центром окружности с радиусом в две длины носа, окружность эта определит кривую черепа и — в точке *C* — ширину отвернутой от нас части лица⁵⁰; эффект «перспективы» основан на том, что расстояние *AC* (достигающее только двух единиц), которое при строго фронтальном изображении «обозначало» только половину ширины головы, при трехчетвертном развороте «обозначает» несколько больше, а именно настолько больше, насколько точка *A* сдвинута по отношению к медиане лица. Дальнейшее членение горизонтальных размеров может быть достигнуто подлинно средневековой схематизацией, иными словами — простым делением расстояния *AC* на две или на четыре части (при этом, разумеется, объективное значение точек *J*, *D*, *K* изменяется в зависимости от того, где находится центр окружности — в уголке глаза или в зрачке)⁵¹.

Вертикальные размеры, как мы заметили, остались неизменными: нос, нижняя часть лица и шея равны соответственно одной условной единице. Но бровь и верхняя часть головы уменьшаются в размерах, поскольку переносица (*B*), от которой ведется отсчет вертикальных размеров, уже не находится на одном уровне, как при изображении в фас, с центром окружности, которая описывает контур черепа; поскольку он совпадает с углом глаза или со зрачком, он по необходимости должен находиться где-то выше. Соответственно, если *AE* равно двум условным единицам, *BL* будет несколько меньше.

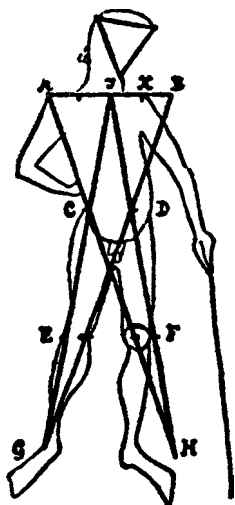
При всей тенденции к схематизации византийский канон основывался, по крайней мере в некоторой степени, на

органическом строении тела; а тенденция к геометрическому определению форм еще уравнивалась интересом к размерам. Готическая система — еще один шаг, удаляющий нас от античности, — почти исключительно служит определению контуров и направлений движения. То, что французский архитектор Вийар де Оннекур представлял своим *confrères* (собратьям) как «*art de pourtraicture*» по сути есть «*méthode expéditive du dessin*», который имеет крайне мало общего с измерением пропорций и изначально игнорирует природную структуру организма. В данном случае фигура не «измеряется» вообще (даже и в соответствии с длиной лица или головы); схема, если можно так выразиться, полностью отвергает объект. Система линий — часто исключительно орнаментальная по характеру, а иногда напоминающая готические узоры, камешное готическое кружево — накладывается на человеческую фигуру как совершенно самостоятельный проволочный каркас. Прямые линии это, скорее, «направляющие», а не мерные линии: не всегда совпадая с естественными размерами тела, они определяют облик фигуры только постольку, поскольку их расположение указывает направление, в котором должны двигаться члены, и поскольку точки их пересечения совпадают с отдельными геометрическими точками фигуры. Так, стоящая мужская фигура является результатом конструкции, которая не имеет ничего общего с органическим строением тела (илл. 3 в тексте): фигура, за исключением головы и ног, вписана в вертикально удлинённый пятиугольник с едва выдающейся верхней вершиной, причем горизонтальная сторона составляет более одной трети длинных сторон AN и BG ⁵². Соответственно точки A и B совпадают с плечевыми суставами; G и H — с пятками; J — середина линии AB — определяет положение кадыка, а точки, разделяющие длинные стороны на трети (C , D , E , F) определяют соответственно положение тазобедренного и коленного суставов⁵³.

Даже головы (людей и животных) конструируются не только из таких «природных» форм, как круг, но и из треугольников и уже упоминавшегося пятиугольника, который в чистом виде никогда не встречается в природе⁵⁴. Фигуры животных — если к ним вообще применяется какой-либо особый вид изображения — составлены из совершенно чуждых природному миру треугольников, квадратов и круглых



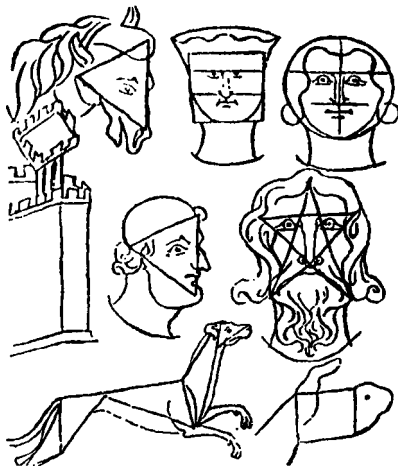
3. Построение фронтальной фигуры, по Вийару де Оннекуру. Париж, Национальная библиотека, (MS. fr. 19093, fol. 19).



4. Построение фигуры, развернутой на три четверти, по Вийару де Оннекуру. Париж, Национальная библиотека, (MS. fr. 19093, fol. 19).

арок (илл. 5 в тексте)⁵⁵. И даже когда кажется, что интерес к пропорциям преобладает (как, например, в представленной на илл. 24 голове, вписанной в большой квадрат, разделенный на шестнадцать одинаковых квадратов со сторонами, равными одной длине носа в соответствии с афонским иконописным канон)⁵⁶, верхний квадрат, вписанный в большой круг и составленный из диагоналей (как на типично готической вертикальной проекции готических флеронов), мгновенно вводит планиметрический, схематизирующий принцип, определяющий, скорее, форму, нежели пропорции. Между тем эта же самая голова дает нам понять, что все эти изображения, как можно было бы подумать, вовсе не плод безудержной фантазии (как бы тесно они ни граничили с ней): голова с одного из реймских витражей (илл. 25) в точности соответствует конструкциям Вийара и не только в отношении размеров⁵⁷, но и в отношении черт лица, которые совершенно очевидно определяются формой поставленного на угол квадрата.

Подобно византийским и подражавшим им художникам, Вийар де Оннекур предпринял интересную попытку применить схему, разработанную для фронтальной проекции к трехчетвертному развороту; однако он пытался конструировать не одни только головы, но и фигуры целиком, причем подход его был еще менее дифференцированным и еще более произвольным (илл. 4 в тексте). Он применил уже описанную пятиугольную схему без всяких изменений за исключением того, что плечевой сустав, ранее совпадавший с точкой *B*, теперь совпадал с точкой *X*, находящейся примерно на середине отрезка *JB*. Точно так же, как на византийском трехчетвертном развороте, впечатление «перспективы» достигается за счет того, что одна и та же длина на той стороне тела, которая отвернута от нас, «означает» половину общей ширины торса, а именно расстояние от кадыка до плечевого сустава (*JX*), в то время как на стороне, обращенной к нам, она представляет только одну четверть



5. Вийар де Оннекур. Построение голов, руки и борзой собаки. Париж, Национальная библиотека, (MS. fr. 19093, fol. 18v).

общей ширины. Эта любопытная конструкция, пожалуй, наиболее красноречивый пример теории пропорций, которая — «*pour légiurement ouvrier*» — сосредоточилась исключительно на геометрической схематизации «технических» размеров, тогда как античная теория, исходившая из диаметрально противоположных принципов, ограничивалась антропометрическим определением «объективных» размеров.

IV

Практическое значение вышеописанных методов естественно было больше там, где художник был в большей степени связан с традицией и доминирующим стилем своей эпохи: в византийском и романском искусстве⁵⁸. В последующий период их применение сокращается, а поздняя готика четырнадцатого — пятнадцатого веков, полагаясь на субъективное наблюдение и столь же субъективное ощущение, отвергла вспомогательные схемы⁵⁹.

Итальянский Ренессанс, однако, взирал на теории пропорций с нескрываемым почтением, при этом, в отличие от Средневековья, рассматривая их не как техническое средство достижения цели, а как реализацию метафизического постулата.

Средневековье также было хорошо знакомо с метафизической интерпретацией строения человеческого тела. Мы сталкивались с соответствующими примерами в теориях «Братства Целомудрия», и рассуждения на космологические темы, строившиеся вокруг предначертанного Богом соответствия между вселенной и человеком (а следовательно, и церковными постройками), играли огромную роль в философии двенадцатого века. В пространном вступлении к писаниям Св. Хильдегарды Бингенской указывается, что человеческие пропорции следует объяснять исходя из гармоничного замысла Божественного творения⁶⁰. Тем не менее, продолжая держаться в рамках гармонической космологии, средневековая теория пропорций была никак не связана с искусством; как только подобная связь возникала, теория пропорций вырождалась в свод практических правил⁶¹, терявший всякую связь с гармонической космологией⁶².

И только в эпоху итальянского Ренессанса оба течения вновь сливаются воедино. В эру, когда скульптура и живо-

лись начали обретать положение *artes liberales*^{*}, и когда действующие художники старались усвоить всю научную культуру своего времени (в то время как ученые и литераторы, наоборот, стремились постичь произведение искусства как выражение высших, наиболее универсальных законов), было совершенно естественно, что даже практическая теория пропорций вновь исполнилась метафизическим смыслом. Теория человеческих пропорций рассматривалась одновременно как предварительное условие художественной деятельности и как выражение предустановленной гармонии микро- и макрокосма; более того, она рассматривалась как рациональная основа прекрасного. Можно, пожалуй, сказать, что Ренессанс объединил космологическое толкование теории пропорций, распространенное в эпоху эллинизма и в Средние века, с античным понятием «симметрии» как основополагающего принципа эстетического совершенства⁶³. Поскольку ставилась задача достичь синтеза мистического духа и рационального отношения, неоплатонизма и аристотелевской системы, то и теория пропорций интерпретировалась как с точки зрения гармонической космологии, так и с позиций нормативной эстетики; теории пропорций отводилась роль моста между позднеллинистическими фантазиями и констатированным Поликлетовым порядком. Вполне вероятно, что теории пропорций и оказалась столь бесценной находкой для ренессансной мысли потому, что только эта теория — одновременно и математическая, и умоглядная, метафизическая — смогла удовлетворить самые разнородные нужды своего века.

Таким образом, дважды и даже трижды благословенная теория пропорций (дополнительную ценность ей придавал тот исторический интерес, который «наследники античности» питали к немногочисленным аллюзиям классических авторов, включительно по той причине, что эти авторы были классическими)⁶⁴ приобрела в эпоху Ренессанса невероятно большое значение. Пропорциям человеческого тела возносили кивалы как яркому воплощению музыкальной гармонии⁶⁵; они выступали в роли общих арифметических и геометрических принципов (в особенности следует упомянуть «золотое сечение», которому в этот период поклонения Платону припи-

* Свободных искусств (лат.)

сывали исключительное значение)⁶⁶; их связывали с именами многих античных богов, наделяя их не только историческим и археологическим, но и мифологическим и астрологическим смыслом⁶⁷. Предпринимались новые попытки — в связи с одним из замечаний Витрувия — отождествить человеческие пропорции с пропорциями зданий и частей зданий, с тем чтобы продемонстрировать, с одной стороны, архитектурно-симметрию человеческого тела, а с другой — антропоморфность архитектуры⁶⁸.

Столь высокая оценка теории пропорций, однако, не всегда сопровождалась готовностью совершенствовать ее методы. Чем с большим энтузиазмом ренессансные авторы распространяются о метафизическом значении человеческих пропорций, тем меньше они, как правило, оказываются склонны к эмпирическому изучению и проверке. На деле же речь шла едва ли о большем, чем простое повторение (иногда с некоторыми поправками) уже сказанного Витрувием, а еще чаще о воспроизведении девятимерной системы, известной еще Ченнини. Лишь изредка деятели Ренессанса пытались устанавливать размеры головы с помощью нового метода⁶⁹ или пытались штурмовать третье измерение, дополняя понятия длины и ширины понятием глубины⁷⁰. Зарю новой эры можно было различить только там, где теоретики начали проверять данные Витрувия, производя замеры античных статуй; поначалу результаты измерений совпадали по всем параметрам⁷¹, однако впоследствии результаты стали периодически расходиться⁷²; и только тогда некоторые, часто ссылаясь при этом на античную мифологию, стали настаивать на определенной дифференциации в рамках идеального канона.

Сосуществование традиций Витрувия и традиций псевдоварроновских само по себе предполагало два различных типа систем пропорций, один из которых основывался на девяти единицах, равных длине лица, другой — на десяти; когда же к этим типам добавился еще один, укороченный, теоретики пришли к триаде, которую каждый на свой вкус мог соотносить либо с теми или иными богами⁷³, либо с тремя стилями античной архитектуры⁷⁴, либо с такими категориями, как благородство, красота и изящество⁷⁵. Важно, однако, что наши ожидания увидеть эти типы детально разработанными почти всегда наталкиваются на разочарование. Когда речь заходит о точных, индивидуальных размерах, ав-

торы либо умалкают, либо, признавая разнообразие типов, выделяют какой-либо один, который на повсрку оказывается идентичным канону Витрувия или Ченнели⁷⁶. И если первая книга «Трактата о живописи» Ломатцо выделяется как разнообразием представленных типов, так и точным определением размеров, то происходит это благодаря тому несложному обстоятельству, что у Ломатцо, который писал свою книгу в 1584 году, были предшественники, которых он мог с легкой душой использовать: фигура человека, длина которой равна девяти условным единицам длины головы, идентична дюреровскому типу «D», одна из фигур длиной в восемь единиц — дюреровскому типу «B», длиной в семь единиц — дюреровскому типу «A», фигура худого человека — дюреровскому типу «E» и т. д.

В том, что касается прочных знаний и методической точности, лишь двое из художников-теоретиков итальянского Ренессанса предприняли решительные шаги для разработки теории пропорций, отличной от средневековых норм. Это пророк «нового большого стиля» в искусстве Леон Баттиста Альберти и зачинатель этого стиля — Леонардо да Винчи⁷⁷.

Обоих отличала решимость поднять теорию пропорций до уровня эмпирической науки. Недовольные приблизительностью данных Витрувия и своих итальянских предшественников, они отвергали традицию в пользу опыта, опирающегося на точные наблюдения природы. Будучи итальянцами, они не стремились заменить единый, идеальный тип бесконечным разнообразием «характерных». Однако они отказались от определения этого идеального типа на основе метафизики гармонии и данных, освященных временем и традицией авторитетов: они осмелились взглянуть в лицо самой природе и, подходя к живому человеческому телу с циркулем и линейкой, тем не менее отбирали из множества моделей те, которые, по их собственному суждению и по мнению сведущих советников, были наиболее прекрасными⁷⁸. Их намерение заключалось в том, чтобы найти идеал, исходя из естественного и нормального, и вместо того, чтобы определять размеры лишь приблизительно и лишь постольку, поскольку они отражены на плоскости, оба художника стремились найти пути к идеалу чисто научной антропометрии, устанавливая размеры с максимальной точностью, бережно вглядываясь в природное

строение тела и учитывая при этом не только высоту, но также длину и ширину.

Таким образом, Альберти и Леонардо дополняли художественную практику, освободившуюся от средневековых ограничений, теорией пропорций, которая давала художнику не только плоскостную схему рисунка, но такой теорией, которая, основываясь на эмпирических наблюдениях, могла определить нормальную человеческую фигуру в ее органическом сочленении и трехмерной объемности. Тем не менее два великих «модернизатора» отличались друг от друга в одном немаловажном отношении: Альберти старался достичь общей цели, совершенствуя метод, Леонардо — расширяя сферу привлекаемого материала и стремясь к возможно более тщательной его обработке. Проявляя широту взглядов, которая отличала даже его подход к античности⁷⁹, Альберти, насколько это позволял ему метод, отказывался от следования любой традиции. Он изобрел — лишь косвенно связывая свой метод с утверждением Витрувия о том, что длина ступни равна одной шестой общей длины тела, — новую, оригинальную систему измерения, названную им «Экземпеда»: Альберти разделял общую длину на шесть *pedes*, то есть ступней (футов), шестьдесят *unciae*, то есть дюймов, и шестьсот *minuta*, то есть наименьших единиц⁸⁰, что позволяло ему легко и при этом с высокой степенью точности снять размеры с живой модели и занести их в таблицу (илл. 6 в тексте); полученные величины можно было даже складывать и вычитать как десятичные дроби, каковыми они по существу и являются. Преимущества новой системы очевидны. Традиционные единицы — *teste* или *visi* — были слишком велики для детальных промеров⁸¹. Выразить результаты измерений в простых дробях от общей величины было обременительно и неудобно, поскольку невозможно определить, сколько раз неизвестная длина содержится в известной без продолжительных экспериментов (для того, чтобы производить операции подобным образом, не теряя при этом терпения, требовалась *unica et infinita diligentia** Дюрера). Применять же торговые единицы измерения (такие как, например, «флорентийский локоть» или «римскую саппа») и их производные было бессмысленно там, где требовалось опре-

* Постоянная и исключительная тщательность (лат.)

6. Последователь Леонардо да Винчи.
 Пропорции фигуры составлены по
 «Экземпде» Альберти Л. В. (Рисунок в
 Codex Vallardi. Phot. Giraudon, No.
 260; разграничение верхнего сектора
 введено автором.)



делить не абсолютные, а относительные размеры предмета: художнику мог пригодиться лишь такой канон, который позволял бы ему изображать фигуру в любом требуемом масштабе.

Справедливости ради следует признать, что результаты, полученные самим Альберти, довольно скудны; они состоят из одной единственной таблицы измерений, которая, однако, по утверждению Альберти, была составлена на основе исследования значительного числа различных моделей⁸². Вместо того чтобы шлифовать и совершенствовать методику измерений, Леонардо сосредоточил свои усилия на том, чтобы расширить сферу наблюдений. При работе над пропорциями человеческой фигуры — в отличие от его же подхода к пропорциям тела коня, — он, следуя Витрувию и резко расходясь в этом с остальными итальянскими художниками⁸³, прибегал к методу простых дробей, тем не менее не отказываясь полностью и от «итало-византийского» деления тела на девять или десять единиц, равных длине лица⁸⁴. Эти, сравнительно простые, методы удовлетворяли Леонар-

до, поскольку он проанализировал огромное количество визуального материала, собранного (но, к сожалению, так и не обобщенного) им, с совершенно новой точки зрения. Отождествляя прекрасное и естественное, он стремился установить не столько эстетическое превосходство человеческих форм, сколько их природное, органическое единообразие; для него, чей ум ученого чаще всего руководствовался принципом аналогий⁸⁵, критерий этого органического единообразия сводился к наличию «соответствий» между самыми различными, при этом зачастую несоизмеримыми, частями тела⁸⁶. Так, большинство его утверждений укладывается в форму: «*da x a y è simile a lo spatio che è infra v e z*», то есть «расстояние *xу* равно расстоянию *vz*». Тем не менее Леонардо прежде всего задал самой науке антропометрии совершенно новое направление: он предпринял систематическое исследование тех механических и анатомических процессов, которые периодически могут влиять на объективные размеры выпрямленного в состоянии покоя человеческого тела, тем самым объединяя теорию человеческих пропорций с теорией человеческих движений. Он установил, что суставы увеличиваются в размерах при сгибании, что мускулы удлиняются или сокращаются, когда человек распрямляет ногу или вытягивает руку, и, наконец, свел все движения к одному общему принципу, который можно описать как принцип непрерывного и единообразного кругового движения⁸⁷.

Эти усовершенствования проливают свет на, возможно, самое основополагающее различие между Ренессансом и предыдущими периодами развития искусства. Мы неоднократно видели, что проводить различие между «техническими» и «объективными» пропорциями художника заставляют три обстоятельства: влияние органических движений, влияние перспективы и стремление учесть визуальные впечатления зрителя. У этих трех факторов есть нечто общее: все они предполагают признание художественной субъективности. Органическое движение привносит в расчет художественной композиции элемент субъективной воли и субъективных эмоций изображаемого; перспектива — субъективный визуальный опыт художника; «эвритмические» приспособления, изменяющие правильное в пользу того, что должно казаться правильным, — субъективный визу-

альный опыт потенциального зрителя. И именно Ренессанс впервые не только утвердил, но и формально узаконил и рационализировал эти три формы субъективности.

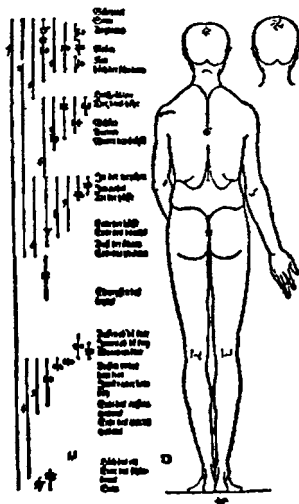
В искусстве Египта в расчет принималось только объективное, так как изображенные существа, не производя осознанных, целенаправленных движений, в силу механических законов казались навсегда застывшими в той или иной позе; далее, в египетском искусстве полностью отсутствовала перспектива, а на визуальный опыт зрителя соответственно не обращали никакого внимания⁴⁸. В Средние века искусство, выступив под знаменем «плоскостности» как против субъекта, так и против объекта, породило стиль, в котором хотя и присутствовало «актуальное» — в противовес «потенциальному» — движение, но казалось, что фигуры движутся не столько по собственной свободной воле, сколько под влиянием некоей высшей силы; стиль, в котором тела хотя и вращаются и перемещаются тем или иным образом, реального ощущения глубины, перспективы не возникает, да оно и не предусмотрено. Только в античности все три субъективных фактора — органическое движение, перспектива и оптические приспособления — обретают признание; но — и в этом коренная разница — признание это было, если можно так выразиться, неофициальным. Рядом с Поликлетовой антропометрией не возникло столь же развитой теории движения ни столь же развитой теории перспективы: все, что можно считать проявлением перспективы в античном искусстве, не является результатом интерпретации зрительного образа как центральной проекции, построенной согласно строго геометрическому методу; приспособления же, служащие тому, чтобы исправить зрительское восприятие, ограничивались, насколько известно, «правилом правой руки». Таким образом, можно считать важнейшим новшеством то, что Ренессанс дополнил антропометрию физиологической (и психологической) теорией движения, а также математически точной теорией перспективы⁴⁹.

Те, кто любят давать историческим фактам символическое толкование, увидят здесь специфически «современный» взгляд на мир, позволяющий субъекту утвердиться по отношению к объекту на равных и независимых правах; в то время как классическая античность еще не позволяла себе раз-

вернуто сформулировать этот конфликт, а Средние века верили в то, что и субъект и объект растворяются в некоем высшем единстве.

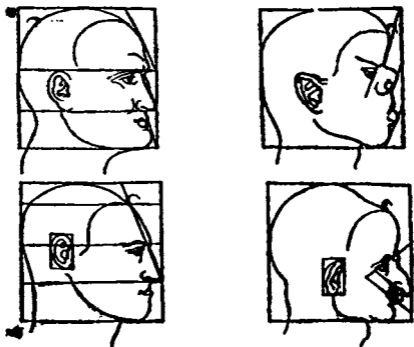
Действительный процесс перехода от Средних веков к Ренессансу (и даже в некотором смысле — за его границы) можно наблюдать, как под увеличительным стеклом, на примере эволюции взглядов первого немецкого теоретика человеческих пропорций Альбрехта Дюрера. Являясь продолжателем и наследником северной, готической традиции, он начинал с плоскостной схемы (поначалу даже не прибегая к данным Витрувия), которая, так же как и *portraicture* Вийара предопределяла одновременно позу, движение, контур и пропорции (илл. 26)⁹⁰. Однако под влиянием Леонардо и Альберти он направил свой интерес на чисто антропометрическую науку, которая, как он полагал, имет, скорее, воспитательное, чем практическое значение: «В статичных позах, как они представлены на предыдущих страницах, — пишет он о своих многочисленных, тщательно выверенных парадигмах, — фигуры вообще не нужны»⁹¹. В своем бескорыстном и подчиненном строгой дисциплине стремлении к знанию ради знания Дюрер использовал античный и Леонардовский метод простых дробей (илл. 7 в тексте) в Первой и Второй Книгах и систему «Ехемпеда» Альберти (минимальную единицу которой $\frac{1}{1000}$ он разбил еще на три меньших)⁹² — в Третьей. Однако он превзошел обоих великих итальянцев не только разнообразием и точностью своих измерений, но и подлинно критичным самоограничением. Твердо отказавшись от всяких претензий на установление единого идеального канона прекрасного, он предпринял куда более трудоемкую задачу установления разнообразных «характерных» типов, каждый из которых по-своему должен был «избегать прямого уродства». Дюреру удалось составить не менее двадцати шести серий пропорций, а также образец детского тела и детальные замеры головы, стопы и руки⁹³. Не останавливаясь на достигнутом, он помимо этого указал пути и средства дальнейшего варьирования этого множества типов с тем, чтобы суметь уловить даже аномальное и гротескное строго геометрическими методами (илл. 8 в тексте)⁹⁴.

Дюрер также попытался дополнить свою теорию измерений теорией движения (которая, однако, оказалась несколь-



7. Альбрехт Дюрер, «Человек D.» (Первая Книга Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nremberg, 1528).

ко неуклюжей и механистичной⁹⁵, так как художнику не хватало знаний анатомии и физиологии) и теорией перспективы⁹⁶. Подобно великому итальянскому художнику-теоретику Пьеро делла Франческа стремясь к тому, чтобы изображать в перспективе не только неодушевленные предметы, но и человеческие фигуры, Дюрер постарался облегчить этот крайне сложный процесс, сводя свободные поверхности человеческого тела к формам, определяемым простыми плоскостями⁹⁷, и для нас чрезвычайно полезно сравнивать эти схемы, разработанные в двадцатые годы с конструкциями, сделанными около 1500 (илл. 26). Не доводя рисунок до окончательного завершения, поздний Дюрер лишь подготавливает его; вместо того чтобы очерчивать контуры с помощью круговых дуг, он вписывает пластические единицы в стереометрические тела; математической схематизации линейно-



8. Альбрехт Дюрер. Четыре карикатурных профили. (Первая Книга Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nuremberg, 1528).

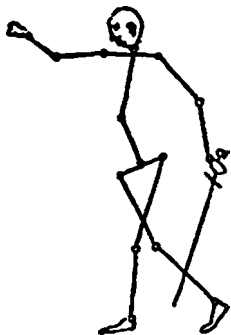
го рисунка он противопоставляет математически ясное выражение пластических концепций (илл. 27)⁹⁸.

V

Дюреровские «Vier Bücher von menschlicher Proportion» — это та вершина, которой теория пропорций никогда не достигала ни прежде, ни потом. Однако одновременно это и начало ее упадка. Сам Дюрер в некоторой степени поддался соблазну видеть в изучении пропорций человеческого тела самоцель: именно в силу своей сложности и точности исследования его выходили все дальше за пределы художественной применимости и в конце концов утратили всякую связь с художественной практикой. В его собственных произведениях воздействие этой избыточной антропометрической техники заметно в меньшей степени, чем воздействие его первых несовершенных исследований. И если мы вспомним, что самая маленькая единица его метрической системы, так называемая «частица» (*Trümlein*), составляла менее миллиметра, то разрыв между теорией и практикой становится очевидным.

Таким образом, усилия Дюрера в области теории человеческих пропорций как одной из областей теории искусства привели к появлению, с одной стороны, таких незначительных ученических работ, каждая из которых в той или иной степени зависела от его *opus maius*, как брошюры Лаутензака⁹⁹, Бсхама¹⁰⁰, Шена¹⁰¹, ван дер Хайдена¹⁰², или Бергмюллера¹⁰³; с другой — сухих догматических трудов Шадова¹⁰⁴ и Цайзинга¹⁰⁵. Но в то время как методы Дюрера вопреки его ожиданиям перестали служить искусству, они оказались буквально неопределимыми для развития таких новых наук, как антропология, криминология и, что удивительнее всего, биология¹⁰⁶.

Характер этой завершающей стадии развития теории пропорций соответствует, однако, общей эволюции самого искусства. Художественная ценность и значение теории, сосредоточенной исключительно на установлении объективных размеров тел, заключенных в фиксированных границах, не могло не зависеть от того, насколько изображение подобных предметов признавалось основной целью художественной деятельности. Ее важность должна была неизбежно уменьшаться пропорционально тому, как художественный гений постепенно переносил акцент с самого объекта на его субъективное восприятие. В искусстве Египта теория пропорций означала практически все, поскольку субъект не значил практически ничего; и она была обречена впасть в ничтожество, как только стороны поменялись местами. Вспомним, что победа субъективного принципа была подготовлена искусством пятнадцатого века, которое утверждало подвижность, присущую са-



9. Эрхард Шен (?). Схематизация человеческого движения (копия чертежа на кальке). Нюрнберг. Городская библиотека. (Cod. Cent. V. App. 34^m, fol. 32).

ним изображаемым вещам и самостоятельность зрительно-го опыта как художника, так и зрителя. Когда, после того как «возрождение классической античности» пошло на убыль, первые уступки субъективному принципу были использованы в полной мере, теория человеческих пропорций как отрасль теории искусства перестала играть хотя бы мало-мальски значительную роль. Стилям, которые можно было бы объединить под лозунгом «живописного» субъективизма — стилям, наиболее ярко представленным в голландской живописи семнадцатого века и во французском импрессионизме, — нечего было делать с теорией человеческих пропорций, так как для них твердые тела в целом и человеческая фигура в частности значили крайне мало по сравнению со светом и воздухом, рассеянными в безграничном пространстве¹⁰⁷. Стилям, которые можно было бы объединить под лозунгом «неживописного» субъективизма — добарочному маньеризму и современному «экспрессионизму» — теория человеческих пропорций тоже не нужна, так как для них твердые тела в целом и человеческая фигура в частности значили что-то лишь постольку, поскольку их можно было произвольно укорачивать, удлинять, искажать и, в конце концов, разлагать¹⁰⁸.

Таким образом, в «новейшее» время теория человеческих пропорций, обойденная вниманием художников и теоретиков искусства, стала предметом интереса лишь для ученых — если не считать тех немногих, кто решительно противостоит прогрессирующей тенденции субъективизма. Не случайно Гетс, в зрелые годы оставивший юношеский романтизм, предпочтя ему по сути своей классицистическую концепцию искусства, относился с таким теплым и деятельным участием к излюбленной дисциплине Леонардо и Дюрера. «Упорно разрабатывать канон мужских и женских пропорций, — писал он Й. Г. Майеру, — искать вариации, из которых складывается характер, более пристально исследовать анатомическое строение, стремиться к тому, чтобы найти прекрасные формы, выражающие внешнее совершенство, — вот те непростые задачи, в разрешение которых я желал бы, чтобы вы внесли свою лепту, так же как и я, со своей стороны, уже предпринял некоторые предварительные изыскания»¹⁰⁹.

Примечания

1. До некоторой степени эти возможности были также реализованы в стилистически сопоставимом искусстве Азии и архаической Греции.

2. Примечательным исключением, как в живописи так и в рельефе, можно считать лишь часть тела, расположенную выше бедра; но даже здесь мы не сталкиваемся с подлинной перспективой, то есть с естественным воспроизведением части тела «в движении»; скорее, перед нами — графический переход от фронтальной проекции груди к профильной проекции ног — форма, получавшаяся почти автоматически, когда обе эти проекции соединялись контуром. На долю греческого искусства выпало замесить эту графическую конфигурацию формой, действительно отображающей вращательное движение, иными словами выражающей «переместу», плавный переход из одного «состояния» в другое: подобно тому как греческая мифология трепетно относилась к метаморфозам, греческое искусство акцентировало эти переходные — или, как выразился бы Аристоксен, «критические» — движения, которые мы, со своей стороны, предлагаем обозначить как *contrapposto*. Это особенно бросается в глаза в наклоняющихся фигурах: сравни, например, египетского бога земли Кеба с фигурами распростертых на земле гигантов у подножия «Второго храма Афины».

3. Вид сверху был необходим в тех случаях, когда основные размеры фигуры были горизонтальные, как в изображениях животных, сфинксов и наклонных человеческих фигурах, а также в группах из нескольких фигур.

4. *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*. XXXIX, 1917. Col. 105 ff. (Borchardt).

5. Деление на восемнадцать квадратов характерно для «раннего канона», на двадцать два — для «позднего». Но в обоих случаях верхняя часть головы (лежащая выше *os frontale* (лобной кости) в «раннем» каноне и выше линии волос — в «позднем») не принималась в расчет, поскольку разнообразие причесок и головных уборов требовало здесь определенной свободы. См. *H. Schäfer. Von ägyptischer Kunst*. Leipzig, 1919. II. S. 236., а также блестящую статью К. К. Эдгара «Заметки о египетских „скульптурных моделях“» (*Recueil de travaux relatifs à la philologie ... égyptienne*. XXVII. P. 137 ff.; см. также его «Введение» к: *Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*. XXV. *Sculptors' Studies and Unpublished Works*. Cairo, 1906.)

6. Особенно многочисленны они в каирском музее; см. также интересный цикл стенописей Птолемея I в музее Хильдесхайма.

7. *Edgar*. Catalogue, p. 53, ср. также статью *A. Ertan* в *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*. XXX, 1908. S. 197 ff.

8. Ср., напр. статью Э. Маккея (*Journal of Egyptian Archaeology*, IV, 1917. Pl. XVII). Однако в прочих отношениях статья Маккея представляется менее основательной, чем работы Эдгара.

9. И наоборот: абсолютный размер, разумеется, определялся каждым квадратом сетки, что позволит египтологам реконструировать всю фигуру полностью по одному фрагменту.

10. Именно это «любопытное отклонение от предварительных разметок» придаст особую важность берлинскому папирусу: использование трех различных систем пропорций — аномалия, легко объяснимая тем, что данный организм по сути своей разнороден, — окончательно доказывает, что египетская система равных квадратов служила не методом переноса, а каноном. Для простого *mise au cartreau* художники, разумеется, всегда применяют одномасштабную сетку.

11. Сравни нередко упоминаемую историю статуи Афины работы Фидии, нижняя часть которой хотя «объективно» и была короче, тем не менее воспринималась как «соразмерная», когда статуя была установлена выше уровня глаз (*J. Overbeck. Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen. Leipzig, 1868. № 772*). Крайне интересен также малоизвестный отрывок из «Софиста» Платона, 235E/236A: «Не только те, кто занимаются большими скульптурными или живописными работами. Ибо, если они воспроизводят подлинные пропорции прекрасных форм, нижняя часть, как тебе известно, покажется меньше, а верхняя больше, чем должно быть, потому что первую мы видим на расстоянии, а вторую — совсем близко.... Поэтому разве я неправ, говоря, что художники отступают от истины и придают своим изображениям не действительные пропорции, а те, что кажутся им прекрасными?»

12. Хорошо известный Метрологический рельеф в Оксфорде (*Journal of Hellenic Studies. IV, 1883. P. 335 ff.*) не имеет никакого отношения к теории пропорций в искусстве и служит исключительно для того, чтобы стандартизировать, если можно так выразиться, коммерческие меры длины: 1 сажень (*ὀργυρία*) = 7 футам (*κόβες*) = 2,07 метрам, причем каждый фут равен 0,296 метра. Однако здесь не предпринята даже отдаленная попытка дать пропорции человеческой фигуры, на которой демонстрируются все эти единицы.

13. Что касается теоретиков пропорций, упоминаемых Витрувием — Меланхий, Поллис, Демофил, Леонид, Эуфранор, — то нам известны лишь их имена. Тем не менее Калькман (*Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst. Berliner Winkelmanns-programm. № 53. 1893. S. 43 ff.*) пытался доказать, что положения Витрувия восходят к канону Эуфранора. Более поздняя статья Фоута (*Journal of Hellenic Studies. XXXV, 1914. P. 225 ff.*) также не продвинула сколько-нибудь значительно наши знания об античной теории пропорций.

14. *Galen. Placita Hippocratis et Platonis. V. 3.*

15. Сама единица равна высоте стопы от подошвы до верхней части лодыжки (недавно ее определили как 1 «кулак» или $\frac{1}{3}$ «ладони»). Тем не менее отношение этой единицы к размерам отдельных членов, даже к той же длине стопы, непостоянно; сомнительно, чтобы вообще существовало намерение установить подобное отноше-

ние. В «раннем» каноне длина стопы, как правило, равна 3 единицам (ср., впрочем: *Edgar. Recueil de travaux...* P. 145), в «позднем» — почти $3 \frac{1}{2}$ и т. д.

16. Калькман (op. cit., p. 9 ff) совершенно справедливо подчеркивает этот факт, опровергав тех, кто видел в отрывке из Галена описание модульной системы. Совершенно очевидно, что этих авторов ввел в заблуждение δάκτυλος, т. е. палец, который они приняли за единицу измерения, в то время как это всего лишь наименьшая часть тела, входящая в систему измерений.

Чтобы убедить читателя, я привожу ниже пропорции Витрувия:

а) лицо (от линии волос до подбородка) = $\frac{1}{10}$ (от общей длины);

б) рука (от запястья до конца среднего пальца) = $\frac{1}{10}$;

в) голова (от макушки до подбородка) = $\frac{1}{8}$;

г) от кадыка до линии волос = $\frac{1}{16}$;

д) от кадыка до макушки = $\frac{1}{14}$;

е) длина стопы = $\frac{1}{6}$;

ж) локоть = $\frac{1}{4}$;

з) ширина груди = $\frac{1}{4}$.

Далее уточняется, что лицо делится на три части (лоб, нос и нижняя часть, включая рот и подбородок) и что выпрямленный корпус с вытянутыми руками вписывается в квадрат, а когда руки выпрямлены и разведены по сторонам, — в круг с центром, приходящимся на пупок. (О космологическом происхождении этой классификации см. *F. Saxl, op. cit., p. VI*).

Положения «а» и «в» явно противоречат положениям «г» и «д». В соответствии с которыми длина верхней части черепа должна равняться $\frac{1}{12}$, а не $\frac{1}{40}$. Поскольку правильной может считаться лишь последняя величина, ошибка вошла в текст либо в пункте «г», либо в пункте «д». Поэтому ренессансные теоретики, например Леонардо, вносили здесь некоторые исправления (см. прим. 83).

17. *Kalkman, op. cit., pp. 36—37*.

18. См. у Э. Дильса (*Archäologischer Anzeiger. 1889. № 1. S. 10*).

19. Пожалуй, не лишне будет рассмотреть в этой связи три непосредственно относящиеся к нашей теме категории эстетической теории Витрувия: *proportio, symmetria* и *eurythmia**. Наиболее простым из них является *eurythmia*. Как мы уже неоднократно упоминали (ср.: *Kalkman, op. cit., p. 9, 38*), она зависит от правильного применения тех «оптических ухищрений», которые, увеличивая или уменьшая объективные размеры, нейтрализуют субъективные искажения, возникающие в процессе восприятия произведения искусства. Поэтому, согласно Витрувию, *eurythmia* — это «venusta species commodusque aspectus» (I, 2), то есть «приятная внешность и подобающий внешний вид»: это — отличительное качество того, что Филон Механик, которого цитирует Калькман, называет τὰ

* соразмерность, симметрия и гармоничность (ритмичность) (лат.)

ὁμόλογα τῇ ὀράσει καὶ εὐρύθμα φαίνόμενα, то есть того, что «кажется зрению соответствующим и гармоничным». Так, в архитектуре это означает утолщение угловых колонн храмов, которые в противном случае из-за освещения казались бы тоньше остальных, а также кривизну стилобатов и эпистилей. Сложнее установить разницу между *proportio* и *symmetria*, так как оба термина до сих пор употребляемы, но приобрели совершенно разное значение. Мне кажется, что под *symmetria*, то есть «симметрией» в изначальном смысле этого слова в противовес *proportio* Витрувий понимал определение нормы в отличие от реализации нормы. *Symmetria*, определенная как «подобающая гармония членов самого произведения и метрическое соответствие отдельных частей по отношению к общему виду» (I, 2), могла бы быть названа эстетическим принципом: взаимное соотношение членов и соответствие части и целого. С другой стороны, согласно определению *proportio*, то есть «метрическая координация в пределах всего произведения *rata pars* (модуля, единицы) и целого» (III, 1), это технический метод, с помощью которого гармоничные соответствия, пользуясь выражением Дюрера, «перекладываются на практику»: архитектор выбирает модуль (*rata pars*, ἐμβατής), умножая который (IV, 3) он получает действительные метрические размеры работы, — так же как современный архитектор, решивший спроектировать гостиную в пропорции 5 : 8, определяет ее действительные размеры как 18'9" и 30'. Таким образом, это не то, что определяет прекрасное, а то, что лишь обеспечивает его практическое воплощение, и Витрувий чрезвычайно последователен, характеризуя *proportio* как то, посредством чего реализуется *symmetria efficiatur*, в свою очередь настаивая на том, что *proportio* должна быть «приспособлена к симметрии». Короче говоря, *proportio*, что лучше всего перевести как «приведение к масштабу», это архитектурный метод, который, с точки зрения античности, был слабо связан с изобразительными искусствами. Поэтому абсолютно логично, что Витрувий включает свой обзор человеческих пропорций в раздел *symmetria*, а не в раздел *proportio*, и что он выражает эти пропорции не как кратные единого модуля а как дробные величины от общей длины тела. Он рассматривает применение модуля, *commodulatio*, лишь как метод практического измерения; в то время как «подобающую гармонию» размеров, определение которых должно предшествовать этой *commodulatio*, он мыслит только в терминах, выраженных в дробях отношений, которые выводятся из органического членения самого тела (или, в данном случае, здания). См. также: Kalkmann, op. cit., p. 9: «*Proportio* влияет только на конструкцию благодаря модулю, *rata pars*. *Symmetria* это дополнительный фактор: члены должны быть подобающим образом соотносены друг с другом — вопрос, не затрагиваемый *proportio*». Подробнее см.: A. Jolles. Vitruvs Aesthetik. Diss. Freiburg, 1906. S. 22 ff.

20. Это описание замечательно соответствует стиху из Исайи, 44:13, в котором деятельность ассиро-вавилонских «резчиков» опи-

сана следующим образом: «Плотник, выбрав дерево, протягивает по нему линию, острокопечным орудием делает на нем очертание, потом обделывает его резцом, и округляет его, и выделывает из него образ человека красивого вида, чтобы поставить его в доме».

21. Следует отметить, что, говоря о греках, Диодор употребляет слово *συμμετρία* («гармоничная пропорция»), а в связи с египтянами, *κατασκευή* («конструкция», «изделие»).

22. Небольшая неточность: таких деланий двадцать два. Но сам принцип понят совершенно правильно, особенно тот факт, что верхняя часть головы составляет лишь малую долю (одну четверть). Примечательна также историческая и художественная зоркость, с которой Диодор подмечает стилистическую близость египетского и архаического греческого искусства, противопоставляя как то, так и другое классическому стилю. Ср. также предыдущую главу, где речь идет о мифическом основателе греческой скульптуры: «...τὸν τε ρυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Λαϊδάβου κατασκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἑλλήσι» («...что пропорции древних египетских статуй были теми же, что у эллинов открыл Дедал»).

23. Следует учесть также точку зрения Джолля (A. Jolles, op. cit., p. 91 ff.), который соотносит наш отрывок с якобы существовавшей внутри самого античного греческого искусства дихотомией, которую он характеризует как противопоставление «симметрической» и «эвритмической» концепций искусства, причем именно последняя, с его точки зрения, основана на *κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία*. Рассказ Диодора о Телекле и Феодоре вообще не имеет отношения к понятию *συμμετρία*: действительно, Диодор употребляет понятие *συμμετρία* применительно именно к тому классическому — и по отношению к Телеклу и Феодору более «современному» — стилю, который, по Джоллю, знаменует «несимметрическую», то есть «эвритмическую» концепцию искусства.

24. Как поступил и Вармунд, переводя Диодора (1869 г.). Эта точка зрения была справедливо отвергнута Калькманом (op. cit., p. 38) как противоречащая самому понятию *συμμετρία*, которое предполагает, что произведение искусства создается не «на глаз», а обусловлено принятыми нормами измерений.

25. Полагать, как то делает Калькман, что Диодор в данном случае имеет в виду исключительно «эвритмические» *temperaturaе*, кажется мне слишком узким прочтением.

26. Поэтому Леон Баттиста Альберти, который, как ни странно, также упоминает возможность создания статуи по раздельности и в двух различных местах (Leone Battista Albertis kleinere kunst-theoretische Schriften / Ed. H. Janitschek. Vienna, 1877. P. 199), говорит об этом лишь в связи с задачей создания точной копии уже существующей статуи; для него это не иллюстрация творческого метода, а возможность подчеркнуть точность метода переноса, изобретенного им самим.

27. В эпоху высокого Средневековья даже формы световых пятен и теней тяготели к чисто линейным элементам.

28. Это уже само по себе характеризует настроения эпохи. С античной точки зрения, метрическая ценность лица, стопы, локти, кисти, пальца представляли равный интерес; теперь именно лицо, как средоточие духовности, принимается за единицу измерения, «благодаря его важности, красоте и отчетливости размеров», как сформулировал это Аверлино Филарете в середине пятнадцатого века: см.: Antonio Averlino Filaretes Tractat über die Baukunst / Ed. W. von Oettinger. Vienna, 1890. P. 54.

29. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos / Ed. G. Schäfer. 1855. S. 82. В своем блестящем комментарии к «Комментариям» Пиберти (Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Berlin, 1912, II. S. 35) Юлиус фон Шлюссер утверждает (впрочем, ставя рядом со своим утверждением знак вопроса), что, согласно Афонскому канону, «высота стопы» равнялась одной единице; эта небольшая неточность объясняется путаницей: на самом деле речь идет о длине стопы «от лодыжки до пальцев», которая, точно так же как и у Ченнини, равна одной единице. Высота стопы, также согласно утверждению Ченнини, равна длине носа, или $\frac{1}{3}$ единицы, что, вместе с длиной шири и верхней части головы, каждая из которых также равна одной трети, составляет единицу и, в результате, доводит общую длину тела, до девяти единиц.

Документальную ценность конкретных деталей, содержащихся в «Учебнике афонских иконописцев», с моей точки зрения, недооценивали в литературе последних лет. Даже несмотря на то что дошедшее до нас издание содержит новые данные и обнаруживает влияние итальянских источников (на что указывают такие выражения, как τὸ νατουράλε)*, большая часть основного содержания книги восходит к практике высокого Средневековья. То, что это справедливо по отношению к главе о пропорциях, доказывает тот факт, что размеры, принятые афонским каноном, подкрепляются византийскими работами, созданными в двенадцатом — тринадцатом веках и даже ранее (см. ниже). То же можно сказать и о положениях, которые нельзя возвести к античности, например, о том, что длина лица десять раз укладывается в общей длине тела (по Витрувию, эта цифра равна 10); о том, что длина верхней части головы равна одной длине носа или $\frac{1}{27}$ общей высоты (по Витрувию, $\frac{1}{40}$) или о том, что длина стопы равна всего лишь $\frac{1}{9}$ (по Витрувию, $\frac{1}{6}$). Таким образом, хотя пропорции Ченнини совпадают с афонским каноном по всем этим пунктам, из этого не следует делать вывод о том, что афонский канон основан на итальянских источниках; скорее, это означает, что византийская традиция была продолжена Ченнини.

* Естественные (греч.) — итальянское (латинское) прилагательное, написанное греческими буквами и субстантивированное как греческое наречие.

С другой стороны, нельзя отрицать, что «Учебник» включает многие более поздние западные элементы. Так, например, в руководстве к иллюстрированию двенадцатой главы Откровения художнику предписывается изображать «Дитя, возносимое на небеса двумя ангелами» (*Das Handbuch...*, p. 251), а это, насколько мне известно, было новацией Дюрера, которое впервые появляется на его ксилографии В. 71. (Исходя из этого, Л. Г. Хайденрейх в своей работе «*Der apokalypscnsyklus im Athos-gebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration*» [*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII, 1939. S. 1 ff.] смог доказать, что византийские художники познакомились с «Апокалипсисом» Дюрера через гольбейновские гравюры к Новому Завету, опубликованному в Базеле в 1523 году).

30. Уже упоминавшиеся раннеренессансные каноны приводит Шлоссер в цитированной работе. Я хотел бы добавить несколько менее известные утверждения Франческо ди Джорджо Мартини (*Francesco di Giorgio Martini. Trattato di architettura civile e militare* / Ed. C. Saluzzo. Turin, 1841. I. P. 229 ff.), которые интересны тем, что еще обнаруживают явную тенденцию к планиметрической схематизации. Говоря о более позднем периоде, можно упомянуть среди прочих Марио Эквикола, Джорджо Вазари, Раффаэле Боргини и Даниэля Барбаро; последний из упомянутых авторов (*D. Barbaro. La practica della prospettiva*. Vinice, 1569. P. 179 ff.) — наряду с канон Витрувия — приводит канон «собственного изобретения», который, однако, отличается от широко известного типа девяти «teste» только тем, что в качестве модуля выступает получившая название *pollice*, то есть «большой палец» единица, равная $\frac{1}{3}$ *testa*, то есть одной длине носа. Тогда высота верхней части головы равна одному *pollice* («большому пальцу»), а высота ступни и длина шеи — $1\frac{1}{2}$ «большого пальца» соответственно. Таким образом, окончательная величина оказывается равной $9\frac{1}{3}$ *teste*; остальные восемь распределяются традиционно.

31. *Schlösser*, op. cit., p. 35. Лишняя треть появляется благодаря длине колена, за счет чего этот псевдоварроновский канон оказывается в чем-то аналогичен измерениям Гиберти: по Гиберти, длина бедра, включая колено, равна $2\frac{1}{2}$, а без колена — $2\frac{1}{6}$; таким образом, здесь также на само колено приходится $\frac{1}{3}$.

32. *Kalkmann*, op. cit., p. 11.

33. *F. Dieterici. Die Propädeutik der Araber*. Leipzig, 1865. S. 135 ff. Здесь, однако, за единицу принята не длина лица, а «пядь», равная $\frac{4}{5}$ длины лица.

34. Согласно данным, любезно предоставленным проф. Хельмутом Ритгером, до сих пор в арабских источниках не было обнаружено никаких других утверждений относительно пропорций человеческого тела. Тем не менее до нас дошли руководства, касающиеся пропорций букв; они также скорее основаны на модульной системе, чем на принципе простых дробей.

35. *M. Simon. Geschichte der Mathematik im Altertum in Verbindung mit antiker Kulturgeschichte. Berlin, 1909. S. 348, 357.*

36. Новорожденный ребенок действительно является существом, власть над которым сил, управляющих вселенной, особенно влияние небесных светил, проявляется более непосредственно и ярко, чем во взрослом человеке, жизнь которого обусловлена многими другими обстоятельствами.

37. Как только канон установлен, его можно с равным успехом применить как к сидящим, так и к стоящим фигурам (илл. 19). В данном примере длина лица считается не по линии волос, а по краю головного платка: для по сути своей далекого от натурализма стиля графическое изображение оказывается более важным, чем анатомические данные. Как того требует канон, длина руки автоматически определяется исходя из длины лица.

38. Добавим, что зрачки обычно находятся посередине между переносицей и периферией первой окружности, а рот разделяет расстояние между первой и второй окружностью в пропорции 1 : 1 либо, согласно афонскому канону, 1 : 2.

39. В византийской живописи даже обычай определять контур головы с помощью циркуля существовал вплоть до новейшего времени. См. *Didron, op. cit., p. 83.*

40. Один из многочисленных примеров см.: *P. Clemen. Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf, 1916.*

41. См., напр.: *P. Buberl. Die romanische Wandmalerei im Kloster Nonnberg // Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission... III, 1909. S. 25 ff. Figs. 61, 63.* Иллюстрации лучшего качества см.: *H. Tietze. Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg. Vienna, 1911.* Насколько мне известно, Буберль первым отметил существование системы конструкций в доготическую эпоху. (См. также: *K. M. Swoboda. Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde // Alte und neue Kunst (Wiener Kunsthwissenschaftliche Blätter). II, 1953. S. 81 ff.*)

42. См., напр.: *Album de Villard de Honnecourt, авторизованное издание Национальной Библиотеки, Pl. XXXII (византийские даже по стилю).*

43. См., напр., изображения голов работы Пьетро Каваллини в церкви св. Цецилии в Трастевере (воспроизведено в: *F. Hermañ. Le Galerie nazionale d'Italia. Rome, 1902. V. особ. Pl. II.*)

44. Включая витражи: см. Апостольские окна в западном хоре Наумбургского собора.

45. См. эмали в альбоме О. Вульфа, а также многочисленные изделия из слоновой кости (*O. Wulf. Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin-Neubabelsberg, 1914. II. S. 602.*)

46. См.: *A. Haseloff. Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg, 1897, особ. илл. № 18, 44, 66, 93, 94.*

47. Эта схема, которая в «упрощенной» форме встречается там, где с помощью циркуля определяются только контуры головы, а не

очертания лица, периодически модифицировалась, чтобы избежать «нестественной» высоты черепа: коэффициент радиусов трех окружностей принимался разным не $1 : 2 : 3$, а $1 : 1\frac{1}{2} : 2\frac{1}{2}$. В таком случае высота черепа не укладывается в одну единицу, а рот оказывается расположенным не между первой и второй окружностью, а находится непосредственно на второй. Это можно наблюдать на стеновых росписях в монастырской церкви Ноннберг в Зальцбурге (см. прим. 41 и илл. 21), а также на нескольких других примерах, как то — причём здесь это особенно заметно вследствие плохого состояния росписи — на позднероманских изображениях апостолов на южном папио западного хора собора Св. Петра в Бамберге.

48. См., напр., голову мадонны Ручеллаи в Санта-Мария-Новелла, но не мадонну Джотто.

49. Головы мадонн почти всегда наклонены вправо по отношению к зрителю.

50. В рудиментарной форме эта схема использовалась в написанной в романском стиле голове мадонны в церкви Санта-Мария-ин-Капитоль в Кельне (Clemen, op. cit, pl. XVII): окружность, определяющая контур головы, четко различима, однако художник не всегда строго придерживался схемы при исполнении работы.

51. В первом случае D (середина расстояния AC) обозначает внутренний угол левого глаза, во втором — зрачок; в первом случае I (середина расстояния AD) обозначает зрачок правого глаза, во втором — его внутренний угол. Таким образом, в обоих случаях наличие «перспективы» обусловлено тем, что технически равные величины «обозначают» большее расстояние части лица, отвернутой от зрителя.

52. Таким образом, создается ложное впечатление, что мы имеем дело с «пропорциональной конструкцией — фигурой, состоящей из восьми единиц длины лица» (B. Haendcke. Dürers Selbstbildnisse und konstruierte Figuren / Monatshefte für Kunstwissenschaft, V, 1912, S. 185, 188).

53. Магический смысл пентаграммы, безусловно, играет в ийаровских *pourtraicture* не большую роль, чем в византийском каноне человеческих пропорций играли мистический и космологический смысл числовых измерений.

54. Подобные «вспомогательные средства» местами сохранились до сих пор в студийной практике; см.: J. Meder. Die Handzeichnung. Vienna, 1919. S. 254, — где этот прием справедливо характеризуется как «средневековый». Мы обнаружим его даже у Микеланджело (K. Frey. Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarroti. Berlin, 1909—1911. № 290). Еще один пережиток *pourtraicture* Вийара можно обнаружить в одной из французских рукописей середины шестнадцатого века, ныне хранящейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне, где все виды животных и человеческих существ схематизированы в типично вийаровской манере за исключением того, что — в духе времени — планиметрический метод тринадцатого ве-

ка периодически сочетается со стереометрическим подходом ренессансных теоретиков. (См. также: *E. Panofsky, The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*. London, 1940. P. 119, figs. 97—99).

55. Даже человеческие фигуры, изображенные сидящими или в какой-либо иной необычной позе, нередко составлены из комбинаций треугольников и т. д. См., напр.: *Villard*. Pl. XLII.

56. Особенно поражает высота черепа, которая, согласно Афонскому канону, должна равняться одной длине носа. То, что у одного из двадцати шести дюреровских типов высота черепа также равна одной длине носа, не следует рассматривать (как это делает Морте: *V. Mortet, La mesure de la figure humaine... // Mélanges offerts a M. Emile Chatelain*. Paris, 1910. P. 367 ff.) как доказательство какой-либо реальной взаимосвязи.

57. Единственное отклонение состоит в относительном увеличении глазных яблоч.

58. Но даже здесь практическую важность их не стоит переоценивать. В целом, точно сконструированных фигур меньше, чем произвольных рисунков, и даже там, где художники тщательно подготавливали конструкцию из направляющих линий, они чаще всего отступали от нее в процессе работы (ср., напр., илл. 20 или фигуру св. Марии, о которой говорится в прим. 50).

59. Нередки указания на центральную вертикаль, которую, однако, хотя она и поддерживает фигуру, нельзя рассматривать как вспомогательное средство при конструировании фигуры или как средство определения пропорций.

60. *Pater Ildefons Herwegen, Ein mittelalterlicher Kanon des menschlichen Körpers / Repertorium für Kunstwissenschaft*. XXXII, 1909. S. 445 ff. Ср. также Хроники Св. Тронда (G. Weise, в *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*. IV, 1910—1911. S. 126). Вряд ли приходится сомневаться, что более кропотливые и тщательные исследования приведут к обнаружению гораздо большего числа подобных примеров на Западе.

61. Ср. фразу Вийара о «способе облегчить работу». Для средневековой теории пропорций характерно, что «Учебник» приводит специальные указания относительно того, насколько размеры одежды фигуры должны превосходить размеры обнаженного тела (на одежды «следует добавлять» $\frac{1}{2}$ единицы).

62. То, что подобная связь действительно существовала, вполне вероятно с исторической точки зрения. Даже то, что предпочтение было оказано не десяти — а девятиединичному типу, могло быть основано на мистике чисел или космологическом образе мыслей (теория сфер?). (См. также: *F. Saxl, Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften... // Sitzung-Berichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. 1925/1926. 2. Heidelberg 1927. S. 40 ff.*)

63. Юлиус фон Шлоссер доказал, что один из первых послеплатонических сторонников этого учения, Пиберти, выводил его — возможно здесь не обошлось без западных посредников, о чем смотри ни-

же, — из арабского источника — «Оптики» Альхазена. Однако еще больший интерес представляет то, что Гиберти, следуя за Альхазеном, все же придавал идее пропорциональности совершенно иной статус. Альхазен не рассматривает пропорциональность как основополагающий признак прекрасного; скорее, он упоминает его, если можно так выразиться, *en passant**. В своем замечательном рассуждении о том, что следует называть эстетикой, он перечисляет по меньшей мере двадцать один принцип или критерий прекрасного, поскольку для него не существует такой категории зрительного восприятия (сюда можно отнести цвет, свет, размер, позу, протяженность и т. д.), которая при определенных обстоятельствах не была бы способна выступать в роли эстетического критерия; в этом длинном перечне неожиданно и без всякой связи с прочими «категориями» появляется отрывок, восхваляющий «взаимосвязь частей». Пренебрегнув всеми остальными категориями, Гиберти, с замечательным чутьем на все античное, воспользовался только отрывком, в котором появляется «пароль» — пропорциональность.

Эстетика Альхазена замечательна, между прочим, не только тем, что выдвигает столько же критериев прекрасного, сколько категорий зрительного опыта существует в действительности, но и, прежде всего, своим духом релятивизма. Расстояние может способствовать созданию ощущения прекрасного, так как оно сглаживает неправильности и несовершенства; но то же справедливо и применительно к близкому рассмотрению, которое дает возможность различить все тонкости рисунка и т. д. (ср. совершенно противоположный абсолютизм стоиков: «самый прекрасный цвет — темно-синий, самая прекрасная из форм — сфера» и т. д. — *Aëtlius. Stoicorum veterum fragmenta*. II. Leipzig, 1903. P. 299 ff.). В целом же отрывок из «Оптики» (воспринятый целиком, а не выборочно, таким средневековым писателем как Вителлий) заслуживает внимания ориенталистов хотя бы потому, что чисто эстетический подход к прекрасному, видимо, не свойствен остальным арабским мыслителям; см. например, высказывание Ибн-Халдуна: «и это (то есть правильные пропорции, которые упоминаются здесь как в эстетическом, так и в нравственном смысле — Э. П.) есть то, что мы имеем в виду под прекрасным и *благим*» (*Ibn Chaldun. Prolegomena*. II. P. 413. Фр. перевод см.: *Notices et Extraits de la Bibliothèque Impériale*. Paris, 1862—1865. XIX—XX).

64. Витрувий, работы которого столь ревностно использовались и толковались ренессансными авторами, был известен и в Средние Века (ср. Schlosser, *op. cit.*, p. 33), но как раз все указания касательно пропорций средневековые писатели в большинстве своем игнорировали. Как правило, помимо деления лица на три части они сообщают хорошо известное утверждение о невозможности вписать человеческую фигуру в квадрат или в круг (утверждение, обязан-

* Между прочим (франц.)

ное космологическому толкованию) и не предпринимают никаких попыток проверить данные Витрувия эмпирически и даже исправить явные искажения в тексте, (см. прим. 16 и 83). Пиберти предлагает вписывать фигуру в круг, приняв за центр не пупок, а пах. Чезаре Чезариано (M. Vitruvio Pollione, De Architettura Libri Decem. Como, 1521. Fols. XLIX и I) использовал деление Витрувием лица на три равных части, каждая из которых равна $1/30$ общей длины, для составления «масштабной сетки», включающей всю фигуру и т. д.

65. Ср.: *Pomponius Gauricus. De sculptura* / Ed. H. Brockhaus. Vienna, 1886. P. 130 ff. Далее в этой связи можно упомянуть работу, опубликованную в Венеции в 1525 году: *Francisci Giorgii Veneti de harmonia mundi totius cantica tria*. То, что автор (тот самый Франческо Джорджи, перу которого принадлежит хорошо известное сообщение о Сан Франческо дельла Винья в Венеции) выводит из возможности вписать человеческую фигуру в круг — центр которого он, вслед за Пиберти, переносит в пах — соответствие между микро- и макрокосмом — вполне обычно. Но кроме того он связывает длину, ширину и высоту человеческого тела с размерами Носа ковчега (300:50:30) и совершенно серьезно приравнивает определенные пропорции к античным музыкальным интервалам, например:

[Общая длина]: (общая длина минус длина головы) = 9 : 8 (*tonus*)

[Длина туловища]: (длина ног) = 4 : 3 (*diatessaron*)

[Грудь (от кадыка до пупка)]: (живот) = 2 : 1 (*diapason*) и т. д.

Автор познакомился с книгой Франческо Джорджи, которая (хотя она вряд ли когда-либо упоминалась в работах по истории искусства) представляется важной в связи с ее предполагаемой связью с теорией пропорций Дюрера, (см. ниже — прим. 92), в фондах бывшей Варбургской библиотеки в Гамбурге, ныне — Варбургского института Лондонского университета.

66. Ср.: *Luca Pacioli. La divina proportione* / Ed. C. Winterberg. Vienna, 1889. P. 130 ff.; *Mario Equicola. Libro di natura d'amore* (цит. венецианское изд. 1531 г., fol. 78 r/v).

67. *Giovanni Paolo Lomazzo. Trattato dell' arte della pittura*. Milan, 1584 (repr. Rome, 1844) B. IV. Ch. 3; B. I. Ch. 31.

68. Подобные соответствия особенно примечательны, когда их пытаются иллюстрировать с помощью живописных работ, как, например, в «Codex Angelo da Cortina», ныне находящемся в Гродской библиотеке Будапешта, или у Франческо ди Джорджо Мартини (*Francesco di Giorgio Martini. Trattato di architettura civile e militare* / Ed. C. Saluzzo. Turin, 1841. Plate Volume).

69. См. Пиберти, (op. cit) который повторяет витрувианский канон наряду с собственным. Ср. также *Luca Pacioli*, op. cit.

70. Это относится к Помпонию Гаурику, который — безусловно находясь под влиянием Леонардо да Винчи, заметном также и в прочих отношениях, — по сравнению с другими авторами, дает более подробную информацию.

71. *Luca Pacioli*, op. cit., pp. 135—136.

72. *Cesare Cesariano*, op. cit., fol. XLVIII.

73. См. *Lomazzo*, op. cit., IV, 3. Его предшественником, отождествлявшим языческих богов с христианскими персонажами, был Дюрер.

74. *Filarete*, op. cit.; ср. также *Francesco di Giorgio*, op. cit., I, p. 229 ff., где проводится различие между девятиединичным и семиединичным типом.

75. Напр., Федерико Цуккарри (ср. *Schlosser*. Die Kunstliteratur. Vienna, 1924. S. 345 f.).

76. Так, канону Ченнини полностью соответствует «дорический» человек Филарете, который, как это ни странно, «изящнее» «ионического» и «коринфского».

77. Ученые надеются, что исследования Браманте по пропорциям, чье существование подтверждается литературными ссылками, будут обнаружены в будущем.

78. *Alberti*, op. cit., p. 201. Леонардо (*Leonardo da Vinci*. Das Buch von der Malerei / Ed. H. Ludwig, Vienna, 1881. Articles 108, 137) даже допускает необходимость учета широкого общественного мнения в данном вопросе (ср. Платон. Политик. 602b).

79. См. также: *Dugobert Frey*. Bramantestudien. I. Vienna, 1915. S. 84.

80. *Alberti*, op. cit., p. 178 ff. Предполагают, что термин «Экземпеда» образован от глагола ἐξερμεβω, то есть «наблюдать со всей строгостью»; согласно мнению других исследователей, он обозначает, на несколько сомнительном греческом, идею «шестистопной системы».

81. С другой стороны, система Альберти была слишком сложной для практического применения. На практике большинство художников принимали за единичку «тесту», разделенную на две или три части; ср. хорошо известный рисунок Микеланджело, Thode 532 (фотогр. Braun 116). В действительности интересы Микеланджело, по его собственному утверждению, были сосредоточены не столько на том, чтобы собрать численные замеры, сколько на наблюдении *atti e gesti*.

82. *Alberti*, op. cit., p. 198 ff.

83. Из работ Витрувия он делал выписки, внося в них свои поправки (*Richter*. The literary works of Leonardo da Vinci, London, 1883). То, что Ломатцо использовал метод простых дробей, объясняется его прямой зависимостью от Дюрера.

84. В исследованиях Леонардо оба типа, один из которых соответствует пропорциям по Витрувию, другой — канону Ченнини-Гаурика, — сосуществуют на равных правах так, что зачастую трудно, если не невозможно обнаружить связь того или иного утверждения с одной из систем. (О гораздо более разработанной системе Леонардо по определению пропорций лошади см. *E. Panofsky*. The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory. London, 1940. P. 51 ff.).

85. Ср.: *L. Olschki*. Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur I. Heidelberg, 1919. S. 369 ff. Я, тем не менее, не по всем вопросам согласен с трактовкой Олышки.

86. Ср. E. Panofsky. *Dürers Kunsttheorie*. Berlin, 1915. S. 105 ff. Метод «определения аналогий» был принят Помпонио Гауриком и, среди прочих, Африкано Коломбо, который внес в свою небольшую книжку о планетах («*Natura et Inclinacione delle sette Pianeti*») раздел, посвященный теории пропорций и предназначенный для художников и скульпторов (по всем прочим отношениям целиком основанный на Витрувии). Его смещение астрологических доктрин с теорией пропорций — характерная попытка дать новое толкование научному натурализму Леонардо в духе космологического мистицизма.

87. *Trattato della pittura*. Art. 267 ff. Альберти уже отметил (op. cit., p. 203), что ширина и толщина руки меняются в соответствии с ее движениями, но он еще не пытался установить размеры этих изменений в численном выражении. (О теории Леонардо о круговом движении см.: E. Panofsky. *The Codex Huygens...* P. 23 ff., 122 ff., figs 7—13).

88. Оставив в стороне все соображения стилистического порядка, мы должны учитывать, что наиболее значительные произведения египетского искусства не предназначались для зрительской аудитории: помещенные в темноте недоступных гробниц, они сознательно скрывались от глаз зрителя.

89. В эпоху Ренессанса даже «эзритмические» изменения, которым должны были подвергаться размеры работ, расположенных выше уровня глаз (или на сводчатых поверхностях), определялись с помощью точных геометрических конструкций. См. указания Леонардо об изображении предметов на изогнутых стенах (*Richter*, op. cit., pl. XXI; *Trattato*, art. 130), а также указания Дюрера по расчету размеров букв, которые, находясь на разных уровнях, тем не менее должны восприниматься одинаковыми по размеру (*Underweysung der Messung...* 1525, fol. K. 10); дюреровский метод применительно уже не к стенным надписям, а к стенным росписям упоминается в: *Barbaro*, op. cit., p. 23.

90. Внутренняя взаимосвязь Дюрера со средневековой традицией, в особенности с Вийаром де Оннекуром, в большей степени обусловлены именно этим структурным сходством, а не случайным совпадением, которое отмечает Морте (см. прим. 56). Поэтому представляется, что Г. Вельфли (см.: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*. VIII, 1915. S. 254) переоценивает значение данного случая, заявляя, что Морте правильно выявил связь между ранними исследованиями Дюрера в области человеческих пропорций и средневековой традицией. Следует упомянуть и о том, что д-ру Эдмунду Шиллингу удалось обнаружить проведенные циркулем круговые дуги на рисунке Себастьяна (L. 190), которые, как утверждает этот автор, принадлежат к сериям конструктивных рисунков, начиная с L. 74/75 (см. илл. 26).

91. «Dann die Bilder döchten so gestreckt, wie sie vorn beschrieben sind, nicht zu brauchen». Ср. E. Panofsky. *Dürers Kunsttheorie*. Berlin, 1915. S. 81 ff., 89 ff., 111 ff.

92. Остается неясным, каким образом Дюрер познакомился с «Экземпдой» Альберти, поскольку «De Statua», где описан этот метод, была опубликована лишь много лет спустя после смерти Дюрера. Предположительно дюреровским источником стала «Harmonia mundi totius» Франческо Джорджи (см. прим. 65); в этой работе содержится обстоятельное описание метода Альберти, которое — за исключением одной терминологической неточности — вполне соответствует оригиналу и включает даже прямую цитату: «Должно обратить внимание на измерения, которые некоторые микрокосмографы применяют даже к самому человеческому телу. Они разделяют его на шесть футов... и длину каждого из этих футов называют *экземпда* (! — Э. П.). Эту меру они делят на десять частей (*градус*, или *ipseolae* в терминологии Альберти — Э. П.); таким образом, что шесть футов состоят из шестидесяти частей, а каждая часть подразделена еще на десять меньших (*minuta* — таков термин самого Альберти — Э. П.). Сам автор, тем не менее, предпочитает деление на 300, а не на 600 *minuta*, чтобы сохранить вышеупомянутые (см. прим. 65) соответствия между размерами человеческого тела и Ноева ковчега. Дата появления книги Франческо Джорджи, 1525 г., согласуется с нашей гипотезой, поскольку можно доказать (ср. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, S. 119), что Дюрер впервые познакомился с «Экземпдой» между 1523 г. и 1528 г. (К тому же источнику мог прибегать и Агриппа Неттесгеймский, так как он ссылается на систему «Экземпды» в печатном издании своей «De occulta philosophia», II, 27, опубликованной в 1531, но не в оригинальной версии 1509.)

93. A. Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion. Nuremberg, 1528. Bd. I und II.

94. Там же. Bd. III

95. Там же. Bd. IV.

96. A. Dürer. Underweysung der Messung... Nurenberg, 1525. fol. P.L.v. ff.

97. См.: A. Dürer. Vier Bücher... Bd. IV, а также многочисленные рисунки. Я имею в виду знаменитую «кубическую систему», которая, согласно Ломатцо, восходит к Фоппе и которую позднее переняли и развили Гольбейн, Альдорфер, Лука Камбьязо, Эрхард Шен и другие (ср. Meder, op. cit., p. 624, figs. on pp. 319, 619, 623). Эта система связана с дюреровскими рисунками голов, поверхности которых сведены к многоугольникам, что иллюстрирует Медер в цитированной работе (p. 622). Этот способ автор данной книги попытался возвести к итальянским источникам (*Kunstchronik*, XXVI, 1915. Col. 514 ff.), однако Медер (p. 564, fig. 267) предлагает более убедительную аналогию.

98. В другом варианте, тоже порывающем с планиметрией, человеческая фигура в движении представлена в серии рисунков, приписываемых Эрхарду Шену (илл. в тексте 9, воспр. также в: Fr. W. Ghillany. *Index rarissimorum...* 1846. P. 15). О методе, используемом в этих рисунках — ср. иллюстрации в «Трактате» Леонардо (Art. 173).

99. *H. Lautensack*. Des Cirkels und Richtscheyts... Nurenberg, 1564.

100. *H. S. Beham*. Dies Büchlein zeyget an... des Ross. Nurenberg, 1528. *Idem*. Kunst und Lere Büchlein... Frankfurt, 1546 (книга часто переиздавалась). Ср. также его гравюры, p. 219—221.

101. *E. Schyr*. Underweysung der Proportion und Stellung der Possen. Nurenberg, 1542. Факсимильное изд. под ред. L. Baer (Frankfurt, 1920).

102. *J. van der Heyden*. Reilssbüchlein... Strassburg, 1634.

103. *J. G. Bergmüller*. Antropometria oder Statur des Menschen. Augsburg, 1723.

104. *G. Schadow*. Polliclet oder den Massen der Menschen. Berlin, 1834. (11 изд. — Berlin, 1909)

105. *A. Zetsing*. Neue Lehre von den Proportionen des Körpers. Leipzig, 1854. *Idem*. Aesthetische Forschungen. Frankfurt, 1855.

106. Я имею в виду серьезное обращение к дюреровской доктрине «геометрической вариации» (*Vier Bücher... Bd. III*) в знаменитой книге д'Арси В. Томпсона «О росте и форме», впервые опубликованной в 1917 г. (*D'Arcy W. Thompson. On Growth and Form*).

107. К искусству северных стран это применимо еще и в более раннем периоде (пятнадцатый — шестнадцатый век) за исключением таких художников, как Дюрер и его последователи, которые подпали под влияние античной традиции.

108. Ср. утверждение Микеланджело, упомянутое в прим. 81. Даже в теоретической литературе по искусству, которая как таковая неизбежно тяготеет к «объективному» классицизму, ослабление интереса к научной теории пропорций периодически можно наблюдать в разных местах и в разное время. Элигон Микеланджело, Вииченцо Данти, задумал работу (опубликованную лишь в небольших отрывках), которая несмотря на свое название («*Delle perfette prportioni*») не использует математические методы, ограничиваясь анатомическим, миметическим и патогномоническим подходом (см. *J. von Schlosser. Die Kunstliteratur. S. 343 ff., 359, 396*); а голландец Карел ван Мандер почти полностью игнорировал проблему пропорций (см. *Schlosser, ibid*; ср. также: *E. Panofsky. Idea. Leipzig und Berlin, 1924. S. 41 ff.*). Еще больший интерес представляет тот факт, что Рембрандт, который, безусловно, никогда специально не интересовался теорией пропорций, однажды изобразил человеческую фигуру, вписанную в квадрат по витрувианской схеме; однако он столь успешно «замаскировал» своего персонажа, что никто не признал в нем витрувианский канон: перед нами нарисованный с натуры человек в тюрбане и длинном восточном платье, поза его достаточно вольная, голова слегка повернута в сторону (*C. Hofstede de Groot. Die Handzeichnungen Rembrandts. Haarlem, 1906. № 631*). Если бы не квадрат и пересекающие торс линии, рисунок можно было бы принять за набросок костюма, а вытянутые руки истолковать как выразительный жест.

109. Пете. Письмо к Майеру от 13 марта 1791 (Weimar edition, IV, 9, S. 248).

3

АББАТ СЮЖЕР ИЗ СЕН-ДЕНИ*

Редко — а на самом деле почти никогда — великие покровители искусств брались за перо, чтобы оставить потомкам описание своих замыслов и реальных дел. Люди действия, от цезарей до сельских врачей, оставляли записи о своих деяниях и пережитом, поскольку чувствовали, что память о них станет заслуженно долговечной лишь благодаря письменному слову. Люди, склонные к художественному самовыражению, от поэтов и писателей до художников и скульпторов, также (с тех пор как Ренессанс возвел артистизм в ранг Искусства) прибегали к автобиографиям и самоистолкованию всякий раз, когда опасались, что работы их сами по себе, будучи изолированными и кристально замкнутыми продуктами непрерывного творческого процесса, не смогут донести до грядущих поколений цельной и живой вести. Иное дело покровитель — человек, чья инициатива и престиж помогли труду других людей воплотиться в жизнь: среди них князь церкви и светский правитель, аристократ и плутократ. С его точки зрения, произведение искусства должно восхвалять покровителя, а не покровитель — произведение искусства. Адрианы и Максимилианы, Львы и Юлии, Жаны де Берри и Лоренцо Медичи сами решали, чего им хочется, отбирали художников, принимали участие в разработке программ, одобряли или критиковали их исполнение и платили, а иногда и не платили, по счетам. Но они поручали своим придворным чиновникам или секретарям составлять описи, а своим историографам, поэтам и гуманитариям — хвалебные описания и толкования.

Потребовались особое стечение обстоятельств и уникальное сочетание личных качеств, чтобы на свет появились документы, оставленные Сюжером, настоятелем аббатства Сен-Дени, — документы, которые милостиво сохранило для нас время.

* В русской литературе чаще употребляется латинизированная форма имени аббата: Сугерий (прим. ред.)

I

Как глава и реорганизатор аббатства, которое по своей политической значимости и территориальному богатству превосходило большинство прочих епархий, как регент Франции времен второго Крестового похода и «верный советник и друг» двух французских королей в эпоху, когда государственная корона начала вновь утверждать свою власть после затянувшегося периода великой слабости и шатаний, Сюжер (родился в 1081 г. и пробыл настоятелем аббатства Сен-Дени с 1122 г. вплоть до своей смерти в 1151 г.) является выдающейся фигурой в истории Франции; не без оснований прозвали его и отцом французской монархии, достигшей наивысшего расцвета в царствование Людовика XIV. Сочетая пронизательность и практичность великого предпринимателя с природным чувством равенства, прямоотой и честностью (*fideltas*), которым отдавали должное даже те, кто на самом деле недолго любил его, миротворец и противник насилия, при этом всегда твердый в своих намерениях и обладавший несомненным личным мужеством, неустанно деятельный и при этом непревзойденный мастер терпеливо дожидаться своего часа, гений подробностей, при этом способный видеть вещи в перспективе, — Сюжер поставил все эти противоречивые дары на службу двум целям: во-первых, он желал укрепить власть королевской короны и, во-вторых — расширить и возвеличить аббатство Сен-Дени.

Цели эти не соперничали между собой в душе аббата. Напротив, они представлялись ему двумя сторонами единого идеала, который, как полагал Сюжер, соответствует и естественному закону, и воле божественного Провидения. Ибо он был убежден в трех основных истинах. Во-первых, король, и прежде всего король Франции, был «наместником Божиим», «несущим на себе печать образа Божия и воплощающим его в жизнь»; однако из этого факта, еще далеко не означавшего, что король не может ошибаться, следовало, что король ошибаться не должен («бесчестно для короля преступать закон, ибо король и закон — *rex et lex* — суть вместительница единой высшей власти правления»). Во-вторых, каждый король Франции, но особенно возлюбленный повелитель Сюжера, Людовик Толстый, который во время

своей коронации в 1108 году сложил с себя меч светской власти и препоясался мечом власти духовной «для защиты Церкви и бедных», был облечен одновременно правом и священным долгом подавлять все силы, подстрекающие к внутренним распрям и препятствующие централизации власти. В-третьих, эта центральная власть, а следовательно и единство нации, обрели свой символ в аббатстве Сен-Дени, где покоились священные останки «апостола всей Галлии», «первого после Бога и несравненного защитника и покровителя королевства».

Основанное королем Дагобером в честь Святого Дионисия и его легендарных спутников, Святых Рустика и Елевферия (которых Сюжер, как правило, называл «Святыми Мучениками» и «нашими Святыми Покровителями»), аббатство Сен-Дени на протяжении многих веков считалось «королевским» аббатством. Слово по некоему «естественному праву», оно стало усыпальницей французских королей; Карл Лысый и Гуго Капет, основатель правящей династии, были почетными аббатами, и здесь же получали свое первое образование многие наследные принцы (именно в школе Сен-Дени-де-л'Эстре сложилась продлившаяся всю его жизнь дружба тогда совсем еще юного Сюжера с будущим королем Людовиком Толстым). В 1127 г. Св. Бернар совершенно верно очертил суть дела, написав: «С древних времен место это было особенным и отличалось королевским достоинством; там вели свои дела придворные и рыцари короля; без колебаний и обмана Цезарю там воздавалось Цезарево, но не всегда с тем же рвением Богу отдавалось Божие».

В этом часто цитируемом письме, написанном на шестом году пребывания Сюжера в сане аббата, аббат Клервосский поздравляет своего более светского собрата с успешным «преобразованием» аббатства Сен-Дени. Однако это «преобразование», отнюдь не уменьшив политическое значение аббатства, открыло ему путь к независимости, престижу и процветанию, которые позволили Сюжеру укрепить и узаконить традиционные связи с короной. Независимо от того, можно ли назвать это преобразованием или нет, Сюжер никогда не переставал отстаивать интересы аббатства Сен-Дени и королевского дома Франции с наивной, и в данном случае вполне оправданной, верой в их тождественность интересам нации и Воле Божией — так же, как современный стальной

или нефтяной магнат мог бы добиваться законов, выгодных для его компании или банка, как чего-то, что способно облагодетельствовать его страну и способствовать прогрессу всего человечества*. Для Сюжера друзья короны были и оставались «споспешниками Бога и Святого Дионисия» точно так же, как враги Сен-Дени были и оставались «людьми, попирающими интересы равно владыки франков и Владыки Мироздания».

По природе своей миролюбивый, Сюжер пытался по возможности достичь своих целей путем переговоров и финансовых соглашений, не прибегая к военной силе. С самого начала своей карьеры он прилагал все усилия для того, чтобы улучшить отношения между королевской короной Франции и папским престолом — отношения, которые были более чем напряженными при отце и предшественнике Людовика Толстого, Филиппе I. Сюжеру доверяли особые миссии в Риме задолго до того, как он был возведен в сан аббата; находясь в итальянской столице с одной из этих миссий, он получил известие о своем избрании. Под его умелым руководством отношения между короной и курией развились в прочный союз, позволяющий не только усилить внутреннее положение короля, но и нейтрализовать самого опасного внешнего противника — германского императора Генриха V.

Однако никакие дипломатические усилия не позволили предотвратить ряд вооруженных конфликтов с другим заклятым врагом Людовика, гордым и талантливым Генрихом I Английским. Сын Вильгельма Завоевателя, Генрих, что вполне естественно, не хотел отказываться от своего континентального наследства — герцогства Нормандия, тогда как Людовик, что тоже естественно, стремился передать герцогство своим менее могущественным и более покладистым вассалам — графам Фландрским. Тем не менее Сюжер, который искренне восхищался военными и административными талантами Генриха, чудесным образом сумел приобрести и сохранить его доверие и личную дружбу. Время от времени он выступал в роли посредника между Генрихом и Людовиком Толстым; именно в этой связи преданный биограф

* Фраза эта была написана примерно за десять лет до того, как один хорошо известный промышленник незадолго перед тем, как стать государственным деятелем, провозгласил: «Что хорошо для Джeneral Моторс, хорошо и для Соединенных Штатов».

Сюжера, пользовавшийся его особым покровительством монах Виллельм из Сен-Дени (после смерти своего покровителя переведенный в приорат Сен-Дени-ан-Во) дал одно из тех на редкость удачных определений, которые, случается, доступны в большей степени простодушной преданности, чем острому критическому уму: «Разве не Генрих, могущественный король Англии, — пишет Виллельм, — гордился своею дружбой и наслаждался своею беседой с ним? Разве не он избрал его своим посредником и залогом мира между собой и Людовиком, королем Франции?»

Mediator et pacis vinculum, «посредник и залог мира» — в этих четырех словах выражено все, что можно сказать о целях Сюжера как государственного деятеля во всем, что касалось внешней и внутренней политики. Тибо IV (Великий), Блуасский, племянник Генриха Первого Английского, в целом был на стороне своего дяди. Однако и с ним Сюжер также сохранил превосходные отношения и в конце концов сумел установить длительный мир между ним и тогдашним королем Франции, Людовиком VII, который унаследовал трон отца в 1137; сын Тибо, Генрих, стал одним из наиболее верных сторонников молодого Людовика. Когда рыцарственный и темпераментный Людовик VII не поладил со своим канцлером Альгреном, именно Сюжер добился примирения. Когда Жоффрау, герцог Анжуйский и Нормандский, второй муж единственной дочери Генриха I, грозил войной, именно Сюжеру удалось предотвратить ее. Когда Людовик VII с полным на то основанием добивался развода у своей жены, прекрасной Альеноры Аквитанской, именно Сюжеру, пока он был жив, удавалось избегать худшего, так что катастрофический по своим политическим последствиям разрыв последовал лишь в 1152 году.

Не случайно две великие победы, одержанные Сюжером в общественной жизни, были бескровными. Первая — это подавление попытки государственного переворота, предпринятой братом Людовика VII, Робером де Дре, которого Сюжер, тогда шестидесятивосьмилетний регент, «ниспроверг во имя справедливости, с уверенностью льва». Но еще большей победой стало то, как Сюжер пресек вторжение германского императора Генриха V. Чувствуя себя достаточно сильным после Вормсского конкордата, Генрих готовил могучее наступление, однако принужден был отступить пе-

ред лицом «Франции, объединившей свои силы». Ибо все вассалы короля, даже самые могущественные и непокорные, оставив свои распри и недовольства, последовали «зову Франции» (*juratio Franciae*), что стало триумфом не только общей политики Сюжера, но и его особого служения. Пока войска готовились к битве, останки Святого Дионисия и его спутников были возложены на главный алтарь аббатства, а затем вновь перенесены в крипту «на плечах самого короля». Монахи денно и нощно читали молитвы. И Людовик Толстый, «призвав всю Францию последовать за ним», принял из рук Сюжера знамя Сен-Дени — тем самым король Франции словно бы провозглашал себя вассалом Аббатства, одно из поместий которого, Ле Вексен, находилось в его ленном владении. А вскоре после смерти Людовика это знамя стали отождествлять со знаменитой Орифламмой, которой предстояло стать зримым символом национального единства на протяжении почти трех столетий.

И только в одном Сюжер советовал и даже настаивал на применении силы против своих соотечественников: когда «мятежники» угрожали поправить то, что Людовик Толстый обещал охранять — права Церкви и бедняков. Сюжер мог почтительно взирать на Генриха I, с надеждой и уважением относиться к Тибо Блуасскому, которые противостояли королю как равные; но он был неукротим в своей ненависти и презрении к таким «змиям» и «диким тварям», как Тома де Марль, Бушар де Монморанси, Милон де Бре, Матье де Бомон или Гуго дю Пюизе (многие из которых были представителями мелкопоместной знати), которые, воцарившись в своих владениях как беспощадные тираны, нападали на своих ни в чем не повинных соседей, грабили города, притесняли крестьян и покушались на церковное имущество — даже на собственность аббатства Сен-Дени. Против них Сюжер рекомендовал и помогал принимать самые суровые меры, выступая в поддержку угнетенных не только из соображений гуманности и справедливости (хотя по натуре своей он и был гуманным и справедливым человеком), но также и потому, что был достаточно умен, чтобы понимать, что обанкротившийся купец не сможет платить налоги, а землевладелец или владелец виноградника, которые постоянно подвергаются поборам и грабежу, скорей всего рано или поздно забросят свои поля и виноград-

ники. Когда Людовик VII вернулся из Святой Земли, Сюжер вернул королю страну такой мирной и единой, какой она редко бывала прежде; и, что еще более поразительно, казна была полна. «С тех пор и поныне, — пишет Виллельм, — народ и король называют его Отцом Отечества»; и далее (в связи с потерей Аквитании в результате развода Людовика VII): «Стоило лишь ему покинуть нас, как держава понесла из-за его отсутствия великий ущерб».

II

То, что Сюжеру удавалось реализовать только отчасти в макрокосме королевства, он в полной мере реализовал в микрокосме своего аббатства. Даже если мы несколько снизим тон возвышенных обвинений Св. Бернара, уподоблявшего еще не преобразованное аббатство «кузнице Вулкана» и «синагоге Сатаны», даже если мы немного смягчим горькие инвективы несчастного, доведенного до крайности Абельяра, который говорит о «нетерпимом распутстве» и называет предшественника Сюжера, Адама, «человском, превосходившим прочих развращенностью своих нравов и бесчестьем не менее, чем он, как прелат, превосходил других по своему положению», все равно нам станет ясно, что обстановка в аббатстве Сен-Дени до Сюжера была далеко не идеальной. Сам Сюжер тактично воздерживается от личных выпадов против Адама, своего «духовного отца и наставника». Но он рассказывает нам о зияющих в стенах глубоких трещинах, о полуразрушенных колоннах, о башнях, которые «вот-вот грозят рухнуть»; о светильниках и прочей обстановке, которые разваливаются на глазах и нуждаются в починке; о «гниющих в сундуках» бесценных изделиях из слоновой кости; об «отданных в заклад и пропавших» алтарных сосудах; о невыполненных обязательствах по отношению к высокородным благодетелям; о дальних владениях, запущенных или вовсе брошенных из-за притеснений соседних помещиков и баронов; и, что было хуже всего, о постоянных неприятностях, связанных с «бейлифами» (*advocati*), которые обладали наследственным правом на некоторые статьи дохода аббатства, взамен на что обязывались защищать его от внешних врагов (*advocationes*), но зачастую были неспособны или не желали исполнять свои

обязанности, а еще чаще злоупотребляли ими, творя налоговый произвол, отдавая крестьян в солдаты или сгоняя их на барщину без всяких на то оснований.

