



Александр Марков

Как начать разбираться в искусстве

Язык художника

Александр Марков

**Как начать разбираться в
искусстве. Язык художника**

«Издательство АСТ»

2019

УДК 087.5:73/76
ББК 85.1

Марков А. В.

Как начать разбираться в искусстве. Язык художника /
А. В. Марков — «Издательство АСТ», 2019

ISBN 978-5-17-116790-5

Александр Марков – философ, историк культуры, профессор РГГУ и ВлГУ, ведущий научный сотрудник Института мировой культуры МГУ им. М.В. Ломоносова, приглашенный лектор ряда европейских и американских университетов. В своей книге автор рассказывает, как научиться видеть и понимать сообщения сложных живописных композиций, уметь разгадывать скрытые философские и мировоззренческие смыслы. Он рассматривает, как в искусстве реализуются темы иконологии, христианского мира, мифологических героев и исторических персонажей. Для этого выбраны известные картины Сандро Боттичелли, Рембрандта, Тициана, Леонардо да Винчи, Альфонса Мухи и многих других. Параллельно автор показывает, что живопись тесно связана с поэзией, и зачастую мысль художника очень точно может раскрыть в своем стихе поэт.

УДК 087.5:73/76
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-116790-5

© Марков А. В., 2019
© Издательство АСТ, 2019

Содержание

От автора	6
Глава 1	8
От редакции	8
Картина Кебета	10
Четыре аллегории Джованни Беллини	18
Рождение книжной иллюстрации	24
Чезаре Рипа: повар сюжетов	31
Аби Варбург и его «Мнемозина»	38
Глава 2	43
От редакции	43
Четыре времени года	45
Солнце	51
Луна	54
Суточный круг	61
Конец ознакомительного фрагмента.	63

Александр Марков
Как начать разбираться в
искусстве язык художника

© А.В. Марков, 2019

© ООО «Издательство АСТ», 2019

От автора

В наши дни искусство привлекает всеобщее внимание, вызывает даже ажиотаж, как «очередь на Серова» или «полет в Вену к Брейгелю». Также искусство окружает нас в превращенных видах: в рекламных или сериальных образах, в виде безделушек и сувениров, принтов на майках и мемов в Сети, мотиваторов и демотиваторов, плакатов и жестов. Сразу же встает вопрос: неужели перед нами просто злоупотребление высоким искусством, шутка и розыгрыш? Или, во что склонен верить я, это говорит о силе образов, об их внутреннем смысле, который воспроизводится и срабатывает, в какие употребления они бы ни входили?

Задача книги состоит в том, чтобы объяснить значение таких образов, их устойчивость, научив читать живопись как текст, как сложное и захватывающее произведение. Живопись не должна оставаться просто впечатлением или поводом для гордости, она также может менять нас, как фильм или умный сериал, как встреча с любимым человеком, как чтение романов или вузовское образование. Картина в этой книге понимается не как слепок с действительности, а как постановка, событие, театр сложных, но тем более увлекательных смыслов.

Такой замысел более всего отвечает и судьбам самих художников, познававших и страдание, и славу, преследуемых и торжествующих, после крушения или вынужденного бегства начинавших с нуля и находивших друзей. Художнику было бы обидно считаться просто создателем усредненной «красоты», он сам оказался застигнут великими событиями и не смог о них не сказать. Конечно, художник всегда работает со смыслами, понятными современникам, заказчикам и зрителям, но именно в творчестве смысл становится событием, смысл через самого художника «выстреливает», поражая современников и определяя эпоху.

Чтобы понять сложные смыслы, я обращался к поэзии. Если произведение живописца мы видим в готовом виде в музее, то в поэзии, привлекая контексты, например, другие стихи этого же поэта или особенности мировосприятия его времени, мы понимаем, как и для чего создавалось это стихотворение. Поэтому поэты часто объясняют нам смысл тех деталей, мимо которых мы можем пройти на полотне, и, научившись понимать стихи, посвященные живописи или преображающие окружающий мир по законам живописи, мы научимся анализировать саму живопись. Открывается книга необычным эпизодом, античным философским сочинением «Картина», в котором описывается, как добродетели могут быть запечатлены в живописи. Заканчивается книга тоже непривычно: как русская мысль XX века осмысливала зрительный, живописный опыт, как она училась читать образы, как современные философы помогают нам быть умными посетителями галерей и музеев. Между этим началом и концом – подробные очерки мифологических и библейских символов, с задачей ответить на вопрос не только «что это значит», но и «как это работает», какую реальность культуры производит, как меняет представления о дружбе и любви, «воспитывает глаз», учит людей становиться другими.

Книгу посвящаю коллегам-друзьям, давшим мне возможность читать лекции по теории и истории искусства в мировых университетах и центрах современного искусства:

Владимиру Алексеевичу Колотаеву,
Светлане Алексеевне Мартыановой,
Анне Альбертовне Арустамовой,
Ольге Анатольевне Джумайло,
Ирине Максимовне Савельевой,
Наталье Вадимовне Ковтун,
Татьяне Валерьевне Литвин,
Галине Александровне Янковской,
Анне Марковне Гор,
Николаю Сергеевичу Плотникову,

Тамаре Джерманович,
Анастасии Игоревне Форкно де Ля Фортель,
Василию Сергеевичу Львову,
Наталье Яковлевне Шарымовой

Глава 1

Что такое иконология

От редакции

В этой главе речь пойдет об «иконологии» – способности образов нести самостоятельный смысл, независимо от замысла художника. Термин придумал итальянец Чезаре Рипа (1555–1622), который представлял собой удивительный симбиоз трех профессий: ученого, писателя и повара. Думал, писал, исследовал он также искусно, как и готовил свои блюда. Иначе не был бы личным поваром семьи кардинала Сальвиати. Так, между бифштексами и яичницей, в свободное время Рипа создал иконографическую энциклопедию, ставшую в эпоху барокко незаменимым источником сведений в области мифологии, литературы, искусства.

Она имела большой успех у всех творческих людей, поскольку в ней точно описывались и иллюстрировались все черты характера человека – добродетели, грехи, страсти, что позволяло создавать их яркие аллегории. Энциклопедия помогала использовать эти символы так, чтобы они были понятны зрителям и читателям.

Примерно за сто лет до появления этой книги очень доходчиво изобразил «Четыре аллегории» Джованни Беллини. «Сладострастие», искушающее добродетельного человека, показано богом виноделия Вакхом, который предлагает воину блюдо с фруктами. Капризная «Фортуна» изображена в виде женщины с земной сферой в руках, сидящей в шаткой лодке. «Благоразумие» представлено обнаженной женщиной, указывающей на зеркало и как бы говорящей: «Следи за своими поступками без искажений». А «Ложь» олицетворяется человеком, который прячется в собственном обмане, как в раковине, думая, что он неуязвим.

Еще больше аллегорий можно найти в знаменитом диалоге философа Кебета «Табличка», представляющем собой фантастическое описание некоей несуществующей картины, где во всех деталях изображен сложный путь к вершинам добродетели. Диалог происходит между толкователем (Экзегет) и наивным зрителем (Простец). Из их беседы мы узнаем, что ухабистая, каменистая дорога к совершенству начинается от малой двери, в которую не всякий желает войти, боясь трудностей. Далее путники по бездорожью идут среди скалистых гор. На пути они встречают сестер – Строгость и Стойкость, Крепость и Дерзость, Культуру со своими дочерьми Истиной и Убедительностью. Все они ведут праведников «к матери своей» – Удаче. Читатели узнают этих героев именно по подробному описанию присущих им качеств, свойств и атрибутов, описанных в энциклопедии Рипа. Конечно, позже экфрасис был реконструирован и стал основой картин Квентина Варена и Якоба Матама, где все символы уже воочию обрели свое обличье.

Вообще, появление книжной иллюстрации в XVI веке можно считать революционным шагом в культурном развитии Европы. Хотя требование наглядности долгое время ставило в тупик авторов европейских сочинений по поэтике. Не было до конца ясно, что лучше – «рисовать» картины с помощью образов и символов, или маслом по холсту, или в технике гравировки? Автор приводит споры и аргументы о роли наглядности в искусстве Аристотеля, Платона, Патрици и Кампанеллы. Но в итоге технический прогресс победил, и иллюстрации были разрешены.

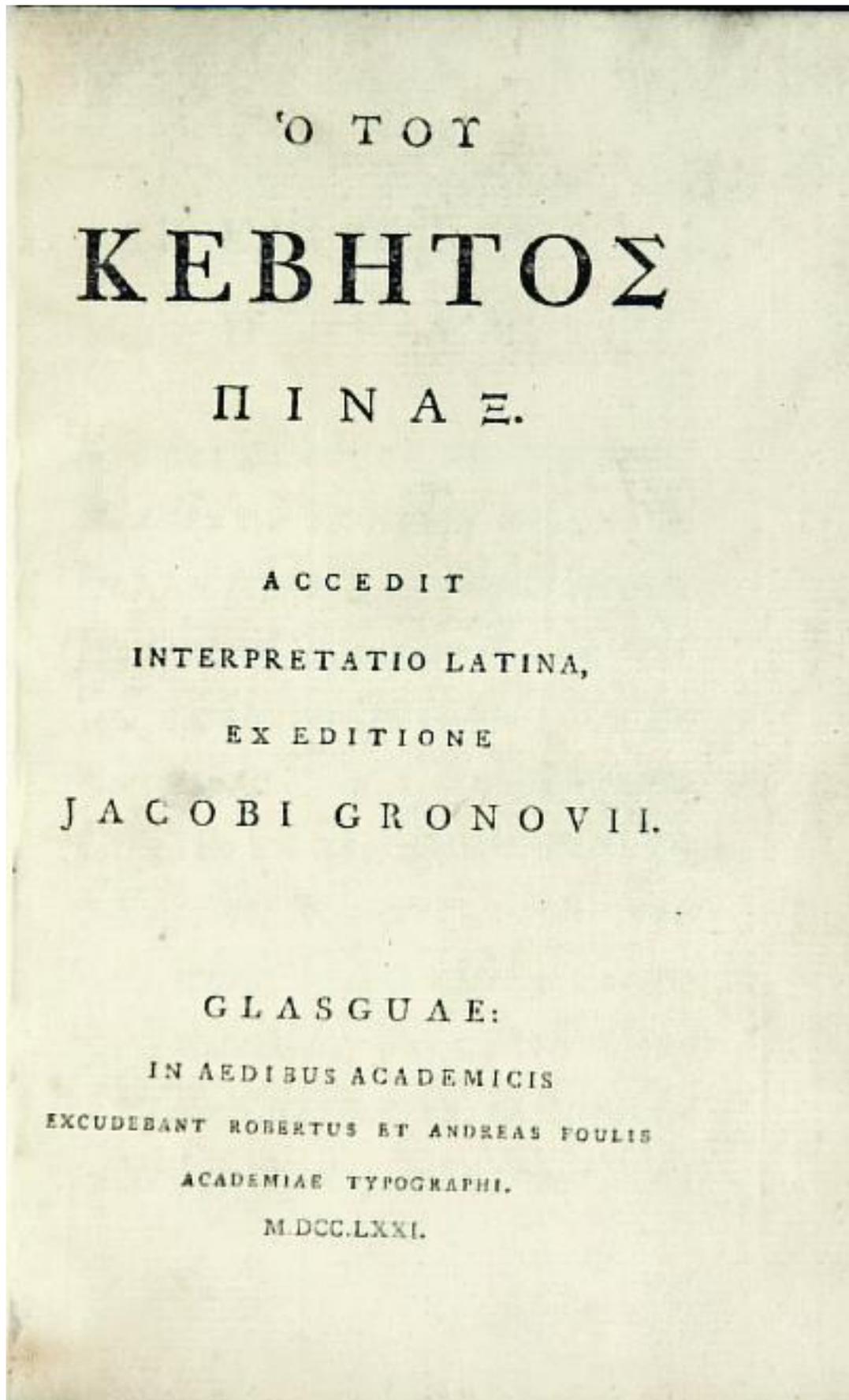
В 1920-е – 1930-е годы претерпела изменения и иконология. Она была поставлена на научную основу немецким историком искусства Аби Варбургом. Он первым для искусствоведческого анализа произведений применил иконологический метод. Для примера тщательному исследованию подверглись два шедевра Боттичелли – «Рождение Венеры» и «Примавера».

Эта работа легла в основу его докторской диссертации. А апофеозом научной иконологии мог бы стать его «Атлас Мнемозины», отражающий историю визуальных образов в европейской культуре. Атлас был представлен на больших таблицах: «Макро- и микрокосмос», «Преследование и превращение», «Похищение женщин». Они представляли собой около восьмидесяти подвижных панелей, каждая из которых являлась аналитическим материалом. На одном пространстве сопоставлялись тематически сгруппированные образы мастеров Возрождения и современные визуальные образы – графика, реклама, фотографии, газетные вырезки. Масштабная работа осталась незавершенной из-за смерти Варбурга.

Картина Кебета

В античности был написан, возможно, философом Кебетом, диалог «Картина», или «Табличка», представляющий собой экфрасис (фантастическое описание) некоей несуществующей картины, изображающей со всей наглядностью путь к вершинам добродетели. Греческое слово πίναξ («пинакс», откуда наша «пинакотека», собрание живописи, буквально «полка с табличками») означает доску, простой прямоугольный предмет с изображением. Диалог выводит наивного зрителя картины и экзегета (толкователя), умеющего объяснять моральные добродетели так, чтобы внимание посетителя не рассеялось, но он бы увидел само устройство собственной мысли и нравственности.