Еще задолго до того как Сюжер стал во главе аббатства Сен-Дени, он успел на личном опыте познакомиться с этой неблагоприятной обстановкой. Прослужив около двух лет помощником аббата (*praepositus*) в Берневаль-ле-Гран в Нормандии, где он мог на практике видеть произведшие на него глубокое впечатление административные новшества Генриха Боклерка, он, в возрасте двадцати восьми лет, был в том же качестве персвден в одно из самых опскасных владений аббатства — Тури-ан-Бос — неподалеку от Шартра. Прибыв на место, Сюжер увидел, что паломники и купцы избегают его, а обитатели и арендаторы почти полностью покинули поместье из-за притеснений со стороны его *bête noire*^{*}, Гуго дю Пюизе: «Оставшиеся же едва терпели столь подлый и жестокий гнет». Заручившись моральной поддержкой епископов Шартра и Орлеана и подняв на борьбу местное духовенство и прихожан, Сюжер обратился за помощью и защитой к самому королю и сражался мужественно, с переменным успехом, до тех пор пока замок Ле Пюизе не пал или по крайней мере не утратил своего значения во время последней из трех предпринятых за два года осад в 1112 г. Коварному Гуго удавалось удерживать свое владение еще десять или пятнадцать лет, но в конце концов он был вынужден оставить замок на попечение доверенного лица, сам же отбыл в Святую Землю, где и пропал без вести. Сюжер между тем принялся восстанавливать Тури, «некогда бесплодное, ныне процветающее», и к тому времени, когда был избран аббатом, успел изменить обстановку в лучшую сторону. Он построил прочные, «могущие держать оборону» дома, укрепил все место частоколом, мощным фортом и новой башней над въездными воротами; задержал, «когда ему случилось быть в окрестности с вооруженным отрядом», наместника Гуго, который начал «мстить за былые обиды», и весьма характерным образом уладил вопрос об *advocatio*. Как выяснилось, *advocatio* перешло по наследству к молодой девушке, внучке некоего Адама де Питивье, которая вряд ли могла бы принести много хорошего, но наверняка могла причинить

* Ненавистный человек (букв.: черный зверь) (франц.)

немало вреда, случись сй выйти замуж за дурного человека. Поэтому Сюжер решил «отдать девицу вместе с *advocatio*» за красивого юношу из своего окружения, повелел разделить сто фунтов между новобрачными и явно не слишком богатыми родителями, и в итоге все оказались довольны: молодая особа получила приданое и мужа; молодой человек — жену и скромный, но верный доход; родители — свою долю сюжеровских фунтов; «беспокойство в округе улеглось», а годовой доход аббатства, получаемый с Тури, возрос с двадцати до восьмидесяти фунтов.

История одного этого домена характеризует весь метод управления Сюжера. Там, где было необходимо применить силу, он применял ее энергично и невзирая на личную опасность; Сюжер рассказывает еще о нескольких случаях, когда ему пришлось прибегнуть к оружию «на заре своего аббатства». Но это не просто профессиональное лицемерие, хотя примесь этого элемента нельзя недооценивать, когда он выражает сожаления на этот счет: будь это в его власти, он разрешал бы все проблемы точно так же, как разрешил проблему с внучкой Адама де Питивье.

Помимо многочисленных королевских даров и привилегий (самой важной из которых было расширение местной юрисдикции аббатства и предоставление ему права на проведение большой ежегодной ярмарки, известной как «*Foire du Lendit*» — «Ярмарка в Сен-Дени») и всякого рода частных благодеяний, Сюжер был большим мастером обнаружения забытых притязаний на земли и феодальные права. «В прилежные годы моей юности, — рассказывает он, — я привык просматривать документы на наши владения в архивах и сверяться с хартиями наших привилегий ввиду мошеннических проделок бессовестных клеветников». Он не колеблясь выдвигал эти притязания, взывая к памяти Святых Мучеников, однако в целом делал это «без злого умысла» (*non aliquo malo ingenio*), и, возможно, единственным исключением стало изгнание монахинь из монастыря в Аржантейле. Это изгнание было потребовано не только на законном, но и на моральном основании (что заставляет несколько усомниться в правомочности первого), и Сюжера даже заподозрили в том, что на него повлиял тот факт, что приорессой монастыря в Аржантейле была возлюбленная Абельяра Элоиза. Известно, однако, что притязания Сен-Дени

были поддержаны синодом, одним из членов которого был такой стойкий защитник Абеяра, как шартрский епископ Жоффруа де Лсв; и из того, что мы знаем о Сюжере, кажется маловероятным, чтобы он вспомнил о старом скандале в связи с этим случаем.

Во всех остальных известных ситуациях Сюжер действовал совершенно так, как и подобает доброму верующему. Новая собственность приобреталась и сдавалась в аренду по справедливым ценам. Законные, но требовавшие больших хлопот по их получению задолженности монастырю списывались через платежи держателям титулов, даже если таковые оказывались евреями. Нежелательным *advocati* предоставлялась возможность отказаться от своих привилегий за компенсацию, относительно которой достигалась прямая договоренность, либо же она была определена канонической процедурой. И, как только физическая и юридическая безопасность была обеспечена, Сюжер приступил к выполнению программы, которая, как и в Тури, оказалась выгодной равно для благосостояния арендаторов и для финансов аббатства. На месте обветшавших домов строились новые, обновлялся и сельскохозяйственный инвентарь. Были приняты меры против безрассудной вырубке лесов. Во многих местах появлялись новые поселенцы, превращавшие прежние пустоши в возделанные поля и виноградники. Обязательства арендаторов добросовестно пересматривались с тщательным соблюдением различия между справедливыми «обычаями» и произвольными «поборами», а также с должным уважением к нуждам и способностям каждого. И все это происходило под личным наблюдением Сюжера, который, неся на себе обязанности «князя церкви и светского владыки», проносился над своими владениями подобно вихрю, разрабатывая планы новых поселений, указывая наиболее подходящие места для пахоты и виноградников, не упуская из виду ни малейшей детали и используя любую возможность. Так, например, от поместья Эссон, которое долгие годы подвергалось грабительским набегам семьи графов Корбейль, почти ничего не осталось кроме разрушенной маленькой часовни, известной как Нотр-Дам-де-Шам, «где овцы и козы щипали траву, которой буйно порос алтарь». В один прекрасный день Сюжера известили, что в заброшенной святыне видели горящие свечи и что больные исцеляются там чудесным обра-

зом. Мигом оценив ситуацию, Сюжер направил в Эссон своего приора Эрве — «человека великой святости и замечательной простоты, хотя и не слишком ученого» — вместе с двенадцатью монахами, восстановил часовню, построил монастырские здания, насадил виноградники, прислал крестьянам плуги, давилни для винограда, алтарные сосуды, утварь и даже устроил небольшую библиотеку, и через несколько лет место это превратилось в средневековую разновидность процветающего и полностью обеспечивающего свои нужды санатория.

III

Таким образом расширяя и укрепляя внешние владения аббатства, Сюжер создал базу для капитальных преобразований в самом монастыре.

Как мы помним, в 1127 году Сен-Дени было «преобразовано», что явилось поводом для уже дважды упоминавшегося знаменитого поздравительного письма Св. Бернара. Письмо это, однако, есть нечто большее, чем простое выражение благочестивого удовлетворения. Кладя конец кампании слухов — я бы сказал весьма громогласных, — начатой, что совершенно очевидно, самим Св. Бернаром, оно скрепляет перемирие между враждующими сторонами и выдвигает условия мира. Рисуя положение дел в Сен-Дени в зловещих тонах и описывая негодование «праведных», Св. Бернар недвусмысленно дает понять, что именно Сюжер был объектом этого негодования: «Именно ваши ошибки, а не ошибки ваших монахов стали предметом горячей критики праведных. Именно ваши крайности воспламеняли их гнев. Против вас, а не против аббатства роптали ваши братья. Против вас одного были направлены их обвинения. Если бы Вы вернулись на путь праведный, то не было бы более поводов для злоречья. Если бы вы наконец изменились, то всякий ропот, всякий негодующий глас стихли бы сами собой. Вот то единственное, что беспокоило нас: если вы не образумитесь, то пышность, которой вы окружили себя, может показаться слишком дерзкой... Однако вы не только удовлетворили ваших критиков, но и совершили несколько шагов, заслуживающих всяческой похвалы. Ибо что же следует по праву восхвалять в людских делах (хотя исти-

не все есть творение рук Божиих), что достойно величайшего восхищения, как не одновременная и столь внезапная перемена столь многих людей? И если весть даже об одном раскаявшемся грешнике бывает с радостью услышана на небесах, то что же можно сказать о целом раскаявшемся братстве?»

Итак, дела у Сюжера, кажется, складываются неплохо: он научился «сосать» (*sugere*) — игра слов, вряд ли допустимая даже для святого, — молоко Божественной Мудрости, нежели пить мед, льющийся с уст льстецов. Однако после многочисленных любезностей Св. Бернар строго заявляет, что его доброе расположение зависит от поведения Сюжера в будущем, и наконец подходит к главному: он хочет убрать со своей дороги Этьена де Гарланда, сенешаля Людовика Толстого, который, совмещая высокое положение в церкви с еще большим влиянием при дворе, был самой серьезной преградой между аббатом Клервосским и королем.

Мы не знаем, как Сюжер, который был старше Св. Бернара на девять лет, ответил на этот удивительный документ, но, судя по событиям, можно сделать вывод, что он понял его смысл. В конце того же самого, 1127 года, Этьен де Гарланд впал в немилость. И хотя впоследствии он вернул себе расположение короля, былой власти вернуть уже не смог. А 10 мая 1128 года «аббат Клервосский впервые непосредственно и официально встретился с королем Франции»: Сюжер и Св. Бернар нашли общий язык. Понимая, какой вред они могли бы причинить друг другу, будучи врагами — один советник короля и олицетворение величайшей политической власти во Франции, другой — представитель Святого Престола и величайшая духовная сила в Европе, — Сюжер и Св. Бернар решили стать друзьями.

Отныне из уст Св. Бернара слышны одни лишь похвалы в адрес Сюжера (хотя он и сохранил определенную тенденцию возлагать на Сюжера ответственность за предосудительное поведение третьих лиц и однажды не без злорадства попросил у него, «богатого аббата» оказать помощь своему «бедному собрату»). Они обращались друг к другу как *vestra Sublimitas, vestra Magnitudo* или даже *Sanctitas vestra**.

* Ваше Величие, Ваше Превосходительство или даже Ваша Святость (лат.)

Незадолго до смерти Сюжер выразил желание увидеть «ангельский лик» Бернара и был рад получить от него наставительное письмо и платок с дорогой вышивкой; но более всего они тщательно воздерживались от какого бы то ни было вмешательства в дела друг друга. Сюжер соблюдал строжайший нейтралитет; когда Св. Бернар преследовал еретиков или по своему усмотрению назначал епископов и архиепископов, и не сделал ничего, чтобы предотвратить второй Крестовый поход, хотя был достаточно дальновиден, чтобы не одобрять его. Св. Бернар, со своей стороны, воздерживался от гневных нападок на Сен-Дени и никогда не пересматривал своего оптимистического истолкования нововведений и преобразований Сюжера, что бы они ни означали в действительности.

Безусловно, Сюжер был богобоязненным человеком, подобно любому истинному церковнику своей эпохи, и в надлежащих случаях выражал надлежащие эмоции, «проливая потоки слез» перед усыпальницей Святых Мучеников (что не было таким уж исключительным явлением во времена, когда короли со слезами преклоняли колени перед священными реликвиями и рыдали навзрыд на официальных похоронах) и проявляя «набожную веселость и веселую набожность» на радостных праздниках Рождества и Пасхи. Но вряд ли он переживал такой же внутренний переворот, как немецкий священник Масцелин, которого Св. Бернар переманил в Клерво со службы у архиепископа Майнцкого, или как родной брат Св. Бернара Ги, которого тот оторвал от любимой жены и двух маленьких детей. Сюжер несомненно покончил в аббатстве со всеми отклонениями от праведной жизни. Однако не менее очевидно, что он не превратил его в то место, где «человеку светскому нет доступа в Дом Божий», где «любопытствующим запрещено приближаться к священным предметам», где «тишина и бесконечная удаленность от всякой мирской суеты побуждают ум к размышлению о божественном».

Прежде всего, реформа в Сен-Дени явилась плодом не столько внезапной перемены в сердцах монахов, сколько их умелого и заботливого перевоспитания. Там, где Св. Бернар говорит о «раскаившемся братстве», Сюжер, что весьма характерно, поздравляет себя с тем, что ему удалось «мирно восстановить священный Порядок, не смущая братьев, хотя они

и не привыкли к нему». Кроме того реформа эта, покончившая с вопиющим расточительством и беспорядком, была далека от того, чтобы стремиться к достижению сурового идеала монашеской жизни, который проповедовал Св. Бернар, да и не ставила перед собой таких целей. Как уже упоминалось, в Сен-Дени продолжали отдавать кесарю кесарево и чем эффективнее делали это, тем надежнее становились владения аббатства, крепче его финансы и тверже власть аббата над своими подчиненными; жизнь же монахов, хотя, быть может, и подвергавшаяся несколько более суровому надзору, чем прежде, была по возможности легкой и приятной.

В представлении Св. Бернара монашеская жизнь должна была состоять из слепого повиновения и предельного самоотречения во всем, что касается личных удобств, еды и сна; говорили, что сам он бдел и постился *ultra possibilitatem humanam*. В отличие от него Сюжер был целиком и полностью за дисциплину и умеренность, но решительно против бессловесного повиновения и аскетизма. С удивлением и восхищением его биограф отмечает, что он не прибавил в весе после своего прихода к власти. Но и к умерщвлению плоти он тоже не стремился. «Склонный первенствовать во всем, за что он брался», он в то же время любил свою пищу, «не слишком изысканную, но и не слишком грубую»; келья его была размером десять на пятнадцать футов, а ложе — «не слишком мягкое, но и не слишком жесткое» было — трогательный штрих — «в дневное время застелено красивым покрывалом». И того, чего он не требовал от себя, он тем более не требовал от своих монахов. Он считал, что прообразом отношений между прелатами и их подчиненными были отношения между священнослужителями Ветхого Закона и Ковчегом Завета: так же как в обязанности этих священнослужителей входило укрывать свой Ковчег шкурами животных от дождя и ветра, точно так же, по мысли Сюжера, обязанностью аббата было заботиться о физическом благополучии своих монахов, чтобы они «могли выдержать тяготы пути». Так, холодные, из меди и мрамора, сиденья на хорах — настоящая мука в зимнее время — были заменены более удобными, деревянными. Рацион монахов постоянно улучшался (что сопровождалось специальным наставлением о том, что беднякам тоже причитается своя доля); с явным энтузиазмом Сюжер возрождал прерванные было тор-

жественные службы в память о Карле Лысом, которые каждый месяц заканчивались обильной и изысканной трапезой в память о «столь великом императоре и столь близком и сердечном друге блаженного Дионисия». В то время как Св. Бернар исповедовал культ молчания, Сюжер был, по выражению одного французского ученого, «несутомым собеседником». «Человеколюбивый и всегда открытый и приветливый» (*humanus satis et jocundus*), он часто собирал своих монахов и до самой полуночи рассказывал им о памятных событиях, «которые видел или слышал сам» (а видел и слышал он очень немало), повествуя о деяниях французских принцев и королей, о которых его просили рассказать, или читая на память длинные отрывки из Горация.

Таким образом, преобразованное Сюжером аббатство Сен-Дени значительно отличалось от того преобразованного Сен-Дени, какое представлялось Св. Бернару, и в одном из существенных аспектов можно говорить не просто о разнице, но о непримиримом противоречии, разительном несхождении между первым и вторым. Сюжеру была в корне чужда мысль о том, чтобы держать мирян за пределами Дома Божия: он хотел, чтобы народу в стенах храма собиралось как можно больше, при условии что им можно будет беспрепятственно руководить — поэтому ему нужна была большая церковь. Не допускать любопытствующих к святыням казалось ему верхом несправедливости: он хотел выставлять свои реликвии на обозрение по возможности «достойным и благородным образом», избегая лишь толчен и препирательств в толпе — поэтому он приказал перенести реликвии из крипты и нефа на те великолепные верхние хоры, которые стали непревзойденным образцом средневекового готического *chevet*. Не было, по мысли Сюжера, более тяжкого греха и упущения, чем лишать возможности служить Богу и Его святым то, что Он сам повелел природе явить на свет, а человеку — усовершенствовать: сосуды из золота и драгоценных камней, украшенные жемчугом и самоцветами, золотые канделябры и алтарные панно, скульптуры и витражи, мозаику и эмали, пышные одеяния и ковры.

Именно это осудил «*Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis*»* и именно это гневно обличал Св. Бернар в своей

* «Великое Начало Ордена Цистерцианцев» (лат.)

«Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici». Недопустимым считалось любое живописное или скульптурное изображение, за исключением деревянных распятий; на использование драгоценных камней, жемчуга, золота и шелка был наложен запрет; одеяния предписывалось шить из полотна или бумазеи, подсвечники и кадилъницы — ковать из железа; и только чаши для причастия позволялось делать из серебра или серебра с позолотой. Однако Сюжер был от всей души влюблен в блеск и красоту, в какой бы форме они ни представляли; можно сказать, что восприятие церковных обрядов у него было в значительной мере эстетическим. Вознесение казалось ему дивным танцем, во время которого бесчисленные служители церкви, «облаченные в белые одеяния, в великолепных епископских митрах и расшитых драгоценностями ризах, украшенных круговым орнаментом», «плавно движутся вокруг сосудов», «подобно хорам не земным, но, скорее, небесным». Одновременное отправление первых двадцати месс в новом *chevet* — «симфония не человеческая, но ангельская». И если духовное превосходство Сен-Дени было убеждением Сюжера, то материальная красота была его страстью: Святые Мученики, к «священным останкам» которых мог прикоснуться один лишь король и которым следовало отдать первенство перед прочими, пусть даже самыми почтенными реликвиями, были достойны того, чтобы покоиться в самой прекрасной церкви Франции.

С первых же лет своего пребывания в сане аббата Сюжер начал собирать средства для того, чтобы перестроить и заново отделать базилику, и после смерти оставил ее «обновленной от самого основания» и полной сокровищ, уступающих лишь сокровищам Аяя-Софии (а быть может, и превосходящих их). В устройстве процессий, церемоний по передаче имущества, закладке новых зданий и их освящении Сюжер предвосхитил организаторов современных шоу — кино-продюсеров и организаторов всемирных выставок, а приобретая жемчуга и драгоценные камни, редкие вазы, витражи, эмали, ковры и гобелены, он действовал с бескорыстной алчностью современного директора музея и даже назначал первых известных нам предшественников музейных служителей и реставраторов.

Так, уступая яростному напору Св. Бернара в вопросах нравственности и высшей церковной политики, во всех про-

чих отношениях Сюжер отстаивал свою свободу и тихий, мирный образ жизни. Обезопасив себя от нападков аббата из Клерво, Сюжер сделал свою церковь самой блестящей церковью западного мира, а пышность обстановки поднял до уровня подлинного искусства. Если при нем Сен-Дени и перестало быть «синагогой Сатаны», то, безусловно, больше чем когда-нибудь стало напоминать «кузницу Вулкана».

IV

Итак, после 1127 года Св. Бернар перестал докучать Сюжеру своими наставлениями, однако он неотступно стоял перед его мысленным взором, и это стало одной из причин того, почему Сюжер превратился в выдающееся исключение из общего правила — в патрона, ставшего *littérateur* (литератором).

Нет ни малейшего сомнения, что хроники, приведенные в этом томе*, носят частью апологетический характер, и что апология эта была в значительной мере направлена против Сито и Клерво. Вновь и вновь Сюжер прерывает восторженные описания блистающих золотых чаш и драгоценных камней, чтобы противостоять нападкам своего воображаемого оппонента, который в действительности был отнюдь не воображаемым, — того самого человека, которому принадлежат слова: «Но мы, кто во имя Христа презрели, подобно нечистотам, все, что сияет красотой, чарует слух, опьяняет благоуханьями, нежит вкус и осязание, — чью набожность, спрашиваю я, собираемся мы возбуждать с помощью всех этих красот?»

В то время как Св. Бернар устами «язычника Персия» негодующе восклицает: «Разве подобает золоту находиться в святилище?», Сюжер требует, чтобы все пышные одеяния и алтарные сосуды, приобретенные за годы его управления аббатством, были разложены в церкви в день годовщины его вступления в должность («ибо мы убеждены, что полезным и подобающим будет не скрывать, а возвещать миру о благодеяниях Божиих»). Он глубоко сожалеет о том, что его Большому Кресту, одному из самых пышных и великолепных

* Данная статья была первоначально опубликована в качестве предисловия к книге: *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*. Princeton, 1946.

произведений ювелирного искусства, когда-либо задуманных человеком, до сих пор недостает полного набора жемчугов и самоцветов, которыми он должен быть инкрустирован, и он искренне разочарован, что обстоятельства вынуждают его обшивать новую усыпальницу Святых Мучеников позолоченной медью вместо настоящего золота («ибо нам, существам ничтожнейшим... не следует щадить усилий на то, чтобы сохранять священнейшие останки тех, чей дух — сияющий, как солнце, — предстоит пред лицом Всемогущего, в ковчегах из самых драгоценных материалов, которые только возможны»).

Заканчивая описание главного алтаря, к которому он добавил еще три панно, «так, чтобы весь он казался целиком из золота», — Сюжер переходит в наступление: «Если золотые сосуды, золотые чаши, маленькне золотые ступки служили некогда, по слову Божьему или по велению Пророка, для того, чтобы собирать кровь жертвенных коз, тельцов и телок, то насколько же более подобает золотым сосудам, украшенным драгоценными камнями и всем, что есть самого ценного из сотворенного на земле, с непрестанным благоговением и безмерным почитанием, принимать в себя кровь Христову!.. Если бы, в новом акте творения, естество наше преобразилось по подобию святых херувимов и серафимов, то и тогда оно оказалось бы недостаточным и недостойным для такой не изъяснимой словами жертвы... Отступники также возражают против того, что праведного ума, чистого сердца, благочестивых устремлений достаточно для осуществления этого священного дела; мы же открыто и особо настаиваем на том, что это — суть вопроса. Но мы настаиваем и на том, что мы должны выражать свое почитание также и внешним украшением священных сосудов... Ибо во всем подобает нам служить нашему Спасителю разносторонне, служить Тому, Кто пожелал также оделить нас всем разносторонне и без исключения».

Замечательно в подобных отрывках то, что Сюжер использует текст Писания как свидетельство против цистерцианцев. В Послании к Евреям апостол Павел сравнил кровь Христову с кровью жертвенных животных, о которых упоминается в Ветхом Завете (правда лишь для того, чтобы продемонстрировать превосходство духовного освящения над магическим): Сюжер делает из этого сравнения вывод, со-

гласно которому христианские потиры должны превосходить в своем великолепии иудейские чаши и сосуды. Псевдо-Андрей образно говорит о том, что крест Голгофы был украшен частями тела Христова, «как перлами»; Сюжер выводит из этого поэтического уподобления, что литургический крест должен сиять настоящими жемчугами. Когда он заканчивает описание нового *chevet* великолепной цитатой из Послания к Ефессянам, где между прочим сказано: «на Котором все здание, слагаясь стройно, возрастает в святой Храм в Господе», то рядом со словом «здание» в скобках он помещает «духовно или материально», таким образом превращая цитату из апостола Павла в оправдание сверхпышной архитектуры.

Это не означает, что Сюжер намеренно «фальсифицировал» Библию и апокрифы. Подобно всем средневековым писателям, он цитировал по памяти и не умел проводить четкое различие между текстом и собственным толкованием; таким образом, даже сами его цитаты — почему сверять их такое благодарное занятие — раскрывают перед нами его собственную философию.

Может показаться удивительным, что речь заходит о философии Сюжера. Как один из тех, кто, ссылаясь на его собственные слова, является «человеком дела благодаря своему прелатству» (и чье отношение к «созерцательной» жизни было не более чем благодушно покровительственным), Сюжер отнюдь не претендовал на роль мыслителя. Увлекавшийся чтением античных писателей и хроник, государственный деятель, воин и законовед, сведущий во всем том, что Леон Баттиста Альберти объединил под заголовком «La Cura della Famiglia» («Забота о Семействе»), и совершенно очевидно не лишенный интереса к науке, он был, скорее, предшественником гуманистов, чем ранним схоластом. Ни разу не выказал он ни малейшего интереса к знаменитым теологическим и гносеологическим дискуссиям своего времени, таким как диспуты между реалистами и номиналистами, как непримиримые споры о природе Святой Троицы или крупнейшей проблеме века — тяжбе между верой и разумом, а его отношения с главным героем этой интеллектуальной драмы, Пьером Абеляром, что показательно, носили строго официальный характер, не окрашенный личной привязанностью или антипатией.

Абеляр был гением, но гением того параноидального типа, который отталкивает от себя людей, подавляя их, навлекает на себя реальные преследования, постоянно воображая повсюду несуществующие заговоры, и, болезненно перенося любой вид нравственных обязательств, склонен подменить проявления благодарности вспышками обиды и негодования. После страшных событий, погубивших его жизнь, он нашел прибежище в Сен-Дени, которым управлял тогда беспутный и бесхозяйственный аббат Адам. Вскоре Абеляр стал проявлять чрезмерную критичность, которая, оправдана она или нет, вряд ли способна обеспечить особую приязнь человеку пришлому со стороны давно сложившейся общины, и наконец, «в шутилом тоне», объявил об открытии, которое, с точки зрения обитателей аббатства, можно было приравнять к «оскорблению величества» (*lèse-majesté*): ему случилось натолкнуться на один отрывок у Беды Достопочтенного, где, якобы, говорилось о том, что святой покровитель аббатства вовсе не знаменитый Дионисий Ареопагит, упоминаемый в Деяниях Апостолов и считающийся первым епископом Афинским, а живший гораздо позже и гораздо менее известный Дионисий Коринфский. Абеляра обвинили в государственной измене, бросили в темницу, откуда ему впрочем удалось бежать, после чего он нашел убежище в землях Тибо Блуасского. Таково было положение дел, когда на смену Адаму пришел Сюжер, и проблема была решена: взвесив все за и против, Сюжер согласился предать дело забвению и позволил Абеляру мирно жить, где ему заблагорассудится, при том единственном условии, что он не вступит в другой монастырь, — это условие, по мнению Абеляра, было навязано ему потому, что «аббатство не желало расставаться со славой, которой оно привыкло пользоваться благодаря моему присутствию», но, вероятнее всего, оно объясняется тем, что Сюжер, хотя и рад был бы отделаться от Абеляра, тем не менее противился тому, чтобы бывший монах Сен-Дени подчинялся власти какого-либо другого, а следовательно, в глазах Сюжера, менее значительного аббата, чем он сам. Он не возражал, когда Абеляр два или три года спустя сам (причем крайне неудачно) стал аббатом; он не принимал никакого участия в жестокой и тщательно подготовленной атаке со стороны Св. Бернара, которая привела к тому, что синод Санса осудил Абеляра в 1140 году, и никто

не знает, открывал ли вообще Сюжер когда-нибудь одну из тех книг, в которых аббат Клервосский усмотрел следы злостного язычества вместе с целым букетом ересей — арианской, несторианской и пелагианской.

Излюбленным чтением Сюжера были сочинения, приписываемые той полумифической личности, которая стала поводом для раздора между Абеляром и аббатством Сен-Дени. Того самого Дионисия Ареопагита, о котором нам известно только лишь, что он «прилепился к Св. Павлу и уверовал», и которого отождествляли не только со Святым Дени, Апостолом Галлии, и с тем крупнейшим богословом — для нас, безмянным сирийцем, жившим около 500 года н. э., — чьи труды стали не менее почитаемым наследием аббатства, чем знамя Ле Вексен и останки Святых Мучеников. Рукопись греческих текстов, полученных Людовиком Благочестивым от византийского императора Михаила Заики, была немедленно передана в Сен-Дени; после первой, не совсем удачной попытки тексты эти были блестяще переведены и прокомментированы Иоанном Скотом — почетным гостем Карла Лысого, и именно в этих переводах и комментариях Сюжер обнаружил — в чем можно усмотреть долю иронии, если вспомнить судьбу Абеляра, — не только самое могущественное оружие против Св. Бернара, но и философское оправдание всему своему отношению к искусству и жизни.

Сочетая учения Плотина и в еще большей степени Прокла с христианскими верованиями, Псевдо-Дионисий Ареопагит — чье «негативное богословие», определявшее Сверхъестественное Существо как вечную тьму и вечное безмолвие и, таким образом, отождествлявшее бескрайнее знание с бескрайним невежеством, занимает нас сейчас лишь в той степени, в какой оно занимало Сюжера, — соединял неоплатоническое убеждение в изначальном единстве и светозарной жизненности мира с христианскими догмами о трисединой сущности Бога, первородном грехе и искуплении. Согласно Псевдо-Ареопагиту, вселенная творится, одухотворяется и объединяется в процессе вечной самореализации того, что Плотин называет «Единое», Библия — «Господом», а сам он называет «сверхъестественным светом» и даже «незримым Солнцем», причем Богу-Отцу соответствует имя «Отца света» (*Pater luminum*), а Христу (в чем содержится намек на стихи 3:19 и 8:12 из Иоанна) «первого сияния» (φωτοδοξία,

claritas), которое «явило Отца миру» («*Patrem clarificavit mundo*»). Существует огромная разница между высшей, исключительно интеллигибельной сферой существования и низшей, почти исключительно материальной (почти, поскольку чистая материя, лишенная формы, даже не может быть признана существующей); однако непреодолимой бездны между ними нет. Существует иерархия, но не дихотомия. Причина в том, что даже творение, стоящее на самой низкой стадии развития, несет в себе частичку божественной сущности — изъясняясь в человеческих понятиях, такие качества как истина, добро и красота. Поэтому процесс, в результате которого эманации Божественного Света нисходят в мир до тех пор, пока почти целиком не поглощаются материей, распадаясь на бессмысленную мешанину грубо материальных тел, всегда может быть обращен вспять, в восходящем направлении от осквернения и множественности к чистоте и единству, и по этой же причине человеку, *anima immortalis corpore utens**, не следует стыдиться своей зависимости от чувственного восприятия и подчиненного чувствам воображения. Вместо того чтобы отвращаться от физического мира, человеку надо стремиться постичь его, проникаясь им.

Наш ум, говорит Псевдо-Ареопагит в самом начале своего основного труда «О небесной иерархии» (а соответственно и Иоанн Скот в начале своего комментария), может подняться до нематериального лишь «ведомый за руку» сущим (*materiali manipulatione*). Даже пророкам Божество и Силы небесные могут являться только в некоей зримой форме. Но это возможно потому, что все зримые вещи суть «материальные светочи», подобно зеркалу отражающие светочи «интеллигибельные» и, в конце концов, истинный свет (*vera lux*) Самого Бога: «Всякое творение, равно зримое и незримое, есть свет, вызванный к жизни Отцом Света... Сей камень или сей кусок дерева есть свет для меня... Ибо я ощущаю, что в них заключены добро и красота, что они существуют согласно законам собственной соразмерности, что каждый род и вид их отличен от других родов и видов, что они определяются своим числом, благодаря которому они „сдины“, что они не преступают предписанного им порядка, что они находят се-

* Бессмертная душа, пользующаяся телом (лат.)

бе место каждый сообразно своей тяжести. И поскольку я ощущаю эти и подобные вещи в сем камне, они становятся светом для меня. иными словами, они „просвещают“ меня (*me illuminant*). Ибо я начинаю думать о том, благодаря чему камень наделен подобными качествами;... и вскоре, руководясь своим разумом, я — через все вещи — прихожу к той причине всех вещей, что определяет их место и порядок, их число, их роды и виды, что ниспосылает им добро, красоту и сущность, а также прочие дары». Так вся материальная вселенная обращается в великий «светоч», состоящий из бесчисленного числа малых «светов», словно из отдельных светильников («...*universalis hujus mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum*»); каждая осязаемая вещь, рукотворная или природная, становится символом чего-то неосязаемого, ступенью на пути в Царствие Небесное; человеческий ум, отдавшись во власть «гармонии и сияния» (*bene compactio et claritas*), которые являются критерием земной красоты, «направляется ввысь», к трансцендентной причине этой «гармонии и сияния», которая и есть Бог.

Это восхождение от материального мира к нематериальному Псевдо-Ареопагит, а вслед за ним и Иоанн Скот описывают — по контрасту с обычным богословским значением этого термина — как «анагогический подход» (*anagogicus mos*), то есть в дословном переводе — «метод постепенного восхождения»; и это как раз то, что Сюжер исповедовал как богослов, провозглашал как поэт и применял на практике как покровитель искусств и устроитель литургических представлений. Витражи, представляющие сюжеты, скорее, аллегорического, чем типологического характера («Пророки, несущие зерно на мельницу, вращаемую Св. Павлом» или «Крест, вознесшийся над Ковчегом Завета») «побуждают нас обратиться от материального к нематериальному». Двенадцать колонн, несущих высокие своды нового *chevet*, «числом своим представляют двенадцать Апостолов», в то время как двенадцать колонн крытых аркад «обозначают (малых) Пророков». Церемония освящения нового нартекса была тщательно спланирована, чтобы символизировать собою идею Троицы: «торжественная процессия из трех человек» (в числе которых был один архиепископ и два епископа) совершала три разных действия — выйдя через одну

дверь, она проходила перед одним из трех главных порталов и, наконец, «в-третьих» вновь входила в церковь через другую дверь.

Примеры эти могут быть истолкованы как обычный свойственный Средним Векам символизм без специфически «диописиевых» коннотаций. Однако заслуженно известный отрывок, в котором Сюжер рассказывает о своих переживаниях во время созерцания драгоценных камней, сиявших в украшениях главного алтаря — Кресте Святого Эльва и Ларце Карла Великого (*Escriin de Charlemagne*). — полон прямых реминисценций: «Когда я пребывал в упоении красотой Дома Божия, и прелесть многоцветных камней заставила меня позабыть о внешних заботах, обратив материальное в нематериальное, а благое созерцание понудило размыслить о разнообразии священных добродетелей, то показалось мне, что я обретаюсь, как то и было, в некоем странном уголке мироздания, который существует как бы между слизью земной и небесной чистотою, и что милостию Божией я могу быть перенесен из этого, нижнего, в тот, вышний, мир анагогически». Здесь Сюжер живо описывает то похожее на транс состояние, в которое можно впасть, долго глядя на такие блестящие предметы, как стеклянные шарики или драгоценные камни. Однако он описывает это состояние не как психологическое, а как религиозное переживание, и причем почти исключительно словами Иоанна Скота. Термин «анагогически», трактуемый как переход от «нижнего» к «вышнему» миру, и выражение «обратив материальное в нематериальное» (*de materialibus ad immaterialia transferendo*) — все это дословные цитаты; а «разнообразие священных добродетелей», проявляющееся в разнообразных качествах драгоценных камней, вызывает в памяти и «небесные добродетели», являющиеся Пророкам в некоей «зримой форме», и духовное «озарение», производимое в человеке предметами физического мира.

Но даже этот кусок превосходной прозы — ничто, по сравнению с пиршеством неоплатонической метафизики света, которое Сюжер устраивает в некоторых из своих стихов. Он испытывал огромное удовольствие, надписывая все, что было создано под его руководством, все, к чему он был сопричастен — от самих зданий до витражей, от алтарей до сосудов — тем, что сам называл *versicult*: это были гексаметры

или элегические строфы, не всегда строго метрически организованные, но полные оригинальных, временами весьма остроумных мыслей и образов, а иногда исполненные подлинного пафоса. Когда же вдохновение уносило его в подлинно высокие сферы, он прибегал не только к спокойному неоплатоническому языку *tituli* раннехристианских мозаик, но и к фразеологии Иоанна Скота Эриугены:

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,
Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
Et quod perfundit lux nova, claret opus
Nobile...

Когда задняя новая часть [храма] соединится с передней,
Здание просветится, осиянное в средине,
Ибо сияет лишь то, что в сиянии связано со светом,
И залитое новым светом, сияет благородное творение...

При дословном истолковании эта надпись, сделанная в память об освящении нового *chevet* и описывающая эффект, создаваемый им в общем пространстве церкви после перестройки его «сердца», «средоточия», кажется парафразом чисто «эстетического» переживания: новым, открытым для света хорам, заменившим мрачноватую каролингскую абсиду, должен соответствовать такой же «светлый» неф — и тогда все здание зальет свет, еще более яркий, чем прежде. Но слова намеренно подобраны так, чтобы их можно было понимать на двух различных уровнях. Выражение *lux nova*, то есть «новый свет» идеально соответствует упоминанию об улучшении освещения, которое несет с собой «новая» архитектура, но в то же время оно напоминает нам о свете Нового Завета, противостоящем тьме или ослеплению иудейского Закона. А настойчивая игра словами «озарять», «светлый», «сиять» (*clarere, clarus, clarificare*), которая почти гипнотически действует на нашу мысль, заставляя ее искать скрытый смысл за их сугубо материальными значениями, на поверку оказывается метафизически значимой, если мы вспомним, что Эриугена, в его великолепном изложении тех принципов, которым он собирался следовать в своем переводе, открыто высказался в пользу латинского слова *claritas* как наиболее точно передающего многочисленные греческие выражения, с помощью которых Псевдо-Ареопагит обозначает блеск и сияние, исходящие от «Отца Света».

В другом стихотворении Сюжер объясняет назначение дверей центрального западного портала, сияющих позолоченными бронзовыми рельефами, представляющими Страсти и Воскресение Христово. В действительности стихи эти выглядят как сжатое изложение всей теории «анагогического» озарения:

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
 Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
 Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
 Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
 Ad verum lumen, ubi Christus Janua vera.
 Quale sit Intus in his determinat aurca porta:
 Mens hebes ad verum per materialia surgit,
 Et demersa prius hac visa luce resurgit.

Кто бы ты ни был, желая воспеть эти дивные двери,
 Ты подивись не на золото, а больше — умелым трудам.
 Светел тот труд благородный; но, будучи светел и благороден,
 Должен тот труд озарить и направить тебя через истинные светлы,
 К Свету Истины через врата Иисуса.
 Что подобает в сем мире, поведают те позлащенные двери:
 Спячкой объятая мысль воспаряет к истине через то,
 что материально,
 И, узревая сей свет, из хлибей земных восстает.

Во втором стихотворении открыто утверждается то, что лишь подразумевается в первом: физический «свет», исходящий от работы, «просветит» мысль зрителя посредством духовного озарения. Неспособная достичь истины без помощи материального начала, душа, ведомая «истинным», хотя всего лишь плотски осязаемым «светом» (*lumina vera*), воспаряет к «Свету Истины» (*verum lumen*), то есть к Христу; она «вознесется» или «восстанет» (*surgit, resurgit*), освободившись от земных пут, точно так же как Христос восстает и возносится в сцене «Resurrectio vel Ascensio» («Воскресение и Вознесение»), изображенной на дверях. Сюжер не осмелился бы назвать рельефы светозарными (*lumina*), если бы не был знаком с отрывками, в которых говорится о том, что всякое творение «есть свет для меня»; его строчка «Mens hebes ad verum per materialia surgit» («Спячкой объятая мысль воспаряет к истине через то, что материально») есть не что иное, как сжато выраженное в стихотворной форме рассуждение Эриугены: «... impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere caelestium hierarchiarum

et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manuductione utatur» («...мысль наша не может возвыситься до созерцания небесных иерархий и подражания им без соразмерного ей материального наставления»). Именно такие суждения, как: «Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis» («Материальный свет — равно тот, что природа порождает в небесных пространствах, и тот, что творится на земле с помощью человеческих умений и навыков, оба — суть образы интеллигибельного света и, прежде всего, Самого Света Истины») — и стали источником строчек: «...ut eant per lumina vera/ Ad verum lumen...» («...направить тебя через истинные светы, / К Свету Истины...»)

Нетрудно представить, с каким упоением и энтузиазмом Сюжер воспринял эти неоплатонические учения. Жадно впитывая то, что он считал вышедшим из-под пера самого Святого Дионисия (*ipse dixit*), он не только воздавал дань святому покровителю своего аббатства, но и обретал более чем авторитетное подтверждение своих сокровенных взглядов и склонностей. Казалось, сам Святой Дионисий благословляет убежденность Сюжера (нашедшую практическое воплощение в его роли «посредника и залога мира» — *mediator et pacis vinculum*) в том, что «чудесная сила одного, высшего и единого разума уравнивает различия человеческого и Божественного начал»; и в том, что «то, что казалось обоедно враждебным в силу изменности происхождения и противоречий природы, воссоединяется в дивном согласии высшей, уравновешенной гармонии». Казалось, сам Святой Дионисий оправдывает пристрастие Сюжера к поэтическим образам и неутолимую страсть ко всему блистательно прекрасному: к золоту и эмалям, к хрусталу и мозаикам, к жемчугу и всевозможным драгоценным камням, например, сардониксу, в котором «красные полосы так тесно перемежаются с черными, что кажется, что перед нами два камня, слившихся в один», к витражам, созданным «тонкими руками множества мастеров из разных земель».

Люди, возносившие Св. Бернару хвалы при жизни, уверяют — и многие его современные биографы, похоже, согласны с этим, — что он был попросту слеп к красоте зри-

мого мира. Рассказывают, что он провел целый год в монастыре для послушников в Сито, даже не замечая, плоский или сводчатый потолок в его спальне, проникает ли свет в часовню через одно окно или через три; говорят и о том, что как-то он целый день ехал верхом по берегу Женевского озера, не бросив ни единого взгляда на окружающий пейзаж. Однако человек, написавший «Апологию Виллельма», не был слепым и бесчувственным: «Но что же предстает далее, в орнаментах крытых аркад, глазам братьев, погруженных в чтение? Зачем они здесь, эти поразительные нелепые чудовища, эта уродливая статность и статное уродство? Эти нечистоплотные обезьяны? Эти свирепые львы? Эти чудовищные кентавры? Эти полулюди-полузвери? Эти пятнистые тигры? Эти сражающиеся воины? Эти охотники, трубящие в рога? Здесь вы зрители несколько тел, у которых лишь одна голова, там — одно многоголовое тело. Здесь вы видите четвероногое животное со змеиным хвостом, там — рыбу с головой животного. Там — некое существо, напоминающее лошадь спереди и козла сзади; здесь — рогатого зверя с лошадиным крупом. Со всех сторон вы окружены таким буйным и поразительным разнообразием форм, что куда приятнее предаваться чтению этих мраморных манускриптов и проводить дни, воехищаясь каждой подробностью этих орнаментов, вместо того чтобы размышлять о Божественном Законе».

Современный историк искусства должен на коленях благодарить Бога за то мастерство, с которым составлено это столь скрупулезное, столь графически выразительное описание декоративного ансамбля «в клюнийской манере»; одна только фраза об «уродливой статности и статном уродстве» («*deformis formositas ac formosa deformitas*») говорит нам больше, чем многие и многие страницы стилистического анализа. Но помимо этого весь отрывок, и в особенности замечательный заключительный пассаж, дают понять, что Св. Бернар не одобрял искусства не потому, что был равнодушен к его чарам, но потому, что чувствовал его слишком глубоко, чтобы не понимать его опасности. Он ополчался на искусство, подобно Платону (с той лишь разницей, что Платон делал это «с сожалением»), потому что оно принадлежало к предосудительной стороне жизни, которую Св. Бернар рассматривал единственно как непрекращающийся бунт вре-

менного против вечного, человеческого разума против веры, чувственности против духа. Сюжеру посчастливилось обнаружить, в самих словах трижды благословенного Святого Дионисия, христианскую философию, которая позволяла ему приветствовать материальную красоту как источник духовного блаженства, а не вынуждала бы бежать от нее как от соблазна; которая давала ему возможность воспринимать нравственную, равно как и физическую вселенную не монохромной, состоящей лишь из белого и черного, но как гармоничное единство многих цветов.

V

В своих писаниях Сюжеру приходилось защищаться не только от цистерцианского пуританизма. По всей видимости, и среди собственных монахов ему приходилось сталкиваться с оппозицией.

Во-первых, среди братии нашлись люди придирчивые, возражавшие против вкусов Сюжера или, если считать, что «вкус» это чувство прекрасного, уравновешенное сдержанностью, — против отсутствия вкуса. И как писатель, и как покровитель искусств он куда больше стремился к пышности, чем к ненавязчивой утонченности. Подобно тому как слух его услаждал своего рода средневековый эвфуизм, не всегда, впрочем, укладывавшийся в рамки грамматики, язык, блистающий игрой слов, цитатами, метафорами и аллюзиями, громогласное ораторское искусство (практически непереводимая первая глава его «De Consecratione» напоминает органную прелюдию, наполняющую воздух величественными звуками до того, как начинает звучать основная тема), глаз его требовал того, что его более искушенным друзьям наверняка казалось нарочитым и чересчур помпезным. Можно услышать отзвук слабого и тщетного протеста в словах Сюжера, когда он говорит о том, что художественно чужеродная мозаике скульптура в уже прото-готическом портале была установлена «вопреки его распоряжениям и противно современному обыкновению». Когда он увещевает восхищенного зрителя дверных рельефов подивиться «не злату, а больше — умелым трудам», он словно добродушно намекает на тех, кто не уставал твердить ему, что, согласно Овидию, совершенство «формы» должно цениться выше, чем драгоценный ма-

териал. В тех же критиков Сюжер метит и когда — на сей раз совершенно очевидно в тоне дружеской иронии — допускает, что новая золотая отделка задней части главного алтаря действительно была некоторым излишеством (главным образом, утверждает он, потому, что это была работа иностранных мастеров), но тут же добавляет, что рельефы — так же как и передняя стенка нового «Алтаря Реликвий» — замечательны как по исполнению, так и по великолепию, в связи с чем «кос-кто» мог бы употребить свое любимое присловье: «*Matcriam superabat opus*»*.

Во-вторых, у тех, кто возражал против начинаний Сюжера во имя священных традиций, были и более серьезные поводы для недовольства. Вплоть до недавнего времени считалось, что каролингская церковь Сен-Дени была построена основателем аббатства королем Дагобером; согласно преданию, она была освящена самим Христом, а современные исследователи подтвердили традиционное мнение о том, что старую постройку ни разу не трогали до прихода Сюжера. Но, когда Сюжер писал свой отчет «О сделанном под моим руководством», он уже успел снести старую абсиду и старый западный фасад (включая притвор, прикрывавший гробницу Пипина Короткого), соорудил совершенно новый нартекс и совершенно новое *chevet* и приступил к работам, целью которых было убрать последнюю из оставшихся частей старой базилики — неф. Это было совершенно то же самое, как если бы президент Соединенных Штатов поручил Фрэнку Ллойд Райту перестроить Белый дом.

Оправдывая это деструктивно созидательное предприятие, которому более чем на столетие предстояло определить развитие западной архитектуры, Сюжер постоянно подчеркивает четыре момента. Во-первых, все сделанное было произведено после должного обсуждения с братьями, «чьи сердца пламенно взывали к Иисусу, и Он говорил с ними», после чего некоторые даже открыто потребовали перестройки. Во-вторых, работа явно была угодна в глазах Господа и Святых Мучеников, которые чудодейственно открыли местонахождения необходимых строительных материалов там, где никто не подозревал, что они могут быть, которые затем защи-

* Деяние превозмогает материю (лат.)

тили еще не оконченные своды от страшной бури и много чем еще способствовали продвижению работ, так что *chevet* был завершен в немислимо краткий, и символически значимый, срок — три года и три месяца. В-третьих, постарались сохранить, «как если бы то были реликвии», по возможности больше священных старых камней. В-четвертых, необходимость перестройки церкви была неоспорима, так как строение окончательно обветшало и, что еще более важно, из-за того что оно было относительно маленьким, что вкупе с недостаточным количеством выходов приводило к опасной давке в праздничные дни; Сюжер, начисто лишенный «стремления к пустому тщеславию», не искавший награды в виде «людской хвалы и преходящего вознаграждения», никогда «не взялся бы за подобную работу, и даже не помыслил бы об этом, не представься к тому столь великий, столь неизбежный, столь благотворный и почетный повод».

Все эти заверения совершенно справедливы, но лишь в определенной степени. Безусловно, Сюжер обсуждал свои планы с теми из братьев, кто проявлял к ним интерес и желание сотрудничать, и был достаточно осторожен, чтобы заручиться формальным одобрением своих решений на собрании капитула. Но мысль об отсутствии единодушия то и дело проскальзывает в его прозе (например, когда он рассказывает о том, как после завершения работ, связанных с нартексом и *chevet*, «кое-кто» убеждал его закончить строительство башен до того, как перестраивать неф, но «вдохновение свыше» побудило его поступить наоборот); да и официальное одобрение капитула, по всей видимости, получалось пост фактум, а отходь не заранее (как, например, тогда, когда сооружение и освящение нового нартекса и закладка фундамента для нового *chevet* были торжественно внесены в «Указ», составленный лишь впоследствии).

Несомненно, что все действия производились с неслыханной быстротой и легкостью. Но до какой степени обнаружение камня и строительного леса в неожиданных местах и вся история с чудодейственно сохранившимися, «ничем не укрепленными, только что возведенными сводами, шатко державшимися в воздухе», помимо собственной изобретательности Сюжера и мастерства его работников потребовали непосредственного вмешательства Святых Мучеников — об этом остается лишь гадать.

Иссомненно, что Сюжер перестраивал базилику по частям и таким образом, по крайней мере временно, сохранил «священные камни». Но факт остается фактом — в конечном счете они сохранились лишь в переделанных фундаментах *chevet*; даже сами панегиристы Сюжера восхваляют его за то, что он переделал церковь «сверху донизу».

Несомненно, что старое здание с годами обветшало и уже не могло безболезненно вмещать толпы народа, привлеченные ярмаркой и священными реликвиями. Но невозможно отделаться от ощущения, что Сюжер впадает в несколько преувеличенный пафос, описывая буйство толп, тем более что страшные истории о набожной женщине, которая смогла добраться до алтаря, лишь «ступая по головам людей, как по булыжникам мостовой», или о том, как ее внесли в монастырь «полумертвой», рассказывались попеременно для того, чтобы доказать необходимость сооружения нового нартекса и нового *chevet*. Очевидно одно: главный побудитель художественной деятельности Сюжера — и того, что он писал об этой деятельности, — надо искать в нем самом.

VI

Тем не менее вопреки (или, скорее, благодаря) постоянным уверениям Сюжера в обратном, невозможно отрицать, что его вдохновляло страстное стремление к самоувековечению. Выражаясь менее академически, — он был непомерно тщеславен. Он настаивал на ежегодном празднестве в свою честь, не забывая при этом обратиться к будущим келарям с многозначительным увещанием, призывая их не роптать из-за дополнительных расходов на еду и питье, но помнить о том, что это он, Сюжер, увеличил смету их ведомства; таким образом он ставил себя наравне с королем Дагобером, Карлом Лысым и Людовиком Толстым — единственными, кому прежде воздавалась подобная честь. Он искренне благодарит Бога за то, что забота о перестройке церкви была возложена на его «труды и дни» (или, как он выразился в другом месте, «на столь малого человека, который наследовал благородству столь великих королей и аббатов»). По меньшей мере тринадцать *versiculi*, которыми он покрыл все доступные места на стенах и церковной утвари, упоминают его имя; многочисленные свои изображения в качестве донато-

ра Сюжер, как опытный стратег, разместил на главных осях базилики: два над главным входом (один в тимпане, другой на дверях), третий — у подножия Большого Креста, который высился в открывающейся арке нового хора и который был виден из любой точки внутри церкви, и еще один или два на окнах, украшающих центральную капеллу обводной галереи. Когда мы читаем сделанную по распоряжению Сюжера большими золотыми буквами надпись над западным порталом («Да не затмится!»), когда мы видим его постоянную заботу о том, какую память он оставит по себе в грядущих поколениях, и его тревогу при мысли о «Забвении, злом враге Истины», когда мы слышим, как он говорит о себе как о «предводителе» (*dux*), под руководством которого церковь была расширена и облагорожена, нам кажется, что мы слушаем рассуждения Якоба Буркхардта о «современных формах прославления», а не слова аббата двенадцатого века.

И все же есть принципиальная разница между жаждой славы в человеке эпохи Ренессанса и непомерным, но в определенном смысле глубоко смиренным тщеславием Сюжера. Великие представители Ренессанса утверждали свою личность, если можно так выразиться, центростремительно: ренессансный человек поглощал окружающий его мир до тех пор, пока все его окружение не становилось частью его «я». Сюжер самоутверждался центробежно: он просцировал свое «я» на окружающий мир до тех пор, пока все его существо не растворялось в его окружении.

Чтобы понять этот психологический феномен, мы должны вспомнить две касающиеся Сюжера вещи, которые вновь ставят его в позицию, диаметрально противоположную той, которую занимал высокородный новообращенный, Св. Бернар. Во-первых, Сюжер вступил в монастырь не как послушник, посвящающий себя монашеской жизни по свободному волеизъявлению, не как зрелый человек, принявший осознанное решение, а как мальчик девяти — десяти лет, посвящающий себя Святому Дионисию. Во-вторых, Сюжер, учившийся вместе с молодыми дворянами и наследными принцами, родился в безвестной глуши и был сыном очень бедных и отнюдь не знатных родителей.

Большинство мальчиков в подобных условиях выросли бы робкими и забитыми или же, напротив, ожесточились. Необыкновенно жизнеспособный по природе своей Сюжер

прибег к помощи того, что называется «гиперкомпенсацией». Вместо того, чтобы с тоской цепляться за своих родственников или резко порывать с ними, он, относясь к ним дружелюбно, тем не менее держал их на расстоянии, а впоследствии предоставил возможность принять небольшое участие в жизни аббатства¹. Вместо того, чтобы скрывать свое скромное происхождение или сожалеть о нем, Сюжер едва ли не гордился им — впрочем, лишь для того, чтобы еще сильнее гордиться своим духовным отцом, Святым Дионисием. «Ибо кто есть я и что есть мой отчий дом?» — вопрошал он вслед за юным Давидом. А принадлежащие его перу литературные труды и официальные документы изобилуют такими фразами, как: «Я, недостойный как по своему происхождению, так и по скудости своих познаний» или: «Я, кто удостоился руководить этой церковью вопреки моим ничтожным заслугам, слабому характеру и скромному происхождению» или (там, где он использует слова Анны, матери Самуила): «Я, нищий бродяга, которого крепкая десница Господня вознесла высоко из смрада и нищеты». Но действия крепкой десницы Господней символизировало аббатство Сен-Дени. Отняв Сюжера у родителей, Он передал его другой «матери» — слово, настойчиво повторяющееся в его сочинениях, — матери, которая и сделала его тем, чем он был. Именно аббатство Сен-Дени «взлелеяло и возвысило его дух»; именно оно «нежно и ласково воспитывало его с ребяческого возраста до седых волос»; именно оно «с материнской любовью вскормило его, когда он был ребенком, уберегло от ошибок и падений в юную пору, укрепило его, когда он стал зрелым мужем, и торжественно поставило в один ряд с князьями Церкви и королевства».

Так Сюжер, мысленно представляя себя приемным сыном святого Дионисия, излил на аббатство весь тот запас энергии, остроумия и честолюбивых стремлений, которым природа одарила его. Неразрывно соединив свои личные устремления с интересами «матери-церкви», он, если можно так выразиться, вознаградил свое «я», отказавшись от своей личности: расширяя ее рамки, он в конце концов полностью отождествил себя с аббатством. Он овладевал церковью, повсюду оставляя на ее стенах свои надписи и свои портреты, но одновременно он до какой-то степени переставал существовать как самостоятельная личность, как

частное лицо. Рассказывают, что, когда достопочтенный Петр, аббат Клунийский, увидел узкую, маленькую келью Сюжера, он воскликнул со вздохом: «Человек этот — упрск всем нам, ибо строит не для себя, как мы, но лишь для Бога». Но для Сюжера подобная альтернатива не существовала. Он не нуждался в просторных покоях и роскоши, потому что простор и роскошь базилики принадлежали ему не в меньшей степени, чем скромный уют его кельи; церковь аббатства принадлежала ему, потому что он принадлежал церкви аббатства.

Процесс самоутверждения за счет самоотречения не ограничивался стенами Сен-Дени. Для Сюжера Сен-Дени и Франция значили одно и поэтому он культивировал неистовый и почти мистический национализм столь же явно анахроничный, сколь и его тщеславие. Он, кого все современные авторы восхваляют как литератора, для которого не существовало непосильных тем, который мог писать блестящим, сильным слогом «почти с той же скоростью, с какой говорил», использовал свои таланты исключительно для того, чтобы прославлять аббатство, во главе которого стоял, и двух французских королей, которым служил, или, согласно его панегиристам, которыми правил. И в «Жизнеописании Людовика Толстого» мы обнаруживаем чувства, предвосхищающие ту особую форму патриотизма, которую лучше всего характеризует французское слово *chauvinisme*. Согласно Сюжеру, англичане «самим природным и нравственным законом предопределены подчиняться французам, а не наоборот»; а вот что он думал о германцах, которые, как он любил писать, «скрежещут зубами в своей тевтонской ярости»: «Так вступим же отважно в их пределы, чтобы они, затаясь, не могли безнаказанно лелеять то, что дерзко замыслили против Франции — повелительницы Земли. Воздадим по заслугам за нанесенные ими оскорбления, и не на нашей, а на их земле, которая, будучи не раз завоевана, должна повиноваться франкам по праву их главенства».

Что касается Сюжера, то его стремление к росту, если можно так выразиться, за счет метемпсихоза усугублялось одним, на первый взгляд не имеющим никакого отношения к делу, обстоятельством, о котором он сам не упоминает ни разу (вполне возможно даже перестав осознавать его), но ко-

торое казалось достойным внимания всем его поклонникам: аббат был чрезвычайно мал ростом. «Судьба наградила его маленьким, тщедушным телом», — говорит Виллельм и не перестает изумляться тому, как столь «мелкая и хрупкая стать» (*imbecille corpusculum*) могла вынести груз столь «могучего и живого ума». Неизвестный же панегирист пишет:

Я поражаюсь тому, какой мощный дух обитает в этом теле
И сколько великих и славных качеств нашли себе место в столь
малом сосуде.

Но на примере одного этого человека природа пожелала доказать,
Что добродетель может скрываться под любым облищем.

Исключительно малый рост и слабое сложение кажутся незначительными в глазах истории, и все же это был существенный фактор формирования характера многих достопамятных исторических персонажей. Более чем какой-либо другой этот недостаток способен обратиться в достоинство, если человек, страдающий от него, сумеет уравновесить свою физическую ущербность избытком того, что так ярко передает слово «мужество», и если он сможет преодолеть психологический барьер, отделяющий его от людей среднего роста, рядом с которыми он живет, благодаря повышенной способности и желанию отождествлять их интересы со своими собственными. Именно это сочетание мужества и благорасположенности (нередко вкупе с наивным безобидным тщеславием) придавало таким «маленьким великим людям», как Наполеон, Моцарт, Лука Лейденский, Эразм Роттердамский или генерал Монтгомери определенную особенность и наделяло их специфическим обаянием и привлекательностью. Мы имеем все основания полагать, что Сюжер обладал этим особым шармом и его хрупкое сложение давало ему повод к непомерным амбициям и помогало в его великих деяниях не меньше, чем его низкое происхождение. Каноник аббатства Сен-Виктор, у которого было весьма забавное имя — Симон Шьвр-д'Ор (*Simon Carpa Augea*), выказал глубокое понимание характера своего покойного друга, когда включил в свой некролог следующие строки:

Низкий как ростом своим, так и родством,
Низкий свой жребий отверг и возвысился, будучи низок.

Любопытно, а иногда почти трогательно следить за тем, как далеко был способен зайти Сюжер в своем бескорыст-

ном эгоизме там, где речь шла о престиже и блеске аббатства Сен-Дени. Как он устроил тонко рассчитанное маленькое шоу, чтобы доказать всем до единого подлинность некоторых реликвий, подаренных Карлом Лысым. Как, увлекая «собственным примером» посещавших аббатство королей, принцев и епископов, он заставлял их отдавать даже камни их перстней для украшения новых алтарных врат (явственно видится, как он в их присутствии снимал со своих пальцев перстни, вынуждая их сделать то же). Как монахи некоторых орденов в растерянности, не зная, какое применение найти жемчугам и драгоценностям кроме как продать их, чтобы выручить деньги на подаяния, приносили их Сюжеру, и тот благодаря Бога за «веселое чудо», платил им по четыреста фунтов за партию, «хотя стоили они много более». Как дожимал он путешественников с Востока, пока они не принимались уверить его, что сокровища Сен-Дени превосходят все сокровища Константинополя вместе взятые; как тщательно старался он скрыть свое разочарование, если не слишком сообразительный или недостаточно благодарный гость не доставлял ему такого удовольствия; как, наконец, утешал он себя цитатой из Св. Павла: «Да будет каждый по своему изобилен», — которую он понимал (или предпочитал делать вид, что понимает) так: «Да уверует каждый в свое богатство».

Будучи «нищим, вознесенным из смрада и нищеты», Сюжер, естественно, был не свободен от главной слабости, присущей всем выскочкам, парвеню, — от снобизма. Он упивается именами и титулами королей, принцев, пап и высших духовных иерархов, которые посещали аббатство и проявляли лично по отношению к нему уважение и расположенность. Он взирает с изрядной долей снисходительности на графов и прочую знать, не говоря уже об «обычных отрядах рыцарей и воинов», толпами стекавшихся на Великое Освящение 11 июня 1144 года, и не без хвастливости дважды перечисляет имена девятнадцати епископов и архиепископов, которых ему удалось собрать в честь столь славного дня: не хватило всего одного, чтобы каждый из двадцати новых алтарей был освящен отдельным прелатом, и епископу из Мо пришлось исполнять свою обязанность дважды. Однако вновь оказывается невозможно провести четкую грань между личным и, так сказать, «кла-

новым» чувством удовлетворения. Говоря о себе, Сюжер, даже в пределах одной фразы, не делает никакого различия между «я» и «мы»; временами он употребляет «мы» точно так же, как это мог бы сделать монарх, но еще чаще он делает это с неподдельно «плюралистическим» одушевлением; «мы, то есть община Сен-Дени». От всей души гордясь маленькими подарками, которые он периодически лично получал от короля, Сюжер никогда не забывал посвятить их затем Святым Мученикам; и его аббатское достоинство не мешало ему непосредственно наблюдать за приобретением провизии для больших празднеств или самому рыться в сундуках и чуланах в поисках давно забытых произведений искусства, которые можно было бы использовать запово.

Несмотря на свое положение, Сюжер никогда не терял связи с «простыми людьми», которых он успел так хорошо узнать за долгие годы, проведенные в Берневале и Тури, и чей неизменный образ мыслей и речь он время от времени очерчивает несколькими мастерскими штрихами. Мы словно сами слышим, как погонщики волов в каменоломне возле Понтуаза ворчат, что «не их это дело», а «работники праздно стоят вокруг», потому что часть подмоги разбежалась из-за внезапно налетевшего ливня с ураганом. Мы словно сами видим робкую и в то же время презрительную ухмылку дровосеков в «Лесу Рамбуи», когда великий аббат Сюжер задал им какой-то, с их точки зрения, глупый вопрос. Когда для перекрытий нового западного придела потребовались необычайно длинные балки, их никак не могли отыскать ни в одной из ближайших окрестностей: «Однажды ночью, отслужив заутреню и улегшись на покой, я внезапно подумал о том, уж не стоит ли мне самому объехать все леса в округе... Быстро покончив с остальными делами, я поспешно собрался и на заре вместе с нашими плотниками, имея при себе размеры балок, направился в лес, называвшийся Ивелин. Проезжая через наши владения в долине Шеврез, мы собрали... всех, кто надзирал за нашими лесами, и всех, кто что-либо знал о прочих лесных угодьях, и под присягой спросили у них, сможем ли мы найти здесь, сколько бы сил и времени на это ни понадобилось, бревна такого размера. Они выслушали нас с улыбками и, пожалуй, даже рассмеялись, если бы осмелились, потому что им и в голову прийти не могло, будто нам

невдомек, что во всех здешних краях такого не сыскать... Однако мы, ... одушевленные нашей верой, принялись рыскать по лесам и, не прошло и часу, как нашли одно дерево подходящих размеров. Что еще добавить? Самое большое часов через девять, продираясь сквозь лесные джунгли, густо поросшие кустарником, мы наконец отыскали двенадцать деревьев (ибо ровно столько и было нужно)...»...

Есть что-то привлекательное, почти трогательное в том, как этот маленький человечек, которому уже под шестьдесят, не может уснуть после ночной службы, беспокоясь о стропилах для храма; как он отважно выступает в поход на заре во главе своих плотников, засунув бумагу с размерами в карман рясы; как, «одушевленный верой», он продирается сквозь лесную чащобу и в конце концов находит именно то, что ему нужно. Однако, если мы оставим в стороне «чисто человеческий интерес», этот незначительный случай, возможно, даст нам окончательный ответ на вопрос, которым мы задались в самом начале: почему Сюжер в отличие от столь многих покровителей искусств ощутил потребность письменно запечатлеть память о своих деяниях?

Как мы уже видели, одной из причин было стремление Сюжера оправдать свою деятельность, вероятно усугубленное тем, что в отличие от пап, монархов и кардиналов последующих веков, он еще чувствовал нечто вроде демократической ответственности перед своим орденом и его капитулом. Второй повод, бесспорно, это его личное или, как мы обозначили его, «клановое» тщеславие. Но оба эти мотива, как бы сильны они ни были, могли бы и не сработать, если бы не твердая убежденность Сюжера в том, что ему выпало сыграть роль, отличную от роли «покровителя» того типа, которого Оксфордский словарь определяет как того, кто «поощряет, защищает или намеревается использовать в своих целях отдельного человека, дело или искусство».

Человек, который во главе своих плотников отправляется в леса на поиски балок и сам отбирает нужные деревья, человек, который сам, с помощью «геометрических и арифметических инструментов», следит за тем, чтобы новый счеет строго соответствовал старому нефу, по сути своей гораздо ближе к непрофессиональным церковным архитекторам раннего Средневековья — и, кстати сказать, к светским архитекторам Америки колониальных времен, — чем

великие меценаты Высокой Готики и Ренессанса, которые назначали главного архитектора, выносили свое суждение о его планах и предоставляли все технические подробности на его усмотрение. Посвящая себя художественным начинаниям «душою и телом», Сюжер рассказывает о них не как человек, который «поощряет, защищает или использует в своих целях», а как тот, кто надзирает, направляет и руководит. До какой степени он нес ответственность, пусть частично, за планы своих построек, решать не нам. Но, по всей видимости, почти ничего не делалось без его активного соучастия. То, что он сам отбирал и приглашал мастеров, что он лично отдавал распоряжения разместить мозаики вопреки воле большинства, что он сам разрабатывал иконографию окон, распятий и алтарных панно, — обо всем этом свидетельствуют его собственные слова; да и мысль переделать романскую порфиновую вазу в изображение орла выдает, скорее, прихоть аббата, чем изобретение профессионального ювелира.

Понимал ли Сюжер, что, собирая художников «со всех концов королевства», он, в тогда еще относительно бедном художественными традициями Иль-де-Франс, положил начало великому отбору и синтезу всех региональных французских стилей, который мы называем готикой? Предполагал ли он, что витражная роза на западном фасаде — насколько нам известно, это первое появление данного мотива в таком месте — станет одной из величайших новаций в истории архитектуры, которой суждено будет бросать вызов изобретательности бесчисленных мастеров вплоть до Бернара Суассонского и Хью Либержье? Знал ли он, чувствовал ли, что нерассуждающий энтузиазм, с которым он воспринимал метафизику света Псевдо-Ареопагита и Иоанна Скота, поставит его во главе интеллектуального движения, которое приведет к возникновению первых научных теорий Робера Гросетеста и Роджера Бэкона, с одной стороны, и христианскому платонизму начиная с Вильгельма Овернского, Генриха Гентского и Ульриха Страсбургского вплоть до Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы — с другой? Эти вопросы тоже придется оставить без ответа. Тем не менее очевидно, что Сюжер остро осознавал разницу между собственной, «современной» постройкой (*opus novum* или даже *modernum*) и старой каролингской базиликой (*opus anti-*

quint). До тех пор пока старое здание продолжало частично существовать, он ясно видел необходимость привести к единой гармонии (*adaptare et coaequare*) «современную» и «старинную» структуру. И он полностью отдавал себе отчет в том, что новый стиль отличается новыми эстетическими качествами. Он чувствовал и заставляет нас почувствовать, каким просторным казался новый *chevet*, когда говорит о его «благородной и прекрасной длине и ширине»; дает нам увидеть эту парящую в воздухе, устремленную ввысь постройку, когда описывает, как центральный неф словно бы «неожиданно (*repente*) возносится» несущими колоннами; дает нам проникнуться ощущением света и прозрачности, когда живописует свою церковь, «наводненную потоками дивного света, непрестанно льющегося сквозь сияющие окна».

Как уже говорилось, Сюжера труднее представить себе зрительно, чем великих кардиналов семнадцатого века, историческим предшественником которых он был. И все же он сходит со страниц истории как удивительно живой и удивительно французский персонаж: яростный патриот и хороший хозяин; слегка склонный к риторике и искренне обожающий все великое и величественное, но при этом дошлый в практических вопросах и умеренный в своих привычках; трудолюбивый и общительный, добряк по природе, трезвомыслящий, тщеславный, остроумный и неукротимо жизнелюбивый и жизнерадостный.

В век, исключительно щедрый на святых и героев, Сюжер превзошел остальных своей человечностью, и смерть его была смертью хорошего человека, прожившего хорошую жизнь. Осенью 1150 года он слег от злокачественной лихорадки, и к Рождеству надежд на выздоровление уже не осталось. С несколько театральным пафосом, свойственным его времени, он попросил, чтобы его отвели в монастырь, и, рыдая, умолял монахов простить его за все, в чем он мог провиниться перед общиной. Но кроме того он молил Бога, чтобы тот продлил его дни до конца праздников, «дабы радость братьев не обратилась в скорбь по его вине». В этой милости ему также не было отказано. Сюжер умер 13 января 1151 года, на восьмой день после Крещения, которым заканчиваются рождественские праздники. «Он не дрогнул перед концом, — пишет Виллельм, — потому что чашу своей жиз-

ни успел испытать до дна, и не убоился смерти, ибо слишком любил жизнь. Он покинул этот мир охотно, ибо знал, что лучшее уготовано ему после кончины; он никогда не считал, что хорошему человеку подобает уходить так, словно его изгоняют, вышвыривают из жизни против его воли».

Примечания

1. Имена отца Сюжера, Хелиланда, а также одного из братьев и невестки, Радульфа и Эммелины, значатся в синодике аббатства. Другой брат, Пётр, сопровождал Сюжера в Германии в 1125 году. Один из его племянников, Жерар, ежегодно платил аббатству пятнадцать шиллингов — пять шиллингов ренты и десять — по не известным для нас причинам. Другой племянник, Иоанн, умер, будучи отправлен посланником к папе Евгению III, который прислал Сюжеру сердечное письмо, выражая в нем свои соболезнования. Третий из них, Симон, присутствовал на одной из торжественных церемоний в честь дяди в 1148 году, а позднее повздорил с его преемником, Одионом де Дейлем (Одион — протеже Св. Бернара — неблагоприятно относился ко всем, кто был близок к Сюжеру). Ни один из этих примеров не дает оснований подозревать Сюжера в незаконном покровительстве.

4

ТИЦИАНОВСКАЯ «АЛЛЕГОРИЯ БЛАГОРАЗУМИЯ» (ПОСТСКРИПТУМ)

Ровно тридцать лет тому назад мой покойный друг Фриц Закль и я, в ту пору молодой приват-доцент гамбургского университета, получили письмо с приложенными к нему двумя фотографиями; на одной была изображена малоизвестная гравюра на металле Гольбейна (илл. 39), на другой — недавно обнаруженное полотно Тициана, принадлежавшее тогда мистеру Фрэнсису Хауарду из Лондона (илл. 28)¹. Письмо прислал Кемпбелл Доджсон, хранитель зала гравюр Британского музея и самый крупный специалист по немецкой графике в Германии. Мистер Доджсон заметил, что наиболее характерные и интригующие черты обеих композиций схожи, и спрашивал, не можем ли мы пролить свет на их иконографическое значение.

Крайне польщенные и довольные, мы постарались дать самый полный ответ, и Кемпбелл Доджсон в порыве импульсивного благородства, составлявшего самую суть его натуры, написал нам, что вместо того, чтобы использовать наше толкование для собственных нужд, он перевел его на английский и предложил опубликовать журналу «Burlington Magazine». На страницах этого журнала оно и появилось в 1926 году², а четыре года спустя немецкий вариант, пересмотренный и несколько расширенный, вошел в состав моей книги «Геркулес на распутье и другие античные сюжеты в искусстве послесредневекового периода»³. Однако, поскольку я и там все же упустил некоторые ключевые моменты, мне остается уповать на снисходительность к тому, что я принужден следовать совету гетевского Мефистофеля: «Du musst es drei mal sagen»*.

* «Ты должен повторить это трижды» (Фауст, ч. II). («Заклятье повторить три раза надо» — пер. Б. Пастернака).

I

Подлинность хауардова полотна (некогда входившего в коллекцию Жозефа Антуана Кроза — покровителя и друга Ватто) не может быть — и, насколько мне известно, никогда не была оспорена. Блещающее великолепием тициановской *ultima maniera*, «поздней манеры», оно должно быть отнесено к его последним произведениям и может быть датировано, исходя из чисто стилистических соображений, 1560—1570 гг., то есть скорее всего, оно было создано менее чем за десять лет до смерти мастера⁴. В контексте же всего тициановского творчества эта картина представляется не только исключительной, но уникальной. Это единственная из его работ, которую можно назвать «эмблематической», а не просто «аллегорической», т. е. философской максимой, иллюстрированной визуальным образом, а не визуальным образом, нагруженным философскими коннотациями.

Здесь наблюдаются явные отличия от других тициановских аллегорий — так называемого «Воспитания Амура» из галереи Боргезе, так называемой «Аллегии маркиза д'Авалоса» из Лувра, «Празднества Венеры» и «Вакханалии» из Прадо, «Вакха и Ариадны» из лондонской Национальной галереи и, прежде всего, «Любви Земной и Небесной» — где нас не столько вынуждают, сколько предлагают бросить взгляд на абстрактное и общее значение, кроющееся за конкретным и необычным зрелищем, которое завораживает зрителя и может быть истолковано как событие или ситуация, рассказанные ради них самих. И действительно, лишь совсем недавно «Празднество Венеры», «Вакханалия» и «Вакх и Ариадна» обнаружили свою неоплатоническую подоплеку⁵; и напротив, есть люди, склонные истолковывать «Любовь Земную и Небесную» как прямую, неаллегорическую иллюстрацию, вдохновленную одной из сцен «Πυρροτομαχία Πολυρήϊϊ» Франческо Колонны⁶.

На картине из собрания Хауарда концептуальное значение чувственно воспринимаемого столь навязчиво очевидно, что кажется попросту лишеным смысла до тех пор, пока мы не доберемся до его сокрытого содержания. Налицо все характерные черты «эмблемы», которая, по определению человека сведущего⁷, по природе своей является отчасти символом (с той лишь разницей, что не столько универсаль-

на, сколько конкретна), отчасти загадкой (с той лишь разницей, что отгадать ее достаточно просто), отчасти апофегмой (с той лишь разницей, что, скорее, визуальна, чем вербальна) и отчасти пословицей (с той лишь разницей, что это ученая, а не ходячая истина). Поэтому данная картина — единственная из работ Тициана, обычно ограничивавшегося собственным именем или именем позировавшего для портрета, которая сопровождается настоящим «эпиграфом» или «названием»: «EX PRAETERITO / PRAESENS PRUDENTER AGIT / NI FUTURA ACTIONE DETURPET», то есть «Исходя из (опыта) прошлого, настоящее действует благоразумно, дабы не повредить будущим поступкам»⁹.

II

Элементы этой надписи организованы таким образом, чтобы облегчить понимание как отдельных частей, так и всего целого: слова «прошлое», «настоящее» и «будущее» выступают, если можно так выразиться, в роли ярлыков трех человеческих лиц, расположенных в верхней части картины, а именно: профили старца, обращенного влево, изобразительного в фас человека средних лет в центре и профиля безбородого юноши, обращенного вправо; в то время как предложение «настоящее действует благоразумно» как бы резюмирует общее содержание, наподобие «заголовка». Таким образом нам дают понять, что три лица не только представляют три стадии человеческой жизни (юность, зрелость и старость), но и в целом символизируют три времени: прошлое, настоящее и будущее. Далее нас подводят к тому, чтобы сопоставить эти три типа или формы времени с идеей благоразумия или, выражаясь точнее, с тремя психологическими способностями, в совокупном использовании которых и заключается упомянутая добродетель: память, которая черпает воспоминания в прошлом и учится у него; рассудок, который судит и руководит настоящим, и, наконец, предвидение, которое предвосхищает и обеспечивает будущее.

Соотнесенность трех типов или форм времени с тремя способностями — памятью, рассудком и предвидением — и подчинение последнего благоразумию представляет собой античную традицию, сохранившую жизнеспособность даже

после того, как христианское богословие возвело благоразумие в ранг главной добродетели. «Благоразумие. — читаем мы у Петра Берхория в его «*Repertorium morale*», одной из наиболее популярных энциклопедий позднего средневековья, — состоит в памяти о прошлом, умении распорядиться настоящим и в размышлении о будущем» («*in praeteritorum recordatione, in praesentium ordinatione, in futurorum meditatione*»), и эта рифмованная формула, взятая из трактата, традиционно приписываемого Сенеке, хотя на самом деле составленного испанским епископом шестого века н. э.¹⁰, восходит к псевдоплатоновской поговорке, в соответствии с которой «мудрый совет» (συμβουλία) учитывает прошлое, дающее нам прецеденты, настоящее, ставящее проблемы, которые необходимо разрешить, и будущее, которое кроет в себе возможные последствия¹¹.

Средневековое и ренессансное искусство нашло немало способов выразить это триединство Благоразумия в визуальных образах. Благоразумие изображается с диском, разделенным на три части, каждая из которых содержит надпись «*Tempus praeteritum*», «*Tempus praesens*» и «*Tempus futurum*»¹², или жаровни, над которой поднимаются три языка пламени, озаглавленные соответственно¹³. Оно представляется сидящим на троне под балдахином с надписью «*Praeterita recolo, praesentia ordino, futura praevideo*», глядящим на свое отражение в тройном зеркале¹⁴. Оно выступает в облике священника, держащего три книги с подобающими наставлениями (илл. 30)¹⁵. Или, наконец, оно изображается — следуя моде на тройственные личины, к которым из-за их языческого происхождения церковь относилась неодобрительно и которые, однако, не утратили своей популярности¹⁶. — в виде трехглавой фигуры с лицом человека средних лет на переднем плане, символизировавшим настоящее, и лицами юноши и старика, обращенными в профиль и символизировавшими соответственно будущее и прошлое. Трехглавое Благоразумие появляется, например, на рельефе эпохи Кваттроценти, ныне приписываемом школе Росселлино, в музее Виктории и Альберта в Лондоне (илл. 29)¹⁷; и — значение трехглавого образа здесь дополнительно поясняется введением змеи, традиционного атрибута мудрости (Мф 10:16) — на одной из черных пластин конца четырнадцатого века на мозаичном полу Сиенского собора (илл. 31)¹⁸.

III

Таким образом, «антропоморфную» часть тициановской картины можно вывести из текстов и образов, переданных шестнадцатому веку непрерывной и беспримесной западной традицией. Однако, чтобы понять значение трех голов животных, нам придется вернуться к темным и далеким временам египетских и псевдоегипетских мистериальных религий — временам, которые скрылись из виду в эпоху христианского Средневековья, смутно забрезжили над горизонтом с началом ренессансного гуманизма ближе к середине четырнадцатого века и стали объектом страстного интереса после обнаружения в 1419 году «Hieroglyphica» Хораполло¹⁹.

Одним из главных богов эллинистического Египта был Серапис, статуе которого — традиционно приписываемой Бриаксису, знаменитому своим вкладом в декоративное оформление Мавзолея, — поклонялись в главном святилище этого бога, в Серапейоне, в Александрии. Известная нам по многочисленным копиям и описаниям, (илл. 34)²⁰, она изображает Сераписа, величественно, как Юпитер, восседающего на троне со скипетром в руках и одним из своих атрибутов *modius*, «мерой пшеницы», на голове. Наиболее характерной чертой Сераписа был его спутник: трехглавое, обвитое змеей чудовище, с головами собаки, волка и льва — тех же трех животных, головы которых предстают зрителю тициановской аллегии.

Изначальное значение этого странного существа, которое настолько будоражило народное воображение, что его отдельно воспроизводили в виде терракотовых статуэток, которые верующие приобретали в качестве благочестивых сувениров (илл. 32, 33) — подводит к вопросу, на который даже греки четвертого века н. э. не решались дать ответ: в своем «Романе об Александре» Псевдо-Каллисфен говорит лишь о «полиморфном животном, суть которого никому не дано постичь»²¹. Но поскольку Серапис, сколь бы далеко ни простиралась его власть впоследствии, начинал свою карьеру как божество загробного мира (о нем упоминали как о «Плутоне» и «Стигийском Юпитере»)²², вполне возможно, что его трехглавый спутник не что иное, как египетская версия плутонова Цербера, три собачьи головы которого были заменены головами местных богов, ведавших царством мертвых:

волчьей головой Упуаута и львиной головой Сахмет; Плутарх мог быть по существу прав, отождествляя чудище Сераписа с Цербером²³. Змея, однако, представляется изначальным воплощением самого Сераписа²⁴.

Таким образом, хотя мы не знаем, что означал необычный любимец Сераписа для эллинистического Востока, мы знаем, что он значил для латинского и латинизированного Запада. В таком памятнике позднеантичной эстетической утонченности, как «Сатурналии» Макробия, высокопоставленного римского чиновника (в 399—422 гг. н. э.), помимо бесчисленного множества прочих предметов, представляющих интерес для любителей старины и исследователей, содержится не только описание, но и скрупулезное толкование знаменитой статуи из Серапейона, где и читается следующее: «Они (египтяне) дополнили статую (Сераписа) изображением трехглавого животного, чья центральная, и самая крупная, голова имеет сходство с львиной; справа видна голова собаки, старающейся польстить дружелюбным выражением, тогда как левая шея заканчивается головой свирепого волка; змея соединяет эти животные формы своими кольцами (*casque formas animalium draco conectit volumine suo*), голова ее обращена назад, к правой руке бога, который усмиряет чудовище. Голова льва обозначает настоящее, которое, находясь между прошлым и будущим, воплощает силу и пыл непосредственного действия; прошлому соответствует голова волка, потому что память о том, что принадлежит прошлому, пожирается без остатка; образ же собаки, стремящейся польстить, означает будущее, которому надежда, пусть и смутная, всегда стремится придать приятный вид»²⁶.

Таким образом, в представлении Макробия, спутник Сераписа это символ Времени — тезис, подкрепляющий его основное убеждение в том, что большинство языческих богов, и Серапис в частности, были солнечными божествами, носящими разные имена: «Серапис и солнце имеют одну, неделимую природу»²⁷. Ум человека докоперниковой эпохи был, естественно, склонен воспринимать время как нечто определяемое и даже порождаемое вечным и однообразным движением солнца; присутствие же змеи, которая как бы стремится пожрать свой хвост — традиционный символ времени и/или некоего протекающего во времени периода — на первый взгляд, служит еще одним доводом в пользу толко-

вания Макробия. Перед лицом столь сильных аргументов последующие поколения приняли как нечто само собой разумеющееся, что три головы животных александрийского чудовища выражают ту же идю, что и головы людей разного возраста, которые мы обнаруживаем на таких западных изображениях Благоразумия, как росселлиниевский рельеф из музея Виктории и Альберта и пластина из сиенского собора: время, разделенное на три ипостаси — настоящее, прошлое и будущее, которые соотносятся соответственно со сферами рассудка, памяти и предвидения. С точки зрения Макробия, зооморфная триада точно соответствовала антропоморфной, и мы легко можем предвидеть возможность замены одной на другую или их сочетания, тем более что в иконографической традиции Время и Благоразумие были связаны своего рода общим знаменателем — образом змеи²⁸. Именно это и произошло в эпоху Ренессанса, но, прежде чем попасть в тичиановскую Венецию, чудовищу Сераписа пришлось проделать долгий и извилистый путь из храма в эллинистической Александрии.

IV

Более девяти столетий существо томилось, как в темнице, в манускриптах Макробия. Особое значение поэтому имеет то, что именно Петрарка — человек, который более чем кто-либо другой несет ответственность за возникновение того, что мы называем Ренессансом, — обнаружил его и выпустил на волю. В песне третьей своей поэмы «Африка», сочиненной в 1338 году, он описывает скульптурные изображения великих языческих богов, украшавших дворец нумидийского царя Сифакса — друга, а позднее врага, Сципиона Африканского. В этих, исчерпывающе точных строках поэт выступает в роли собирателя мифов, черпая материал как из античных, так и из средневековых источников; но его прекрасные гекзаметры, свободные от всяческой «назидательности» и превращающие сплав разрозненных характеристик и атрибутов в цельные живые образы, выступают в сравнении с текстами Мифографа III и Берхория как до времени созревший образец ренессансной поэзии в сравнении с двумя образцами средневековой прозы. И именно в этих гекзаметрах описанное Макробием трехглавое живот-

ное вновь появляется среди прочих образов на подмостках западной литературы:

Рядом невиданный зверь — исполинский, трехглавый, трسخэпый —
взором умильным глядит, господской радуясь ласке:
правой главою он пес, а левою волк кровожадный,
посередине лев; змеиный хребет воедино
тело тройное крепит, чешуей покрытое скользкой^{29*}.

(пер. Е. Рабинович)

Однако бог, с которым в этих стихах ассоциируется *triceps animalis* Макробия, уже не Серапис. Петрарка мог поддаться очарованию фантастического зверя, составленного из четырех свирепых существ, но при этом добродушного и покладистого, наделенного метафизическим смыслом, но при этом совершенно живого и действующего как самостоятельный персонаж, а не выступающего в роли простого атрибута, при этом поэту был решительно не нужен его иноземный повелитель. Неустанно провозглашавший превосходство своих римских предков над греками, не говоря уже о варварах, Петрарка заменил египетского Сераписа классическим Аполлоном — замена вдвойне оправданная, учитывая, что текст Макробия утверждал, что Серапис по натуре своей такое же солнечное божество, как и Аполлон, и что последний также повелевал тремя формами времени, предположительно выраженными в виде трех голов животных: Аполлон был не только богом солнца, но также и предводителем Муз и покровителем провидцев и поэтов, которые благодаря ему «знают все, что было, что есть и что будет»³⁰.

Именно так, в связи с образом Аполлона, а не Сераписа, наше чудовище воскресло в последующих литературных описаниях, а затем и в книжных иллюстрациях и гравюрах. Однако благодаря языковой двусмысленности первоисточника и его, если можно так выразиться, основных посредников, Макробия и Петрарки, мы наблюдаем любопытное развитие образа. Оба автора описывают три головы животных «соединенные» или «сопряженные» извивающейся змеей (у Макробия: «*easque formas ... draco conpectit volumine suo*» — «змея соединяет эти... формы своими кольцами», у

* В поэтическом переводе Е. Рабинович, в основном вполне точном, опущено окончание последней строки, существенное в данном контексте: «...*fugientia tempora signant*» — «...[они] обозначают быстротекущие времена». (Прим. пер.)

Петрарки: «serpente reflexo / Iunguntur capita» — «головы соединены извивающейся змеей»). В воображении человека, еще знакомого с подлинным образом Сераписа и его спутника, эти строчки автоматически вызовут представление о трехглавом четвероногом существе — изначально Цербере, вокруг шеи которого змея обвивается наподобие ожерелья (илл. 32, 33). Однако средневековому читателю представлялось, скорее, что три головы вырастают непосредственно из тела змеи, иными словами, он видел перед собой трехглавую рептилию. Чтобы избежать двусмысленности (и как часто случается, когда бросают жребий, подкидывая монету, и ошибаются, поставив на оборотную сторону), первый мифограф, давший истолкование описанию Петрарки, сделал выбор в пользу трехглавой рептилии. «У ног Аполлона, — пишет Петр Берхорий (а вслед за ним и анонимный автор «*Libellus de imaginibus deorum*»), — изображено страшное чудовище, телом напоминающее змею (*corpus serpentinum*); у него три головы, а именно: собачья, волчья и львиная, которые, хотя и отделены друг от друга, исходят из единого тела, оканчивающегося змеиным хвостом»³¹.

В этой рептильной форме — еще более странной, чем четвероногий оригинал, и по редкому совпадению превращаясь в нечто подобное древнему образу того, что можно было бы назвать «змеей времени»³², — наше чудовище появляется повсюду, где художники пятнадцатого века ставили перед собой задачу изобразить Аполлона, отвечающего общим нормам эпохи и запросам интеллектуалов из высших слоев общества. Оно приветствует нас со страниц «*Ovide Moralisé*»³³ и «*Libellus de imaginibus deorum*» (илл. 35)³⁴; «*Épître d'Othéa*» Кристины Пизанской³⁵, «*Croniques du Hainaut*»³⁶; комментариев к «*Echecs amoueux*» (илл. 36)³⁷; и, наконец, «*Practica Musicae*» (илл. 38)³⁸ Франчино Гафурио, 1497 г., где *corpus serpentinum* (тело змеи), пронизывая восемь небесных сфер, простирается от ног Аполлона до безмолвной земли.

Потребовалась «реинтеграция античной формы с античным созерцанием, достигнутая в период Чинквеченто, чтобы нарушить эту устойчивую традицию. Только во второй половине шестнадцатого века Джованни Страдано, несомненно под непосредственным впечатлением от одного из позднеантичных образцов, смог вернуть нашему чудовищу его изначально собачье тело»³⁹ и одновременно наделить его

хозяина — здесь выступающего в роли Солнца в ряду Планет — поистине аполлоновской красотой (илл. 42). Следует отметить, однако, что прототипом этого аполлоновского божества-солнца выступал микеланджеловский «Воскресший Христос» из церкви Санта-Мария-сопра-Минерва. К тому времени, когда художники, по выражению Дюрера, научились изображать Христа, «красивейшего из людей», по образу и подобию Аполлона, Аполлон тоже мог быть изображен по образу и подобию Христа: Микеланджело с точки зрения современников и последователей сравнился с древними⁴⁰.

V

Итак, как мы помним, в 1419 году была обнаружена «Hieroglyphica» Хораполло, и это открытие не только повлекло невиданную волну энтузиазма в отношении всего египетского или казавшегося таковым, но и вызвало к жизни «эмблематический» дух, столь характерный для шестнадцатого — семнадцатого столетий (или, по крайней мере, чрезвычайно способствовало его развитию). Набор символов, окруженный нимбом далекой античности и составляющий идеографический словарь, не зависящий от языковых различий, растяжимый *ad libitum** и понятный только интернациональной элите, не мог не пленить воображения гуманистов, их покровителей и знакомых художников. Именно под влиянием труда Хораполло стали появляться на свет бесчисленные книги эмблем, начало которым положила вышедшая в 1531 году «Emblemata» Андреа Альчиати, главной задачей которого было намеренно усложнить все простое и окутать туманом все очевидное там, где средневековая изобразительная традиция стремилась упростить все наиболее сложное и прояснить все запутанное и трудное⁴¹.