Бывали эпохи, когда ходившее под именем Кебета литературное произведение было очень востребовано как расхожая мораль, легко подчиняющая себе порядок наблюдений. Но иногда о Кебете забывали; например, если в XVIII веке книгу Кебета в России переводили не раз, то сейчас его не включают ни в философские, ни в литературные антологии. Сотни гравюр и десятки полотен с реконструкцией картины Кебета не склоняют нынешних читателей к самому произведению: идея морально нормативного экфрасиса, описания картины, которое представляет ее как живую, претит нам, жаждущим видеть красоту, а не мораль. Притязание начертить мораль как эффект воображения любого простеца кажется нам противоречащим самой сути морали как общеобязательной для любого разумного существа нормы, якобы не требующей специального участия воображения.



Титульный лист издания Кебета с параллельным переводом на латинский язык. 1771 г.

Сразу нужно понять, что такая «картина» для античности могла быть только храмовой святыней, свидетельством о чуде, вроде мексиканских ретаблос, но требующем из-за отсутствия надписей, в отличие от современных ретаблос, объяснений жреца-экзегета, какое именно спасение велело посвятить эту картину в храм. И в эпоху Возрождения, когда эту картину попытались написать красками и начертить карандашом, живопись тоже оставалась лишь одной из святынь, а не искусством по преимуществу: гениальная живопись являлась часто только подарком на свадьбу, тогда как настоящее дорогостоящее и впечатляющее искусство – это были гобелены или уличные шествия. То, что мы сегодня смотрим в музеях картины, можно сравнить с тем, как мы бы смотрели голливудское кино в телефоне или только трейлеры фильмов, полагая такое отношение единственным способом просмотра зрелищных фильмов. Конечно, трейлер тоже может стать произведением искусства, и Северное Возрождение и его наследники добились того, что их картины стали самостоятельным предметом рынка и восхищения; но мы пока говорим об условиях, в которых картина Кебета выглядела лишь моралью, и этого было довольно для ее славы.

Особенность экфрасиса Кебета состоит в том, что Экзегет и Простец – главные герои, изображенные на картине добродетели – герои второго порядка. Всё это напоминает матрешку или телескоп, но именно благодаря такой конструкции мы усваиваем условные изображения как сами собой разумеющиеся, принимаем «вымысел вымысла» как очевидность для вымысла, что для него есть что-то очевидное и в его оптике правдивое, и значит, как некую художественную правду.

Некоторые оптические эффекты и провалы, сопровождающие экфрасис, например, резкая смена сцен, входят в самую оптику освоения невольных моральных состояний. Такие состояния обязаны уже не моральной стратегии экзегета или самого автора диалога, но резким переломам настроения при наблюдениях за жизнью природы, заставляющих принять готовую мораль.

В описании Кебета к истинной культуре ведет путь через малую дверь: хотя подход к двери ничем не затруднен, немногие решаются подойти к ней, догадываясь о «бездорожьи, неровности и каменистости» предстоящего пути. Получается, что дверь – некоторый предельно условный знак, нечто совсем малое, за которым видимое тревожно, а невидимое осмысленно. Мы еще не знаем, что именно кроется за дверью, но начинаем мерить всё прозрачностью будущего жизненного пути, символизированного ею.

Далее уже крутизна пути, отвесная скала, становится видна при взгляде на саму картину: читатель диалога Кебета должен больше его героя удивиться такой непостижимости добродетели. Именно здесь экзегет, указывающий на картину и толкующий ее части, становится наставником, принуждающим принять моральную, а не просто бытовую очевидность.

Наверху скалы стоят две женщины, «умасленные и цветущие телом», протягивающие руки принять проходящих. Это сестры Строгость и Стойкость, они выставляют вперед ладони, дабы показать, что решительное терпение ускоряет восхождение души: чем скорее мы решимся быть терпеливыми, тем легче нам далее восходить. Само цветущее тело при нашем восхождении показывает, что мы на правильном пути, мы вышли уже на поляну радости после быстрого испытания, оставив грусть далеко внизу и всю переживая радость как переполняющую все пространство вокруг.

Как только отдыхающие путники, паломники красоты, расположились на поляне, их берут за руки Крепость и Дерзость, – не иначе, чтобы объяснить смысл происходящего. «Ты видишь напротив леса некое место, которое и мнится добрым, луговидным и светом премногим осиянным? <...> Ты видишь посреди этого луга ограду другую и дверь иную?» Это благополучное место и оказывается «жилищем блаженных, где живут все добродетели, и сама Удача». Говоря по-другому, не нужно увлекаться отдыхом, когда отдых потребен лишь затем, чтобы мы за его время правильно поняли смысл происходящего.

Удача желанна, но смотреть в ее сторону пока рано, потому что предварительно нужно воспитать свое зрение. Посему Экзегет велит Простецу оказаться на поляне мысленно и сразу воспитать зрение: «Не видишь ли ты подле ворот, что некая жена стоит, прекрасная и уверенная (солидная) лицом, судя по всему, средних лет, в простой одежде и с простыми украшениями; и стоит она не на покато камне, но на четвероугольном, надежно установленном. А за ней ее две вроде бы дочери».

Когда собеседник экзегета соглашается, что девушки похожи на мать и, вероятно, ее дочери, экзегет уверенно может сказать, что центральная женщина – Культура, а ее дочери – Истина и Убедительность. Иначе говоря, внешность не оказалась обманчива, хотя в жизни она бывает обманчива; но не в мире толкования, живущем напряженным ожиданием смысла.

Дочери прельщают своей молодостью, тогда как их мать, женщина средних лет, уже просто требует твердости взгляда и морали. Толкование не отстает от морали: «Почему она стоит на четырехугольнике? – Потому что это знаменует, что надежен и несомненен путь к ней для приходящих и надежна передача даруемого принимающим. Дары эти – дерзновение и бесстрашие, которые тождественны знанию о том, как можно ничего дурного не претерпеть в жизни».

Такие храбрые дары «оказывают помощь приходящим, подпитывая очистительную силу», поэтому их изображение выходит за пределы огады: ведь они помогают очиститься, что надлежит сделать еще прежде того, как войти к Добродетелям. Названные дары не просто отдельные вещи или качества, а настоящие врачи «для поддержки (принятия) и здоровья. А если человек не послушается предписаний врача, то, разумеется, он будет выгнан и истреблен смертью». Как мы сейчас видим, экфрасис, описание воображаемой картины, не просто превращает отдельные отвлеченные понятия в олицетворенные фигуры специальными усилиями. Олицетворенным может стать все что угодно прямо по ходу повествования, с легкостью, хотя в начале повествования оно таким не было.