Одновременная волна египтомании и эмблематизма привела к тому, что можно было бы назвать иконографической эмансипацией чудовища Сераписа. В то время как страсть к египетскому расстроила его недавнюю и несколько незаконную связь с Аполлоном, поиск новых «эмблем» — желательное без участия исторических и мифологических персонажей — препятствовал его воссоединению с подлинным хо-

* По желанию (лат.)

зьяном — Сераписом. Насколько мне известно, в искусстве Ренессанса только на иллюстрациях Винченцо Картари к книге «Imagini dei Dei degli Antichi», впервые опубликованной в 1571 г., чудовище, еще сохраняющее форму рептилии, возникает как принадлежность Сераписа (илл. 40)⁴². На всех других изображениях начиная с конца пятнадцатого века вплоть до конца семнадцатого оно предстает как самостоятельная идеограмма или иероглиф, пока, наконец, восемнадцатое столетие, если можно так выразиться, не сдало его в архив как любопытный, но слишком часто неправильно трактуемый археологический образец (илл. 32, 33)⁴³.

В уже упомянутой «Hyrnerotomachia Polyphili» 1499 г., оно служит знаменем, или штандартом, чтобы внести, впрочем, малооправданную «египетскую» нотку в сцену Триумфа Купидона⁴⁴. В также уже упоминавшейся гравюре Гольбейна 1521 года огромная рука держит его высоко над прекрасным пейзажем (илл. 39), чтобы выразить мысль о том, что и прошлое, и настоящее, и будущее в буквальном смысле этого слова находятся «в руке Божией»⁴⁵. На медали работы Джованни Дзаки, выполненной в 1536 году в честь дожа Андреа Гритти, чудовище символизирует то природное, или космическое, время, которое управляет обращением вселенной, и на первый взгляд находится во власти Фортуны, но в действительности, о чем мы узнаем из надписи (DEI OPTIMI MAXIMI ORE), ведомо Творцом всего сущего (илл. 37)⁴⁶. Наконец, в эмблематической и «иконологической» литературе оно становится тем, чем является и на картине Тициана: ученым символом Благоразумия.

«Hieroglyphica» Пиерио Валериано, 1556 года, — трактат, основанный на книге Хораполло, но расширенный за счет бесчисленных, как античных так и современных, побочных включений, — упоминает чудовище Сераписа дважды: первый раз под надписью «Солнце», где отрывок из Макробия цитируется в полном объеме, а бог солнца изображен как, если можно так выразиться, сверхегипетский персонаж, три животных головы которого вырастают прямо из его обнаженного тела⁴⁷; и второй — под надписью «Благоразумие». Пиерио объясняет, что благоразумие «не только исследует настоящее, но и размышляет о прошлом и будущем, изучая его как в зеркале в подражание врачу, о котором Липпократ говорит, что ему „ведомо все, что было, есть и будет“»; три

эти типа или формы времени, добавляет он, иероглифически выражены «трехглавым» существом (*tricipitium*) с головой собаки, волка и льва⁴⁸.

Тридцать или сорок лет спустя это «трехглавое» — следует отметить, что теперь три головы изображаются отдельно от какого бы то ни было — змеино-го, собачьего или человеческого — тела — прочно обосновывается как самостоятельный символ, символ, который подвергался поэтической, или чувственной, и рационалистической, или морализаторской, трактовке в зависимости от того, на каком из элементов — на времени или на благоразумии — делался акцент.

В представлении Джордано Бруно, постоянно озабоченного метафизическими и эмоциональными последствиями пространственной и временной бесконечности, «трехглавая фигура, восставшая из египетской древности», превратилась в устрашающее явление, отдельные составляющие которого смутно маячат перед нами, сменяя друг друга, словно для того, чтобы изобразить время как нескончаемую последовательность тщетного раскаяния, сиюминутного страдания и мнимой надежды. В первой главе второй книги его труда «*Eroici Furor*», 1585 г., трезвомыслящий философ Чезарино и «очарованный любовник» Марикондо спорят о циклической природе времени. Чезарино объясняет, что, подобно тому, как лето каждый год сменяет зиму, длинные исторические периоды нищеты и упадка — как современный им мир, — рано или поздно сменяются временем духовного и интеллектуального возрождения. На это Марикондо возражает, что, хотя он и принимает существование упорядоченной последовательности фаз человеческой жизни, равно как и природы и истории, он не разделяет другого оптимистического взгляда на эту последовательность: настоящее, как он полагает, всегда еще хуже прошлого — и то и другое мы можем терпеть лишь надеясь на будущее, которое, по определению, никогда не существует реально. Это, продолжает он, было хорошо выражено египетской фигурой, где «из одной груди (!) вырастают три головы — голова волка, обращенная назад, голова льва, которая повернута прямо к зрителю, и голова собаки, глядящая вперед», что означает, что прошлое угнетает ум воспоминаниями, настоящее подвергает его еще более жестоким мукам, а будущее обещает, но не приносит улучшения. Заканчивает он

свое рассуждение *sonetto codato*, то есть «хвостатым сонетом» (сонет с кодой), в котором со все возрастающим отчаянием нагромождает метафоры, стремясь описать состояние души, для которой три «типа времени» означают лишь бесконечное разнообразие форм страдания и разочарования:

Волк, лев и пёс являются нам
 На заре, в полдень и в туманных сумерках:
 Все, что я утратил, храню и могу приобрести —
 Все, что я имел, имею и могу иметь.
 Ибо из-за всего, что я творил, творю и буду творить,
 В былые времена, сегодня или же завтра,
 Я чувствую раскаяние, и скорбь, и непреходящую уверенность
 В утратах, страданиях и смятении.
 Опыт былого, плоды настоящего, мелькающая в отдалении надежда
 Прозили мне, угнетали и умиротворяли
 Ум — горькие, терпкие и сладостные.
 Прожитые годы, сегодняшний день и день грядущий
 Заставляют меня содрогаться, трепетать и укрепляют меня
 Мыслью об отсутствующем, присутствующем и том,
 что лишь маячит вдали.

Ибо достаточно, слишком, чересчур
 Все эти «некогда», «ныне» и «вскоре»
 Изнуряли меня страхом, муками и надеждой.⁴⁰

Другой, менее поэтический, но более обнадеживающий аспект *tricipitium* («трехглавого») представлен в той *simula* иконографии, которая черпала равно из античных, средневековых и современных источников и была по праву названа «ключом к аллегориям семнадцатого — восемнадцатого веков»⁵⁰, в работе, которую использовали такие знаменитые художники и поэты, как Бернини, Пуссен, Вермеер и Милтон — в «Иконологии» Чезаре Рипы, впервые опубликованной в 1593 году и впоследствии неоднократно переизданной и переведенной на четыре языка. Учитывая, что идея благоразумия как сочетания памяти, рассудка и предвидения берет начало в псевдо-платоновском определении «мудрый совет» (συμβουλία)⁵¹, высокоученый Рипа включает валерианово «трехглавое» в число многих прочих атрибутов *Виспо Consiglio*, «Доброго Совета» (илл. 41).

«Добрый Совет» представлен в образе старика (поскольку «старость бывает наиболее полезна при улаживании разного рода спорных дел»); в правой руке он держит книгу, на которой сидит сова (и то и другое — давно узаконенные

атрибуты мудрости); ногой он попирает медведя (символ гнева) и дельфина (символ опрометчивости); на груди у него — подвешенное на цепи сердце (поскольку на «иероглифическом языке египтян» добрый совет исходит из сердца)⁵². Наконец, на ладони левой руки у него «три головы: голова собаки, обращенная вправо, голова волка, обращенная влево, и львиная голова посередине, причем все три имеют единую шею». Эта триада, по словам Рипы, обозначает «три основные формы времени — прошлое, настоящее и будущее»; поэтому, «согласно Пиерио Валериано», они являются символом Благоразумия (*simbolo della Prudenza*); благоразумие же, «согласно Св. Бернару», это не только предварительное условие доброго совета, но и, «согласно Аристотелю», основа мудрой и счастливой жизни: «добрый совет помимо мудрости, представленной совой на книге, нуждается в благоразумии, представленном вышеупомянутыми тремя головами»⁵³.

Таким образом, начиная с Пиерио Валериано, «чудовище Сераписа в форме бюста», как мы будем для краткости называть его, становится современным, «иероглифическим» субститутутом всех ранних изображений «трехединого Благоразумия». И, когда граждане Амстердама возводили свою Ратушу, самую величественную из всех городских ратуш, которая ныне гордо исполняет роль королевского дворца, великий скульптор Арт Квеллин украсил Зал Совета очаровательным фризом, на котором все атрибуты *Uomo Consiglio* Цезаря Рипы, включая «трехглавое», появляются как ряд независимых мотивов, отделенных от человеческой фигуры, но динамически связанных друг с другом общим ритмом аканта и деятельными, спортивного вида *putti* (илл. 43). Волчья голова, выглядывающая из-за пышной растительности акашита, щерится в ответ на вопрос, обращенный к ней полным достоинства сфинксом — единственной деталью, не предусмотренной Рипой, но соответствующей общему «египетскому» духу ансамбля⁵⁴. *Putti* разъезжают верхом на взнузданном дельфине, тянут медведя за продетое в носу кольцо, угрожая ему дубинками, и выставляют напоказ сердце на цепочке. И только сова держится в отдалении, в гордом одиночестве восседая на своей книге, — полный юмора образ «теоретической» мудрости, противостоящей практичному «благоразумию».

VI

Наше затянувшееся вступление позволило окончательно установить всех предшественников тициановской Аллегии. Как и Джордано Бруно, Тициан, скорее, всего, познакомился с египетским «трехглавым» благодаря Пиерио Валериано, чья «Hiegoglyphica» была опубликована, как мы помним, в 1556 году; но в отличие от Джордано Бруно Тициан придерживался рационального и назидательного истолкования, которое дал этому символу Пиерио.

С иконографической точки зрения, картина из коллекции Хауарда не что иное, как старый образ Благоразумия в виде трех человеческих голов разного возраста (илл. 29, 31), наложенный на современный образ Благоразумия в виде «чудовища Сераписа в форме бюста». Но именно в наложении, к которому до того не прибегал ни один художник, и состоит проблема. Что могло побудить величайшего из художников сочетать два однородных мотива, совершенно очевидно говорящих об одном и том же, и, таким образом, переусложнить и без того сложное, не только допуская, как то может показаться, уступку модной, стилизованной под Египет эмблематике, но и впадал в схоластику или, что еще хуже, в неоправданную чрезмерность? Иными словами, в чем заключалась цель, поставленная Тицианом?

Один из исследователей, озадаченный этим вопросом, предположил, что тициановская картина могла представлять собой *timbrato*, то есть декоративное покрытие, предохраняющее другую работу⁵⁶. Однако трудно вообразить, как могла выглядеть эта другая работа. Она не могла быть религиозной по теме, так как сюжет нашей картины носит светский характер. Она не могла быть мифологической по теме, так как содержание рассматриваемой картины тяготеет к моралистической максиме. Она не могла быть также и портретом, так как картина из коллекции Хауарда — или, чтобы быть более точным, ее основная часть — сама по себе есть ряд портретов.

Однако именно этот факт может привести нас на правильный ответ. Нет никакого сомнения (хотя сам я понял это совсем недавно), что ястребиный профиль старика, олицетворяющего прошлое, это профиль самого Тициана. Это то же лицо, которое мы видим на незабываемом автопорт-

рете в Прадо (илл. 44), который датируется тем же самым периодом, что и «Аллегория», иными словами, концом шестидесятых годов, когда Тициану было уже за девяносто или, если современные скептики все же правы, по крайней мере около восьмидесяти⁵⁶. Это был период, когда старый мастер и патриарх почувствовал, что пришло время позаботиться о своих ближних. Не особенно рискуя, можно предположить, что «Аллегория Благоразумия» — сюжет, наиболее подходящий такой цели, — должен был увековечить принятые в этой связи юридические и финансовые меры; позволю мы себе впасть в романтический тон, можно было бы даже вообразить, что картина предназначалась для того, чтобы скрыть небольшой тайник в стене (*repositiglio*), где могли храниться важные документы и прочие ценности.

С настойчивостью, всегда причиняющей боль чувствительной натуре, престарелый Тициан собирал денежные средства повсюду и, наконец, в 1569 году убедил венецианские власти передать его *senzeria* — посредническое удостоверение, которого он был удостоен более чем за полвека до того и которое приносило ему ежегодный доход в сотни дукатов, равно как и в значительной степени избавляло от налогов, — своему преданному сыну Орацио, который, будучи прямой противоположностью своему порочному старшему брату, Помпонио, был верным помощником отца на протяжении всей его жизни и даже пересжил его совсем не надолго. Таким образом Орацио Вечелли, которому тогда было около сорока пяти, в 1569 официально был провозглашен «пресмником»: в его лице «настоящее» наследовало тициановскому «прошлому». Это, в свою очередь, подводит нас к предположению, что именно его лицо появляется в центре картины из коллекции Хауарда — это «воплощение силы и пыла», как пишет Макробий, сравнивая настоящее с прошлым и будущим, а здесь более реальное по живости цвета и выразительности моделировки в соответствии с тем, как великий художник истолковал эти слова. Визуальное же подтверждение нашей гипотезы можно обнаружить на полотне «*Mater Misericordiae*» в палаццо Питти во Флоренции, одном из последних произведений тициановской мастерской, где тот же персонаж, старше лет на пять, но сохраняющий несомненное сходство, изображен рядом с самим мастером (илл. 45)⁵⁷.

Если лицо самого Тициана обозначает прошлое, а лицо Орацио — настоящее, то вполне вероятно, что третье, молодое, обозначающее будущее, принадлежит внуку художника. К сожалению, у Тициана не было тогда внуков. Однако он взял в дом и заботливо наставлял в своем искусстве дальнего родственника, которого «особенно любил»⁵⁸: Марко Вечелли, родившегося в 1545, которому, следовательно, к тому времени, когда была создана «Аллегория Благоразумия», исполнилось двадцать с небольшим. Поэтому я думаю, что именно мужественный и красивый профиль этого «приемного» внука (его портрет тоже, вполне вероятно, можно обнаружить на картине «Mater Misericordiae» из палатцо Питти)⁵⁹ замыкает три поколения семьи Вечелли. Как бы там ни было, внешность юноши, так же как и лицо старика, менее плотское, чем лицо зрелого мужчины в центре. Будущее, как и прошлое, менее «реальны», чем настоящее. Но в отличие от погруженного тень прошлого оно сияет избытком света.

Конечно, современный зритель может отвергнуть картину Тициана — три головы животных, связанных с идеей благоразумия, в сочетании с автопортретом и портретами явного и предполагаемого наследников — как «темную и непонятную аллегорию». Но это не мешает ей быть глубоко прочувствованным человеческим документом: горделиво смиренное отречение великого царя, которому, подобно Иезекии, Господь повелел «привести дом свой в порядок», а затем пообещал: «Я продлю дни твои». И весьма сомнительно, что этот человеческий документ сможет в полной мере раскрыть нам всю красоту и уместность своего послания, если мы окажемся недостаточно терпеливы, чтобы расшифровать его темный и непонятный словарь. В произведении искусства «форму» невозможно отделить от «содержания»: каким бы упоительным зрелищем ни представлялось распределение красок и линий, света и теней, объемов и плоскостей, оно всегда несет в себе свержвизуальное значение.

Примечания

1. D. von Hadeln. Some Little-Known Works by Titian // Burlington Magazine. XLV, 1924. P. 179 f. Размеры холста — 76,2 на 68,6. За ряд библиографических ссылок хочу выразить признательность д-ру Л. Д. Эттлингеру из Варбургского института в Лондоне. Недавно

картина была продана на аукционе Кристи мистеру Легатту [В 1966 г. подарена Д. Кетсером Национальной галерее, Лондон — ред.] .

2. E. Panofsky and F. Saxl. A Late-Antique Religious Symbol In Works by Holbein and Titian // Burlington Magazine. XLIX, 1926. P. 177 ff.

3. E. Panofsky. Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Из более поздних источников см.: H. Tietze. Titian, Leben und Werk. Vienna, 1936. P. 293, pl. 249 (существует также английский перевод). 1997. Catalogue, Exhibition of Works by Holbein and Other Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries. London, Royal Academy 1950—1951, № 209; J. Seznec. The Survival of the Pagan Gods. New York, 1953. P. 119 ff., fig. 40.

4. Я более склонен принять дату, указанную Титце, чем лондонским «Каталогом» (1540 год). Более позднюю датировку, возможно по чисто стилистическим причинам, можно мотивировать тем, что черты лица старика (как мы увидим впоследствии) очень близки самому Тициану, равно как и тем, что предполагаемый иконографический источник картины «Hieroglyphica» Пиерио Валериано была опубликована не раньше 1556 года.

5. E. Wild. Bellini's Feast of the Gods. Cambridge, Mass., 1948.

6. W. Friedlaender. La Tintura delle Rose (Sacred and Profane Love) // Art Bulletin. XX, 1938. P. 320 f.; ср. также: R. Freyhan. The Evolution of the Caritas Figure // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XI, 1948. P. 68 ff., 85 f.

7. См. предисловие Клаудио Миноса к «Emblemata» Андреа Альчати, первое издание Лион, 1571. Краткое, изящное определение эмблем, которые в данном случае называются «девизами», было дано маршалом де Таваном, известным генералом и адмиралом Франциска I: «Нынешние девизы отличаются от гербов тем, что имеют тело, душу и дух; тело это сам рисунок, душа — изобретательность художника, а дух — изречение» («Mémoires de M. Gaspard de Saulx, Maréchal de Tavanes». Château de Lagny, 1653. P. 63).

8. Надпись на аллегорическом портрете Филиппа II и его сына Фердинанда в Прадо (MAIORA TIBI) не «девиз» и не «изречение», а составная часть самой картины. Начертанная на свитке, который протягивает ангел, она играет такую же роль, как AVE MARIA в руках Гавриила в различных вариантах Благовещения.

9. В предыдущих публикациях Закся и Панофского знак краткости над буквой A в слове FUTURA, неразличимый на фотографиях, которыми мы тогда располагали, опущен. В лондонском Каталоге 1950—1951 года это упущение исправлено, однако здесь NI четко читающееся перед FUTURA передано как NE. Обе поправки не влияют на общий смысл.

10. Берхорий (см. комм. 31) ссылается на «Liber de moribus» Сенеки; однако это выражение мы находим в трактате, озаглавленном «Formula vitae honestae», который также приписывается Сенеке и обычно издается вместе с «Liber de moribus». Подлинным авто-

ром вышеуказанного сочинения, несомненно, является епископ Мартин Бракарский.

11. Диоген Лазертский. О жизни... знаменитых философов. III, 71. Об установлении первоначальной связи между тремя типами времени и Советом, а не *Благоразумием* в «Иконологии» Цезаре Рипы см. ниже.

12. См. миниатюру, опубликованную Ю. фон Шлоссером, в: *J. von Schlosser, Glustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura / Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. XVII. 1896. S. 1177, pl. X.*

13. См. фреску Амброджо Лоренцетти в палаццо Пубблико в Сисне.

14. См. брюссельские гобелены (ок. 1525 г.), опубликованные Г. Гобелем. (*H. Gobel. Wandteppiche. Leipzig, 1923—39. I, 2, pl. 87.*)

15. Рим. Библиотека Казанатенсе. Cod. 1404, fols. 10 b 34.

16. О проблеме этого иконографического типа, помимо литературы, указанной Закслем и Панофским в предыдущих публикациях, см. также: *G. J. Hoogewerff. Vultus Trifrons, Emblemata Diabolico, Imagine improba della SS. Trinità // Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia. XIX, 1942/3. P. 205 ff.; R. Petazzoni. The Pagan Origins of the Three-headed Representation of the Christian Trinity // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. IX, 1946. P. 135 ff.; W. Kurfel. Die dreiköpfige Gottheit. Bonn, 1948 (см. также обзор А. Барба в: *A. A. Barb. Oriental Art, III, 1951, p. 125 f.*).*

17. См.: *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Italian Sculpture. E. Mac Lagan and M. H. Longhurst, eds. London, 1932. P. 40. Pl. 30d.*

18. См. «*Annales Archéologiques*», XVI, 1856, p. 132. Среди других примеров можно упомянуть изображение в баптистерии Бергамо (*A. Venturi. Storia dell'arte italiana. IV. Fig. 510*); титульный лист «*Margarita Philosophica*» Григория Рейша (*Gregorius Reisch. Margarita Philosophica. Strassburg, 1504*; см. в: *Schlosser. Op. Cit. P. 49*); миниатюру в университетской библиотеке Инсбрука (*MS. 87, fol. 3*). См.: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften Oesterreich, I [Die illuminierten Handschriften in Tirol. H. J. Hermann, ed.] Leipzig, 1905. P. 146. Pl. X*); а также — любопытный анахронизм, картину гамбургского живописца эпохи барокко Иоахима Луна, подробнее о нем см.: *H. Röber. Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn. Diss., Hamburg, 1926*. В других примерах таких, как один из рельефов флорентийской кампанилы (*Venturi. Loc. Cit. Fig. 550*), фреска Рафаэля в Станца-делла-Сеньятура и рубенсовская модель Триумфальной Колесницы в музее Антверпена (*P. P. Rubens [Klassiker der Kunst. V. 4th ed., Stuttgart and Berlin], p. 412*), число голов сведено к двум — символам прошлого и будущего.

19. См.: *Seznec. loc. cit., p. 99 ff.*, а также дальнейшую литературу.

20. А. Roscher. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Sarapis, Hades, Kerberos); Pauly-Wissowa. Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. (Sarapis); Thieme-Becker. Allgemeines Künstlerlexikon (Bryaxis).

21. Ср. R. Reitzenstein. Das iranische Erlösungsmysterium. Bonn, 1921. S. 190.

22. См. А. Roscher и Pauly-Wissowa. (Sarapis)

23. Плутарх. О Изиде и Озирисе, 78.

24. См. Reitzenstein, op. cit.; ср. Н. Junker. Über iranische Quellen der hellenischen Alon-Vorstellung // Vorträge der Bibliothek Warburg, 1921/1922. S. 125 ff.

25. О Макробии см.: E. R. Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948, passim, особ. с. 442 ff.

26. Macrobius, Saturnalia, I, 20, 13 ff.: «...uel dum simulacro signum tricipitis animantis adiungunt, quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem; dextra parte caput canis exoritur mansueta specie blandientis, pars uero laeva ceruicis rapacis lupi capite finitur, easque formas animalium draco conectit uolumine suo capite redeunte ad dei dexteram, qua compestitur monstrum, ergo lenis capite monstratur praesens tempus, quia condicio eius inter praeteritum futurumque actu praesenti ualida feruensque est. sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et aufertur. Item canis blandientis effigies futuri temporis designat euentum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur.»

27. Макробий, loc. cit.

28. О эмсе как символе времени или отрезка времени см.: Horapollo. Hieroglyphics, I, 2 (теперь доступную в английском переводе Дж. Боаса: G. Boas. The Hieroglyphics of Horapollo. New York, 1950); Servius. Ad Vergiliū Aeneadem, V, 85; Martianus Capella. De nuptiis Mercurii et Philologiae, I, 70. Ср.: Cumont. Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra. Brussels, 1896, I, p. 79. Эмса, кусающая свой хвост, упоминается и отчасти встречается в иллюстрациях как атрибут Сатурна, бога времени, у мифографов из «Mythographus III» и Петрарки (Africa, III, 147 f.) вплоть до Винченцо Картари и Дж. П. Ломазцо: Vincenzo Cartari. Imagini del Dei degli Antichi (впервые издано в 1558; в изд. 1571, с. 41); G. P. Lomazzo. Trattato della pittura VII, 6 (впервые издано в 1584, перепечатано в 1844, Vol. III, p. 36).

29. Петрарка. Африка, III, 156.

Petrarch. Africa, III, 156 ff.:

*Proximus imberbi specie crinitus Apollo...
At iuxta monstrum ignotum immensumque trifauci
Assidet ore sibi placidum blandumque tuenti.
Dextra canem, sed laeva lupum fert atra rapacem,
Parte leo media est, simul haec serpente reflexo
Iunguntur capita et fugientia tempora signant.*

30. Гюмер. Илиада, I, 70, со ссылкой на Калхаса. О передаче этих строк от провидца и поэта врачу см. ниже.

31. Текст Берхория (с. 157, лат.) был напечатан отдельно под именем Томаса Валейса (Томаса Валениса) в книге, озаглавленной «*Metamorphosis Ovidiana moraliter... explanata*», Paris, 1511 (1515 edition, fol. VI), и описание Аполлона в нем звучит так: «*Sub pedibus eius depictum erat monstrum pictum quoddam terrificum, cuius corpus erat serpentinum, triaque capita habebat, caninum lupinum et leoninum. Quae, quamvis inter se essent diversa, in corpus tamen unum cohibebant, et unam solam caudam serpentinam habebant*». Аллегорическое объяснение этого монстра взято из Макробия.

32. См. прим. 28.

33. В то время как полный латинский текст Берхория не был иллюстрирован, его французские переводы (изданы в 1484 г. в Брюгге и в 1493 г. в Париже под названием «*Ovide métamorphose moralisée*») часто появлялись в сопровождении рисунков. Изображение Аполлона мы находим в манускрипте ок. 1480, Копенгаген, Королевская библиотека. Французский текст по содержанию не отличается от латинского.

34. Текст *Libellus de imaginibus deorum* (см. Сезнек) отличается от текста Берхория прежде всего тем, что в нем опущены объяснения аллегорий. Следы его содержатся в иллюстрированном манускрипте Ватиканской библиотеки: Vatican Library, Cod. Reg. lat. 1290. Sec II. *Liebeschütz*. Fulgentius Metaforalis; Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie in Mittelalter (Studien der Bibliothek Warburg, IV, Leipzig-Berlin, 1926), p. 118. Наша илл. 35 (*Liebeschütz*, Fig. 26) воспроизводит Cod. Reg. lat. 1290, fol. 1 V.

35. Брюссель, Королевская библиотека, MS, 9392, fol. 12 V.

36. Брюссель, Королевская библиотека, MS, 9242, fol. 174 V.

37. Париж, Национальная библиотека, MS fr. 143, fol. 39.

38. См. Seznes, loc. cit., p. 140 f. и A. Warburg. *Gesammelte Schriften*. Berlin und Leipzig, 1932. I. S. 412 ff.

39. И напротив, копенгагенский иллюстратор рукописи «Назидательного Овидия», fol. 21 V, явно по невниманию, украсил плутоновского Цербера тремя головами разных животных, по праву принадлежащими только чудовищу Сераписа. С другой стороны, Исидор Севильский (Origines, XI, 3, 33) перенес аллегорическое истолкование, которое Макробий дал чудовищу Сераписа, на явно имеющего «собачью» генеалогию плутоновского Цербера, который, согласно Исидору Севильскому, обозначает «tres aetates, per quas mors hominem devorat, id est, infantiam, iuventutem et senectutem»*

40. См. ниже.

41. Изящную характеристику эмблематических иллюстраций предлагает В. С. Хекшер: W. S. Heckscher. *Renaissance Emblems*:

* Три возраста, в течение которых смерть пожирает человека, то есть детство, юность и старость.

Observations Suggested by Some Emblem-Books in the Princeton University Library // The Princeton University Library Chronicle, XV, 1954, p. 55.

42. О «Imagini del Dei degli Antichi» Картари см. Seznes, op. cit. p. 25 ff. Иллюстрация 40 воспроизводит гравюру из падуанского издания 1603 года, с. 69.

43. См. L. Vegerus. *Lucernae veterum sepulchralis iconicae*. Berlin, 1702, II, Pl. 7 (наша илл. 32) и A. Banier. *Erläuterung der Gotterlehre*. German translation by J. A. Schlegel, II, 1756, S. 184. Примечательно, что такой крупный авторитет, как Б. де Монфокон (B. de Montfaucon. *L'Antiquité expliquée*. Paris, 1722, suppl. II, p. 165, pl. XLVIII, в нашем тексте илл. 33), правильно классифицирует памятник, полностью позабыл о тексте Макробия и, введенный в заблуждение антропоморфным обликом льва и сходством волка с обезьяной, вносит путаницу в идентификацию голов: «Il n'est pas rare de voir Serapis avec Cerbere... on en voit aussi trois ici. Mais une d'homme, une de singe».

44. Francesco Colonna «*Hypnerotomachia Polyphili*», Venice, 1499. Текст сообщает лишь о том, что одна из нимф, принимавшая участие в Триумфе Купидона, с великим благоговением охваченная древним суеверным страхом, несла «позолоченный образ Сераписа, которому поклонялись египтяне», и без каких бы то ни было пояснений дает описание голов животных и змей. Гравюра на дереве, явно не связанная с текстом, находится в манускрипте Амброзианской библиотеки в Милане (Cod. Ambros. C. 20 Inf., fol. 32).

45. Гольбейновская гравюра была использована в качестве фронтисписа для книги: Johann Eck. *De primatu Petri libri tres*. Paris, 1521.

46. См. G. Gabich. *Die Medaillen der italienischen Renaissance*. Stuttgart, 1922, Pl. LXXV, 5.

47. Pierlo Valertano. *Hieroglyphica*. Франкфуртское изд., 1678 г., с. 384.

48. Там же, с. 192.

49. Giordano Bruno. *Opere Italiane* / G. Gentile, ed. Bari, II, 1908, p. 401 ff.:

Un alan, un leon, un can appare
All'auror; al di chiaro, al vespr' oscuro.
Quel che spesi, ritegno, e mi procuro,
Per quanto mi si diè, si dà, può dare.

Per quel che feci, faccio ed no da fare.
Al passato, al presente ed al futuro
Mi pento, mi tormento, m'assicuro.
Nel perso, nel soffrir, nell'aspettare.

Con l'agro, con l'amaro, con il dolce
L'esperienza, i frutti, la speranza

Mi minaccio, m'affligono, mi moice.
 Letà che vissi, che vivo, ch'avanza,
 Mi fa tremante, mi scuote, mi folce,
 In absenza, presenza e lontananza.
 Assal, troppo, a bastanza
 Quel di già, quel di ora, quel d'appresso
 M'hanno in timor, martir e spenc messo.

50. О Чезаре Рипа ср. E. Male. *La Clef des allegories peintes et sculptées au 17e et au 18e siècles / Revue des Deux Mondes*, 7th serics, XXXIX, 1927, pp. 106 ff., 375 ff.; E. Mandowsky. *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*. Diss., Hamburg, 1934.

51. Ср. прим. 11.

52. Очевидно, это имеет связь с описанием Хораполию, Иероглифика, II, 4: «Изображение сердца, подвешенное у него на шее, означает уста доброго человека».

53. «...al consiglio, oltre la sapienza figurata con la civetta sopra il libro, e necessaria la prudenza figurata con le tre teste sopradette».

54. *Jacob van Campen*. *Afbeelding can't Stad-Huys van Amsterdam*, 1664—1668, Pl. Q. Печатное объяснение соответствует толкованию Рипы во всем кроме одного: сердце на цепи уже не воспринимается в связи с тем, что мудрый совет должен исходить из доброго сердца, а по аналогии со взнузданными и посаженными на цепь животными, олицетворяющими гнев и опрометчивость: «het Haert moet gekectent zun» — «сердце (то есть субъективные эмоции) должно быть обуздано».

55. Von Hadeln, op. cit.

56. О незавершенной дискуссии по поводу даты рождения Тициана см. основательно аргументированную статью Хетцера, в: *Thieme — Becker*, op. cit, XXXIV, p. 158 ff., а также (в пользу более ранней даты) *F. J. Mather, Jr. When was Titian Born? // Art Bulletin*. XX, 1938. P. 13 ff.

57. О «Mater Misericordiae» в палатце Питти см.: E. Tietze-Conrat. *Titian's Workshop in His Late Years // Art Bulletin*. XXVIII, 1946. P. 76 ff., fig 8. Описывая картину как подлинную работу, выполненную с помощью учеников, Эрика Титце справедливо пишет о том, что Тициан изобразил себя в образе старика на заднем плане, но склонна идентифицировать стоящего рядом чернобородого мужчину средних лет с братом художника, Франческо, а не с его сыном, Орацио. Однако, поскольку Франческо умер в 1560 (после того как, отойдя от живописи в 1527, остаток жизни занимался лесопромышленным делом в Кадоре), и мы не знаем, как он выглядел, и поскольку лицо персонажа, о котором идет речь, явно идентично центральной голове на картине из коллекции Хаурда, предположение о том, что «напарником» отца семейства в «Mater Misericordiae» является его покойный брат, а не живой сын и наследник, представляется необоснованным. Э. Титце великодушно согласилась с моими соображениями, о чем и уведомила меня *in llleris*.

58. См. С. *Ridolfi*. *Le maraviglie dell'arte*. Venice, 1648.

59. Я имею в виду юношу в доспехах, стоящего, преклонив колени, непосредственно за Орацио Вечелли. Черты его вполне совпадают с чертами юношеского лица на «Аллегории» за исключением украшающих его усов (которые, впрочем, Марко Вечелли вполне мог отпустить между 1569 и 1574); наличие доспехов также не обязательно препятствует идентификации с Марко, поскольку иконографическая традиция требовала присутствия человека в военной одежде равно как и гражданских лиц в группах, изображающих христианскую общину (ср. также так называемые «картины Всех Святых» и изображения Братства Четок). Однако я с меньшей уверенностью склонен идентифицировать третьего члена семейной группы в «*Mater Misericordiae*» с Марко Вечелли, чем второго — с Орацио.

5

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА «КНИГИ» ДЖОРДЖО ВАЗАРИ

ВЗГЛЯД НА ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ГЛАЗАМИ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ИТАЛЬЯНСКОГО РЕНЕССАНСА С ОТСТУПЛЕНИЕМ О ДВУХ ЧЕРТЕЖАХ ФАСАДОВ ДОМЕНИКО БЕККАФУМИ

I

В библиотеке Школы изящных искусств в Париже хранится сделанный тушью и пером на обеих сторонах листа бумаги набросок — множество небольших фигур и сценок, лист этот по крайней мере в тот момент, когда было впервые опубликовано это эссе, значился в каталоге как «принадлежащий Чимабуэ» (илл. 46, 47)¹. Агиографическое содержание набросков до сих пор не поддавалось идентификации², не меньшую трудность представляла идентификация стилистическая.

Помимо изящной и непринужденной манеры исполнения зрителя поражает отчетливо классицистический характер рисунков, мгновенно воскрешающий в памяти композиции четвертого и пятого веков н. э. Параллельность движений, наличие таких чисто позднеантичных архитектурных мотивов, как классический амфитеатр в нижней части лицевой стороны листа (илл. 46), контрастирующий, впрочем, с деталью явно готического храма в средней части, моделирование и пропорции обнаженных тел, *контрапост* движений воинов и их оружие — все это напоминает нам такие произведения настенной живописи, как дошедшие до нас в копии изображения в римской церкви Сан Паоло Фуори ле Мура³ и в особенности Свиток книги Иисуса Навина.

Все эти «античные» мотивы, тем не менее, претерпели обработку в духе того, что в общих чертах можно было бы на-

звать «ранним треченто». С точки зрения морфологии, наш рисунок — это отражение стиля не столь тяжеловесно монументального, как стиль Джотто, но и не столь воздушного и лиричного, как стиль Дуччо — стиля, который в наибольшей мере совпадает с «римской школой», благодаря Пьетро Каваллини распространившей свое влияние на Неаполь, Ассиизи и Тоскану. Чтобы представить себе степень стилистической трансформации, нам стоит лишь сравнить одежду людей, сжавшихся от ужаса (илл. 47, верх центральной части), присевших на корточки воинов (то же, нижняя левая часть) и группы магистратов в сценах в амфитеатре (илл. 46) с аналогичными мотивами, допустим, в росписях Каваллини в Санта-Мария-ди-Доннареджина или с послужившими поводом для стольких дебатов фресками часовни Веллутти в Санта-Кроче⁴.

Как объяснить это необычное сочетание элементов поздней античности и раннего треченто? Проще всего было бы приписать парижские наброски — рассматривая их как в основном верное воспроизведение раннехристианского живописного цикла либо как ряд оригинальных рисунков, ориентированных на позднеантичную модель⁵, — если не самому Чимабуэ, то по крайней мере одному из его современников. Действительно, мы знаем, что прямая реассимиляция раннехристианских прототипов, происходившая в поворотный момент тринадцатого века, оказалась не менее важной для формирования стиля треченто, чем «византийская волна», прокатившаяся по европейским странам веком раньше, для зарождения *maniera greca* в Италии и готического стиля в странах Севера.

Однако признание рисунков прямой копией росписей четвертого — пятого веков предполагало бы существование раннехристианских мученических циклов с изображением мучеников, которое, насколько нам известно, до сих пор не нашло подтверждения. Предположение о существовании «подлинника» равным образом не объясняет ни противоречивость целого, ни аномальное появление детали готического храма. К тому же обе версии расходятся с тем фактом, что по исполнению — в отличие от морфологической структуры — парижские наброски никак нельзя отнести к такой ранней дате, как 1300 год. Их можно воспринять лишь на фоне таких контурных рисунков, какие были об-

наружены, к примеру, в миланской «Истории Трои», и зрелых «иллюзионистических» *Handzeichnungen* периода Пизанелло-Гиберти; иными словами, их следует приписать не Чимабуэ или какому-либо другому художнику, работавшему около 1300 года, кто лично участвовал в «возрождении раннего христианства» этого времени, а работавшему около 1400 года художнику, который копировал циклы росписей, созданные примерно столетием раньше. Вряд ли можно надеяться на то, что этот цикл когда-либо удастся идентифицировать, но мы можем с полным основанием сказать, что интерпретация парижских набросков как более поздних копий подобного цикла лучше согласуется с их композиционными и техническими характеристиками.

Истолкованный таким образом лист с набросками отчасти утрачивает стилистический интерес, который он представлял бы, являясь он действительно подлинным документом искусства раннего треченто. Однако он обретает новую значимость с исторической точки зрения. Незадолго до 1400 года Филиппо Виллани написал следующие знаменитые строки, восхвалявшие Чимабуэ (который до тех пор был просто «знаменит») как открывателя новой фазы в общей эволюции искусства: «Иоанн, по прозвищу Чимабуэ, искусством своим и гением первый вернул правдоподобие устаревшему искусству, ребячливо уклонявшемуся от правдоподобия из-за невежества художников, искусству, не знавшему норм и не ведавшему цели»⁶. Если мы правы, приписывая парижские наброски кому-то из художников поколений Виллани, то их можно интерпретировать как живописную параллель исторической концепции, провозглашенной в словах Виллани, как свидетельство того, что идея «художественного возрождения», начавшегося с Чимабуэ, не была «чисто литературной конструкцией», а основывалась на непосредственном художественном опыте или, по крайней мере, сопровождалась таковым. Если художник, работавший около 1400 года, пытался скопировать серию изображений, принадлежащих если не Чимабуэ, то по крайней мере одному из его современников, то сам этот факт доказывает, что не только идеологически мыслящие гуманисты, но и интуитивно восприимчивые художники начали понемногу осознавать, что основой их собственной деятельности являются достижения раннего треченто, и что

они подходили к работам этого периода со специфически «художественным» интересом. Следующим великим шагом в этом направлении стало обращение Мазаччо к Джотто.

II

Таким образом, традиционная атрибуция парижских набросков, как бы то ни было, содержит долю истины, но имя Чимабуэ вряд ли можно связать с ними, не располагая конкретными доказательствами. Доказательством служит обрамление рисунков. Раскрашенная пером и бистром рамка состоит из четырех полос плотной пожелтевшей бумаги, сложенных таким образом, что видны обе стороны листа; авторство Чимабуэ подтверждается двумя надписями на рамке дважды: сделанной от руки надписью GIOVANNI CIMABUE PITTOR FIORE и наклеенным сверху, гравированным на дереве портретом⁸, на картуше которого можно прочесть те же слова (без сокращений).

Историку искусства нет нужды доказывать, что гравюра была взята из набора, подготовленного для второго издания книги Джорджо Вазари «Жизнеописания знаменитейших живописцев, ваятелей и зодчих». Он немедленно заподозрит, что «рисунок Чимабуэ» входил в состав личной коллекции Вазари, и что последний по своей привычке, свидетельств которой насчитывается множество, снабдил его разрисованной от руки рамкой⁹. Подозрение это небезосновательно. Во-первых, портрет, размещение которого планировалось с самого начала, поскольку в рамке оставлено для него специальное место, несомненно не был вырезан из напечатанного экземпляра «Жизнеописаний»; чистая обратная сторона указывает на то, что это пробный оттиск, какие Вазари использовал во многих похожих случаях (ср. илл. 48 — обрамление рисунка умбро-флорентийской школы, который Вазари приписывал «Витторе Скарпаччо», возможно потому, что он напомнил ему «обнаженные фигуры в движениях и ракурсах» из «Десяти тысяч мучеников» Карпаччо)¹⁰. Во-вторых, со слов самого Вазари мы знаем, что ему принадлежал лист с набросками, которые он считал работой Чимабуэ и поэтому поместил в самом начале своего знаменитого альбома — «Книги»¹¹ рисунков, ныне разрозненных, — лист, на котором было представлено «множество небольших изображений в

технике, напоминающей миниатюру»: «О Чимабуэ мне остается лишь сказать, что в начале нашей книги, где я собрал собственноручные рисунки всех, кто занимался рисунком со времен Чимабуэ и до наших дней, можно увидеть несколько небольших работ, сделанных его рукой наподобие миниатюр, по которым видно, хотя сегодня, быть может, они и покажутся грубоватыми, какой блеск придал он своим творчеством искусству рисования»¹².

Мы можем даже установить, в каком примерно году Вазари, чья фраза «исполненные наподобие миниатюр» (*fatte a modo di minio*) выражает удивительную симпатию к предшественникам постсредневекового рисовального стиля, увидел и приобрел своего «Чимабуэ». Лист с рисунками пополнил его коллекцию между 1550 и 1568 годами, так как, по всей видимости, Чимабуэ-рисовальщик привлек внимание Вазари только после того, как было завершено первое издание «Жизнеописаний». В издании Джуанти 1568 года он не только заявляет о своем драгоценном приобретении в главе «Жизнь Чимабуэ», но и начинает последнюю фразу общего Предисловия следующими словами: «Однако настало время приступить к жизнеописанию Джованни Чимабуэ, и, поскольку именно он положил начало новому методу рисования и живописи, будет закономерно, что именно он и откроет наши жизнеописания...» Однако в издании Торентино 1550 года о рисунке не говорится ни слова, и Предисловие упоминает только о «новом методе живописи...»¹³

Оформление рамы ставит перед нами не менее захватывающие вопросы, чем сами рисунки. Подобно прочим рамкам, которые Вазари подготовил для своей «Книги», она подражает архитектуре, но, в отличие от них, имитирует явно готическую по стилю постройку. С левой стороны рама напоминает инкрустированную дарохранильницу, треугольный фронтон которой украшен ажурным узором; правая сторона рамы имитирует великолепный портал с орнаментированными капителями и остроконечными башенками, декорированными листовным орнаментом, и с остроконечной аркой, по отношению к которой портрет псевдоскульптурный вид которому придает тонкий слой бистра, играет роль не совсем уместного замкового камня. Даже надпись на правой стороне старательно подражает характерному шрифту раннего Треченто с почти палеографической точно-

стью: такие детали, как крестики в начале и в конце надписи, разделяющие слова точки, лигатуры и аббревиатурные знаки скопированы настолько тщательно, что один мой приятель, сведущий в подобных вопросах, решил, что надпись сделана в девятнадцатом веке, пока сами «Жизнеописания» не убедили его, что Вазари располагал такими эпиграфическими познаниями, которые позволили ему осуществить задуманное¹⁴.

То, что Вазари был способен копировать образцы архитектуры в готическом стиле и готические надписи, не удивительно; удивительно другое, а именно то, что он захотел сделать это — он, чья знаменитая филиппика против готического стиля (Введение 1, 3) не скупится на обвинения в адрес «чудовищной и варварской» *maniera tedesca*; он, который считал остроконечную арку «*girare le volte con quarti acuti*» самым ничтожным и нелепым порождением этой «архитектурной мерзости».

«Наконец мы переходим к иным образцам, — пишет он, закончив обсуждение классических ордеров, — образцам так называемого немецкого стиля, который как в орнаменте, так и в пропорциях весьма отличается равно от античного и современного искусства. Лучшие сегодняшние архитекторы не только не принимают, но и всячески избегают его как безобразный и варварский, страдающий отсутствием всего, что можно назвать упорядоченностью. Нет, скорее уж подобает ему называться беспорядочным и несообразным. В зданиях их, столь многочисленных, что зараза от них распространилась по всему миру, дверные просмы украшены колоннами, такими тонкими и скрученными наподобие винта, что они неспособны выдержать никакого веса, сколь бы мал он ни был. Также и по фасадам, и везде, где имеется какое-либо украшение, они сооружают целую пропасть маленьких ниш, громоздящихся одна на другую, с бесчисленным множеством шпилей и шпицев, обвитых листьями, так, что, не говоря уже о том, что само строение кажется неустойчивым, вас не оставляет ощущение, что любая из его частей непременно может рухнуть каждую минуту. И в самом деле они выглядят, скорее, поделками из бумаги, чем сооружением из камня или мрамора. В своих работах они используют бесконечные выступы, разрывы, консоли и завитушки, так, что произведения их кажутся

начисто лишены пропорциональности; нередко также, громоздя одну деталь на другую, они достигают такой высоты, что порой верх двери касается крыши. Манера эта — изобретение готов, ибо, разрушив древние здания и убив в войнах большую часть архитекторов, они использовали оставшихся для того, чтобы строить здания в этом стиле. Они увенчали арки остроконечными сегментами и заполнили всю Италию этими мерзостными зданиями, и, дабы положить этому конец, стиль их был предан забвению. Да избавит Бог все страны от подобных идей и зданий, выстроенных в таком стиле! Они представляют собой такое уродство по сравнению с красотой наших построек, что вряд ли достойны того, чтобы говорить о них далее, поэтому перейдем лучше к разговору о сводах»¹⁵. Как же объяснить, что написал эти строки и придумал «готические» рамки один и тот же человек?

III

Для северных стран, и прежде всего для Германии, «проблема готики» вплоть до середины восемнадцатого столетия вообще не существовала как таковая. Теоретики архитектуры, придерживавшиеся итальянских образцов и по большей части исходившие из взглядов Витрувия, были склонны с презрительным высокомерием отрицать то, что Франсуа Блондель называет «тем безобразным, несносным стилем, который во времена наших отцов повсеместно практиковали под названием „готического“»¹⁶, и по этой самой причине не видели никакой проблемы в том, чтобы определить свое отношение к этому «безобразию». С другой стороны, архитекторы-практики, усвоив, в первую очередь, декоративные аксессуары нового итальянского стиля, а не его основополагающие структурные принципы и его новое ощущение пространства, были еще слишком связаны глубинными узами со средневековым прошлым, чтобы осознать коренную несовместимость готического и ренессансного стилей; даже Блондель, столь очевидно враждебный готике во всех ее проявлениях, по сути ограничивает свои придирки претензиями к «варварскому» орнаменту, одновременно признавая, что сами здания «по сути соответствуют правилам искусства, и под безобразным хаосом укра-

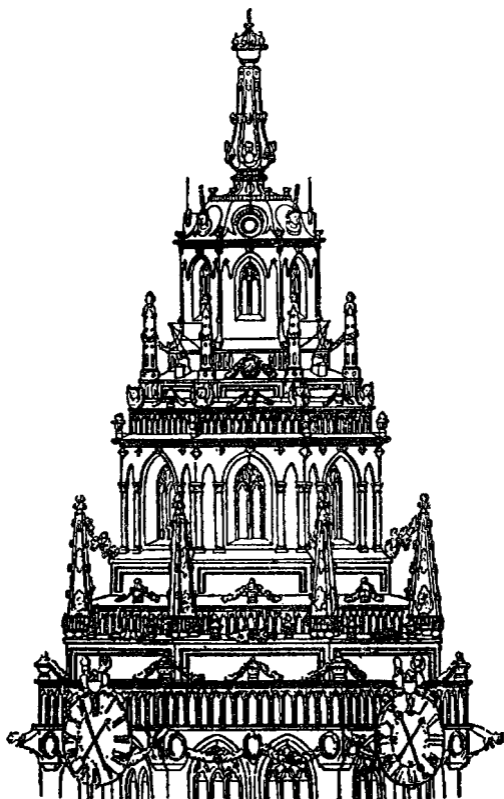
шний можно различить прекрасную симметрию»¹⁷. Готические сооружения Кристофа Вамсера и всех других иезуитов — представителей готической школы — были не столько сознательными попытками оживить безвозвратно умерший стиль, сколько сознательной приверженностью стилю еще живому¹⁸; правда, эта сознательная приверженность в столь позднюю эпоху могла повлечь за собой определенную изоляцию от *maniera moderna*, принятой их более прогрессивными современниками, и невольно сообщала их стилю оттенок нуризма и архаики.

Там, где необходимость в реставрации или дополнительных работах (идет ли речь об интерьере или экстерьере) приводила к прямым столкновениям между старым и новым, северные мастера либо продолжали, особо не мудрствуя, применять старый стиль, «не думая о стилистической зависимости или оппозиции» (Титце), примером чему могут послужить пристройки к северной башне фасада церкви в Нейберге; либо, тоже не особо мудрствуя, ссылались на новый стиль, примером чему могут служить многочисленные случаи, когда готические башни увенчивались барочными куполами или шпилями или когда барочные алтари и галереи переносились в готические интерьеры. В первом случае основополагающая стилистическая разница вообще не осознавалась; во втором — проблемы стилистических различий разрешались с той же уверенностью, с какой в более ранние века готический неф Падерборнского собора соединялся с раннеромманским трансептом или позднеготический хор собора Св. Зебальда в Нюрнберге с раннеготическим нефом. Даже там, где несходство стилей осознавалось, осознание это не влекло за собой принятия решений на принципиальном, общетеоретическом уровне. Отдельные проблемы разрешались от случая к случаю, и стилистические различия либо сглаживались, либо, напротив, использовались как стимул.

Когда в первые десятилетия восемнадцатого века бездумное приятие готического стиля стало исчезать (во многих случаях, и даже вплоть до наших дней, отнюдь не без сопротивления), «готический вопрос» далеко не сразу превратился в вопрос принципиальный, продолжая находить умелое разрешение благодаря субъективному синтезу враждебных элементов. В глубоком исследовании венской го-

тики восемнадцатого века — верном *mutatis mutandis* и для всего германского искусства¹⁹ — Ганс Титце показал, как в период царствования Иосифа II барокко «настолько свободно и эффективно сочетало элементы средневековой архитектуры с современными, что это привело к появлению новой формы искусства... Готицизирующие элементы сознательно развивались с тем, чтобы произвести впечатление современных; верность традициям никого не заботила; скорее, архитекторы стремились преодолеть все, что считали своим прототипом... Их основным намерением было приспособить готику — или, выражаясь точнее, — средневековые элементы к новому не имевшему аналогов творению художественного духа, носившему несомненно современный характер». Перестройка Дейтчордсскирхе в Вене, купол монастырской церкви в Кладрубе, а в Германии — великодушные западные башни Майнцского собора Ф. Й. Н. Неймана (илл. 49, рис. в тексте 10, 1767—1774) представляют собой монументальные свидетельства такого архитектурного подхода, который, хотя и был явно ретроспективным, был склонен и мог осуществить на практике внеисторическое сочетание старого и нового, подхода, который скоро развился во всеохватный универсализм, поставивший готику на один уровень с китайским или арабским искусством. В 1721 году Бернхард Фишер фон Эрлах опубликовал свою книгу «План исторической архитектуры». Правда, в ней нет иллюстраций готических зданий, но предисловие предлагает архитекторам на выбор несколько разных «стилей», подобно художнику Христиану Дитриху, преуспевшему в имитации «великих мастеров». Фишер объясняет это разнообразие национальными особенностями и под конец даже дает довольно скромную оценку готического стиля: «Проектировщики смогут убедиться, что архитектурные вкусы различных народов отличаются друг от друга ничуть не меньше, чем их манера одеваться или готовить пищу, и, сравнивая один стиль с другим, они смогут сделать благоразумный выбор. В конце концов они заметят, что обычаи допускают известную *bizarterie* в искусстве зодчества, как, например, сочетание готических узоров и нервюрных сводов с острокопечными арками...»²¹

Примерно в то же самое время в Англии появились два движения — отчасти благодаря усилиям одних и тех же лю-



10. Бернхард Хундесхаген. Западная башня Майнцкого собора (см. fig. 49) до реставрации. Рисунок 1819 г.

дей, — которые ставили цель, с одной стороны, реформировать садовое искусство в духе «естественности», подражающей природному ландшафту, а с другой — сознательно возродить готический стиль в архитектуре. Не случайно движения эти были тесно связаны временем и местом, и, прежде чем серьезной, монументальной архитектуре было дозволено выразиться в «готических» формах, «готический» стиль преимущественно предназначался для павильонов, чайных домиков, мест отдыха и «эрмитажей» новых, «ландшафтных» парков. С того момента как теория искусства стала различать античную, средневековую и современную архитектуру, готический стиль начали воспринимать не только как «лишенный правил», но и как специфически «натуралистический», как тип архитектуры, берущий начало от имитации живых деревьев (иначе говоря от техники, которую теоретики-классики приписывали первобытным предшественникам цивилизованного человека), в то время как классическая система начиналась с архитектурных конструкций из деревянного бруса (см. «Отчет о развалинах Древнего Рима», первоначально приписывавшийся Рафаэлю, но, по мнению большинства современных исследователей, принадлежащий перу Браманте или Бальдассаре Перуцци)²².

Неудивительно, что вкус к этой «примитивной» архитектуре развивался параллельно с интересом к новому садовому стилю, который заменил бассейн «озером», канал «ручьём», *partette* «лугом», широкие аллеи, предназначенные для карет и прогулок верхом, выходящая тропинкой, которая нередко имитировалась «тропой философа», а стереометрическую упорядоченность подстриженных боскетов — вольно растущим живописным кустам деревьев. То, что человек, подобный Ленотру, открыто отвергал — «прекрасные сады, похожие на леса»²³, — теперь стало образцом, к которому стремились наполовину всерьез, наполовину играя, в упоении самообманом. Сентиментальное подчеркивание «естественности» породило внутреннее родство между «английскими садами» и бесчисленными «готическими» часовнями, замками и Эрмитажами, которые заполнили их и которые согласно теории происхождения, упомянутой выше, как правило сооружались из необтесанных ветвей или корней деревьев (илл. 50)²⁴. Ярким предвестником подобного вкуса, образцы

которого ныне сохранились только в парках курортов минеральных вод и в садах пригородных вилл, можно считать гравюру пятнадцатого века одного из художников так называемой группы Бальдини, где сельский облик геллеспонтийской Сивиллы дополняет кресло из грубо срубленных ветвей (илл. 51)²⁵. Следует добавить, что такого рода «готические» постройки часто имели вид искусственных руин, которые должны были символизировать триумф времени над человеческими усилиями²⁶.

Таким образом, в северных странах первые сознательные попытки «возрождения» готического стиля явились результатом не столько предпочтения, отдаваемого определенной архитектурной форме, сколько желания создать определенное настроение. Эти постройки восемнадцатого века не воздают дань объективно существующему стилю, а предназначены служить субъективным стимулом, наводящим на мысль о естественной свободе, противостоящей ограничениям цивилизации, о созерцательности и идиллии, противостоящих нездоровой социальной активности, и, наконец, на мысль о чем-то причудливом и экзотическом. Очарование их было в чем-то сродни с тем очарованием, которое имеет нехитрая трапеза американского охотника — согласно Брийа-Саварену, при определенных обстоятельствах она может показаться привлекательнее, чем завтрак, искусно состряпанный самым изысканным парижским кулинаром. Для того, чтобы осознать, что готика была не только вкусом, но и стилем, иными словами, что она выражала художественный идеал, определяемый самостоятельными и вполне сложившимися принципами, северяне должны были получить два, на первый взгляд — но только на первый взгляд — противоположных урока: с одной стороны, они должны были встать на сугубо классицистическую точку зрения, с которой готический стиль, равно как и барокко, можно рассматривать «на расстоянии», а следовательно, и в перспективе (как справедливо замечает Титце, «самый строгий венский классицист эпохи Иосифа II был в то же время самым строгим приверженцем готики»)²⁷; с другой — они должны были прочувствовать — в некоторых случаях, как в раннем немецком романтизме, на высокоэмоциональной основе — историческое и национальное значение памятников средневекового искусства. Для серьезной

переоценки готического стиля потребовалась деятельность таких людей, как Фелибьен и Монфоко в Франции²⁸; Уиллис, Бентам, Ленгли и Уолпол в Англии²⁹; Крист, Гердер и Гете в Германии. Только сочетание классицизма и романтизма могло подвинуть северные страны на то, чтобы предпринять попытку «археологической» оценки и реконструкции готического стиля, и только на основе этого сочетания могло возникнуть убеждение, скоро принявшее форму деструктивной догмы, в том, что любое изменение облика старых церквей, «противоречащее готическому стилю архитектуры, не сможет подобающим образом соответствовать старым готическим зданиям»³⁰; а также в том, что реставратор допустит «художественную погрешность», если, «ремонтируя старые памятники и здания, он не будет следовать стилю и методу, соответственно которым оно было построено» или если «алтарь в романском стиле появится в готической церкви»³¹.

IV

Согласно Титце, гравер Шарль Никола Кошен, сведущий также и в области теории искусства, был первым, кто — в связи с нереализованным проектом Микельанжа Слодтца по украшению хора церкви Сен-Жермен-д'Осер — поднял «проблему стилистической чистоты» применительно к готическому стилю³². Но это верно только в том случае, когда речь идет исключительно о Севере. В Италии появление этой проблемы, которая в странах, расположенных по другую сторону Альп, остро встала лишь после долгого процесса разобщения и реконсолидации, было неизбежно с самого начала, ибо здесь само ренессансное движение единым махом установило ту дистанцию между готическим и современным искусством, которую на Севере, как мы видели, фактически не осознавали вплоть до одновременного возникновения классицизма и романтизма.

Со времен Филиппа Виллани итальянцы считали само собой разумеющимся, что великое и прекрасное искусство античности, разрушенное ордами диких завоевателей и подавленное религиозным фанатизмом раннего христианства, в мрачные (*le tenebre*) Средние Века уступило дорогу, с одной стороны, варварскому и нецивилизованному искусству

(*maniera tedesca*), с другой — искусству, закосневшему в своем отчуждении от природы (*maniera greca*), и что лишь современность, отыскав путь назад к природе и античным образцам, сумела путем удачного сочетания создать *antica e buona maniera moderna*³³. Таким образом, Ренессанс с самого начала поставил себя в жесткую осознанную оппозицию по отношению к Средним Векам в целом и готическому стилю в частности — оппозицию, признанную как в теории, так и на практике. Напомним, что в этот период Филарете, к примеру, написал целый трактат по архитектуре с целью отвлечь своих североитальянских покровителей от предосудительной архитектуры Средних Веков, представив в самом выгодном свете архитектуру флорентийского Ренессанса; слова *gotico* и *tedesco* он воспринимал как самую суровую критику, какую только можно себе представить³⁴. Стоит ли удивляться, что в такой период либо просто не замечали скрытого готического течения, превалировавшего в позднем Кваттроченто и в искусстве раннего «маньеризма», либо — там, где, как у Понтормо, это скрытое течение выходило на поверхность в виде явных заимствований, — сурово осуждали его³⁵.

Однако именно эта оппозиция по отношению к Средним Векам заставила Ренессанс, одновременно дав ему для этого основания, действительно «противопоставить» себя готическому искусству и, даже несмотря на то, что взгляд Ренессанса был омрачен враждебностью, позволила впервые увидеть его — увидеть как нечто чуждое и недостойное, однако по этой самой причине являющееся подлинно характерным феноменом, который нельзя не воспринимать серьезно. И как бы парадоксально это ни прозвучало, но тогда как северным странам из-за отсутствия дистанции потребовалось длительное время, чтобы оценить произведения готического искусства как источники особого эмоционального переживания, и еще более длительное время, чтобы осознать их как проявления великого и серьезного стиля, в Италии сама враждебность по отношению к готике закладывала основы ее признания.

Сравнение остроконечного арочного свода с переплетением живых ветвей, позднее повторявшееся *ad nauseam* самими ревностными сторонниками готики, восходит, как уже упоминалось, к автору отчета о римской архитектуре,

ложно приписывавшегося Рафаэлю³⁶. И если мы закроем глаза на уничижительный тон и фразеологию высказываний Вазари, то они предстанут перед нами как стилистическая характеристика, невозможная в Средние Века и возможная в северных странах лишь несколько столетий спустя, характеристика, которая до определенной степени сохраняет свою ценность и в наши дни³⁷. Вазари пишет: «Нередко, громоздя одну деталь на другую, они достигают такой высоты, что верх двери касается крыши»³⁸. Речь идет о повторяемости форм (рифма, противостоящая метру!) и вертикализме. Вазари пишет: «Также и по фасадам, и везде, где имеется какое-либо украшение, они сооружают целую пропасть маленьких ниш, громоздящихся одна на другую, с бесчисленным множеством шпилей и шплицев, обвитых листьями, так, что, не говоря уже о том, что само строение кажется неустойчивым, вас не оставляет ощущение, что любая из его частей непременно может рухнуть каждую минуту.. В своих работах они используют бесконечные выступы, разрывы, консоли и завитушки, так, что произведения их кажутся начисто лишенными пропорциональности»³⁹. Отмечается, таким образом поглощение массы структурой и исчезновение поверхности стены, скрытой орнаментом. Вазари пишет: «Ибо они не соблюдают меры и пропорциональности в колоннах, которые требует искусство, и не отличают одного ордера от другого, будь то дорический, коринфский, ионический или тосканский, но смешивают их по своим правилам, а вернее, без всяких правил, делая их то слишком толстыми, то слишком тонкими, как им заблагорассудится»⁴⁰. Речь идет о натуралистическом, свободном использовании декоративных форм и об «относительных» пропорциях, противостоящих «абсолютным»⁴¹. Вазари пишет: «И в самом деле они выглядят, скорее, поделками из бумаги, чем сооружениями из камня или мрамора»⁴². Подчеркивается, таким образом, дематериализация камня.

Так итальянский Ренессанс, взглянув на развитие западного искусства в широкой ретроспективе и отважившись разделить его на три периода, определил собственный *locus standi*, исходя из которого мог рассматривать искусство классической античности (далекое по времени, но близкое по стилю) и искусство Средних Веков (близкое по времени,

но далекое по стилю): теперь их можно было соотносить между собой и противопоставлять друг другу. Каким бы несправедливым подобный метод оценки ни показался нам сегодня, он означал, что впредь периоды развития цивилизации и искусства могли восприниматься как нечто целостное и индивидуальное⁴³.

Перемена позиции имела серьезные практические последствия. Одновременно с признанием принципиальной разницы между готическим прошлым и современностью наивность, с какой Средние Века могли рядопологать или сливать восдино старое и новое — наивность, которая, как мы видели, сохранилась на Севере вплоть до восемнадцатого века, — навсегда канула в прошлое. С другой стороны, начиная с того момента как Ренессанс, возродив античную теорию искусства, равно как и само искусство античности, принял ту основополагающую аксиому, согласно которой красота — практически синоним того, что древние называли *armonia* или *construitas*, всякий раз как «современный» архитектор сталкивался со средневековой постройкой, нуждавшейся в дополнении, расширении или реставрации, он одновременно сталкивался с вполне принципиальной проблемой. Применение готического стиля было нежелательно, однако не менее нежелательно было нарушение того, что Альберти — не кто иной, как сам основатель теории искусства — называл *conuenienza* или *conformita*: «Прежде всего надо следить за тем, чтобы все части пребывали в гармонии друг с другом; гармония же достигается, если они соответствуют друг другу, образуя единое целое, равно прекрасное по размерам, назначению, типу, цвету и прочим подобным качествам»⁴⁴. Нелепо было бы изображать атлета Милона узкоплечим и хрупким, Ганимеда — с фигурой носильщика или грузчика, нелепо, если у Елены или Ифигении вдруг оказываются «старые жилистые руки».

Теперь попробуем представить на месте Елены готическую святую. Не будет ли точно так же нелепо, если у нее вдруг окажутся руки греческой Венеры? Или, выражаясь языком практическим и злободневным, не будет ли грехом против искусства и природы, если мы перекроем два ряда готических устоев сводом в «современном», т. е. классическом стиле? Большинство специалистов, даже в теории, отвечали на этот вопрос решительным «да», называя *esorbitanza* тс

случаи, когда «итальянскую шляпу надевали впридачу к немецкому платью»⁴⁵.

Таким образом, сталкиваясь с готическими памятниками, итальянцы никуда не могли уйти от решения основного вопроса, тогда как северяне вполне могли продвигаться вперед без особых опасений. Сознательно отвергая *maniera tedesca* в пользу *maniera moderna*, но при этом связанные принципом *conformità*, они столкнулись с «проблемой стилистического единства» уже в пятнадцатом веке. И теперь нам понятно, сколь парадоксально бы это ни звучало, что самая отчужденность от Средних веков позволяла ренессансным архитекторам возводить постройки в более «чистом» готическом стиле, чем то делали Ф. Й. М. Нейман и Иоганн фон Хоненберг три столетия спустя.

Отбрасывая возможность полного и — в отличие от практики северных стран — сознательного пренебрежения существующими структурами (как в случае с большинством проектов флорентийских и римских фасадов), проблему *conformità* можно было разрешить лишь тремя способами. Во-первых, постройку можно было заново смоделировать в соответствии с принципами *maniera moderna* (или, что еще более эффективно, накрыть ее современным футляром); во-вторых, работу можно было продолжить, сознательно стилизуя готический стиль; в-третьих, можно было попытаться найти компромисс.

Первый из этих методов, не всегда применимый, но наиболее созвучный духу времени, был использован Альберти в его Тсмпио Малатестиано (Сан Франческо) в Римини и самим Вазари, когда он заново отделявал трапезную Исанолитанского монастыря⁴⁶; Себастиано Серлио настойчиво рекомендовал его для реконструкции средневековых дворцов⁴⁷. По этому же пути, но в больших масштабах, пошли и в трех всемирно известных перестройках: Санта-Каза Браманте в Лорето («прежде имевшая готический вид, но превращенная в красивое, изящное здание этим мудрым архитектором с помощью умелой отделки»)⁴⁸, Базилика Андреа Палладио в Виченце и Сан Джованни-ин-Латеран Борромини.

Второй метод — подчинение принципу *conformità* — предлагали Франческо ди Джорджо Мартини и Браманте в своих чертежах и документации по реконструкции башни Миланского собора (*Tiburio*), для чего они, само собой разуме-

ется, требовали, чтобы отделка, фонарь и детали орнамента были исполнены так, чтобы по стилю гармонировать со всей постройкой и с остальной частью церкви⁴⁹; после некоторых колебаний⁵⁰ она действительно была построена в готическом стиле и по сравнению с куполом церкви аббатства в Кладрубе и неймановской башней с фонарем в Майнце, выглядит почти реставрационно корректной (илл. 52). Подобной же политики придерживалось большинство архитекторов, которые между 1521 и 1582 годами бились над решением проблемы фасада церкви Сан-Петроньо в Болонье⁵¹; а позднее — неизвестный барочный архитектор, предлагавший расширить применение принципа *conformita*, распространив его с отдельной постройки на всю прилегающую площадь, в частности возведя большой дворец в готическом стиле среди зданий напротив Сиенского собора⁵².

Примером третьего, компромиссного, решения может послужить такая ранняя, ок. 1455 г., постройка, как фасад Сапта-Мария-Новелла Альберти. Компромиссом представляются также в свое время сильно раскритикованные чертежи Виньола для церкви Сан-Петроньо (илл. 55)⁵³ и чрезвычайно интересная модель, разработанная Герардо Сильвани в 1636 году, когда во второй раз был устроен конкурс на лучшее оформление фасада Флорентийского собора (илл. 56). Сознательно имитируя кампаниллу, которая находится на одном уровне с фасадом собора, эта модель представляет собой обычную композицию в стиле барокко, дополненную восьмиугольными готическими башенками и насыщенную такими готическими деталями, как инкрустированные пилястры рядом с каннелированными, инкрустированные мотивы фронтона и парапет с листовенным орнаментом на верхнем этаже; художественную направленность этой модели — намеренное приспособление нового к старому — подчеркивает и раскрывает Бальдинуччи: «Таким образом, в модели своей Сильвани использовал два ордера; по углам он предложил поставить две круглые башенки наподобие кампанилл не только как завершающие черты готической системы, проявления которой видны в церкви повсюду, но и чтобы избежать противоречия между старым и новым стилем»⁵⁴.

Подобные компромиссные решения и даже продолжение уже существующих построек в готических формах, однако, не

означали эстетического одобрения готического стиля. Предпочитая «готическую» альтернативу, архитекторы всего лишь придерживались постулата о «единстве»; там же, где это было возможно, они делали выбор в пользу «современной манеры». На один компромиссный проект Герардо Сильвани приходится восемь других, в которых готике не делается ни малейшей уступки, идет ли речь о соборе или кампанилле (семь таких проектов были представлены на рассмотрение в 1587 г.). Из всех обсуждавшихся готических проектов только проект башни Миланского собора был доведен до конца: в то время как аналогичная проблема установки фонаря на готическом куполе Флорентийского собора (илл. 53) была решена диаметрально противоположным образом. По своим пространственным и структурным признакам фонарь этот, начатый Брунеллески в 1446 г., в целом гораздо ближе к готическому духу, чем замысловатая башня Миланского собора, где установленные одна на другой восьмигранные призмы не менее чужды готическому стилю, чем перевернутые аркбутаны, свисающие наподобие гирлянд. У Брунеллески коринфские пилястры служат классическим прикрытием для того, что в действительности является сложным готическим контрфорсом, а новейший символ силы и прочности, спиральная волюта (она появляется здесь впервые), есть не что иное, как замаскированный готический аркбутан⁵⁶.

То, что миланская башня была построена строго как и задумывалась, а фонарь Брунеллески прячет свою готическую сущность под новейшим — то есть вдохновленным античностью — обликом, не случайность. Принцип *conformita* мог способствовать действительной реализации готического проекта только там, где он подкреплялся реальной, пусть даже чисто эстетической, склонностью к готическому стилю. Склонность же эта, по всей видимости, существовала лишь в северной части Италии, отделенной от остальной части страны Аппенинами. Здесь разрыв между средневековым и современным стилями в архитектуре не был столь резким, как в Тоскане, не говоря уже о Риме, где за весь период Средних веков была выстроена едва ли одна романская и всего одна готическая церковь; следует отметить, что «внешний трифорий» оставался излюбленным мотивом североитальянской ренессансной архитектуры (ср., например, Чертоза-ди-

Павия, Санта-Мария-дэлле-Грацие в Милане, макет Кристофоро Рокки, ок. 1486 г., собора в Павии и даже церковь паломников Санта-Мария-делла-Кроче, неподалеку от Кремы, построенная не ранее 1500 года, где внешний трифорий состоит из подлинно готических арок в форме трилистника). Когда Чезариано использовал комментарии к Витрувию⁵⁶ как отправную точку для обсуждения готической по сути проблемы треугольного и четырехугольного сечения, он произвольно занял позицию «слишком итальянскую», чтобы не участвовать в общем возрождении классической античности, но и «слишком северную» для того, чтобы полностью отказаться от старых, средневековых методов архитектуры. В этой художественно пограничной области могла бы возникнуть подлинно «готическая фракция», и ее конфликт с «модернистами» породил бы ожесточенную и принципиальную дискуссию, которая не могла бы вспыхнуть в Германии или Франции с такой силой, как в Риме и Флоренции.

Тем не менее знаменательно, что эта принципиальная дискуссия — характерным образом достигшая своей кульминации в месте, наиболее близком к тому, что можно назвать «Италией как таковой» — корнями своими уходит не столько в разницу художественных вкусов, сколько в социокультурный и политический антагонизм. Знаменитый спор о фасаде Сан-Петронио⁵⁷ подразумевал не только превосходство готического стиля архитектуры над современным, но и затрагивал вопрос о том, чьи заслуги и достоинства выше — местного мастера или «иноземца»⁵⁸ (Болонья всегда считала Флоренцию и Рим «враждебными силами» и предпочитала отдавать дань уважения Дюреру, а не Микеланджело или Рафаэлю)⁵⁹; более того, этот спор касался сохранения демократической концепции искусства и жизни, основанной на системе гильдий и, следовательно, нашедшей символическое выражение в готическом стиле, противостоявшем амбициям нарождавшейся аристократии и класса художников, неизвестного в Средние века. Тесно связанные с новой аристократией, эти «виртуозы» мыслили себя образованными, благородными людьми и представителями свободной профессии в большей степени, чем ремесленниками и членами гильдий, и стиль их не только считался «модернистским», но и воспринимался как искусство для «высших классов». Не случайно граф Джованни Пеполи настойчиво уговаривал

Палладио разработать классические проекты для фасада Сан-Петронियो⁶⁰ и «решительно отстаивал планы»⁶¹ архитектора, который с самого начала обращался лишь к тем, кто «хоть сколько-нибудь понимает в архитектуре как в профессии» («*intelligenti della professione d'architettura*»)⁶², и чья классическая ориентация действительно могла быть истолкована как форма протеста против искусства своей северо-итальянской родины.

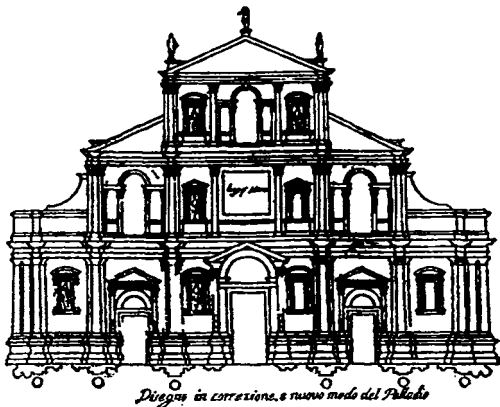
Таким образом, даже на Севере Италии сознательное предпочтение готическому стилю отдавали в среде, ограниченной средним классом, увлекаемым местным патриотизмом и политическими предрассудками (во многом это схоже с тем интересом, который проявляли к фламандским «примитивистам» полупротестантские круги Оккино и Вальдеса, а позднее такие деятели Контрреформации, как Джованни Андреа Джилио, — интересу, основанному, скорее, на религиозных, чем на эстетических убеждениях)⁶³. Эти провинциальные реакционеры отнюдь не считали *maniera tedesca* более красивой и совершенной; они отстаивали свою позицию либо исходя из технических и финансовых соображений, либо из уважения к предкам, либо — и это представляется особенно важным с нашей точки зрения — исходя из принципа *conformità*. Против чертежей Перуцци, хотя среди них был даже один чисто «готический»⁶⁴, местный архитектор Эрколе Секкаданари возражал на том основании, что «они не гармонируют с формой постройки» («*che non ano conformità con la forma deso edificio*»). Проект Палладио был отвергнут исходя из того, что «представлялось невозможным совместить этот классический проект с готическим, учитывая столь великую разницу между ними» («*parea cosa impossibile accomodar sul tedesco questo vecchio essendo tanto discrepanti uno del altro*»)⁶⁵, и что его фронтоны «совершенно не гармонируют с дверями» («*non hanno conformità alcuna con esse porte*»)⁶⁷. Когда же Виньола попытался решить проблему, прибегнув к уже упомянутому компромиссному варианту (илл. 55), ему возражали, что, во-первых, он в определенном смысле не сумел продолжить начатое Основателем (*la volontà del primo fondatore*), а во-вторых, поставил круглые колонны на многоугольные основания и поместил дорический антаблемент на средневековые капители⁶⁸.

Разумеется, для «чужеземных» архитекторов всякое предложение о мирном сосуществовании с готическим стилем было глубоко неприемлемо. Мы не знаем, с какими чувствами Джулио Романо трудился над чертежом своего «готического» фасада; вряд ли приходится сомневаться, что и симпатии Перуцци целиком принадлежали двум его классическим проектам, а не единственному, выполненному в готическом стиле. И Виньола и Палладио, стоило задеть их за живое, высказывались по этому, столь интересующему нас поводу как нельзя более ясно. На упрек в том, что все высокие окна он заменил круглыми, и наоборот, Виньола отвечает: «Если кто-либо попытается привести всю систему фасада к единым пропорциям, как того требует хорошая архитектура, то станет очевидно, что они (окна) расположены неправильно, потому что круглые окна... нарушают границу первого этажа фасада... Сходным же образом окно над дверью главного входа вклинивается в план второго этажа и даже фронтона... Полагаю, что, будь Основатель жив, его без особого труда удалось бы убедить в ошибках, которые он допустил согласно моде своего времени, а не по собственной вине, ибо в ту пору, в отличие от нашей эпохи, еще не существовало представления о хорошей архитектуре»⁶⁹.

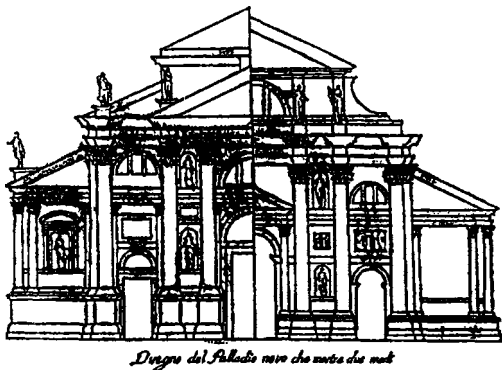
Действительно, следует признать, что Палладио пошел на очень многие, впрочем хорошо взвешенные, уступки чувствам болонцев, но скрывать свое подлинное мнение он не мог. Во время предварительного расспрашивания, учиненного ему двоюродным братом Пеполо, он устно ответил, что все имеющиеся в его распоряжении чертежи ничего не стоят; лучшим, условно говоря, по-прежнему оставался «готический» проект Террибилия (илл. 54), который был главным архитектором с 1568 года. В целом Палладио считал, что было бы куда лучше, даже с финансовой точки зрения, продолжать работу совершенно по-иному, то есть ни в коем случае не в готическом стиле, и либо полностью разрушить, либо перестроить существующее здание включая нижнюю часть стены (*imbassamento*)⁷⁰. Когда ему дали понять, чтобы он не выдвигал чересчур категорические требования и ограничился лишь крупными изменениями⁷¹, он составил отчет, который представляет собой шедевр дипломатического искусства; он осмотрел здание и считает, что черте-

жи двух местных архитекторов, Террибилия и «Теобальди» (Доменико Тибальди), достаточно хороши, учитывая, что им тоже пришлось столкнуться с проблемой готического цоколя, который, в конечном счете, существует и заслуживает того, чтобы его сохранили, поскольку возводить его заново было бы дорого и поскольку в нем проявились «некоторые из наиболее красивых черт, в соответствии со взглядами своего времени» («bellissimi avvertimenti, come pero comportavana quel Tempì, nelli quali egli fu edificato»). Ввиду этих обстоятельств, продолжает Палладио, оба плана заслуживают всяческих похвал, и, «поскольку общий стиль должен быть готическим, не могли быть иными, чем они есть» («che per essere opera todesca, non si poteva far altrimenti»). В настоящее время, добавляет он тоном снисходительного превосходства, существует достаточно небольшое число готических зданий: собор Св. Марка в Венеции (который считался «готическим» вплоть до восемнадцатого века), церковь Фрари, Дуомо в Милане, Чертоза-ди-Павия, Санто в Падуе, соборы в Орвието, Сиене и Флоренции, дворец Дожей, Салон в Падуе («о котором говорят, что это самое большое помещение во всей Европе, хотя оно и представляет собою *opera todesca*»), и палаццо Коммунале в Виченце. Говоря короче, в подобных обстоятельствах даже сам Палладио вряд ли сумел бы придумать что-либо лучшее, и он рекомендует лишь постараться сэкономить на резных орнаментах (*intagli*) и пилях (*ptramidi*). Наконец, изложив все это, он переходит к сути дела: даже в цоколь следует внести некоторые изменения, переместив отдельные его части («*muover qualche parte di quello luoco a luoco*»), однако действительно безупречным решением было бы продолжение работ, невзирая ни на цоколь, ни на что-либо другое. Тогда, и только тогда, он сам готов выполнить проект, впрочем, стоит это будет недешево⁷².

В конце концов, Палладио согласился сотрудничать с Террибилия и сохранить фундаменты в прежнем виде, надеясь, разумеется, что рано или поздно ему удастся несколько изменить их⁷³; он даже послал один чертеж, а вскоре еще два, еще более смелых по решению (рис. в тексте 11 и 12)⁷⁴. Однако ему пришлось дорого поплатиться за свою примиренческую позицию. Едва его планы стали воплощаться в жизнь, как помимо прочих, самых разнообраз-



11. Андреа Палладио. Первый проект фасада Сан-Петронियो (контурный отпечаток). Болонья (Museo di S. Petronio).



12. Андреа Палладио. Два других проекта фасада Сан-Петронियो (контурный отпечаток). Болонья (Museo di S. Petronio).

ных возражений, поднялась уже упомянутая яростная волна протеста против сочетания *tedesco* и *vecchio*⁷⁵. В своем негодующем ответе, полном ссылок на Витрувия и классическую античность, Палладио наконец-то дает выход долго копившемуся гневу против готического стиля и тех, кто осуществлял его на практике. Невольно он дает понять, что предполагавшиеся изменения фундамента должны были носить куда более радикальный характер, чем он старался представить. На обвинения в попытках наложить коринфский и композитный ордер на готический Палладио отвечал, что его план предусматривал столь существенные изменения в украшении нижнего этажа, что после них его вряд ли можно было бы называть «готическим» — безусловно, не более, чем Каза-Санта в Лорето после того, как здание «украшили хорошим орнаментом». Что же касается композиции в целом, то критики, согласно Палладио, выказали самое плачевное незнание основ архитектуры: «Не знаю, у кого из германских авторов они (т. е. критики) вычитали такое определение архитектуры, которая (в действительности) есть не что иное, как симметрия отдельных членов по отношению ко всему телу, где каждая часть пропорциональна и согласуется с другими так, что их совокупная гармония производит впечатление величия и благолепия; готический же стиль должен именоваться смешением стилей, а не архитектурой, и совершенно напрасно вышеупомянутые знатоки представляют его как нечто достойное»⁷⁶.

За объявлением войны последовали многочисленные дискуссии, не подкрепляемые какими-либо определенными поступками⁷⁷, а временное прекращение огня в битве вокруг фасада⁷⁸ ознаменовалось интереснейшим «окончательным отчетом», представленным 25 сентября 1582 года миланским архитектором Пеллегрини де Пеллегрини. Расставляя все точки над *і*, этот окончательный отчет начинается с разделения всех предложенных планов на три группы: («одни по мере сил стараются следовать готическому стилю, в соответствии с которым работа была начата, другие пытаются изменить этот стиль в пользу классической архитектуры, а некоторые отстаивают сочетание этой варварской постклассической архитектуры с классическим стилем»)⁷⁹; заканчивается он решительным выводом в пользу

«стилистической чистоты». В принципе Пеллегрини готов приветствовать полную перестройку церкви «в классическом стиле» (*a forma di architettura antica*), который единственный сочетает красоту и благолепие с архитектурной мощью. Если же, тем не менее, болонцы не в силах распрощаться с готикой, то, добавляет Пеллегрини, «я решительно предпочел бы соблюдать правила этой [готической] архитектуры (которые, в конечном счете, более разумны, чем полагают некоторые), чем смешивать один ордер с другим, как то пытаются сделать»⁸⁰.

V

В некоторых из только что процитированных замечаний и, что характерно, даже в тех, что благосклонны в отношении готики, мы слышим любопытную интонацию, которую ни в коем случае нельзя пропускать за шумом оживленных дискуссий. Тот же самый Террибиллиа, который отрицает наличие в готической архитектуре каких-либо фиксированных эстетических «правил», говорит о «хорошо выстроенных готических церквах» (*chiese tedesche ben fatte*) и тем самым он признает существование достойных построек даже в рамках в целом предосудительного стиля. Пеллегрини де Пеллегрини, предпочитая любому другому решению полную перестройку на античный манер и характеризуя готическую архитектуру как «варварскую», все же выражает вполне резонное мнение о том, что «в конечном счете правила готической архитектуры более разумны, чем то полагают некоторые». Андреа Палладио, который не колеблясь объявляет всю средневековую архитектуру «смешением стилей», подмечает в существующем фундаменте «кое-какие замечательные идеи в пределах дозволенных временем постройки». И даже Виньола, несмотря на всю жестокость позиции, заявляет, как мы помним, что многие ошибки, допущенные старым готическим мастером, возводившим Сан-Петронио (ошибки, которые тот, безусловно, признал бы в 1547 году), были допущены «благодаря моде того времени, а не по собственной вине, ибо в ту пору, в отличие от нашей эпохи, еще не существовало представления о хорошей архитектуре».

Подобные замечания (почему я и решил уделить некоторое внимание спорам вокруг фасада Сан-Петронио), не-

смотря на весь догматический антагонизм между готикой и «новым искусством», свидетельствуют о возникновении того, что можно было бы назвать исторической точкой зрения — исторической в том смысле, что явления теперь уже не только объединяются ввиду их одновременности, но и оцениваются согласно «их времени». И это, наконец, возвращает нас к Джорджо Вазари. Вазари тоже был представителем, а по сути, и зачинателем исторического образа мыслей — образа мыслей, который сам по себе надо судить «исторически». Мы не смогли бы по справедливости оценить природу и значение метода Вазари, если бы безоговорочно отождествили его с тем, что мы, люди двадцатого века, подразумеваем под «историческим методом»⁸¹. Но мы были бы в той же мере неправы, если, вновь исходя из точки зрения, принятой в двадцатом веке, упрямо старались бы подчеркнуть лишь неадекватность его историзма или стали бы даже отрицать существование у него намерений исторического плана⁸².

Для исторической концепции Вазари, которую разделяли его современники и его «спутники», характерно присутствие в ней двух определяющих и по сути своей разнородных принципов, которым предстояло обособиться друг от друга в процессе длительного и напряженного развития (процессе, который, между прочим, можно проследить и во всех прочих сферах интеллектуальной деятельности). С одной стороны, ощущалась потребность воспринять явления в их ощутимой связи в пространстве и времени; с другой — дать толкование ценности и значимости этих явлений. Сегодня мы уже не воспринимаем два эти принципа (разделение которых окончательно завершилось в восемнадцатом — девятнадцатом веках) как раздельно существующие и наивно полагаем, что «исторический» и «теоретический» подход к искусству представляют две точки зрения не сходные по методу, но обязательно взаимосвязанные и взаимозависимые в том, что касается их конечной цели. Мы отличаем «историю искусства», ограниченную постижением отношений, связывающих отдельные произведения, от «теории искусства», занятой, используя критический или феноменологический методы, постановкой и решением общих проблем. И именно потому, что мы осознаем это различие, мы способны предвидеть синтез, который, в конечном сче-

те, сумеет дать толкование историческому процессу с учетом «художественных проблем» и, наоборот, оценить «художественные проблемы» с исторической точки зрения.

Концепция же Вазари — с нашей, сегодняшней точки зрения — тяготеет к сплаву двух противоположных принципов, еще не воспринимаемых как противоположные. Она сочетает прагматизм, стремящийся объяснить каждое отдельное явление как следствие определенной причины и взглянуть на исторический процесс в целом как на ряд явлений, каждое последующее из которых «мотивировано» предыдущим, — с догматизмом, в основе которого вера в существование абсолютных, совершенных «правил искусства» (*perfetta regola dell'arte*)⁸³, и стремление рассматривать каждое отдельное явление как более или менее удачную попытку применить эти правила. Как результат этого смешения историческая концепция Вазари носила неизбежно телеологический характер. Вазари был вынужден интерпретировать всю последовательность отдельных актов художественного творчества как последовательные попытки в той или иной степени приблизиться к этой *perfetta regola dell'arte*, и это означало, что он вынужден был хвалить или хулить каждый отдельный творческий акт в соответствии с достигнутой степенью совершенства (*perfezione*).

Вряд ли можно ожидать, что подобная концепция истории искусства в ее приложении к «периодам» и «стилям» способна трансформировать противоположность «хорошего» и «дурного» в простое различие точек зрения, что она способна отрешиться от резкого разрыва между «средневековым» и «ренессансным» искусством в пользу нашей, сегодняшней концепции различия в пределах единого непрерывного процесса или что она способна понять каждое отдельное явление, исходя из его собственных предпосылок, а не измеряя его абсолютной меркой *perfetta regola*. Тем не менее вазариевское толкование истории необходимо должно было повлечь возникновение — хотя и несколько окольным путем — того, что следовало бы назвать концепцией исторической справедливости, потому что незамечаемая двойственность мотивов, мешавшая четкому различению исторического и теоретического методов, должна была вылиться в открытое противоречие. Если, с одной стороны, ценность каждого акта художественного творчества изме-

рялась в соответствии с *perfetta regola*, а с другой — конечное достижение этого «совершенства» предполагало непрерывную последовательность отдельных творческих актов, каждый из которых представлял очередной шаг на предуготовленном пути, то неизбежно следовало оценивать каждый из этих шагов как более или менее значительное «улучшение» (*miglioramento*)⁸⁴. Иными словами, *общий уровень, достигнутый тем или иным временем* (так, с точки зрения Вазари, Средние века можно было считать абсолютно нулевой отметкой), *следовало признать второй нормой оценки*, в соответствии с которой отдельное произведение искусства, пусть и далекое от «совершенства», оказывалось, условно говоря, достойным похвалы и внимания. Норма «*perfetta regola*» обрела необходимое дополнение в виде нормы «*natura di quel tempo*»: приходилось признать, что данные исторические условия накладывали на каждого художника непреодолимые ограничения и что, таким образом, следует видеть положительную ценность его работы с исторической точки зрения, даже если эстетическая догма решительно осуждает ее.

Таким образом оказывается возможным понять то, что, на первый взгляд, не может не показаться странным; самые радикально настроенные противники готического стиля первыми почувствовали необходимость признания относительных ценностей в том, что, казалось бы, не имеет вообще никакой абсолютной ценности. Кроме того, самая их враждебность, которая, как мы видели, повлекла за собой первую стилистическую характеристику средневекового искусства, повлекла и его первую историческую оценку. Но понятно и то, что эта первая историческая оценка готического стиля по тону своему была снисходительной: снисходительной по отношению к бедному художнику, которому как бы прощалось, что в свое время он не мог создать ничего лучшего, и по отношению к бедному историку, который должен был подготовиться к тому, чтобы принять к рассмотрению, и даже признать, такие несовершенные здания, скульптуры и полотна.