Неизвестный художник. «„Табличка“ Кебета, или Путешествие человеческой жизни». 1573 г. Рейксмузеум, Амстердам

Добродетели за узкой дверью, за которую пустят только чистых, водят «хоровод». Они «благовидны и благочинны», требуя благоприличного ритма движений и поступков без всякого напряжения. Добродетели предстают «в одежде простой, без мягкости»: они суровы к себе, «непритворны они, и совершенно не имеют украшений, в отличие от всех других женщин». Можно сказать, они олицетворяют саму идею стройности правильных дел, где не нужно отвлекающих излишеств, как не положено мастеру отвлекаться во время серьезной работы.



К. Варен. «„Табличка“ Кебета». Ок. 1600 г. Музей изящных искусств, Руан

Добродетели ведут праведника «к матери своей», той самой Удаче, с которой мы уже встречались. Она стоит на вершине над всеми оградами, столь возвышающейся над кручами, что к ней может вести только один путь. «Ты видишь этот путь, ведущий к самой вершине, которая и есть кремль (акрополь) над всеми этими оградами? – Вижу. – И у торжественного входа поставлена (художником) жена благовидная, сидящая на престоле высоком, украшенная свободно (т. е. в духе свободных людей, по моде) и изысканно, увенчанная венком из красивых цветов, прекрасным со всех сторон». Хотя Женщина изысканна как никакая другая, она не приковывает к себе праздного любопытства, но радуется, как простой свет, потому что все в ней – блеск и драгоценность, все «питает и улаживает зрение», а не раздражает и не возбуждает его.



Я. Магаам. «„Табличка“ Кебета». Гравюра. 1592 г. Музей искусств округа Лос-Анджелес

Когда ренессансные живописцы и графики попытались изобразить этот кремль-акрополь, они столкнулись с одной трудностью: какая форма будет господствовать, если это и открытое, и закрытое сооружение? Заметим, что сближение живописи и графики в эпоху

Ренессанса не было очевидно для предшествующих эпох, когда живописец именно пишет живо, а график – не живо, а схематично. Только ренессансное представление о том, что и живописец, и график созерцают идею, позволило сблизить два ремесла.

В многочисленных живописных и графических реконструкциях «Картины» он мог напоминать ворота, беседку или крытое здание с торжественным входом – ведь что в этом здании находится, было неясно. Только одно объединяло все эти изображения – здания были с куполом. Иначе как передать не место акрополя, а саму идею акрополя – что это нечто самое высокое, самое небесное, а купол похож на небо? Потом в европейской живописи круглые купольные храмы стали, прежде всего, нагорными храмами, например, храмом Аполлона и Муз на Парнасе, и в таком качестве вошли в культуру – вспомним Храм Дружбы в Павловске. Когда ты поднимаешься высоко в горы, не так важно, можешь ли ты осмотреть весь храм, важно, что ты близко к вершине, что купол уже виден, как маяк виден кораблю.

Русскому читателю сразу вспомнятся строки Ахматовой:

Небывалая осень построила купол высокий,
Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,
А куда провалились студень, влажные дни?...

Изумрудную стала вода замутненных каналов,
И крапива запахла, как розы, но только сильней,
Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,
Их запомнили все мы до конца наших дней.

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...
Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

Действительно, русская осень, «короткая, но дивная пора» прозрачного и пьянящего света, соблазнительного, чуть теплого луча, больше всего напоминает атмосферу «Картины» Кебета, где добродетели слишком кротки, чтобы призывать, но добро опьяняет и соблазняет. Лишь бы грусть осталась внизу, а прозрачность тонула в отблесках своего же света.

Осень сама по себе – пора равновесия со всех сторон: звуки и страсти равно удалены, как удалены все впечатления от того четырехугольника, на котором стоит Культура. Квадрат еще в древнем Риме был символом добродетели человека, вдумчивости и равновесия (homo quadratus, впрочем, еще Платон сблизил душу с геометрической фигурой, а в диалоге «Протагор» цитировал поэта Симонида, велевшего уму быть «четвероугольным», то есть безупречным со всех сторон), но и русская осень – такая пора вдумчивости и при этом свободного дыхания свободного человека. Разве что какая-то мелочь, «паутины тонкий волос», или сорвавшийся с ветки лист, или подувший ветер нарушает равновесие, как сор, помешав чистоте осеннего зрения. Тут требуется очищение не как избавление от недостатков, но как способность взгляда опережать происходящее, даже в ряби природы разглядев калитку там, где прочие видят лишь крутой подъем.

Падение сверху листьев, бури, дождя, «каждый желтый лист, слетающий с деревьев» – все это нарушает наше душевное равновесие, заставляя воображать скорую зиму, которая и воцарится над всеми оградами – над всеми увлечениями и препятствиями нашему взгляду. Но хотя лазурь воображенной высоты поглощает зрение, дары лета властвуют над временем. Путь нас

впечатлил, экзегет нас направил по нему, и мы уже усматриваем и принимаем власть добродетели над всей гармонией наших чувств.

Четыре аллегории Джованни Беллини

Слово «аллегория» переводится с греческого языка как «иносказание». Эти четыре доски изначально украшали туалетный столик, им предназначалось служить каждодневным напоминанием о смысле и опасностях человеческой жизни. Для понимания этих аллегорий требуется знать, что в левой части каждой таблички языческий мир, а в правой – христианский.

На первой доске воин отправился в поход, в правую, христианскую сторону – воевать за правду. Его желтый плащ, развевающийся (как положено «формуле пафоса», такой задевающей за живое черте в пластике тела или одежде), говорит о чести и преданности. Дионис на колеснице догоняет его, чтобы прельстить вином и прочими удовольствиями. Так аллегория сообщает, что всякое наслаждение суетливо, в отличие от твердого подвига, и что в противовес подвигу, который очевиден сам по себе, наслаждение нуждается в риторической поддержке: колесница – инструмент, машина, наподобие эффектных машин риторических построений или театральных машин, и ее тянут младенцы, напоминающие об Эроте с крыльями – а ведь еще у древнегреческой поэтессы Сапфо Убеждение (Πειθώ, привлекательность или неотразимость, важнейший термин риторики) было спутницей Афродиты. Библейская этика осуждала колесницы и коней: считалось, что пусть избранники Божии умеют сражаться в пехоте, как Давид против Голиафа, а колесницы и коней используют агрессоры, но им эти громоздкие механизмы не помогают в решающий миг. «Ложен конь во спасение», иначе говоря, все тяжелое вооружение не спасет в трудную минуту.



Дж. Беллини. «Сладострастие» (из цикла «Аллегорические изображения»). 1490 г. Галерея Академии, Венеция

На **второй доске** написана женщина с закрытыми глазами, в просевшей лодке, со сферой в руках. Это Фортуна, судьба, желающая управлять всеми человеческими делами. Такое управление делами слепо; хотя в лодке находятся и вестники Фортуны, трубящие о ее власти. Дела людские слишком тяжелы и грубы, и сама Фортуна ненадежна – лодка может перевер-

нуться, если она так осела. Некоторые души прильнули к Фортуне, иначе говоря, пытаются быть в выигрыше, некоторые уже отчаялись и плывут вдоль лодки, а некоторые убеждают всех трубящей пропагандой, что Фортуна всем правит. Так Фортуна пытается сохранить себя в христианском мире. Но как далека Фортуна от образов христианской надежды, чуждой иллюзиям и уповающей на подлинный труд и добрые дела!



Дж. Беллини. «Фортуна» (из цикла «Аллегорические изображения»). 1490 г. Галерея Академии, Венеция

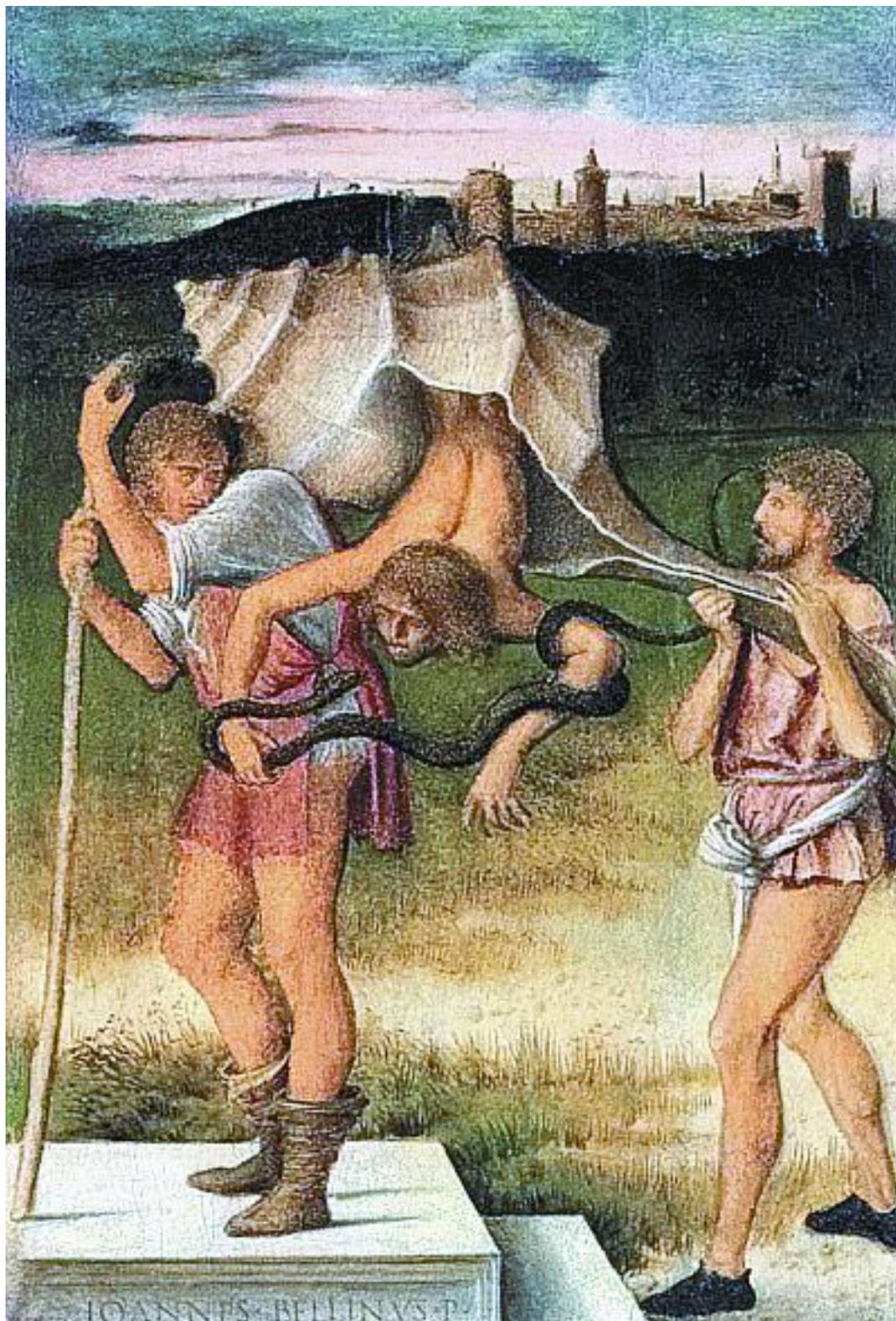
На третьей доске – суетная слава, требующая любоваться собой в зеркало, набирающая трубачей и барабанщиков в целях триумфального шествия и сама возводящая себя на пьедестал. Замечательно окно справа – есть и настоящая божественная Слава, всегда справа, помощь Божия, но она для обожателей суетной славы осталась за окном. Выгнутое зеркало служило внимательному рассмотрению себя, чтобы замазать бородавки и прочие недостатки на лице. Одним словом, суетная слава требует лжи и маскировки.



Дж. Беллини. «Благоразумие» (из цикла «Аллегорические изображения»). 1490 г. Галерея Академии, Венеция

На четвертой доске – Ложь. Лжец прячется в собственном обмане как в раковине, думая, что он неуязвим и его не разоблачат. Но руки его опутаны змеей: иначе говоря, он сам пута-

ется в своем коварстве и его весьма скоро поймают на противоречиях. Лжеца несут налево, в сторону язычества два странника, в коротких одеждах римских солдат-мучителей, истязавших христианских мучеников. От лжи до насилия один шаг, сколько ни возводи ложь на пьедестал. А христианский город остался для лжецов позади, за темным лесом.



Дж. Беллини. «Ложь» (из цикла «Аллегорические изображения»). 1490 г. Галерея Академии, Венеция

Рождение книжной иллюстрации

Главная трудность, с которой столкнулись авторы поэтик Ренессанса – невозможность при комментировании античных поэтик развести два значения выражения «поэтическое искусство»: интуитивного умения, которым обладали поэты и прежде появления поэтики Аристотеля или Горация, и изложенной в той или иной форме системы правил, которая только и может стать предметом преподавания и реконструкции. Европейские поэтики – редкий случай в истории рационализма, когда историзм (понимание того, что одни явления могли появиться только вслед за другими, но не раньше их) приводил не к разграничению сходных понятий, но, напротив, к смешению понятий, причем вполне различных интуитивно любым здравомыслящим человеком.

Античная поэтико-риторическая система, которую реконструировали деятели европейского Возрождения, выдвинула требование «наглядности» на первый план: хорошее произведение позволяет наглядно представить в словах то, что иначе бы потребовало живописного изображения или взгляда очевидца; причем слово задевает больше эмоциональных струн, чем изображение, не уступая последнему в наглядном показе вещей. Требование наглядности ставило в тупик авторов европейских сочинений по поэтике: если для античных риториков она была само собой разумеющимся свойством правильно построенной речи, не нуждающимся в определении, то авторы поэтик раннего Нового времени воспринимали отсутствие определения как указание на некоторый секрет мастерства, на то, что наглядность находится где-то на вершине искусства, как тот самый купол акрополя на «Картине» Кебета.