Даже Вазари, чья непримиримость к готике носила крайние формы, расточает хвалы целому ряду памятников искусства и архитектуры позднего и высокого средневековья⁸⁵. Поэтому против него выдвигали обвинения в «уди-

вительной непоследовательности», объяснение которой находили только в его узко местном патриотизме⁸⁶. Однако, он непоследователен лишь настолько, насколько противоречивы самые основы его историко-искусствоведческого мышления, если рассматривать их с нашей точки зрения. Когда он одобряет те или иные готические здания, отрицательно относясь к готической архитектуре в целом, он не более непоследователен, чем когда заявляет, что произведения многих творивших в более раннюю эпоху художников и скульпторов — хотя «мы, люди современные, не можем долее считать их прекрасными» — были «в свое время замечательны» и так или иначе внесли свой вклад в возрождение искусств⁸⁷. Суть в том, что его оценки, если они не имеют прямого отношения к великим созданиям его времени, относительны и абсолютны одновременно; и когда он, в виде исключения, признает раннюю работу, например, купол и фонарь флорентийского собора «непревзойденными», он всячески стремится подчеркнуть, что речь идет об особом случае: «однако мы не должны признавать великолепие целого, исходя из безупречного исполнения какой-либо одной детали»⁸⁸. Только с нашей точки зрения, но отнюдь не с точки зрения шестнадцатого века можно усмотреть противоречие в том, что тот же автор, который в одном месте восхваляет макет Собора Арнольфо ди Камбио как нечто, что (согласно норме эпохи) «превосходит любую похвалу», в другом — обвиняет того же Арнольфо, равно как и его младшего современника Джотто, в смешении стилей и нарушении пропорций, в чем (согласно *perfetta regola dell'arte*) и состоит самая суть готики. Этим смешениям и нарушениям можно было положить конец лишь после того, как «великий Филиппе Брунеллески» вновь открыл классические пропорции и ордера⁸⁹. Но даже Брунеллески, согласно Вазари, не мог претендовать на *perfezione*, поскольку за время, прошедшее после него, искусство поднялось на еще более высокую ступень⁹⁰.

Вазари, и в этом вся суть, и сам признавал эту особую разновидность относительности. Так, к примеру, в предисловии ко второй части мы читаем: «Поэтому мастера, жившие в то время и помещенные мною в первую часть книги, заслуживают похвалы и высокой оценки, каковых заслуживают и их работы, если только иметь в виду — что

также справедливо и в разговоре о работах архитекторов и художников тех времен, — что они не имели никакой помощи от своих предшественников и должны были искать дорогу сами; а начало, сколь бы мало оно ни было, всегда заслуживает немалой похвалы»⁹¹. Далее он высказывается, пожалуй, еще более определенно: «Не хотел бы я также, чтобы кто-нибудь подумал, будто я настолько бестолков и беден в своих суждениях, что не понимаю, что работы Джотто, Андреа Пизано, Нино и всех прочих, кого я объединил в Первой Части по причине сходства их манеры, по сравнению с теми, кто творил после них, не заслуживают чрезвычайно высокой или хотя бы умеренной похвалы, могут подумать, что я не обращал на это внимания, когда их хвалил. Однако всякому, кто учтет сам характер тех времен, нехватку мастеров и то, как трудно им было получить подобающую помощь, работы их покажутся не просто прекрасными, как я уже говорил, но чудесными...»⁹²

Наконец, в заключительной части «Жизнеописаний» мы найдем несколько фраз, которые, ввиду того, что они прозвучали именно здесь, надо рассматривать как итоговое убеждение: «Тем же, кому может показаться, что я расточал чрезмерные хвалы некоторым, старым или новым, мастерам, и кто, сравнивая старое искусство с искусством нашего века, может посмеяться над ними, мне остается лишь ответить, что моим намерением всегда было хвалить кого-либо не в абсолютном, а, как говорится, в относительном смысле (*non semplicemente ma, come s'usa dire, secondo chè*), принимая в расчет место, время и прочие подобные обстоятельства; и действительно, хотя Джотто, к примеру, превосходили при жизни, я не знаю, что бы сказали о нем, как и о прочих старых мастерах, живи они во времена Буонаротти, между тем как люди дня сегодняшнего, находящиеся на мыслимой вершине совершенства, не были бы тем, что они есть, если бы наши предшественники в свое время не были бы тем, кем они были до нас»⁹³.

Потребовалось еще некоторое время, чтобы это снисходительное признание сменилось позитивным постулатом исторической справедливости⁹⁴. Уже исходя из того, что Вазари четко различал «прекрасное» и «чудесное» и настойчиво взывал к исторической *secondo chè* — термин, совершенно очевидно заимствованный из схоластической тер-

минологии, различавшей *simpliciter* или *per se* и *secundum quid*, то есть «утверждение абсолютное» и «утверждение по отношению к чему-либо» — можно заключить, что готическая рамка есть нечто не столь парадоксальное, как то могло показаться на первый взгляд. Однако, чтобы понять это до конца, нам следует заглянуть немного дальше. Что бы там ни было, но здесь сделан значительный шаг от неохотного признания готических древностей к спонтанному обращению к готической манере, и даже принципа *conformità* недостаточно для того, чтобы объяснить наш небольшой памятник.

При сооружении башни Миланского собора архитектуры столкнулись с проблемой сохранения стилистического единства, дополняя уже существующий неф новой башней, то есть стараясь найти гармонию между двумя элементами — старым и новым, но при этом однородным с уже существующим. Вазари поставил перед собой задачу добиться стилистического единства, дополняя уже существующий рисунок новой рамкой, то есть стараясь найти гармонию между двумя элементами — старым и новым, но при этом разнородным с уже существующим. В случае с миланской башней проблема, как мы знаем из различных источников, сводилась исключительно к формальному соответствию: стиль новой башни мыслился в той же степени «готическим», что и стиль старого нефа. Однако искусство Чимабуэ, согласно самому Вазари, было не готическим, а «византийским» («хотя он [Чимабуэ] и подражал этим грекам, он намного усовершенствовал их искусство»)⁵⁶. И то, что Вазари первоначально не заботился о стилистической *conformità*, явствует уже из одного того, что он без особых колебаний украсил арку средневекового портала одной из собственных гравюр на дереве, помещенной в самый современный картуш, какой только можно было выбрать.

Поэтому мысль о том, чтобы сочетать рисунок Чимабуэ со средневековой рамой, коренным образом отличается от мысли дополнить готическую церковь готической башней: она предполагает не постулат оптического единообразия в пределах данного произведения искусства, а постулат духовного единообразия в пределах данного периода — единообразия, которое уравнивает не только разницу материала (фигуративное изображение и архитектурное украше-

ние), но и разницу стилей («готический» и «византийский»). Этот постулат — скорее исторический, чем эстетический — действительно является ведущим принципом вазариевских «Жизнеописаний», где показано, что архитектура, скульптура и живопись развиваются *pari passu*, и где они впервые сведены к общему знаменателю. Именно Вазари первым⁹⁶ заявил о том, что три эти искусства — дети одного родителя, «искусства рисунка» («*commune padre delle tre arti nostre, architettura, scultura et pittura*»)⁹⁷, благодаря чему он не только окружил понятие «рисунка» онтологическим нимбом (к которому его последователи, такие как Федерико Цуккарни и профессора многих академий, добавили нимб метафизический)⁹⁸, но и установил то, что мы воспринимаем как нечто само собой разумеющееся: внутреннее единство того, что мы называем изобразительными или, выражаясь более емко, изящными искусствами.

Разумеется, Вазари допускает внутри этой триады определенную иерархию. Для него, как и для большинства его предшественников и современников, неимитативное искусство архитектуры предшествовало предметно-изобразительным искусствам; а как живописец он чувствовал себя обязанным решить старый спор между скульптурой и живописью в пользу последней⁹⁹. Однако он всегда оставался неколебимым в своем убеждении, что все изящные искусства основаны на одном творческом принципе и поэтому развиваются параллельно. Верный духу своего введения, где архитектура, скульптура и живопись впервые рассматриваются в рамках одного исследования, он постоянно говорит о них как о *queste tre arti*, уделяет равное внимание их разбору и неустанно подчеркивает сходство их исторической судьбы. «Готическая» рамка стала бы совершенно понятной, если бы нам удалось доказать, что фигуративный стиль рисунка Чимабуэ и архитектурный стиль рамки занимают один *locus* в исторической концепции Вазари.

Хорошо известно, что эта историческая концепция основывается на теории эволюции, согласно которой исторический «прогресс» искусства и культуры проходит три заранее предопределенных — и поэтому типичных¹⁰⁰ — фазы (*età*). Первая, примитивная стадия, на которой все три искусства переживают детскую пору¹⁰¹ и существуют, как то и было в действительности, лишь в виде «грубого набро-

ска» (*abozzo*)¹⁰². Вторая, переходная стадия, похожая на отроческий возраст, когда происходит значительный рост, но еще не удается достичь абсолютного совершенства¹⁰³. И, наконец, стадия полной зрелости, когда искусство «поднимается на такую высоту, что, скорее, впору бояться скатиться вниз, чем надеяться на дальнейшее продвижение»¹⁰⁴.

Одна из излюбленных мыслей античных историографов — мыслей, которая, кстати сказать, варьируясь на разных ладах, пережила всю эпоху Средневековья, — заключалась в том, что эволюция государства или народа соответствует возрастным периодам человеческой жизни¹⁰⁵. Чтобы разработать собственную периодизацию, Вазари пришлось лишь заменить понятие государства или народа понятием интеллектуальной, в особенности, художественной культуры; и даже в этом отношении римские историки послужили ему отправной точкой¹⁰⁶. Мы даже можем назвать автора, которому Вазари, кажется, был особенно обязан — это Л. Энний Флор, чья «*Epitome rerum Romanarum*» появилась в итальянском переводе в 1546 году. Флор предлагает следующую периодизацию римской истории: «Если кто-либо попытался представить себе римский народ как человеческое существо и обозреть всю прожитую им жизнь: как оно зачиналось, росло и как достигло зрелости и расцвета и как впоследствии, образно выражаясь, состарилось, он смог бы вычленить в этом процессе четыре стадии или фазы. Первый этап, продлившийся около двух с половиной веков, когда под руководством царей римляне боролись со своими соседями, не покидая своей матери; этот этап можно назвать детством. Второй этап, охвативший следующие два с половиной столетия — от консульства Брута и Коллатина до консульства Аппия Клавдия и Квинта Флавия, — на протяжении которого они завоевали Италию; это был период, когда наиболее важную роль играли воины, по каковой причине его можно назвать отрочеством. Далее следуют два столетия до Августа, на протяжении которых они подчинили себе весь мир; это — юность империи и ее могучая зрелость. От Августа до наших дней прошло немногим менее двух веков. За это время (римляне) состарились и, если можно так выразиться, перегорели из-за недостаточной энергичности императоров, несмотря на то что под руководством Траяна они вновь окрепли, так что старость им-

перин, вопреки всем ожиданиям, скорее похожа на заново обретенную молодость¹⁰⁷.

Тем не менее, когда мы сравниваем взгляды Вазари со взглядами Флора (и других римских историков от Саллюстия до Лактанция)¹⁰⁸, нас поражает одно коренное различие. Флор и Саллюстий вполне логично допускают, что *robusta maturitas* зрелого возраста переходит в старческую немощь, а Лактанций видит даже, как вслед за старостью наступает второе детство и, наконец, смерть. Вазари же, проводя параллель между историческим процессом и возрастными этапами человека, останавливается на «совершенстве» зрелого периода; из четырех стадий жизни у Флора (*infantia, adolescentia, maturitas, senectus*) он признает только три восходящих.

Подобное нежелание признать горькие последствия сопоставления с человеческой жизнью можно заметить и у других авторов; однако там, где это происходит, к тому всегда есть особые причины. Так, когда Тертуллиан и Св. Августин воздерживаются от дальнейшего проведения биологической параллели, ограничиваясь стадией зрелости, Тертуллиан поступает так потому, что считает «параkletовский» период вечным совершенством, а Св. Августин — потому, что не может допустить того, что развитие Града Божия способно когда-либо привести к старости и даже смерти¹⁰⁹.

На каком же основании тогда Вазари отрицает — или, по крайней мере, игнорирует — упадок, которого требует природа? Ответ состоит в том, что его историческое мышление также было связано догмой, хотя и не богословской. Оно было связано с неколебимым гуманистическим убеждением в том, что античная цивилизация была разрушена путем физического насилия и жестокого гнета, но, спустя почти тысячу лет, «возродилась» в процессе спокойного становления *età moderna*. Для Вазари и его современников было совершенно невозможно примирить это убеждение с понятием о естественном старении и умирании точно так же, как невозможным было для них принять идею о циклическом чередовании великих периодов взлетов и падений (идея эта забрезжила, почти как виденне, в уме Джордано Бруно¹¹⁰ и сложилась в четко сформулированную теорию в знаменитом учении Джамбаттиста Вико о *corsi e ricorsi*)¹¹¹. Если бы античная цивилизация в целом и античное искусство в част-

ности окончили свой век не в результате катастрофы, а из-за собственной дряхлости, было бы целесообразно оплакивать их гибель, равно как и превозносить их возрождение.

Итак, нашим глазам открывается удивительное зрелище — богословская догма отцов Церкви и гуманистическая догма ренессансных историкографов привели к аналогичным результатам: и в том и в другом случае сравнение исторических периодов с возрастами человека поддерживалось лишь при условии, что параллелизм ограничивался стадией зрелости. Поэтому Вазари смог подчинить идеи биологического роста и упадка идее духовного «прогресса», которому могут способствовать внешние факторы (например, природная среда или обнаружение римских древностей¹¹², но сам по себе духовный процесс по сути зависит от «природы искусств» как таковых¹¹³. Однако в таком оптимизме, уже не основанном на религии, было нечто тревожаще хрупкое. Судя по приведенному выше замечанию Вазари о том, что развитие искусства достигло такой точки, когда «впору бояться скатиться вниз, а не надеяться на дальнейшее продвижение», у него было трагическое предвидение надвигающегося упадка. А за его знаменитым панегириком Микеланджело, в котором он говорит о том, что картины Микеланджело, если бы было возможно сравнить их с самыми знаменитыми полотнами греков и римлян, доказали бы, что ни в чем не уступают им, равно как и его скульптура¹¹⁴, — сквозит вопрос: что, после достижений этого *divino*, можно ожидать от других художников меньшего масштаба? И Вазари — типичного представителя эпохи, внешне самоуверенной, но полной глубоких сомнений и зачастую близкой к отчаянию, — вполне устраивало, что никто не требует у него ответа на этот вопрос. Ему, кто возлагал ответственность за упадок античной цивилизации на миграцию населения и иконоборчество, не было необходимости определять заболевание своего века как врожденное.

Каковы бы ни были его мотивы, сводя четыре стадии роста и упадка к трем стадиям, движущимся по восходящей, Вазари сумел совместить идею квазибиологического развития, предположительно подходящую ко всем историческим процессам, с теорией катастроф, которая объясняла одно достаточно специфическое событие — а именно культурный упадок «темных веков» — разрушительными наклонностями

варварских племен и христианской непримиримой враждебностью к живописи. Согласно этой компромиссной формуле, подъем в виде трех стадий происходил в истории европейского искусства дважды; первый раз — в античности, второй — в начале треченто, в «современную» эпоху. В античности (где Вазари не располагал именами архитекторов) первая стадия представлена только скульпторами Канакон и Каламисом, а также «монохроматическими» художниками; вторая — скульптором Мироном и «четырёхцветными» художниками Зевксисом, Полигнотом и Тимантом; третья, конечная — Поликлетом, «прочими скульпторами золотого века» и великим художником Апеллесом¹¹⁵. В современности, однако, где каждый род искусства мог быть представлен целым рядом имен, первый период начинается с Чимабуэ, Пизано, Джотто и Арнольфо ди Камбио¹¹⁶; второй открывается именами Якопо делла Кверча, Донателло, Мазаччо и Брунеллески; начало третьему, который отмечен появлением «универсальных художников», выдающихся во всех трех сферах «искусств, основанных на рисунке», положил Леонардо да Винчи, своего пика он достигает в искусстве Рафаэля и, более всего, Микеланджело.

Эта прочная и красивая конструкция, тем не менее, давала трещины в тех местах, где теория автономного, естественного роста и упадка приходила в противоречие с теорией внешних катастроф. Одна из этих трещин появляется там, где Вазари допускает, что упадок античного искусства был обусловлен внутренними обстоятельствами, сложившимися еще до нашествия варваров¹¹⁷. Другая — там, где он осознает, что неожиданное превращение нисходящего движения в восходящее, постсредневековое возрождение (*rinascimento*), можно объяснить лишь внезапным появлением конкретных личностей, призванных в мир исключительно благодаря воле свыше. Именно в связи с этим вторым переходным моментом звучит имя Джованни Чимабуэ, который «появился на свет по воле Божией в 1240 году, дабы стать первым светочем искусства живописи»¹¹⁸. Он, «надо признать, все еще копировал греков», но «усовершенствовал искусство во многих отношениях, поскольку почти полностью освободился от присущей им грубой манеры»¹¹⁹. И, несмотря на то что на долю Джотто выпало «распахнуть врата истины для потомков»¹²⁰, а Мазаччо и

Паоло Учелло стали последними освободителями и подлинными «вождями, приведшими искусство на высочайшую вершину». Чимабуэ все равно следует воздать должное как «первопричине возрождения живописи»¹²².

Вслед за ним на том же рубеже возникает — в сфере архитектуры — Арнольфо ди Камбио. Как о Чимабуэ Вазари говорит, что его стиль, хотя и не порвавший до конца с греческой манерой, все же заслуживает похвалы, поскольку представляет собой «во многих отношениях значительное улучшение», точно так же, почти теми же словами, он говорит об Арнольфо ди Камбио. Хотя тому еще очень далеко до Брунеллески, который умсрвил-таки наконец готического дракона¹²³, Арнольфо «тем не менее заслуживает, чтобы его почтили любящим воспоминанием, ибо даже во тьме своего века он указал путь к совершенству тем, кто пришел вслед за ним»¹²⁴. Это означает, что, с точки зрения Вазари, и Арнольфо ди Камбио и Чимабуэ, (а деятельность обоих была «гласом вопиющего в пустыне») знаменуют одну и ту же точку в прогрессе своих искусств, и в одном из отрывков он формулирует параллель между уже-не-совсем-готическим Арнольфо¹²⁵ и уже-не-совсем-византийским Чимабуэ с точностью математического уравнения. «Арнольфо, — пишет Вазари, — способствовал развитию искусства архитектуры в той же степени, в какой Чимабуэ продвинул вперед искусство живописи»¹²⁶. В конечном счете Вазари настолько сгущает этот исторический параллелизм, что прямо представляет его в форме отношений между учителем и учеником¹²⁷ и даже в форме реального сотрудничества при возведении Флорентийского собора¹²⁸.

Таким образом, для Вазари Арнольфо — это Чимабуэ-зодчий, а Чимабуэ — это живописец Арнольфо, и это дает окончательный ответ на наш вопрос. Если Вазари намеревался поместить рисунок «Чимабуэ» в «стилистически правильную» рамку (то же, что он особенно стремился сделать это с рисунком «Чимабуэ», явствует из его чрезвычайно почтительного отношения к этому «обновителю искусства»), то ему пришлось создать «рамку в стиле Арнольфо», не удовлетвовавшись чисто готической.

Само собой разумеется, что архитектура, увиденная под таким углом зрения, непреднамеренно анахронистична. Остроконечная арка «портала» — мотив, который Вазари

явно изображал с наибольшей неохотой, — лишена привычной верхушки, вместо которой наклеена гравюра на дереве. Шпицы, несмотря на листовный орнамент и флероны, приобрели совершенно неготический вид, пирамида водружена на тосканскую пилястру и связана с ней слегка изогнутой пятой арки. Вместо готических колонок мы видим пилястры, украшенные листовным орнаментом. Наконец, поясок выполнен в чисто античном духе и энергично переброшен через пилястры, создавая, таким образом, впечатление «современного» архитрава: Вазари не мог заставить себя продлить листовный орнамент капителей за пределы самих капителей, считая их исключительно несущими конструкциями, а не чем-то, что одновременно обусловлено несущими функциями и прилегающим пояском. Однако, не говоря об этих анахронизмах, все «готическое» в смоделированном Вазари портале, который, обрамляя первый лист его «Книги», может быть интерпретирован как триумфальный вход в *Tempio del disegno Fiorentino*, было позаимствовано из тех зданий, которые сам Вазари приписывал Арнольфо ди Камбио: из Флорентийского собора, из *Badia Fiorentina*, из церкви Санта-Кроче.

Таким образом, на первый взгляд непримечательная «готическая» рамка Вазари свидетельствует о появлении первых признаков нового отношения к наследию Средних Веков. Она показывает возможность интерпретации произведений средневекового искусства, независимо от материала и «манеры», как образцов «стиля определенного периода». Расширяя сферу имитации, включая в нее даже надпись, Вазари отнюдь не стремился проявить эстетические симпатии к готическому шрифту (как произошло в случае с Лоренцо Гиберти, когда он сделал надпись «Cassa di San Zanobi lettere antiche (древними буквами)»¹²⁹, он чувствовал, что даже форма букв выражает дух и характер данной фазы исторического развития. Не отражая личные вкусы автора, никоим образом не связанная с практическими проблемами завершения и перестройки тех или иных зданий и поэтому целиком и полностью отличная от тяготеющих к готике проектов фасада Сан-Петронио и башни Миланского собора, рамка Вазари знаменует начало строго историко-искусствоведческого подхода, в рамках которого (в отличие от изучения политических, юридических и литургических докумен-

тон) внимание сосредоточивается на визуальных свидетельствах, рассматриваемых, используя выражение Канта, «незаинтересованно». Несколько столетий спустя этот новый подход, характеризующийся исключительно деятельностью по сохранению, классификации и интерпретации свидетельств, привел к созданию удивительно тщательно и кропотливо выполненной серии обзорных рисунков, сделанных в период подготовки к перестройке церкви Сан Джованни-ин-Латеран¹³⁰. Дал он свои плоды и в трудах великих историков восемнадцатого-девятнадцатого веков. Наконец, он определил направление и нашей деятельности.

Италия никогда не выходила за пределы чисто исторической оценки готики — за исключением, пожалуй, единственного памятного момента, когда сознательный исторический подход слился с неосознанным тяготением к готике таких художников, как Борромини и Гуарино Гуарини. «Неоготическое» движение, порожденное эмоциональными импульсами и стремлением создать стиль *su i gusti* или героическая попытка Карла Фридриха Шинкеля дать творческий синтез готики и античности¹³¹ — все это было возможно только на Севере, где на *maniera barbara ovvero tedesca* смотрели как на свое подлинное художественное наследие и лучшую часть своей духовной природы. Здесь, особенно в Англии и других германских странах, мы сталкиваемся с подлинным «Готическим Возрождением», однако, возрождением, которое попыталось вернуть утраченное прошлое не так, как это сделал Ренессанс — с доверчивым упованием, но с романтическим томлением и ностальгией.

ЭККУРС

ДВА ФАСАДНЫХ ЭСКИЗА ДОМЕНИКО БЕККАФУМИ И ПРОБЛЕМА МАНЬЕРИЗМА В АРХИТЕКТУРЕ

I

Сразу же после своего возвращения из Рима, где он предположительно провел около двух лет, Доменико Беккафуми, по прозвищу Меккерини, взялся за украшение фасада «Каза Боргезе» в Сиене, в то время как Содома выполнял подобную же работу в палаццо Барди: «Под крышей, на фризе, — пишет Вазари, — он изобразил гризайлью несколько ма-

леньких фигурок, которые заслужили громких похвал, а в простенках между тремя рядами окон с наличниками из белого известняка, которые украшают дворец, он нарисовал гризайлю и в цвете множество древних богов и прочие фигуры, имитирующие бронзовую скульптуру, которые были действительно превосходны, хотя работу Содомы хвалили и больше. Оба фасада были выполнены в 1512 году¹³².

Это упоминание, повторенное несколькими местными авторами и в целом принятое среди исследователей творчества Беккафуми¹³³, подтверждается, хотя и с небольшой поправкой, одним документом: хотя Содома и работал над украшением палаццо Барди в указанный период, взялся за это предприятие (при условии, что справится с ним за восемь месяцев) он не раньше 9 ноября 1513 года¹³⁴. Таким образом, если мы допустим, что работы в двух дворцах производились одновременно и, как то и было на самом деле, представляли состязание двух художников, фрески Беккафуми следует датировать не 1512, а, скорее, 1513—1514 годами.

Как и почти все росписи этого типа и периода, отделка «Каза Боргезе» полностью разрушена. Однако само здание, идентифицированное по гербу рода Боргезе, существует и поныне (илл. 60)¹³⁵; и это, вкупе со свидетельством Вазари, дает нам повод установить связь между отделкой Беккафуми и хранящимся в Британском музее рисунком, на котором различима старая надпись («Miscelino») и который с полным основанием можно считать работой Беккафуми (илл. 59). На рисунке, что было вполне обычно для того времени, изображена лишь половина предложенной отделки, но изображение в точности соответствует существующему строению: достаточно узкое четырехэтажное здание (три этажа, изображенные на рисунке, должны были дополняться первым этажом с одним или несколькими входами), имеющее всего по четыре окна на каждом этаже, причем характерной особенностью окон является то, что они непосредственно опираются на карнизы и по высоте ниже, чем часть стены над ними. Общие пропорции соответствуют пропорциям здания, насколько это можно ожидать от *pensiero* (общего замысла), который, как правило, изображался не в масштабе. «Не в обычае архитекторов, — пишет Виньола, — рисовать небольшие эскизы в масштабе, так, чтобы с по-

мощью модуля их можно было перенести в больший масштаб; принято делать их лишь затем, чтобы представить свой замысел¹³⁶.

У нас есть основание отнести это замечание к рисунку Беккафуми, поскольку он представляет не только план живописной отделки фасада, но и проект его архитектурной перестройки. Изначально дворец Боргезе был выстроен в готическом стиле, а в шестнадцатом веке «модернизирован», несомненно в прямой связи с деятельностью Беккафуми. Только тогда здание было дополнено высоким карнизом (который выходит за верхний край лондонского рисунка), только тогда его готические окна, остроконечные арки которых еще явственно различимы, были снабжены «модными» прямоугольными рамами и перемычками и, в соответствии с требованиями Серлио к подобного рода модернизациям¹³⁷, были помещены на осях (илл. 61). Изначально, пользуясь выражением Серлио, существовала *qualchè disparità*, проявлявшаяся в том, что окна двух верхних этажей располагались значительно ближе к углам, чем окна нижнего этажа.

Тем не менее владелец дворца далеко не во всем согласился с предложениями Беккафуми в том виде, в каком они представлены на лондонском рисунке. Если бы художнику предоставили действовать по собственному усмотрению, то тяги были бы более массивными, ширина самих окон осталась бы без изменений, но, прежде всего, окна двух верхних этажей были бы сдвинуты к центру, вместо того, чтобы смещать окна нижнего этажа к углам. Короче говоря, Беккафуми хотел получить максимум поверхности стен для росписей, в то время как владелец, что естественно, предпочитал максимум освещения внутренних помещений и минимум затрат¹³⁸.

Несмотря на эти сравнительно незначительные расхождения, лондонский рисунок дает нам достаточно ясную картину того, что собирался делать Беккафуми, и мы не можем не восхищаться его умением скрыть еще сохранявший средневековый облик фасад под гримом современной *quadratura*.

Прежде всего он замаскировал участки голой стены над окнами, введя ложные карнизы, состоящие из архитрава и декоративного фриза, так что горизонтальные отрезки, изначально лишённые какого-либо декора, преобразились в пышный и красочный античный антаблемент. Вертикаль-

ные участки стены между окнами и углами объединены как несущие опоры этого антаблемента: пары колонн с дорическими, ионическими и коринфскими пилястрами поддерживают архитрав, и каждая из этих пар обрамляет нишу, приютившую одну из «фигур древних и прочих богов», о которых упоминает Вазари в своем описании¹³⁹, — фигур, которые напоминают нам одновременно скульптуры Микеланджело и Сансовино и рафаэлевские живописные изображения статуй в нишах «Афинской Школы»¹⁴⁰.

Так голая стена оказывается скрытой иллюзорной системой антаблементов и несущих конструкций. А эффект, производимый этой псевдоархитектурой (орнамент которой вновь напоминает нам надгробие работы Сансовино в Санта-Мария дель Пополо), усиливается за счет умелого использования перспективы: обрамляющие ниши колонны и антаблемента, увиденные снизу в перспективе, удачно подчеркнутую расстоянием от зрителя, кажутся выдающимися по отношению к поверхности реальной стены; иначе говоря, кажется, что «реальная» стена отступает вглубь по сравнению с иллюзорными архитектурными украшениями. Мы верим — во всяком случае автор хочет, чтобы мы поверили, — что глядя на как бы поставленные друг на друга в три яруса театральные декорации, обрамленные, что соответствует действительности, антаблементами и колоннами. В результате оконные рамы уже кажутся нам выступающими не из «реальной» поверхности стены, а из воображаемого задника, украшенного воинскими символами и сценами конного сражения, и зритель склонен приписать такую неудачную деталь, как отсутствие подоконников, эффекту взгляда снизу, скрывающему их за обманчиво выступающими карнизами.

II

Тот же самый Беккафуми, который так изменил облик фасада «Каза Боргезе», оставил еще один фасадный эскиз, сделанный примерно пятнадцать лет спустя и отражающий совершенно иное понимание архитектуры (илл. 62). Второй рисунок, хранящийся в Виндзорском замке¹⁴¹, — это план отделки очень скромного двухэтажного дома; обманчивое впечатление трехэтажной постройки — результат того, что кто-то по недоразумению склеил два не относящихся друг к

другу листа. То что кажется первым этажом, не имеет ничего общего с двумя другими, а то, что выглядит как второй этаж, на самом деле является первым с расположенной в нем лавкой¹⁴². Прилавок ее украшен сценой опьянения Ноя, быть может потому, что лавка принадлежала виноторговцу; боковые секции стены украшены нишами с фигурами Пророков. На втором этаже, расположенном непосредственно под крышей и, подобно верхним этажам многих больших дворцов, освещенном лишь при помощи маленького окна с круглой аркой, слева мы видим сцену Сретения (мотив ступеней, возможно, навеян дюреровской гравюрой В. 20), а справа — загадочную сцену, которую можно истолковать либо как явление трех ангелов Аврааму (если бы приближающиеся фигуры не были женскими), либо как прибытие царицы Савской и ее служанок.

Между этим рисунком и эскизом для «Каза Боргезе» — огромная разница. Роспись фасада для «Каза Боргезе», своей ритмической организацией отражая впечатление от таких зданий, как Канцеллерия или палаццо Жиро-Торлония, отвечает идеалам Высокого Ренессанса или, используя выражение Вельфлина, «классического», но не «классицистического», стиля, иначе говоря, ее композиция определяется четырьмя формообразующими принципами: 1) осевое равенство элементов (никаких отклонений от вертикали); 2) формальная целостность элементов (никаких взаимоналожений и взаимосцеплений); 3) пропорциональная взаимосоотнесенность элементов в том смысле, что в соотношенных частях конструкции, таких как оконные рамы и пилястры ниш, соблюдается одинаковое отношение между высотой и шириной, причем целое приблизительно определяется формулой $a:b = b:c$ (например, ширина ниш так же относится к ширине окон, как ширина окон к промежуткам между ними; высота окон относится к высоте верхней части стены, как высота верхней части стены к высоте антаблемента и т. д.); 4) структурная дифференциация и консолидация элементов в том смысле, что то, что связано со структурной точки зрения, едино также и в эстетическом отношении. Весь фасад состоит из нескольких «рельефных пластов», которые — будучи отчетливо отдельными друг от друга и отчетливо едиными в собственных пределах — выражают разницу структурных функций, «рас-

слаиваясь» по глубине: первый пласт — самодостаточная структурная система, состоящая из антаблементов и угловых ниш; второй — статуи между оконными проемами; третий — оконные рамы; четвертый — часть стены над окнами, очевидно играющая роль «задника».

Совершенно иная архитектурная концепция заложена в виндзорском рисунке. Здесь ниши первого этажа не имеют никакого осевого отношения к делению верхнего этажа; арка над входом в лавку вклинивается в пояс, ее архивольт перекрывает лепнину; пропорциональные отношения выражены слабо (в намерения художника входит не столько организовать поверхность путем ритмической артикуляции, сколько придать ей как можно более богатую и разнообразную отделку), я уже не говорю о расслоении по глубине. Не видно ни малейшей попытки противопоставить самодостаточную конструктивную систему в равной степени самодостаточной «поверхности задника»; напротив, материал стены, скорее декорированный, чем артикулированный, остается *адиафором*, «недифференцированным» по отношению к конструкции. Изрытая всякого рода впадинами и отверстиями, изобилуя всякого рода выступами и консолями, стена не производит впечатления разделенной на несколько пластов, а скорее, перспаханной от начала до конца.

Поэтому фасад на виндзорском рисунке носит очевидно «неклассический» характер. Но, с другой стороны, в нем незаметны и те специфические черты, которые, согласно окончательной формулировке Вельфлина, составляют основу барочного стиля: монументальности, массивности, органической живости и подчинения отдельных частей доминирующему мотиву. Мы вынуждены применить к архитектуре понятие, которое до сих пор было закреплено за предметно-изобразительными искусствами: виндзорский фасад Беккафуми нельзя назвать иначе как «архитектурный маньеризм». По сути дела, все критерии, которые отличают его от эскиза для «Каза Боргезе» — ослабление осевых взаимосвязей, переплетение форм, недостаток пропорциональности и, наконец, замена четко стратифицированной конструкции однородной, неартикулированной массой — все эти критерии в равной степени присущи живописным полотнам Понтормо, Россо, Бронзино и Якопо дель Конте и, прежде всего, картинам самого Беккафуми. И точно так же как маньеризм в

предметно-изобразительных искусствах, хотя далеко не везде, явился результатом оживления так называемой «готики Кваттроченто»¹⁴³, — маньеризм в архитектуре, до некоторой степени, есть результат усиления средневековых тенденций в рамках «классического» стиля; показательно, что на виндзорском эскизе Беккафуми не только сохранена, но и акцентирована сегментированная арка — явление совершенно одиозное с точки зрения как «классиков», так и классицистов.

В предлах данной работы невозможно дать определение, не говоря уже о том, чтобы развернуть дискуссию о проблеме «архитектурного маньеризма» в целом¹⁴⁴. Для нас важен только один вопрос, поскольку он возвращает нас к изначальной теме: творчеству и суждениям Джорджо Вазари. Должна ли историческая точка зрения, распространенная примерно до 1920 года, согласно которой непрерывное развитие «классического» Ренессанса привело к барокко, а все «маньеристское» было лишь побочным продуктом этого развития, — должна ли эта историческая точка зрения быть пересмотрена применительно к архитектуре, как она была пересмотрена применительно к предметно-изобразительным искусствам? Не уверен, что это необходимо. Напротив, вполне вероятно, что именно чрезмерная уверенность в абсолютно параллельном и синхронном развитии архитектуры, скульптуры и живописи стала основной причиной неточной оценки маньеризма в ранних сочинениях по истории искусства. В общем и целом, центральной-итальянская, особенно римская, архитектура действительно достаточно непрерывно и последовательно развивалась от «классического» Высокого Ренессанса к раннему барокко. Если было ошибкой предположить то же в отношении скульптуры и живописи (предположение, проистекающее из старой привычки превращать архитектуру во «всеобщее мерило», как только речь заходит о развитии стиля), мы допустили бы аналогичную ошибку, если из уважения к недавней переоценке маньеризма поспешили сменить на обратную нашу точку зрения на эволюцию архитектуры. В изобразительных искусствах центральной Италии, включая Рим, течение маньеризма было настолько мощным, что потребовался приток свежих сил с севера страны и намеренное возрождение тенденций Высокого Ренессанса, чтобы

обеспечить победу раннего барокко. Тем не менее в области архитектуры, на примере того же Рима, можно наблюдать непрерывную последовательность, ведущую от Браманте, Рафаэля и Сангалло к Виньоле, делла Порте, Лунти и Фонтана и далее вплоть до Мадерны и великих мастеров высокого барокко. Эта последовательность представляет, если можно так выразиться, основное направление развития, и параллельное существование маньеристских зданий отнюдь не преуменьшает ее значения. Маньеризм, будучи правилом в живописи центральной Италии, в ее архитектуре остался исключением.

Такая ситуация не удивительна, если рассматривать ее в общем контексте истории ренессансного искусства. Архитектура центральной Италии с самого начала решительно противопоставила себя тем пережиткам или тому возрождению готики, которые стали по меньшей мере одной из предпосылок преобладания маньеризма. Тогда как живопись Кваттроченто в Умбрии и Тоскане — римской живописи Кваттроченто как таковой не было — в самых общих чертах можно определить как ренессансное искусство на готической основе, архитектуру Кваттроченто, также в общих чертах, можно определить как ренессансное искусство на романской основе. Оживленный стиль Боттичелли, Филиппино, Пьеро ди Козимо и Франческо ди Джорджо, который пронизывает античные формы готическим мироощущением — или пронизывает готический стиль античным жизнелюбием. — глубоко отличен от архитектурного стиля, столь надежно закрепившегося в творчестве Брунеллески и Альберти, что никакая маньеристская волна не могла «поколебать его устои».

Отсюда становятся ясны два немаловажных факта. Во-первых, мы можем убедиться, что в северной Италии, в Генуе и особенно в землях, лежащих севернее Альп, архитектура Ренессанса никогда не могла достичь подлинно «классического» стиля; она была, если можно так выразиться, маньеристской *ab ovo*. Почти все произведения местных художников — это «готические тела в современных одеяниях», и тот единственный и во всех смыслах исключительный путь, который вел великого Элиаса Холла из Аугсбург от Бекенхауса через Цейгхаус к зданию Ратуши, нельзя рассматривать ни как путь перехода германского в итальянское, ни,

как одно время считалось, в качестве превращения чужеродного начала в национально самобытное, но лишь в качестве примера самостоятельной трансформации маньеризма в раннее барокко, которая была бы невозможна в Италии¹⁴⁶. Во-вторых, мы можем убедиться, что там, где маньеристская архитектура вторглась на территории Рима и Флоренции, здания, о которых идет речь, проектировались не профессиональными архитекторами, а художниками, которые чувствовали себя как дома в изобразительных и декоративных искусствах. Вальтер Фридендер ясно показал, что стиль, достигший своей вершины в «казино» Пия IV (илл. 63), стиль, который он справедливо возводит к палаццо дель Аквила, представляет собой «реакцию против архитектуроники»¹⁴⁶. Теперь мы убеждаемся в том, что это был бунт архитекторов непрофессионалов: Рафаэль, проектировавший палаццо дель Аквила, был художником, и художником же был Пирро Лигорио, архитектор «казино» Пия IV (архитектор, здания которого, кстати сказать, служат образцами того, что интерес к античности, даже отчетливо археологический угол зрения, ничуть не противоречит маньеристскому стилю)¹⁴⁷. Джулио Маццони, создавший палаццо Спада, был художником и *stuccatore*. Во Флоренции главными представителями маньеризма в архитектуре стали скульптор Бартоломео Амманати, художник и театральный декоратор Бернардо Буонталенти и, наконец, художник Джорджо Вазари.

Вазари несомненно представлялось, что как архитектор он идет по стопам Микеланджело. Однако на самом деле он был тем, кем Микеланджело не был никогда — маньеристом¹⁴⁸. Виндзорский рисунок Беккафуми отличается от его эскиза «Каза Боргезе» точно так же, как вазариевская галерея Уффици (илл. 64) отличается от палаццо Пандольфини или палаццо Видони. И даже есть известная доля иронии в том, что инвективы Микеланджело и Вазари против макета собора Св. Петра Антонио да Сангалло можно, и еще с большим основанием, отнести к опытам самого Вазари на архитектурном поприще (хотя они, как он бы сказал, «вполне достойны похвалы, учитывая дух времени»): «композиция ... распадается из-за слишком большого числа выступов и мелких частей, колонны тоже кажутся непропорционально мелкими, арки громоздятся на арки, карнизы — на карнизы»¹⁴⁹.

Примечания

1. № 34777; бумага без водяных знаков. Размеры листа: ок. 19,6 x 28 см.; рамки: ок. 34 x 53,5 см. Рамка темного подрезана и скреплена новыми полосками. Рисунок является поступлением из коллекции У. Янг Оттли, который разбирает его в своей книге «Итальянская школа рисунка». Лондон, 1823, где воспроизведена лицевая сторона рамки. С тех пор, по всей видимости, работа не привлекала ничьего внимания.

2. Даже известный библиотекарь общества Болландистов, Ипполит Делэйе, тщательно изучив рисунок и показав его другим специалистам, не смог прийти к определенному заключению. В целях дать более точное толкование нельзя не учитывать возможность идентификации героя сцен на лицевой стороне со Св. Потитом (*Acta Sanctorum*, Jan. 1. P. 753 ff.). (Св. Потит — юный мученик, рассказом о котором не кто иной, как сам Леон Баттиста Альберти начинает — и завершает — серию своих «Жизнеописаний святых». Ср. G. A. Guarino. *Leon Battista Alberti's Vita S. Potiti* // *Renaissance News*, VIII, 1955, p. 86 ff.)

3. J. Garber. *Die Wirkung der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken*. Berlin, 1918. Ср. Иакова, поднимающего камень — Гарбер, илл. 9, и Иосифа — Гарбер, илл. 12, с фигурой истязателя в верхней левой части нашей илл. 46; а также человека в тунике — Гарбер, илл. 15, со спутником святого в верхней центральной части нашей илл. 46.

4. См. A. Venturi. *Storia dell'Arte Italiana*. V. P. 217 ff.; R. Van Marle. *Development of the Italian Schools of Painting*. The Hague, 1923—36, I, p. 476 ff. Ван Марль приписывает «Битву с драконом» школе Чимабуэ, а с другой стороны, «Чудо горы Гаргано» — неизвестному художнику, обучавшемуся у Чимабуэ и Джотто.

5. Эта точка зрения была лично выражена профессорами Колером и Бесенкеном, причем последний обратил мое внимание на фрески капеллы Веллуты.

6. *Filippo Villant*. «De origine civitatis Florentiae et eiusdem fumosis civibus»: «Primus Johannis, cui cognomento Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum insclicia puerilliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lascliam et vagantem longius arte et ingenio reuocare.» См. J. von Schlosser. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten; Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe* // *Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, IV, 1910, pp. 127 ff., 163 ff.; также E. Benkard. *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*. Munich, 1917, p. 42 ff. Сходный отрывок из статьи Шлоссера — J. von Schlosser. *Präcludien*. Berlin, 1927, p. 248 ff.

7. Рисунок воспроизведен Й. Медером (J. Meder. *Die Handzeichnung*. Vienna, 1919. Fig. 266), и ранее приписывался Амброджо Лоренцетти. Возможно, мы имеем дело со сходным случаем. Как и наш лист с набросками, он вряд ли был создан намного ранее

1400 года и опирается на более раннюю модель. Ср. также хорошо известные копии эпохи раннего Кваттроценти утраченной «Navicella» Джотто.

8. Также воспроизведенный в книге *Karl Frey. Le Vite ... di M. Giorgio Vasari. Munich, I, 1, 1911, p. 388*; далее цит. как «Frey».

9. Этот факт признает также и Оттли, который, тем не менее, не приводит репродукции рамок.

10. *Vasari Society Series II. Part VIII, № 1*. В данном случае использование пробного оттиска более чем очевидно, так как картуш отличается от использовавшего в напечатанном варианте. (Вазари располагал всего пятью картушами для своих портретов и неоднократно использовал каждый из них.) Следует упомянуть, что флажки и выпеллы, которыми Вазари украсил свою рамку рисунка «Карпаччо», он считал характерной особенностью данного художника (см. его знаменитый урсулинский цикл), достойной особой похвалы.

11. О коллекции рисунков Вазари см.: *Jens Lønne. Der Entwurf zur Ponte Gaia in Siena // Zeitschrift für bildende Kunst, LXI, 1927/28, p. 265 ff.*, а из недавних публикаций — эссе О. Курца, цитированное выше, p. VII.

12. *Frey, p. 493*: «Restami a dire di Cimabue, che nel principio d'un nostro libro, doue ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro, che da lui in qua hanno disegnato, si vede di sua mano alcune cose piccole fatte a modo di minio, nelle quali, come ch'hoggi forse patno anzi goffe che altrimenti, si vede, quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno».

(Английский перевод отрывков о Вазари соответствует, за исключением нескольких мест, переводу Гастона де Вера (*Gaston du C. De Vere*), опубликованного Обществом Медичи, Лондон, 1912—1915.) Наш лист также упоминается в «Жизнеописании Гаддо Гадди»: см. *G. Vasari. Le Vite ... / G. Milanese, ed., Florence, 1878—1906, I, p. 350* (далее цитируется как «Vasari»): «E nel nostro libro detto di sopra è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue, nella quale si vede, quanto valesse nel disegno» («В нашей вышеупомянутой книге имеется рисунок руки Гаддо, сделанный, как у Чимабуэ, наподобие миниатюры, из чего можно заключить, сколь умел он был как рисовальщик») Выражение «наподобие миниатюры», разумеется, не означает, что рисунки были выполнены в цвете и на пергаменте. В «Жизнеописании Джотто» (*Vasari, I, c. 385*) Вазари подробно останавливается на художнике-миниатюристе Франко Болоньезе (которого прославил Данте): «...lavorò assai cose eccellentemente in quella maniera..., come si può vedere nel detto libro, doue ho di sua mano disegni di pitture e di minio...». Здесь проводится четкое разграничение между рисунками *di pitture* и *di minio*, что может означать только рисунки, сделанные при подготовке к живописной работе и книжным иллюстрациям.

13. *Frey, p. 217*. В издании Джунти 1568 года читаем: «Ma tempo e di venire hoggi mai a la uita di Giouanni Cimabue, il quale, si come

dette principio al nuouo modo di disegnare e di dipignere, così è giusto e conueniente che e'lo dia ancora alle ulte.»

Издание Торрентино 1550 года упоминает лишь о «...si come dette principio all nuouo modo del dipignere...» Отрывок в «Жизнеописании Никколо и Джованни Пизано», где рисунок упоминается в связи с Чимабуэ (Frey, p. 643), также принадлежит к периоду после 1550 года, так как «Жизнеописание» Пизано вообще отсутствует в первом издании. Таким образом, поскольку первое издание ничего не говорит о Чимабуэ как о рисовальщике, мы должны отказаться от мнения, что он обязан почетному месту в начале «Жизнеописаний» убеждению Вазари в том, что рисунок это «прародитель» всех трех визуальных искусств, и что «Жизнеописания» должны были открываться биографией человека, который «превратил искусство рисования в нечто специфически итальянское» (E. Benkard, p. 73). Сколь бы важной ни была теория рисунка Вазари, мысль о том, чтобы открыть серию «современных» художников Чимабуэ, не требовала систематического обоснования, поскольку его положение Отца Флорентийского Ренессанса было прочно закреплено его историографами.

14. Имитатор, однако, выдает себя, опуская «e» в слове «pittore» и ставя знак сокращения над «Джованни», хотя слово написано с двумя «n».

15. Frey, p. 70: «Ecci un altra specie di lavori che si chiamano Tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzioni molto differenti da gli antichi et da' moderni. Ne hoggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare: auendo fatto nelle lor fabriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili et attorte a uso di vite, le quali non possono auer forza a reggere il peso di che leggerezza si aia. Et cost per tutte le facce et altri loro ornamenti faccuano una maledizione di tabernacolini, l'un sopra l'altro, con tante piramidi et punte et foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile, ch'elle si possano reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi. Et in queste opere faccuano tanti risalti, rotture, mensoline et viticci, che sproporzionauano quelle opere che faccuano, et spesso con mettere cosa sopra cosa andauano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccaua loro il tetto. Questa maniera fu trouata da i Gothi, che per hauer ruinate le fabriche antiche, et morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti acuti et riempirono tutta Italia di questa maledizione di fabriche, che per non hauerne a far più, s'e dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordino di lauori, che per essere egliino talmente disformi alla bellezza delle fabriche nostre, meritano, che non se ne fauell) più che questo; et pero passiamo a dire delle volte».

Еще один прочувствованный отрывок на эту тему см. ниже, прим. 89, а также Schlosser, *Kunstliteratur*, s. 171, где обсуждается сходство суждений Вазари и Джованни Баттиста Джелли о готическом стиле, равно как и влияние Вазари на позднейших авторов.

16. *François Blondel. Cours d'Architecture. Paris, 1675, предисловие.*

17. Там же. V, 5, 16. Именно к этому отрывку обращается на склоне лет Пете, пытаясь *ex post facto* оправдать «амфигорическое» эссе, в котором он восхвалял готический стиль в годы своей юности («Über Kunst und Altertum», Wicmar ed. Bd. IV. 2. 1823). Даже знаменитые строки из «Валь де Грас» Мольера (цит. по: *Michel. Histoire de l'art. VI, 2. P. 649*) по сути своей направлены исключительно против украшений готического типа:

Ce fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents...

18. Ср. *J. Braun. Die belgischen Jesuitenkirchen*, доп. том к: *Stimmen aus Maria Loach*, XCV, 1907

19. В *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, III, 1909, p. 162 ff. (далее упоминается как «Titze»); *Idem. Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit // Mitteilungen der kunsthistorischen Zentralkommission*, 3rd series, XIII, 1914, p. 197 ff. Важная статья А. Ноймейера (A. Neumeyer) о готическом возрождении в германском искусстве (в *Repertorium für Kunstwissenschaft*. XIX, 1928, s. 74 ff.) попала в руки автора лишь после завершения работы над данной статьей.

20. Некоторые средневековые замки, такие как, например, замок в Мейссне, появляются только в контексте ландшафтных видов.

21. *Fischer von Erlach. Entwurf einer historischen Architektur*, предисловие: «Les dessinateurs y verront que les goûts des nations ne diffèrent pas moins dans l'architecture que dans la manière de s'habiller ou d'apprêter les viandes, et en les comparant les unes aux autres, ils pourront en faire un choix judicieux. Enfin ils reconnoîtront qu'à la vérité l'usage peut autoriser certaines bisarreries dans l'art de bâtir, comme sont les ornements à jour du Gothique les voûtes d'ogives en tiers point».

Цитирую по лейпцигскому изданию 1742 года.

22. Об этом отчете см. *Schlosser, Kunstliteratur*, s. 175, 177.

23. *G. Guiffrey. André le Nostre. Paris, 1913, P. 123.*

24. См. *Paul Decker. Gothic Architecture. London, 1759*, которая практически целиком посвящена парковой архитектуре. Следует отметить, что эта небольшая публикация, так же как и параллельная ей «*Chinese Architecture*», отнюдь не являются частичным переводом из *P. Decker. Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis. Augsburg, 1711—1718*, как утверждает даже Шлоссер (*Schlosser*.

Kunstliteratur. S. 572, 588). Автором последней работы является старший Пауль Декер, ученик Шлютера и в ней ничего не говорится на интересующую нас тему. Пометка «Издано автором» позволяет предположить, что автор «Готической архитектуры» был еще жив в 1759 году, тогда как старший Пауль Декер скончался в 1713.

25. Опубликовано в International Chalcographie Society, 1886, III, № 8. В Сивилловых Текстах (удобно переизданных Э. Малем. E. Male, L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France, Paris, 1922, p. 258 ff.) Сивилла Пеллеспонтийская описана как «In agro Trolano nata... veste rurali induta»*, и ее пророчество гласит: «De excelsis coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos»**. Таким образом, Сивилла рассматривалась как дитя природы, и предполагалось, что она живет на том же уровне цивилизации, что и первобытные люди, строившие свои жилища из необтесанных стволов (ср. иллюстрации из трактата Филарете по архитектуре, воспроизведенные в книге M. Lazzaroni, A. Munoz, Filarete Rome, 1908, Pl. I, Fig. 3 и 4). Отсюда следует, что стремление к «исторической» или аллегорической точности может породить нечто подобное более позднему *style rustique* (ср. статью E. Kris в: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. I, 1926, P. 137 ff.). Об античных теориях первобытной цивилизации и возрождении их в период Ренессанса см. Panofsky, Studies in Iconology. Op. cit. P. 44, илл. 18, 21—23.

26. H. Home (Lord Kames), Elements of Criticism, London, 1762. P. 173. Автор отдает предпочтение готическим руинам перед античными, потому что первые демонстрируют триумф времени над силой, тогда как вторые — триумф варварства над вкусом, причем, вероятно, не столько из-за пренебрежительного отношения к готике, сколько из-за того, что античные руины — это свидетельства жестокой разрушительной деятельности человека, а готические — навевают мысль о естественном упадке; суть антитезы — в контрасте между «временем» и «варварством», а не между «силой» и «вкусом». Как бы то ни было, утверждение Хоума иллюстрирует тот факт, что внимание стали уделять прежде всего «настроению», а не форме. Ренессанс был склонен восхищаться в руинах не столько мощью разрушительных сил, сколько красотой разрушенных памятников. «По руинам, которые еще до сих пор можно видеть в Риме, мы догадываемся о божественной природе античной мысли», — говорится в «Отчете о Древнем Риме», (см. выше, прим. 22), а на рисунке Мартина ван Хесмскерка читаем надпись: «Roma quanta fuit, ipse ruina docet»***, фразу, которая заставляет вспомнить хорошо известное стихотворение Хильдеберта Лаварденского. О романтической люб-

* «Рожденная в поле троянском... одетая в сельское платье» (лат.)

** «Из высокого жилища небесного воззрел Бог на малых своих» (лат.)

*** Каков был Рим, говорят руины его (лат.)

ви к готике и руинам в Англии, ср., помимо литературы, которую приводит Титце, *L. Haferkorn. Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts // Beiträge zur englischen Philologie. Vol. 4. 1924.*

27. Tietze, с. 185.

28. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 430, 442 и *Präludien*, p. 288. Местные и региональные историографы (например, *Dom U. Plancher. Histoire générale et particulière de Bourgogne. Dijon, 1739—1878*), разумеется, обнаруживают почтительный интерес к средневековым памятникам гораздо раньше, чем теоретики архитектуры. То же можно сказать и о Германии, где Г. Крумбах в своей замечательной книге (*H. Crumbach. Primitiae Gentium sive Historia et Encomium SS. Trium Magorum. Cologne, 1653/54. III, 3, 49, p. 799 ff.*) горячо превозносит красоты собора и даже публикует средневековые чертежи для возможного использования их при работах по завершению здания (!). При этом тот же Крумбах (на работы которого внимание автора обратила Хелен Розенау) был хорошо знаком со взглядами Витрувия и итальянских теоретиков архитектуры, и это знакомство позволило ему, обратив осуждение в похвалу, дать готическому стилю удивительно современную интерпретацию: «Utar hoc capite vocibus artis Architectonicae propriis e Vitruvio petitis, quas operi Gothico conabor accomodare ... Operis totius et partium symmetria nullam certam regulam Ionici, Corinthiaci vel compositi moris, sed Gothicum magis institutum sequitur, unde, quicquid collibitum fuerat, faber-rime sic expressit ars, ut cum naturis rerum certare videatur, habita tamen partium omnium peraequa proportione: neque enim in stylobatis, columnis et capitulis vel in totius structurae genere vetus Italorum architecturae ratio fertur; sed opus hac fere solidius, firmitus et, cum res exigit, interdum ornatius apparet*». Итак, из итальянской теории архитектуры Крумбах заимствует ныне хорошо известную мысль о том, что готический стиль следует исключительно правилам, предначертанным природой, но утверждает, что это наделяет готические постройки такими качествами, как цельность, свобода, сила и «там, где это необходимо», декоративной пышностью.

* В этой главе я буду пользоваться высказываниями Витрувия об архитектуре, которые я попытаюсь приложить к готическим постройкам. Структура здания в целом и его отдельных частей не следует канонам ни ионийского ни коринфского, ни смешанного стилей, но скорее установлениям готического стиля, вследствие чего именно здесь, что бы там ни говорили, искусство достигает наивысшего совершенства: оно, кажется, состязается с природой, и при этом соблюдается точнейшая пропорция всех частей. Готика ни в своих стилобатах, колоннах и капителях, ни в общем плане и конструкции не несет на себе следов архитектуры древней Италии; но именно поэтому здание оказывается более мощным, более надежным, и, когда постройка завершена, порой даже более пышно украшенным (*лат.*).

29. Schlosser, *Kunstliteratur*, S. 431, 444.

30. Отчет 1783 года о соборе Св. Стефана в Вене, цит. *Tietze*, с. 175.

31. J. G. Meusel. *Neue Miscellaneen*. Leipzig, 1795—1803, цит. по *Tietze*, *Op. cit.*, там же. Именно в это время возникает то явление, которое братья Гримм охарактеризовали как «возмутительный пуризм» — пуризм, отличающийся от ранних опытов Филиппа Цезена так же, как попытки Мейзеля от «иезуитской готики». О связи между «исторической» и «романтической» оценкой Средних веков см. тонкие замечания Г. Шварценски в: *Katalog der Ausstellung mittelalterlicher Glasmalereien im Städelschen Kunstinstitut*. Frankfurt, 1928. P. 1.

32. Цит. по *Tietze*. *Ibid.* В отличие от вышеупомянутых авторов Коштен не приходит к окончательному выводу.

33. В этом отношении ср. Schlosser, *Präludien*, loc. cit..

34. Ср. прим. 36. О Вазари см., например, Введение, I, 3 (*Frey*, с. 69): «Le quali cose non considerando con buon giudicio e non le imitando, hanno a'tempi nostri certi architetti plebei ... fatto quasi a caso, senza seguir decoro, arte o ordine nessuno, tutte le cose loro mostruose e peggio che le Tedesche» («Даже в наше время некоторые вульгарные архитекторы, не вынеся об этих вещах благоразумного суждения и не подражая им [великолепным работам Микеланджело], творили... как бы по наитию, не соблюдая надлежащий декорум, правила искусства и какой-либо порядок, отчего все их произведения выглядят еще чудовищней, чем готические»), а также его критику макета собора Св. Петра Антонио да Сангалло (*Vasari*, V. P. 467), который, со своими многочисленными мелкими мотивами, создает впечатление, что архитектор «imiti più la maniera ed opera Tedesca che l'antica e buona, ch'oggi osservano gli architetti migliori». («скорее, имитировал стиль и манеру германцев, нежели добрую манеру древних, которой ныне следуют лучшие архитекторы»). Оба отрывка цитируются в книге Я. Буркхардта (*J. Burckhardt*. *Geschichte der Renaissance in Italien*, 7th ed. Stuttgart, 1924, p. 31).

35. См. *W. Friedlaender*. *Der anticlassische Stil // Reportorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925, p. 49. А также: *F. Antal*. *Studien zur Gotik in Quattrocento // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, p. 3 ff.; *idem*. *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-malerei in Siena und Florenz // Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1924/25, p. 207 ff.

36. Подобно всем ренессансным теоретикам, от Альберти до Паоло Фризи (*Schlosser*. *Kunstliteratur*, S. 434 и др.), автор отчета предпочитает, естественно, крупную (римскую) арку остроконечной и подкрепит свою точку зрения не только эстетическими соображениями, но и соображениями, связанными со статикой. Он даже утверждает, что прямой антаблемент, на слабость которого открыто указывал Вазари (Введение, I, 3, *Frey*, p. 63), превосходит остроконечную арку в устойчивости. Филарете («Traktat über die

Baukunst». Vienna, 1890, s. 274) оказался достаточно непредубежденным, чтобы оспорить статическое превосходство круглой арки перед остроконечной, и отдает предпочтение первой по чисто эстетическим причинам.

37. Ср. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 281 и *Präludien*, p. 281.

38. *Ibid.*, p. 176.

39. *Ibid.*

40. Vasari, II. P. 98 (Предисловие ко второй части): «Perchè nelle colonne non osservarono quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, ne distinsero ordine che fusse più Dorico, che Corinthio o Ionico o Toscano, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava lor meglio.» Описывая макет Сангалло, который он осуждал как квазиготический (Vasari, V. P. 467), Вазари инстинктивно — и весьма характерно — пользуется сходной терминологией: «Pareva a Michelangelo ed a molti altri ancora... che il componimento d'Antonio venisse troppo sminuzzato dai risalti e dai membri, che sono piccoli, siccome anco sono le colonne, *archi sopra archi, e cornice sopra cornice*». («Подобно многим, Микеланджело казалось... что композиция Антонио рассыпается из-за слишком большого количества поясков и мелких частей, колонны тоже кажутся непропорционально мелкими, арки громоздятся на арки, карнизы — на карнизы.»)

41. C. Neumann. Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte des Masstabproblems // *Reperitorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, p. 1 ff.

42. «Et hanno [здания] più il modo da paper fatte di carta che di pietre o di marmi».

43. Уже не раз утверждалось (и подробнее будет рассмотрено в другом месте), что эта индивидуализация и сведение воедино, ставшие возможными лишь благодаря чувству исторической дистанции, отличают отношение итальянского Ренессанса к классической античности от отношения его к Средним Векам. Но отношение итальянского Ренессанса к Средним Векам, несмотря на его сугубо негативный характер, также предполагает ощущение дистанции; в шестнадцатом и семнадцатом веках в северных странах на готический стиль смотрели с той же наивностью, с какой в двенадцатом, тринадцатом и четырнадцатом — на античность.

44. L. B. Albertis *kleinere kunsttheoretische Schriften* / H. Janitschek, ed. Vienna, 1877, p. 111: «Convienfi imprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno, quando et di grandezza et d'offitio et di spelle et di colore et d'altre simili cose corresponderanno ad una bellezza».

45. Отчет Террибилия о сводах Сан-Петронни см.: G. Gaye. *Carteggio inedito d'artisti*. Florence, 1839—1840, III, P. 492, цит. ниже, прим. 78. Другие утверждения подобного же характера приводятся ниже.

46. Вазари, VII, 674 (цит. по Burckhardt, op. cit.). Сначала Вазари не хотел браться за порученное ему в 1544 году дело, поскольку трапезная была построена в старомодном архитектурном стиле, «со сводами в виде остроконечных арок, низкими потолками и скудным освещением» («e con le volte a quarti acuti e basse e cieche di lumi»). Затем, однако, он обнаружил, что сможет «покрыть все своды трапезной лепниной, чтобы скрыть старомодный и нелепый вид этих арок с помощью богатых кессонов на современный манер» («a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucche per levar via con ricchi partimenti di maniera moderna tutta quella vecchiale e goffezza di sestì»); легкость, с которой обрабатывался туф, позволила ему «вырубить квадратные, овальные и восьмиугольные кессоны в туфе, а также укрепить его с помощью гвоздей» («tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati e ottanguli, ringrossando con chiodi e rimmettendo de' medesimi tufi»); и, таким образом, придать всем этим аркам «buona proporzione», «красивые пропорции».

47. S. Serlio. Tutte l'opere d'architettura ... Venice, 1619, VII, pp. 156—157, 170—171 (упоминается Шлоссером в: Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 364; ср. также далее с. 242 и илл. 61). Характерно, что Серлио предлагает свои услуги владельцам, которые хотели бы модернизировать свои готические дворцы, чтобы выглядеть не хуже своих прогрессивных соседей (che vanno pur fabbricando con buono ordine, osservando almeno la simetria), но не могут или не желают тратить средства на целиком новую постройку. Пример подобной реконструкции, особенно любопытный, в связи с тем, кто именно ее осуществил, рассматривается ниже в Экскурсе.

43. Письмо Андреа Палладио. Gaye, op. cit., III, p. 397: «qual era pur Tedesco, ma con haver quel prudente architetto agiontovi boni ornamentì rende l'opera bella et gratiosa».

49. Отчет Франческо ди Джорджо Мартини от 27 июня 1490 года (G. Milanese. Documenti per la Storia dell'arte senese. Siena, 1854—1956, II, p. 429, упоминается Буркхардтом: Burckhardt, loc cit.): «di fare li ornamentì, lanterna et fiorimenti conformi a l'ordine de lo hedifictio et resto de la Chiesa».

Отчет Браманте (очень мало оснований сомневаться в его авторстве) даже в еще большей степени подчеркивает важность принципа *conformità*. Место расположения и общая форма башни должны определяться существующей постройкой, поэтому башня должна иметь квадратное сечение, чтобы не «уклоняться» от начального проекта, а детали должны выверяться по старым архитектурным эскизам, хранящимся в архивах Собора: «Quanto a li ornamentì come sone scale, corridoi, finestre, mascherie, pilari e lanterne, quello che e facto sopra la sagrestia, bona parte ne da intendere, e meglio se intende anchora per alcuni disegni che ne la fabrica se trouano facti in quello tempo, che questo Domo fu edificato» (см. H. von Geymüller. Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Paris, 1875, p. 117 ff.). О «готических» чертежах Леонардо см.:

L. H. Heydenreich. Die Sakralbaustudien Leonardo da Vincis. (Diss. Hamburg), 1929, P. 25 и 38.

50. Burckhardt, op. cit., p. 33.

51. Об этом см. знаменитое исследование А. Шпрингера (A. Springer. Der gotische Schneider von Bologna // Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn, 1867, p. 147 ff.). Ср. также Ludwig Weber. Baugeschichte von S. Petronio in Bologna // Beiträge zur Kunstgeschichte, new ser., XXXIX, 1904, p. 31 ff., особ. p. 44 ff.; H. Willich. Giacomo Barozzi da Vignola. Strassburg, 1906, p. 23 ff.; G. Dehio. Untersuchungen, über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen. Stuttgart, 1894.

52. См. Kurt Cassirer. Zu Bramontinis Umbau der Lateranbasilika / Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, XLII, 1921, p. 55 ff., Figs. 5—7.

53. Willich, op. cit., Pl. I and p. 25.

54. F. Baldinucci. Notizie de' Professori del Disegno, 1681 (в издании 1767 г., XIV, p. 114): «fece adunque il Silvani il suo modello, componendolo di due ordini: e nell'estremità de'lati intese di fare due tondi pilastri a foglia di campanili, non solo per termine dell'ordine gotico, con che e incrostata la chiesa, ma ezianlio per non discostarsi di subito dal vecchio.»

55. В обоих случаях перед нами прямо противоположные принципы: в башне Миланского собора — современный синтаксис и готический словарь, в фонаре Брунеллески — готический синтаксис и современный словарь. В Майнце и Кладрубе — синтез этих элементов.

56. Schlosser, Kunstliteratur, p. 220, 225; Dehio, op. cit.

57. См. библиографические отсылки в прим. 51.

58. Виллих (op. cit., P. 29) оспаривает, что неготический план, приведенный Вебером, pl. 1, принадлежит Джакомо Рануцци, местному архитектору и одному из самых сильных оппонентов Виньола. Действительно, план производит впечатление любительской работы.

59. Не случайно, что тот же самый Мальвазия, который называл Рафаэля *boccalato Urbinate*, превозносит Дюрера как «учителя всех и каждого» и даже решается утверждать, что все «великие» (то есть флорентийцы и римляне) стали бы нищими, верни они Дюреру позаимствованное у него (цит. по A. Weidgärtner. Alberto Duro / Festschrift für Julius Schlosser. Zurich, Leipzig, Vienna, 1926. S. 185). В неопубликованном, но весьма поучительном «Учебном плане» для молодых членов Болонской академии среди рекомендуемых для посещения городов Рим занимает место лишь после Пармы и Венеции: Флоренция попросту не упоминается, а о Дюрере с уважением пишут как о первом, кто вернул «благородство драпировкам» и преодолел «присущую древним сухость» (причем под «древними» здесь, естественно, имеются в виду средневековые мастера). См. Болонья, Библиотека университета, Cod. 245: Punt

per regolare l'esercitia studioso della gioventù nell' accademia Clementina delle tre arti, pittura, scultura, architettura.

60. Gaye, op. cit., III, P. 316. Следует отметить, что в эскизах декораций Серлио к «трагедийным сценам», в которых, вплоть до появления «мещанской трагедии» в восемнадцатом веке, действующими лицами были только королевские особы или аристократии, представлены исключительно ренессансные здания («Libro primo d'architettura», Венеция, 1551, fol. 29 v.; здесь: илл. 57), тогда как в эскизах к «комическим сценам», предназначенным для постановки среди простолюдинов (Ibidem. Fol. 28 v.; здесь: илл. 58), — смесь ренессансных и готических построек.

61. Gaye, op. cit., III, P. 396.

62. Ibidem, p. 317.

63. Относительно мнения Джилио о том, что «первобытное» искусство более «благоговейно», чем современное, ср. Schlosser, Kunstliteratur, p. 380, а по поводу замечания, не случайно приписываемого Виттории Колонна, о том, что нидерландская живопись более «набожна», чем итальянская, см. Франциско де Холланда, цит. по Шлоссеру (Schlosser, Kunstliteratur, p. 248). Оценка северной живописи коллекционерами и знатоками, особенно в пятнадцатом веке, это отдельный сюжет, хотя обе точки зрения в отдельных случаях могли совпадать. Профессор Варбург обращает мое внимание на письмо Александры Мачинги-Строцци, в котором она отказывается продать полотно «Святой Лик» фламандской работы, поскольку на нем представлена «una figura divota e bella» (Lettere ai Figliuoli / Ed. G. Papini, 1914, p. 58).

64. Музей Сан-Петронно, № 1: два «современных» плана — № 2 и 3. Вазари (IV, P. 597) говорит только об одном готическом и одном «современном».

65. Gaye, op. cit., II, P. 153.

66. Ibidem, III, P. 396.

67. Ibidem, III, P. 398.

68. Ibidem, II, P. 359. Текст гласит: «Ch'io pongo architrave, freggio e cornice doriche sopra il moderno»; об использовании понятия *moderno* (современный) в значении «средневековый» в противоположность «классическому» (уже устаревшему к тому времени) ср. Schlosser, Kunstliteratur, p. 113.

69. Gaye, op. cit., II, P. 360: «che a voler metter in proportione tutto l'ordine della facciata, come ricerca la buona architettura, non sono al luogo suo, percioche gli occhi ... rompono il primo ordine della facciata [а именно, когда фасад разделен, в классическом стиле, на три горизонтальные части] ...; similmente la finestra sopra la porta grande nella nave del mezzo scavezza il secondo ordine et più scavezza el frontespicio della chiesa ... io credo, s'esso fondatore fosse in vita, con manco fatica se li farebbe conoscer et confessar li errori che per causa del tempo l'a commesso, e non di lui, percio che in quel tempo non era ancora la buona architettura in luce come alli nostri secoli». Показа-

тельно, что Виньола старается подчеркнуть горизонталь, даже уравнивая высоты фронтонов.

70. *Ibidem*, III, P. 316.

71. *Ibidem*, III, P. 319.

72. *Ibidem*, III, P. 322.

73. *Ibidem*, III, P. 332.

74. Приводятся О. Бертоцци Скамоцци (O. Bertotti Scamozzi. «*Les bâtiment et les desseins de André Palladio*». Виенна, 1776/83, IV, P. 18-20). Четвертый рисунок, на котором изображен цокольный этаж, оставленный практически без изменений, но в сочетании с остальными этажами, перестроенными в манере Палладио, не следует приписывать самому Андреа Палладио; скорее всего, это одно из компромиссных предложений, которое Палладио поддержал, стараясь смягчить конфликт. В таком случае становится понятной и надпись: «Io, Andrea Palladio, laudo il presente disegno».

75. *Gaye, op. cit.*, III, P. 395.

76. *Ibidem*, III, P. 396: «ne so in che autori tedeschi habino mai veduto descrita l'architettura, qual non e altro che una proportione de membri in un corpo, cussi ben l'uno con gli altri e gli altri con l'uno simetriati et corrispondenti, che armonicamente rendino maestà et decoro. Ma la maniera tedescha si può chiamare confusione et non architettura et quelle dee haver questi valenthuomini imparata, et non la buona».

77. О плане, представленном в 1626 году Джироламо Райнальди, см. *Weber, op. cit.*, P. 43. Вебер не упоминает об имеющем немалую историческую ценность плане Мауро Тези (XVIII век) (Музей Сан-Петронио, I 27), который является параллелью проекту фасада миланского Дуомо работы Видони (репродуцирован Титце, p. 262). В целом неудача Палладио означала поражение всего модернистского лагеря; см. анонимный рисунок, выполненный ок. 1530 года (*Weber, IV*) и все планы десятинадцатого века (Музей Сан-Петронио, II, 22-24, 39-43, 47), о которых см. *Weber, p. 60*. В конце концов, ни один из них так и не был реализован.

78. В начале восьмидесятых годов шестнадцатого века, когда споры вокруг фасада утихли, началась не менее знаменитая и в определенном смысле аналогичная битва вокруг сводов незаконченного нефа. В 1586 году предложенная «некоторыми» идея опереть фриз и архитрав на готические колонны была единодушно отвергнута (как «non conveniente a questa opera tedescha»), и остроконечные крестовые своды рассматривались как единственно возможное решение, «poi che non si crede, che questi tedeschi in simil tempi di buona maniera habbino fatte volte daltra forma» (*Gaye, op. cit.*, III, pp. 477 и 482). Соответственно этому в 1587—1589 гг. Террибилли закончил один из пролетов, но, поскольку он следовал, скорее, классическим, чем готическим пропорциям, сторонники готики не без оснований раскритиковали их как «слишком низкие». Главным оратором и представителем готической фракции

был некий портной Карло Карацци, по прозвищу Кремонез, которого Шпрингер и Шлоссер представляют комической фигурой (Kunstliteratur, с. 360); в защиту его, однако, можно привести помещенные Вебером на с. 76 прошения, поданные Карацци. Апеллируя ко всевозможным авторитетам, и в особенности к теории треугольной разбивки Чезариано, Карацци настаивал на более высоких сводах и, в конечном счете, преуспел. В этой связи замечательны два факта: во-первых, особый акцент делается на то, что Карацци одержал верх над многочисленными представителями аристократии («*multi gentilhomini principali della citta*», Gaye, III, p. 485); во-вторых, обе стороны были полностью согласны в одном: начатая в готическом стиле церковь должна быть и закончена в нем. Карло Карацци пишет: «*Se adunque l'arte ad imitatione della natura deve condurre l'opere sue a fine la chiesa di San Petronio si deve continuare et finire sopra li principii ed fundamenti, sopra li quali e cominciata*» («Не подлежит сомнению, что так же, как искусство выполняет свою работу, подражая природе [иными словами, избегает смеси различных элементов], так же и мы должны продолжать и закончить церковь Сан-Петронио в соответствии с принципами и положениями, на которых она была начата»); иначе говоря, в соответствии с «*ordine chiamata da ciascuno ordine tedesco*». В этом, по крайней мере, мы можем вполне опереться на свидетельство Террибилиа, писавшего (Gaye, III, p. 492): «*Questa volta dovea essere d'ordine Tedesco et di arte composito, per non partorire l'esorbitanza di ponere un capello Italiano sopra un habito Tedesco*» («Этот свод должен быть сооружен в готическом стиле, чтобы избежать безобразного впечатления, надевая итальянскую шляпу поверх немецкого платья»). Единственная разница состоит в том, что Карацци, хорошо чувствуя готические пропорции, полагал, что треугольная разбивка может послужить строгим правилом при сооружении здания, тогда как, согласно Террибилиа, готический стиль роднят с другими стилями только «*regole naturali*», которые диктуют прямые линии для несущих конструкций, окол, башен и фундаментов, но при этом в готике полностью отсутствуют «*regole trovate dal'uso e dal'arte*». Следовательно в отношении «естественных правил» даже готическая постройка должна следовать предписаниям Витрувия, но ввиду отдельных «*alterationi*» она должна быть организована в соответствии с лучшими образцами готического стиля или «*dal proprio edificio, che si dovrà continuare o emendare*». В одном из отрывков — там, где он говорит о *chiese tedesche ben fatte* — Террибилиа даже признает одно определенное правило пропорций (Gaye, op. cit., III, P. 493): «*perchè si vede in tutte le chiese tedesche ben fatte, ed ancor delle antiche, le quali hanno più d'una andata, che sempre dove termina l'altezza del una delle andate più basse, ivi comincia la imposta della volta più alta*» («во всех удачно построенных немецких церквях, так же как и в старых [итальянских], которые имеют более одного бокового нефа, мы

видим, что своды самого высокого [центрального] нефа начинаются на уровне общей высоты боковых нефов».

79. Gaye, op. cit., III, P. 446: «Parte atendano a seguire più che hano saputo l'ordine Todesco, con il quale e incaminato l'opera, et altri quasi intendano a mutar detto ordine et seguire quello dell'architettura antica, et parte de'detti disegni sono uno composito di detta architettura moderna barbara con il detto ordine antico». Очевидно, что «каталог» Пеллегрини соответствует трем типам возможных решений, упомянутым выше. Более того, он подчеркивает, что хорошие архитекторы, которые действительно понимают «ragione di essa fabrica Todesca», прибегая к этому стилю, обычно особенно осторожны, чтобы «избежать смешения».

80. *Ibidem*: «A me piacerebbe osservare più li precetti di essa architettura che pur sono più ragionevoli de quello che altri pensa, senza comporre uno ordine con l'altro, come altri fano».

81. Таково мнение У. Скоти-Бертинелли (*U. Scott-Bertinelli. Giorgio Vasari Scrittore, Pisa, 1905, p. 134.*)

82. Такой точки зрения, в противоположность Скоти-Бертинелли, придерживается Л. Вентури (*L. Venturi. Il gusto del primitivo. Bologna, 1926, p. 118 ff.*). Не так давно Р. Краутхаймер в своей работе: *R. Krauthelmer. Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien // Repertorium für Kunstwissenschaft, L, 1929, p. 49 ff.* — рассматривал место Вазари в развитии истории искусств, однако эта ценная статья появилась слишком поздно и не могла быть использована здесь.

83. Вазари, II, P. 95: «... non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria, che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse» («...мы должны отзываться о них хорошо и прославить даже больше, чем того заслуживают их работы, если судить их, исходя из совершенной нормы искусства».)

84. Ср. отрывок цит. прим. 126.

85. Frey, p. 486: «... fece Arnolfo il disegno et il modello del non mal abbastanza lodato templo di Santa Maria del Fiore....» Ср. также, напр.: Frey, p. 199, о Санта-Мария в sul Monte.

86. Frey, p. 71, прим. 48.

87. См. отрывок о Чимабуз-рисовальщике, а также об улучшениях в области архитектуры, принадлежащих Арнольфо ди Камбио (цит. ниже, прим. 124 и 126.)

88. См. прим. 90.

89. Vasari, II, 103: «Perchè prima con lo studio e con la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l'architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi, cost nelle colonne tonde, come ne' pilastri quadri e nelle cantonate rustiche e pulite, e allora si distinse ordine per ordine, e fecesi vedere la differenza che era tra loro» («И только благодаря исследованиям и усердию великого Филиппо Брунеллески архитектура сначала вновь открыла для себя меры и пропорции древних — в круглых колоннах и квадратных устоях, в угловой об-

лицовке, рустованной и гладкой, а затем стала отличать один ордер от другого, и разница между ними стала очевидной.) В своем «Жизнеописании» (Vasari, II, P. 328) он утверждает, что в былые времена архитектура пришла в совершенный упадок, и люди тратили огромные суммы крайне неразумно, «*facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, con triste disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia, e con peggior ornamento*» («строил здания беспорядочно, руководствуясь дурными методами, жалкими чертсжами, с самыми странными причудами, самые нескладные и неуклюжие и с еще худшим орнаментом»). Позднее, еще раз превознося Брунеллески за новое открытие античных ордеров, Вазари добавляет, что достижения Брунеллески простираются и дальше, так как «*ne' tempi suoi era la maniera Tedesca in venerazione per tutta Italia e dagli artefici vecchi esercitata*» («в его времена германской манере поклонялись и работали в ней мастера по всей Италии»). В первом издании «Жизнеописаний» в этот перечень «отвратительного» включены также Флорентийский собор и Санта-Кроче (Vasari, II, P. 383); во втором издании памятники эти были перенесены в добавленную главу об Арнольфо ди Камбио и, таким образом, исчезли из черного списка.

90. Vasari, II, p. 105: «*Nondimeno elle si possono sicuramente chiamar belle e buone. Non le chiamo già perfette, perchè veduto poi meglio in quest'arte, mi pare poter ragionevolmente affermare, che la mancava qualcosa. E sebbene e'v'è qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, ne per avventura si fara in quel che verranno, come verbigrizia la lanterna della cupola di S. Maria del Fiore, e per grandezza e'na cupola...: pur si parla universalmente in genere, e non si debbe dalla perfezione e bontà d'una cosa sola argumentare l'eccellenza del tutto*» («Тем не менее их (работы поколения Брунеллески) с уверенностью можно назвать прекрасными. Я не назову их совершенными, так как впоследствии в этом искусстве появилось нечто лучшее, и кажется мне, что я не без оснований могу утверждать, что в них самих чего-то не доставало. И все же есть в них отдельные детали столь дивные, что ничего лучшего не может произнести не только наше время, но и, осмелюсь предположить, времена грядущие, как, например, фонарь с купола Санта-Мария-дель-Фьоре, а, с точки зрения размеров, и сам купол...: и все же, поскольку мы говорим в общем и целом, не следует делать вывод о безупречности целого, исходя из совершенства одной его части»).

91. Vasari, II, p. 100: «*Laonde que' maestri che furono in questo tempo, e da me sono stati messi nella prima parte, meriteranno quella lode, e d'esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, purchè si consideri, come anche quelle degli architetti e de' pittori de que' templi, che non ebbono innanzi ajuto ed ebbono a trovare la via da per loro; e il principio, ancora che piccolo, e degno sempre di lode non piccola*».

92. Vasari, II, p. 102: «Ne voglio che alcuno creda, che io sia sì grosso, ne di sì poco giudicio, che io non conosca, che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti, che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella prima parte, se elle si compareranno a quelle di color, che dopo loro hanno operato, non merleranno lode straordinaria ne anche medlocre. Nè e che io non abbia ciò veduto, quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carestia degli artefici, la difficoltà de buoni ajuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose.» О выражении «дивный» ср. отрывок цит. в прим. 90.

93. Vasari, VII, p. 726: «A coloro, ai quali paresse che io avessi alcuni o vecchi o moderni troppo lodato e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere; se non che intendo avere sempre lodato, non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo chè, e avuto rispetto ai luoghi, tempi ed altre somiglianti circostanze. E nel vero, come che Giotto fusse, pontano caso, ne' suoi tempi lodatissimo: non so quello, che di lui e d'altri antichi si fusse detto, se fossi stato al tempo del Buonarroto-oltre che gli uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbero nel grado che sono, se quelli non fossero prima stati tali e quel, che furono, innanzi a noi» (цит. по Л. Вентури, *op. cit.*, P. 118).

94. Подробное определение постулата исторической справедливости дал Джованни Чинцелли во Введении к книге Франческо Бокки (Francesco Bocchi «Le Bellezze della Città di Firenze», Florence, 1677, p. 4: «Onde per il fine stesso della Legge, cioè di dare *'tus suum unicuique'*, siccome non Istimerò bene le cose ordinarie doverci in esterno lodare, così io non potrò anche sentir blasimare il disegno di Cimabue benchè lontano dal vero, ma devesi cgli molto nondimeno commendare per esser stato il rinnovatore della pittura» («Таким образом, исходя из самой сути закона — «воздать каждому свое», я не считаю верным чрезмерно восхвалять заурядные произведения; но, придерживаясь того же правила, я не желаю слушать людей, которые критикуют рисунок Чимабуэ, хотя он далеко не безупречен; тем не менее следует всячески чтить его заслуги как преобразователя живописи»). То что этот призыв к справедливости был сосредоточен на личности Чимабуэ, разумеется, было продиктовано теми же соображениями, которые подсказали Вазари нарисовать «историческую» рамку для, как он предполагал, рисунка Чимабуэ.

95. Frey, p. 392: «...se bene imitò quel greci, aggiunse molta perfezione all'arte...»

96. Мысль о том, что скульптура и живопись, несмотря на эти различия, являются «родными сестрами» и должны постараться уладить семейную ссору, восходит еще к Альберти, и ее же отстаивал Бенедетто Варки (адресат письма, процитированного в прим. 99), равно как и сам Вазари. Но до Вазари никто не подчеркивал

особо — и, до определенной степени, не принимал в расчет — изначального единства трех «визуальных» искусств и не разбирал их в одной книге.

97. Frey, p. 103. Весь отрывок о «рисунке» (Frey, p. 103—107) еще не был включен в первое издание 1550 года и был помещен (согласно Фраю, по инициативе и при содействии Винченцо Боргини) во Введение ко второму изданию 1568 года. Однако Вазари характеризует рисунок как «отца» трех искусств еще в 1546 году (письмо к Бенедетто Варки, прим. 99).

98. Ср. E. Panofsky. *Idea*. Leipzig-Berlin, 1924, p. 47, 104.

99. G. Bottari and S. Ticozzi. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Milan, 1822—1815, p. 53 (архитектура здесь рассматривается как стоящая ступенькой выше, чем скульптура и живопись), а также p. 57: «E perchè il disegno è padre di ognuna di queste arti ed essendo il dipingere e disegnare più nostro che loro»; немецкий перевод в: E. Guhl. *Künstlerbriefe*, 2nd ed., Berlin, 1880, I, p. 289 ff.

100. Vasari, II, p. 96: «... giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste Arti, le quali da uno umile principio vadano a poco a poco migliorando, a finalmente pervengano al colmo della perfezione. E questo me lo fa credere il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altra facultà: che per essere fra tutte le Arti liberali un certo ch'è di parentato, è non piccolo arguente che e' sia vero» («...по моему суждению, особая и своеобразная природа этих искусств в том, что, скромно начав, они склопны затем мало-помалу улучшаться, пока не достигнут высот подлинного совершенства. В этом я убедился, видя, что почти то же происходит и в остальных областях — что может послужить немаловажным доводом в пользу моего суждения, — видя, что есть определенное родство между всеми свободными искусствами»).

101. Вазари, II, p. 103: «Ora poi che noi abblamo levate da balla, per un modo di dir così fatto, queste tre Arti, e cavatele dalla fanciullezza, ne viene la seconda età, dove si vedrà infinitamente migliorata ogni cosa» («И вот теперь, когда мы, если можно так выразиться, отняли от груди эти три искусства и вывели из детского возраста, наступает второй период их жизни, когда бесконечные улучшения обнаружатся повсюду»).

102. Вазари, II, P. 102.

103. Вазари, II, P. 95.

104. Вазари, II, P. 96.

105. Ср. Schlosser, *Kunsliteratur*, P. 277. Систематическое исследование различных форм, в которых исторические периоды сравнивались с возрастами человека, тем более необходимо, что выводы, к которым приходит Й. А. Клейнзорге в своей диссертации (J. A. Kleinsorge. *Beiträge zur Geschichte der Lehre vom Parallelismus der Individual und Gesamtentwicklung*, Jena, 1900) совершенно неверны. Античные историки применяют это сравнение (принимав-

шесся как нечто самоочевидное уже Критолаем) к римскому государству; христианские авторы (в той мере, в какой они говорят от своего имени, а не ссылаются, подобно Лактанцию, на римских писателей, причем почти всегда с полемическим оттенком) применяют его к миру в целом, к «христианскому» миру (см., например, саксонскую «Всемирную хронику») или к Церкви. Так, Опицин де Канистр (см.: R. Salomon. *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines Avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts.* London, 1936, pp. 185 ff., 221 ff.) считает, что из двухсот пап, правивших, начиная от Св. Петра до первого Юбилейного года, первые пятьдесят представляют *pueritia* Церкви, вторые — *iuventus*, третьи — *senectus* и, наконец, последние — *senium*. Разделение человеческой жизни на четверти, которому обычно отдавали предпочтение из-за соответствия временам года, первоэлементам и темпераментам (см.: F. Boll. *Die Lebensalter // Jahrbücher für klassische Altertum*, XVI, 1913, S. 89.) можно достичь, лишь разделяя средний возраст на *adolescencia* и *maturitas* или *iuventus* либо подразделяя старость на *senectus* и *senium*.

106. Веллий Патеркул, например, в заключении первой части своей «*Historia Romana*» (I, 17) так пишет о краткости каждого состояния расцвета: «*Hoc idem evenisse grammaticis, plasticis, pictoribus, sculptoribus quisquis temporum institerit notis, reperiet, eminentiam cuiusque operis artissimis temporum claustris circumdatam*» («Всякий, кто обратит внимание на отличительные черты этих периодов, обнаружит, что по отношению к филологам, скульпторам, художникам и ваятелям справедливо одно, а именно то, что во всяком роде деятельности великие достижения ограничены исключительно кратким отрезком времени»).

107. *Epitome rerum Romanarum*, Вступление; ср.: Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 277: «*Siquis ergo populum Romanum quasi hominem consideret totamque eius aetatem percenseat, ut coeperit, utque aboleverit, ut quasi ad quendam iuventae florem pervenerit, ut postea velut consenuerit, quattuor gradus processusque eius inveniet. Prima aetas sub regibus fuit, prope ducentos quinquaginta per annos, quibus circum ipsam matrem suam cum finitimis luctatus est. Haec erit eius infantia, Sequens a Bruto Collatinoque consulibus in Apulum Claudium Quintum Flavium consules ducentos quinquaginta annos patet: quibus Italiam subegit. Hoc fuit tempus viris armisque incitatissimum: ideo quis adolescentiam dixerit. Dehinc ad Caesarem Augustum ducenti anni, quibus totum orbem pacavit. Haec iam ipsa iuventa imperii et quaedam quasi robusta maturitas. A Caesare Augusto in saeculum nostrum haud multo minus anni ducenti: quibus inertia Caesarum quasi consenuit atque decoxit, nisi quod sub Traiano principe movet lacertos et praeter spem omnium senectus imperii, quasi reddita iuventute, revirescit*».

108. Лактанций упоминает о том, что эту периодизацию ввел Сенека (перед которым вполне может быть в долгу и Флор); но несомненно, что самое сильное влияние оказал на него Саллюстий, со-

гласно которому упадок Римской империи начинается с окончательного падения Карфагена. Эта теория прямо объясняет тот факт, что Лактанций, хотя и относил, заодно с Сенекой, «начало зрелости» на конец Пунических войн, тем не менее считал, что с этого же события начинается и *prima senectus*. Его, разумеется, не интересует вопрос периодизации как таковой; он озабочен лишь тем, чтобы доказать, что сами языческие историки признавали неизбежный упадок Римской империи. Ср. замечательную статью Ф. Клингнера (F. K. Klingner. *Über die Einleitung der Historien Sallusts* // *Hermes*. LXIII. 1928. P. 165).