Интереснее другое: авторы европейских поэтик не считали главной своей задачей реконструкцию смысла отдельных понятий, употребленных Аристотелем или античными учителями риторики: им казалось, что в риторике их собственная эпоха вполне преуспевает и дополнительных реконструкций не требуется. Они поставили перед собой иную задачу: собрать из разрозненных свидетельств об античной практике сочинительства (и практике театральных постановок) целостную и привлекательную для современника картину. Пусть современный писатель просто сразу увидит и узнает, как делается произведение, чтобы оно действительно захватывало, пленяло воображение читателя.

Поэтому теоретикам нужно было постоянно думать и об аргументированности, и об эстетической завершенности реконструкции на каждом этапе, преследуя сразу две расходящиеся цели. Такое противоречие самого проекта и превратило античное «наглядное», которое считалось этапом познания, в нашу «иллюстрацию», дарящую восторг или вдохновение; просто потому, что мы признаем ее не этапом познания, а неким завершенным выражением идеи.

Первый же вопрос, который вставал перед мыслителями Ренессанса при обращении к античному пониманию поэзии, был вопрос о поэтической одержимости, о том особом, превозносимом Платоном и Аристотелем состоянии ума, в котором возникают поэтические образы. Здесь произошло существенное смещение: если для Платона и Аристотеля концепция «одержимости» вписывала поэзию во вполне знакомый и им, и их читателям ряд ритуальных практик, то для ренессансных интерпретаторов эта одержимость могла разве что встать в ряд известных им физиологических патологий, противопоставленных нормальному бытовому опыту. Одержимость соотносится с болезнью, со злокачественными изменениями организма, сильными переживаниями, которые влияют и на состояние тела.

Но как быть с тем, что болезнь является длительным и часто затяжным состоянием, тогда как поэтическое вдохновение моментально, не оставляет никаких следов и не требует от поэта по-новому организовать свою жизнь. Со всей остротой этот вопрос ставит Франческо Патрици в своей «Поэтике: декаде спора»:

«А если это допустить, то почему сивиллы не всегда прорицают, а вакханки не всегда неистовствуют? Ведь тогда получается, что они всю свою жизнь проводят в состоянии, промежуточном между болезнью и здоровьем».

Поэтическое творчество, если полностью следует рецептам Платона и Аристотеля, выглядит снаружи как хроническое заболевание. Казалось, нужно просто допустить, что перед нами особая, редкая и бесследно проходящая болезнь – но рассуждать так не позволяет простое знание свойств человеческого организма, в те классические времена связывавшее болезни с темпераментом, «соками» организма. Поэтому любая болезнь понималась как и затяжная, и отчасти присущая организму.



Портрет Франческо Патрици. Гравюра. Из издания: *Francesco Patrizi «Discussionum Peripateticarum»*. 1580 г. Базель

Патрици поступает изящнее: для него различие между состоянием поэтической одержимости и состоянием бытовой нормы – не в качестве, но только в степени. В состоянии вдохновения стихи получаются лучше, чем без вдохновения:

«И почему Марак был лучшим поэтом, когда бывал в исступлении и вне себя, чем когда пребывал в нормальном состоянии и здоровом уме?»

Не будучи болезнью и, следовательно, не принадлежа к естественному порядку органических событий, вдохновение приходит извне. Но это не интеллектуальная радость, а грубое внешнее воздействие: либо Бога, как в случае иудейских пророков, либо зловонных испарений (дыхание земли, принятое позднее за «духовное» воздействие), как в случае дельфийской пифии, либо злых духов, как в случае языческих волхвов. При этом никакой письменный текст как исполнение заранее данной идеи, согласно ренессансному теоретику, уже не содержит следов этого воздействия. В тексте приведены в действие готовые механизмы поэтического творчества, и неважно, откуда взялся импульс; существенно только, как эти механизмы движутся.

Но если производство поэзии механизировано, невозможным оказывается поэтическое подражание в античном понимании как воспроизведение готовых сюжетов на непривычном материале. Ведь в новом материале уже будет своя механика, как же тогда осуществится подражание чему-то чуждому? Поэтому подражание для ренессансного мыслителя – это только качество описания, но не качество поэтического текста, и любое инструктирующее описание не уступает поэзии:

«Поэтическое подражание – это нечто иное, нежели подражание словесное, не говоря уже о том, что это последнее свойственно также и любому виду прозы, и, таким образом, любая проза оказалась бы поэзией. . . Кроме того, описать что-либо наглядно можно точно так же прозой, как и стихами, тогда как трагедию, дифирамб, пеан и многие другие роды поэзии, за исключением мифа и эпопеи, нельзя переложить на прозу».

Патрици упустил из виду главную мысль Аристотеля, о связи подражания с наглядностью как обозримостью. Согласно Аристотелю, если мы помним какой-то сюжет, то можем его воспроизвести в новом произведении. Патрици понимает под наглядностью не свойства предмета, но свойства самой речи, понимая тем самым любую риторическую речь как экфрасис, оживление воображаемой картины. Поистине, у Патрици на место литературы ставится экфрасис без берегов:

«Наглядность, создаваемая при помощи метафор, восхищает Аристотеля у Гомера, который как будто наделяет жизнью и движением безжизненные и недвижимые предметы».

Мы стоим у истоков нынешнего представления о «художественности» литературы, о том, что литература, о чем бы ни писала, создает «картины». Но если наглядность не связана с жанровыми приоритетами и растворена в экфрасисе чего угодно, то она подтверждается не талантом авторов, а лишь тем, что эти картины привлекают острое внимание публики. При этом внимание к лирике будет иным, чем к драме, ведь иначе бы нам пришлось и лирику ставить на сцене:

«И по этому признаку (музыкального сопровождения. – А.М.) короткие поэтические жанры не отличались от длинных. Но если эти малые поэтические жанры относятся к тому же виду подражания, что и большие, то их можно ставить на сцене наряду с трагедией и комедией, и все они будут и эпическими, и божественными, и природными, что смехотворно».

Приведенная мысль прямо противоречит утверждению Аристотеля, говорившего о специчности музыки не в том смысле, что музыка требует публики, а в том, что музыка нужна при постановке драмы. Патрици превращает всё в картины, а всю постановку драмы или же чтение стихов – в посещение зрителями картинной галереи. Патрици поэтому сразу же нападает на Гомера, упрекая его за то, что тот слишком много говорит от первого лица и в результате превращается в знатока происходящего, тогда как настоящий поэт растворяется в том, чему подражает:

«Аристотель утверждает, что Гомер после короткого вступления от своего лица быстро выводит на сцену прочих персонажей, тогда как никоим образом нельзя назвать короткими отступления, составляющие большую часть столь длинной поэмы, как „Илиада“. А в „Одиссее“ он выступает от своего лица хотя и коротко, однако столь часто, что эти отступления составляют немалую часть поэмы, и, согласно вышеприведенному суждению, в этой части „Одиссея“ не является поэмой, а ее автор – поэтом».

Для Аристотеля Гомер однозначно был великим поэтом, потому что описывал завершённые драматические сцены. Тогда как для Патрици сама решимость Гомера описывать такие сцены разрушает драматическую или живописную иллюзию, примерно как в «Картинах» Кебета иллюзия была бы разрушена, если бы Экзегет и Простец были бы конкретными, а не условными лицами.

Но авторитет Гомера был очень высок и в эпоху Ренессанса, и позднее. Значит, что остается? Иллюстрировать Гомера, показывая, как наглядное представление о действии может обрести свой смысл в завершённом изображении этого действия. Здесь Патрици возвращается к античному пониманию наглядности как вызывающей удивление; но «удивление» понимает не так, как положено было в античной философии. Он признает удивление не перед непознаваемостью мира, но перед мастерством. Другими словами, единственное свойство иллюстрации – ее не может сделать читатель, а только писатель-профессионал:

«Наглядность так же влечет за собой удивительное; ибо обыкновенный человек не может описать вещь так, чтобы тебе казалось, что ты видишь ее собственными глазами. И хотя этот прием характерен также для историка, оратора, софиста и сказителя, тем не менее, поскольку им часто пользуются поэты, его следует поместить среди свойств поэтических и вызывающих удивление».

В результате наглядность перестает быть риторическим свойством, а становится свойством картины, именно в античном смысле свидетельствующей о спасении, как те картины спасшихся от кораблекрушения, которые помещали в античных храмах и о которых рассказывали храмовые экзегеты. Окончательно начинает говорить о наглядности как о спасительности Томмазо Кампанелла в своей «Поэтике», уже полностью отказавшийся от понятия «подражания» ради понятия «сохранение»:

«Так, мы приходим в ужас, видя больных, несчастных рабов, ибо это люди подобные нам, и они представляют нашему взору картину нашего же несчастья и гибели. Когда же мы видим людей здоровых, полных жизни, свободных, нарядных, то мы радуемся, потому что испытываем ощущение счастья и сохранения нашей природы. Но святой, который более возвышенным оком взирает на зло и видит могущее проистечь из него благо, возрадуется при виде страдающего бедняка, ибо провидит славу, уготованную ему в раю; и опечалится, глядя на заносчивого богача, предвидя адскую его гибель. Поэтому одни и те же вещи прекрасны и безобразны, хороши и дурны в

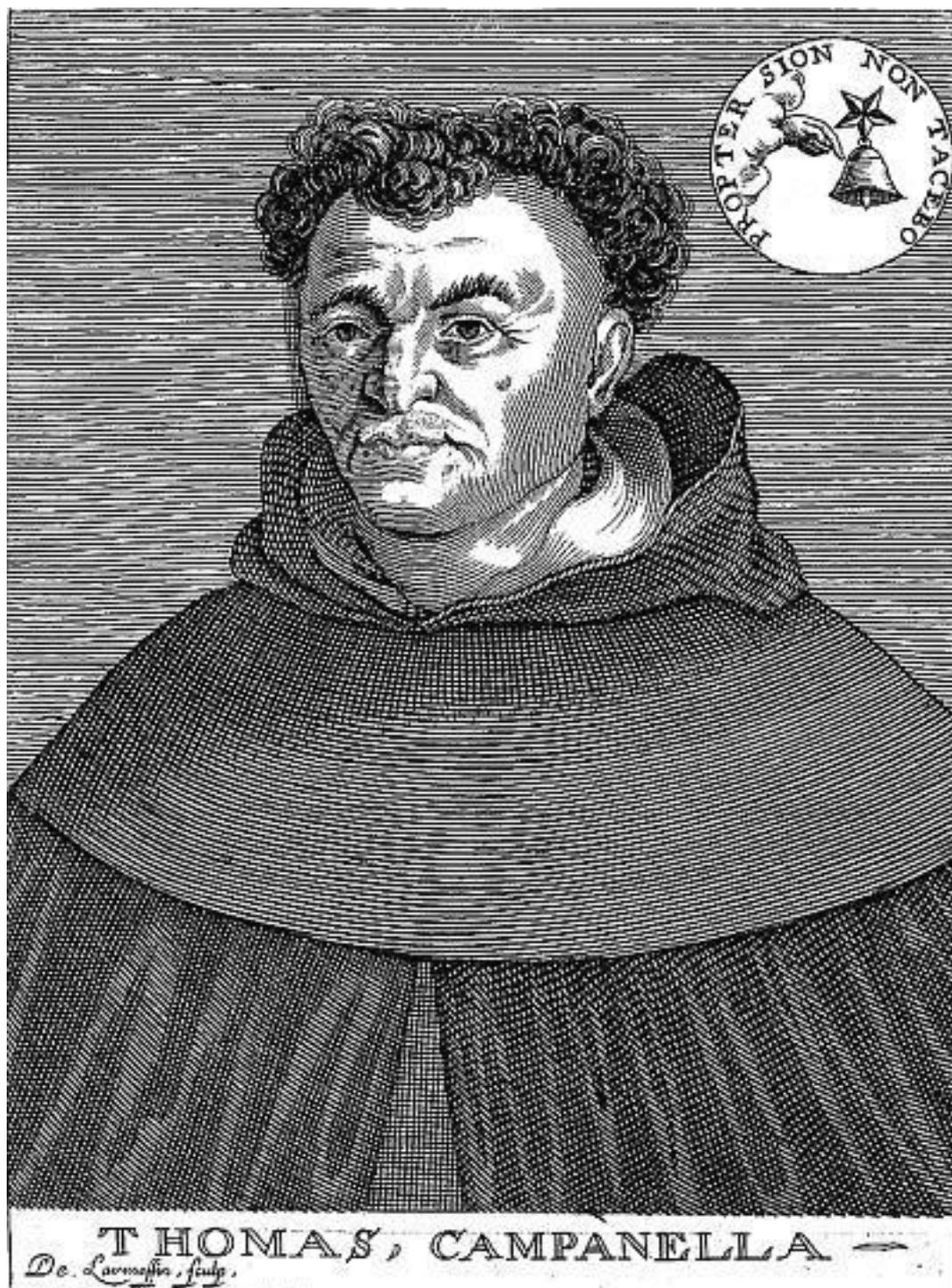
сопоставлении с различными видами самосохранения и в зависимости от чувств тех, кто на них взирает.