109. Kleinsorge, *op. cit.*, с. 5, 9.

110. Показательно, что у Дж. Бруно эта теория циклического движения истории — весьма далекая от притязаний на статус объективного «исторического закона» — остается в рамках мифологических и крайне эмоционально окрашенных представлений. Глубоко укорененная в его личном пессимизме, она связана с неясными египетскими символами (*Eroici Furori*, II, 1) и мрачными «герметическими» пророчествами (там же, II, 3 и *Spaccio della Bestia trionfante* [Opere italiane, G. Gentile, ed.], III, p. 180 ff.).

111. Ср. В. Croce. *La Filosofia di G. Vico*. Bari, 1919, P. 123; и M. Longo. G. B. Vico. Turin, 1921, p. 169.

112. Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 283.

113. Цит. в прим. 100.

114. Vasari, IV, p. 13.

115. Порядок, предлагаемый Шлоссером (*Schlosser, Kunstliteratur*, p. 283), не совсем точен. Согласно Вазари, Полигнот принадлежит ко второму этапу.

116. Особого внимания заслуживает введение к «Жизнеописанию Никколо и Джованни Пизани» (Frey, p. 643; цит. в Benkart, *op. cit.*, p. 68).

117. Frey, p. 170.

118. Frey, p. 389.

119. Frey, p. 392, цит. P. 213.

120. Frey, p. 401.

121. Vasari, II, p. 287. Следует отметить, что даже здесь Вазари видит три упомянутых искусства как некое единство: Брунеллески, Донателло, Либерти. Паоло Учелло и Мазаччо, («eccellentissimi ciascuno nel genio suo»), положили конец грубому, наивному стилю в искусстве.

122. Frey, p. 402.

123. См. прим. 89.

124. Frey, p. 402: «Di questo Arnolfo hauemo scritta con quella breuità che si è potuta maggiore, la vita: perchè se bene l'opere sue non s'appressano a gran prezzo alla perfezzione delle cose d'hoggi, egli merita nondimeno essere con amoreuole memoria celebrato, hauendo egli fra tante tenebre mostrato a quelli che sono stati dopo se la via di caminare alla perfezzione» («Жизнеописание этого Арнольфо мы по-

старались сделать по возможности более кратким, так как, хотя его работам еще очень далеко до совершенства современных произведений, он, тем не менее, заслуживает, чтобы память его почтили с любовью, ибо среди столь великой тьмы невежества он указал тем, кто пришел вслед за ним, путь к совершенству»).

125. Характерно, что Вазари (возможно затем, чтобы поместить искусство Арнольфо чуть выше уровня «реального» готического стиля) называет в числе современных или даже несколько более ранних произведений целый ряд памятников, которые в действительности были созданы после смерти Арнольфо. Делая их «предшествующими» творчеству Арнольфо, Вазари уже вполне «оправданно» заверяет, что «они не отличались ни красотой, ни правильной манерой, а только грандиозными размерами и величием». Так, строительство Чертоза ди Павия было начато в 1396 году, Миланского собора в 1386, Сан-Петронно в Болонье — в 1390. См. Frey, p. 466.

126. Frey, p. 484: «Il quale Arnolfo, della cui virtù non manco hebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la pittura hauuto s'hauesse...» Об этом «уровнении» — которое, как уже упоминалось, обрело законченную форму только во втором издании «Жизнеописаний» и, в конечном варианте, включало даже Пизани в качестве скульптора и Андреа Таффи как мозаичиста. — см. Benkard, op. cit., P. 67.

127. Frey, p. 484.

128. Frey, p. 397.

129. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. Berlin, 1912, I, S. 48: «Euul dentro uno epitaphyo intaglato di lettere antiche in honore del sancto».

130. См. Cassirer, op. cit. Мы должны согласиться с Ф. Хемпелем (F. Hempel «Francesco Borromini». Wien, 1924, P. 112), который приписывает проекты раки Сан Джованни-ин-Латеран (Cassirer, илл. 2-4) Феличе делла Грека. С другой стороны, он заходит слишком далеко, утверждая, что большой рисунок на стене нефа с фресками (Cassirer, илл. 8) был всего-навсего обычным «обзорным рисунком». Кассирер справедливо указывает на то, что воспроизведение ранних фресок пятнадцатого века — воспроизведение настолько скрупулезно, что по нему можно установить дату с точностью до десяти — пятнадцати лет, — не было столь уж необходимо для архитектурной перестройки и его можно объяснить только неподдельным интересом к сюжету. И хотя этот интерес — в той мере, в какой он был осознанным — мог носить чисто «исторический» характер, несомненно, что такие художники, как Борромини и Гуарини, испытывали безотчетную симпатию к готическому стилю. Спиральная башня Сан-Иво, потолки палаццо Фальконьери и купол Сан Лоренцо в Турине морфологически нельзя рассматривать как готику, но по ощущению это — готика. У таких мастеров «исторический» интерес и «художественная» оценка, уравновешивавшие друг друга, попеременно выступали на первый план в зависимости от обстоятельств.

131. Cp. *August Griesebach*. Carl Friedrich Schinkel. Leipzig, 1924, s. 134 ff.

132. Vasari, V, P. 635: «Sotto il tetto fece in un fregio di chiaroscuro alcune figurine molte lodate e nei spazi fra tre ordini di fenestre di trevertino, che ha questo palagio; fece e di color di bronzo di chiaroscuro e colorite molte figure di Dil antichi ed altri, che furono più che ragionevoli, sebbene fu più lodata quella del Sodoma. E l'una e l'altra di queste facciate fu condotta nell'anno 1512».

133. См. *L. Dami*. Domenico Beccafumi // *Bollettino a'Arte*, XII, 1919, p. 9 ff. [*M. Gibellino-Krascheninikowa*. Il Beccafumi, Siena, 1933]

134. *G. Milanese*. Documenti per la Storia dell'arte senese, III, p. 69.

135. Выражаю искреннюю благодарность профессору Варбургу и д-ру Гертруде Бинг за дружескую помощь в идентификации палатки и получении фотографии.

136. Gays, op. cit., II, p. 359 (Письмо Виньолы к официальным представителям Сан-Петронно): «Non e consuetudine d'architetti dar un picol segno talmente in proportione, che s'habbia a riportare de piccolo in grande per vigor de una piccola misura, ma solamente si usa far li disegni per mostuar l'inventione».

137. См. вышс. Рассматривая предложения Серлио по перестройке Шлоссер (*Schlösser*, *Kunstliteratur*, s. 364) переоценивает влияние специфических условий, сложившихся во Франции. Насколько можно судить по примеру «Каза Боргезе», проблема перестройки готических дворцов реально стояла также в Италии.

138. Лондонский рисунок не дает ключа к замыслам Беккафуми по перестройке первого этажа. Однако мы можем предположить, что он планировал заменить четыре арочных входа единым порталом в центре. В это же время во Флоренции и Риме также отмечается вполне последовательная тенденция перехода от многопортальной к однопортальной схеме (во Флоренции см. дворцы Пацци-Куаратези, Гуаданьи, Строцци, с одной стороны, и дворцы Питти, Риккарди, Ручеллаи; в Риме, с одной стороны, палатки Джиорно-Торлония, палатки Фарпезе и, с другой, Капеллерия). Серлио считает центральное расположение портала общепринятым для данного региона: «et mettere la porta nel mezzo, come e dovere».

139. Иконография лондонского рисунка выяснена не до конца, но, вполне вероятно, автор черпал вдохновение в «Энсиде» Вергилия, поскольку статуя юности в доспехах в верхней нише, подписанная MARCELLVS, полностью соответствует описанию последнего в «Энсиде» (VI, 861):

Egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,
Sed frons laeta parum et delecto lumina voltu.

140. Статуя во втором этаже представляет синтез микеланджоловского Давида и Аполлона из «Афинской школы» Рафаэля. Сидящая фигура в оконном простенке верхнего этажа, напоминающая Исайю с росписи потолка Сикстинской капеллы, вызывает в памя-

ти «Св. Павла на престоле» работы самого Беккафуми 1515 года: *путти* — частично перекликающиеся с кариатидами Микеланджело, частично с выполненной в микеланджеловском духе фигурой ребенка-Христа с рафаэлевской мадонны ди Фолиньо — стилистически родственны *путти* ранних работ Беккафуми (помимо «Св. Павла на престоле» ср. более раннюю работу «Стигматы Св. Екатерины Сиенской»).

141. Виндзор, Королевская библиотека, I 5439. Выражаю благодарность профессору Г. Кауфману, обратившему мое внимание на этот рисунок.

142. См. также аналогичные лавки по дворцам Рафаэлло-Браманте, Брешиано и дель'Аквила (*Th. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Zittau, 1909—1911, III, илл. III, XIV*).

143. См. цитированные выше статьи Фридлендера и Антала, прим. 35.

144. См. Библиографию.

145. Позицию Палладио ср. выше, прим. 70.

146. *W. Friedlaender. Das Casino Plus des Vierten. Leipzig, 1912, s. 16.*

147. Также ср. *B. Schweitzer. Zum Antikenstudium des Angelo Bronzino // Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abt., XXXIII, 1918, s. 45.*

148. О месте Микеланджело в истории архитектуры см. *K. Tolnay. Zu den spätern... // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, LI, 1930, s. 1.* Автор настоящей статьи разделяет убеждение Толная в том, что архитектурный стиль Микеланджело нельзя классифицировать ни как «ренессансный», ни как «барочный» или «маньеристский», но что он представляет «самостоятельную стилистическую эпоху». Только в зданиях флорентийского периода (1517—1534) можно — согласно наблюдениям Вальтера Фридлендера в связи со скульптурами и рисунками тех лет — отметить, впрочем не слишком существенное, влияние маньеризма.

149. См. прим. 40.

6

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР И КЛАССИЧЕСКАЯ АНТИЧНОСТЬ

О том, в какой чести и уважении было это искусство у греков и римлян, достаточно говорится в старинных книгах. Однако впоследствии оно было полностью утрачено и пребывало сокрытым более тысячи лет, и только за последние два века вновь явилось на свет благодаря итальянцам.

Альбрехт Дюрер

Произведения, созданные Альбрехтом Дюрером в конце пятнадцатого века, знаменуют собой начало ренессансного стиля в странах Севера. В конце эпохи, как ни одна другая чуждой античному искусству, немецкий художник вновь открыл его как для самого себя, так и для своих соотечественников. То, что этому открытию предшествовало полное отчуждение от «искусства греков и римлян», было, вероятнее всего, исторической необходимостью. Итальянское искусство нашло путь назад, к античности, благодаря своему родству с ней; северные страны могли вернуть его — если вообще могли — только путем противопоставления. Для этого все нити, которые все еще связывали искусство Средневековья с классическим прошлым, должны были быть порваны.

Дюрер был первым из северных художников, кто ощутил этот «шафос расстояния». Его отношение к античному искусству не было отношением преемника или подражателя; Дюрер относился к нему как конкистадор. Для него античность не была ни цветущим садом, ни руинами, камни и колонны которых еще можно использовать; это было утраченное «царство», которое необходимо было вновь завоевать в ходе хорошо организованной военной кампании. И так как он понимал, что северное искусство сможет ассимилировать художественные ценности античности лишь за счет принципиальных преобразований, он взялся за эти преобразования сам — в теории, равно как и на практике. Согласно собственному свидетельству Дюрера, его теорети-

ческие труды — субститут утраченных «древних книг» — создавались с намерением дать возможность «искусству живописи со временем достичь былого совершенства»¹. И когда он, не щадя сил, еще за три с лишним десятилетия до выхода в свет «Теории человеческих пропорций», трудился над изображением классических фигур в классических позах, то делал это не для того, чтобы украсить свои работы собранными то здесь, то там художественными трофеями, но с намерением (в то время, скорее, интуитивно угаданным, чем сознательно принятым) систематически воспитывать в самом себе и своих немецких собратьях по искусству «классическое» отношение к выразительной силе и красоте, изначально присущими человеческому телу.

Мысль о золотом веке искусства, «полностью утраченного и пребывавшего сокрытым более тысячи лет»², но ожидающего возрождения или, пользуясь выражением Дюрера, «прорастания» (*Wiedererwachung*)³, зародилась в Италии⁴; и те же итальянцы были источником знаний и опыта, с помощью которых нюрнбергский мастер мечтал осуществить собственную программу Возрождения. Так же как теоретические его интересы питались случайными сообщениями из Италии и время от времени заставляли вновь обращаться к исследованиям итальянских теоретиков⁵, он заимствовал из «обнаженных изображений» (*nackete Bilder*) высоко ценимых им итальянских художников⁶ все, что он мог почерпнуть для себя из области античных форм и поз.

Необходимость подчеркивать посредническую роль итальянского Ренессанса вряд ли бы возникла, если бы не неоднократные попытки объяснить «античную манеру» (*antike Art*) Дюрера прямым обращением к греческой и римской скульптуре. Совсем недавно эту точку зрения отстаивал, по-новому и увлекательно, некий автор, пошедший еще дальше всех своих предшественников в желании обособить немецкого художника от итальянского влияния. Выдвигалось предположение, что Дюрер не только мог непосредственно вдохновляться античными оригиналами, но и что эти античные оригиналы были для него доступнее в Лутсбурге⁷, чем в Болонье, Падуе или Венеции.

Может показаться сравнительно не важным, что было прототипом дюреровского Адама: итальянская зарисовка с Аполлона Бельведерского или провинциальный римский

рельеф, подсказала ли ему позу натягивающего лук Геракла одна из работ Поллайоло или античная статуя. Но здесь затронут вполне принципиальный вопрос: мы должны выяснить не столько то, появились ли эти произведения Дюрера под влиянием античных оригиналов, сколько то, могли ли они вообще появиться под впечатлением от античных оригиналов, — насколько вообще, в свете конкретной исторической ситуации, можно предположить прямое влияние античности на немецкого художника пятнадцатого века. И только для того, чтобы занять определенную позицию по этому принципиальному вопросу, мы рассмотрим вопросы фактические.

I

Античный пафос

Выразительная сила и красота человеческого тела — вот те два идеала, воплощением которых Ренессанс считал античное искусство. Но, подобно тому, как представители итальянского Кваттроченто были тронуты и восхищены «трагическим беспокойством» античности прежде, чем смогли оценить очарование «античной безмятежности»⁸, юный Дюрер был пленен проникновенной страстностью сцен смерти и похищений прежде, чем постиг красоту Аполлона Бельведерского. «Смерть Орфея» и «Похищение Европы», Подвиги Геракла и битва разъяренных морских чудовищ — уже сам выбор сюжетов ясно указывает на то, что понимал Дюрер вначале под *antike Art*; даже в Аполлоне на этом этапе он видел не столько символ торжествующего покоя, сколько символ напряженного усилия: Дюрер представлял его не в гармоничной позе великого солнечного бога, а в воинственном движении, навешанном знаменитой античной статуей, изображающей юного Купидона, старающегося натянуть лук Геркулеса⁹.

Все эти работы основаны на итальянских образцах — либо известных, либо легко устанавливаемых. То, что прототипом «Смерти Орфея» (рис. L 159) — композиции, основной мотив которой Варбург возвел чуть ли не ко временам Перикла, — послужила работа Мантеньи, попавшая в руки Дюрера в виде североитальянской гравюры и, возможно, вдохновленная таким поэтическим источником, как «Орфей» По-

лициано, было доказано уже давно¹¹. То, что уже упомянутый Аполлон в образе Купидона (рис. L. 456, в нашем издании илл. 65) это копия не с античного оригинала, а с парафраза Кваттроченто, явствует из таких неантичных черт, как изысканный наклон тела, манерный изгиб пальцев, развешивающиеся складки и ленты одеяния и чересчур изящные сапожки¹². То, что «Похищение Европы», изображенное на том же листе, восходит к итальянской картине или рисунку, еще более очевидно.

Прежде всего, дюреровское изображение в своих основных чертах соответствует тем замечательным стансам «Glostra» Полициано, которые были процитированы и разобраны в первом разделе данного издания¹³. За исключением сатиров и морских тварей — которые были общим местом в эпоху Ренессанса и как персонификации *Uro* и *mare* вряд ли нуждаются в расшифровке — все детали дюреровского изображения содержатся в стихах Полициано: хор скорбящих служанок, «волнуемые ветром складки одежды», «чуткий бык, обернувший назад свою голову»¹⁴, но более всего — поза самой героини. Поведение сжавшейся от страха на спине быка Европы вряд ли можно описать более выразительно: и то, как она взывает к своим «милым спутникам», как одной рукой она схватилась за рог быка, другой оперлась о его спину, то, как она сидит, «поджав ноги, словно боясь, что морская волна замочит их»¹⁵.

Итак, рисунок, изображающий Европу, связан с Италией литературными ассоциациями. Но мы должны предположить также и наличие изобразительного источника итальянского происхождения: насколько «северным» до мельчайших подробностей был бы результат, если бы Дюрер работал, основываясь лишь на тексте, видно по его «Большой Фортуне» (гравюра В. 77), которая, что касается сюжета, также восходит к стихам Полициано¹⁶, но поражает своим неитальянским обликом. В нашем рисунке, однако, влияние искусства Кваттроченто проявляется и в визуальных аспектах: *путти*, трубящие в длинные рога, *аморетти* с маленькими, похожими на шар, головами¹⁸, скорбящие спутники, рвущие на себе волосы и с криками ужаса воздвигающие к небесам руки¹⁹, — все это типично итальянские мотивы; а образом для маленьких фигурок на заднем плане (чьи преувеличенно театральные жесты, выражающие страх, за-

ставляют вспомнить, между прочим, гравюру на сюжет об Амимоне)²⁰ несомненно послужили те быстроногие «нимфы» в легких одеждах, которые были почти неизбежной деталью квазиантичных изображений эпохи Кваттроченто²¹.

Таким образом, в «Похищении Европы» и «Смерти Орфея» Дюрер нашел доступ к античности, двигаясь, так сказать, двумя окольными путями. Итальянский поэт — возможно, что в обоих случаях это был Полициано, — переложил описание Овидия с помощью лингвистических и эмоциональных средств своей эпохи²², итальянский же художник сделал оба события зримыми, приведя в движение весь механизм типичной для Кваттроченто мизансцены: сатиров, нерсид, купидонов, стремительных нимф, развевающиеся на ветру складки одежды и пряди пышных волос²³. Лишь после этой двойкой трансформации Дюрер смог усвоить классический материал. Только элементы пейзажа — трава и деревья, холмы и здания — независимы от итальянских прототипов, пространство тоже целиком заполнено *tätig kleinen Dingen* сугубо на северный манер, хотя в действительности многие из этих «суетливых маленьких существ» это все те же классические сатиры, подружки Пана и тритоны.

В 1500 году, через шесть лет после «Похищения Европы» и «Смерти Орфея» Дюрер создал свое единственное живописное полотно на мифологический сюжет (илл. 66). На нем изображен Геракл, убивающий Стимфалийских птиц, и картину эту можно считать окончательной редакцией первого варианта дюреровской классической античности: в то время она означала для него обнаженные тела героев, рельефное моделирование анатомической структуры, мощь движений, животную страсть. Общий подход Дюрера был продиктован одной из картин Поллайоло на тему о Геракле, а именно — «Геракл, убивающий Несса», находящейся ныне в собрании Джарвиса в Нью-Хейвене (илл. 67)²⁵. Но вот что любопытно: стиль этого итальянского прототипа гораздо более жестко ограничен условностями и обычаями Кваттроченто, чем стиль немецкой версии. На картине Дюрера элегантная утонченность уступает место мощи и силе; возбужденная, но нерешительная поза (нечто среднее между стремительным выпадом и бегом) сменяется недвусмысленно атакующим движением, мышцы рук напряже-

ны, одна нога энергично выдвинута вперед, другая прочно опирается о землю. Фигура с картины Поллайоло кажется лишь контуром, который Дюрер наполнил пластическим объемом и функциональной энергией, и профессору Макс Хаутману не случайно пришла в голову счастливая мысль искать источник этой более благородной и, если можно так выразиться, более классической концепции человеческого тела в самой античности. И все же это был не античный подлинник, а его итальянская интерпретация, чье влияние позволило Дюреру «улучшить первоисточник». Удивительное совпадение и в том, что роль посредника сыграл сам Поллайоло.

В 1495 году Дюрер сделал частичную копию рисунка Поллайоло, изображавшего похищение сабинянок; ныне рисунок утрачен, но первоначально он входил в серию, отдельные листы из которой сохранились. На рисунке Дюрера (L. 347, илл. 68) мы видим двух крепкого сложения мужчин — или, скорее, за исключением положения рук и головы, одного и того же, изображенного спереди и сзади, — каждый из которых несет на плече женщину. Фигура Поллайоло основана на чрезвычайно популярном в античной скульптуре типе: влюбленный римлянин с рисунка Поллайоло, более возбужденный, разработанный в соответствии с нормами первой *pictore anatomista* и, что характерно, перенесенный из сферы пафоса атлетических состязаний в сферу эротического пафоса, — влюбленный римлянин Поллайоло повторяет — в двух видах — Геракла, несущего Эриманфского вепря, хорошо известного нам по многим античным рельефам²⁶ и скульптурам. Дюрер познакомился с этим античным типом именно в трактовке Поллайоло²⁸, а не через прямой контакт с римским подлинником, который, как предполагалось, и совершенно безосновательно, находился в то время в Аугсбурге (илл. 69, 70)²⁹. Используя обнаженную фигуру — вид сзади — с рисунка 1495 года для своей гравюры «Геракл», ок. 1500/1501 (В. 73), Дюрер использовал ее и для живописного изображения Геракла 1500 года³⁰; и это двойное и почти одновременное переложение указывает на то, что Дюреру было известно изначальное мифологическое значение образа. В некоторых отношениях картина даже ближе к рисунку, чем гравюра. Обратите внимание, например, на положение ног и такие значитель-

ные детали, как изображенная в перспективе правая ступня и физиогномические характеристики лица: заметную впадину над крупным носом с горбинкой, круглый выдающийся лоб и поднятые брови, что создает впечатление сосредоточенности и напряжения.

На наброске, возможно, так и не законченной ксилографии, сделанном Дюрером примерно в то же время — одной из гравированных иллюстраций к «*Libri amorum*» Конрада Кельтского, опубликованной в 1502 году, — мы видим аналогичное использование другой фигуры с рисунка 1495 года, обращенной лицом к зрителю. Ксилография, завершенная одним из учеников художника, (рис. в тексте 13) изображает Аполлона, преследующего Дафну и в общих чертах



13. Альбрехт Дюрер (мастерская). Аполлон и Дафна. Правюра на дереве (*Conrad Celtis, Quatuor Libri Amorum, Nuremberg, 1502*).

основана на миниатюре, приписываемой Либерале да Верона³¹. Но коррективы, внесенные Дюрером в итальянский прототип, преследовали ту же цель и были схожи с поправками, внесенными в живописный вариант Геракла³²; и в этом случае моделью, позволившей произвести усовершенствования, также стала копия поллайоловского «Похищения сабинянок». Неудивительно, что, как подметил Таузинг³³, Аполлон на ксилографии выглядит «персвернутым изображением Геракла».

Можно сказать, что во всех этих случаях Дюрер отстаивал классическую античность перед лицом Кваттроценти. Его итальянские модели были представлены, с одной стороны, уточненными, изысканными фигурами, каллиграфически вычерченными, нервно подвижными, что полностью отвечало вкусам Кваттроценти; с другой — это были образы, которые в своей основательности и массивности, пластике и могучей энергичности приближались к стилю античной скульптуры. Дюрер стремился подчеркнуть именно эти античные качества вплоть до того, что — как в случае с Перкулесом — он заставил Поллайоло-классициста одержать верх над Поллайоло, предшественником маньеризма. Однако мы не должны закрывать глаза на тот факт, что классический стиль, который Дюрер таким образом смог противопоставить стилю Кваттроценти, стал доступен ему благодаря тому же Кваттроценти. Если немецкий художник смог перевести итальянское наречие на язык античности, то такую возможность предоставили ему сами итальянцы, которых он «улучшал». Само Кваттроценти научило Дюрера, как преодолеть его³⁴.

II

Античная красота

Геракл работы 1500 года представляет собой вершину усилий Дюрера в его поисках героического пафоса, но одновременно тот же, 1500 год, становится началом его попыток уловить и воспроизвести вторую — аполлоническую — ипостась той «двуликой гермы»³⁵, в образе которой Ренессанс поклонялся античности. Мы знаем, что венсцианец Якопо деи Барбары был первым, кто поведал Дюреру о «проблеме прекрасного», познакомив его с несколькими работами по

человеческим пропорциям, и он же был тем, на чьи гравюры Дюрер опирался, приступая к собственным теоретическим штудиям. Совершенно ничего не зная о Витрувии и ориентируясь прежде всего на геометрический метод готики, Дюрер вначале ограничился женскими фигурами, используя как образцы рисунки обнаженной натуры, выполненные Барбары в классической манере; лишь несколько позже он расширил свои поиски, разработав пропорции и позу «совершенного мужчины».

Эти мужские фигуры — новый шаг Дюрера по направлению к классической античности: пропорции их основаны на витрувианском каноне, на который, возможно, обратил внимание художника один из его друзей-гуманистов и который на некоторое время заставил его пересмотреть также и женские пропорции³⁶; поза их повторяет позу Аполлона Бельведерского, почему, как правило, рисунки эти объединяют под общим названием «аполлоновской группы»³⁷. Поскольку изначальные атрибуты Аполлона Бельведерского — который был обнаружен в Риме около 1496 года и мог быть известен Дюреру лишь по итальянским рисункам, — установить в то время было трудно. Дюрер вначале трактовал его не как «обычного» Аполлона, побеждающего злые силы с помощью своего лука, а как бога здоровья, надсленного соответственно такими атрибутами, как змея и чаша, которого можно обозначить как «Аполлона врачевателя» или «Асклепия» (L. 181, илл. 75). Затем образ бога здоровья сменился образом солнечного божества Сола, величественной фигурой со скипетром и солнечным диском (L. 233, илл. 76), которую Дюрер вначале намеревался представить на гравюре отдельно. Однако прежде чем исполнить свое намерение, он познакомился с гравюрой Барбары «Аполлон и Диана», под влиянием которой превратил Сола в «обычного» Аполлона, поместив Диану рядом с ним³⁸. В конце концов отказавшись от всех этих замыслов, он поставил античный образ на службу библейской теме: конечный вариант представляет собой «Грехопадение человека», 1504 (гравюра В. 1, илл. 80), где образцы совершенной женской и мужской красоты поставлены рядом в рамках одной образцовой композиции.

Таким образом, «аполлоновская группа» Дюрера начинается «Асклепием» или «Аполлоном врачевателем» и заканчи-

вается «Адамом». Однако нет никаких оснований отрицать, как то делает Хаутман, влияние Аполлона Бельведерского, настаивая на влиянии римского Меркурия, который незадолго до или вскоре после 1500 года был обнаружен в Аугсбурге и перешел в собственность хорошо известного гуманиста Конрада Пейтингера (илл. 71)³⁹.

Ответ на вопрос, кто именно — Аполлон Бельведерский или «Аугсбургский Меркурий» (ныне принадлежащий Максимилиановскому музею в Аугсбурге) — послужил прототипом дюреровского «идеального мужчины», очевидно нельзя найти, сравнивая их с Адамом в «Грехопадении», который, как мы помним, является конечной стадией развития и, по замечанию Вельфлина⁴⁰, объединяет позы предшествовавших фигур Дюрера с позой «Аполлона» Барбари⁴¹. Лучше всего начать сначала, иначе говоря, либо с рисунка «Сол» (L. 233), либо, что еще предпочтительнее, с рисунка «Асклепий» или «Аполлон врачеватель» (L. 181), который мы с полным основанием можем считать самым ранним во всей серии. Этот рисунок необходимо сравнить с «Аугсбургским Меркурием», с одной стороны, и с Аполлоном Бельведерским — с другой, а при изучении последнего нам следует обращаться не к современным фотографиям, а к старым копиям, которые могли попасться на глаза Дюреру — при этом, разумеется, не к профилю, помещенному на 53 листе «Codex Escorialensis»⁴², а к виду спереди на 64 листе того же манускрипта (илл. 77)⁴³.

Из этого сравнения явствует, что «доадамовские» фигуры Дюрера, будь то «Асклепий» или Сол, настолько же похожи на Аполлона Бельведерского, насколько непохожи они на «Аугсбургского Меркурия». Их сходство с Аполлоном Бельведерским состоит, во-первых, в характерном балансе рук — поднятая левая рука соответствует опущенной правой; далее, голова повернута в сторону неопорной ноги, и, наконец, что главное, общее положение тела, напоминающее скорее легкий, широкий шаг, чем некую статичную позу⁴⁴. В этом отношении движения дюреровских фигур больше напоминают рисунки из манускрипта, чем саму статую. Сразу следует отвергнуть возражение, что Дюрер мог позаимствовать позу у любой другой античной статуи, стоящей в положении так называемого *contrapposto*: как бы странно это ни прозвучало, но Аполлон Бельведерский со-

вершено уникален, и его нельзя заменить, так сказать, наугад, и менее всего — «Аугсбургским Меркурием». В этой вполне посредственной работе обе руки опущены, голова повернута в сторону опорной ноги, и вместо энергичного размашистого шага мы видим вялую, апатичную позу, а свободная нога лишь слегка отведена в сторону и совсем немного назад. Бедро, широко расходящиеся как у фигур Дюрера, так и у Аполлона Бельведерского, почти параллельны, а ноги, размещенные под почти одинаковым углом по отношению к фронтальному плану, занимают практически одно положение. Невозможно, чтобы Дюрер интерпретировал «Аугсбургского Меркурия» так, чтобы его вариация не совпадала с прообразом именно в тех чертах, в которых она совпадает с Аполлоном Бельведерским.

Конечно, в некоторых отношениях дюреровские «Асклепий» и Сол отличаются от Аполлона с рисунка из манускрипта: в строго фронтальном развороте груди, в методе обозначения мускулатуры, в перспективном изображении ног и в определенной замедленности ритмического движения (так, например, правый контур следует почти прямой, вертикальной линии, а не плавной, извилистой кривой). Однако эти различия — которые, между прочим, существуют и в сравнении с «Аугсбургским Меркурием», — вполне объяснимы. Фронтальный разворот груди — неизбежный результат геометрической схемы построения, которую Дюрер использовал для всех рассматриваемых нами фигур⁴⁵, остальные же различия, полагаю, можно отнести на счет влияния той гравюры, что, как известно, была у Дюрера и использовалась им в это время: «Вакханалии с кубком» Андреа Мантенья (В. 19, илл. 79). На этой гравюре, ближе к левому краю листа, изображена фигура жреца Вакха, в правой руке держащего рог изобилия, а левой тянущегося к виноградной грозди. Видимо, впечатление от этой фигуры слилось в воображении Дюрера с влиянием Аполлона Бельведерского. Точно так же, как Дюрер посчитал необходимым улучшить итальянский прототип своего полотна с Гераклом и гравюры с Аполлоном и Дафной⁴⁶ на основе «Похищения сабинянок» Поллайоло, он считал необходимым улучшить доступную ему итальянскую копию Аполлона Бельведерского на основе великолепной обнаженной фигуры Мантенья (которая, в свою очередь, отражает впечат-

ление от античной скульптуры)⁴⁷. Поскольку в «археологических» изображениях античных памятников в то время анатомическим деталям уделялось мало внимания, любая копия Аполлона Бельведерского представляла собой лишь схему, которую приходилось дополнять из других источников. Поэтому в таких анатомических подробностях, как коленные суставы, передача контуров и особенно форма ступней Дюрер придерживался гравюры Мантеньи, которая, так же как и сопутствующий ей лист «Вакханалия и Силсн»⁴⁸, должна была быть известна ему уже в 1494 или 1495 году и которая занимала его именно в то время, когда он работал над «аполлоновской группой». Рог изобилия он использовал в трех работах — в книжной иллюстрации для Пиркхаймера (ксилография, В. арр. 52), на титульном листе «Libri apogon»⁴⁹ и в одном из этюдов женских пропорций⁵⁰ — иными словами, в работах, выполненных около 1500 года, причем одна из них особенно близка к листам из «аполлоновской группы» как по сюжету, так и по времени⁵¹.

И все же — если самые ранние попытки Дюрера дать логическое обоснование пропорциям и позам «совершенного мужчины» основаны на копии с Аполлона Бельведерского, почему он не появляется в «обычном» аполлоновском облике? Сколь бы парадоксальным ни показался ответ, но он таков: именно потому, что основой послужила копия с Аполлона Бельведерского. Без обеих рук и с колчаном, практически неузнаваемым при фронтальной передаче⁵², Аполлон Бельведерский, каким его могли знать Дюрер и его гуманистическое окружение, идентифицировался только по одному атрибуту — отчетливо различимой змее, обвившейся вокруг древесного ствола за статуей. И ни Дюрера, ни его друзей нельзя винить в том, что они истолковали эту змею — как теперь известно, аполлоновского Пифона, добавленного древними копиистами, — как широко известный символ здоровья, с равным правом могущий принадлежать как «Аполлону врачувателю», так и Асклепию⁵⁴.

Таким образом, даже иконография первых «идеальных» фигур Дюрера подтверждает, а не опровергает их происхождение от Аполлона Бельведерского⁵⁵. Не Дюрер шел навстречу античности — античность шла навстречу Дюреру в лице итальянских посредников⁵⁶.

III

Классическая античность и Средние века: «Helios Pantokrator» и «Sol Iustitiae»

Особенность отношения Дюрера к классической античности ярче всего проявляется, когда мы обращаемся к его изображениям планетарного солнечного бога. Еще до того как Дюрер предполагал изобразить его среди богов языческого пантеона, во всем блеске аполлоновской красоты (илл. 76), он запечатлел это божество на гравюре, выполненной около 1498 года (В. 79, илл. 82) и выражающей христианскую веру в искупление и воздаяние. Тогда как языческий образ — античный как по форме, так и по содержанию — основан на Кваттрочентистских копиях с Аполлона Бельведерского, одну из которых Дюрер, по всей видимости, приобрел в Нюрнберге, христианский образ — сугубо средневековый во всех отношениях — отражает впечатления художника от готической скульптуры, которая привлекла его внимание в Венеции. Довольно любопытно, что Дюрер вернулся из Италии, где в его распоряжении было так много греческих и римских подлинников, вдохновленный средневековыми произведениями; а у себя дома, опираясь лишь на ренессансные копии античных образцов, он постиг суть античного взгляда на мир и создал произведение, проникнутое подлинно античным мироощущением.

Бог солнца — Гелиос, или Сол — отличался от Аполлона и не играл столь важной роли в греческой религии во времена Перикла и Платона. Однако под азиатским и египетским влиянием он приобрел огромное значение в эллинистическую эпоху. Искусства воздавали ему должное великолепными храмами и бесчисленными изображениями, а верующие обращались с горячими мольбами к «Ἡλιε Παντοκράτορ, κόσμον κτίσῃς, κόσμον διύναμις, κόσμον φῶς» («Правителю Вселенной, Духу Мира, Силе Мира, Свету Мира»)⁵⁷. Естественным пиком набравшей мощь на протяжении нескольких веков тенденции стал тот день, когда Аврелиан провозгласил «Немеркнущее (Непобедимое) Солнце» (Ἡλιος ἀνείκτης, *Sol Invictus*⁵⁸) верховным божеством римской империи⁵⁹.

⁵⁸ Солнце Непобедимое (лат.)

Именно в такой интерпретации бог солнца, стоя рядом с Дианой, появляется на рисунке Дюрера L. 233 (илл. 76): гордо выпрямившись, благородно сложенный, в красивой позе, держа в руках скипетр как знак своего достоинства, он предстает перед нами истинным Пантократором. Изображение бога солнца сугубо антично, даже по иконографии; причем именно в своих иконографических аспектах — и только в них — дюреровский рисунок, на первый взгляд, отражает непосредственное влияние античности. Как мы уже убедились, для Дюрера вовсе не было несомненным фактом то, что Аполлон Бельведерский — солнечное божество, и точно так же он вряд ли смог бы, без помощи сведущего советника, определить разницу между позднесредневековым и античным скипетром (σκῆπτρον), который, по определению, представляет собой «жезл», а не некий замысловатый предмет — символ власти правителей дюреровской эпохи. И здесь мне хотелось бы высказать предположение, что как общая идея изобразить Аполлона Бельведерского в обличье Гелиоса Пантократора, так и специфическая трактовка скипетра как длинного, прямого жезла, увенчанного чем-то наподобие плода граната, были подсказаны Дюреру античными монетами⁶⁰. На монетах императорского периода бог солнца предстает перед нами в бесчисленных вариантах: в виде бюста, как возничий, управляющий квадригой, или как статуарно-торжественно стоящая фигура. Там, где он особо обозначен как *Sol Invictus*, правая рука его поднята в торжественном благословении⁶¹, а в левой у него — держава, хлыст или молния⁶². На малоазнатских монетах, особенно фригийских и каппадокийских, он помимо этого держит скипетр, увенчанный сферой или каким-нибудь плодом. Когда Дюрер отказался от вариантов «Асклепия» и «Аполлона врачевателя» и обратился к своим ученым друзьям за новой возможной интерпретацией, они вполне могли адресовать его к подобным монетам; даже четыре века спустя великий немецкий ученый Герман Узенер отметил «семейное сходство» между изображениями *Sol Invictus* и Аполлона Бельведерского. Я привожу репродукцию с монеты из города Айзенис (илл. 78)⁶³, которая соответствует рисунку Дюрера во всех отношениях за исключением того, что, в соответствии со средневековой традицией⁶⁴, он заменил солнечную державу солнеч-

ным диском: императорские мотивы в античном отношении к богу были ему уже недоступны⁶⁴.

Религиозный опыт поздней античности был столь тесно связан с астральным мистицизмом и настолько проникнут верой во всемогущество солнечного бога, что ни одна новая религиозная идея не могла завоевать признания, если с самого начала не была нагружена реминисценциями, связанными с солнечным культом — как произошло в случае с поклонниками Митры, — или не приобретала эти дополнительные признаки пост фактум — как произошло в случае с христианством. Христос должен был одержать триумф над Митрой; но даже Он смог победить лишь после того, как — или, скорее, благодаря тому, что Его культ усвоил некоторые жизнеспособные черты солнцепоклонничества, начиная с даты Его рождения (25 декабря)⁶⁵ вплоть до бури, которая вознесла Его на небеса (в Откровении)⁶⁶. Сама Церковь изначально санкционировала этот союз Христа и солнца, но, поступая так, она противопоставила и, в конечном счете, заменила космологического⁶⁷ солнечного бога богом нравственным: *Sol Invictus* превратилось в *Sol Iustitiae*, «Непобедимое Солнце» стало «Солнцем Справедливости»⁶⁸.

Произвести эту замену было несложно. Во-первых, само язычество тяготело к тому, чтобы одухотворить физическое светило, превратив его в «умопостигаемого Гелиоса»⁶⁹; во-вторых, бог солнца еще издавна наделялся чертами «судии»⁷⁰; и, в-третьих, что самое главное, тождество «солнца» и «справедливости» подкреплялось словами пророка Малахии: «Для вас, страшась имени моего, взойдет Солнце справедливости (*Sol Iustitiae*)...» Сегодня мы склонны толковать подобное высказывание метафорически; в былые времена оно воспринималось исключительно дословно. «Солнце праведных» представляло не столько безличную идею справедливости, сколько воплощенного солнечного бога — или солнечного демона — в качестве судии⁷¹; Святому Августину пришлось резко предупреждать против отождествления Христа с Солом, зашедшего так далеко, что это грозило новым язычеством⁷². Но как раз эти самые языческие значения и предопределяли неотразимое эмоциональное воздействие выражения *Sol Iustitiae*; начиная с третьего века оно становится одним из самых распространенных и действенных метафорических образов церковной риторики⁷³;

оно играло большую роль в проповедях и литаниях⁷⁴, и оно же сохранило свое место в литургии вплоть до сегодняшнего дня⁷⁵. Для первых приверженцев христианства оно было «ликующим призывом», которое «приводило их в полуопьяненное состояние экстаза»⁷⁶.

Точно так же как христианская концепция *Sol Iustitiae* — христианская несмотря на то, что корнями своими она уходила в вавилонскую астрологию, греко-римскую мифологию и иудейские пророчества, — в умах представителей поздней античности состязалось с языческой концепцией *Sol Invictus*, обе эти концепции боролись друг с другом в воображении Альбрехта Дюрера. Но если в эру едва зародившегося христианства библейский Сол вытеснил языческого, в эпоху Ренессанса языческий Сол вытеснял библейского, пока не произошло окончательное слияние этих двух идей, и случилось это когда Дюрер, сначала преобразив аполлонического бога солнца в Адама, затем вновь преобразил его в воскресшего Христа на нескольких гравюрах (см. ксилографию В. 45, илл. 81) и разрешил подчеркнуть аналогию между Спасителем и «Фебом» в стихотворении, напечатанном на обороте одной из них⁷⁷.

Как правило, гравюра В. 79 (илл. 82) упоминается под названием «Судия» или «Справедливость»⁷⁸. Однако «Справедливость» обычно изображалась в виде женщины, иногда крылатой; как же нам объяснить фигуру льва, огненный нимб и три языка пламени, вырывающиеся из глазниц «Судии»?

Ответ на все эти вопросы мы получим, как только признаем, что на дюреровской гравюре изображен *Sol Iustitiae*, задуманный, разумеется, скорее как апокалипсический мститель, нежели как милостивый судья, и именно по этой самой причине явно пронизанный идеями конца пятнадцатого века. Мы даже можем назвать литературный источник, благодаря которому такое толкование дошло до Дюрера: это «*Repertorium morale*» Петра Берхория (Пьера Беркуира), чей «Назидательный Овидий» уже дважды упоминался выше. После пространного изложения теперь уже очевидного тождества между Христом и солнцем этот богословский словарь — одна из самых популярных книг позднего Средневековья — приводит описание *Sol Iustitiae*, описание, которое могло бы сойти за литературный пересказ дюреровской

гравюры, не появившись оно на полтора века раньше. К тому же более чем вероятно, что Дюрер знал «Repertorium» Берхория, поскольку тот был напечатан его крестным отцом, Антоном Кобергером, в 1489 году и вышел вторым изданием в 1499 году, именно в то самое время, когда появилась и гравюра. У Берхория читаем: «Далее скажу об этом Солнце [т. е. о „Солнце справедливости“], что ярко Оно будет сиять, когда облечется высшей властью, когда Оно воссядет, чтобы судить, и будет строгим и суровым... ибо жарким и кровавым будет лик Его от сурового и праведного гнева. Ибо, подобно солнцу, которое жарче всего когда оно находится на середине своего небесного пути, а именно в час полудня, таким будет и Христос, когда Он появится между небом и землею (в центре небес и земли), то есть как Судья [обратите внимание на отождествление астрологического понятия *medium coeli* с понятием богословским *medium coeli et terrae*, предполагаемым местом, где восседает Судья!] ... Летом, когда оно находится в созвездии Льва, солнце жаром своим иссушает травы, взошедшие весной. Так и Христос, в пламени Суда Своего, явится подобно свирепому льву; и погибнут от жара Его грешники, и рухнет благоденствие людей, которому они радовались в жизни»⁷⁹.

На этом примере мы видим, как воображение человека позднего Средневековья, потревоженное апокалипсическими видениями и одновременно усвоив понятия, порожденные мощной волной влияния арабской и эллинистической астрологии, воскресило античный образ *Sol iustitiae*, придав ему устрашающую жизненность. Солнце, которое ранее христианство еще способно было представить в прекрасном аполлоническом облике, не только переняло мощь планетарного демона, но и приобрело величие верховного Судии: его воспринимали не только как *Judex in iudicio*, но и как *sol in leone* — «солнце в созвездии Льва» — зодиакальной «обители» солнца, где оно «достигает вершины своей власти», «пламенно жаркое», как полыхающая звезда, и одновременно «кровавое и суровое», как апокалипсический бог мщения.

Только Дюрер с его талантом мог перевести это понятие на язык образов. Он смог сделать это потому, что, как в случае с «Апокалипсисом» и «Молением о чаше»⁸⁰, у него хватило мужества буквально передать смысл в рамках стиля, тяготеющего к возвышенной патетике. Он передал употреб-

ленное Берхорием слово *inflammatus* с помощью тех же зримых языков пламени, которые он использовал, иллюстрируя библейский стих — «и глаза его как пламень огненный»⁸¹. Астрономическое местоположение *quando est in leone* — «в созвездии Льва» — он обозначил с помощью фигуры, восседающей на льве, как на троне; а чтобы охарактеризовать Христа-Сола как *homo ferus ac leoninus*, Дюрер преобразил Его, как он сам выразился, в «человека-льва»⁸²: он придал Ему свирепое и устрашающее выражение, сложив черты Его лица в причудливый и наводящий ужас облик антропоморфного животного. Таким образом, «Sol iustitiae», «Христос в облики солнечного бога и верховного Судии», пожалуй, и будет тем названием, которое верно передаст как иконографические атрибуты, так и общее настроение гравюры Дюрера. Ибо разве можно воздать большую дань выразительной мощи этой небольшой гравюры, чем сказав, что он воплотил концепцию, в которой величие апокалипсического Судии сливается с самой могущественной из сил природы?

Рассматривая гравюру с чисто художественно-исторической точки зрения, мы можем возвести ее иконографию, с одной стороны, к традиционно средневековому изображению «судии», который, согласно предписанному обычаю, вершит правосудие сидя со скрещенными ногами⁸³; с другой — на что мы уже указывали — к скульптуре, с которой художник познакомился в Италии (илл. 83). В западном искусстве планетарные божества, как правило, изображаются стоящими, восседающими на троне, верхом на лошади или как возничие, правящие колесницей⁸⁴, но не как в нашем случае — восседающими на условных изображениях соответствующих знаков зодиака. Этот тип был характерен для исламского Востока⁸⁵ и в Европе мог пустить корни только там, где восточное влияние было так же сильно, как в Венеции. Здесь, прямо на углу Пьяцетты и Рива дельи Скьявони, на двух капителях Дворца дождей можно увидеть семь планет, изображенные, там, где это возможно, восседающими на спинах своих зодиакальных знаков: Венера на быке, Марс на овне, а Солнце — на льве⁸⁶. Не приходится сомневаться, что Дюрер помнил об этой обособленной⁸⁷, но запоминающейся работе, когда трудился над своей гравюрой, которая совпадает с венецианской капителью не только в общих чертах, но и в таких подробностях, как

поза льва — «*passant guardant*», пылающий нимб вокруг головы солнечного бога и поднятая левая (на гравюре — правая) рука⁸⁸.

Величие Дюрера отнюдь не будет умалено тем, что один из его самых впечатляющих и оригинальных замыслов можно возвести к более ранним источникам и в смысле сюжета, и в смысле композиционных мотивов. Один лишь Дюрер, Дюрер — творец «Апокалипсиса» — мог наделить единичный и сравнительно незначительный образ столь возвышенным содержанием и, наоборот, облечь столь великую, но неосуществимую идею в зримую форму.

IV

Основной вопрос

В одной из иронических инвектив, с которой Гете некогда обратился к романтикам, пренебрежительно отзывавшимся об античности, он сформулировал свою точку зрения так: «Классическое искусство есть часть природы, и, поскольку оно трогает нас, оно относится к природе естественной (*natürlichen Natur*); неужели же мы должны отказаться от изучения этой возвышенной природы ради изучения природы обыденной?»⁸⁹.

При помощи этой своеобразной терминологии, которую почти невозможно воспроизвести на английском, Гете заменяет понятие «идеализм», как правило применявшееся к античному искусству, особым понятием «естественности». Иными словами, он хочет сказать, что существует различие между «обыденной» природой (которую можно определить как «природу без прикрас») и природой «возвышенной». Тем не менее, вторая отличается от первой не по сути, а лишь степенью своей чистоты, своей, так сказать, умопостигаемостью. Она напротив, природа более «естественная», и, отрицая «обыденное» в пользу «возвышенного», античное искусство, по Гете, не отвергает природу, но открывает нам ее сокровенные возможности.

Переосмысливая подобным образом академическую доктрину *beau idéal* (а заодно снимая условное противопоставление «натурализма» и «идеализма», вводя понятие двух видов натурализма — «возвышенного» и «обыденного»)⁹¹, Гете совершенно очевидно употребляет слова «природа» и «есте-

ственный» в фигуральном смысле («природа» и «естественное» как нечто противоположное «реальности» и «реальному»)⁹². В этом он, по всей видимости, следует широко известному определению Канта: «Природа есть бытие всецелой постолюку, поскольку оно определяется общими законами»⁹³. И если мы ограничим свою концепцию античного искусства теми его проявлениями, которые традиционно рассматриваются как «классические» в более узком значении этого термина (начиная примерно с храма в Олимпии и Парфенона до Мавзолея и Пергамского алтаря), то мы вполне сможем понять — и до определенной степени принять — то, что имел в виду Пете.

Так же как мир физика или энтомолога включает совокупность отдельных явлений или образцов, каждый из которых рассматривается лишь как пример того или иного закона или класса, мир классического художника включает совокупность типов, каждый из которых представляет определенное число индивидуальных случаев⁹⁴ — «частностей», сведенных к «общностям» не с помощью дискурсивной абстракции, а с помощью интуитивного синтеза⁹⁵.

Эта *typenprägende Kraft* — «типородная сила» — античного искусства — которое способно давать прототипы даже для изображений Богочеловека-Христа, потому что оно облекло все возможные сюжеты в формы, одновременно универсально приемлемые и насыщенные реальностью — очевидна во всех сферах. Так же как система греческой архитектуры даст образцовое выражение качествам и функциям неодушевленного материала, система греческой скульптуры и живописи определяет типичные формы характера и поведения живых существ, и прежде всего человека. И не только строение и движения человеческого тела, но и тайные и явные эмоции человеческой души, согласно правилам «симметрии» и «гармонии», сублимировались в возвышенной позе и сцене яростного сражения, в нежном печальном прощании и самозабвенном танце, в олимпийской безмятежности и героическом деянии, в скорби и радости, страхе и иступленном восторге, любви и ненависти. Все эти эмоциональные состояния были сведены, если воспользоваться излюбленным выражением Аби Варбурга, к «формулам пафоса», которые сохранили их ценность на многие века и кажутся нам «естественными» именно потому, что они «идеализированы»

по сравнению с реальностью — потому, что богатство отдельных наблюдений сконденсировалось и сублимировалось в едином универсальном опыте.

Умение уловить и упорядочить разнообразное множество явлений — вот в чем вечная слава античного искусства; но одновременно в этом же заключалось и непреодолимое препятствие. Типизация неизбежно предполагает умеренность, так как если индивидуум воспринимается лишь в меру своего соответствия тем общим законам, которые, согласно Гете и Канту, определяют «естественное», то места для крайних проявлений уже не остается. Начиная с Аристотеля до Галена, Лукиана и Цицерона античная эстетика настаивала на гармонии (*συμμετρία, ἁρμονία*) и середине (*τὸ μέσον*), и любое время, стремившееся к неумеренности, было либо безразлично, либо враждебно по отношению к античности. Греческая архитектура была неспособна дать зримый образ сверхъестественного пространства (воплощается ли сверхъестественное в невесомом парснии византийских церквей или в готическом вертикализме), она выражала лишь органический баланс природных сил, и греческую формулу изображения человеческой фигуры приходилось отвергать там, где требовалась жесткая иератическая скованность или безудержность движений. Ибо так же как «прекрасная поза» в античном искусстве — это покой в гармоничном сочетании с движением, «патетический мотив» античного искусства — это движение в органичном сочетании с покоем, и поэтому действие и бездействие здесь равно подчиняются одному и тому же, ранее неизвестному, принципу *contrapposto*. Ницше был прав, утверждая, что греческая душа, отнюдь не состоящая только из «*edle Einfalt und stille Grösse*» («благородной простоты и покойного величия»), находится во власти враждующих между собой «дионисийского» и «аполлонического» начал. Однако в греческом искусстве речь не идет о непримиримой вражде или даже о возможности разделить эти начала, поскольку их объединяет «чудо эллинской воли». В ней нет красоты без движения, равно как и пафоса без сдержанности; можно было бы сказать, что «аполлоническое» это «дионисийское» *in potentia*, а «дионисийское» это «аполлоническое» *in actu*.

• • •

Таким образом становится понятным, почему немецкий Ренессанс никак не мог воспринять античное искусство непосредственно: не столько потому, что не хватало античных памятников, сколько потому, что античность еще не стала «объектом возможного эстетического опыта» с точки зрения северных стран в пятнадцатом веке. Ибо, когда интернациональные традиции Средних веков утратили свою силу, и национальные особенности стали утверждаться все более беспрепятственно, северные страны выработали позицию столь диаметрально противоположную античному искусству, что о прямом контакте между ними не могло быть и речи.

То, что «античное искусство в узком смысле» тяготеет к типизации, помимо прочих обстоятельств, можно объяснить тем, что в основе своей оно пластично: его видение ограничено осязаемыми телами, которые либо сочетаются в нерасчленимые группы, либо полностью изолированы и самодостаточны. Соответственно принцип координации или унификации, на котором основано все художественное творчество, должен действовать в пределах самих пластических тел. Изолированная от своего окружения, каждая фигура должна заключать в себе одновременно единство и разнообразие, а это возможно лишь в том случае, когда она иллюстрирует или типизирует множество отдельных случаев.

Искусство северных стран пятнадцатого века, напротив, индивидуалистично и образительно. Наблюдая световые явления, порожденные взаимодействием осязаемых и ограниченных тел с неосязаемым и неограниченным пространством, оно стремилось сплавить их в однородный *quantum continuum*⁶⁶ и создать — предпочтительно в сфере живописи и графических искусств, но также и, в качестве своеобразной *tour de force*, в скульптуре и архитектуре — образительные образы, зиждущиеся на единстве субъективной «точки зрения» и равно субъективного «настроения»⁶⁷. Там, где античное искусство, отсекая отдельные объекты от всеобщего пространства, могло достичь единства в многообразии, лишь наделяя каждый из них репрезентативным, или типическим, значением, северное искусство пятнадцатого века включало отдельные объекты во всеобщее пространство и поэтому могло быть уверенно в многообразии *a priori* и воспринимать их как «частности»: необходимость восприни-

мать каждый отдельный случай как *pars pro toto* отпала, поскольку он пользовался статусом *pars in toto*.

Субъективный и индивидуалистический дух северного искусства пятнадцатого века (охарактеризованный Дюрером в его известной фразе о том, что каждый немецкий художник «стремится к новому образцу, какого никогда не видано было доселе»)⁹⁹ мог действовать в двух сферах, которые обе находились вне гетевской «естественной» или «возвышенной» природы и по этой причине были взаимно дополнительными: в сферах *реалистического* и *фантастического*, то есть в области интимного портрета, жанровых сцен, натюрморта и пейзажа, с одной стороны, и в области видений и фантазмагорий — с другой. Мир простой реальности, доступной субъективному чувственному восприятию, лежит *по эту сторону* «естественной» природы: мир видений и фантазмагорий, созданный также субъективным воображением, лежит *по ту сторону* «естественной» природы. Неудивительно поэтому, что Дюрер мог одновременно создавать такие вещи, как «Апокалипсис» и жанровые гравюры вроде «Деревенской четы» или «Повара и его жены»¹⁰⁰, а сравнив грюневальдовского дьявола с «Медузой Ронданини», мы со всей очевидностью увидим, что античное искусство наделяло красотой — или, используя иное выражение, «естественностью» — даже демоническое.

Таким образом, даже если античные подлинники заполнили бы Германию и Нидерланды, немецким и голландским художникам не было бы от этого никакой пользы: они не обратили бы на них внимания или отнеслись бы к ним с неодобрением, точно так же, как итальянский Ренессанс проглядел или осудил византийские и готические памятники. Конечно, начиная с пятнадцатого века и далее, северяне также посвятили немало усилий возрождению классической античности, а шестнадцатый век стал веком гуманизма не только в Италии, но и во Франции, Германии и Нидерландах. Немецкие гуманисты погрузились в античную историю и мифологию, писали на классической латыни и хорошо греческом¹⁰⁰, переводили свои фамилии на греческий или латынь¹⁰¹ и кропотливо собирали физические остатки того, что весьма характерно называлось «*Sacrosancta Vetustas*»^{*}.

* Священная Древность (лат.)

Но подлинной целью всех этих старательных изысканий была не столько античная форма, сколько античный тематический сюжет.

На Севере *rinascimento dell'antichità* было вначале делом прежде всего литераторов и любителей древностей. Художники, вплоть до появления Дюрера, оставались ему совершенно чужды, а ученые — первые представители ренессансного движения — явно не могли или не хотели оценивать, или даже просто рассматривать, античные памятники с эстетической точки зрения. Отсутствие интереса к художественным аспектам «Священной Античности» даже у самых ученых и чутких северных гуманистов воистину удивительно. Пейтингер, возможно крупнейший коллекционер и антиквар своего времени, по-настоящему интересовался лишь тем, что было так или иначе связано с античной эпиграфикой, иконографией, мифологией и историей культуры. Известно, что лучший друг Дюрера, Виллибальд Пиркхаймер, владел серьезной коллекцией греческих и римских монет, но он использовал ее только как материал для трактата о сравнительной покупательной способности римских и нюрнбергских денежных единиц¹⁰². В набросках предисловий, которые Дюрер заказывал своему другу-гуманисту (к счастью ни разу ими не воспользовавшись), мы обнаружим привычные ссылки на великих художников античности, чьи имена стали известны благодаря Плинию, но ни слова о художественных, или хотя бы воспитательных, достоинствах сохранившихся памятников¹⁰³.

Находка того самого «Аугсбургского Меркурия», тень которого уже давно маячит на страницах этого эссе, представляла такой интерес для Пейтингера (который, как мы помним, приобрел его для своей коллекции), что он посвятил ей довольно объемистый отчет. Давайте сравним начало этого отчета с отрывком из письма, в котором итальянец Луиджи Лотти описывает похожее событие — находку небольшой копии Лаокоона в 1488 году. В отчете Пейтингера читаем: «Аббат Конрад Мерлин узнал о камне, выкопанном рабочими и изваянном в образе Меркурия, без надписи. На голове [бога] крылышки и круглая диадема, также крылышки на ногах, тело обнажено, не считая переброшенной через левое плечо мантии. Здесь [т. е. слева от Меркурия] изваян петух, глядящий вверх, а с другой стороны ле-

жит бык или вол, над головой которого Меркурий держит в правой руке свою суму; в правой он держит кадуцей [украшенный] змеями, которые в верхней части образуют круг, в середине переплетены узлом, а хвосты их обращены внутрь, к рукоятке кадуцея¹⁰⁴. А вот что пишет Луиджи Лотти: «Он нашел трех красивых маленьких сатиров, стоящих на небольшом мраморном основании, большая змея своими кольцами оплетает всех троих. По моему разумению, они просто прекрасны — настолько, что кажется, будто слышишь их голоса; похоже, будто они дышат, кричат, защищаются с помощью изящнейших телодвижений, а тот, что посередине, словно падает замертво»¹⁰⁵.

Разница — поразительна. Итальянец проявляет явное безразличие к сюжету и историческим деталям, но зато насколько глубже его восприимчивость к художественным качествам («по моему разумению, они просто прекрасны») и эмоциональной стороне, особенно к правдоподобности изображения физического страдания¹⁰⁶. Немецкий автор сосредоточен на чисто антикварных вопросах; он испытывает явное удовлетворение, констатируя, что найденная фигура изображает Меркурия, правильно экипированного крыльшками на голове, ногах, сумой и кадуцеем, в сопровождении священных животных (хотя «вол или бык» на самом деле — козел). В первую очередь его беспокоит отсутствие надписи, а наиболее существенная часть описания посвящена кадуцею. После чего отчет переходит в нескончаемые рассуждения о символическом значении атрибутов и генеалогии самого бога; она прослеживается вплоть до египетского Тутта и, в конце концов, связывается с германским Вотаном (в отчете — «Годаном», что, якобы, на старонемецком означало «Бог»).

Этот отрывок — характерный образец первой реакции Севера на античность. Античное произведение искусства признается чрезвычайно важным для науки во всех аспектах, но не воспринимается как нечто несущее красоту, да этого и не могло быть, поскольку северное *Kunstwollen* не имеет ни одной точки соприкосновения с античностью. В качестве параллели альбому набросков Якопо Беллини, «Codex Escorialensis», «Хронике флорентийской живописи», гравюрам Николетто да Модены, Маркантонио Раймонди и Марко Денте да Равенна в Германии могут выступать раз-

ве что антикварные компиляции Хартмана Шеделя и Хуттиха, а также «Inscriptiones» Пейтингера и Петра Алиана. Поэтому в ксилографиях, которыми были иллюстрированы работы такого рода¹⁰⁷, превалирует чисто антикварный дух, даже если оттиски делались с неподдельным желанием «воспроизвести» подлинники античных скульптур. Внимание уделялось, прежде всего, тем памятникам, на которых имелась надпись; во-вторых, тем, которые служили иллюстрацией имени или идеи, содержащейся в надписи; в-третьих, тем, которые казались интересными благодаря особым иконографическим чертам. Исходя из этого, от таких «иллюстраций» требовалось отнюдь не адекватное воспроизведение художественного эффекта, а ясная и точная передача того, что казалось примечательным с эпиграфической и исторической точки зрения.

Конечно, даже в Италии иллюстраторы классических произведений искусства не могли избежать искажения стилистических особенностей оригинала. Но они сознавали это: они видели эстетические качества подлинника через призму своего времени, но они видели их. С самого начала Ренессанса каждая попытка итальянцев передать античный оригинал — удачная, неудачная или посредственная — была напрямую эстетически связана с моделью и изначально была нацелена на то, чтобы сохранить верность ее формальному облику. Северные ксилографии, напротив, не притязая на роль репродукций античных произведений искусства, скорее напоминали фиксацию археологических образцов. Даже после того как Дюрер открыл своим современникам глаза на движение и пропорции античности, немецкие ученые, равно как и многие немецкие художники, по-прежнему оставались столь же мало знакомы с физиогномикой произведений классического искусства, как, например, современный европеец, в его отношении к неграм или монголам, у которых он может уловить лишь общие характеристики, но не индивидуальные особенности. В качестве примера могу сослаться на то, что иллюстратор алиановских «Inscriptiones», составленных самыми компетентными немецкими учеными-классицистами, легко мог выдать рисунок Дюрера, изменив лишь иконографические аксессуары, за репродукцию античного «Атлета» (илл. 85—87) и представить миру дюреровского «Адама», внешне приспособив изображение к ар-

хеологическим целям, как пейтингеровского «Меркурия» (илл. 74)¹⁰⁸. Публика по-прежнему удовлетворяла свое любопытство иллюстрациями частично или полностью вымышленными, как в «Нюрнбергской хронике» Хартмана Шеделя (1493). В иконографическом отношении иллюстрации должны были быть правильными и подробными (хотя «Нюрнбергская хроника» по-прежнему могла использовать одну и ту же ксилографию для совершенно различных случаев), а читатели Апиана требовали чего-то вроде «античной красоты». Но, и в этом вся суть, их совершенно не беспокоило, будет ли эта красота красотой подлинника¹⁰⁹.

Следовательно, чтобы подойти к античному искусству как к *искусству*, северные страны нуждались в посреднике, и таковым стало искусство итальянского Кваттроценти, сумевшее привести два несовместимых элемента к общему знаменателю.

С одной стороны, итальянское искусство, прямой наследник античности, по сути своей было склонно делать акцент на пластическом и типичном в большей степени, чем на живописном и частном. Итальянское Кваттроценти принимало — по крайней мере в теории, но до определенной степени и на практике — все античные постулаты, такие как количественная и качественная гармония¹¹⁰, красивое и уместное движение¹¹¹ и не вызывающая сомнений миметическая выразительность¹¹²; даже свет использовался более для моделирования и четкого разграничения пластических объемов, чем для создания эффекта светотени, который объединил бы эти объемы с окружающим пространством. Однако, с другой стороны, итальянское Кваттроценти разделяло с северным искусством пятнадцатого века одну важнейшую предпосылку, которая не находила себе применения в Средние века: по обе стороны Альп искусство стало делом прямого и личного контакта между человеком и зримым миром.

Средневековому художнику, который в своей работе, в первую очередь, отталкивался от *exemplum*^{*}, а уж потом от жизни¹¹³, приходилось налаживать отношения прежде всего с традицией и лишь потом — с реальностью. Между ним

* Образец, пример (лат.)

и реальностью словно бы висел занавес, на котором предшествующие поколения начертали образы людей и животных, зданий и растений, — занавес, который мог время от времени приподниматься, но который нельзя было убрать совсем. Поэтому в Средние века непосредственные наблюдения над реальностью, как правило, ограничивались деталями, дополнявшими, но не вытеснявшими традиционные схемы. Ренессанс же провозгласил «опыт», *la bona sperienza*, основой основ искусства: предполагалось, что каждый художник будет подходить к реальности «без предвзятости» и творить ее — в каждой работе по-новому — по своему собственному разумению. Решающая новация — центральная перспектива¹¹⁵ — в сжатом виде отразила ситуацию, которой сама же фокусная перспектива помогла возникнуть и закрепиться раз и навсегда: ситуацию, когда произведение искусства стало фрагментом вселенной, которую наблюдает — или, по крайней мере, может наблюдать — определенный человек с определенной точки зрения в определенный момент времени¹¹⁶. «Первое — глаз, который видит, второе — видимый им предмет, и третье — расстояние между тем и другим», — повторяет Дюрер вслед за Пьеро делла Франческа¹¹⁷.

Эта новая позиция стала для итальянского и северного искусства невзирая на все различия общей основой, и именно метод перспективы, с одинаковым рвением принятый и разрабатывавшийся по обе стороны Альп, скрепил их союз. Перспектива, «творя» пространство вокруг фигур и между ними, постулирует, сколь бы «пластичным» ни был конкретный замысел, по крайней мере минимум живописного реализма, хотя бы минимум внимания к свету и воздуху, и даже настроения. Таким образом, на связь художников раннего Ренессанса с классической античностью влияли два противоположных устремления: желая возродить это искусство, художники оказались вынуждены выйти за его пределы. То, что они были искренни в своем энтузиазме по отношению к *antichità*, которую они провозглашали не только наследием славного прошлого, но и залогом славного будущего, не подлежит сомнению; показательно, что великие мастера первого поколения — Донателло, Гиберти, Якопо делла Кверча — прилагали все усилия, чтобы следовать античным формам, даже несмотря на то, что тематически их материал продолжал оставаться по преиму-

шеству христианским. С другой стороны, Кваттроченто никоим образом нельзя упрекнуть в недостатке симпатии к устремлениям и достижениям художников северных стран. Так же как северные скульпторы делали рельефы живописными, превращая их в род театральных подмостков, Гиберти и Донателло делали их живописными, подчинив их правилам перспективы. А итальянские живописцы и граверы попали в такую зависимость от «фламандцев» (которые, как им казалось, включают в себя и немцев), что в области искусства торговый баланс, если можно так выразиться, подавляющим образом складывался в пользу Севера на протяжении всего пятнадцатого столетия¹¹⁸. Тот же Поллайоло, который неустанно возвращался к античным «формулам пафоса», писал пейзажи «на фламандский манер» и одел своего Давида в современный костюм, мех и бархат которого выписаны с поистине голландской тщательностью; зачастую стремление к сочетанию классического «идеализма» и северного «реализма» можно увидеть в рамках одной картины¹¹⁹. Таким образом, итальянский Ренессанс представляет собой попытку приспособить друг к другу две противоречивые тенденции. На протяжении пятнадцатого века эти тенденции сосуществовали и нередко примирялись лишь за счет компромисса, в начале чинквеченто они гармонично объединились в краткосрочный союз¹²⁰; союзу этому суждено было рухнуть в семнадцатом веке. Конечные точки развития, начавшегося в период Кваттроченто, обозначают, с одной стороны, последователи «неинтеллектуального и неизобретательного» «реалиста» Караваджо¹²¹, с другой — классицизм¹²².

Итак, благодаря своему внутреннему дуализму, искусство итальянского Кваттроченто призвано было стать «посредником» между эстетическим опытом северных стран и античностью. Оно перелагало, и не могло не перелагать, язык классического искусства на язык, который был бы понятен Северу: ренессансные версии античных статуй это не столько копии, сколько переистолкования — переистолкования, которые, с одной стороны, сохраняли «идеальный» характер прототипа, но с другой — модифицировали его в духе сравнительного реализма. Даже там, где мы сталкиваемся с чисто археологическим — «документальным», как мы сказали бы сегодня, — воспроизведением специфического фрагмен-

та античной скульптуры (принципиально отличным от свободных импровизаций или этюдов с моделями в классических позах), мы наблюдаем фундаментальную разницу. Поза и выражение изменены в соответствии со вкусами времени и даже индивидуальными вкусами художника¹²³. Игра мускулов детализирована на основе опыта, полученного от рисунков с натуры или в результате анатомического изучения. Мраморно гладкая поверхность оживлена за счет колористических и изобразительных методов. Волосы кажутся выюющимися или развевающимися на ветру, кожа словно дышит, в незрячих глазах вновь появляется радужка и зрачок.

В такой, и только такой, форме античность смогла стать доступной северянам в качестве эстетического опыта: до тех пор, пока северное искусство было неспособно самостоятельно взглянуть на античные памятники глазами Ренессанса, оно могло воспринимать их только в италянизированной трансформации. От традиции, уже проникнутой подобными итало-античными элементами, к подлинной античности — или от традиции, еще свободной от них, к тому, что можно назвать ренессансной античностью, — лишь в этих двух направлениях могло развиваться далее северное искусство. Это позволяет нам понять, почему Дюрер, первым прокладывавший дорогу к античности, был еще не в состоянии пройти по ней. Если великое художественное течение можно назвать творением одной личности, то Северный Ренессанс был творением Альбрехта Дюрера. Михаэль Пахер сумел усвоить некоторые важные достижения итальянского Кваттроценти, но только Дюрер, благодаря итальянскому Кваттроценти, смог воспринять античность. Именно он дал северному искусству ощущение классической красоты и классического пафоса, классической силы и классической ясности¹²⁴. И если безвестный иллюстратор Апиана в своем стремлении придать античной скульптуре особую красоту и подлинность не мог выдумать ничего лучшего, как обратиться к рисункам и гравюрам Дюрера, то его поступок свидетельствует о том, что все северные художники начала шестнадцатого века — даже такие, как Бехам или Буркмайер¹²⁵, — были вынуждены прибегать к достижениям Дюрера во многом по той же причине, по какой он сам вынужден был обращаться к Поллайоло и Мантенье. Мы видим, как его «antikische Art» распространяется не только по всей Герма-

нии, но проникает и в Нидерланды. Лишь недавно удалось доказать, что Ян Гуссарт, прославившийся как первый фламандский «романист», на самом деле был обязан Дюреру своим первым знакомством с «миром южной формы»¹²⁶.

Последователи Дюрера могли идти к античности прямым путем, потому что они уже были ренессансными художниками; сам Дюрер не мог этого, потому что ему самому пришлось начинать ренессансное движение. Мартин ван Хеемскерк или Мартин де Фос могли видеть античный мир, находясь, так сказать, в позиции римлянина. Для Дюрера подлинная античность оставалась недоступной, потому что сначала он должен был усвоить античность итальянизированной. Эпигоны могли начинать с Дюрера; самому Дюреру приходилось начинать с Михаэля Вольгемута и Мартина Шонгауэра, а от них прямого пути к античности не было. Нельзя забывать, что Дюрер, со всей его «тоской по солнцу», был и во многом оставался северным художником эпохи поздней готики. Его замечательной одаренности в области пластических форм была под стать столь же замечательная восприимчивость ко всему живописному, его непрестанная озабоченность пропорциональностью и ясностью, красотой и «правильностью», сопровождалась столь же сильной устремленностью к субъективному и иррациональному, к микроскопически детальному реализму и фантазмагории. Да, Дюрер был первым северянином, который создал «правильные», научно выверенные изображения обнаженных фигур, но он же был и первым, кто создал подлинный пейзаж. Он был автором не только «Грехопадения» и «Геракла», но и «Апокалипсиса». Даже в самые зрелые годы Дюрер так и не стал чисто ренессансным художником¹²⁷, а на то, сколь мало он был чисто ренессансным художником в юности, указывает тот факт, что ему удавалось сохранить независимость как пейзажисту, даже когда он непосредственно копировал итальянские полотна или гравюры¹²⁸, и даже еще более то, как он использовал свои *antikische* этюды в работах, предназначенных для публикации в качестве гравюр и ксилографий. Статуарная фигура Аполлона Бельведерского появлялась у него либо в «противоречивом свете» облачного вечернего неба, отражающего мерцающее солнечное свечение, либо в полутьме лесной чащи. Когда же классические позы и движения не

претерпевали существенных изменений, они насыщались совершенно новым содержанием. Языческая красота Аполлона Бельведерского либо возносилась в сферу христианской религии, либо опускалась до уровня повседневной жизни. Его поза использовалась, как мы помним, в фигуре Адама в «Грехопадении» (илл. 80), равно как и в сцене Воскресения Христа (илл. 81), но она же появляется и в «Знаменосце» (гравюра В. 4), где олимпийский шаг Аполлона, смягченный для выражения неземного достоинства в «Воскресении», обретает энергичность и силу физического действия.

Сходным же образом Дюрер использовал «мотив пафоса», примером чему может служить «Умиравший Орфей». Мы вправе ожидать, что он вновь появится в том же контексте, для которого был изобретен, т. е. в сценах насилия и смерти, где жертва, прекрасная даже перед кончиной, старается избежать уничтожения. Однако это не так. Там, где люди действительно погибают, как, например, в «Убийстве Авеля» или в катаклизмах Апокалипсиса, Дюрер прибегает к совершенно иным позам — «смятенным и наводящим ужас или умиротворенным и набожным, но отнюдь не прекрасным». На листах из «Апокалипсиса» поза Орфея появляется лишь однажды, в виде фантастически задрапированной фигуры — настолько маленькой, что большинство зрителей и исследователей (включая автора данной книги) не замечали ее вплоть до 1927 года, и изображающей не столько умирающего, сколько одного из тех, кто «скрылся в пещеры и в ущелья гор» (Откр. 6:15)¹³⁰. [Позднее, когда Аполлон Бельведерский превратился в воскресшего Христа, умирающий Орфей был преобразен в Христа, несущего крест (ксилография В. 10).] А в одном из случаев Дюрер даже пошел на то, чтобы полностью изменить первоначальное значение образа: на рисунке, известном под названием «Мадонна в окружении животных»¹³¹, один из «пастухов полевых», приспосаблившийся радостного удивления, поднимает руку, словно защищаясь от небесного сияния, исходящего от ангелов, точно так же как Орфей, поверженный менадами и тщетно пытающийся отвратить их смертоносные удары¹³².

В заключение скажем: нет ни одного случая, когда бы Дюрер делал рисунок непосредственно с античного образца — будь то в Германии, Венеции или Болонье¹³³. Он открывал

античность только там, где — согласно его собственному, замечательному в своей откровенности заверению, — ее уже возродили для потомков¹³⁴: в искусстве итальянского Кватроченто, где она появлялась в облике, измененном в соответствии с нормами современности, но именно поэтому понятном ему. Если прибегнуть к помощи сравнения, можно сказать, что он обращался к античному искусству во многом так же, как великий поэт, не знающий греческого, обратился бы к произведениям Софокла. Поэту тоже пришлось бы положиться на перевод, но это не помешало бы ему уловить смысл Софокла более полно, чем переводчику.

ЭКСКУРС

ДЮРЕР И ИЛЛЮСТРАЦИИ К «INSCRIPTIONES» АПИАНА

Как уже отмечалось вначале, всякое исследование «Аполлоновской группы» Дюрера должно начинаться с «Асклепия» или «Аполлона-врачевателя» (рисунки L. 181, илл. 75) и «Сола» (рис. L. 233, илл. 76), датированных примерно 1500—1501 годами. Пытаясь возвести всю серию к «Аугсбургскому Меркурию» (илл. 71), Хаутман начинает с «Адама», созданного в 1504 году (илл. 80). Но даже в таком случае он вряд ли смог бы создать свою теорию, если бы сравнил дюреровские образы с античным оригиналом (илл. 71), а не с ксилографией, воспроизводящей его в апиановских «Inscriptiones Sacrosanctae» 1534 года (илл. 74). На этой ксилографии посланец богов в высшей степени похож на дюреровского Адама. На обоих изображениях левая (свободная) нога резко отставлена в сторону и назад; очертания правого плеча представляют изящную, плавную кривую; в левой руке, поднятой на высоту плеча, с резко опущенным вперед запястьем, Меркурий держит кадуцей, а Адам — ветвь рябины.

Все эти совпадения существуют, однако, лишь между дюреровской гравюрой и апиановской ксилографией, но не между гравюрой Дюрера и аугсбургской скульптурой. В последнем случае поза статуи совершенно иная: правая рука не опущена и не согнута в запястье, полуопущенная, она держит кадуцей не за середину, а за нижний его конец, как и во всех сопоставимых римских памятниках. Очевидно, что апиановская ксилография, опубликованная в 1534 году, не могла повлиять на гравюру Дюрера 1504 года. Тем не менее,

Хаутман приписывает обе работы Дюреру; с его точки зрения, Дюрер сам сделал рисунок с Аугсбургского Меркурия — рисунок, впоследствии использованный для его собственной гравюры с Адамом и для Меркурия с апиановской ксилографии. Как полагает Хаутман, на этом гипотетическом рисунке Дюрер изменил позу и очертания фигуры, что же касается положения левой руки, художник оказался в явном затруднении, истолковав «часть мантии, ниспадающей между рукой и телом, как опущенную руку» и по ошибке приняв «выступающую складку за локоть». Это, внушает нам автор, побудило Дюрера поднять и изогнуть левую руку, и этот ряд оплошностей в результате и дал фигуру Адама с гравюры 1504 года.

Начнем с того, что далеко не лучший способ — объяснять необычный и даже в некоторой степени приводящий в недоумение мотив с помощью прототипа, где этот мотив отсутствует. Но, не говоря уже об этом, хаутмановская гипотеза не только не дает ответа на вопрос, но еще больше запутывает его. Согласно исследователю, Дюреру было известно подлинное положение левой руки аугсбургского рельефа, когда он расписывал алтарь Паумгартнера, где рука Св. Георгия скорее приспущена, чем поднята. Таким образом, гравюра 1504 года оказывается основана на ошибочном истолковании, уже преодоленном художником около 1502 года. Если предположить, что Дюрер как археолог мог колебаться между двумя толкованиями, то как художник он мог свободно выбрать одно из них. Что могло заставить его сделать выбор в пользу апиановского варианта, который, применительно к Адаму, по словам самого же Хаутмана, должен был дать столь «неестественный» и «принужденный» результат?

В действительности положение правой руки Адама — которое, разумеется, соответствует положению левой на всех предварительных рисунках, — объясняется сложной предысторией создания самой гравюры. Как мы помним, основой для нее послужил рисунок «Сола» (L. 233, илл. 76), который предвосхищает окончательный результат даже в том, что касается молнии. Когда Дюрер решил объединить «идеального мужчину» и «идеальную женщину» в «Грехопадении человека», он, естественно, хотел, чтобы фигура Адама сохранила прекрасную ритмику движений своего прообраза — Аполлона Бельведерского — рука со стороны опорной ноги

опущена, со стороны свободной — поднята, — а также сохранить насколько это возможно строгую фронтальность, предписываемую образцом человеческих пропорций. На двух предыдущих рисунках (L. 475 и L. 173, последний датирован 1504 годом и непосредственно предшествует созданию гравюры) поза окончательно установлена. На обоих рисунках предплечья Адама лишь намечены, но очевидно, что Дюрер на тот момент склонялся к тому, чтобы ввести в композицию второе дерево (второе по отношению к Древу Познания, которое отделяет Адама от Евы): поскольку одна из рук Адама должна быть поднята, но уже не может нести что-либо (как на рисунках с Солом и Асклепием), она должна держаться за что-то¹³⁶, а это что-то могло быть только ветвью дерева.

Совершенно верно, что, как то и утверждает Хаутман, положение правой руки Адама «не было предназначено для того, чтобы он мог держаться за ветвь дерева», но отсюда не следует, что положение это продиктовано ошибочно понятой позой Аугсбургского Меркурия. Скорее, ветвь — или в данном случае даже целое дерево — могли предназначаться для того, чтобы мотивировать надлежащее положение правой руки Адама¹³⁶. [Я мог бы добавить также, что Дюрер тщательно старался обосновать появление второго дерева исходя из иконографических соображений (неизвестных мне в момент первой публикации этой статьи): остановив свой выбор, по контрасту с фиговым деревом в центре, на рябине, Дюрер мыслил ее как Древо Жизни в противоположность Древу Познания — Древо Жизни, за которое Адам еще «держится», пока он волен отвергнуть роковой плод¹³⁷.]

Как же тогда объяснить сходство между гравюрой Дюрера и ксилографией из Апиана? По моему мнению, более вероятно предположить не то, что Дюрер стилизовал своего Адама под Аугсбургского Меркурия, но что иллюстратор Апиана изменил Аугсбургского Меркурия, взяв за образец дюреровского Адама.

Хорошо известно, что «Inscriptiones» Апиана во многом основаны на материалах, собранных гуманистами предшествующего поколения — Колером, Пиркхаймером, Пейтингером, Конрадом Кельтским, Хуттихом — и частично публиковались ранее; так, книга о памятниках аугсбургской епархии была опубликована Пейтингером, о памятниках

Майнца — Хуттихом¹³⁸. Апиан, таким образом, выступал в роли главного редактора, и художнику, которого он пригласил иллюстрировать книгу, не приходилось делать зарисовки с подлинных памятников — он попросту использовал имевшийся под рукой иллюстративный материал. Он никогда не работал с подлинниками — за исключением разве что тех случаев, когда произведения искусства были небольшими и транспортабельными; вся задача его сводилась к тому, чтобы вносить улучшения и поправки в далекие от совершенства ксилографии из публикаций Хуттиха и Пейтингера и заново переделывать еще более неумелые зарисовки, еще не публиковавшиеся и принадлежавшие странствующим ученым. В целях достичь большего совершенства и одновременно большего единообразия стиля¹³⁹, автор гравюр на дереве прибегал к помощи дюреровских работ, причем не только в таких чисто графических деталях, как система штриховки и изображение волос и одежды, но и в позах, жестах и анатомии. Он систематически отыскивал рисунки и оттиски Дюрера, которые могли придать его работам более «современный» вид.

Так, например, на странице 451 помещена ксилография, изображающая якобы античную камею, найденную Конрадом Кельтским; тем не менее одна из фигур буквально соответствует фигуре с одной из дюреровских ксилографий в «*Libri atopum*». А поскольку эта книга появилась в 1502 году, тогда как, согласно тексту, камея была обнаружена не раньше 1504 года, иллюстратор Апиана, скорее всего, заимствовал эту фигуру с ксилографии в «*Libri atopum*», чтобы улучшить непосредственно имевшуюся у него модель — по видимому, набросок, сделанный первооткрывателем, — в соответствии с нормами 1534 года.

Ту же операцию можно проследить на примере так называемого «Атлета из Хелененберга», ныне хранящегося в Венском музее, который был найден в 1502 году и приобретен архиепископом зальцбургским Лангом (илл. 86). Ксилография в книге Апиана (илл. 87) — это точная зеркальная копия дюреровского рисунка (L. 351, илл. 85)¹⁴⁰, за исключением надписи, атрибутов и измененного положения поднятого предплечья. Сконструированная Дюрером фигура, одна из множества входящих в «Аполлоновскую группу», не могла быть копией с бронзового оригинала. Мы можем предпо-

ложить лишь, что автор ксилографии, вынужденный работать с неадекватным наброском, прибег к рисунку Дюрера, который тем или иным образом — возможно из собрания Пирихаймера — был приобретен Апианом и показался подходящим, так как изображал обнаженную натуру, похожую на античный образец. Копиист выдает себя грубым изображением топора, вложенного в левую руку статуи, но еще больше — словесными изменениями, внесенными в изображение правой руки, которая, чтобы хотя бы приблизительно соответствовать оригиналу, оказалась вытянутой вместо того, чтобы держать булаву. Производя изменения, автор ксилографии пренебрег даже тем, чтобы показать предплечье в перспективе, из-за чего оно кажется длиннее верхней части руки. По всей видимости, он заимствовал рисунок, не приспособив его должным образом к своим нуждам, из дюреровского «Трактата о человеческих пропорциях»¹⁴¹.

В данном случае Хаутман сам правильно оценил ситуацию. «... сравнивая рисунок L. 351 с „Атлетом из Хелененберга“ из иллюстраций к Апиану, — пишет он, — мы скорее вынуждены признать, что ксилография была стилизована под Дюрера, чем предположить влияние статуи на дюреровский рисунок». Слова эти справедливы не только в отношении к данной ксилографии, но и ко всем «дюреровским» иллюстрациям в «Inscriptiones», но особенно справедливы они при сопоставлении ксилографии Аутсбургского Меркурия с Адамом Дюрера.

Это можно продемонстрировать, сравнив ксилографию из Апиана (1534 год, илл. 74) с ксилографией из одноименной книги Пейтингера 1520 года¹⁴² (илл. 73). Согласно Хаутману, обе они исходят из одной модели — по его мнению, рисунка Дюрера, — которая была искажена в раннем варианте ксилографии, но передана более адекватно в позднем. Однако эта точка зрения не представляется обоснованной. Две ксилографии, основанные на одном рисунке, могут и зачастую действительно явно отличаются друг от друга, но эти отличия единообразно пронизывают всю работу. В данном же случае мы вполне очевидно имеем дело с ясно выраженной фрагментарностью этих различий. В позе и моделировке торса и ног оба варианта отличаются друг от друга так различительно, как только могут отличаться две передачи одного предмета. Однако в наклоне головы, чертах лица, изо-

бражении волос, кадуцей и шлема с крылышками¹⁴³ они идеально совпадают. Из этого следует вывод, что ксилография 1534 года не могла быть основана на том же рисунке, что и ксилография 1520 года; это значит, что существовал еще один рисунок, сделанный *ad hoc*, в котором мотивы ксилографии 1520 года сочтались с другими, отталкивавшимися от другого источника. И этим вторым источником было «Рехопадение человека» Дюрера.

Меркурий, каким он предстает на ксилографии 1520 года, не имеет ничего общего с дюреровским Адамом именно потому, что несмотря на всю свою неуклюжесть эта ксилография фактически ближе к оригиналу, чем ксилография 1534 года. На ней сохранена спокойная, несколько ленивая поза римского образца, квадратная линия плеч (которая невольно заставляет вспомнить плиниевские слова о *figura quadrata*) и, прежде всего, его достаточно неотчетливая моделировка. В то время как на ксилографии 1534 года, равно как и в «Рехопадении человека», мускулы напряжены, обозначены резкими выпуклостями, на ксилографии 1520 года мы видим сравнительно ровную, сдипообразную поверхность. Таким образом, именно апиановский мастер придал Меркурию черты дюреровского Адама, так сказать, *ex post facto*: именно он ввел контраст между почти вертикально поставленной ногой и свободной ногой, сдвинутой в сторону и назад (в то время как ноги на ксилографии 1520 года почти параллельны, бедро выдается вперед, а огромная ступня находится примерно на том же уровне); он сделал пропорции более утонченными и собранными¹⁴⁴; он создал четкий волнистый контур, подчеркивающий контраст между икрой и коленом, между локтем и предплечьем; он дал перспективное изображение ступни, в точности такое, какое мы видим на гравюре Дюрера, и даже пытался имитировать своеобразную дюреровскую светотень, густо затенив правую сторону фигуры, но бросив тень на нижнюю часть левой ноги.

Следовательно Дюрер не несет ответственности ни за одну из двух ксилографий с изображением Меркурия. Ксилографию 1520 года нельзя приписать Дюреру, поскольку в ней нет ничего близкого ему по стилю; ксилографию же 1534 года нельзя приписать ему потому, что многие фрагменты ее механически перенесены из другой, более ранней ксилогра-

фин¹⁴⁵. Подводя итог, можно сказать, что Меркурий 1534 года это своеобразная смесь Меркурия 1520 года и дюреровского Адама¹⁴⁶, и можно даже различить швы, соединяющие эту лоскутную работу: один из них приходится на шею, где затылочная мышца, скопированная с дюреровской гравюры, не совпадает с головой, перенесенной с болсс ранней ксилографии.

Урок, который можно извлечь из этой, в целом несколько скучной дискуссии, заключается не только в том, что Дюрер не принимал непосредственного участия в обработке приобретенных древностей, которая в конечном счете вылилась в публикацию апиановских «Inscriptiones», и, говоря более точно, не в ответе за ошибочное изображение левой руки Аутсбургского Меркурия¹⁴⁷; она дает нам возможность увидеть, как во вспышке света, каково было отношение к дюреровскому *antikische Art* со стороны его северных современников. [Когда автор апиановских иллюстраций улучшал репродукции античного Меркурия, ориентируясь на дюреровского Адама, он действовал *mutatis mutandis*, подобно тому изощренному в своем искусстве, но не слишком принципиальному венецианскому скульптору, который примерно в то же самое время трудился над тем, что должно было изображать греческий подлинник пятого века до н. э., смешивая две драпированных фигуры, заимствованных с перикловой стелы с двумя впечатляющими обнаженными фигурами, скопированными с микеланджеловских «Давида» и «Воскресшего Христа» из Санта-Мария-сопра-Минерва (илл. 88)¹⁴⁸. Для немецкого художника, дюреровские образы были тем же, чем для венецианского фальсификатора (и, между прочим, для Вазари), были образы Микеланджело: произведением таким же классическим — а по сути даже более классическим, — чем подлинное творение греческой или римской античности.]

Примечания

1. K. Lange und F. Fuhs. Dürers schriftlicher Nachlass. Halle, 1893. S. 207.

2. Там же, с. 181.

3. Там же, с. 344.

4. Ср. предыдущий раздел.

5. См. *E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie*. Berlin, 1915; см. также раздел II наст. изд.

6. *K. Lange und F. Fuhse*, op. cit., S. 254.

7. *M. Hautmann, Dürer und der Augsburger Antikenbesitz* // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. XLII, 1921. S. 34 ff.

8. *A. Warburg, Der Eintritt des antikisierenden Idealstils...* // *A. Warburg, Gesammelte Schriften*. Leipzig—Berlin, 1932, I, S. 175.

9. *F. Wickhoff, Dürers antike Art* // *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*. I. S. 413 ff.

10. *A. Warburg, Dürer und die italienische Antike* // *A. Warburg, Gesammelte Schriften*. Leipzig-Berlin, 1932, II, S. 443 ff.; ср. также *J. Meder, Neue Beiträge zur Dürer-Forschung* // *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. XXX, 1911. S. 183 ff.

Мотив этот прослеживается вплоть до третьего тысячелетия до н.э.; см. маленький Триумфальный рельеф Менутухотепа в Каире.

11. См. ссылки в: *M. Thausing, Albrecht Dürer*. Leipzig, 1884, S. 226. Позднейшая критика не усматривает непосредственной связи между рисунком Дюрера и дошедшей до нас гравюрой, а скорее склонна связывать его с, по-видимому, более совершенным прототипом этого оттиска (см. *Meder*, op. cit., с. 213).

12. *W. Weisbach, Der junge Dürer*. Leipzig, 1906, S. 47; *Meder*, op. cit., S. 224. *Hautmann*, op. cit., P. 34. Возможно, здесь уместна небольшая иконографическая дискуссия. Лицом к Аполлону стоит бородатый мужчина в восточном платье, в руках он держит череп, у ног его лежит книга и стоит сосуд в форме шара. Надпись на сосуде, LVTV.S, Вихоф (*Wickhoff*, op. cit., S. 417) дополнил до словосочетания «lutum sacrum», «священный пар», таким образом связывая сосуд и бородатого восточного человека с оракулом Аполлона, где пар играет значительную роль. Однако слово «lutum» («грязь», «глина», «суглинок») никогда не обозначало «пар». Правильное прочтение — «lutum sapientiae» — представляет собой термин из области алхимии, обозначающий специальную замазку, с помощью которой печатались сосуды алхимиков (см. *E. O. von Lippmann, Die Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*. Berlin, 1919, S. 43): вещество, из которого возникает гетевский гомункул также «in einem Kolben vertulert». Таким образом, сцена представляет алхимическое действие, чему вполне соответствует и фантастический наряд, и книга, и кипящий сосуд, и череп, правильное истолкование которому дал Эфрусси (*Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins*. Paris, 1867, p. 121), не расшифровывая сокращения «LVTV.S». Единственный вопрос состоит в том, насколько Аполлон, тесно связанный с алхимиком с композиционной точки зрения, ассоциируется с ним иконографически. Трудно сказать с полной определенностью, однако это отнюдь не невозможно. Аполлон-Сол, солнце, представляет для алхимика драгоценный металл, который он хочет получить: «Die Sonne selbst, sic ist ein lautes Gold» («Само солнце, оно и есть чис-

тое золото».) Таким образом, фигуру Аполлона можно интерпретировать либо как символ золота, которое хочет получить алхимик в процессе своих манипуляций, либо, более конкретно, как статую, под чьим покровительством происходит алхимическое действие. Так, например, Рабле высмеивает тайные науки в своем великодушном описании храма магии, украшенного образами всех планетарных богов, и среди них — статуей «Феба», сделанной из «чистейшего» золота («Гаргантюа и Пантагрюэль», V, 42).

13. См. выше, с. 67—68.

14. В других близких по времени работах (например, на гравюре В. 4, выполненной «Мастером I. В. с Птицей», или на ксилографиях к книге Франческо Колонны «Hypnerotomachia» (Венеция, 1499) бык смотрит прямо перед собой, и поза Европы совершенно иная.

15. Полициановское описание, разумеется, восходит к Овидию, но непосредственно вывести из овидиевского текста рисунок Дюрера невозможно. Во-первых, полициановская версия не просто основана на *locus classicus* («Метаморфозы», II, 870, цитированное Викхофом, *op. cit.*, P. 418), но и скомпилирована из нескольких разрозненных отрывков. Так, «развевающиеся одежды» взяты из «Метаморфоз», I, 528, а поджатые ноги Европы — из «Фаст», 5, 611, где, помимо того, деталь эта изображена как повторяющаяся, переходное действие («saepe puellares subducit ab aequore plantas»), в то время как Полициано описывает застывшую позу. Во-вторых, рисунок Дюрера соответствует тексту Полициано также и в мотивах, которые отсутствуют у Овидия и отчасти взяты из других источников: это сетования спутников Европы и — если *nota* означает «он озирается» — «настороженность» быка. В-третьих, Европа должна правой рукой держаться за рог, а левой — опереться в спину быка, тогда как на рисунке Дюрера происходит прямо противоположное. Это можно объяснить тем, что Полициано говорит только об «одной» и «другой» руке. Кстати сказать, текст его вполне объясняет и своеобразную позу Европы, которая, согласно Викхофу, восходит к «Nike Tauroktonos». Предположение Хаутмана о том, что моделью Дюреру могла послужить хранившаяся в то время в Аугсбурге скульптура, изображавшая «taurus qui vehebat nudam puellam tenens brachiis auxilium implorantem»**, совершенно беспочвенно, так как именно мотив «умоляюще протянутых» рук девушки отсутствует в дюреровской композиции.

16. K. Giehlow, Poliziano und Dürer // Mitteilungen der G. für vielfältigende Künste. XXV, 1902, P. 25 ff.

17. Ср., например, так называемую «Аллегория Провидения» Беллини в венецианской академии. «Путти» на рисунке Дюрера, об-

* «Часто извлекает из моря девственные ростки» (лат.)

** «Быка, влекущего обнаженную девушку, которая, простирая руки, взывает о помощи» (лат.)

разы которых позднее развились в самостоятельные гравюры В. 66 и В. 67, также, по всей видимости, имеют отношение к венецианской школе; ср., например, гения с шаром (В. 66) и маленького флейтиста в «Аллегории Фортуны» Беллини, также хранящейся в академии Венеции. Э. Титце-Конрат (E. Titzze-Conrat. «Dürer-Studien», Zeitschrift für bildende Kunst, LI, 1916, s. 263 ff.), стараясь связать гравюры В. 66 и В. 67 с античным рельефным типом, но тем не менее справедливо оценивая историческую ситуацию, делает верное замечание о существовании «промежуточного звена между ними и античным подлинником».

18. Ср. Н. Wäffl. Die Kunst Albrecht Dürer. 2 ed. München, 1908. S. 170.

19. Ср., например, вторую фигуру слева на гравюре Мантеньи «Положение по гроб», В. 3.

20. Предлагаемая Титце-Конрат интерпретация сюжета как «Ахелоя и Перимелы» («Метаморфозы», VIII, 592 и далее) расходится с тем фактом, что появляющийся на берегу отец не выказывает никаких признаков той *feritas paterna**, что безжалостно осуждала бы похищенную дочь на смерть. Напротив, он спешит на берег (ср. фигуру бегущего ландскнехта на ксилографии В. 131), чтобы спасти жертву или, по меньшей мере, если опоздает, оплакать ее. Тот факт, что Овидий пространно описывает превращение Ахелоя в быка (IX, 80 и далее), а одного из его рогов — в рог изобилия, уже сам по себе должен был препятствовать ошибочной интерпретации их как «оленьих рогов».

21. A. Warburg. Botticellis Geburt der Venus... Op. cit., I, passim, особ. S. 21 и 45, где чрезвычайная важность образа «нимфы» иллюстрируется множеством литературных примеров. Слово это систематически употребляется как античный парафраз «служанки» или «возлюбленной».

22. Совершенно естественно, что художники, проявлявшие интерес к мифологическому сюжету, часто полагались на современных авторов, писавших на родном языке. Так, влияние Полициано очевидно в «Рождении Венеры» Боттичелли, «Палатее» Рафаэля и североитальянских изображениях Орфея (см. A. Springer. Raffael und Michelangelo, 2nd. ed., Leipzig, 1883, II, S. 57 ff.; Warburg, op. cit., I, S. 33 ff., II, 446 ff.). Также нет необходимости возводить множество маленьких морских созданий на рисунке Дюрера (если их вообще следует объяснять литературными параллелями) к Лукиану и Мосху. Из всех прочих примеров мы могли бы процитировать прелестное описание воображаемого античного рельефа из *Hyperotomachia*, fol. D II v: «...offeriuase ... caelatura, plena concinnamente di aquaticae monstercul. Nell' aqua simulata & negli moderati plemmyrull semi-homini & focmine, cum spirate eode pisciculatie. Sopra quelle appresso il dorso acconciamente sedeano, alcune di esse nude amplex-

* Дикость предков (лат.)

abonde gli monstri cum mutuo innexo. Tali Tibicinarii, altri cum phantastici instrumenti. Alcuni tracti nelle exfrance Bige sedenti dagli perpeti Delphini, dil frigio fiore di nenupharo incoronati. ... Alcuni cum multiplici uasi di fructi copiosi, & cum stipate cople. Altri cum fasciculi di achori & di fiori di barba Silvana mutuamente se percoteuano...»; (аббревиатуры раскрыты, пунктуация модернизирована). Насколько очаровательный макаронический язык Колонны вообще поддается расшифровке и переводу, текст гласит примерно следующее: «Их глазам предстал... гармонично заполненный маленькими водяными чудидцами рельеф. В искусно изображенной воде и мягких волнах прилива (виднелись) полумужчины, полуженщины с изогнутыми рыбьими хвостами. На их спинах в изящных позах расположилось несколько обнаженных женских фигур, заключивших чудидц в свои объятия. Некоторые играли на флейтах, другие на прочих неведомых инструментах. Некоторые, увенчанные влажными водяными лилиями, разъезжали в непривычного вида колесницах, запряженных проворными дельфинами... Часть из них держала вазы различных форм, полные спелых сочных фруктов и переполненные рога изобилия. Другие хлестали друг друга ирисами или цветками barba silvana»

23. Ср.: A. Warburg. *Botticellis Geburt der Venus...* Op. cit., I, passim. Профессор Карл Роберт из Халле любезно уведомил меня, что во времена классической античности, и то лишь в строго определенный период, только менады изображались с распущенными волосами. В эпоху раннего итальянского Возрождения этот весьма своеобразный мотив был воспринят с таким всеобщим воодушевлением, что в определенном смысле стал «опознавательным знаком» античной манеры: даже в сравнительно точные копии античных работ ренессансные копиисты охотно приносили мотив развевающихся волос и одежд. Ср. рисунок из Шантийи, который разбирает Варбург, Op. cit. P. 19, или широко известную гравюру «Ариадна и Вакх» («Каталог ранних итальянских гравюр в Британском музее», P. 44, илл. A.V. 10), на которой фигуру в правом углу следует сравнить с берлинским рельефом, приведенным в R. Kekulé von Stradonitz. *Beschreibung der antiken Skulpturen*. Berlin, 1891. № 850. Эта любопытная идиосинкразия, которую отмечает и подчеркивает Варбург, отличала ранний Ренессанс как от античного искусства, так и от современного ему искусства северных стран. Античное искусство, как мы уже видели, любило изображать физические движения, но подчеркивало их эффект при помощи развевающихся волос исключительно в образах менад. Искусство поздней готики, с другой стороны, настолько упивалось игрой самостоятельных линий, что изображало «развеваемые ветром волосы» даже у персонажей в статичных позах; см., например, исполненных покоя «Мудрых Дев» Шонгауэра (B. 77, 78, 81, 84) или также пребывающую в полном покое «Wildendame» Мастера Игральных Карт. Итальянское Кваттроченто, однако, придало мотиву, который в классической ан-

тичности был ограничен рамками особого сюжета, общий характер, но, с другой стороны, также ограничило его употребление образами, схваченными в момент физического движения: предпочтение поздней готики в отношении линейного движения получило полную свободу действий, однако лишь там, где оно шло параллельно античному стремлению передать органическое, телесное движение. Заменяя отдельные пряди волос их компактной массой, Высокий Ренессанс, примером чему может служить «Галатея» Рафаэля, вполне логично перевел мотив «развешивающихся волос» из плоскости линейного в плоскость пластического выражения.

24. См. Meder, op. cit., S. 215, а также Weisbach, op. cit., S. 36, 63.

25. См. Weisbach, op. cit. S. 48, с воспроизведением.

26. C. Robert. Die antiken Sarkofagreliefs, III, 1, Berlin, 1897.

27. См. также Clarac. Musée de Sculpture comparée, № 2009).

28. Автором другой работы — «Давида» из Национальной галереи в Нью-Йорке. — ранее приписывавшейся Поллайоло, теперь считается Андреа Кастаньо.

29. Хаутман полагает (op. cit., P. 38), что статуя Геракла, воспроизведенная — вид спереди и вид сзади — в Petrus Apianus. Inscriptioes... Petrus Apianus Mathematicus Ingolstadtensis et Bartholomaeus Amanteus Poeta DED., Ingolstadt, 1534, P.P. 170, 171), принадлежала семье Фуггеров из Аугсбурга, хотя он и признает, что в описании коллекции Фуггера Беата Ренаиа (1531) нет ни одного упоминания о статуе Геракла и что легенда об апиановских ксилографиях вполне может означать (и действительно означает) лишь то, что один из Фуггеров, Раймунд, предоставил для репродукции какой-то из предметов своей коллекции рисунков. Однако для того, чтобы обосновать знакомство Дюрера с античной статуей Геракла в Аугсбурге в 1500 году, он предлагает идентифицировать статую с репродукции Апиана с *imago marmoræa*, изначально принадлежавшим Пейтингеру. В 1514 году Пейтингер упоминает, что мрамор «находится у него дома» и «недавно привезен из Рима», после чего, согласно Хаутману, он мог быть приобретен Фуггерами между 1531 и 1534 годами. С этой гипотезой вряд ли можно согласиться. Во-первых, если статуя, воспроизведенная Апианом, на момент публикации принадлежала Фуггерам, почему он ясно и недвусмысленно не заявил об этом? Во-вторых, даже если мы допустим возможность смены владельца — впрочем маловероятную при жизни Пейтингера, — то как объяснить, что статуя, упомянутая как *luper allata** в 1514 году, принадлежала ему еще в 1500? В-третьих, работа, воспроизведенная Апианом, появляется под заголовком «Итальянские древности». Напрашивается вывод, что Геракл Пейтингера, упомянутый в 1514, не идентичен статуе, воспроизведенной Апианом, а «Геракл Фуггера» никогда не существовал.

* Недавно узнанная (лат.)

30. Ландскнехт с гравюры В. 88 также справедливо связывает с рисунком L. 347. Разумеется, в обоих случаях фигура изображена зеркально. Аналогичную ситуацию с живописным Гераклом, где зеркальное изображение не является результатом механизма процесса печатания, можно объяснить необходимостью поместить лук в левой руке стрелка.

31. Приводится в рукописи в Вольфенбюттеле, воспроизведена Паоло д'Анконой (Paolo d'Ancona «Di alcuni codici miniati», *Arte*, X, 1907, P. 25, ff., p. 31) и упоминается Хаутманом, *op. cit.*, S. 38. Ксилография «Аполлон на Парнасе», которая появляется в книгах Конрада Кельтского «Melopolaе» и «Guntherus Ligurinus» (обе вышли в свет в 1507 году) между прочим, основана на сходном прототипе; см. миниатюру той же рукописи, воспроизведенную Паоло д'Анконой, P. 30.

32. «Легкое, изысканное движение дюреровской модели [ср. Аполлона с миниатюры из Вольфенбюттеля], где стройная, художественная фигура касается земли только носком правой ноги, заменено энергичной размашистой позой, причем правая нога прочно опирается о землю, а левая вытянута и отставлена назад» (Hautmann, *op. cit.*, S. 38).

33. *Thausing*, *op. cit.*, s. 279.

34. Удивительно, как скрупулезный Хаутман пропустил этот момент. Он справедливо замечает, что и в гравюре Конрада Кельтского, и в живописном Геракле помимо влияния непосредственно итальянских прототипов ощутимо также влияние античной скульптуры, и справедливо предполагает, что Дюрер имел в своем распоряжении рисунок с изображением античного Геракла, несущего Эриманфского вепря, «вид спереди и вид сзади». Но одно он проглядел, а именно, что этот самый рисунок в действительности дошел до нас: это рисунок L. 347, где Геракл дан в «переложении» Поллайоло. Даже с чисто стилистической точки зрения этот рисунок значительно ближе к окончательным вариантам дюреровских работ, чем ксилографии Алиана. Так, сравнивая вид спереди алиановского Геракла (илл. 70) и картину Дюрера (илл. 66), мы видим, что торс не так наклонен вперед; что выдвинутая нога согнута меньше; что другая не так напряжена в колене; что нога, изображенная в перспективе, нарисована совершенно иначе и что основная часть спины скрыта львиной шкурой. Из этого мы можем сделать вывод, что, во-первых, Дюрер не испытал влияния статуи Геракла, воспроизведенной на двух ксилографиях Алиана, и что, во-вторых, он не несет никакой ответственности за сами эти ксилографии. То, что это справедливо и в отношении прочих алиановских иллюстраций, приписывавшихся Дюреру, будет показано в Экскурсе (с. 305 и далее).

35. Этому удачному выражению я обязан Варбургу, *op. cit.*, P. 176.

36. О приоритетности дюреровских этюдов женских пропорций и их последующей (но временной) модификации в русле витруви-

анского канона см. *E. Panofsky, Dürer Kunsttheorie*. S. 84 ff. «Обнаженная нагнувшаяся фигура» (рисунок L. 466, 1501 г.), чья поза повторяет позу так называемой «Амимоны» (гравюра В. 71), т. е. позу, что была знакома Дюреру, до того как он мог видеть ныне утраченную античную «Цирцею», которая «*nuda incumbens innixa dextro brachio*», указывает на примерную дату вторжения витрувианского канона — с его предпочтением квадратной, а не прямоугольной пропорции груди — в систему, сложившуюся в таких ранних образцах, как рисунки L. 37/38, L. 225/226 (1500 г.) и *R. Bruck, Dürers Dresdner Skizzenbuch*. Strassburg, 1905. Илл. 74/75.

37. *E. Panofsky, Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältniss zur Barbari // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. XLJ. 1920. S. 359 и далее. (Интерпретация рисунка L. 181 как «Аполлона-врачевателя», а не как «Асклепия», была предложена К. Т. Паркером: *K. T. Parker, Eine neugefundene Apollzeichnung Dürers // ibidem*. XLIV. 1925. S. 248 и далее).

38. Превращение Сола (с короткими волосами, скипетром и солнечным диском) в «обычного» Аполлона (с развевающимися волнистыми волосами, луком и стрелами) зафиксировано в «автокопии», исправленной от руки (рисунок L. 179). В 1505 году Дюрер вновь обратился к теме Аполлона и Дианы, на совершенно иной основе, в гравюре В. 68; ср. *Panofsky, ibidem*.

39. *Hautmann, op. cit.*, S. 43 и далее.

40. *Wolflin, op. cit.*, S. 366.

41. Таким образом, единственным аргументом против того, что на «устойчивую позу» Адама повлиял Аполлон Бельведерский, может служить лишь несовпадающий поворот головы. О связи между Адамом и ксилографией, воспроизведенной в «*Inscriptiones*», p. 422, Алиана, см. Экскурс.

42. *H. Egger, Codex Escorialensis*. Vienna, 1906.

43. Очевидно, что это, второе, изображение осталось не замеченным Хаутманом, который считает, что рисунок Аполлона Бельведерского, послуживший Дюреру моделью для его идсальных фигур, «должен был коренным образом отличаться от всех известных старых изображений статуи» — мнение, которое, между прочим, опровергает не только «*Codex Escorialensis*», но и гравюра Николетто да Модены (В. 50, ок. 1500 г.).

44. То, что именно такое положение ног было важно для Дюрера, явствует из четко очерченной тени на рисунке L. 233.

45. В связи с этим ср. *L. Justi, Konstruirte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers*. Leipzig, 1902.

46. Подобные «двойные стимулы» — нередкое явление в работе Дюрера. Ср., например, связь его «Амимоны» с левой группой «Битвы морских чудовищ» Мантеньи (которую Дюрер скопировал на рисунке L. 455) и с гравюрой Барбари «Победа»; а также связь между его гравюрой В. 75 («Четыре ведьмы»), гравюрой Барбари «Победа и Слава» и его собственными этюдами с натуры, объединенными на рисунке L. 101.

47. Возможно, Диониса (ср. Clagac, op. cit., № 1619). Профессор Фишель обратил мое внимание на фреску в Каза ле Ветти в Помпее, напоминающую жреца Вакха Мантеньи даже мотивом рога изобилия; в эпоху Ренессанса должны были быть известны и другие варианты этого образа.

48. Гравюра В. 20; ср. рисунок Дюрера L. 454.

49. Ксилография P. 217; ср. A. Lichtwarck. Der Ornamentstisch der deutschen Frührenaissance. Berlin, 1888. S. 9.

50. Брук, op. cit., илл. 70/71; о датировке этого рисунка ср. E. Panofsky. Dürers Kunsttheorie. S. 90, прим. 1.

51. Св. Георгий с алтаря Паумгартнера работы Дюрера — еще один образ, который Хаутман пытается объяснить влиянием «Аугсбургского Меркурия», — возможно тоже восходит к Сатиру Мантеньи, где Дюрер мог найти все детали, знакомые ему по аугсбургской скульптуре; с композиционной точки зрения дракон святого гораздо ближе к рогу изобилия Сатира, чем к *marsurium* Меркурия. Ср. прим. 125.

52. См. илл. 77.

53. W. Amelung. Die Sculpturen des vatikanischen Museums. II. Berlin, 1908. S. 257.

54. Еще более далекую от истины трактовку образа змеи находим в Приложении к «Inscriptiones» Апиана, где «Младенец Геракл, душащий змея» трактуется как «Второй сын Лаокоона».

55. Действительно, Дюрер не изображал «обычного» Аполлона вплоть до относительно позднего периода; однако изображений Меркурия у него вообще нет за исключением рисунков L. 420 и L. 652, которые восходят не к аугсбургской скульптуре, но к рисунку Хартмана Шеделя по мотивам Кириака Анконского. То, что сам Аполлон Бельведерский не появляется на страницах книги Апиана, можно объяснить тем, что, по сути своей, это издание представляет свод надписей, иллюстрации к которым, отнюдь не притязаящие на полноту, ограничивались материалом, имевшимся под рукой (см. собственное замечание Апиана по этому поводу, с. 364).

56. Я также не согласен с Хаутманом в том, что ксилография В. 131 («Рыцарь и ландскнехт») восходит к римскому надгробию, которое, до 1821 года, можно было видеть на одной из улочек Аугсбурга и изображение которого помещено в Marx Welser. Regum Augustanarum libri VIII. Augsburg. 1594, S. 226 (Hautmann, op. cit., S. 40). Даже если бы этот памятник, не упоминавшийся до 1594 года, был доступен на сто лет раньше, его связь с ксилографией Дюрера представляется недостоверной. Ксилография действительно предполагает наличие модели, воспроизведенной в обратном изображении (хотя тот факт, что всадник держит поводья в левой руке, сам по себе не является необычным). Однако эта модель была обнаружена в одной из собственных работ Дюрера. На среднем плане рисунка, известного под названием «Мирские наслаждения» (L. 644),

можно видеть рыцаря практически в той же позе, также сопровождаемого собакой, и бегущего мужчину, который несмотря на разницу в одежде и снаряжении во всех остальных отношениях напоминает вторую фигуру с ксилографии. Нет ни малейшего сомнения, что ксилография возникла на основе этой небольшой триады, которую Дюрер выделил для самостоятельного изображения, предваряющего «Четырех всадников Апокалипсиса». Кроме того, все черты, будто бы характерные именно для дюреровской ксилографии, в действительности совершенно типичны для северного искусства (см., например, помимо многочисленных изображений на гравюрах, живописных полотнах и перстнях, небольшой рельеф Св. Георгия Адама Крафта, воспроизведенный в книге Дехио: *G. Dehio. Geschichte der deutschen Kunst. II. Berlin-Leipzig, 1921, № 340*). Даже движение руки, вытянутой назад, имеет более близкие параллели с северными изображениями, чем с римским надгробием (где оно является не выразительным жестом, а естественным движением всадника). Так, они встречаются в частности в иллюстрациях к легенде о «Трех живых и трех мертвецах»; из сравнительно более современных примеров см. миниатюру, хранящуюся в берлинском «Кабинете гравюр», на которой один из троих молодых людей, остановленных на пути тремя отвратительными трупами, галопом уносится прочь с похожим жестом страха и омерзения. Вполне возможно, что дюреровский замысел был подсказан изображениями подобного рода, которые пользовались особенной популярностью к концу пятнадцатого века; его рисунок внушает ту же мысль, что и легенда о «Трех живых и трех мертвецах» за исключением того, что беспечные молодые люди не бегут от Смерти и не заняты философской беседой с ней, но — сами того не ведая — оказываются под ее незримым надзором.

Кроме всего вышесказанного предположение Хаутмана неприемлемо по причинам хронологического порядка. Ксилография В. 131, по всей вероятности, не может быть датирована позднее, чем 1497 годом — оксфордский рисунок был выполнен даже одним или двумя годами раньше, — тогда как, согласно хронологии того же Хаутмана, первый предполагаемый визит Дюрера в Аугсбург не мог состояться ранее 1500 года. Кстати говоря, эта первая поездка в Аугсбург носит чисто гипотетический характер: портрет Якоба Фургера нельзя использовать как аргумент в данном споре, так как эта работа была выполнена в 1518—1520 годах; помимо всех стилистических соображений см. надпись (1518) на одном из предварительных этюдов (Берлин, Кабинет гравюр. L. 826).

57. *F. Cumont. Mithra ou Sarapis kosmokrator / Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1919, P. 322.*

58. *Idem. Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra. Brussels, I, 1899. P. 48 и далее. А также: H. Usener. Sol Invictus // Rheinisches Museum für Philologie. LX., 1905. P. 465 и далее.*

59. Хочу выразить благодарность Д-ру Бернхарду Швейцеру, обратившему мое внимание на эту область.

60. О значении этого жеста см. *F. J. Dölger. Sol salutis. Münster, 1920, S. 289.*

61. О различных типах Сола на монетах см. *Usener, op. cit., p. 470.*

62. British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Phrygia, Barclay V. Head, ed., 1906; ср. также монеты из Цезарии и Каппадокии (British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia and Syria, Warwick Wroth, ed., 1893, илл. VII, 12; IX, 6, 7; X, 6, 14; XI, 11; XII, 3).

63. См. изображение Сола на илл. 83; *F. Saxl. Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen / Der Islam, III, p. 151, илл. 15.*

64. Когда солнечный бог изображается вместе с императором, скипетр и державу держит император, а возлагающий на его голову корону бог довольствуется хлыстом: ср. монету с изображением Константина Великого в книге Хирша (*Hirsch. Numismatische Bibliothek. XXX, 1910, № 1388*). То, что Дюрер мог быть знаком с еще более редкими античными монетами, не удивительно. Благодаря своей исторической и эпиграфической ценности и относительной доступности, античные монеты были одним из излюбленных предметов коллекционирования среди немецких гуманистов. О коллекции Пейтингера см. *Hautmann, op. cit., p. 35*. То, что Пиркхаймер тоже был владельцем «значительной коллекции греческих и римских монет», подтверждает его биография (составленная в основном его праправнуком Хансом Имхофом III), которая служит введением к книге: *Pirchheimer «Opera»*. M. Goldast, ed., Frankfurt, 1610. Пиркхаймер сочинил нумизматический трактат «*De priscaeorum numismatum ad Norimb. monetae valorem aestimatione*» («Opera», s. 252 ff.) и собирался опубликовать полный перечень всех императоров — от Юлия Цезаря до Максимилиана I, который Дюрер проиллюстрировал бы на основе монет их времени.

65. См. *H. Usener. Sol Invictus, S. 465* и далее; *Idem. Das Weihnachtsfest. Bonn, 1899 (и 1911).*

66. См. *F. Boll. Aus der Offenbarung Johannis. Leipzig und Berlin, 1914, S. 120.*

67. Ср. с молитвами жрецов Гелиополиса, цитированными выше.

68. *H. Usener. Sol Invictus, S. 480; Cumont. Textes et Monuments. I, p. 340.*

69. Об «умопостигаемом» *Ἥλιος* (Гелиосе) см.: *O. Gruppe. Griechische Mythologie. II. 1906, S. 1467.*

70. Функция «судин» уже являлась атрибутом вавилонского солнечного бога Шамаша, поэтому на арабских изображениях Солнце периодически появляется с мечом (ср. *Saxl, op. cit., P. 155*). Этот тип появляется даже в Германии.

71. «Стоит ли поэтому удивляться, что благочестивая толпа не всегда соблюдала тонкие различия между Учителями и, повинуюсь

языческому обычаю, воздавала сияющему дневному светилу те почести, которые ортодоксальная церковь предназначала Богу?» (*Cumont. Textes et Monuments. I, p. 340*).

72. Там же, p. 354.

73. Там же, p. 355. Далее: J. F. Dolger, *op. cit.*, S. 108.

74. Примеры см. Dolger, *op. cit.*, SS. 115, 225.

75. H. Usener. *Sol invictus*. S. 482.

76. Там же, S. 480.

77. См. также гравюру В. 17 и ксилографию В. 15. На оборотной стороне ксилографии В. 45 — стихотворный текст, сочиненный Бенедиктом, по прозвищу Хелидоний:

Haec est illa dies, orbem qua condere coepit
Mundifaber, sanctam quam religione perenni
Esse decet domino coeli Pheboque dicatam.
Qua sol omnituens cruce puper fixus et atro
Abditus occasu mortens, respandit ortu

(«Это день, когда Творец приступил к созданию мира, посвященного, согласно извечному верованию, Небесному Владыке и Фебу. В этот день всевидящее Солнце, пригвожденное к кресту, сокрывшееся и умершее, когда солнце опустилось во тьму, во всем своем великолепии вновь явилось на восходе».)

78. Подготовительный рисунок L. 203. Попытка Таузинга объяснить рисунок как бессвязный конгломерат отдельных мотивов Апокалипсиса несправедлива по отношению к замыслу Дюрера.

79. «F. Berchorii dictionarium seu repertorium morale» впервые напечатано в Нюрнберге в 1489 и 1499 и затем неоднократно переиздавалось, о «Солце»: «Insuper dico de isto sole [scilicet, Iustitiae], quod iste erit inflammatus, exercendo mundi praelaturam, scilicet in iudicio, ubi ipse erit rigidus et severus ... quia iste erit tunc totus fervidus et sanguineus per iustitiam et rigorem. Sol enim, quando est in medio orbis, scilicet in puncto meridiei, solet esse ferventissimus, sic Christus, quando in medio coeli et terrae, scilicet in iudicio apparebit. ... Sol enim fervore suo in aestate, quando est in leone, solet herbas sic care, quas tempore veris contingat revivere. Sicut Christus in fervore iudicii vir ferus et leoninus apparebit, peccatores siccabit et virorum prosperitatem, qua in mundo viruerant, devastabit.»

80. Рисунок L. 199, ксилография В. 54.

81. См. ксилографию В. 62, где число языков пламени уменьшено до двух, поскольку только глаза, а не все лицо описаны как «tamquam flamma ignis» (Откровение 1:14). Сухие растения под ногами Судии на гравюре, возможно, намекают на «травы, испепеленные солнечным богом, подобно грешникам, испепеленным Христом».

82. Lange and Fuhse, *op. cit.*, s. 371, line 22: «Wie wohl man zu Zeiten spricht, der Mensch sieht lewisch oder als ein Bär, Wolf, Fuchs oder ein Hund, wie wohl er nicht 4 Füss hat als dasselb Tier: aus

solchem folgt nit, dass solche Gliedmass do sei, sondr dass Gmüt gleicht sich darzu» («Иногда говорят, что человек напоминает льва или похож на медведя, волка, лисицу или собаку, хотя у него нет четырех лап, как у всех этих животных. Из этого совсем не следует, что между ними есть какое-то телесное сходство, скорее, речь идет о сходстве характеров»). Дюрер, таким образом, заменяет физиогномические соответствия между человеком и животными (ср. Леонардо да Винчи и Джованни Баттиста делла Порта) психологическими.

83. Из работ самого Дюрера см. Пилата на ксилографии В. 11 и императора на ксилографии В. 61. Сидячая поза со скрещенными ногами особенно предписывается судьей *Rechtsordnung* города Сеста.

84. См. *F. Uppmann, The Seven Planets* (tr. By F. Sissmonds), op. cit.; *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, IV*), 1915; *A. Hauber, Planetenkinderbilder und Sternbilder* Strassburg, 1916.

85. См. *Saxl, Beiträge*, S. 171. Наиболее известно изображение Сола верхом на льве из арабской рукописи, находящейся в Оксфорде «*Codex Bodleianus*» От. 133. (С турецкой копией этой рукописи, сделанной в шестнадцатом веке, можно ознакомиться в Библиотеке Моргана в Нью-Йорке. MS. 788).

86. Воспроизведено в: *Didron, Annales Archéologiques*, XVIII, 1857. Илл. после р. 68.

87. Существует два типа изображений, которые не следует путать с обсуждаемыми в данной статье:

1. Планета на троне, состоящем из двух симметрично соединенных спинами зодиакальных животных (ср. фрески Гуарьенто в Падусе, репродукции в *L'Arte*, XVII, 1914, P. 53). Этот тип мог возникнуть благодаря включению зодиакальных знаков в обычную *sella curulis*. Ср. также «Венецию» во дворце Дожей или Ангела Правосудия с капители Порта делла Карта.

2. Планета на животном, с которым она связана не астрологически, а мифологически: например, Юпитер на орле в упоминавшейся выше тюрингенской рукописи (Hauber, op. cit., № 24). Этот тип непосредственно восходит к античной традиции: *Saxl, Verzeichnis...*, илл. VIII).

88. То, что гравюра дает обратное изображение по сравнению с капителью, можно рассматривать как еще одно свидетельство связи между ними.

89. Так же как дюреровскую «Меланхолию I» впоследствии копировали многие художники, но никому не удалось уловить ее суть во всей ее сложности, гравюру В. 79 использовали в шестнадцатом веке, понимая ее лишь отчасти: изображение Сола во франкфуртском календаре 1547 года (илл. 84) есть не что иное, как ксилографический вариант дюреровского *Sol iustitiae* (илл. 82), и заимство-

вание тем более очевидно, что ни одна из других планет не изображена перхом на своем зодиакальном знаке; все они появляются в приличном западном обличье. Символы Справедливости, тем не менее, утратились в процессе адаптации: «поза судьи» со скрещенными ногами не соблюдена; вместо меча планетарный властитель держит обычный скипетр; вместо весов — имперскую державу. Но даже тот самый факт, что гравюра Дюрера могла быть использована в шестнадцатом веке для изображения планетарного Сола, свидетельствует в пользу предложенной интерпретации.

В то время как ксилография упрощает *Sol Iustitiae* до образа солнечного бога, лишённого значения судьи, некоторые другие изображения шестнадцатого века, например, вырезанная из дерева скульптурная группа Ханса Лейнбергера, хранящаяся в Германском национальном музее Нюрнберга, низводит дюреровского Сола до образа судьи, лишённого каких-либо ассоциаций, связанных с солнечным культом; см. прекрасную статью Курта Рахе: *K. Rahe, Der Richter auf dem Tabeletier // Testschrift für J. Schlosser, Zurich, Leipzig, Wien, 1926, S. 187 ff.*

90. *Goethe, Maximen und Reflexionen, 1907, p. 229.*

91. Даже в нашей повседневной речи мы употребляем слово «естественный» не только для того, чтобы обозначить что-либо принадлежащее к миру природы, но также и в фигуральном и одповременно хвалебном смысле, который значит почти то же, что «возвышенная простота» или «гармония». Так, под «естественным» жестом мы понимаем жест свободный от аффектации и манерности, являющийся результатом полного соответствия того, что хотит выразить, и формы выражения.

92. Таким образом, стиль классической античности можно охарактеризовать как «натуралистический идеализм». Без такого уточнения понятие «идеализм» характеризовало бы не только «античный» стиль, который, «возвышая» то, что Гете назвал «обыденной природой», стремится воздать должное природе как таковой, но также и те стили, которые вообще не стремятся воздать должное природе.

93. *Ивант, Прологомены, 14.*

94. Так называемую «теорию отбора», ярким символом которой стала непрерывно повторяемая и зачастую доводимая до нелюпости история о Зевкиссе, пытавшемся достичь совершенства, сочетая «самые прекрасные части» пяти (в других вариантах — семи) девственниц (ср. также историю о Флорентине в сорок седьмой главе «Римских деяний», которая, безусловно, происходит от этого древнего анекдота), можно, таким образом, рассматривать как материалистическую рационализацию эстетического принципа, который сам по себе вполне корректно соблюдался в теории и на практике.

95. Полагаю, что контраст между «природой» и «реальностью» был неправильно истолкован В. Воррингером («Genius», I, 1919, S. 226). В своей широко известной антипатии ко всем проявлен-

ям «органически-классического» искусства этот автор настаивает на том, что преобразование реальности в природу есть акт рационального познания», при этом определяя «реальность» как «природу, еще не уложенную в тесные рамки законов природы, еще не приглаженную с помощью шаблонных операций разума, претендующего на роль носителя законов природы.... еще не опороченную первородным грехом («Sündenfall») рационального познания». В действительности античное преобразование «реальности» в «природу» в той же степени является актом творческой интуиции и даже еще более — простого познания, что и современное подчинение «реальности» настроению или эмоциям. «Реальность» это совокупность предметов, увиденных взглядом, подмечающим частности; «природа» это совокупность предметов, увиденных взглядом, тяготеющим к обобщению. Но в сфере художественной деятельности обе точки зрения в равной степени являются «творческими». Как однажды прекрасно сформулировал это Густав Паули: «Разум античного искусства инстинктивен».

96. Ср. A. Riegl. Die spätrömische Kunstindustrie. Vienna, 1901 и A. Riegl. Das holländische Gruppenporträt / Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIII, 1902, S. 71 и далее. По мнению этого великого ученого, именно в искусстве немецкой части Нидерландов, представляющем северную *Kunstwollen* в ее наиболее чистой форме, к объединению твердых тел и бесплотного пространства стремились сильнее и осуществляли его эффективнее, чем где-либо. Интересно отметить, что именно Арнольд Пелликс, уроженец Антверпена, впоследствии переселившийся в Голландию, наиболее энергично протестовал против разделения телесного и бесплотного; Пелликс считал, что «свободное» пространство не менее «телесно», чем пространство, занимаемое материальными предметами, поскольку оба они составляют часть однородного *corpus generaliter sumptum*.

97. Контраст между античной и северной концепцией искусства можно сравнить, используя термин Виндельбанда, с контрастом между «номотетической» и «идеографической» системами знания. Античное искусство соответствует естественным «наукам», которые наблюдают за тем, как абстрактные (т. е. количественные) и универсальные законы реализуются в отдельных случаях (например, закон тяготения — в падающем яблоке); северное искусство соответствует гуманитарным, т. е. историческим дисциплинам, которые рассматривают отдельный случай как звено в большей, но тем не менее конкретной (т. е. качественной) и — в пределах своих более широких рамок — все же индивидуальной «последовательности» (например, изменения статуты определенных гильдий как пример «процесса развития» от Средних веков к современности.) Когда естественный эксперимент действует идеографически (например, географ, описывающий ту или иную конкретную гору), он как бы рассматривает эту гору не как часть природы в целом, а как фе-

номен *sui iuris**, как нечто, что возникло, но не как нечто, имевшее причину. И наоборот, когда гуманитарий действует номотетически (например, когда специалист в области истории экономики пытается установить некие законы, претендующие на универсальную значимость), можно сказать, что он выступает в роли «как бы естествоиспытателя».

98. Lange, Fuhse, op. cit., S. 183.

99. На примере дюреровской гравюры «Молодая чета и Смерть» (В. 94) можно видеть, как две тенденции сближаются в рамках одной работы.

100. См., напр.: G. Doutrépont. La Littérature française à la cour de Bourgogne. Paris, 1909, p. 120 ff.

101. Этот обычай гуманистов объясняет трудный отрывок из письма Дюрера (Lange, Fuhse, op. cit., S. 30). На замечательной смеси латинского и итальянского Дюрер выражает шутовское восхищение дипломатическим подвигом Пиркхаймера, который мужественно преградил путь «Schottischen», иными словами, войскам заклятого врага Нюрнберга — разбойного барона Куица Шотта: «El my marawelo, como ell possibile star uno homo cusy wn contra thanto sapientissimo Traybuly milytes». [Орфография сверена по: E. Retcke. Willibald Pirckheimers Briefwechsel. I. Munich, 1940, P. 386. Следует отметить, что этот весьма сведущий исследователь, не знакомый, что вполне объяснимо, с моим эссе, опубликованным в 1922 году, продолжает считать этот отрывок не поддающимся расшифровке]. «Traybuly» становится понятным, только если допустить, что это имя собственное (на что указывает также заглавная буква) и представляет не что иное, как не без юмора «грецифицированную» транскрипцию имени Кунц, начало чему положил сам Пиркхаймер: Кунц = Коирад = Кюнрат (Kühnrat — «Смелый Совет») = Трасибулус. Соответственно выражение «sapientissimo Traybuly milytes» служит синонимом «шоттцев», и все предложение можно перевести: «И я поражаюсь, как человек, подобный вам, мог удержаться против столь многих воинов нахитрейшего Кунца (Шотта)». О том, что в шестнадцатом веке имя Коирад довольно часто передавалось как Трасибулус, свидетельствует, например, тот факт, что правовед Коирад Диннер пользовался псевдонимом «Трасибулус Лептус».

102. См. выше, прим. 64.

103. Lange, Fuhse, op. cit., S. 285—287, 329—335. Показательно предположение Дюрера о том, что интерес Пиркхаймера к итальянскому искусству ограничивается «историями» (сюжетами) «особенно занимательными в связи с вашими шутудиями» (Lange, Fuhse, S. 32).

104. Epistola Margaritae Velsleriae ad Christophorum fratrem / Ed. H. A. Mertens. 1778. P. 23 ff., част. цит в Haidmann, op. cit. S. 43: «Chuonradus Morlinus, abbas... lapidem illic ab operariis effossum

* Букв.: по своим законам (лат.)

Mercurique imagine sculptum, sine litterarum notis comperit, hunc scilicet capite alato et corona rotunda cincto, pedibus alatis et corpore toto nudum, nisi quod a latera sinistro ipsi pallium pendeat, hinc etiam ad pedes gallus suspiciens stabat, et ad latus aliud subsidebat bos, siue taurus, super cuius caput manu dextra Mercurius marsupium, sinistra vero tendebat caduceum draconibus, siue serpentibus, parte superiori ad circulum reflexis, in medio caduceo nodo conligatis, et demum caudis ad caducei capulum revocatis.

105. G. Gaye. *Carteggio Inedito d'artisti*. I. Florence, 1839, p. 285) (часто цитируется и аналогично интерпретируется Варбургом): *Et ha trovati tre belli faunetti in suna basetta di marmo, cinto tutti a tre da una grande serpe, e quali meo iudicio sono bellissimi, et tali che del udire la voce in fuora, in ceteris pare che spirino, gridino et si fendino con certi gesti mirabili; quello del mezo videte quasi cadere et expirare.* Ср. также многочисленные, нередко блестящие, оценки ватиканского Лаокоона, собранные К. Зиттлем (*K. Sittl. Empirische Studien über die Laokoongruppe*, Würzburg, 1895, S. 44 ff.).

106. Впечатление спонтанности, разумеется, объясняется тем, что Луиджи Лотти пишет по-итальянски.

107. Иллюстрации в «Collectanea» и «World Chronicle» Хартмана Шеделя, само собой разумеется, не рисунки с оригинальных памятников, а копии с других рисунков.

108. См. ниже.

109. Именно поэтому в книгах по эпиграфике проявляется так мало внимания к стилю как таковому. Особенной экстравагантностью в этом смысле отличаются ксилографии из «Inscriptiones» Апиана (с. 364 и 503). Недостающие части восстанавливались без колебаний там, где это казалось существенным, а все, что имело только формальное значение, беспечно опускалось. И, не считая одного, вполне обоснованного исключения (Апиан, с. 507), ксилографии Хуттиха, Пейтингера и того же Апиана никогда не указывают на фрагментарное состояние скульптур. Левая рука Аугсбургского Меркурия дорисована, изображение же ниши, важное для общего художественного эффекта, отсутствует. Лет шестьдесят спустя, когда Макс Вельзер гравировал статую для своей книги «*Regum Augustanarum libri VIII*» (op. cit., p. 209, здесь: илл. 72), ситуация радикально изменилась. Теперь уже иллюстратор старается сохранить верность подлинному облику памятника — от позы до повреждений, причиненных в результате ударов или коррозии; если же он и опускает какие-либо детали, то делает это, скорее, в ущерб иконографическому значению, чем художественному эффекту: осознавая важность ниши, он пренебрег крылышками на голове. О более детальном рассмотрении апиановских иллюстраций см. ниже, с. 305 и далее.

110. О *locus classicus* см. у Л. Б. Альберти: *L. B. Alberti. Trattato della pittura // Kleinere kunsttheoretische schriften / Hrg. von. H. Janitschek. Wien, 1877, s. 111.*

111. См. например, *Alberti*, там же, s. 113. Аналогично у Леонардо да Винчи: *Leonardo da Vinci. Trattato della pittura*. Vienna, 1881. Art. 283.

112. *Alberti*, там же, s. 121. Альберти, Леонардо и Ломатцо («Trattato dell'Arte della pittura. Milan, 1584, II, 3 ff») разработали подробную теорию, в которой каждому душевному состоянию соответствовало определенное выражение, включая даже «смешанные эмоции»; разумеется, это вело к уменьшению роли индивидуального за счет типического.

113. В этой связи ср. *J. von Schlosser. Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter / Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIII, 1902, s. 279 ff.*

114. Разрабатывавшаяся в эпоху Ренессанса теория искусства стремилась помочь художнику войти в контакт с реальностью на основе наблюдения; средневековые трактаты, напротив, ограничивались сподами правил, предохранявших художника от хлопот, связанных с непосредственным наблюдением реальности (см., например, советы Чеппини об использовании теней при рисовании лица).

115. В контексте данного эссе не является существенным, основывался ли метод перспективы, применявшийся художниками, на математически точных построениях.

116. Этот процесс отражает общую тенденцию развития. «Широту мировоззрения» постсредневековых ученых и исследователей, основанную на экспериментальных и филологических методах и не подчинявшуюся «авторитету», можно сравнить с независимостью, с какой постсредневековый художник выбирал, а выбрав, систематически придерживался, своей «точки зрения» на перспективу. Не случайно наше время, которое в искусстве является яростным противником, прежде всего, фокусной перспективы (даже там, где она выстроена не строго математически, как в импрессионизме), оспаривает ценность «точных» наук и «рационалистических» методов исследования — двух форм умозрительного знания, аналогичных перспективе в художественном восприятии. [Это примечание писалось в годы расцвета немецкого экспрессионизма и антиинтеллектуализма, равно марксистского или протонацистского толка].

117. *Lange, Fuhse, op. cit., s. 319.*

118. О положительной оценке нидерландской живописи итальянским Кваттроценти см. *Schlosser. Kunstliteratur. S. 95; Warburg, op. cit., s. 177-216.*

119. Ср., например, *Warburg. Francesco Sassettis letztwillige Verfügung, op. cit., I, p. 127.*

120. Ср. «Освобождение Св. Петра» и «Изгнание Гелиодора» Рафаэля.

121. Согласно замечанию Бернини (*R. F. de Chantelou. Journal du voyage du Cavalier Bernin... / Ed. E. Lalanne. Paris, 1885. p. 190.*

122. Ренессансные теоретики, писавшие в тот период, когда еще была возможна гармонизация этих противоречивых тенденций (или, по крайней мере, к такой гармонизации стремившиеся), считали правдоподобие совместимым, и даже не менее важным, чем приверженность к *maniera antica*. Теоретики семнадцатого века, осознавшие конфликт между скульптурным и живописным, универсальным и частным, больше не могли закрывать глаза на тот факт, что подражание античности и подражание реальности противостоят друг другу. Бернини фактически запрещает начинающим работать с живой натурой, поскольку реальность, по сравнению с античностью, «слаба и ничтожна».

123. См. F. Wichert. *Darstellung und Wirklichkeit*. 1907.

124. Не историкам решать, действительно ли Дюрер, обновляя подобным образом немецкое искусство, «отравил его корни». Тот, кто сокрушается по поводу того, что Дюрер насытил северное искусство своим *antiktische Art* или тем, что Рубенс испытал влияние Микеланджело и Тициана, столь же наивен и догматичен — только с обратным знаком, — как те старые критики-рационалисты, которые не могли простить Рембрандту, что он не посетил Италию. [Здесь также следует помнить, что это эссе писалось примерно в 1920 году.]

125. Согласно Хаутману (op. cit., p. 49) «Св. Себастьян» Ханса Бургкмайера (1505, Германский Национальный музей, Нюрнберг) также восходит к Аугсбургскому Меркурию. Тем не менее, даже если бы это и было возможно с практической точки зрения, Бургкмайер все-таки предпочитал следовать Дюреру в том, что касалось ориентации на античность: судя по положению ног, повороту головы и выразительной моделировке (см. особенно мышцы ног), его Св. Себастьян очевидно восходит к дюреровскому Адаму. Если поставить рядом репродукции Себастьяна, Адама и Меркурия (разумеется подлинника, а не апиановского варианта), факт будет налицо.

126. F. Winkler. *Die Anfänge Jan Gossarts // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung*. XLII, 1921, S. 5). Можно даже установить маршрут, которым античность шла сквозь Ренессанс: итальянцы перевели ее с латинского и греческого на итальянский, Дюрер с итальянского на немецкий, Госсарт — с немецкого на голландский.

127. Сравни, например, его «Меланхолию I» с одноименной работой Ханса Бехама (гравюра В. 144).

128. См. выше.

129. См. рисунок L. 233 (илл. 76) и гравюру «Грехопадение человека» (илл. 80).

130. Для характеристики античных «пафосных образов» вполне подходят слова Лессинга («Лаокоон», глава II): «Существуют эмоции и разновидности эмоций, которые выражаются в безобразнейших гримасах и заставляют все тело принимать такие неистовые позы, что прекрасные линии, с помощью которых можно описать более

спокойные состояния, оказываются утрачены. Античные художники либо полностью воздерживались от подобных эмоций, либо смягчали их до той степени, когда они еще соответствуют пропорциям прекрасного».

131. Рисунок L. 460.

132. Образ овчарки также восходит к большой композиции, а именно «Св. Евстахию» (гравюра В. 57), а точнее, к подготовительному рисунку к этой гравюре.

133. Пример трех львиных голов на рисунке, изображающем Европу. L. 456 (сам по себе исключительный в данном контексте, поскольку мы сосредоточены, в основном, на человеческих фигурах), представляется по меньшей мере сомнительным. Являются ли они вообще копией со скульптуры, — вопрос дискуссионный (см., с одной стороны, *H. David. Die Darstellung des Löwen bei Albrecht Dürer. Diss. Halle, 1909; с другой — S. Küllerman. Albrecht Dürers Tier- und Pflanzenzeichnungen... 1900, P. 73*). Но даже в том случае, если Дюрер копировал какую-то скульптуру, его модель уже невозможно установить, и это совсем не обязательно была античная работа. «Leoncini», на которых часто ссылаются в новейшей литературе, следует отнести к работам восемнадцатого века (*Ephrussi, op. cit., P. 122*). Попытка О. Хагена связать дюреровского Себастьяна (гравюра В. 55) с римским «Марсием» (*O. Hagen. War Dürer in Rom? / Zeitschrift für bildende Kunst. LII, 1917. S. 255 ff.*) вряд ли достойна рассмотрения, особенно учитывая отсутствие каких-либо свидетельств пребывания Дюрера в Риме.

134. Lange, Fuhse, *op. cit.*, S. 181.

135. После некоторых колебаний Дюрер решил оставить опущенную руку Адама незанятой.

136. Эта поза разрабатывалась в рисунке L. 234, сделанном с модели, держащей палку. Трудно понять, почему Хаутман решил, что палка в данном случае это аргумент в пользу знакомства Дюрера с Аугсбургским Меркурием. Палка здесь — это обычная студийная подпорка (ср., например, рисунки самого Дюрера в «Dresdner Skizzenbuch»), которая не имеет ничего общего с кадуцеем Меркурия.

137. Рябина была предметом особого поклонения (и, как то часто происходит в подобных случаях, к ней относились с суеверным страхом) в северных странах в Средние века — возможно, потому, что в народе хранилась смутная память о том, что, согласно «Эдде», первый мужчина был сделан из рябины, а первая женщина — из вяза.] К сожалению, вынужден констатировать, что иконографические замечания Хаутмана еще менее убедительны, чем его стилистические аргументы. Предположив, что рогатое животное за фигурой Адама — олень, он настаивает на связи между ним и козлом Меркурия: причину Хаутман видит в том, что, поскольку, согласно Хораполло и другим авторам, козел символизирует детородную мужскую силу, символом которой может служить также и олесь,

«похотливость является общим знаменателем» Адама и Меркурия. Но, во-первых, животное на гравюре Дюрера не олень, а лось, известный, скорее, своим утрюмым, апатичным нравом, чем сексуальной необузданностью (см. *H. David. Zwei neue Dürer-Zeichnungen // Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXXIII, 1912, с. 23 ff.). Во-вторых, оказывается, в описании Меркурия аугсбургские эксперты сами допустили ошибку, приняв лежащего у ног Меркурия козла за «быка или вола» (см. выше). [Об истолковании образов животных в «Прехопадении человека» Дюрера см. *Panofsky. Albrecht Dürer*. I. S. 85. II. S. 21. № 108.]

138. *Inscriptiones vetustae Romanae, et eorum fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius dioecesi cura et diligentia Chuonradi Peutingeri ... antea impressae nunc denuo revisae*, Mainz (Schöffer), 1520 (а также Huttichius: *Collectanea antiquitatum in urbe atque agro Moguntino repertarum*). Первое издание труда Пейтингера (1506, Аугсбург) не было иллюстрировано.

139. Прочие стилистические различия ксилографий, как мне кажется, объясняются не тем, что над ними работало несколько художников; скорее всего, причина кроется в разнородности подручного материала.

140. *Th. Frimmel. Dürer und die Ephebenfigur vom Helenenberge // Blätter für Gemäldekunde*. II, 1905. S. 51 ff.

141. См., например, *Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion*. Nuremberg, 1528. Fols. H. IV или G. V b.

142. Peutinger, op. cit., fol. B. 1.

143. Ср. Меркурия, сохранившегося в Риме и появляющегося на одной из иллюстраций в книге Апиана. На обеих ксилографиях, изображающих Аугсбургского Меркурия, передняя нога козла показана фронтально; подлинник, как и более поздние гравюры, (илл. 72), дают ее изображение в перспективе.

144. За исключением того, что крылышки на шлеме были переработаны так, чтобы соответствовать положению головы, поскольку до того они были представлены симметрично и фронтально. Пропорции и рисунок двух других атрибутов лишь слегка исправлены.

145. То, что иллюстратор Апиана работал с уже опубликованными книгами Хуттиха и Пейтингера, а не, как можно было бы предположить, с подготовительными рисунками, явствует из того, что он периодически облегчал себе задачу, не инверсируя свои модели и, тем самым, получая зеркальные ксилографии; см., например, так называемый «Желудевый Камень» (Хуттих, С I = Апиан, р. 482), а также надгробие Курия Сабина (Хуттих Д. IV = Апиан, Р. 482).

146. Следует отметить, что иллюстратор Апиана прибегал к помощи дюреровских работ еще по крайней мере в двух случаях: Нептун, Р. 456 и Меркурий, Р. 464.

147. В неправильном истолковании изображенной левой руки Меркурия был виноват иллюстратор пейтингеровских «Inscriptiones» 1520 года. По всей видимости работавший в Майнце, он от-

талкивался от наброска, переданного ему из Аугсбурга, и этим можно объяснить, что он восстановил правую руку Меркурия, ориентируясь на позу, наиболее распространенную среди античных (и более поздних) образов; например, он вполне мог взять за образец римский памятник, хранившийся тогда в Майнце, который сам он срисовал из книги Хуттиха, — надгробие солдата по имени Аттий (Хуттих, *op. cit.*, В. 11, повторяется у Алиана, *op. cit.*, Р. 470). Надгробие это ныне утрачено, но что по крайней мере в данном случае художник избежал ошибки, доказывает отдельный набросок, хранящийся в Амброзианской библиотеке в Милане.

Таким образом, предположение, что Дюрер лично участвовал в подготовке алиановского корпуса, ничем не подкреплено. Иллюстратор Алиана использовал рисунки Дюрера *ex post facto*; то же можно сказать и о фронтисписе с изображением «Аллегии Красноречия» («Hercules Gallicus»), основанном на дюреровском рисунке L. 420. У нас есть даже основание полагать, что этот фронтиспис, так же как рамки и буквицы, не предназначался специально для алиановского издания. Тематически он в равной степени подходит к содержанию любой другой книги и выглядит очень бледно даже в тех экземплярах, где остальные иллюстрации сохранили яркость и свежесть красок; скорее всего, это следствие того, что он печатался с многократно использованного клише.

148. [Об этом рельефе, хранящемся в художественно-историческом музее Вены и не известном автору к моменту первой публикации этого эссе, см. *Papofsky, Hercules am Schcidewege* (цит. выше, прим. 3).]

7

ET IN ARCADIA EGO: ПУССЕН И ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

I

В 1769 году сэр Джошуа Рейнолдс показал своему другу д-ру Джонсону только что законченную картину: двойной портрет миссис Бувери и миссис Крю, который и сегодня можно видеть в Крю-холл в Англии¹. На картине изображены две милостивые леди, сидящие перед надгробием и прочувствованно изучающие надпись на нем: одна из дам указывает на текст другой, задумчиво застывшей в модной в те времена позе трагической Музы или Меланхолии². Текст надписи гласит: «Et in Arcadia Ego».

«Что бы это могло значить? — воскликнул д-р Джонсон. — Совершеннейшая бессмыслица: Я — в Аркадии!» — «Полагаю, король мог бы объяснить вам, — возразил сэр Джошуа. — Едва увидев вчера картину, он сразу же сказал: „Ах, там в глубине — надгробие. Увы, увы, смерть есть даже в Аркадии“»³.

Современному читателю раздражение д-ра Джонсона покажется весьма загадочным. Но не менее загадочной выглядит и мгновенная реакция Георга III, который сразу же уловил смысл латинской фразы, однако придал ей толкование, далекое от того, которое большинству из нас кажется самоочевидным. В отличие от д-ра Джонсона нас уже не приводит в недоумение фраза «Et in Arcadia Ego». Но в отличие от Георга III мы привыкли вкладывать в нее совершенно иной смысл. Для нас формула «Et in Arcadia Ego» стала синонимом таких парафраз, как «Et tu in Arcadia vixisti», «И я родился в Аркадии», «Ego fui in Arcadia»⁴, «Auch ich war in Arkadien geboren»⁵, «Moi aussi je fus pasteur en Arcadie»⁶; в свою очередь все эти и им подобные версии восходят к бессмертным словам миссис Фелисии Хеманс: «И я был пастухом аркадских стад»⁷. В них перед нами словно мелькает видение ни с чем не сравнимого счастья, ко-

торым мы наслаждались в прошлом, безвозвратно ушедшего, но прочно живущего в памяти: бывшего счастья, прерванного смертью, а не сиюминутного счастья, которому грозит смерть, как понял эту фразу Георг III.

Далее я постараюсь показать, что предложенное королем прочтение — «смерть есть даже в Аркадии» — является грамматически правильным, по сути даже единственно грамматически правильным, толкованием фразы «*Et in Arcadia Ego*» и что наше современное прочтение заложенного в ней смысла — «И я был рожден, или жил, в Аркадии» — на самом деле представляет неверный перевод. Постараюсь показать также, что этот неверный перевод, сколь бы уязвимым он ни был с филологической точки зрения, все же не продиктован «полным невежеством», а напротив, выражал и санкционировал в ущерб грамматике, но в интересах истины коренное изменение в самом истолковании. Наконец, я постараюсь доказать, что вся полнота ответственности за это изменение, имевшее первостепенную важность для современной литературы, лежит не на писателе, а на великом художнике.

Однако прежде всего мы должны задаться одним вопросом: как могло случиться, что отнюдь не самая изобильная и процветающая область центральной Греции, Аркадия, стала в глазах всего мира идеальным царством блаженства и красоты, воплощенной мечтой о несказанном счастье — мечтой, тем не менее окруженной нимбом «сладостной и печальной» меланхолии?

Начиная с самых истоков античной мысли, существовали два прямо противоположных взгляда на природный статус человека, каждый из которых, разумеется, представлял собой «*Gegen-Konstruktion*» по отношению к условиям, при которых он возник. Первый взгляд, который Лавджой и Босас в своей чрезвычайно поучительной книге⁸ обозначили как «мягкий» примитивизм, рисовал первобытную жизнь как золотой век изобилия, невинности и счастья, иными словами, как цивилизацию, очищенную от присущих ей недостатков. Вторая, «жесткая» форма примитивизма рисует первобытную жизнь как существование в нечеловеческих условиях, полных чудовищных трудностей и лишенных всяческих удобств, иными словами, как если бы цивилизацию лишили всех присущих ей достоинств.

Аркадия в том виде, в каком мы сталкиваемся с ней во всей современной литературе, и в том смысле, в каком упоминаем ее в нашей повседневной речи, полностью совпадает с представлением о ней «мягкого» примитивизма, примитивизма золотого века. Но та Аркадия, которая существовала в реальности, та, которую описывают нам греческие авторы, это нечто совершенно противоположное.

Разумеется, эта реальная Аркадия была владением Пана, звуки свирели которого доносились с горы Менал⁹, а обитатели ее славились своими музыкальными способностями, равно как и древностью рода, суровой нравственностью и сельским бесхитростным гостеприимством; но помимо этого они были известны своим крайним невежеством и низким уровнем жизни. Как сформулировал это Сэмюэль Батлер в одной из своих ранних широко известных сатир, направленных против родовых предрассудков:

The old Arcadian that could trace
Their pedigree from race to race
Before the moon, were once reputed
Of all the Grecians the most stupid,
Whom nothing in the world could bring
To civil life but fiddling.¹⁰

(Старый аркадец, что может проследить свой род из поколения в поколение до сотворения луны, тот, кого считают глупейшим из греков, кого ничто на свете не приобщит к благородной жизни, разве что музыка.)

И даже с чисто материальной точки зрения этот край был лишен тех прелестей, которые мы невольно ассоциируем с представлением о блаженном идиллическом уголке. Полибий, самый славный из сынов Аркадии, отдавая должное чистосердечной набожности и любви к музыке своих земляков, в то же время писал о том, что это бедный, голый, скалистый, холодный край, где жизнь лишена обычных радостей, а в хозяйстве можно лишь с трудом прокормить несколько тощих коз¹¹.

Неудивительно поэтому, что греческие поэты воздерживались от того, чтобы делать Аркадию сценой своих пасторалей. Действие самой знаменитой из них, «Идиллий» Феокрита, происходит в Сицилии, в ту пору почти сплошь по-

крытой цветущими лугами и тенистыми рощами, где веяли нежные ветерки, которых так явно не хватало «пустынным путям» (выражение Уильяма Лисгоу) действительной Аркадии. Даже сам Пан был вынужден прескочить из Аркадии в Сицилию, когда умирающий феокритовский Дафнис пожелал вернуть свою пастушью свирель богу¹².

И не в греческой, а в латинской поэзии произошел тот великий поворот, в результате которого Аркадия явилась на подмостках мировой литературы. Но и здесь мы сталкиваемся с двумя прямо противоположными подходами, один из которых представлен Овидием, другой — Вергилием. Восприятие Аркадии у обоих поэтов в определенной мере основывалось на Полибии, но взятый у Полибия материал они трактовали диаметрально противоположно. Овидий описывает аркадцев как первобытных дикарей, представляющих то время, «до рождения Юпитера и сотворения луны», на которое намекает Батлер:

Ante Jovem genitum terras habuisse feruntur
Arcades, et Luna gens prior illa fuit.
Vita ferae similis, nullos agitata per usus:
Artis adhuc expertis et rude vulgus erat.¹³

(Не был еще и Юпитер рожден, и луна не являлась,
А уж аркадский народ жил на Аркадской земле.
Жили они как зверье, и работать еще не умели:
Грубым был этот люд и искусным еще.

Перевод Ф. Петровского.)

Овидий упрямо избегает упоминания хотя бы одной испугающей остальные недостатки аркадцев черты — их музыкальности; Аркадию Полибия он изображает еще хуже, чем она была на самом деле.

Вергилий, напротив, идеализирует ее: он не только подчеркивает достоинства настоящей Аркадии (включая раздающиеся повсюду пение и звуки свирелей, о которых не упоминает Овидий), но и добавляет в свою картину ярких красок, которых реальная Аркадия была лишена; здесь и пышная растительность, и вечное царство весны, и бесконечные досуги, посвященные любовным утехам. Короче говоря, он перенес буколический мир Феокрита на землю, которую решил назвать Аркадией, таким образом, что Аре-туза, сиракузская нимфа источника, вынуждена была прийти ему на помощь в Аркадии¹⁴, а феокритов Пан, под-

давшись мольбам поэта, совершил путешествие в обратном направлении.

Поступив так, Вергилий добился бесконечно большего, чем простой синтез «жесткого» и «мягкого» примитивизма, диких аркадских сосен с сицилийскими рощами и лугами, аркадских добродетелей и набожности с сицилийскими нежностью и чувственностью: слив две реальности, он преобразил их в единую Утопию — царство, достаточно удаленное от повседневной римской жизни, чтобы избежать реалистического толкования (уже сами имена персонажей, равно как и названия растений и животных, создают некую нереальную, бесконечно удаленную обстановку, — стоит лишь этим греческим словам появиться в контексте латинских стихов) и вместе с тем достаточно насыщенное зримой конкретностью, позволяющей непосредственно обращаться к внутреннему опыту каждого читателя.

Таким образом, благодаря фантазии Вергилия, и одного лишь Вергилия, понятие Аркадии сложилось в том виде, в каком оно дошло до нас — так неприветливая, холодная область Греции, преобразившись, стала воображаемым царством ничем не нарушимого блаженства: Однако не успела эта новая, утопическая Аркадия явиться на свет, как тут же дали о себе знать противоречия между сверхъестественным совершенством придуманной среды и естественными ограничениями человеческой жизни. Достаточно очевидно, что две основополагающие трагедии человеческого бытия — несчастная любовь и смерть — в полной мере присутствуют в «Идиллиях» Феокрита. Более того, они резко подчеркиваются, достигают силы навязчивого впечатления. Вряд ли кто-либо из читавших Феокрита сможет забыть полные отчаяния однообразные заклятья покинутой Симайты, которая в глухой ночи крутит свою волшебную прялку, надеясь вернуть возлюбленного¹⁵; или смерть Дафниса, погубленного Афродитой за то, что он осмелился бросить вызов силам любви¹⁶. Но у Феокрита эти человеческие трагедии реальны — точно так же, как и сицилийский пейзаж — и происходят они в настоящем. Мы действительно становимся свидетелями отчаяния прекрасной чародейки, мы действительно слышим слова умирающего Дафниса, даже если они являются частью «пастушеской песни». В реальной феокритовской Сицилии людские радости и скорби

дополняют друг друга так же естественно и неизбежно, как солнечный свет и ненастье, день и ночь в жизни природы.

В идеальной вергилиевской Аркадии человеческое страдание диссонирует со сверхъестественно совершенной средой. Ощувив этот диссонанс, поэт должен был преодолеть его, и преодолением оказалась та сумеречная смесь печали и покоя, которая, возможно, является наибольшим вкладом Вергилия в поэзию. Вряд ли будет большим преувеличением сказать, что он «открыл» сумерки. Когда Феокритовы пастухи с наступлением вечера прекращают свои сладкозвучные беседы, они прощаются, не забыв подшутить над поведением своих козочек¹⁷. В конце Вергилиевых «Эклог» мы ощущаем безмолвный приход вечера, опускающегося над землей: «Ite domum saturac, venit Hesperus, ite, capellae»¹⁸; или: «Majoresque cadunt altis de montibus umbrae»¹⁹.

Вергилий не исключает возможности несчастной любви и смерти, но переводит их в план нереального. Он проектирует трагедию в будущее, а еще чаще, в прошлое, преобразуя таким образом истину мифа в элегическое чувство. Именно открытие элегии, распахнувшей двери в прошлое и положившей начало длительной поэтической традиции, увенчанной творчеством Томаса Грея, и сделало буколики Вергилия, несмотря на их явную зависимость от греческих образцов, произведением самобытного и бессмертного гения. Так, образ Дафниса был использован Вергилием в двух эклогах — пятой и десятой. Но в обоих случаях трагедия уже не предстает нам как жестокая, неумолимая действительность — мягко расцвеченная дымка предвосхищения или воспоминания окутывает ее.

В десятой эклоге умирающий Дафнис смело — и, если присмотреться, не без юмора — превращен в реальный персонаж, друга Вергилия и его собрата по перу, Галла. И в то время как феокритовский Дафнис действительно умирает, потому что отверг любовь, вергилиевский Галл объявляет сочувственно столпившимся вокруг пастухам и лесным божествам, что вот-вот умрет потому, что его возлюбленная, Ликора, предпочла ему соперника: она живет в мрачном северном краю, но счастлива в объятиях своего мужественного и прекрасного воина Антония; он же, Галл, окруженный всеми красотами Утопии, тем не менее страдаем тос-

кой и печалью и утешается одной лишь мыслью о том, что его страдания и кончина будут воспеты аркадцами в горестной песне.

В пятой эклоге Дафнис вновь обретает привычное обличье, но — и в этом новация Вергилия — трагедия его предстает перед нами только в эгегических воспоминаниях его прежних спутников, которые готовятся свершить мемориальный обряд и воздвигнуть на могиле Дафниса надгробие:

Холм насыпьте, на нем такие стихи начертайте:

«Дафнис я — селянин, чья слава до звезд достигала,
Стада прекрасного страж, но сам прекраснее стада».

(пер. С. Шервинского)²⁰

II

Здесь, таким образом, впервые появляется образ «Надгробия в Аркадии», который затем становится практически неотъемлемой деталью всех изображений Аркадии в позднейшем искусстве и поэзии. Но вслед за кончиной Вергилия надгробие, а вместе с ним и вся Вергилиева Аркадия были преданы забвению на долгие годы. В Средние века, когда блаженство искали за пределами всего земного, сколь бы оно ни было совершенно, пасторальная поэзия приобрела реалистический, назидательный и отчетливо антиутопический характер²¹. Вместо Дафниса и Хлои действующими лицами становятся Робин и Мэрион, а действие «Амето» Боккаччо, где более чем через тысячу триста лет после Вергилия вновь появляется хотя бы название «Аркадия», происходит в окрестностях Кортоны в Тоскане. Аркадия представлена, если можно так выразиться, посланцем, и посланец этот — пастух по имени Альцесто из Аркадии — ограничивается тем, что отстаивает, в рамках модных тогда условных «споров» (*concertationes* или *conflictus*), полибиевский и овидиев идеал грубой и здоровой умеренности против предстелей богатой и утонченной жизни, которую восхваляет его противник-сицилиец, Акатен из Академии²².

Однако в эпоху Возрождения именно вергилиевская, а не овидиева или полибиевская Аркадия возникла из далек прошлого как обворожительное видение. С той лишь разницей, что человеку Возрождения Аркадия представлялась утопическим царством красоты и блаженства, удаленным

не столько в пространстве, сколько во времени. Как и вся область античного, составной частью которой она стала, Аркадия превратилась в объект ностальгии, которая отличает подлинный Ренессанс от всех прочих псевдо- и проторенессансных течений, возникавших в эпоху Средневековья²³; она превратилась в убежище, где можно было укрыться не только от несовершенной реальности, но и, что еще более важно, от сомнительного настоящего. В момент наивысшего расцвета Кваттроченто была предпринята попытка перекинуть мост через пропасть, разделяющую настоящее и прошлое, с помощью аллегорического вымысла. Лоренцо Великолепный и Полциано метафорически отождествляли виллу Медичи во Фьезоле с Аркадией, а членов своего кружка с аркадскими пастухами, и именно этот пленительный вымысел лежит в основе знаменитой картины Синьорелли, к сожалению не сохранившейся, — той, что стала предметом восхищения под названием «Царство Пана»²⁴.

Скоро, однако, призрачные чертоги Аркадии обрели права суверенных независимых владений. В «Амето» Боккаччо она фигурирует лишь как дальняя обитель сельской простоты, а приближенные к Медичи поэты использовали ее только как античный маскарадный костюм, в который можно было облечь жизнь на загородных виллах. В «Аркадии» Якопо Саннадзаро²⁵, написанной в 1502 году, местом действия уже является сама Аркадия, которая прославляется во имя ее самой; образ ее воскрешен к жизни, чтобы свидетельствовать о единственном в своем роде и обладающем собственными законами эмоциональном переживании как таковом, а не в качестве античного псевдонима для окружения поэта и его покровителя. Аркадия Саннадзаро, подобно вергилиевской, это царство утопии. Но помимо того это безвозвратно утерянное царство, увиденное сквозь дымку меланхолического воспоминания: «La musa vera del Sannazaro è la malinconia», — как выразился один итальянский ученый²⁶. Отражая мироощущение времени, когда люди впервые осознали, что великий Пан умер, Саннадзаро упивается погребальными песнопениями и обрядами, полными любовного томления песнями и полными грусти воспоминаниями, которые встречаются у Вергилия лишь изредка, и даже его излюбленная дактилическая рифма, известная в стихосложе-

нии как *disticlo* (несколько строк подобного рода мы приведем несколько позже), придает его стихам нежное и протяжное, жалобное звучание. Именно благодаря Саннадзаро элегическое чувство, лишь где-то на периферии присутствовавшее в «Эклогах» Вергилия, превратилось в главную отличительную черту всего, что было связано с Аркадией. Еще один шаг — и это ностальгическое, но пока еще безличное стремление к ничем не нарушимому миру и невинности идеального прошлого, обострившись, стало резким личным обвинением в адрес современной реальности. Знаменитая строчка в «Аминте» Торквато Тассо «O bell'età de l'oro» (1573) прозвучала уже не столько хвалой Аркадии, сколько инвективой против гнета и духа нравственной распущенности, присущей эпохе, в которую жил Тассо — эпохе контрреформации. Свободно развевающиеся волосы и обнаженные тела стеснены и скрыты богатыми одеждами, манеры утратили природную естественность; самый источник наслаждения осквернен, самый дар Любви стал добычей бесчестного похитителя²⁷. Это выплеск эмоций актера, выходящего к рампе и перед лицом притихшей публики противопоставляющего ничтожность собственного реального существования величю и блеску своей роли.

III

Почти ровно полвека спустя Джованни Франческо Пверчино — а не Бартоломео Скидоне, как утверждают все «Словари общеупотребимых цитат», — создал первое живописное произведение на тему «Смерть в Аркадии» (илл. 90), и именно на этой картине, написанной в Риме между 1621 и 1623 годом и ныне хранящейся в галерее Корсини, мы впервые сталкиваемся с фразой «Et in Arcadia Ego»²⁸. Есть все основания полагать, что тема эта представляла особый интерес для Джулио Роспильози (впоследствии папы Климента IX), родовой дворец которого, где обосновалась «Аврора» Пвидо Рени, Пверчино, видимо, часто посещал, работая над собственной, более современной «Авророй» в Казино Лудовизи; таким образом, Джулио Роспильози — гуманист, поклонник искусств и отнюдь не второстепенный поэт — вполне мог стать автором знаменитой фразы, которая не имеет никакого отношения к античности и, насколько

можно судить, ни разу не встречалась в литературе до ее появления на картине Пверчино²⁹. Каков же тогда буквальный смысл этой фразы?

Как уже упоминалось вначале, сегодня мы склонны переводить ее как «И я был рожден, или жил, в Аркадии». Тем самым мы предполагаем, что «et» означает «также» и относится к «ego», «я» и что пропущенный глагол стоит в прошедшем времени; таким образом всю фразу мы относим к покойному обитателю Аркадии. Все эти предположения противоречат правилам латинской грамматики. Фраза «Et in Arcadia Ego» принадлежит к числу таких эллиптических предложений, как «Summum jus summa iniuria», «E pluribus unum», «Nequid nimis» или «Sic semper tyrannis», в которых недостающий глагол должен подставить сам читатель. Следовательно пропущенный глагол должен недвусмысленно подсказываться данными словами, а это значит, что он ни в коем случае не может стоять в прошедшем времени. Возможно предположить форму сослагательного наклонения, как в «Nequid nimis» («Ничего сверх меры») или «Sic semper tyrannis» («Такова да будет судьба всех тиранов»); возможно также, хотя и довольно странно, предположить форму будущего времени, как в знаменитых словах Нептуна «Quos ego» («Вот я вас»); но предположить употребление прошедшего времени — невозможно. И что еще важнее: адвербиальное *et* неизменно относится к непосредственно стоящему за ним имени или местоимению (как в «Et tu, Brute»), а это означает, что в нашем случае оно относится не к *ego*, а к *Arcadia*. Любопытно отметить, что некоторые современные писатели, привыкшие к расхожему толкованию, но одаренные врожденным чутьем к хорошей латыни — например, Бальзак³⁰, немецкий романтик К. Й. Вебер³¹ и блистательная мисс Дороти Сейерс³² — инстинктивно допускают ошибку при цитировании, переставляя слова: «Et ego in Arcadia». Следовательно, правильным переводом фразы в ее исконном значении будет не «И я родился, или жил, в Аркадии», а «И в Аркадии — я», из чего можно сделать вывод, что слова надписи исходят не из уст почившего аркадского пастуха или пастушки, а от лица самой Смерти. То есть толкование Георга III было грамматически безупречным. Что же касается картины Пверчино, то оно оказывается абсолютно безупречным и с визуальной точки зрения.

На этой картине два аркадских пастуха, бродящих по окрестностям, неожиданно наталкиваются на странное зрелище: перед ними, однако, не надгробие, а огромный человеческий череп, покоящийся на полуразрушенном каменном возвышении и служащий объектом внимания со стороны мух и мышей — распространенных символов упадка, разрушения и всепожирающего времени³³. На кладке выбиты слова «Et in Arcadia Ego», и, безусловно, предполагается, что их должен произносить череп; старое описание картины ошибочно, хотя, впрочем, достаточно логично даже помещает их на свитке, торчащем изо рта черепа³⁴. Далее, череп был и продолжает оставаться общепринятым символом именно Смерти, о чем свидетельствует уже один тот факт, что в английском череп это не «голова мертвца», а «голова смерти». Говорящая голова смерти была общим местом в искусстве и литературе шестнадцатого — семнадцатого века³⁵, на нее даже намекает Фальстаф («Генрих IV», часть вторая, II, 4), отвечая на благоразумные увещевания Доль Тершит относительно его поведения: «Замолчи, милочка Доль. Не говори как „голова смерти“ (do not speak like a death's-head). Не напоминай мне о могиле»³⁶.

«Вспомнить о собственной кончине» и есть то, к чему призывает картина Гверчино. В ней, скорее, заложено предупреждение, чем сладостные, печальные воспоминания. Здесь очень мало или вовсе нет ничего эгегического, и если мы попытаемся проследить иконографическую традицию, то предшественников нашей композиции обнаружим в таких назидательных изображениях, как сцены из «Легенды о трех мертвых и трех живых» (общеизвестных по рельефам пизанского кладбища), где трое молодых рыцарей, выехавших на охоту, сталкиваются с тремя мертвецами, вставшими из своих гробов, дабы предупредить франтоватых молодых людей о вреде, который может причинить бездумное наслаждение жизнью (илл. 89). Пастухи Гверчино застывают, увидев череп, точно так же, как средневековые щеголи застывают при виде разверстых гробов; вышеупомянутое старое описание даже называет их «веселыми проказниками, споткнувшимися о голову смерти»³⁶. В обо-

* В переводе Б. Пастернака: «говорящая голова смерти» замещена энергичным, но далеко не столь характерным «не каржай» (прим. перс.)

их случаях Смерть, если можно так выразиться, хватается юность за глотку и «заставляет вспомнить о собственной кончине». Иными словами, картина Гверчино на поверку оказывается средневековым *temento mori* в гуманистическом облике — излюбленной концепцией христианской богословской морали, вписанной в идеальную среду античной и классической пасторали.

Мы знаем, что сэр Джошуа Рейнолдс не только знал картину Гверчино, но и делал с нее наброски (при этом приписывая работу ее подлинному автору, а не Бартоломео Скидоне)³⁷. Вполне логично будет предположить, что он имел в виду именно эту картину, когда включил мотив «*Et in Arcadia Ego*» в портрет миссис Крю и миссис Бувери, а непосредственной связью с самим источником фразы можно объяснить то, что ее грамматически правильное толкование, а именно («Даже в Аркадии правлю я, Смерть»), давно позабытое на континенте, продолжало бытовать в кругу Рейнолдса и позднее стало частью того, что можно назвать специфически английской, «островной» традицией — традицией, тяготевавшей к тому, чтобы сохранить значение *temento mori*. Как мы видели, сам Рейнолдс придерживался правильного истолкования латинской фразы, и Георг III также сразу правильно воспринял ее смысл. Кроме того мы располагаем композицией «*Et in Arcadia Ego*» Джованни Баттиста Чиприани (илл. 93), родившегося во Флоренции, но работавшего в Англии с последних лет своего ученичества вплоть до смерти в 1785³⁸, композицией, на которой изображен герб Смерти — череп и кости, увенчанные надписью «*Ansora in Arcadia morte*», что означает: «Даже в Аркадии существует Смерть», — а ведь именно так перевел нашу фразу король Георг. Даже иронические иконоборцы нашего столетия в Англии по-прежнему отталкиваются от исконного, зловещего смысла, заложенного в теме «*Et in Arcadia Ego*». Огастес Джон, который любит награждать негритянских девушек со своих портретов такими аркадскими именами, как Дафна, Филлида или даже Аминта, дал название «*Atque in Arcadia Ego*», где нетрадиционное *Atque* звучит еще более выразительно, чем традиционное *et*, неприглядной сцене похмельного утра, где Смерть выступает в облике похожего на выходца с того света гитариста³⁹, а в «Возвращении в Брайдсхед» Ивлина Во рассказчик, к мо-

менту повествования — высокоученый оксфордский студент-старшекурсник, украшает свою комнату в колледже «недавно приобретенным на медицинском факультете черепом, который лежал в широкой вазе с розами и составлял в ту пору главное украшение моего стола. На лбу его было начертано „Et in Arcadia Ego“».

Однако в своей живописной композиции Чиприани, верный «островной» традиции перевода латинского изречения, использовал иной источник. Последовательный эклектик, он расширил пейзаж, добавив изображения овец, собак и фрагментов античных сооружений; увеличил до семи число действующих лиц, в общем и целом напоминающих рафаэлевских персонажей (пяттеро из них женщины), а также заменил безыскусную каменную развалину и настоящую голову смерти Гверчино изысканным надгробием в античном духе, на котором рельефно изваяны череп и кости.

Поступая так, этот достаточно посредственный художник показал, что знаком с новшествами своего коллегии, чьи картины стали поворотной точкой в развитии темы «Et in Arcadia ego» — великого французского живописца Никола Пуссена.

IV

Пуссен приехал в Рим в 1624 или 1625 году, — через год или два после отъезда Гверчино. Несколько лет спустя (предположительно в 1630 году) он создал первую из двух своих композиций «Et in Arcadia Ego», ныне хранящуюся в Девонширском собрании в Четсворте (илл. 91). Будучи классицистом (впрочем весьма своеобразным) и, возможно, знакомый со стихами Вергилия, Пуссен переработал композицию Гверчино, введя в число персонажей аркадского речного бога Алфея и заменив каменные развалины классическим античным саркофагом с надписью «Et in Arcadia Ego»; более того, он усилил любовную линию, присущую теме Аркадии, изобразив кроме двух пастухов (как это было у Гверчино) еще и пастушку. Но за исключением этих немногих моментов картина Пуссена не скрывает прямого родства с полотном Гверчино. Во-первых, она до определенной степени сохраняет элемент драматизма и неожиданности: пастухи, небольшой группой приближающиеся слева, внезапно застывают, увидев надгробие. Во-вторых, на картине присутствует и на-

стоящий череп, помещенный на саркофаге над словом «Аркадия», хотя он значительно уменьшился в размерах, не так бросается в глаза и почти не привлекает внимания пастухов, которые — красноречивый симптом пуссеновского интеллигентуализма — гораздо более взволнованы и привлечены надписью, чем поражены головой смерти. В-третьих, хотя и не так павязчиво, как у Гверчино, картина несет назидательный, увещевающий смысл. Изначально она была парной с полотном «Мидас, умывающий лицо в реке Пактол» (Метрополитен-музей, Нью-Йорк), иконографически существенный образ речного бога Пактола объясняет включение в аркадскую картину не столь необходимого в ней речного бога Алфея⁴⁰.

Таким образом, взятые вместе, две композиции преподают двойной урок, предостерегая от безумного стремления к богатству в ущерб более реальным жизненным ценностям и от бездумного наслаждения недолговечными радостями. Фразу «Et in Arcadia Ego» здесь также изрекает олицетворенная Смерть, и ее также можно перевести «Даже в Аркадии правлю я, Смерть», что вполне гармонично согласуется с изображенным на самой картине.

Однако еще пять — шесть лет спустя Пуссен создал вторую, окончательную версию темы «Et in Arcadia Ego», знаменитую картину, хранящуюся в Лувре (илл. 92). В этой картине — уже не *teterio mori* в античном обличье рядом с *sage avaritiam*, также загримированном под античность — мы видим окончательный разрыв с назидательной средневековой традицией. Элементы драматизма и неожиданности отсутствуют. Вместо группы из двух или трех приближающихся слева аркадцев перед нами четыре фигуры, симметрично расположенные по обе стороны надгробного памятника. Нечто ужасающее и неожиданное уже не преграждает им путь, напротив, они поглощены тихой беседой и глубокомысленным созерцанием. Один из пастухов опустился на колени, словно перечитывая надпись. Другой обсуждает ее с миловидной девушкой, застывшей в спокойной задумчивой позе. Третий охвачен мечтательной меланхолией. Надгробие представляет собой простую прямоугольную плиту, изображенную не в перспективе, а помещенную параллельно к плоскости картины, голова смерти и вовсе отсутствует.

Итак, перед нами принципиально иное истолкование. Обитатели Аркадии уже не столько встревожены неумолимым будущим, сколько погружены в сладостное раздумье о прекрасном прошлом. Судя по их виду, они меньше думают о себе, чем о человеческом существе, погребенном в могиле, существе, которое когда-то наслаждалось теми же радостями, которыми они наслаждаются сейчас, и чье надгробие «заставляет их вспомнить о собственном конце» лишь постольку, поскольку будит в них память о человеке, который некогда был таким же, как они. Говоря вкратце, луврское полотно Пуссена изображает уже не драматическое столкновение со Смертью, а созерцательную сосредоточенность на идее смертности. Слегка закамуфлированный морализм уступает место откровенно эгегическому мироощущению.

Этому общему изменению содержания, произошедшему благодаря всем вышеупомянутым изменениям формы и мотивов и слишком радикальному, чтобы отнести его на счет обычной для Пуссена тенденции уравнивать и в определенной степени смягчать вторые варианты своих работ, написанных на тот же сюжет⁴¹, можно подыскать несколько объяснений. Оно отражает более спокойный, успешный уже отчасти забыть о недавних ужасах дух того времени, которое победоносно возникло из судорог Контрреформации. Оно гармонирует с принципами художественной теории классицизма, отвергавшей «les objets bizarres», особенно такие страшные предметы, как голова смерти⁴². Наконец, ему способствовало знакомство Пуссена с литературой об Аркадии, заметное уже в четвортской картине, где замена бесформенных развалин Пверчино на античное надгробие вполне могла быть подсказана описанием могилы Дафниса в пятой эклоге Вергилия. Однако благоговейный и меланхолический настрой луврской картины и даже такая деталь, как простая прямоугольная форма надгробия, скорее, свидетельствуют о недавнем знакомстве художника с Саннадзаро. Его описание «Надгробия в Аркадии» — где, что характерно, покоятся уже не останки непокорного пастуха Дафниса, а такой же непокорной пастушки по имени Филлида, — явно предвещает ситуацию, которой Пуссен придал зримый облик в своей последней композиции:

.....farò fra questi rustici
La sepoltura tua famosa e celebre.

Et da' monti Thoscani et da' Ligustici
 Verran pastori ad venerar questo angulo
 Sol per cagion che alcuna volta fustici.
 Et leggeran nel bel sasso quadrangulo
 Il titol che ad tutt'hore il cor m'infrigida,
 Per cui tanto dolor nel petto strangulo:
 "Quella che ad Meliseo si altera et rigida
 Si mostrò sempre, hor mansueta et humile
 Si sta sepolta in questa pietra frigida".⁴³

(«Я прославлю твою могилу среди простых поселян. Пастухи будут приходить с холмов Тосканы и Лигурии, чтобы поклониться этому уголку лишь потому, что некогда ты жила здесь. И они прочтут на прекрасном прямоугольном надгробии надпись, от которой ежечасно холодеет мое сердце, которая переполняет мою грудь скорбью: „Та, которая всегда была высокомерна и жестока к Мелисео, ныне смиренно покоится здесь, под этим холодным камнем“».)

В этих стихах не только предугадана простая, прямоугольная форма надгробия луврской картины Пуссена, поражающая нас как непосредственная иллюстрация образа Саннадзаро — «прекрасное прямоугольное надгробие»; стихи эти также в удивительной степени отвечают странному, двойственному настроению картины — приглушенному печалью раздумью над безмолвным посланием некогда живого и близкого существа: «И я жил в Аркадии, где ныне живешь ты; и я наслаждался теми радостями, которыми сегодня наслаждаешься ты; и я был жестокосерд там, где следовало бы проявить сочувствие. И вот ныне я мертв и погребен здесь». Перефразируя таким образом, согласно Саннадзаро, значение названия пуссеновской картины, я поступил точно так же, как поступили практически все европейские переводчики, а именно — исказил изначальный смысл надписи, приспособив его к новому внешнему облику и содержанию картины. Ибо несомненно, что правильно переведенная надпись уже не гармонировала бы с тем, что мы видим собственными глазами.

Если мы прочтем фразу соответственно правилам латинской грамматики («И в Аркадии мне нашлось место»), то она будет звучать логично и вполне понятно постольку, поскольку слова эти произносит голова смерти, и постольку, поскольку пастухи отреагировали на них, внезапно за-

стыв на месте, охваченные страхом. Именно так и происходит на картине Пверчино, где череп — самая акцентированная деталь композиции, а его психологическое воздействие не смягчается прекрасным саркофагом, или надгробием. Однако то же можно сказать и о первой, более ранней картине Пуссена, где череп хотя и уменьшен в размерах и уже подчинен новому мотиву саркофага, все еще сохраняет прежнее значение и где идея внезапности и испуга также сохранена.

Однако, глядя на луврскую картину, зрителю трудно воспринять надпись в ее буквальном, грамматически правильном значении. Учитывая отсутствие черепа, *ego* в названии должно относиться к самому надгробию. И, хотя «говорящее надгробие» не было такой уж диковиной в поэзии того времени, все же образ этот был достаточно необычным, чтобы Микеланджело, использовавший его в трех из пятидесяти эпитафий, написанных по поводу смерти прекрасного юноши, посчитал необходимым пояснить для читателя в специальной сноске, что в данном случае, в виде исключения, «надгробие само обращается к читающему эти стихи»⁴⁴. Разумеется, было бы несравненно естественнее приписать слова не надгробию, а человеку, который покоится под ним. Именно так и обстоит дело с девяноста девятью процентами всех эпитафий, включая надписи на надгробии Дафниса у Вергилия и Филлиды — у Саннадзаро; луврская картина Пуссена подсказывает нам эту, уже знакомую интерпретацию, которая к тому же относит латинскую фразу не к настоящему, а к прошлому, и в картине это сделано тем более убедительно, что поведение персонажей выражает уже не удивление и смятение, а спокойное, обращенное мыслями к прошлому раздумье.

Таким образом сам Пуссен предлагает зрителю, почти вынуждает его, не изменив во фразе ни единого слова, прочесть ее по-иному, отнеся *ego* не к надгробию, а к покойному, связав *et* не с *Arcadia*, а с *ego* и подставив на место пропущенной глагольной формы не *sum* («есть»), а *uid* или *ful* («был»). Живописное видение художника переросло рамки литературной формулы, и можно сказать, что те, кто под воздействием луврской картины решили перевести фразу «Et in Arcadia Ego» как «И я жил в Аркадии», а не как «И в Аркадии мне нашлось место», совершили насилие над латин-

ской грамматикой, но отдали должное новому смыслу пуссеновской композиции.

И действительно, *felix culpa* была допущена некоторыми из людей пуссеновского окружения. Друг художника и его первый биограф, Джованни Пьетро Беллори, в 1672 году дал абсолютно точное и правильное толкование нашей фразы, написав: «*Et in Arcadia Ego*, cioè, che il sepolcro si trova ancora in Arcadia, e la Morte a luogo in mezzo le felicità»⁴⁵ («*Et in Arcadia Ego*, означающее, что могила есть [настоящее время!] даже в Аркадии и что Смерть вторгается даже в самую гущу наслаждений»). Но только несколькими годами спустя (1685) второй биограф Пуссена, Андре Фелибьен, также знакомый с ним, предпринял первый и решающий шаг на пути искажения правильной латыни и восстановления художественной справедливости: «*Par cette Inscription on a voulu marquer que celui qui est dans cette sépulture a vécu en Arcadie et que la mort se reconte parmi les plus grandes félicitéz*»⁴⁶ («Надпись подчеркивает, что человек, похороненный в этой могиле, жил [прошедшее время!] в Аркадии»). Здесь мы вновь сталкиваемся с подменой обитателя могилы самим надгробием, и время фразы отнесено в прошлое: то, что являлось угрозой, превратилось в воспоминание. Далее все развивалось в этом направлении вплоть до логического конца. Фелибьен вообще придал не слишком большое значение слову *et*, попросту решив выбросить его, и эта сокращенная версия, вновь претерпев причудливую метаморфозу, была переведена на латынь и дошла до нас в виде надписи к картине Ричарда Вильсона, написанной в Риме в 1755 году: «*Ego fui in Arcadia*». Примерно тридцать лет спустя (в 1719) после Фелибьена аббат дю Боз заместил отсутствующее *et* адвербиальным *sependant*: «*Je vivais sependant en Arcadie*»⁴⁷, что означает: «И все же и мне довелось жить в Аркадии». Последний штрих принадлежит великому Дидро, который в 1758 году, не колеблясь, связал *et* с *ego*, заменив его на французское *aussi*, «также»: «*Je vivais aussi dans la délicateuse Arcadie*»⁴⁸. «И я также жил в очаровательной Аркадии». Таким образом, его перевод следует признать литературным источником всех позднейших вариаций, которые в ходу и поныне, вплоть до Жака Делиля, Иоганна Георга Якоби, Пете, Шиллера и миссис Фелиции Хеман⁴⁹.

Итак, мы имели возможность убедиться, что, хотя выражение «Et in Arcadia Ego» еще и употребляется кое-где на Британских островах в своем исконном значении, общая континентальная тенденция была такова, что почти повсеместно оказалась принята «элегическая» интерпретация, заложенная в луврской картине Пуссена. На родине же самого Пуссена, во Франции, гуманистическая традиция в девятнадцатом веке пришла в такой упадок, что Юстав Флобер, великий современник ранних импрессионистов, вообще уже больше не понимал смысла знаменитой фразы. В своем прекрасном описании Гареннского леса — «*paré très beau malgré ces beautés factices*» — писатель упоминает помимо храма Весты и Храма Дружбы, а также многочисленных искусственных развалин — «*sur une pierre taillée en forme de tombe, In Arcadia Ego, non-sens dont je n'ai pu découvrir l'intention*»⁵⁰, «на камне, высеченном в форме надгробия, можно прочесть слова *In Arcadia Ego*, совершеннейшую нелепицу, смысла которой мне так и не удалось понять».

Легко видеть, что новая концепция надгробия в Аркадии, начало которой положила луврская картина Пуссена, подкрепленная неправильным переводом надписи, могла привести к размышлениям прямо противоположного характера — угнетающим и меланхоличным, с одной стороны, и успокаивающим, умиротворяющим — с другой; чаще же всего мы имеем дело с подлинно «романтическим» сливанием обоих. На уже упоминавшейся картине Ричарда Вильсона пастухи и надгробный памятник — в данном случае слегка разрушенная временем стела — это всего лишь *бутиафория*, оттеняющая безмолвие и безмятежность римской Кампаньи на заходе солнца. В написанной в 1769 году книге «*Winterreise*» Иоганна Георга Якоби, содержащей, по всей видимости, первое в немецкой литературе упоминание темы «Надгробия в Аркадии», читаем: «И всякий раз как я встречаю среди живописнейших окрестностей надгробие с надписью *Auch ich war in Arkadien**, я указываю на него своим друзьям; мы ненадолго останавливаемся перед ним и, пожав друг другу руки, пускаемся в дальнейший путь»⁵¹. На странно притягательной гравюре немецкого романтика Карла Вильгельма Кольбе (илл. 94), который обладал даром

* И я был в Аркадии (нем.)

превращать обычные травы или капустные листья, увеличивая их до размеров кустов и деревьев, в густые заросли и леса, надгробие и надпись на нем (в данном случае правильная, «*Et in Arcadia Ego*», хотя подпись под гравюрой содержит искаженное «*Auch ich war in Arkadien*») служат лишь для того, чтобы подчеркнуть нежную поглощенность пары возлюбленных друг другом. И, наконец, в гетевском употреблении фразы «*Et in Arcadia Ego*» идея смерти полностью отсутствует⁵². Гете употребляет ее в сокращенном варианте («*Auch ich in Arkadien*») как эпиграф к знаменитому описанию своего блистательного путешествия в Италию, так что в данном случае фраза означает лишь: «Я тоже был в стране радости и красоты».

Фрагонар, напротив, сохранил идею смерти, но изначальная мораль выступает у него в перевернутом виде. Художник изобразил двух купидонов, возможно духов почивших возлюбленных, заключивших друг друга в объятия над обломками саркофага, в то время как другие купидоны, поменьше, порхают над ними, а дружелюбный дух освещает всю сцену свадебным светильником (илл 95). Круг замкнулся. Картина Гверчино «Даже в Аркадии есть Смерть» рисунок Фрагонара отвечает: «Даже в Смерти может быть Аркадия».

Примечания

1. *C. R. Leslie and Tom Taylor. Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, London, 1865, I, p. 325.

2. См. *E. Wind. Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts / Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930—1931. S. 156 ff. (особенно: S. 222 ff.).

3. *Leslie and Taylor, loc. cit.*

4. В такой форме эта фраза появляется на картине Ричарда Вильсона (собрание графа Страффордского). См. ниже, с. 352.

5. Таково начало знаменитого стихотворения Фридриха Шиллера «*Resignation*» («Смирение»), герой которого, потерпевший крах в жизни, отказывается от Наслаждений и Прекрасного ради Надежды и Истины и безуспешно требует вознаграждения за принесенную жертву. В английских словарях цитат этот отрывок нередко ошибочно приписывается Гете в результате смешения его с эпиграфом, который Гете предпослал своим запискам об итальянском путешествии: ср., например, *Burt Stevenson, The Home Book of*

Quotations, New York, 1937, p. 94; A. New Dictionary of Quotations, H. L. Mencken, ed., New York, 1942, p. 53 (здесь содержится также ошибочное утверждение о том, что эта фраза начинает появляться на картинах в XVI веке); Bartlett's Familiar Quotations, Boston, 1947, p. 1043.

6. Jacques Delille. Les Jardins. 1782. Цит. напр., в: *Büchermot.* Loc. cit.; Stevenson. Loc. cit.

7. The Poetical Works of Mrs. Felicia Hemans, Philadelphia, 1847, p. 398. Также см. ниже, p. 318, Note 49.

8. A. O. Lovejoy and G. Boas, Primitivism and Related Ideas in Antiquity. Baltimore, I, 1935.

9. Павсаний. Periegesis, VIII, 36, 8: «Гора Менал в особенности связана со священным именем Пана, настолько, что люди утверждают, что можно слышать доносящиеся с ее склонов звуки свирели бога».

10. Samuel Butler. Satires and Miscellaneous Poetry and Prose. R. Lamm, ed., Cambridge, 1929, p. 470.

11. Полибий. Historiae, IV, 20. Среди других авторов, подчеркивавших отрицательные стороны исконно простой жизни, см., например, Ювенала, который характеризует некоего особенно скучного оратора как «юношу из Аркадии» («Сатиры», VII, 160), и Филострата (Vita Apollonii, VIII, 7), который называет аркадцев «свиньями, питающимися желудями». Даже их музыкальность была поставлена под сомнение Фульгенцием (Expositio Virgillianae continentiae, 748, 19), который под выражением *Arcadia aures* (прочтение *Arcadia auribus* предпочтительнее, чем *arcadici auribus*) подразумевал «слух, невосприимчивый к подлинно прекрасному». Несоднократно дискутировавшийся вопрос о том, существовала ли в Аркадии до «Идиллий» Феокрита подлинно пасторальная или буколическая поэзия, в последнее время решился отрицательно. Помимо литературы, приводимой в: E. Panofsky. Et in Arcadia Ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau // Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer. / R. Klibansky and H. J. Paton, eds., Oxford, 1936, p. 223 ff., см. также: B. Snell. Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft // Antike und Abendland, I. 1944. S. 26 ff. Статья М. Петрикони: M. Petriconi. Das neue Arkadion // Ibidem, III. 1948. S. 187 ff. — не внесла значительных корректив в проблему, обсуждаемую в данном эссе.

12. Феокрит. «Идиллии», I, 123 и далее.

13. Овидий. «Фасты», II, 289 и далее.

14. Вергилий. «Эклоги», X, 4—6.

15. Феокрит. «Идиллии», II.

16. Феокрит. «Идиллии», I.

17. Феокрит. «Идиллии», I, 151; V. 147 и далее.

18. Вергилий. «Эклоги», X, 77: «Козоньки, к дому теперь, встал Геспер, козоньки, к дому!» (перевод С. Шервинского). Ср. также «Эклоги», VI, 84:

Ille canit (pulsae referunt ad sidera valles),
Cogere donec ovis stabulis numerumque referte
Iussit et invito processit Vesper Olympo.

Все он пост, и к звездам несут его голос долины, —
Но уже вечер велит овец загонять по овчарням
И поголовье считать, поступив не по воле Олимпа.

(перевод С. Шервинского).

•[Силен] поет, эхо долин возносит звук его песен к звездам, пока Геспер не повелел стадам вернуться в свои стойла и против воли Олимпа не последовал далес своим путем». Волю Олимпа («Олимп» следует в данном случае толковать расширительно, как «богов Олимпа», так же как мы употребляем слово «Кремль», когда речь идет о правительстве России) надо понимать как абсолютный аблатив: боги сожалеют о том, что безостановочное движение вечерней звезды заставляет смолкнуть песнь Силенна.

19. Вергилий. «Эклоги», I, 83: «И уж длиннее гор вечерние тлут тени» (перевод С. Шервинского).

20. Вергилий. «Эклоги», V, 42 и далее.

21. Краткий обзор развития этой темы см. L. Levraut. *Le genre pastoral*. Paris, 1914.

22. Боккаччо. «Амето», V (во флорентийском издании 1529 года с. 23 и далее).

23. E. Panofsky. *Renaissance and Renascences* // *Kenyon Review*. VI, 1944. P. 201 ff.

24. Разбор картины Синьорелли см. F. Saxl. *Antike Götter in der Spätrenaissance* // *Studien der Bibliothek Warburg*. VIII. Leipzig—Berlin, 1927. S. 22 ff.

25. Об «Аркадии» Якопо Саннадзаро см. великодушное предисловие М. Шерильо к изданию 1888 года. Поэма Саннадзаро, впервые опубликованная в Венеции в 1502 году, основана как на итальянских, так и на античных источниках (Петрарке и Боккаччо, с одной стороны, и Вергилии, Полибии, Катулле, Лонге и Немезии — с другой), поэтому она воскрешает представление об Аркадии Вергилия в рамках нового, более субъективного мировоззрения. Произведение Саннадзаро — это первая после античности пастораль, действие которой происходит в Аркадии, и поэтому важно отметить, что некоторые аллюзии, связанные с современными поэту реалиями, такими как неаполитанский порт, были добавлены или по крайней мере сделаны более явными только во втором издании 1504 года.

26. A. Sainati. *La lirica latina del Rinascimento*. Pisa, 1919. I. P. 184. Цит. по: Saxl. *Ibidem*.

27. Тассо. Аминта, I, 2.

28. Картина Пьерчино приписывается Скидону, например, в книге Бюхмана; у Барлетта, (где, помимо прочего, дано искаженное название луврской картины Пуссена: «Et ego in Arcadia vixi») и у

Хойта (Hoyt's new Cyclopaedia of Poetical Quotations), где сохранил правильный текст, но не перевода его «I, too, was in Arcadia» («И я также был в Аркадии»). По вопросу о правильной атрибуции картины см.: H. Voss, Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien / Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXIV. 1911. S. 119 ff.

29. О Джулио Роспильози см. L. Von Pastor. The History of the Popes. London, 1940; о его поэтических пронаведениях — G. Cavenazzl. Papa Clemente IX Poeta. Modena, 1900. Он родился в 1600 году в Пистойе, но первоначальное воспитание получил в иезуитском колледже в Риме, после чего продолжил обучение в университете Пизы на философском факультете с 1623 по 1625 год, что, разумеется, не мешало ему в промежутках посещать Рим. Вскоре после этого он осел в Риме (в 1629 году он сочинил поэму, посвященную бракосочетанию Барберини и Колонны) и занял высокий пост в Курии в 1632. Проведя девять лет в качестве папского нунция в Испании (1644—1653), Роспильози становится правителем Рима (1655), кардиналом — в 1657, папой — в 1667 и умирает в 1669. На предположение о том, что этот образованный и бесспорный князь Церкви — под покровительством которого состоялась первая «Выставка старых мастеров», организованная его братом в последний год его папства (Pastor, с. 331), — был до некоторой степени вовлечен в историю со знаменитой надписью, наводит отрывок из книги Д. П. Беллори (G. P. Bellori. Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni. Roma, 1672. P. 447 f.) Описав картину Пуссена «Ballo della vita humana», ныне находящуюся в лондонском собрании Уоллес, Беллори сообщает читателю, что тема этой *morale poesia* была «предложена папой Климентом IX еще в бытность его прелатом» и что художник в полной мере оценил «sublimità dell'Autore che aggiunse le due seguenti invenzioni», а именно «La verità scoperta del Tempo» (возможно, речь идет не о полотне, находящемся ныне в Лувре, а о другом варианте, графическом, который приводится А. Андресеном — A. Andresen. Nicolaus Poussin: Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche. Leipzig, 1863, №№ 407 и 408. — последний из которых посвящен Клименту IX) и «La felicità soggetta a la Morte», иными словами, композицию на тему «Et in Arcadia ego». Если мы исправим типографскую ошибку (пропуск «s» перед «che aggiunse»), то окажется, что «высоким» Автором мог быть только Джулио Роспильози (поскольку Пуссен упоминается в начале фразы как «Пикколо»); согласно Беллори, именно Роспильози «принадлежат две последующие новые темы», то есть помимо «Ballo della vita humana» — «Verità scoperta del Tempo» и аркадский сюжет:

Вся сложность состоит в том, что, как нам теперь известно (хотя Беллори вполне мог и не знать этого), сюжет этот уже использовался Пьерчино между 1621 и 1623, когда он был занят работой над фреской Авроры в Казино Лудовизи. Краткое упоминание Беллори,

скорее всего, упрощает ситуацию, которую мы можем с помощью ряда догадок восстановить в следующем виде: Беллори узнает от Пуссена, что Джулио Роспильози заказал луврскую версию «Et in Arcadia ego» и уведомил Пуссена о том, что идея сюжета принадлежит ему, Роспильози. Беллори понял это так, что «идея сюжета» пришла в голову Роспильози, когда он заказывал луврскую картину, однако в действительности Роспильози мог иметь в виду, что он предлагал работу Пверчино (несомненно часто «навещавшему» «Аврору» Гвидо Рени), а впоследствии попросил Пуссена сделать для него улучшенный вариант.

30. *Balzac, Madame Firmini: «J'ai aussi aimé, et ego in Arcadia».*

31. *C. J. Weber. Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen, n. d., XII, 20, p. 253 ff: «Graber und Urnen in englischen Gärten verbreiten die nämliche sanfte Wehmut wie ein Gottsacker oder ein "Et ego in Arcadia", in einer Landschaft von Poussin»* — и то же ошибочное прочтение, причины которого теперь ясны, встречается в более ранних изданиях Бюхмана (*Büchmann. Geflügelte Worte. 16 ed. — s. 582*).

32. *Dorothy Sayers. «The Bone of Contention». Lord Peter Views the Body. Harcourt Brace and Co., N. Y. P. 139.* Это чувство латинской грамматики, по-видимому, широко распространено среди английских авторов детективов и прочих таинственных историй. В «Раквине смерти» Николаса Блейка (1937) пожилой дворянин произносит: «*Et ego, Superintendent, in Arcadia vix — what?*».

33. Мышь как символ всепожирающего времени упоминается уже у Хораполло, *Hieroglyphica, I, 50*, оно же оставалось широко известным на протяжении многих столетий (ср. средневековую аллегорию человеческой жизни, известную как «Древо Варлаама»; согласно Кондиви, «Жизнь Микеланджело», гл. XIV, даже о Микеланджело говорили, что он собирается включить изображение мыши в иконографию капеллы Медичи). Увиденный сквозь призму «романтической иронии» мотив картины Пверчино выглядит так: «*Ein gar herrliches 'Memento mori' ist ... ein hübscher gebleichter Menschen-schädel auf der Toilette. So ein leerer Hirnkasten ... müsste Wunder tun, wenn die Macht der Gewohnheit nicht noch stärker wäre. ... Man würde zuletzt das Dasein des Totenschädels ganz vergessen, wenn nicht schon zu Zeiten etne Maus ihn wieder lebendig gemacht ... hätte*» (*C. J. Weber, loc. cit.*).

34. Лесли и Тейлор, касаясь портрета миссис Бувери и миссис Крю, пишут: «Мысль заимствована у Пверчино, где компания веселых проказников наталкивается на голову смерти с торчащим изо рта свитком, на котором начертано: «Et in Arcadia ego». «Свиток», высовывающийся изо рта черепа, это совершенно очевидно неправильно интерпретированный хвост мыши. Однако, поскольку я не знаком с наброском Рейнолдса (к сожалению, «Книга римских набросков», ранее принадлежавшая Р. Пяткину, ср. *Leslie and Taylor, I, P. 51*, утеряна), я не могу сказать, это Рейнолдс ли неправильно

интерпретировал картину или Том Тейлор неправильно интерпретировал набросок. В любом случае сам факт неправильной интерпретации указывает на то, что еще в сравнительно недавнем прошлом непредвзятый зритель композиции Гверчино естественно предполагал, что слова «Et in Arcadia ego» произносит череп.

35. О значении черепов и скелетов в связи с общей концепцией жизни и судьбы см.: R. Zahn. 81. Berliner Winckelmanns-Programm, 1923; T. Greizenach. "Caudeamus igitur" // Verhandlungen der 28. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig, 1872; C. H. Becker. "Ubi sunt qui aute nos in mundo fuere?" // Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte, vornehmlich des Islam, Ernst Kuhn zum 70. Geburtstage gewidmet, 1916. S. 87 ff. Оказывается, что изначальное значение этих зловещих символов, украшавших кубки и другие столовые принадлежности прежде, чем появиться на могильных памятниках, было чисто гедонистическим, то есть они означали приглашение наслаждаться радостями жизни, пока еще есть время, и лишь впоследствии оказались включены в моралистическую проповедь смирения и покаяния. Это происходило и в Древнем Египте, равно как и в цивилизациях, берущих начало в классической античности, будь то цивилизации восточные или западные. В них изменение первоначальной идеи было следствием, в первую очередь, писаний отцов церкви. В действительности мысль о том, что «Vita brevis», характеризуется внутренней амбивалентностью, подразумевающей как гораццианское *Carpe diem*, так и христианское *surge, surge, vigila, semper esto paratus* (притв из песнопения 1267 года). Начиная с позднего Средневековья, «говорящие» черепа и скелеты стали таким распространенным символом *memento mori*, что мотивы эти наводнили буквально все сферы повседневной жизни. Бесчисленные примеры можно обнаружить не только в погребальном искусстве (большой частью такие надписи, как *Vixi ut vivis, morieris ut sum mortuus* или *Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis*), но и на портретах, часах, медальонах, но прежде всего на перстнях (на многие из них указано в лондонском издании Шекспира 1785 года в связи с примечательным диалогом между Фальстафом и Доль Терпит). С другой стороны, угрозу «говорящего черепа» можно было истолковать также и как обнадешивающее обетование загробной жизни, как то можно видеть на примере небольшого стихотворения немецкого поэта семнадцатого века Д. К. фон Лохенштейна, в котором *Redender Todtenkopff des Herrn Matthaus Machiners* говорит: *Ja / wenn der Höchste wird vom Kirchhof erndien etn / So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn* (цит в: W. Benjamins. Ursprung des deutschen Trauerspiels, 1928, p. 215).

36. См. отрывок, цитированный в прим. 34.

37. См. Leslie and Taylor, op. cit., P. 260: «Я обнаружил набросок к картине Гверчино в римской записной книжке Рейнолдса». Совершенно очевидно, что именно по этому наброску, по всей видимости снабженному обычной пояснительной надписью, Том Тейлор узнал

о картине Корсини и ее авторе, но и эта информация была столь неожиданна, что более поздний биограф Рейнолдса, действительно и не подозревая о картине Пверчино, рискнул утверждать, что Рейнолдс вдохновлялся непосредственно Пуссеном.

38. Помимо прочего, Чиприани был автором иллюстраций к знаменитому изданию *Ариосто* в издательстве «Баскервилль Пресс» в Бирмингеме в 1773 году.

39. J. Rothenstein. *Augustus John*, Oxford, n. d., илл. 71. Вышеупомянутые портреты негритянок также приведены в этой книге — см. илл. 66, 67, 69. Судя по письму сэра Джона Ротенштейна, названия работ Огастеса Джона в книге были получены от художника изустью.

40. Связь между ранней композицией Пуссена «Et in Arcadia...», приобретенной герцогом Девонширским, и нью-йоркской картиной на сюжет о Мидасе была установлена и детально проанализирована Э. Блантом: A. Blunt. Poussin's "Et in Arcadia ego" // *Art Bulletin*, XX, 1938, P. 96. Блант датирует вариант герцога Девонширского 1630 годом, с чем я теперь склонен согласиться.

41. С моей точки зрения, важность этой склонности художника несколько преувеличена Дж. Кляйном (G. Klein) в его «Анализе картины Пуссена "Et in Arcadia ego"» (*Art Bulletin*, XIX, 1937, P. 314 и далее).

42. См., например: H. Joubin. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, 1883, P. 94.

43. Саннадзаро. «Аркадия», p. 306, строки 257—267. В дальнейшем надгробия встречаются в поэме Саннадзаро на с. 70, строка 49 и с. 145, строка 246 (буквальный перевод «Эклог» Вергилия, X, 31).

44. См. дискуссию между В. Вайсбахом (W. Weisbach. «Et in Arcadia ego» // *Gazette des Beaux-Arts*, 1937, p. 287) и автором данной статьи (E. Panofsky. «Et in Arcadia ego» et le tombeau parlant» // *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, XIX, 1938, p. 305). О трех эпитафиях Микелаиджело, в которых надгробие обращается к зрителю («La sepoltura parla a chi legge questi versi»), см.: K. Frey. *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*. Berlin, 1897. № LXXVII, 34, 38, 40.

45. G. P. Bellori, loc. cit.

46. A. Félibien. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*. Paris, 1666—1685; ср. также надпись на гравюре Бернара Пикара, сделанной по луврской картине Пуссена, приведенную Андрессеном, № 417.

47. *Abbé du Bos*. *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*; в дрезденском издании 1760, P. 48.

48. *Diderot*. *De la poésie dramatique* // *Oeuvres complètes*. Paris, 1875—1877. VII, P. 353. Описание Дидро самой картины страдает значительной небрежностью; «Il y a un paysage de Poussin où l'on voit de jeunes bergères qui dansent au son du chalumeau [!]; et à l'écart, un tombeau avec cette inscription *Je vivais aussi dans la délicieuse*

Arcadie. Le prestige de style dont il s'agit, tient quelquefois à un mot qui détourne ma vue du sujet principal, et qui me montre de côté, comme dans le paysage du Poussin, l'espace, le temps, la vie, la mort ou quelque autre idée grande et mélancolique jetée toute au travers des images de la galetéé (ср. также другое упоминание Дидро о картине Пуссена в его «Salon de 1767» (Oeuvres, XI, p. 161); впоследствии неуместное «aussi» сыграло во французской литературе такую же роль, как неуместное «auch» в немецкой, примером чему может служить фраза Делюля «Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie»). Картина, описанная Дидро, носит явные следы его широкоизвестной теории «драматических контрастов», поскольку он полагал, что на ней изображены пастухи, пляшущие под звуки флейты. Причина этой ошибки в том, что либо Дидро спутал картину с другими картинами Пуссена, такими как «Вакханалия» в Лондонской национальной галерее или «Празднество Пана» из собрания Кука в Ричмонде, либо во впечатлении, которое он получил от других, более поздних картин, трактующих тот же сюжет. Так, Анжелика Кауфман в 1766 году выставила картину, описанную следующим образом: «аркадский пастух и пастушка ведут назидательную беседу рядом с надгробным камнем, в отдалении видна группа танцующих» (ср. *Victoria Manners and Dr. W. C. Williamson. Angelica Kaufmann*, London, 1924, P. 239; также Leslie and Taylor, op. cit., I, P. 260).

49. О Жаке Делюле, Гете и Шиллере см. выше, прим. 5, 6. Что касается миссис Фелиции Хеман (см. прим. 7), то эпиграф, предпосланный ее стихотворению, явно смешивает луврскую картину Пуссена с одной из ее более поздних вариаций: «Знаменитая картина Пуссена изображает группу прогуливающихся молодых пастухов и пастушек, охваченных различными чувствами в тот момент, когда им неожиданно преградила путь надгробная плита с надписью "Et in Arcadia ego"». В самом же стихотворении миссис Хеман, следуя за Салмадзаро и Дидро, останавливается на предположении, что в могиле покоится молодая девушка:

Was some gentle kindred maid
In that grave with dirges laid?
Some fair creature, with the tone
Of whose voice a joy is gone?

(Не уложена ли в могилу под погребальное пение
нежная благородная девушка?
Милое создание, вместе со звуком чьего голоса
ушла радость.)

50. *Gustave Flaubert. «Par les champs et par les grèves»*. Париж, 1910, P. 70; на этот отрывок любезно обратил мое внимание Георг Шварценски.

51. См. Büchmann, loc. cit.

52. Ср. также Гете. «Фауст», ч. 2, III, 3:

Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohnen,
 Du flüchtetest ins hellerste Geschick!
 Zur Laube wandeln sich die Thronen,
 Arcadisch frei sei unser Glück!*

В немецкой литературе более позднего периода это чисто гедонистическое толкование аркадского счастья деградировало до уровня тривиальной концепции «хорошего времяпрепровождения». В немецком переводе оффенбаховского «Орфея в аду» герой поет «Als ich noch Prinz war von Arkadien»** вместо «Quand j'étais prince de Béotie» («Когда я был принцем Беотии»).

-
- * В краю безоблачности редкой
 С тобой укроемся вдвоём,
 Приютом изберем беседку
 И полным счастьем заживем.

(пер. Б. Пастернака)

В переводе опущено гетевское определение счастья как «аркадского» — прим. ред.)

- ** «Когда я еще был принцем Аркадии» (нем.)

Э_{ПИЛОГ}
—

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ ЗА ПОСЛЕДНИЕ ТРИДЦАТЬ ЛЕТ

ВПЕЧАТЛЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ПЕРЕСЕЛЕНЦА

Даже говоря о далеком прошлом, историк не может быть полностью объективным. Когда же заходит речь о фактах из собственной жизни и о своих эмоциях, личностный фактор приобретает такую роль, что читателю остается лишь прикладывать сознательные усилия, чтобы вынести его за скобки. Таким образом, я должен начать с нескольких автобиографических данных, хотя рассказывать о себе и трудно, не производя впечатления ложной скромности или неподдельного тщеславия.

Впервые я приехал в эту страну осенью 1931 года по приглашению Нью-Йоркского университета. Я был тогда преподавателем истории искусства в Гамбурге, а поскольку этот ганзейский город всегда гордился своими космополитическими традициями, власти не только с удовольствием предоставили мне отпуск на семестр, но и согласились впоследствии на заключение договора, по которому часть учебного года я мог работать в Гамбурге, а часть в Нью-Йорке. И вот в течение трех лет я то и дело перескакал Атлантику в обоих направлениях. Когда же, весной 1933 года, нацисты предприняли массовое увольнение всех евреев, я как раз находился в Нью-Йорке, а моя семья — дома. Никогда не забуду, как получил длинную телеграмму на немецком, извещавшую меня о моей отставке и при этом заклеенную полоской зеленой бумаги, надпись на которой гласила: «Сердечно поздравляем Пасхой, Вестерн-Юнион».

Поздравление это оказалось добрым предзнаменованием. Я вернулся в Гамбург только затем, чтобы уладить личные дела и присутствовать на экзамене на степень доктора философии, который сдавали несколько лояльных студентов, что — довольно любопытно — еще было возможно

на первых порах существования нацистского режима, и, наконец, благодаря самоотверженным усилиям моих незабвенных и незабываемых американских друзей и коллег, мы смогли обосноваться в Принстоне уже в 1934 году. В течение года после этого я параллельно читал лекции в Нью-Йоркском и Принстонском университетах, а в 1935 меня пригласили принять участие в работе недавно учрежденного гуманитарного факультета Института специальных исследований (Institute for Advanced Study), который обязан своей репутацией тому, что сотрудники его ведут свою научную деятельность открыто, а преподавательскую — как бы «исподтишка», прямо противоположно тому, что можно наблюдать в столь многих учебных заведениях. Поэтому и я также продолжал преподавать в разных местах, но особенно регулярно в Принстоне и Нью-Йорке.

Поворю я все это затем, чтобы ясно дать понять, что мой опыт работы и жизни в этой стране в какой-то мере нетипичен как в смысле предоставившихся возможностей, так и в смысле его ограниченности. Что касается возможностей, то в отличие от большинства моих коллег, включая и уроженцев американцев, меня никогда не стесняли чрезмерные обязанности в плане преподавания, и я никогда не страдал от недостаточно благоприятных условий для исследовательской работы; в отличие от многих и многих ученых-иммигрантов мне выпала счастливая судьба оказаться в Соединенных Штатах скорее в качестве гостя, чем в качестве беженца, и напоследок с чувством глубочайшей благодарности хочу сказать, что никто и никогда не дал мне почувствовать отличие моего статуса с тех пор, как он неожиданно изменился в 1933 году. Что касается ограниченности, то признаюсь, что знаю Америку не дальше Эшвила, Северная Каролина, в южном направлении, и не дальше Чикаго — на запад, а также, к моему большому сожалению, был лишен возможности хоть сколько-нибудь длительного профессионального общения со студентами-не аспирантами.

I

Несмотря на свою укорененность в традиции, которую можно возвести через итальянский Ренессанс к классической античности, история искусств — иными словами, ис-

торический анализ и истолкование созданных человеком предметов, которым мы приписываем не только утилитарную ценность, в противоположность эстетике, критике, заметкам знатоков и «ценителей», с одной стороны, и чисто антикварным исследованиям — с другой, — лишь сравнительно недавно пополнила семью академических дисциплин. И случилось так, что, по выражению одного из американских ученых, «ее родным языком стал немецкий». Именно в странах немецкого языка ее впервые признали профессией (*Fach*), культивировали особенно активно, и именно там она стала оказывать все более заметное влияние на смежные области, включая свою старшую и более консервативную сестру — классическую археологию. Первой книгой, на титульном листе которой слова «история искусств» взметнулись, подобно знамени, стала винкельмановская «*Geschichte der Kunst des Altertums*» («История искусства древности») вышедшая в 1764 году, а методологические основы новой дисциплины были заложены в опубликованной в 1827 «*Italienische Forschungen*» (Итальянские исследования) Карла Фридриха фон Румора. Первая профессорская должность появилась еще раньше, в 1813 году, в геттингенском университете, и первым ее занял блистательный Иоганн Доминик Фьорилло (несмотря на свою фамилию — уроженец Гамбурга). И с течением лет в Германии, Австрии и Швейцарии все быстрее стало расти число университетских кафедр, украшением которых стали имена, навсегда окруженные магическим ореолом: Якоб Буркхардт, Юлиус фон Шлоссер, Франц Викхоф, Карл Юсти, Алоис Ригль, Макс Дворжак, Георг Дехио, Генрих Вельфлин, Аби Варбург, Адольф Гольдшмидт, Вильгельм Феге. Характерным было и то, что наиболее крупные публичные коллекции находились под опекой людей, в равной степени известных как ученые, администраторы и эксперты — от Адама Бартша и Йохана Давида Пассаванта до Вильгельма Бодэ, Фридриха Липмана, Макса Фридендера и Георга Шварценски.

Подчеркивая эти факты, я вовсе не хочу дать основания заподозрить меня в консервативном немецком патриотизме. Я сознаю опасность, заключающуюся в тех методах истории искусства, которые подверглись открытому осуждению как «тевтонские», равно как и то, что результаты поспешного, скорс всего преждевременного, закрепления за новой дис-

циплиной самостоятельного статуса отнюдь не во всем были положительны. Я уверен, что любая страница, написанная Леопольдом Делилем и Полем Дюррио, Луи Куражо и братьями Гонкур, Монтегю Род Джеймсом (который предпочел известность «антиквара») и Кемпбеллом Доджсоном, Корнелисом Хофстеде де Проотом и Георгом Улином де Лоо перевесит гору немецких докторских диссертаций. И я понимаю, что, с точки зрения английского джентльмена, историк искусства смахивает на чудака, который публично сравнивает и разбирает прелести знакомых женщин вместо того, чтобы в укромном месте заняться с ними любовью или составить на досуге их генеалогическое древо¹; в Оксфорде и Кембридже и по сей день нет ни одной постоянной кафедры истории искусств². Однако факт остается фактом: в тридцатые годы нашего столетия, во времена Великого Исхода, германоговорящие страны по-прежнему удерживали ведущие позиции в истории искусства — если не считать Соединенных Штатов Америки.

II

В США история искусства всего за несколько десятилетий прошла путь развития от Беллори и Бальдинуччи до Ригля и Гольдшмидта, подобно тому как коллекционерская деятельность Дж. П. Моргана началась с небольших предметов огромной ценности с точки зрения материала или вложенного в них труда и закончилась рисунками старых мастеров — и тем самым, одолела путь развития от герцога дю Берри до Мариэтта и Кроза. Будучи в самом начале частным увлечением таких бизнесменов и литераторов, как Генри Адамс и Чарльз Элиот Нортон (чьи лекции в Гарварде его сын описывал как «Лекции о современной нравственности с примерами из античного искусства»), история искусства уже в первые годы двадцатого века превратилась в самостоятельную дисциплину, а после первой мировой войны (которая играет важную роль в качестве *terminus post quem*) стала оспаривать первенство не только тех стран, где говорят по-немецки, но и всей Европы. Это стало возможным не вопреки, а как раз благодаря тому, что ее отцы-основатели — такие деятели, как Аллан Маркан, Чарльз Руфус Мори, Фрэнк Дж. Мазер, А. Кингсли Портер, Хауард К. Батлер, Пол

Дж. Сакс — были воспитаны не в русле сложившейся традиции, а пришли в историю искусств из классической филологии, богословия и философии, литературы, архитектуры или попросту были коллекционерами. Свое призвание они сделали профессией.

Вначале новой дисциплине пришлось прокладывать себе путь сквозь сложный конгломерат, включавший в себя и практические руководства по искусству и экспертной деятельности, и такое аморфное чудище, как то, что именуется «общим образованием». Первые выпуски основанного в 1913 году «Art Bulletin», ныне признанного ведущим периодическим изданием по истории искусств в мире, были главным образом посвящены таким темам, как «Что курс по истории искусств может дать будущему неспециалисту?», «Важность истории искусств для программ колледжей», «За что люди любят живопись» или «Подготовка ребенка к курсу истории искусств в колледже». История искусств, как мы знаем, проскользнула в общество почтенных дисциплин через заднюю дверь — в обличье ли классической археологии («Мелеагр в музее Фогта и аналогичные работы в Америке»), как оценка современных явлений («Искусство Огюста Родена») или, что очень характерно, в виде книжных обзоров. Только в 1919 году (год спустя после окончания войны) ее маленькому, неприглядному личику было дозволено появиться на первой полосе. Однако в 1923, когда «Art Bulletin» вышел с десятью статьями, носящими беззастенчиво историкоискусствоведческий характер, и только одной — по экспертным вопросам, и противная сторона посчитала необходимым приступить к выпуску конкурирующего журнала — недолговечного «Art Studies», — битва была выиграна (хотя отдельные стычки могут возникать даже сегодня). И примерно в то же время европейские ученые, очень немногим из которых случалось до тех пор пересекать Атлантику, призадумались и стали брать все происходящее на заметку. Разумеется, они знали, что в Соединенных Штатах появились великолепные и самые разнообразные коллекции и что в Америке было написано несколько прекрасных книг по истории искусства, среди которых достаточно упомянуть хотя бы многочисленные статьи Аллана Маркана о семье делла Роббиа (1912—1922), две книги Фредерика Мортимера Клаппа о Понтормо (1914 и 1916), монографию Э. Болдуина Смита о раннехри-

стианских изделиях из слоновой кости в Провансе (1918). До них также доходили слухи о том, что в некоторых американских музеях и некоем Гарвардском университете проводятся интереснейшие исследования, посвященные технике живописи; о том, что некая состоятельная дама в Нью-Йорке основала справочную библиотеку, насчитывающую не одну тысячу фотографий; о том, что еще в 1917 году в другом университете, Принстоне, началось составление обобщающего Указателя по христианской иконографии. Отчасти это воспринималось как нечто само собой разумеющееся, отчасти — как нечто забавное. Однако почти одновременно, в 1923 и 1924 годах, появились такие исследования, как книга А. Кингсли Портера «Романская скульптура на путях паломников», в одночасье произведшая переворот общепринятых представлений о хронологии развития скульптуры двенадцатого века на всем европейском континенте, знаменитое эссе Альберта М. Фрайенда, в котором предлагалось связать истоки одной из наиболее загадочных школ каролингской эпохи с королевским аббатством Сен-Дени, и книга Чарльза Руфуса Мори «Источники средневекового стиля», дерзнувшая свести все средневековое искусство в его многосложности к трем основным течениям, подобно тому как Иоганнес Кеплер свел всю многосложную солнечную систему к трем великим законам. Теперь уже ни один европейский ученый — и менее всего немцы и австрийцы, которые, сколько бы их ни критиковали, меньше опасались иностранной конкуренции, чем большинство итальянцев и почти все французы, — не мог пройти мимо того факта, что Соединенные Штаты стали ведущей державой в области истории искусств, и, соответственно, сама история искусств в Соединенных Штатах приобрела новый, отчетливо своеобразный облик.

Следующее десятилетие — с 1923 по 1933 — когда-нибудь, при взгляде в прошлое, покажется Золотым веком. Принстон, помимо проведения раскопок в Малой Азии и Франции, помимо широкой программы публикации рукописей, заложил основы длительной традиции скрупулезных исследований раннехристианского, византийского и средневекового искусства. Гарвард воспитал множество образованнейших, полных энтузиазма молодых людей, поток которых хлынул в залы и лаборатории постоянно расширяющейся сети

музеев. Чендлер Р. Пост и Уолтер У. С. Кук стали полноправными хозяевами в области истории испанского искусства, долгое время находившегося в небрежении. Фиск Кимбелл приступил к эпохальным исследованиям архитектуры и декоративно-прикладного искусства стилей Людовика XIV, Регентства, Людовика XVI и рококо. Уильям М. Ивинс открыл новые горизонты в сфере интерпретации и оценки графических искусств. Ричард Оффнер развил свои познания в области искусства итальянских примитивов едва ли не до уровня точной науки. Молодое поколение, ныне представленное блестящей плеядой ученых в лице Ренслера Ли, Мейера Шагиро и Милларда Мейса, впервые заявило о своих замечательных дарованиях. Музей современного искусства, замысел создания которого принадлежал Альфреду Барру, начал свой фантастический взлет к вершинам успеха. И именно в момент этого неслыханного расцвета Гитлер пришел к власти в Германии.

III

В Нью-Йорке начала 30-х годов — особенно приехав достаточно рано, чтобы застать последние дни периода запретов, и очутившись в уютной и спокойной атмосфере, которую трудно описать и еще труднее вспоминать без определенной ностальгии, — европейский историк искусства чувствовал себя одновременно растерянным, взбудораженным и замороженным. Перед ним открывалось подлинное пиршество сокровищ, собранных в музеях, библиотеках, частных коллекциях и галереях. Он вдруг обнаруживал, что определенные аспекты средневековой живописи и книжной иллюстрации можно было гораздо лучше изучить в этой стране, чем в Европе, потому что, благодаря серии исторических совпадений, многие из необходимых материалов в свое время пересекли океан. Он поражался тому, что в Нью-Йоркской публичной библиотеке его не отказывались обслужить без вмешательства посольства или поручительства двух ответственных граждан; что все библиотеки были открыты даже по вечерам, некоторые и до полуночи; что каждый проявлял неподдельную готовность помочь ему подобрать все доступные материалы. Даже в Музее современного искусства, вначале помещавшемся на

двенадцатом этаже Хекшер-билдинг, а позднее переехавшем в старое скромное здание из песчаника, по-прежнему стоящее на том же месте, в те дни вряд ли можно было услышать хоть одно грубое слово или замечание. Библиотекари и кураторы относились к себе главным образом как к промежуточному звену, а не как к «смотрителям» или хранителям. Еще более удивительной была бурная деятельность в мире истории искусств — не всегда свободная от интеллектуального и общественного снобизма, но всегда в высшей степени стимулирующая: бесчисленные выставки и бесконечные дискуссии; финансировавшиеся частным образом исследовательские проекты-однодневки; читавшиеся не только в учебных заведениях, но и в состоятельных домах лекции, на которые публика прибывала на двенадцатицилиндровых «кадиллаках», «ролс-ройсах» с кондиционерами, «пирс-арроуз» и локомотивах. И под всей этой рябщей, многоцветной поверхностью постоянно ощущался дух первооткрывательства и эксперимента, контролируемый сознательной волей ученых и живший в трудах Кингсли, Портера и Чарльза Руфуса Мори.

Приходя в себя после Первой мировой войны, американская история искусств черпала силы в том, что могло бы оказаться слабостью двадцать или тридцать лет назад, а именно — в культурной и географической удаленности от Европы. Немаловажным, разумеется, было то, что Соединенные Штаты оказались единственной из враждующих держав, которая вышла из конфликта, имея мощную экономику, предоставлявшую широкие фонды для поездок, исследовательской деятельности и публикаций. Но гораздо более далеко идущие последствия имел тот факт, что Соединенные Штаты впервые вступили в активный контакт со Старым Светом и продолжали поддерживать его с позиций собственной силы и беспристрастного наблюдения.

В то время как связи между европейскими странами, расположенными слишком близко друг от друга для скорого примирения и слишком бедными для быстрого возобновления культурного обмена, оставались прерванными на протяжении многих лет, связи между Европой и Соединенными Штатами оставались незатронутыми и быстро восстанавливались. Нью-Йорк представлял собой своего рода гигантскую радиостанцию, способную принимать сообще-

ния и передавать их на огромное число станций, которые сами по себе не смогли бы связаться друг с другом. Но самое сильное впечатление, производимое на иностранца, который впервые начинал задумываться, что же именно происходит в Америке, заключалось в следующем: свроисейский историк искусства мыслил в рамках национальных или региональных границ, в Америке же подобных ограничений не существовало.

Ученый-свроисец либо был подсознательно подвержен глубоко укоренившимся эмоциям, либо сознательно боролся с ними. Эти эмоции традиционно связаны с такими вопросами, как: где именно — в Германии, Франции или Италии — возникла кубическая капитель, кем — фламандцем или валлоном — был Рогир ван дер Вейден или где впервые были применены нервюрные своды — в Милане, Мориенва-ле, Кайене или Дюрхеме; и дискуссии по подобным вопросам, как правило, ограничивались сферами и периодами, к которым по крайней мере на протяжении последних десятилетий было приковано внимание нескольких поколений ученых. При взгляде с другой стороны Атлантики, вся Европа от Испании до восточного Средиземноморья сливалась в единую панораму, планы которой были разделены равными интервалами и каждый находился в четком фокусе.

И точно так же, как американские историки искусства могли видеть прошлое в перспективе, не искаженной национальным или региональным ракурсом, они могли видеть настоящее в перспективе, не искаженной личными или «учрежденческими» пристрастиями. В Европе, где зародились все самые «значительные» течения современного искусства — от французского импрессионизма до международного сюрреализма, от Хрустального дворца до «Баухауса» — места для объективной дискуссии уже не оставалось, исключение составлял только исторический анализ. Непосредственное воздействие событий вынуждало большинство литераторов занимать наступательную или оборонительную позицию, а наиболее умных историков искусства — хранить молчание. В Соединенных Штатах такие люди, как Альфред Барр и Анри-Рассел Хитчкок — ограничимся именами двух первооткрывателей в этой области — могли ози-раться поле современных баталий с той же смесью воодушевления и беспристрастности и писать о них с одинаковым уваже-

нием к историческому методу и заботой о тщательной документированности, какие необходимы при изучении изделий из слоновой кости четырнадцатого века или гравюр пятнадцатого. Оказалось, что «историческую дистанцию» (для установления которой обычно требуется шестьдесят — восемьдесят лет) с успехом может заменить культурная и географическая удаленность.

Раз и навсегда избавиться в своем подходе к истории искусства от пространственно-временных провинциальных ограничений и принять участие в развитии науки, еще полной духа юношеского авантюризма. — вот, пожалуй, то главное, чем могла одарить ученого-иммигранта новая обстановка. Кроме того еще одной благой возможностью для него была возможность вступить в контакт — а иногда и в конфликт — с англо-саксонским позитивизмом, который в принципе не доверяет абстрактным спекуляциям; более четко представить себе материальные проблемы (связанные, например, с различной техникой живописи и графики или со статическими факторами в архитектуре), которые в Европе принято отдавать на откуп музейным работникам или художественно-техническим училищам, а не университетам; и, наконец, не в последнюю очередь быть вынужденным самому худо-бедно объясняться по-английски.

Из всего, что уже было сказано об истории нашей дисциплины, неизбежно следует, что в странах немецкого языка искусствоведческий словарь был наиболее сложным и разработанным, в конце концов он сделался чисто техническим языком, с трудом понимаемым, даже до того как нацисты превратили немецкий язык в нечто недоступное для всех, кроме незапятнанных арийцев. В нашей философии больше слов, чем снилось нашим мудрецам, и всякий искусствовед, получивший образование в Германии и стремящийся к тому, чтобы его поняли его англоязычные коллеги, должен был выработать свой собственный словарь. Берясь за эту задачу, он рано или поздно начинал понимать, что усвоенная им на родном языке терминология зачастую страдала совершенно не нужной невразумительностью или прямой неточностью; к сожалению, немецкий язык позволяет облечь самую тривиальную мысль в ложно глубокомысленные одежды и, напротив, дает возможность множеству значений скрываться за одним и тем же терми-

ном. Так, например, прилагательное «taktisch», обычно обозначающее «тактический» в противоположность «стратегическому», в искусствоведческом немецком синонимично таким словам, как «осязательный» или даже «структурный» или «ощутимый». А вездесущее «malerisch» в зависимости от контекста может переводиться семью или восемью различными словами: «живописный», в смысле «живописного беспорядка»; «живописный» в противоположность «пластическому»; «размытый», «нелинейный» в противоположность «линейному», «четко обозначенному»; «слабый, вялый» в противоположность «напряженному»; «пастозный, густой» в противоположность «гладкому». Короче говоря, выражаясь по-английски письменно или устно, даже искусствовед должен более или менее точно знать, что он имеет в виду и иметь в виду именно то, что он говорит, и это требование является совершенно необходимым для всех нас. И действительно, именно эта необходимость в сочетании с тем фактом, что американский преподаватель гораздо чаще, чем его европейский собрат, вынужден обращаться к непрофессиональной и незнакомой аудитории, надолго, если можно так выразиться, развязала нам всем языки. Вынужденные выражаться одновременно внятно и точно и не без удивления замечая, что это возможно, мы неожиданно обрели в себе мужество писать книги об отдельных мастерах и о целых периодах вместо того (или вместе с тем), чтобы написать дюжину специальных статей; мы осмелились, к примеру, затронуть проблему античной мифологии в средневековом искусстве во всей ее полноте вместо того (или вместе с тем), чтобы исследовать лишь трансформации образа Геракла или Венеры.

Таковы некоторые из духовных благоденний, которыми эта страна одаривала иммигранта-искусствоведа. Возможно ли вообще, и если да — то каким образом, отплатить за них, я сказать не могу. Но хотелось бы упомянуть, что даже с точки зрения только того временного отрезка, о котором идет речь, приток иммигрантов бесспорно содействовал дальнейшему развитию истории искусств и как научной дисциплины, и как объекта общественного интереса. Ни один иностранный искусствовед ни разу, насколько мне известно, не занял место американца. Иммигранты либо пополняли состав уже существующих факультетов при кол-

леджах и университетах (музеи, по понятным, хотя и в некотором роде деликатным причинам, не столь охотно приветствовали иностранных гостей), либо им поручали организовать обучение истории искусств там, где ранее оно не проводилось. В обоих случаях возможности американских студентов и преподавателей, скорее, расширились, чем наоборот. А однажды группе ученых-беженцев было предоставлено почетное право сыграть конкретную созидательную роль в начинании, которое с полным правом можно назвать захватывающим: речь идет об основании Института изящных искусств при Нью-Йоркском университете.

Институт вырос на основе небольшого аспирантского отдела, к которому мне посчастливилось присоединиться в 1931 году и который в то время насчитывал около дюжины слушателей, трех или четырех преподавателей, не располагавшим своим помещением, не говоря уж об отдельном здании и практически не был оснащен оборудованием. И лекции, и семинарские занятия проводились в комнатах нижнего этажа музея Метрополитен, традиционно именуемых «погребальными залами», где курение запрещалось под страхом смертной казни, а служители с непроницаемо суровыми лицами готовы были выставить нас за дверь ровно без пяти девять вечера независимо от того, сколько времени оставалось до конца доклада или дискуссии. Единственное, что нам оставалось, это переносить наши заседания в небольшой симпатичный бар на пятьдесят второй улице; эта уловка, позволившая обзавестись несколькими прочными дружескими связями, прекрасно срабатывала на протяжении семестра или двух. Однако дни подобного рода баров были сочтены, и кроме того ясно было, что студентам университета такого большого города нужно хотя бы какое-то место, где они могли бы встречаться, курить и беседовать о своей работе без необходимости выпивать, без преподавательского надзора и желательно как можно ближе к музею Метрополитен. Так была нанята квартирка на углу тридцать восьмой улицы и Мэдисон-авеню, где можно было хранить слайды, собранные разными лекторами, и имелись стеллажи со стандартным набором книг по искусству, которые можно было приобрести на заказ в «Карнеги корпорейшн».

В течение нескольких ближайших лет по меньшей мере пять видных немецких ученых из числа беженцев были при-

глашены на постоянные должности в новоучрежденный Институт изящных искусств. Самым таинственным образом в распоряжении Института оказались значительные фонды. Ныне этот Институт, насколько мне известно, единственный университетский орган, посвященный исключительно аспирантскому образованию в области истории искусств, является не только самым крупным, но и самым активно действующим и разносторонним учебным заведением подобного рода, занимающим шестизэтажное здание на восьмидесятой улице, располагающим специально подобранной библиотекой и лучшей коллекцией слайдов, заведением, которое посещают более ста выпускников, достаточно обученных и предприимчивых, чтобы издавать собственный научный журнал, и которое насчитывает среди своих воспитанников несколько выдающихся университетских преподавателей и музейных работников. Все это, однако, было бы невозможно, не прояви наш председатель, Уолтер Кук, несравненно-го сочетания дальновидности, упорства, деловитости, самоотверженности и полного отсутствия предрассудков («Гитлер мой лучший друг. — было одно из его любимых присловий. — Он трясет яблоню, а я подбираю яблоки») и не предоставься ему шанс в виде подаренного провидением временного совпадения между становлением фашизма и нацизма в Европе и спонтанным расцветом истории искусств в Соединенных Штатах.

IV

Я уже упоминал о том, что американский ученый чаще обращается к непрофессиональной и незнакомой аудитории, чем европеец. С одной стороны, это можно объяснить общими соображениями. По причинам, недостаточно исследованным антропологами, американцы проявляют подлинную страсть к посещению лекций (страсть, которую всячески поощряют и используют музеи, в отличие от аналогичных европейских учреждений считающие себя, скорее, культурными центрами, а не просто собраниями), к присутствию на разного рода конференциях и симпозиумах. Поэтому «башня из слоновой кости» — фигура речи, кстати говоря, обязанная своему происхождению произошедшему в прошлом веке слиянию двух отрывков: сравнения из «Пес-

ни песней» и образа башни Даная из Горация. — где, якобы, должен проводить свою жизнь университетский профессор, имеет гораздо больше окон в этой стране с обществом, более подвижным, чем где бы то ни было. С другой стороны, гораздо более широкий радиус профессиональной деятельности до некоторой степени является результатом особых условий академической жизни в Америке. Здесь как бы сама собой напрашивается краткая дискуссия о так называемых организационных вопросах — дискуссия, несколько выходящая за рамки моей темы, так как все, что имеет отношение к истории искусств *mutatis mutandis* имеет отношение и к остальным отраслям гуманитарного знания.

Одно из главных различий академической жизни в Германии и в Соединенных Штатах (я хотел бы ограничиться своим непосредственным опытом)³ состоит в том, что в Германии преподаватель закреплен за своим местом, студенты же — мобильны, в то время как в Соединенных Штатах все происходит наоборот. Немецкий профессор может до конца своих дней оставаться в Тюбингене, а может перейти в Гейдельберг, а оттуда в Мюнхен или Берлин, но, где бы он ни оставался, он прочно прикреплен к этому месту. Помимо специальных лекционных курсов и семинарских занятий в его обязанности входит через установленные промежутки времени проводить так называемые *collegium publicum*⁴ то есть читать еженедельные лекции по вопросам, представляющим более общий интерес, бесплатные лекции, доступ на которые открыт для всех студентов, членов факультета и, как правило, для широкой публики; однако он редко поднимается на кафедру за пределами своего постоянного местожительства за исключением профессиональных встреч или конгрессов. У немецкого же студента есть свой *abiturium* (диплом о завершении образования в средней школе), дающий ему право записываться в любой университет по желанию, проводить один семестр здесь, другой там до тех пор, пока он не найдет преподавателя, под чьим руководством захочет готовить свою докторскую диссертацию (в Германии нет степеней бакалавра и магистра) и кто, в свою очередь, захочет принять его в качестве, если можно так выразиться, личного ученика. Он может заниматься, сколько пожелает, и, даже договорившись о написании докторской диссертации, периодически исчезать, на любой срок.

Здесь, как всем прекрасно известно, ситуация прямо противоположная. Наши колледжи и университеты, будучи частными и поэтому находясь в зависимости от постоянства своих учащихся, которое в этой стране представляет силу столь же мощную, как и постоянство состава учащихся в частных закрытых школах Англии, оставляют за собой право приема и затем обязывают поступивших учиться четыре полных года. Государственные учебные заведения (State institutions), хотя по закону они и обязаны принимать любого студента из своего штата, все же стараются придерживаться принципа постоянства. Ко всем переводам относятся с явным неодобрением. И даже выпускники, по возможности, остаются в том же заведении вплоть до получения магистерской степени. Но как бы для того, чтобы достичь определенной однородности среды и образования, как колледжи, так и университеты свободно приглашают лекторов и профессоров из других мест — иногда на один вечер, иногда на несколько недель, иногда на семестр или даже год.

С точки зрения приглашенного преподавателя, эта система имеет много преимуществ. Она расширяет его кругозор, дает возможность общения с самыми разными по складу коллегами и студентами, и через несколько лет все это может сложиться в приятное чувство, что ты — дома во многих кампусах, подобно тому, как странствующий гуманист Ренессанса чувствовал себя как дома во многих городах и при дворах многих государей. Но с точки зрения студента, — студента, который хочет сделать гуманитарную науку своим ремеслом, — она же имеет явные изъяны. Чаще всего он поступает в тот или иной колледж потому, что семейная традиция или финансовые соображения не оставляют ему иного выбора, и в ту или иную аспирантуру потому, что она согласна принять его. Даже если он доволен своим выбором, непреодолимое препятствие на пути исследования других возможностей сузит его кругозор и скует инициативу; если же он совершил ошибку, ситуация может обернуться настоящей трагедией. В подобном случае временный контакт с приезжающими лекторами вряд ли сможет компенсировать вредное воздействие внутренне неприемлемой среды и даже, наоборот, способен обострить у студента осознание собственного неудачного выбора.

Ни один разумный человек не станет предлагать изменить систему, которая развивалась по вполне здравым историческим и экономическим причинам, и которую нельзя перемснить без коренного пересмотра американских идей и идеалов. И только хочу сказать, что, подобно всем созданным человеком учреждениям, она тоже имеет свои недостатки. Это относится и к другим организационным чертам, в которых наша академическая жизнь отличается от европейской.

Пожалуй, наиболее важно из числа этих различий состоит в разделении наших колледжей и университетов на независимые отделения — система, чуждая европейскому складу ума. В согласии со средневековой традицией университеты европейского континента в целом, и стран немецкого языка — в частности, подразделяются на четыре или пять «факультетов»: богословия, правоведения, медицины и философии (последний нередко разделяется на математический и естественнонаучный, с одной стороны, и гуманитарный — с другой). На каждом из этих факультетов существует одна кафедра (лишь в исключительных случаях — более, чем одна) посвященная таким специальным дисциплинам, как (если речь идет о гуманитарных предметах) греческому, латинскому, английскому, восточным языкам, классической археологии или, скажем, истории искусства; и в принципе факультеты складываются из занимающих эти кафедры, как правило, полных профессоров⁵. Полный профессор является ядром небольшой группы тех, кого весьма приблизительно можно обозначить как ассоциированных профессоров (*extraordinarii*) и ассистентов (*Privatdozenten*)⁶, чьей преподавательской деятельностью он тем не менее не имеет никакого официального права распоряжаться. Он несет ответственность за управление делами своего семинара или института, но вопросы присвоения степеней, а также приема студентов или приглашения преподавательского персонала, независимо от уровня и специальности, решаются всем факультетом.

Человеку, привыкшему к американской системе самоуправляющихся отделов, такое освященное временем устройство покажется достаточно абсурдным. Так, при рассмотрении докторской диссертации на тему о развитии диакритик в арабском языке полный профессор истории ис-

кусств имеет право голоса, а ассоциированный профессор и ассистент — специалисты по восточным языкам — нет. Ни один полный профессор, даже при совершенном отсутствии у него административных способностей, не может быть освобожден от обязанности руководить делами своего семинара. Ни один *privat-доцент*, сколь бы непригодным он ни был профессионально, не может быть уволен без дисциплинарных взысканий. Ему не могут поручить специальный лекционный или семинарский курс (если он не заключил особый «*Lehrauftrag*», аналогичный здешнему контракту «приглашенного лектора»), так же как не могут на законном основании запретить читать любую лекцию или вести любой семинар по его усмотрению, даже если его полный профессор против этого, до тех пор пока не истек срок его *venia legendi* («преподавательской лицензии»).

Но и здесь вновь американская система помимо своих преимуществ (среди которых, между прочим, здоровая гибкость, которая позволяет студентам старших курсов вести небольшой объем преподавательской работы в своем или соседнем университете) имеет и свои недостатки. Американский ассоциированный профессор или ассистент имеет право голоса на собраниях отдела, но при этом он обязан вести курсы, которые назначает отдел. Ни один, даже самый полный профессор новейшей истории, не имеет права вмешиваться в дела французского отделения, и наоборот; однако именно эта полная автономия отделений чревата двумя серьезными опасностями: изоляцией и сужением профессиональных интересов.

Историк искусства может так же слабо разбираться в арабских диакритиках, как арабист в Караваджо. Но то, что два эти господина обязаны раз в полмесяца видеться на факультетском собрании, полезно для них обоих, так как у них могут возникнуть общие интересы в области неоплатонизма или астрологических изображений; полезно это и для университета, так как у них могут быть вполне обоснованные, пусть и несовпадающие, взгляды на общую политику института, которые можно с успехом обсудить на общем собрании. Профессор греческого может ничего не знать о Чосере или Лидгейте; однако полезно то, что он имеет право спросить, а не просмотрел ли профессор английского языка и литературы, предлагающий некоего симпатичного моло-

дого человека на должность ассистента, другого молодого человека, быть может не такого симпатичного, но гораздо более способного. И действительно, наши образовательные учреждения все более остро осознают опасность изоляции и сужения профессиональных интересов. Чикагский университет предпринял попытку скоординировать гуманитарные отделения в один «дивизион»; другие университеты организуют межотделенческие комитеты и/или курсы; в Гарварде пошли даже на то, что для назначения того или иного преподавателя на постоянную должность на, к примеру, классическом отделении обязательно созывается специальный «комитет» *ad hoc* (по случаю), состоящий из гарвардских профессоров не-«классиков» и профессоров «классиков» из других университетов. Однако объединить суверенные отделения в один «дивизион» не проще, чем объединить суверенные государства в одну международную организацию, а назначение комитетов, скорее, указывает на проблему, чем решает ее.

V

Само собой разумеется, что разница между «отделенческой системой» и системой «кафедральной», назовем их так, отражает различия не только в экономических и политических условиях, но и в подходе к проблеме «высшего образования» в целом. В идеале (и я прекрасно понимаю, что европейский идеал претерпел и претерпевает не менее значительные изменения, чем американская действительность) европейский университет, *universitas magistrorum et scholarium*, это группа ученых, каждый из которых окружен тесным кругом *famuli*. Американский колледж это группа студентов, доверенная преподавательскому составу. Европейский студент, предоставленный сам себе, извлекая помощь исключительно из того, что он слышит на семинарах и в личных беседах, учится всему, чему хочет и может учиться, и вся ответственность за успехи или неудачи ложится только на него самого. Американский студент, без конца проходящий различные тесты и испытания, учится тому, чему он должен учиться, и вся ответственность за его успехи и неудачи полностью ложится на его воспитателей (отсюда и непрекращающиеся в газетах наших кампусов

дискуссии о том, насколько серьезно члены преподавательского состава нарушают свои обязанности, уделяя время исследовательской работе). И основная проблема, которую мне приходилось наблюдать и с которой приходилось сталкиваться в нашей академической жизни, сводится к тому, как осуществить естественный переход от отношения студента, думающего: «Тебе платили за то, чтобы ты дал мне образование; так, черт побери, давай мне его!» — к отношению молодого ученого, думающего: «Вам, должно быть, известно, как решить эту проблему; так, пожалуйста, покажите мне, как это сделать»; а что касается воспитателей — от отношения надсмотрщика, разрабатывающего тесты, долженствующие дать официально требуемый процент провалов, зачетов и наград, к отношению садовника, взращивающего дерево.

Предположительно такая перемена во взглядах должна происходить в аспирантуре и совершенствоваться в последующие годы. Но, как ни печально это сознавать, средний аспирант (действительно одаренный человек сможет утвердиться при любой системе) оказывается в положении, когда ему сложнее достичь интеллектуальной независимости, чем определенной группе старшекурсников, которые в силу особенности своего статуса освобождаются от обязательного посещения занятий в выпускном году.

Далее, глава отделения каждый семестр назначает аспиранту число курсов и семинаров (в большинстве случаев — чрезмерное), на которых он должен бороться за высокие оценки. Тема его магистерской диссертации также чаще всего назначается одним из его воспитателей, наблюдающим за процессом его обучения. И наконец аспиранту предстоит экзамен, к которому прикладывают руку все члены отделения и который поэтому практически никому не удастся выдержать с честью.

Вообще говоря, с обеих сторон мы видим массу благих намерений: чистосердечное желание опекать и оказывать помощь со стороны преподавателя и — беру наилучшие случаи — преданность и обязательность со стороны студента. Но в рамках нашей системы как раз эти привлекательные качества еще более затрудняют превращение студента в ученого. Большинство аспирантов-гуманитариев финансово несамостоятельны. В стране, где по вполне веским причи-

нам ученого ставят гораздо ниже, чем юриста, врача, не говоря уж о преуспевающем бизнесмене, требуется большая сила воли и нечто сродни одержимости для того, чтобы отпрыск богатой семьи сломил сопротивление своих родителей, дядюшек и приятелей по клубу, вознамерившись последовать призванию, высшей наградой за которое будет должность преподавателя с доходом восемь — десять тысяч в год. Таким образом, средний аспирант происходит, как правило, не из состоятельной семьи и должен постараться подготовиться к работе как можно быстрее и так, чтобы оказаться в состоянии взяться за любое предложенное занятие. Если он искусствовед, он рассчитывает на то, что его учителя обеспечат ему возможность поступить в исследовательский отдел при каком-либо музее или читать какой-либо курс в колледже; учителя прилагают все усилия, чтобы оправдать его ожидания. В результате и аспиранта, и его руководителя днем и ночью преследует то, что я, пожалуй, назвал бы призраком всенахватанности.

В немецких университетах этого призрака всенахватанности — или, пользуясь выражением помягче, озабоченности «сбалансированным расписанием» — нет. Во-первых, свобода передвижения, которой пользуются студенты, делает всенахватанность ненужной. Профессора читают лекции на любую тему, которая интересует их в данное время, таким образом делясь со своими студентами радостью открытия; если же молодой человек проявит интерес к какой-либо специальной области, курса по которой в данном университете нет, он может перебраться в другой. Во-вторых, цель академического процесса как такового состоит не в том, чтобы дать студенту максимум знаний, а чтобы развить в нем максимум приспособляемости — учить его не столько предмету, сколько методу. Когда будущий историк искусства покидает европейский университет, самое ценное его приобретение это не выборочное и произвольное знакомство с общим процессом развития искусства, которое он может почерпнуть в лекционных курсах, на семинарах и путем самостоятельного чтения, не доскональное знание узкого аспекта, ставшего темой его диссертации, а способность стать специалистом в любой области, которая может привлечь его внимание в дальнейшем. С течением времени мир немецкого искусствоведа — причем автор данной книги отнюдь не

исключение — начинает все больше напоминать архипелаг, состоящий из небольших островков, быть может и складывающихся в связный узор, если смотреть на них с высоты птичьего полета, но безнадежно разделенных проливами полного невежества, в то время как мир сего американского собрата можно сравнить с могучим плато узкоспециального знания, возвышающимся над пустыней общей информации.

Еще одно важное различие состоит в том, что, получив степень, немецкий историк искусства, при условии что он собирается продолжить академическую карьеру, на какое-то время оказывается предоставлен сам себе. Он не может быть принят на преподавательскую должность, прежде чем не пройдет по меньшей мере два или даже три года и он не представит какую-нибудь значительную работу, тема которой может быть связана или не связана с темой его докторской диссертации. Получив же *venia legendi*, он, как уже упоминалось, свободен вести преподавательскую работу в той мере, в какой сочтет нужным. Молодой американский магистр искусств, или магистр изящных искусств, сразу же вступает в должность наставника или ассистента, что естественно связано с нагрузкой в определенное и, как правило, значительное число преподавательских часов и кроме того — в результате последних нововведений, которые кажутся мне неудачными, — накладывает на него негласное обязательство готовиться, и как можно скорее, к защите докторской степени в качестве предварительного условия дальнейшего продвижения. Он по-прежнему остается шестеренкой в той же машине с той лишь разницей, что теперь не ему присваивают степени, а он делает это, что мешает ему достичь того баланса между преподавательской и исследовательской работой, который, быть может, и есть самое замечательное в академической жизни.

Неся чрезмерное бремя «преподавательской нагрузки» — отвратительное выражение, которое уже само по себе есть яркий симптом той болезни, которую я пытаюсь описать, — и зачастую лишенный необходимых средств и возможностей, молодой наставник или ассистент редко когда оказывается в состоянии разобраться с проблемами, встречающимися ему в ходе подготовки к занятиям; таким образом и он, и его студенты упускают шанс совместного радостного и поучительного путешествия в неизведанное. И ни разу в годы

его становления ему не удастся, если можно так выразиться, подуматься. Хотя именно это и делает гуманитария гуманитарием. Гуманитариев нельзя воспитывать в питомнике; они должны созревать сами — говоря по-домашнему — в собственном соку. И вовсе не дополнительная литература к курсу № 301, а какая-нибудь строчка из Эразма Роттердамского, Спенсера или Данте, или неизвестного мифографа четырнадцатого века и станет тем, что «зажжет наш светильник»; открытия чаще всего свершаются там, где, казалось бы, и не было нужды ничего открывать. «*Libet non est, — glасит прелестная латинская поговорка, — qui non aliquando nihil agit*» («Не свободен тот, кто время от времени не может побздельничать».)

В этом отношении за последние годы также были предприняты значительные усилия. Большая часть искусствоведческих отделений уже не требует от своих магистров и даже докторов абсолютного всеведения, позволяя им выбрать одну или две «области сосредоточения». Возможность сделать передышку между окончанием высшего учебного заведения и началом «карьеры» во многих случаях предоставляется за счет фуллбрайтовской стипендии (которая, однако, дает лишь шанс продолжить образование за границей и, на уровне принятия окончательных решений, предоставляется чаще политическими, а не научными организациями.) Те же фуллбрайтовские стипендии доступны ученым, которые, если можно так выразиться, уже тянут свою ляжку, кроме того они могут год или два беспрепятственно посвятить исследовательской работе, удостоившись гуттенгеймовской стипендии или став временным членом Института специальных исследований, который считает подобного рода помощь одной из своих основных функций. Разумеется, дотации такого типа неизбежно отрывают стипендиатов от преподавания. Но хорошо уже то, что проблема баланса между преподавательской и исследовательской работой стала привлекать к себе внимание. Некоторые университеты, в первую очередь Йельский и Принстонский, используют специальные фонды, чтобы облегчить преподавательскую жизнь многообещающим ученым, либо — этот подход кажется мне еще более оригинальным — сокращают их преподавательскую нагрузку вдвое, сохраняя при этом прежнюю заработную плату.

VI

И все же сделать еще предстоит немало. Вряд ли я кого-нибудь удивлю, если скажу, что корень всех бед американской системы вижу в несоответствующей подготовке на уровне старших классов средней школы. Наши бесплатные школы — и даже фешенебельные и дорогие частные школы, которых становится все больше, — выпускают будущих гуманитариев с недостатками, от которых зачастую уже невозможно полностью избавиться, можно лишь частично устранить их за счет затрат времени и энергии много больших, чем могут позволить себе колледжи и аспирантуры. Прежде всего, я полагаю, ошибка состоит в том, что мальчиков и девочек заставляют выбирать для себя курсы предметов, в части из которых полностью отсутствуют древние языки, в других — математика, в том возрасте, когда они еще совершенно не представляют, что именно им потребуются в дальнейшем. Я еще до сих пор время от времени встречаю гуманитариев, жалующихся, что в школьные годы им пришлось заниматься математикой или физикой. При этом я всегда сразу же вспоминаю Роберта Бунзена, одного из величайших ученых в истории, заявлявшего, что мальчик, которого учили только математике, станет не математиком, а ослом, и что самое плодотворное для юных умов — это курс латинской грамматики⁸.

Тем не менее, даже если предположить, что будущему гуманитариию посчастливится сделать правильный выбор в свои тринадцать — четырнадцать лет (а последние опросы показали, что из миллиона учащихся нью-йоркских школ лишь тысяча выбирает латынь и лишь четырнадцать человек — греческий), даже тогда он, как правило, не проникается тем своеобразным и трудноуловимым духом, который Гилберт Мюррей называет *religio grammaticae* — духом этой странной религии, чьи приверженцы одновременно непоседливы и невозмутимо-спокойны, полны энтузиазма и педантичны, безукоризненно честны и не лишены тщеславия. Американская теория образования требует от наставников молодежи — подавляющее большинство которых — женщины, — чтобы они знали как можно больше о «поведенческих образцах», «групповой интеграции» и «проявлениях контролируемой агрессии», но не слишком-то на-

стаивает на том, чтобы они обладали глубокими знаниями по своему предмету, и уж совсем не заботится о том, действительно ли они заинтересованы и активно увлечены им. Типичный преподаватель немецкой гимназии (*Gymnasialprofessor*) — по крайней мере таким он был в мое время — это человек во многих отношениях уязвимый, иногда напыщенный, иногда забитый, зачастую пренебрегающий своим внешним видом и блистательно невежественный во всем, что касается детской психологии. Но хотя он и довольствовался тем, что учил подростков, а не университетских студентов, он почти всегда был настоящим ученым. Человек, учивший меня латыни, был другом Теодора Момзена и одним из наиболее почитаемых специалистов по Цицерону. Мой учитель греческого был издателем «*Berliner Philologische Wochenschrift*», и я никогда не забуду, какое впечатление произвел на нас, пятнадцатилетних подростков, этот обаятельный педант, когда вдруг обратился к нам с извинениями за не замеченную им неправильно поставленную запятую в отрывке из Платона. «Я ошибся, — сказал он, — хотя двадцать лет назад и написал статью об этой самой запятой; теперь придется переводить все сначала». Не забуду я и его антипода, человека с умом и эрудицией Эразма, который стал нашим учителем истории, когда мы доросли до «средних классов средней школы». Первые слова, с которыми он к нам обратился, были: «Господа, в течение этого года мы постараемся разобраться, что же происходило в так называемом Средневековье. Факты, полагаю, вам уже известны; вы уже достаточно взрослые, чтобы самостоятельно читать книги».

Из таких маленьких эпизодов и складывается образование. Образование это должно начинаться как можно раньше, когда ум и память наиболее восприимчивы и цепки. И я думаю, что то, что верно в отношении метода, верно и в отношении предмета обучения. По-моему, ребенка или подростка следует учить не только тому, что он способен понять до конца. Напротив, наполовину усвоенная фраза, наполовину уловленное имя, наполовину понятый стих, запомнившиеся, скорее, по звуку и ритму, чем по смыслу, откладываются в памяти и притягивают воображение, чтобы внезапно возникнуть тридцать или сорок лет спустя, когда сталкиваешься с картиной, сюжет которой основан на

«Фастах» Овидия, или с гравюрой, где появляется мотив, навеянный «Илиадой», — во многом подобно тому, как насыщенный раствор гипосульфита внезапно кристаллизуется, если его взболтать.

Если бы одна из наших крупных организаций была серьезно заинтересована в том, чтобы сделать что-нибудь для развития гуманитарных наук, она могла бы *experimenti causa* учредить в качестве образца несколько школ, располагающих достаточными средствами и престижем, чтобы привлечь преподавательские силы, могущие посоперничать с хорошим колледжем или университетом, и учащихся, готовых к прохождению программы, которая, с точки зрения прогрессивных деятелей нашего образования, показалась бы избыточной и неэффективной. Но шансы на успех подобного предприятия невелики.

Отвлекаюсь от очевидно неразрешимой проблемы среднего образования, гуманитария-иммигранту, окидывающему мысленным взором последние двенадцать лет; нет причин падать духом. Традиции, укоренившиеся в какой-то одной стране, на каком-то одном континенте, нельзя, да и не следует, подвергать трансплантации. Однако они могут вступать в процесс, так сказать, перекрестного опыления, и чувствуется, что это перекрестное опыление уже началось и набирает темп.

И все же, если быть до конца искренним, нельзя не затронуть один вопрос, пусть это и покажется бестактным: я имею в виду пугающий рост тех самых сил, которые вынудили нас покинуть Европу в тридцатые годы — национализма и нетерпимости. Разумается, не следует делать скоропалительных выводов. Иностранец склонен забывать о том, что история никогда не повторяется, по крайней мере точно в том же виде. Один и тот же вирус по-разному проявляется в разных организмах, и одно из самых обнадеживающих отличий нашей ситуации состоит в том, что преподаватели американских университетов борются против сил тьмы, а не становятся их прислужниками; в одном памятном случае они даже заручились поддержкой комитета выпускников, к голосу которого не могут не прислушаться в стране⁹. Но мы не должны закрывать глаза на тот факт, что сегодня американцы могут понести законное наказание, и даже не за то, что они делают или сделали, а за то, что они

говорят или сказали, думают или подумали. И хотя средства наказания отличаются от тех, что применяла инквизиция, они обнаруживают достаточно неприятное сходство: не физическое, а экономическое удушение, позорный столб вместо столба для сожжения.

Как только несогласие начинают приравнивать к ереси, основы, на первый взгляд, безобидных и покладистых гуманитарных наук оказываются под такой же серьезной угрозой, как и основы наук естественных и общественных. От преследования биолога, поддерживающего неортодоксальные взгляды на наследственность, или экономиста, усомнившегося в божественном происхождении института свободного предпринимательства, всего один шаг до преследования директора музея, выставяющего картины, не подходящие под мерки конгрессмена Дондеро или искусствоведа, который не может произнести имя Рембрандта Пилля с тем же почтением, с каким он произносит имя Рембрандта ван Рейна. Но и это еще не все.

Преподаватель высшего учебного заведения должен пользоваться доверием своих студентов. Они должны быть уверены, что, как профессионал, он никогда не скажет того, за что, в собственных глазах, не несет ответственности, и не умолчит о том, что, по его разумению, должен был сказать. Преподаватель, который как частное лицо позволил запугать себя и подписал документ, противный его нравственности и разуму, или, что еще хуже, смолчал, когда знал, что молчать не должен, в глубине души чувствует, что не имеет права требовать доверия. Он обращается к своим студентам с замутненной совестью, а человек с замутненной совестью подобен больному. Вспомним слова Себастьяна Кастеллио, отважного богослова и гуманиста, который порвал с Кальвином, потому что не пожелал притворяться; который долгие годы поддерживал свою жену и детей, трудясь в поте лица, не захотев предавать то, что считал истинным; который, наконец, силой своего негодования заставил потсмовков помнить о том, что сделал Кальвин с Мигелем Серветом. «Свершить насилие над совестью, — говорит Кастеллио, — хуже, чем безжалостно убить человека. Ибо, уничтожая убеждения, разрушаешь душу»¹⁰.

Примечания

1. Один из моих бывших студентов, ныне проживающий в Оксфорде, любезно обратил мое внимание на то, что примерно через восемь месяцев после того, как эта лекция была прочитана в Пенсильванском университете, Би-Би-Си передало два выступления в защиту искусствovedения: Н. Певзнер, «Почему мы пренебрегаем искусствovedением?» (The Listener, XLVIII, 1952, No. 1235, October 30, p. 715 ff.) и Э. Уотерхаус, «Искусство как часть истории» (Ibidem, No. 1236, November 6, p. 761 ff.). Эти выступления, оба крайне содержательные, а второе к тому же и блестяще остроумное, были переданы с подзаголовком: «Антианглийская деятельность?»

2. [В июне 1955 мне довелось услышать, что подобная кафедра учреждена в Оксфорде. *Осанна в вышних!*]

3. Мои заметки об организации немецких университетов (в большинстве своем аналогичных австрийским и швейцарским) касались, разумеется, периода до прихода к власти Гитлера, режим которого до основания разрушил академическую жизнь в Германии и Австрии. Однако с некоторыми оговорками их можно отнести и к периоду после 1945 года, когда, насколько мне известно, *статус кво* был в той или иной мере восстановлен; о некоторых подмеченных мной второстепенных изменениях упоминается в прим. 4 и 6. См. также литературу по этому вопросу: A. Flexner, *Universities, American, English, German*, New York, London, Toronto, 1930; а также любопытные замечания в докладе Э. Г. Канторовича — E. H. Kantorowicz, «How the Pre-Hitler German Universities Were Run», Western College Association; *Addresses on the Problem of Administrative Overhead and the Harvard Report: General Education in a Free Society*, Fall Meeting, November 10, 1945, Mills College, Cal., p. 3 ff.

4. Специальные лекционные курсы читаются *privatim*, иными словами, студенты записываются на них, внося умеренную плату (около 60 центов) за час в неделю на протяжении семестра. С другой стороны, семинары, как правило, проводятся *privatissime et gratis*, иными словами, студенты посещают их бесплатно, при том, что преподаватель, и только он один, имеет право принимать участников в соответствии со своими требованиями. Сегодня, как мне стало известно, семинары (за исключением наиболее продвинутых, проводимых специально для кандидатов на звание доктора философии) существуют на условиях той же оплаты, что и лекционные курсы, но преподаватель по-прежнему пользуется правом допуска. Помимо платы за индивидуальные курсы, число которых должно быть минимально, хотя выбор их — личное дело учащегося, немецкий студент-гуманитарий платит только регистрационную сумму плюс вносит «вступительную плату», которая включает право пользования библиотечной, посещения семинаров, медицинскую помощь и т. д.

5. После первой мировой войны немецкие приват-доценты и ассоциированные профессора (ср. прим. 6) завоевали право представительства на факультете в лице делегатов, которые, разумеется, занимают свои места как представители своей группы, а не своей специальности, и избираются сроком на один год; в мою бытность в Гамбурге им даже приходилось покидать помещение, когда обсуждались вопросы, имеющие отношение к их предмету. Что касается *etatmäßige extraordinarii*, то существуют разные традиции. В большинстве университетов они имеют место на кафедре только в том случае, если их предмет не представлен *ordinarius*.

6. Это соотношение носит действительно очень жесткий характер. С одной стороны, академический статус приват-доцента (нашему понятию «инструктор» эквивалента в немецких университетах не существует) был и остается более прочным и уважаемым, даже по сравнению со статусом ассоциированного профессора: приват-доцент пользуется полной свободой преподавания и не может быть уволен от должности точно так же, как и полный профессор. С другой стороны, должность эта, как то видно уже из самого названия, не предполагает денежного вознаграждения (лишь в последнее время ситуация в отдельных университетах начинает меняться). Поскольку лицензия на преподавание предоставляется ему исходя из его научных заслуг (документально это подтверждается *Habilitationschrift** и докладом, который зачитывается на факультете) и речь не идет о «наемной» работе, с целью заполнить прореху в расписании, приват-доцент может претендовать только на плату, вносимую студентами за проводимые им лекционные курсы и семинары (ср. прим. 4). Он получает фиксированную заработную плату лишь в случае, когда ему предоставляется *Lehrauftrag* (контракт на преподавательскую деятельность) по специальному предмету или когда он выступает в роли ассистента, в каком случае на его плечи ложится значительная часть работы, связанной с управлением семинаром или институтом. В противном случае он зависит от внешних доходов или от субсидий, выделяемых официальными или полуофициальными организациями. Несколько парадоксальная суть этой ситуации стала особенно очевидной в трудный период после первой мировой войны, что я могу проиллюстрировать на собственном опыте. Получив приглашение, я стал, в 1921 году, приват-доцентом Гамбургского университета, основанного в 1920, и, хотя я был единственным «полновесным» представителем своей специальности (прочие лекции и семинары читали и вели директора и кураторы местных музеев), мне доверили руководить недавно образованным историко-искусствоведческим семинаром, и я удостоился необычной привилегии принимать экзамены у кандидатов на докторское звание.

* Вторая диссертация, примерно соответствует докторской степени (прим. пер.)

Тем не менее, заработной платы я не получал, и, когда в 1923 году мои личные сбережения поглотила инфляция, меня назначили платным ассистентом того же семинара, бесплатным руководителем которого я был. Этот любопытный пост ассистента самого себя, созданный благосклонным ученым советом, поскольку заработная плата ассистента была несколько выше, чем у человека, располагавшего только «преподавательским контрактом», я занимал вплоть до того дня, когда был назначен полным профессором, «перескочив» степень ассоциированного профессора, в 1926. Сегодня, насколько мне известно, приват-доценты в некоторых западногерманских университетах получают стипендию *ex officio*, однако это влечет за собой ограничение их ранее неограниченного числа, увеличение минимального промежутка между статусом доктора и зачислением в приват-доценты с двух лет до трех, а также введение промежуточного экзамена, после сдачи которого кандидат удостоивается замечательного звания *Doctor habilitandus*. Ассоциированные (экстраординарные) профессора распадаются на два сильно отличающихся друг от друга разряда. Это либо старшие приват-доценты, которым профессорское звание предоставляется в виде любезности, без каких-либо материальных изменений в статусе, либо *etatsmässige* («бюджетные») *extraordinarii*, чье положение сходно с положением полного профессора за исключением того, что заработная плата их ниже и что они, как правило, не имеют места на факультете (ср. прим. 5).

7. Ср. прим. 6.

8. Пожалуй, будет не лишне полностью привести высказывание Бунзена, которое передаст его собеседник, биолог по профессии: «Im Anschluss an Gauss kam Bunsen auf die Frage zu sprechen, in welcher Weise, man einen für Mathematik besonders begabten Jungen erziehen solle. "Wenn Sie ihm nur Mathematik beibringen, glauben Sie, dass er ein Mathematiker werden wird? — Nein, ein Escl." Für besonders wichtig erklärte er die Denkerziehung durch die lateinische Grammatik. In ihr lernen die Kinder mit Gedankendinger umgehen, die sie nicht mit Händen greifen können, die jedoch einer Gesetzmässigkeit unterliegen. Nur so lerner sie es, mit Begriffen sicher umzugehen.» См.: *J. von Uexküll. Niesgeschauter Welten; Die Umwelten meiner Freunde*, Berlin, 1936, p. 142.

9. См. доклад Комитета выпускников Йельского университета «On the Intellectual and Spiritual Welfare of the University, Its Students and Its Faculty», reprinted in full, e. g., in *Princeton Alumni Weekly*, LII, No. 18, March 29, 1952, p. 3.

10. R. H. Dalnton, «Sebastian Castello, Champion of Religious Liberty, 1515—1563», *Castellioniana: Quatre études sur Sebastian Castellion et l'idée de la tolérance*, Leiden, 1941, p. 25 ff.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Введение. История искусства как гуманистическая дисциплина.....	10
1. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса	41
2. История теории человеческих пропорций как отражение истории стилей	75
3. Аббат Сюжер из Сен-Дени	129
4. Тициановская «Аллегория благоразумия» (постскриптум).....	173
5. Первая страница «Книги» Джорджо Вазари.....	199
6. Альбрехт Дюрер и классическая античность.....	271
7. Et in Arcadia Ego: Пуссен и элегическая традиция	333
Эпилог. История искусства в Соединенных штатах за последние тридцать лет	363

Эрвин Панофский

Смысл и толкование изобразительного искусства / Перевод с английского В. В. Симонова — Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999 — 394 с., илл.

ISBN 5-7331-0147-4

Эрвин Панофский — один из крупнейших историков искусства нашего века. В книге «Смысл и толкование изобразительного искусства», подводя итог своим многолетним исследованиям, он собрал свои важнейшие работы об искусстве Средних Веков и Возрождения. Особое место занимает его работа по «иконографии», где формулируются принципы этой новой для искусствознания дисциплины, ориентирующейся в первую очередь на смысловые аспекты изобразительных искусств.

Задача книги — выявить главные темы и идеи в истории искусства и попытаться понять их как часть культурной традиции, как творение основных идей целостной европейской цивилизации. Символика и даже пропорции в живописных и скульптурных работах раскрываются как генераторы новых смыслов, увязываются с общими мировоззренческими позициями и конкретными обстоятельствами жизни и творчества художников.

Глубокие теоретические концепции возникают в результате конкретного исторического и эстетического анализа шедевров европейского искусства.

Книга Панофского является не только основополагающим трудом по искусствоведению, не имеющим аналогов по глубине и широте охвата, но и введением в характеристику образа жизни и мышления европейского человека отдаленных от нас эпох.

Эрвин Панофский СМЫСЛ И ТОЛКОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Художник *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Технический редактор *А. Ю. Шмарцев*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР № 066191 от 27.11.98.

Подписано в печать 24.09.99. Формат 84×108/32.
Бумага офсетная. Печать высокая. Гарнитура Bookman.
Усл. печ. л. 22. Уч.-изд. л. 20,2.
Тираж 3000 экз. Заказ № 1461.

Гуманитарное агентство «Академический проект»,
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.

Отпечатано с диапозитивов в ГПП «Печатный Двор»
Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Серия “Новая Библиотека поэта”

1. Поэзия русского футуризма. — 672 с.

В сборнике, включающем произведения около 50 авторов, русский литературный футуризм представлен как широкое, неоднородное авангардистское художественное течение. Авторы сгруппированы по реально существовавшим творческим объединениям («Иллек», «Центрифуга», «Лирень», «41», эгофутуристы, «Мезонин поэзии» и др.). Произведения большинства публикуемых поэтов не переиздавались с 1910-х — 1920-х годов. Воспроизведены оригинальные издания Хлебникова («Ночь в Галиции»), Маяковского («Владимир Маяковский»), выполненные П. Филоновым и Д. Бурлюком, книга Филонова «Пропевень о проросли мировой» с иллюстрациями автора, стихи Н. Черняевского в авторском оформлении.

2. Кузмин М. Стихотворения. 2-е изд., испр. — 832 с.

Сборник стихотворений и поэм Михаила Кузмина включает в себя все прижизненные сборники и большую часть незавершенных стихотворений, тем самым являясь наиболее полным собранием его стихов в России. В томе публикуется факсимильное воспроизведение книги М. Кузмина «Занавешенные картинки» с иллюстрациями К. Милашевского, включая редчайших прижизненных фотографий поэта.

3. Олейников Н. М. Полное собрание стихотворений. — 320 с.

Николай Макарович Олейников — один из блестящих представителей русского поэтического авангарда 1920—1930-х годов, примыкавший к художественному направлению обернутов (А. Введенский, Н. Заболоцкий, Д. Хармс и др.). Долгое время произведения поэта, погибшего во времена сталинских репрессий, были не доступны читателю.

В настоящем издании собрано все дошедшее до нас поэтическое наследие Н. Олейникова. Книга сопровождается вступительными статьями известного литературоведа Л. Я. Пинзбург, близко знавшей писателя, а также его сына А. Н. Олейникова. В примечаниях использованы малоизвестные мемуарные источники.

4. Н. Гумилев. Стихотворения и поэмы. 2-е издание, испр., доп. — 780 с.

Во втором издании тома Гумилева в “Библиотеке поэта” учтен путь, пройденный исследователями жизни и творчества этого крупнейшего поэта Серебряного века, за десять лет, прошедших после первого издания. Том включает

в себя все сборники стихотворений, составленные самим Гумилевым, и наиболее интересную и значительную часть произведений, не включавшихся им в книги, а также обновленный комментарий. Существенно расширен раздел переводов, в частности, целиком печатается книга Т. Гутье "Эмали и камень", ставшая программным "документом" нарождавшегося акмеизма. Таким образом, данное собрание дает целостное и полное представление о поэтическом пути Гумилева. Книга снабжена большим числом иллюстраций, некоторые из них публикуются впервые.

Серия "Современная западная русистика"

1. Ханзен-Леве А. Русский символизм. — 512 с.

Монография видного австрийского слависта Аге Ханзен-Леве представляет собой первый в мировой филологической науке опыт подробного систематизированного исследования образно-поэтической и мотивной структуры основного комплекса текстов, вписывающихся в рамки символистской литературной школы. Издание включает в себя справочный аппарат, библиографический указатель и индекс анализируемых понятий и мотивов.

2. Лениквист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. — 176 с.

Книга профессора Университета Або Барбары Лениквист — попытка анализа поэзии одного из сложнейших и интереснейших поэтов XX века Велимира Хлебникова. Автор исследует фольклорные истоки поэтики Хлебникова, особенности его отношения к языку, мировоззренческие основы его приемов и образов. Подробно проанализирован (построчно) текст поэмы «Поэт», одного из центральных произведений Хлебникова, ключевого для понимания его представлений о поэтическом слове.

3. Добренко Е. Формовка советского писателя. — 560 с.

Книга профессора Амхерст-колледжа Е. Добренко раскрывает драматический и полный парадоксальных поворотов процесс формирования совершенно нового субъекта литературного процесса — советского писателя. От "призыва ударников в литературу" и последовательной депрофессионализации писательского труда до жесткой институционализации литературной касты и литературного этикета — вот диапазон этого богато документированного повествования, позволяющего по-новому взглянуть на тайные пружины советской литературной политики, на ход и результаты невиданного эксперимента над культурой. Книга "Формовка советского писателя" является естественным продолжением предыдущей книги автора "Формовка советского читателя". Эта своеобразная диалогия является уникальным по полноте, всесторонним анализом социологии литературного процесса в Советской России.

4. Гаспаров Б. М. Пушкин и литературный язык его эпохи. — 512 с.
Монография известного филолога, профессора Гарвардского университета Б. М. Гаспарова представляет собой уникальную попытку целостного осмысления пушкинского творчества. Автор ставит задачу проследить эволюцию важнейших лейтмотивов развития творческой личности Пушкина — эсхатологических, апокалиптических, пророческих и мессианистических образов — от юношеского увлечения героической риторикой Отечественной войны до демонических и сакрально-космических символов «Медного всадника». Эта эволюция рассматривается на фоне культурного многоголосия эпохи, на конкретном примере этих мотивов показан воистину синтезирующий, всеохватный, «всевосприимчивый» характер пушкинского гения, особенности пушкинской «партии» в пестром хоре «Золотого века». Целью автора является не демонстрация застывшей концепции, но выявление самого процесса становления пушкинского синтеза, его динамики. Целесообразное и смыслонаполненное развитие оказывается результатом «случайных» сближений, ассоциативных сцеплений.

Религиозно-философское измерение пушкинских текстов не навязывается им, но обнаруживается в их глубинных слоях в результате тщательного культурно-исторического, литературоведческого, лингвистического анализа. Творчески развивая идеи выдающихся пушкинистов прошлого (В.В.Виноградова, Г.А.Луковского, Ю.Н.Тынянова, Ю.М.Лотмана и др.), работа Б. М. Гаспарова позволяет по-новому взглянуть на особенности поэтического мира Пушкина и его место в русской культуре.

Серия «Библиотека зарубежной психологии»

1. Нойман Э. Глубинная психология и новая этика. — 208 с.
Эрих Нойман (1906—1960) — психоаналитик, работавший с К. Г. Юнгом в Цюрихе. Высококвалифицированный специалист в философии и медицине, он был также поэтом и романистом. Большое влияние на его взгляды оказал хасидизм — великое продолжение каббалистической традиции иудаизма. Э. Нойман работал в области аналитической психологии в Тель-Авиве с 1934 г. вплоть до самой смерти в 1960 г.

2. Бассиони К. Воспитание народоубийц. — 256 с.
Книга немецкого психолога и психиатра К. Бассиони представляет собой попытку вскрыть глубинные психологические корни фашизма и жажды насилия вообще. Как человек, как целый народ становится способен на бессмысленную и чудовищную по своим масштабам жестокость? Деструктивен ли человек от природы? Как возникает образ врага? Где источник «внутреннего состояния войны» со всем миром, которое в конце концов приводит к реаль-

ной войне, реальному кровопролитию? Автор показывает, что ответы на эти вопросы следует искать в раннем детстве. Книга написана человеком, чье детство прошло в условиях гитлеровского режима, под знаком непрекращающегося повседневного террора. Опыт детства был дополнен почти тридцатилетней психоаналитической практикой. "То, что было — не должно повторяться с неизбежностью", — считает автор, рассматривающий свой труд как посильный вклад в борьбу за преодоление "несовершеннолетия" взрослых людей.

3. Д. Даурли, Э. Эдингер, В. Зеленский. К. Г. Юнг и христианство. — 240 с.

Данная книга собрала под своей обложкой работы аналитических психологов, посвященных анализу отношений Юнга к религии и, в частности, к христианству.

В книге «Болезнь по имени человек» Джон Даурли, психиатр-юнгианец и священник католической церкви, анализирует юнговское понимание христианских символов, юнговскую критику христианской традиции. С научной основательностью он вскрывает как силу, так и слабость христианских мифов. Особое внимание уделено истории западного духовного развития и идеям Юнга о том, что гностическая, мистическая и алхимическая традиции являются необходимым дополнением к в основному экстравертному и маскулинному идеалу христианства.

Эдвард Эдингер — аналитик-юнгианец, всеми признанный неформальный глава американской школы юнгианского анализа. Многие темы, связанные с вопросами религии и ее ответа на вызов нашего времени, сведены вместе в его самой известной книге-бестселлере «Это и архетип» (1972), обошедшей весь культурный мир. Главы из нее и предлагаются в данном издании.

Известный российский психолог Валерий Зеленский рассматривает проблему «Юнг и религия» во всем многообразии ее аспектов, показывая, как глубинная психология способна осуществить новый духовный синтез.

4. А. Адлер. Понять природу человека. — 256 с.

Книга «Понять природу человека» долгое время считалась своего рода учебником по «психологии личности» А. Адлера. Она является прекрасным введением во все аспекты теории Адлера и демонстрирует особую актуальность именно тех ее моментов, в которых Адлер расходился со своими коллегами Фрейдом и Юнгом. Она полезна как специалистам, так и более широкому читателю.

**Книги издательства «Академический проект»
можно приобрести
в Книжном магазине-салоне
издательства**



**Книжный магазин-салон
предлагает также**

широкий выбор современной и классической художественной литературы немассового спроса, а также книг по гуманитарным дисциплинам (история, философия, социология, культурология, психология, религиоведение, филология, литературоведение).

- Комплектование библиотек.
- Система скидок для оптовых покупателей.
- Работа по заказам.

Часы работы:

ПН	
ВТ	
СР	11.00-19.00
ЧТ	
ПТ	
СБ	

Выходной день – Воскресенье.

Адрес:

г. Санкт-Петербург,
ул. Рубинштейна, д. 26
(3 мин. пешком от ст. метро
"Достоевская").
Тел./факс: 164-27-48.



1. Рогир ван дер Вейден. Видение трех волхвов (фрагмент). Берлин, Музей кайзера Фридриха.



2. Христос, воскрешающий юношу из Наина. Мюнхен, Государственная библиотека, (Clm. 58, fol. 155 v. Ca. 1000).



3. Франческо Маффеи.
Юдифь. Фанца, пина-
котекка.



4. Голова Св. Иоанна Кре-
стителя. Гамбург, Музей
прикладного и изобрази-
тельного искусства, (Са.
1500).



5. Геракл, несущий Эриманфского вепря. Венеция, собор Св. Марка. III в. (?).



6. Аллегория Спасения. Венеция, собор Св. Марка. XIII в.

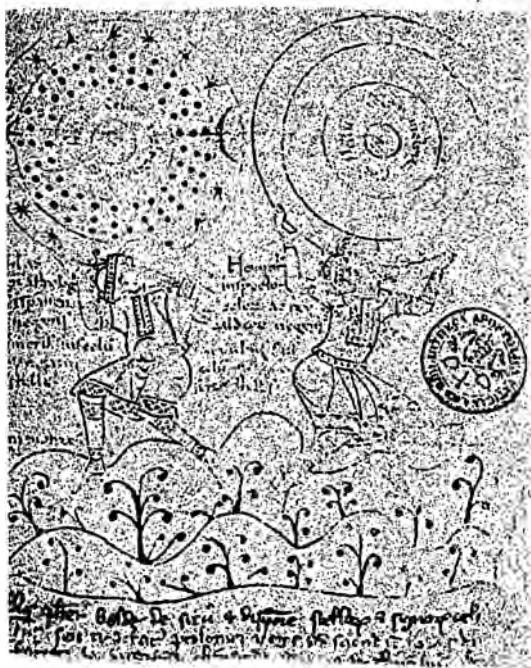


7. Эней и Дидона. Неаполь, Национальная библиотека, (Cod. olim Vienna 58, fol. 55 v), XV.



8. История Пирама и Фисбы. Париж, Национальная библиотека, (MS. lat. 15158, fol. 47). Дат. 1289 г.

9. Иоанн Богослов. Рим, библиотека Ватикана, (Cod. Barb. lat. 711, fol. 32. Ca. 1000).



10. Атлас и Нимрод. Рим, библиотека Ватикана, (Cod. Pal. lat. 1417, fol. 1. Ca. 1100).



11. Античные божества. Мюнхен, Государственная библиотека, (Cim. 14271, fol. 11 v. Ca. 1100).



12. Сатурн. Из Хронографа 354 г (копия эпохи Ренессанса). Рим, библиотека Ватикана, (Cod. Barb. lat. 2154, fol. 8).



13. Сатурн, Юпитер, Янус и Нептун. (Monte Casino, MS. 132, p. 386). Дат. 1023 г.



ISAACHEUM SEQUITUR SENIOR IACOBUS MINOR
SIGILLE ANTOHYMAY STUBACHIO MUNTERECESUS
I CAROS IKTETAM SIN SABIT SIDERE CITAM

Iplam heliam sequitur senior iacobus minor
Sic ille antophylax seu barchio minor cesus
Icanus ceptam pensabit sidere utram

Cy fenist le .ij. liure et cōmance le
tiers.



Coment iupiter rauit euoipe la belle.

Historie die quant li auint.

Que iupiter de grece vint.

Adre il or le roie a ceur.

Si cō amours le fist ueur.

Enat ou la belle manoit.

Pour qui amours il forsenoit.

En ciai ala belle raiue.

Et porta par mer anaue.

Ou il auoit vn coriel paine.

Pour ce dist la flax et faint.

Que semblance de buef auoit.

Et non pourquant tāt durt lauoit.

Que de legier sil ly seist.

En guise de buef se meist.

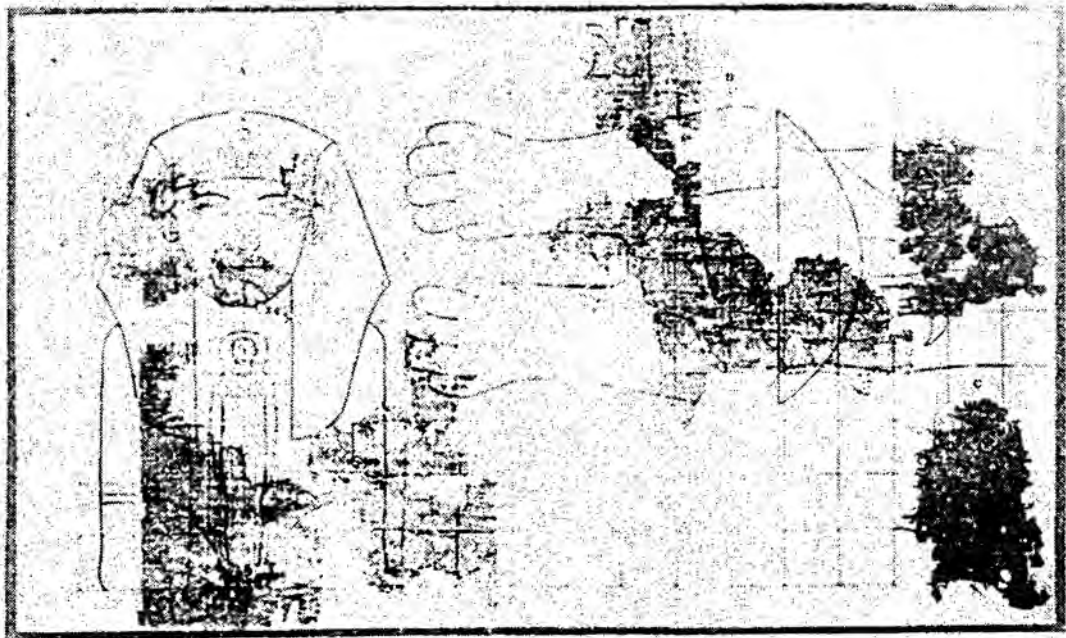
Ou dautre forme se couuroit.

S
Q
S
E
E
S
S
B
P
A
P
S
M
O
O
E
A
P
E
T
Q
S
O
E
O
V
A
S
E
S
L

uan
nie
ar
adu
le
cl
lent
insi
e les
gra
ar
lau
olt
u m
uan
cl
ua
our
dit
rou
ue n
his
'u m
adu
uan
un bi
din
pro
r le
net
crou
la cō



17. Незаконченная египетская статуя. Каирский музей.



18. Рабочий чертеж египетского скульптора (папирус). Берлин, Новый музей.



19. Мадонна. Гамбург, Государственная университетская библиотека, (MS. in scrinio 85, fol. 155 v). Начало XIII в.

20. Голова Христа. (Ibidem, fol. 59).



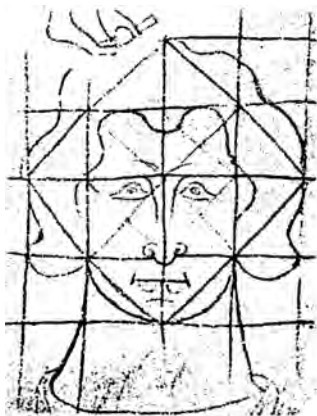
21. Голова Св. Флориана (фреска).
Зальцбург. XII в.

22. Св. Немесий (St. Noëmisia) (фреска). Собор в Ананье. XII в.



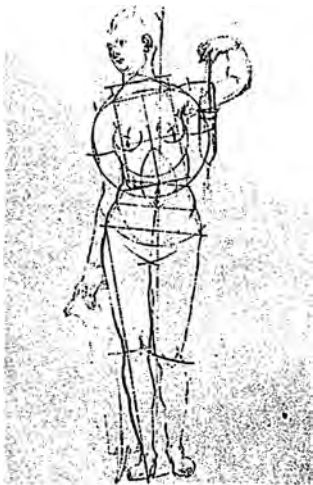
23. Meo da Siena (?). Мадонна. Флоренция (S. M. Maggiore). XIV в.

24. Вийар де Оннекур. Построение головы. Париж, Национальная библиотека, (MS. fr. 19093, fol. 19 v).

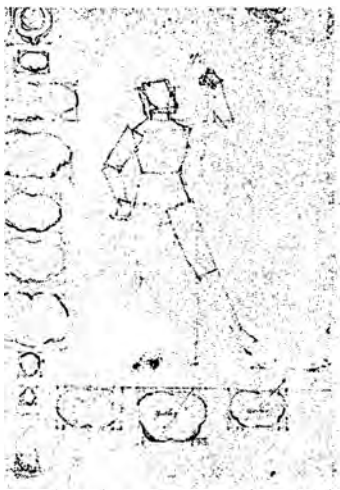


25. Голова Христа (витраж). Реймский собор. (Ca. 1235).





26. Альбрехт Дюрер. Планиметрическая конструкция женской фигуры (рисунок L.38). Берлин, Собрание гравюр. (Са. 1500).



27. Альбрехт Дюрер. Стереометрическая конструкция мужской фигуры. Дрезден, Саксонская национальная библиотека. (Са. 1523).



28. Тициан. Аллегория Благоразумия. Лондон, коллекция Фрэнсиса Хаурда.



29. Школа Росселино. Благоразумие. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



30. Аллегория Благоразумия. Рим (Biblioteca Casanatense), (MS. 1404, fol. 10). Начало XV в.



31. Благоразумие (чернь). Сиенский собор. Конец XIV в.



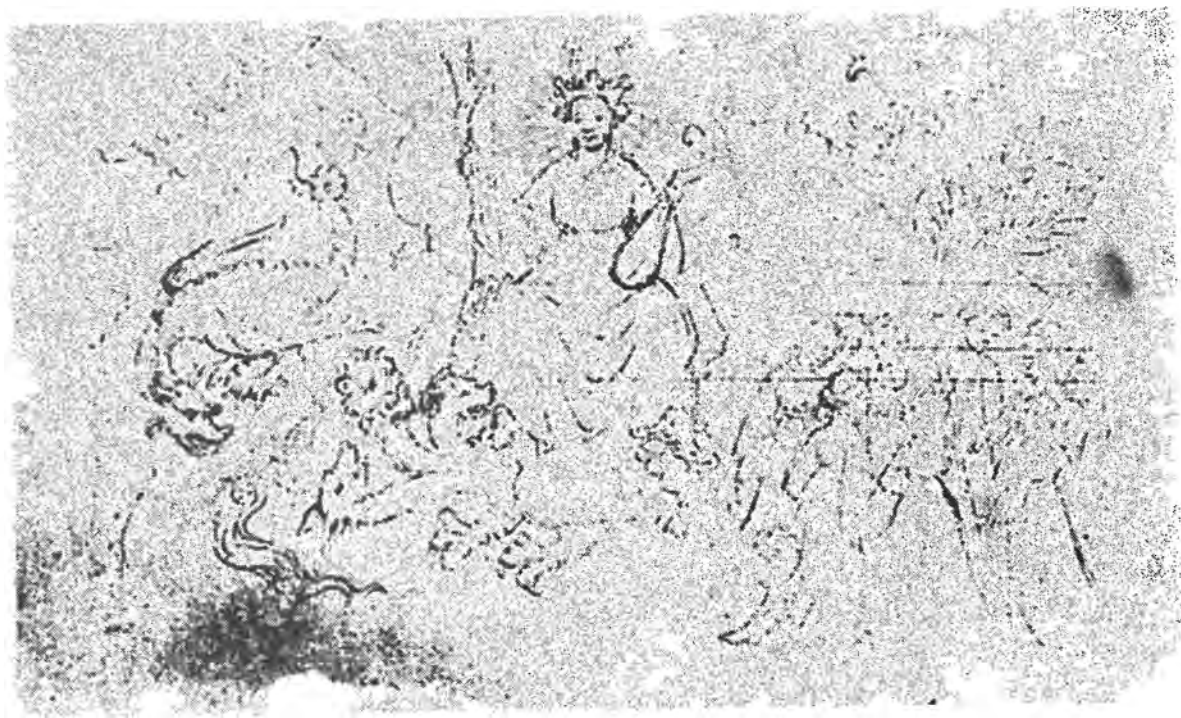
32. Трехглавый спутник Сераписа. Греко-египетская статуэтка (L. Begerus, *Lucernae... iconicae*, Berlin, 1702).



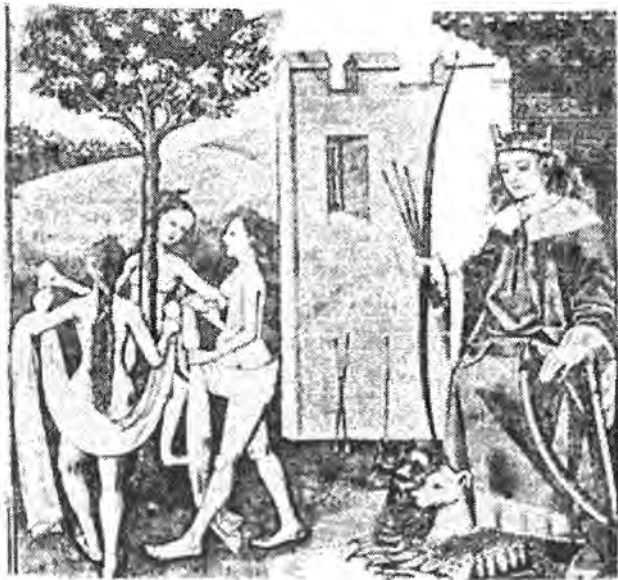
33. Трехглавый спутник Сераписа. Греко-египетская статуэтка (B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Paris, 1722 ff).



34. Серапис. Монета римского императора Каракаллы.



35. Аполлон. Рим, библиотека Ватикана, (Cod. Reg. lat. 1290, fol. 1 v. Ca. 1420).



36. Аполлон и три грации. Париж, Национальная библиотека, (MS. fr. 143, fol. 39). Конец XV в.



37. Джованни Дзакки. Фортуна. Медаль в честь дожа Андреа Гритти. Дат. 1536 г.



38. Аллегория Музыки. Фронтиспис (Franchinus Gaforius. *Practica musice*, Milan, 1496).



39. Ханс Гольбейн Младший. Аллегория Времени. Фронтиспис (J. Eck. *De primatu Petri*, Paris, 1521).

40. Серапис. Гравюра
(*Vincenzo Cartari. Imagini
dei Dei degli Antichi, Padua,
1603*).



41. Аллегория Доброго
Совета. Гравюра на де-
реве (*Cesare Ripa.
Iconologia, Venice, 1643,
s. v. «Consiglio»*).



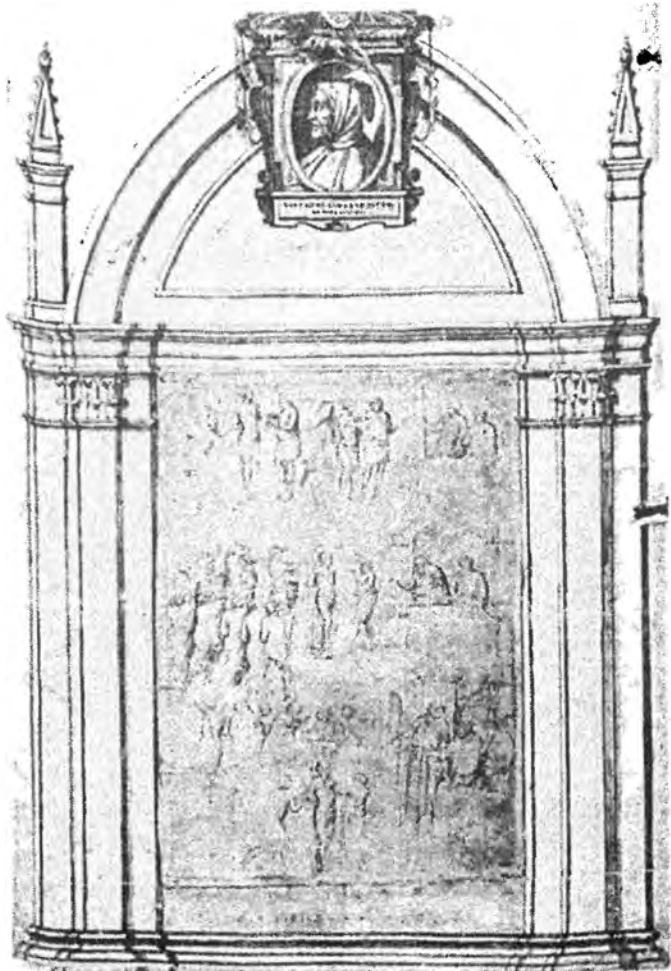
43. Арт Квеллин Старший. Аллегория Доброго Совета. Амстердам (Paleis). [*J. van Campen. Afbeelding van't Stad-Huys van Amsterdam, 1664-68*].



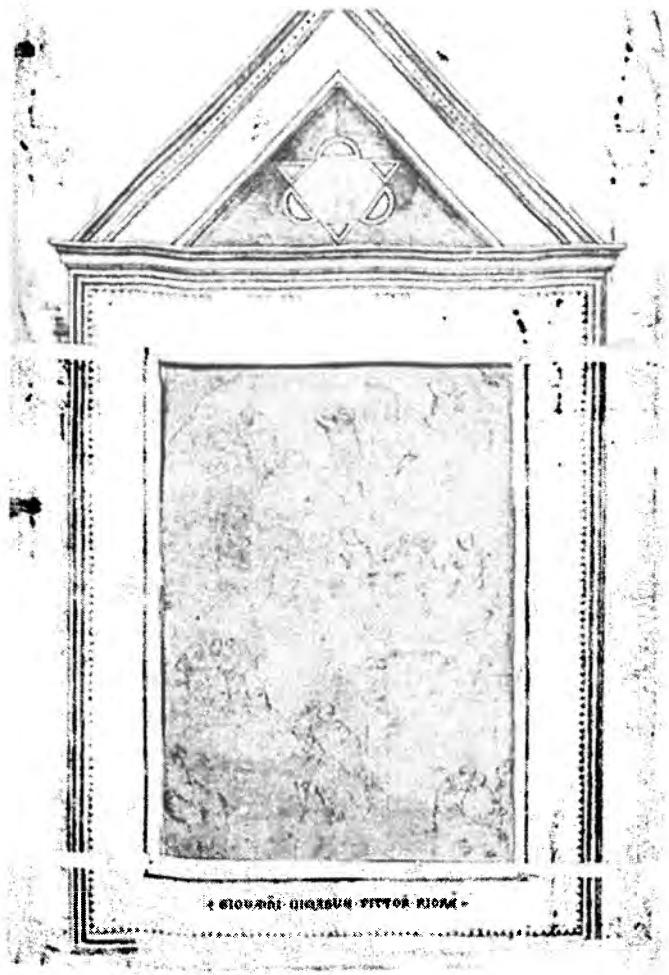
44. Тициан. Автопортрет. Мадрид, Прадо.



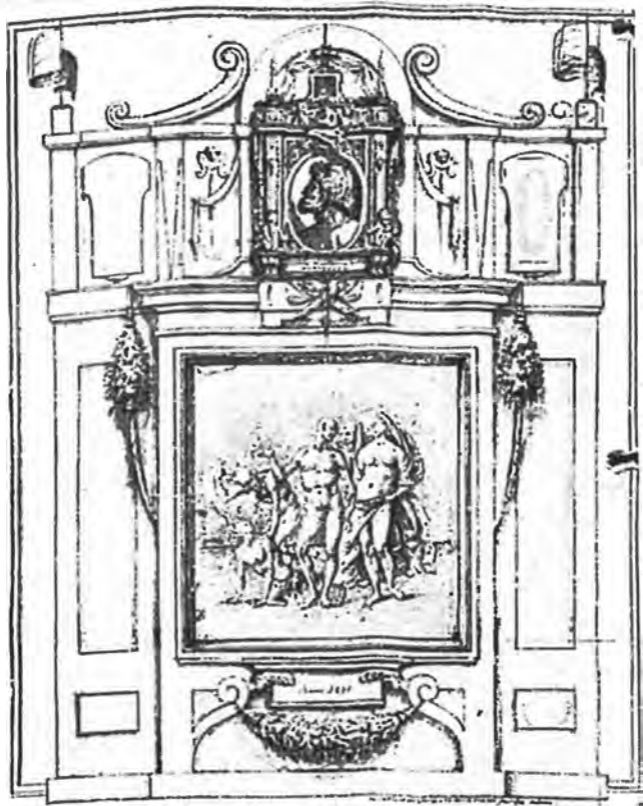
45. Тициан (и помощники). Mater Misericordiae (фрагмент). Флоренция (Palazzo Pitti).



46. Рисунок, ранее приписываемый Чимабуэ, в раме Джорджио Вазари, правая сторона. Париж, Школа изящных искусств.



47. Рисунок, ранее приписываемый Чимабуэ, в раме Джорджи Вазари, левая сторона. Париж, Школа изящных искусств.

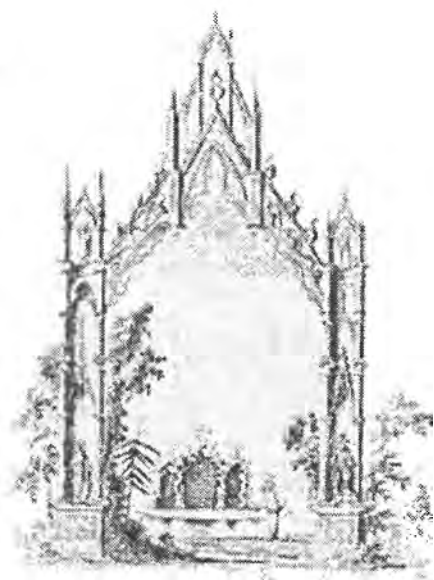


48. Рисунок, ранее приписываемый Витторе Скарпаччо, в раме Джорджио Вазари. Лондон, Британский музей.



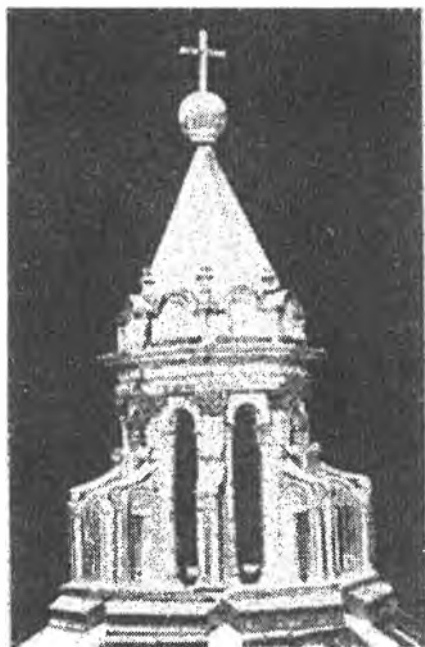
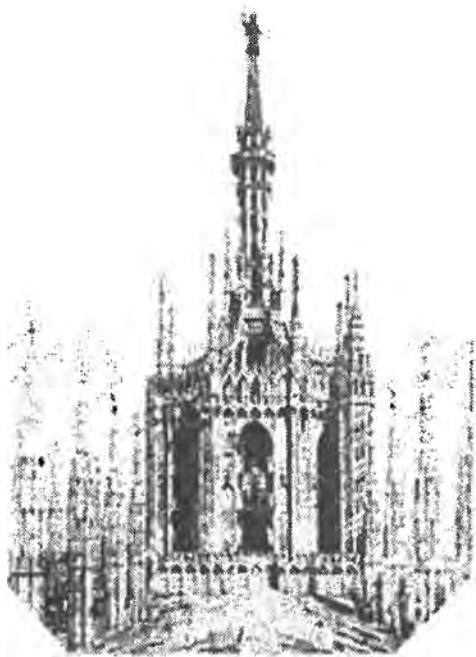
49. Майнцкий собор. Вид с запада.

50. Пауль Декер. Ворота перед
рвом. (Gothic Architecture,
London, 1759).

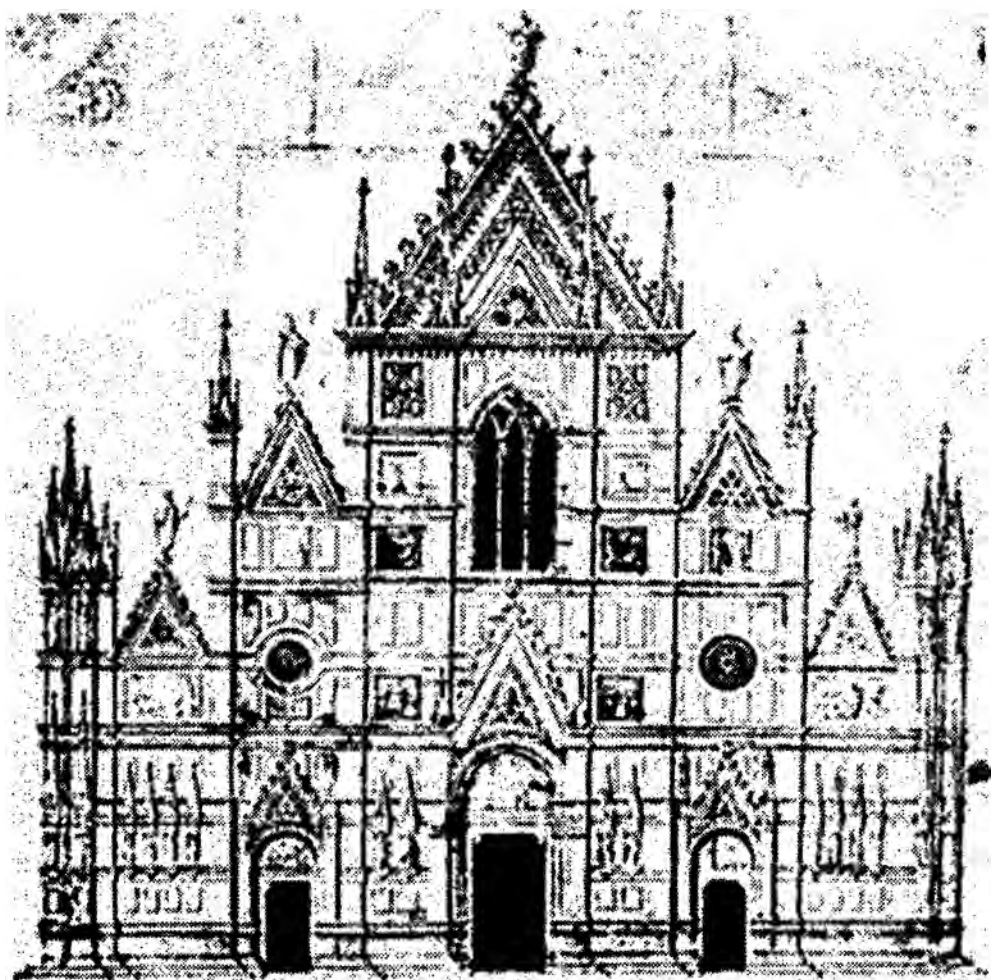


51. Сивилла Геллеспонтийская.
Флорентийская гравюра. XV в.

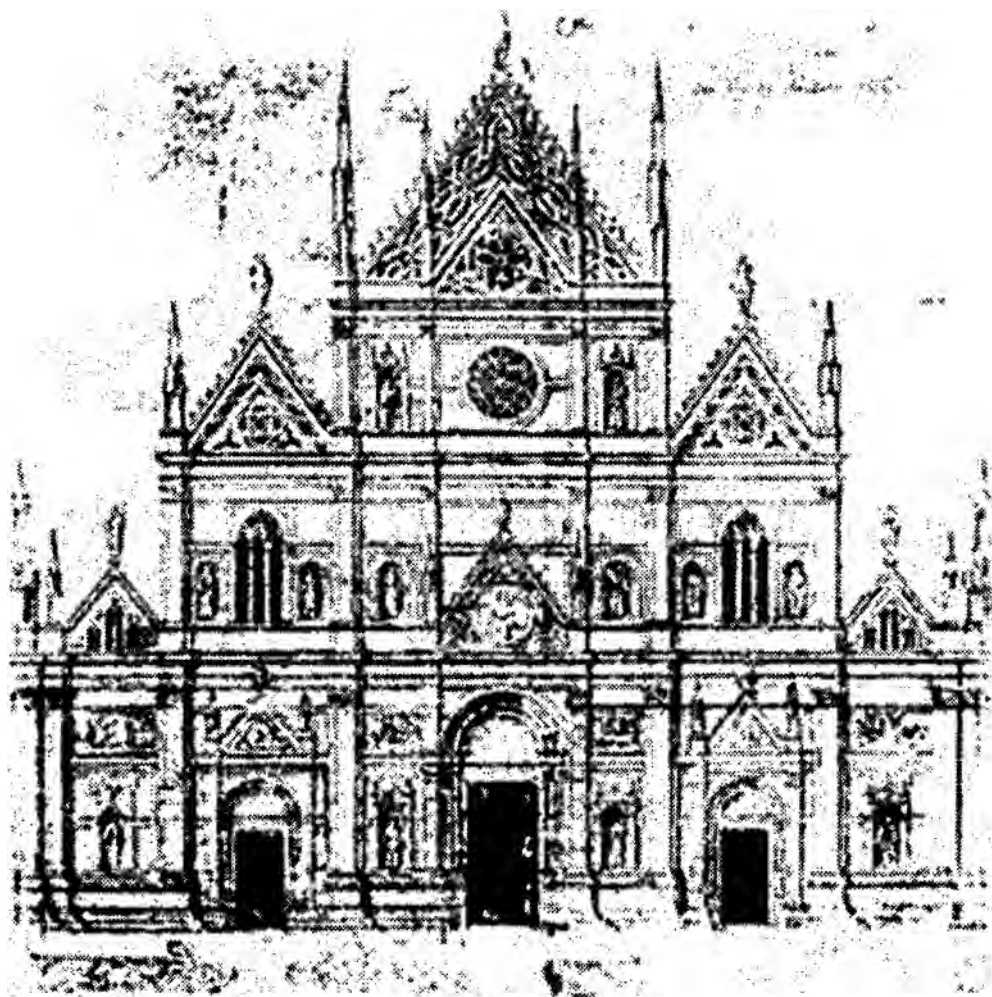
52. Миланский собор.
Башня.



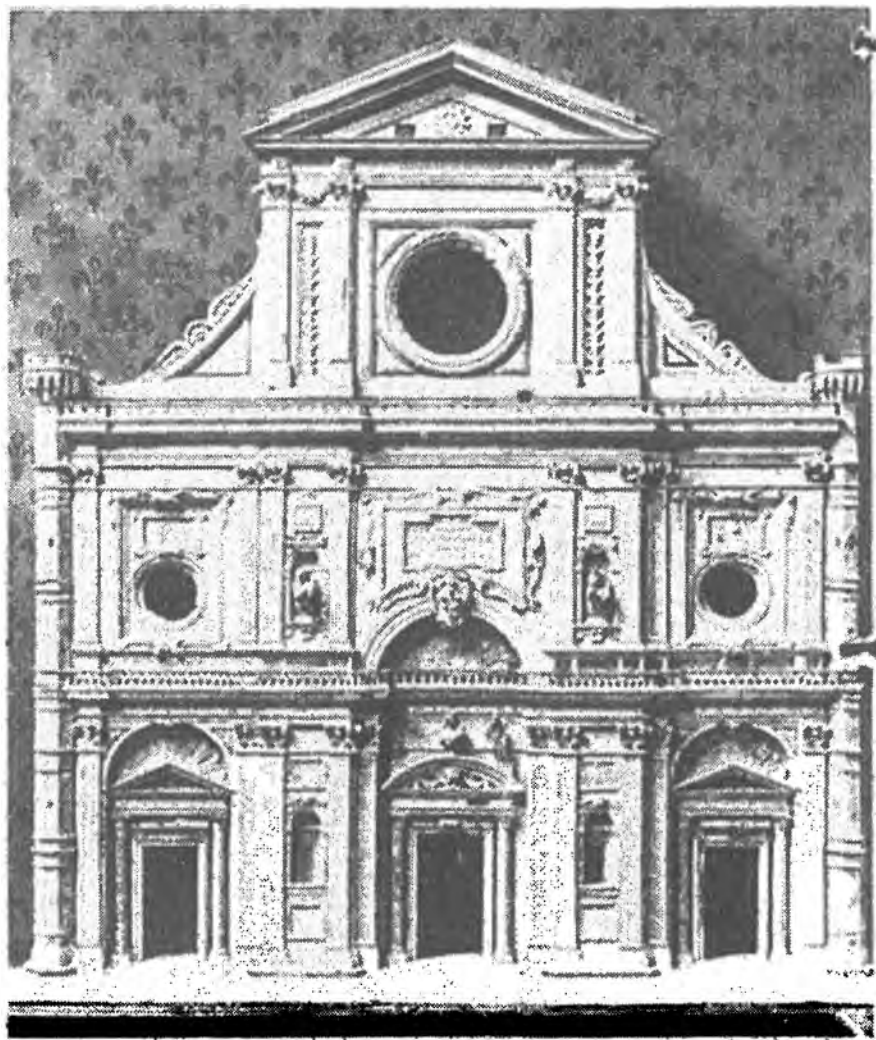
53. Брунеллески. Модель светового фонаря Флорентийского собора. Копия. Флоренция (Museo di S. M. del Fiore).



54. Франческо Террибилия. Проект фасада Сан-Петронио. Болонья (Museo di S. Petronio).



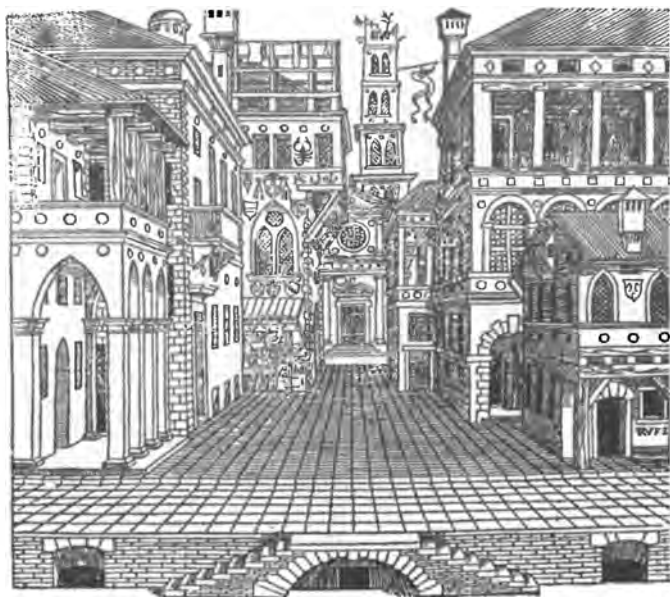
55. Джакомо Бароцци да Виньола. Проект фасада Сан-Петронио. Болонья (Museo di S. Petronio).



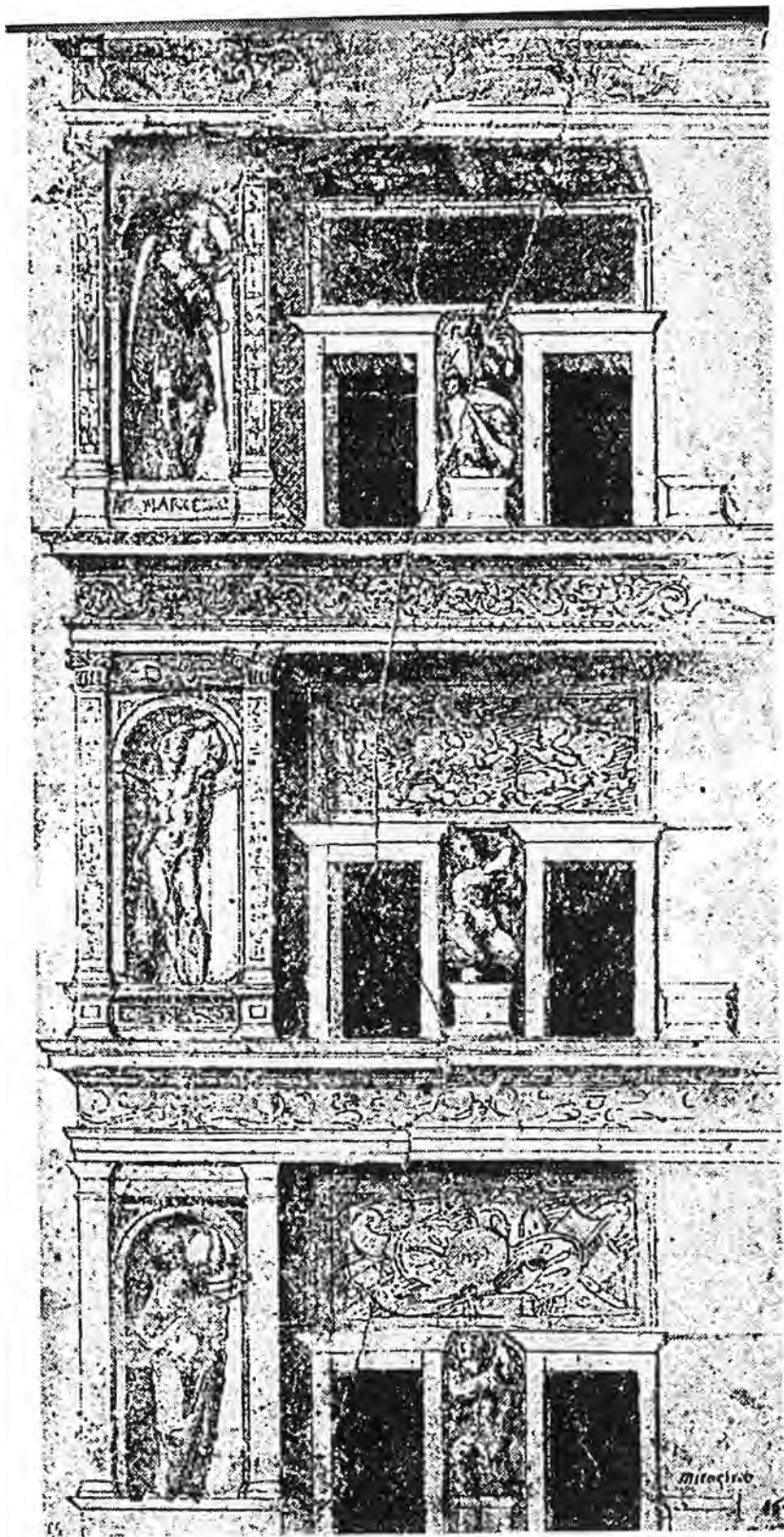
56. Герардо Сильвани. Модель фасада Флорентийского собора. Флоренция (Museo di S. M. del Fiore).



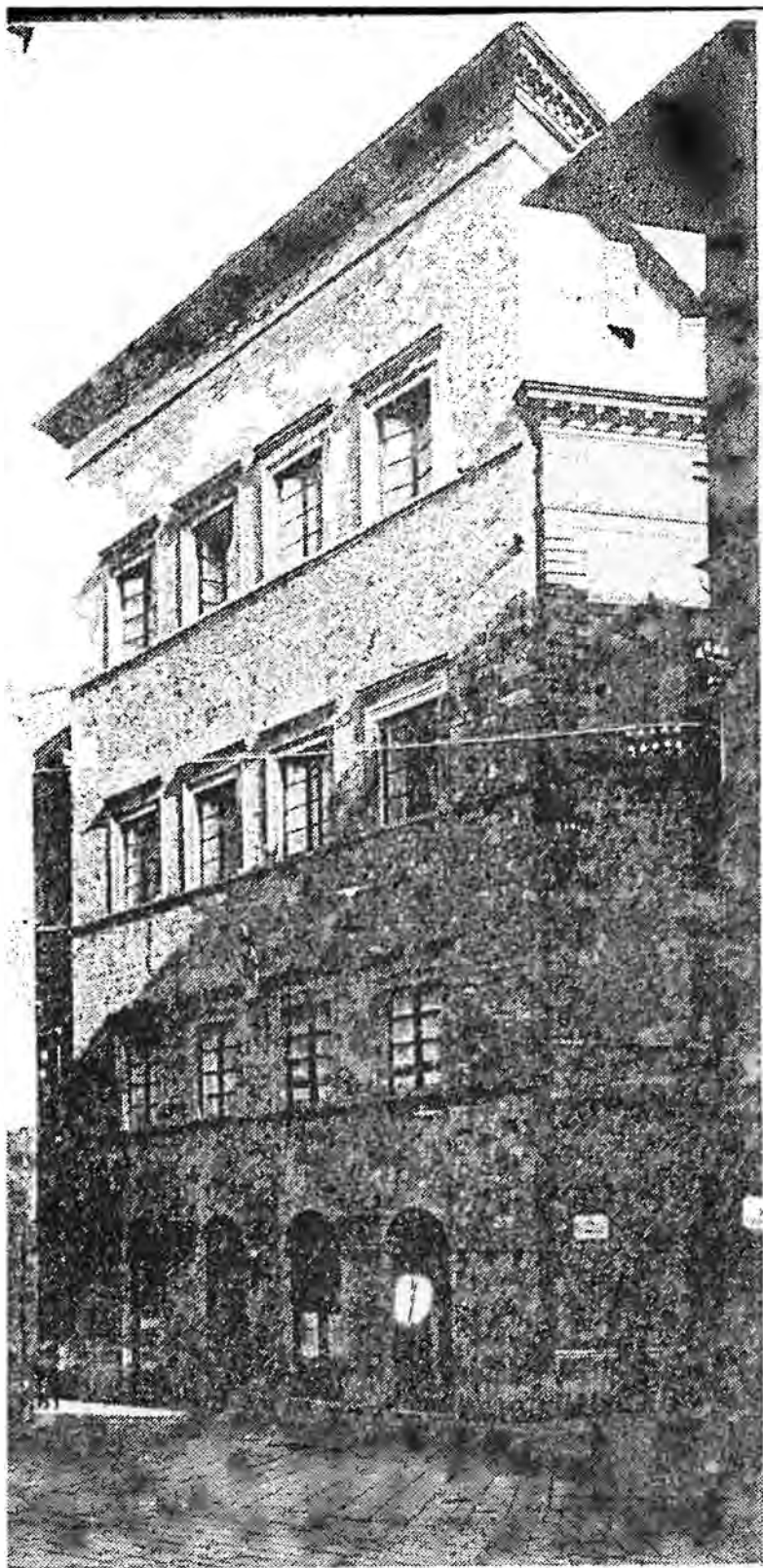
57. Себастиано Серлио. Трагедийная сцена. Гравюра на дереве (Libro primo... d'architettura, Venice, 1551, fol. 29 v).



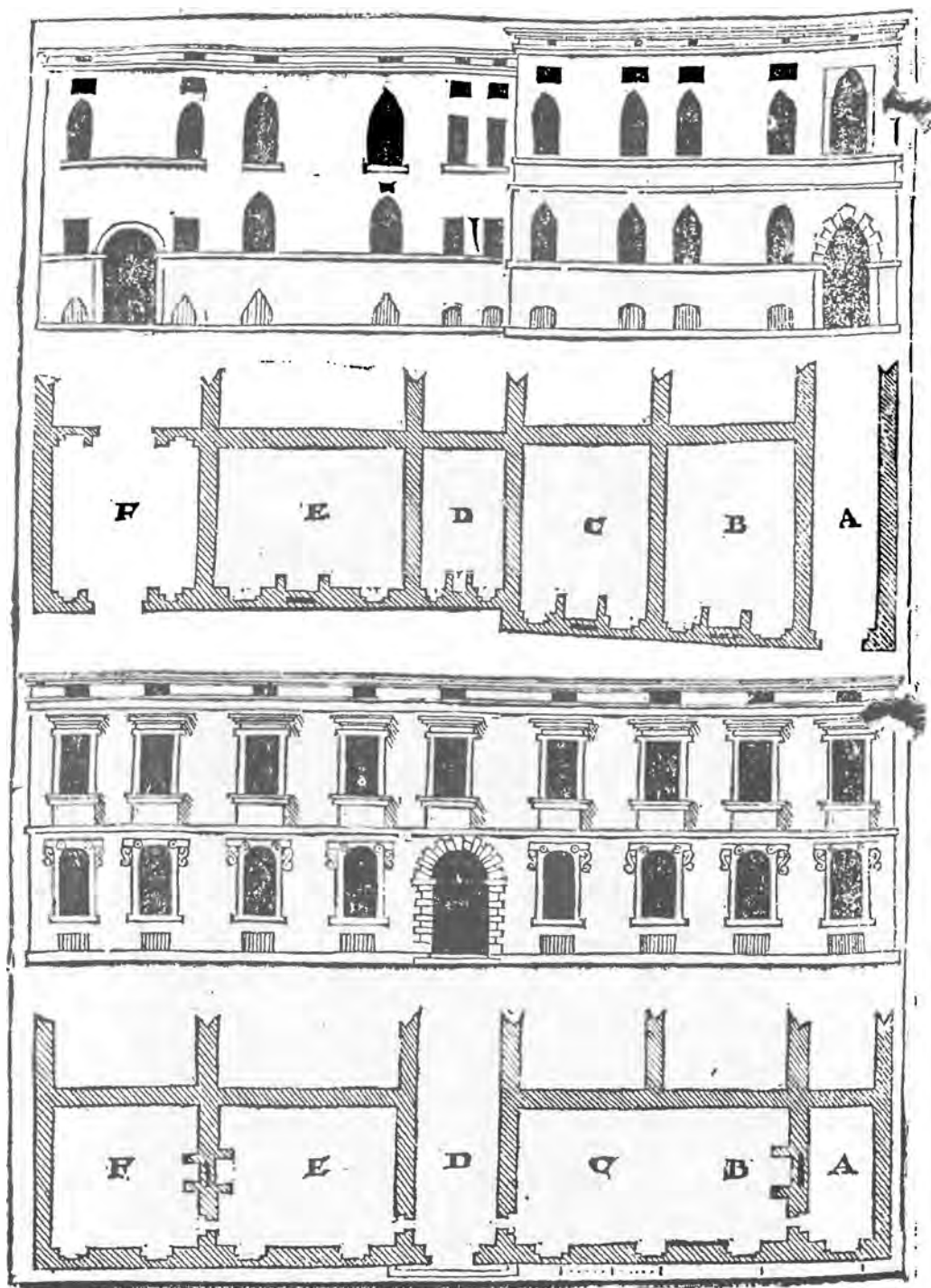
58. Себастиано Серлио. Комедийная сцена. Гравюра на дереве (Libro primo... d'architettura, Venice, 1551, fol. 28 v).



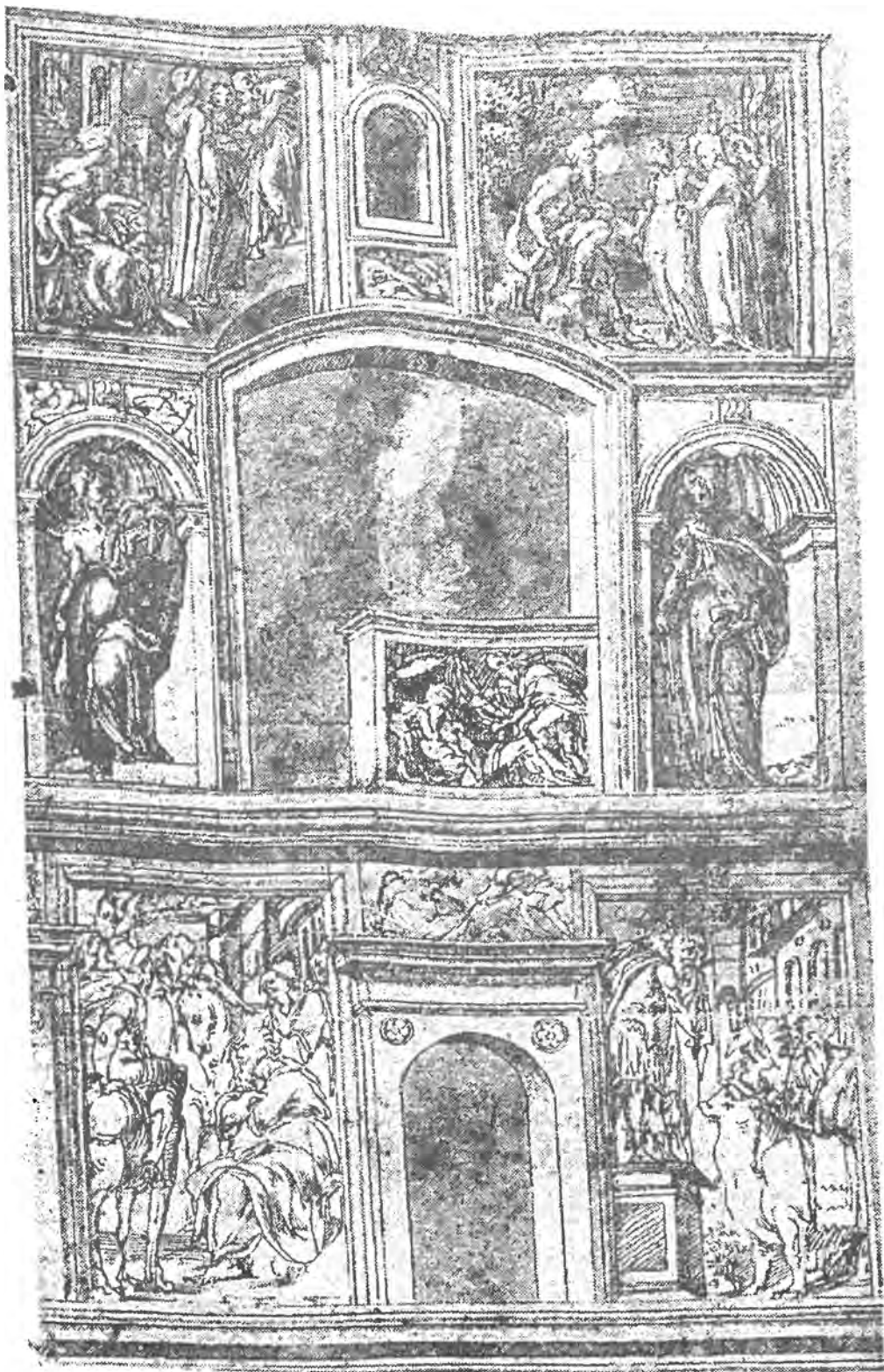
59. Доменико Беккафуми. Проект перестройки «Каза Боргезе». Лондон, Британский музей.



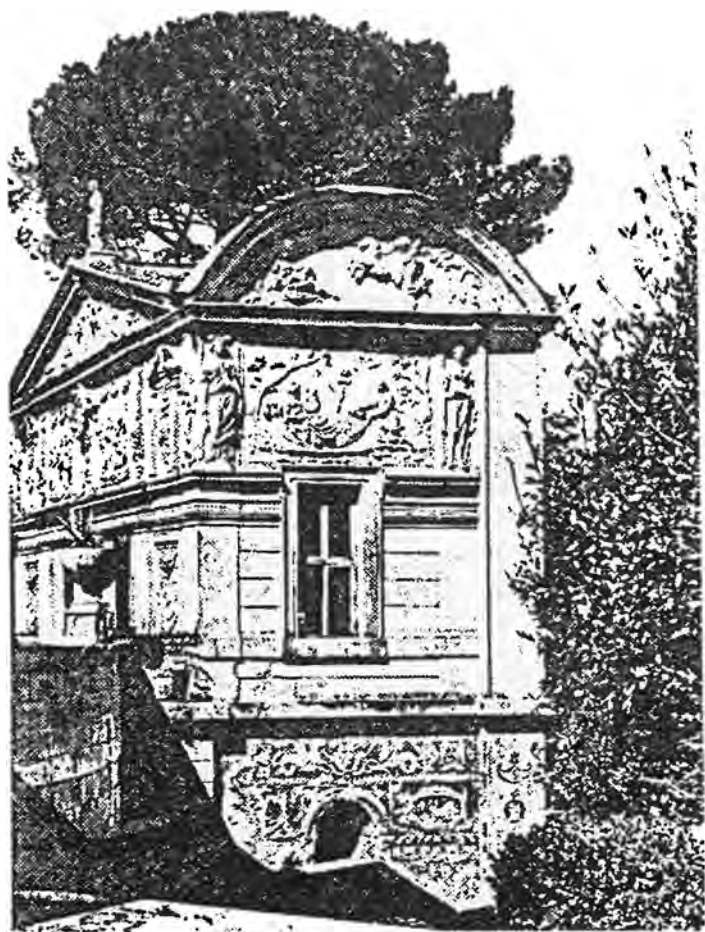
60. «Каза Боргезе». Сиена.



61. Себастиано Серлио. Проект перестройки готических дворцов. Гравюра на дереве (Tutte l'opere d'architettura, Venice, 1619, VII, p. 171).



62. Доменико Беккафуми. Проект отделки фасада. Виндзор, Королевская библиотека.



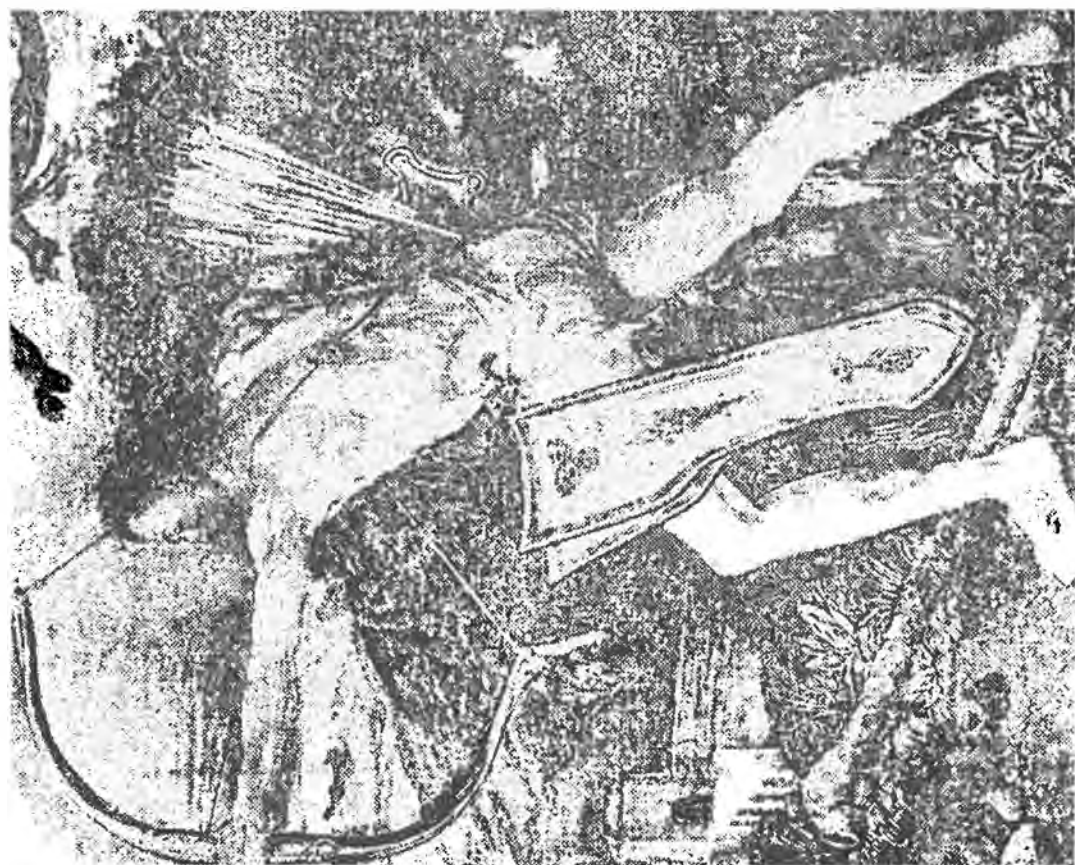
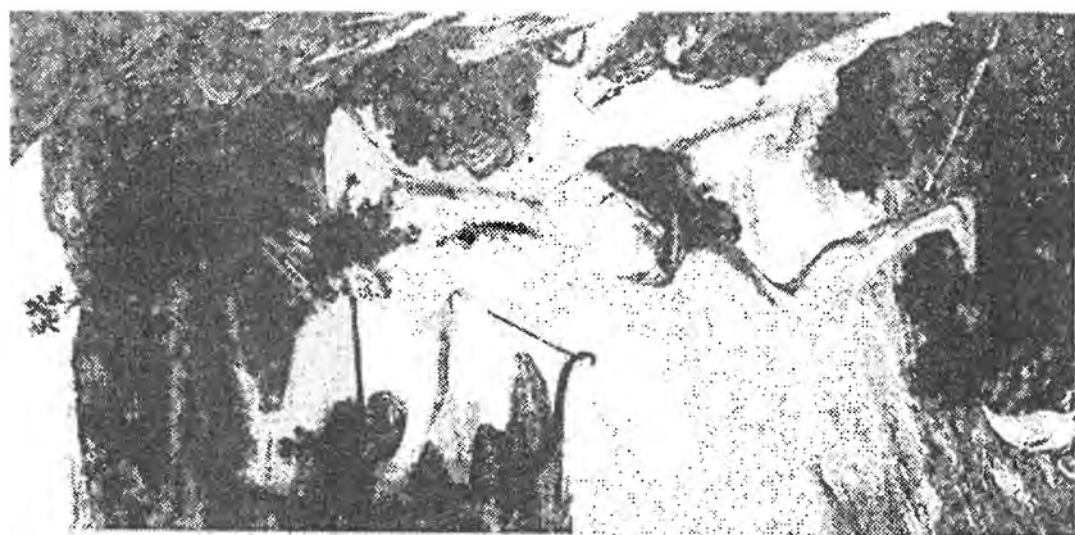
63. «Казино» Пия IV. Рим.



64. Галерея Уффици. Флоренция.



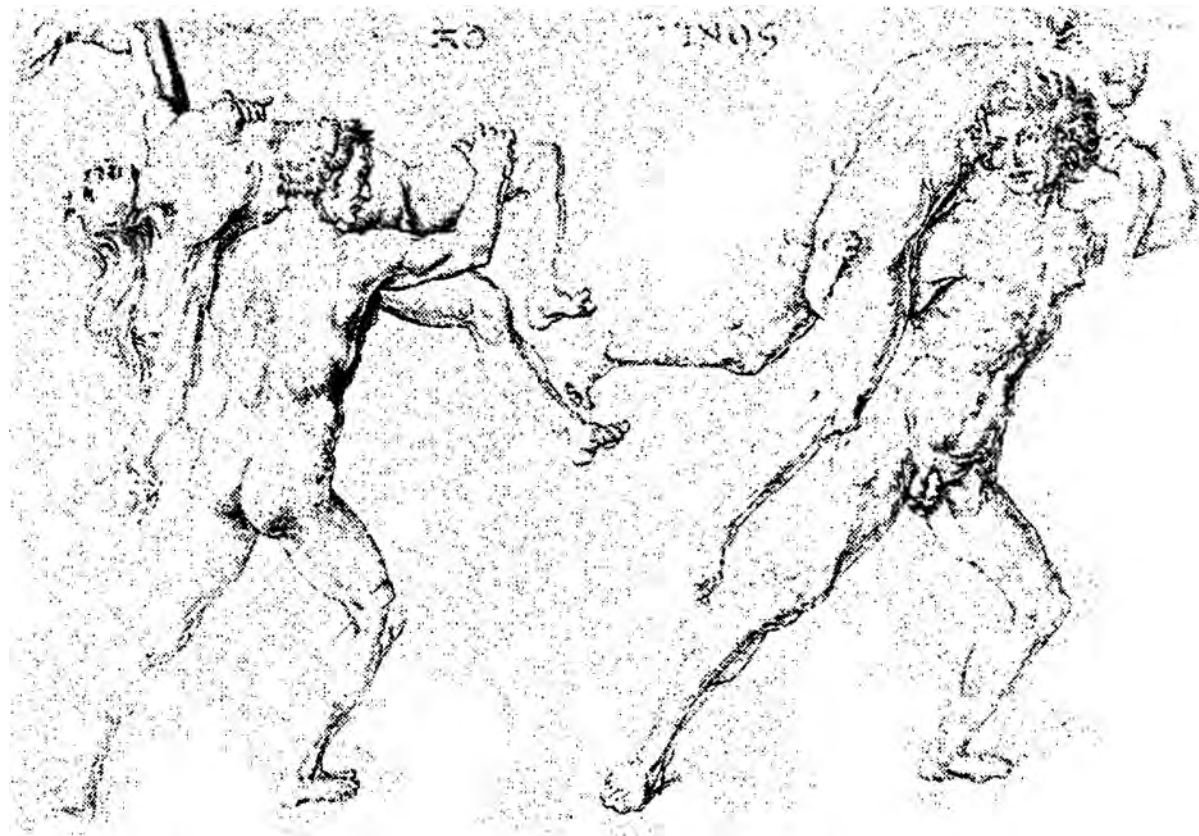
65. Альбрехт Дюрер. Похищение Европы и другие наброски (рисунок L.456). Вена, Альбертина.



66. Вверху слева: Альбрехт Дюрер. Геракл, убивающий Стимфалийских птиц (фрагмент). Мюнхен, Старая пинакотека. Дат. 1500 г.

67. Вверху справа: Антонио Поллайоло. Геракл, убивающий Несса (фрагмент). Нью-Хейвен, Художественная галерея Йелского Университета.

68. Внизу: Альбрехт Дюрер. Похищение сабинянок (рисунок L. 347). Байонна (Musée Bonnat). Дат. 1495 г.



69. Геракл. Гравюра на дереве
(*Petrus Apianus, Inscriptiones
sacrosanctae vetustatis, Ingolstadt,
1534, p. 170*), (вид спереди).



70. Геракл. Гравюра на де-
реве (*Petrus Apianus,
Inscriptiones sacrosanctae
vetustatis, Ingolstadt, 1534,
p. 171*). (вид сзади).

71. Римский Меркурий. Аугсбург,
Максимилиановский музей.



72. Римский Меркурий.
Гравюра (Fig. 71, *M. Welser*,
Rerum Augustanarum libri
VIII, Augsburg, 1594, p.
209).



74. Римский Меркурий.
Гравюра на дереве (Fig. 71,
*Petrus Apianus, Inscriptiones
sacrosanctae vetustatis,*
Ingolstadt, 1534, p. 422).



73. Римский Меркурий. Гравюра
на дереве (Fig. 71, *Conrad
Peutinger, Inscriptiones...*,
Mayence, 1520).



75. Альбрехт Дюрер. Асклепий или Аполлон-врачеватель (рисунок L. 181). Берлин, Собрание гравюр.



76. Альбрехт Дюрер. Сол-Аполлон и Диана (рисунок L. 233). Лондон, Британский музей.



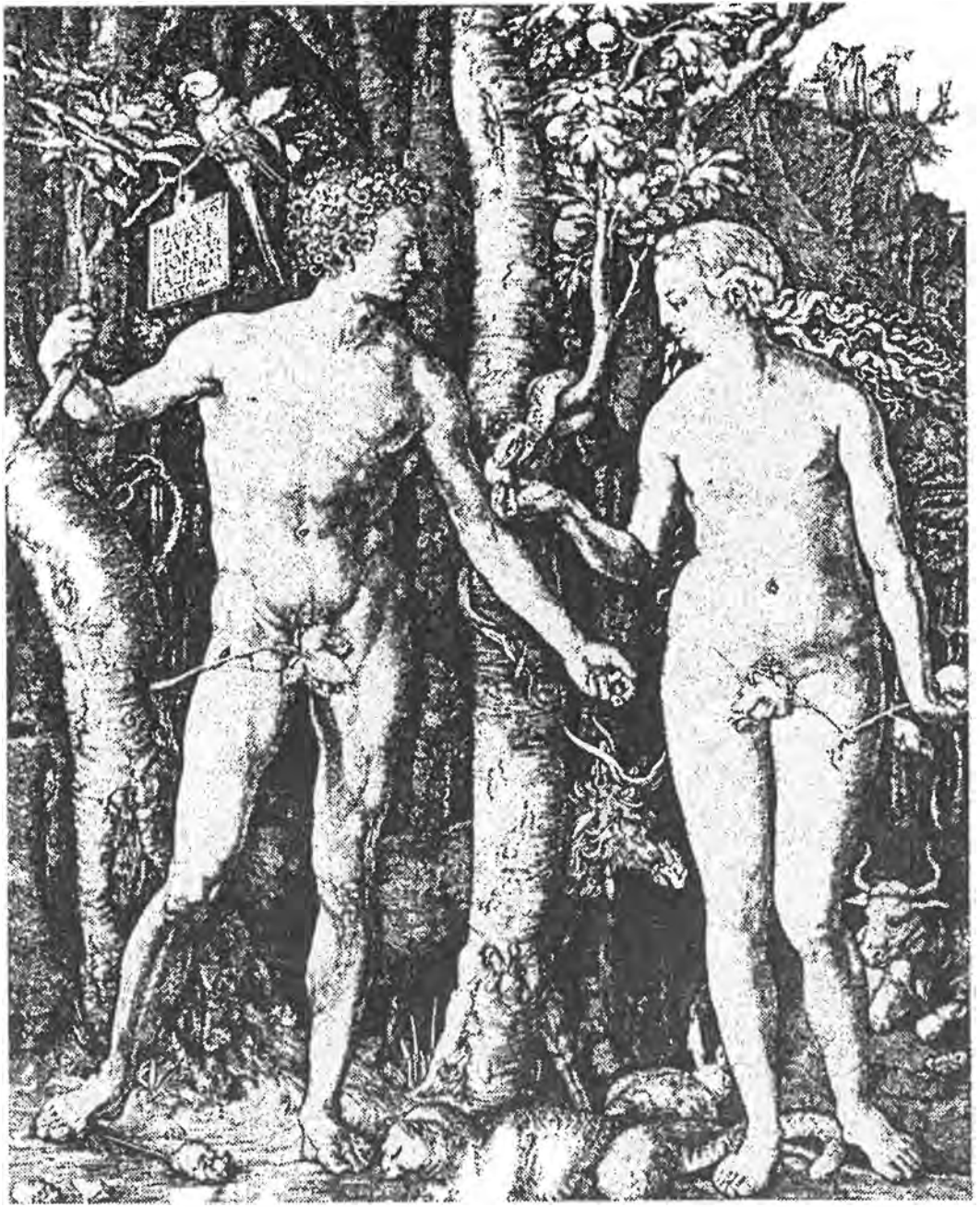
77. Аполлон Бельеский (рисунок в Escorialensis, fol. 6)



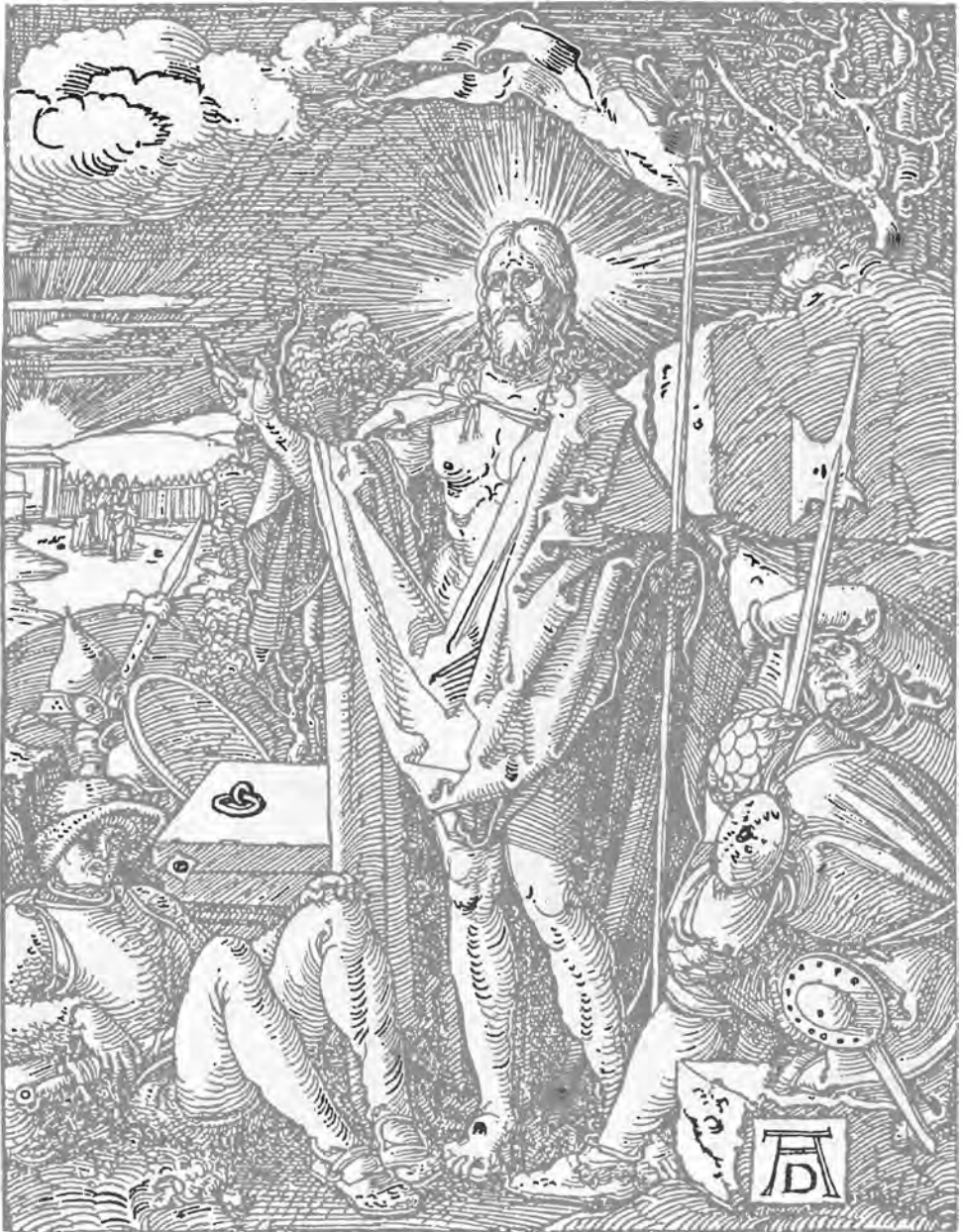
78. Гелиос Пантократор. Монета Айзениса во Фригии.



79. Андреа Мантенья. Вакханалии с кубком (фрагмент). Гравюра (В. 19).



80. Альбрехт Дюрер. Грехопадение. Гравюра (В. 1). Дат. 1504 г.

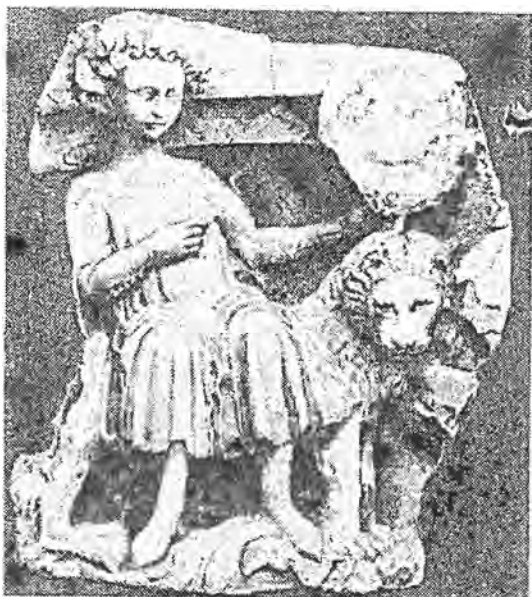


81. Альбрехт Дюрер. Воскресение Христа. Гравюра на дереве (В. 45).



82. Альбрехт Дюрер. Sol Iustitiae. Гравюра (В. 79).

83. Сол. Капитель из дворца дожей в Венеции. Начало XV в.

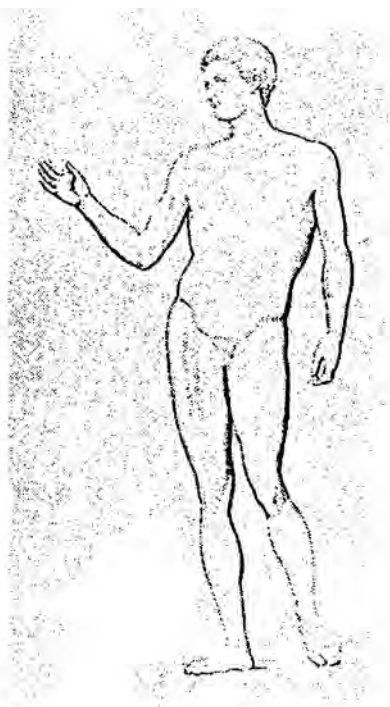


84. Сол. Гравюра на дереве из Франкфуртского календаря 1547 г.

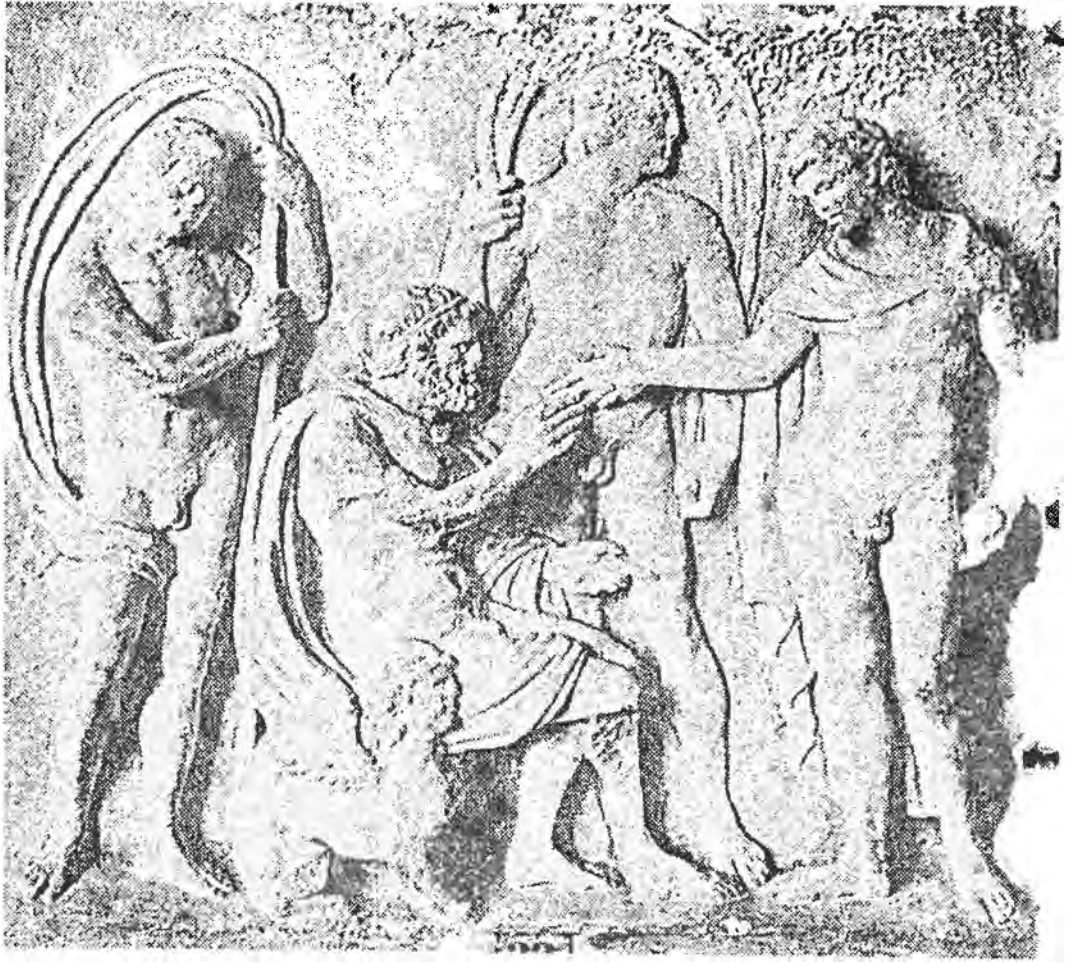


85. Альбрехт Дюрер. Обнаженный стражник (рисунок L. 351). Байонна (Musée Bonnat).

86. Атлет из Хелененберга. Вена, Музей истории искусства.



87. Атлет из Хелененберга. Гравюра на дереве (Fig. 86, Petrus Apianus, Inscriptiones sacrosanctae vetustatis, p. 413).



88. Псевдоклассический рельеф. Венеция ок. 1525-30 гг. Вена, Музей истории искусства.



89. Франческо Траяни. Трое мертвых и трое живых (фрагмент фрески «Триумф мертвых»). Пиза (Camposanto).



90. Франческо Барбиери(Гверчино). «Et in Arcadia ego».
(Приблизительно между 1621 г. и 1623 г.). Рим, Национальная
галерея.



91. Никола Пуссен. «Et in Arcadia ego». Четсворт, Девонширское собрание.



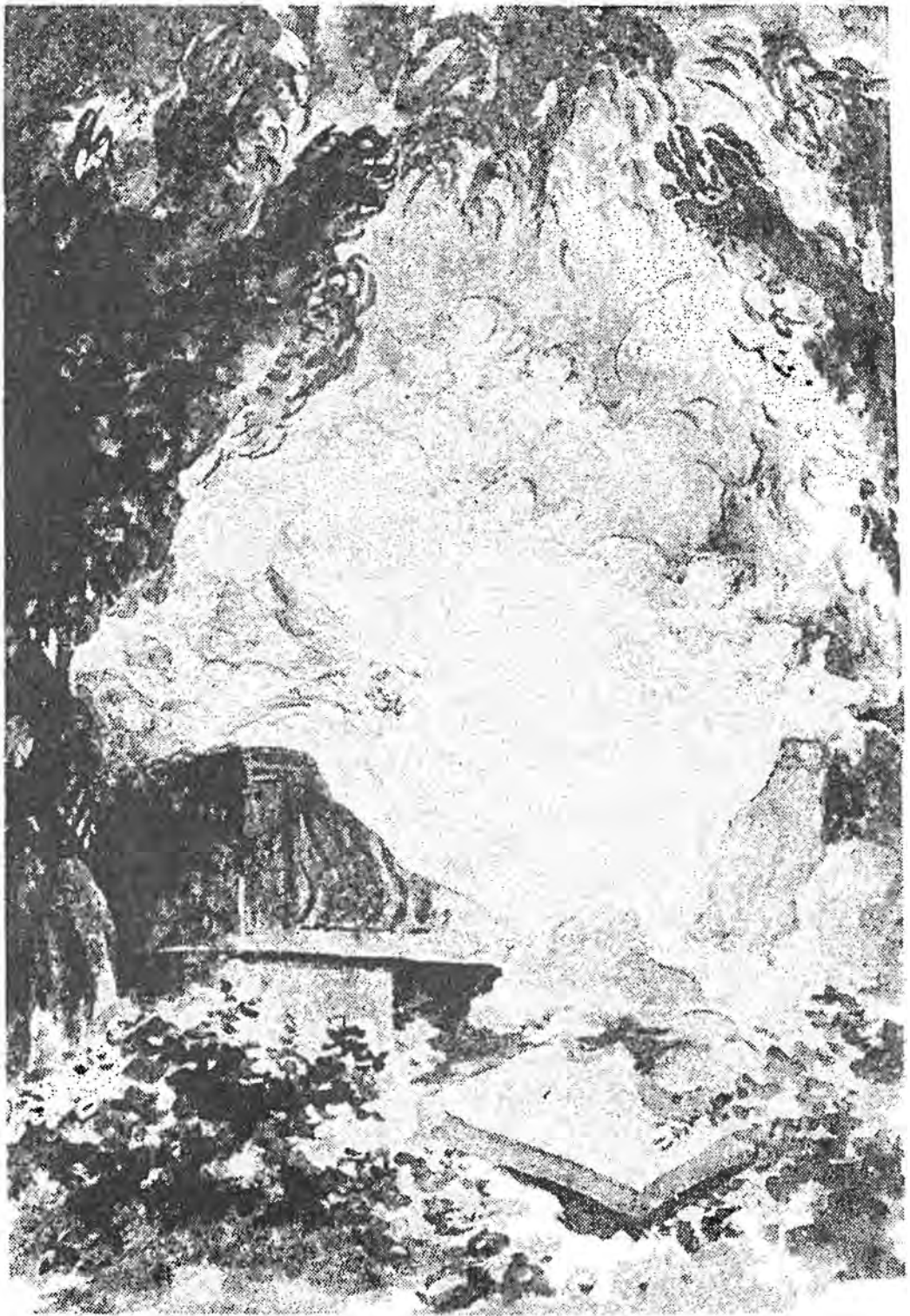
92. Никола Пуссен. «Et in Arcadia ego.» Париж, Лувр.



93. Джованни Баттиста Чиприани. «Даже в Аркадии существует Смерть». Гравюра.



94. Георг Вильгельм Кольбе. «И я был в Аркадии». Гравюра.



95. Оноре Фрагонар. Могила (рисунок). Вена, Альбертина.