Итак, подражание нравится потому, что оно есть причина сохранения; то, чему подражают, нравится как результат и как признак сохранения. Такова природа живописи, фабулы и метафоры... Они служат порукой сохранения не только нас самих, но и всего человеческого рода, и потому несут в себе чувство наслаждения».¹

Если произведение искусства есть лишь мерка, позволяющая читателю или зрителю оценить правильность своей жизни, то само произведение перестает быть сюжетом и подражанием. Оно становится скорее иллюстрацией самого себя, для умного читателя иллюстрирующим его ум, а для глупого – его глупость. Кампанелла далее провозглашает со всей откровенностью, что поэты представляют нам не вещи, а признаки вещей, или, как мы бы сказали, те их аспекты, которые более всего годятся для иллюстрации. Кампанелла отказывает поэзии в каких-либо навыках синтеза, считая, что поэт, как тот самый Простец в «Картине» Кебета, еще только должен очиститься и выяснить природу блага, тогда как синтезируют образ некие картины, иллюстрации, которые возникнут в его фрагментарном, но «красивом» повествовании:

«Но так как поэт привлекает не столько тем наслаждением, которое заключено во благе, сколько тем, что заключается в красоте (ведь в фабулах и метафорах он представляет не сами вещи, но лишь признаки вещей, признаки же блага образуют прекрасное, а признаки зла – безобразное), – он должен в совершенстве выяснить природу прекрасного».

¹ Цитаты приводятся по: Эстетика Ренессанса: в 2 т. М., 1980–1981. (Сверены с оригиналом и исправлены)



Н. де Лармассен. «Портрет Томмазо Кампанеллы». Из издания: Isaac Bullart «Académie des Sciences et des Arts». 1682 г. Париж

Если Платон и Аристотель считали, что фигуры речи позволяют сделать идею более наглядной, то для Кампанеллы такая наглядность уже достигнута благодаря тому, что поэзия «красива» и тем самым всем видна, всегда на публике. Наглядность для него – не предмет удивления как этапа в познании, но предмет восхищения знатоков. Поэтому фигуры речи в его труде – это исключительно уловки, необходимые из-за несовершенства нашего внимания и эмоционально нас возбуждающие. Тогда как животные и ангелы уже с самого начала воспринимают всё наглядно, всё как готовые иллюстрации и не нуждаются в таких уловках:

«Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира подобной нашей музыке – они безумствуют в этом, как тот, кто стал бы приписывать вселенной наши ощущения вкуса и запаха. Нам смердит труп, но не псу и не ворону, не небу и не земле, не ангелу и не Богу: Богу ведь нет ничего противоположного, ибо всё сущее от Бога. Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели кварта, квинта или октава».

Мир для животных и ангелов – большая иллюстрация, а если человеку нужно еще что-то, кроме иллюстраций, то лишь потому, что он несовершен в своей греховности. Кампанелла, пытаясь мыслить как ангелы, ставит в один ряд живое и неживое, прекрасное и отвратительное. Всё, что под Богом – все это одна большая иллюстрация Божьего величия или Божьего всемогущества, а не повод для отдельных эмоциональных реакций или умственных размышлений. Кампанелла поэтому удерживает за поэзией только моральную роль, исключая любое подражание в старом смысле. Для него поэзия – пропагандистский плакат:

«Фабула же получается, когда мы приводим правдоподобные примеры, либо согласные природе, какова история о беседах и любви Энея и Дидоны, либо согласные мнению и поверию людей, как рассказ о том, что Эней спустился в преисподнюю... Много вводится в фабулу и притчи такого, что само по себе не имеет значения... Трагедии и комедии пронизаны фабулами, и хвала поэту, когда он вводит их уместно, согласно с целью своего наставления, и умеет изобразить действующих лиц так, чтобы они точно выразили истину, подобно тому, как хороший живописец создает изображения, чрезвычайно подобные реальным предметам. Заметим при этом, что в фабуле мы не хотим, чтобы подразумевалось не то, что там говорится, но приводим их в качестве примера, показывая на других обычаях, имея в виду наши добродетели и пороки, и показывая, чего следует избегать и к чему должно стремиться».

Театральное подражание тогда не разыгрывание сюжета, не подражание, а превращение наглядной иллюстрации в столь же наглядный пример того, как такая иллюстрация сбылась публично на людях. Мы видим Палладу на иллюстрации и вдохновляемся быть мудрыми. А если мы смотрим Палладу в театре, то верим, что многие люди уже стали мудрыми, оказываемся в мире той самой утопической мудрости, который создавал Кампанелла в своем самом знаменитом сочинении, головокружительной утопии «Город Солнца»:

«Мы изображаем... добродетели в виде богинь, а пороки в виде чудовищ и дьяволов, и предметы, недоступные чувствам, мы представляем их чувствам аллегорически, например, в виде Паллады и Юноны – Мудрость и Мощь, а в театре их даже представляют в живом виде – куда уж ясней!»

Так появились привычные нам представления об иллюстрации: как об особом ресурсе обобщения, схеме, но вдохновенной, сценарии, но таком, разыгрывание которого изменит социальную жизнь. Так начался путь к иллюстрациям, представляющим современную фантастику, которые должны были непосредственно обеспечивать технический прогресс. Но как заработали картины в нужном направлении, вызывая в нашем уме мысли не обо всем изображенном, но только о центральном символе, которому подчинены остальные? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к наследию Чезаре Рипы.

Чезаре Рипа: повар сюжетов

Слово «иконология» вызывает в памяти иконы, но на самом деле это учение о любых значимых и значительных образах. Если определять содержание этой науки одним словом, то иконология – это учение о способности образов нести самостоятельный смысл, независимо от замысла художника. Как слова, которые употребляет поэт, могут преображаться в поэзии, но никогда не становятся только его достоянием, так же и образы не могут стать лишь продолжением фантазии художника, но всегда имеют смысловую волю, в соответствии с которой художник импровизирует, придумывает собственные решения. Как это происходит – об этом вся наша книга, а пока что мы поговорим о человеке, которому мы обязаны термином «иконология».

Чезаре Рипа был поваром римского кардинала, но его ум занимала не только кухня, но и вообще все то, что мы бы назвали «полнотой материала». Как на кухне должны быть овощи, куски мяса, специи и приправы, так должны быть и в уме сведения о древнем Египте, Греции и Риме; иначе твое знание о происходящем в истории или современной политике не будет достаточно «жареным» и приправленным. Он был человеком, который не следует готовым рецептам, а сразу всё пускает в дело, чтобы само дело бурлило и привлекало внимание.

В 1593 году выходит первое издание его книги «Иконология», а в следующем, XVII веке книга выдерживает уже множество изданий, переводится на разные языки. Дело все в том, что это было время бурного развития самых необычных наук, потеснивших классическую систему. Средние века знали семь свободных искусств: квадравиум математических (арифметика, геометрия, астрономия, музыка) и тривиум литературных (грамматика, диалектика, риторика). Тогда как в XVI–XVII веке благодаря открытию новых континентов и становлению абсолютистских монархий со сложно устроенным «двором», претендовавшим на управление всеми сферами жизни, строительство дорог и водопроводов, ведение внешней и внутренней политики, появляется множество прежде неведомых наук, скажем, «камералистика» (наука принятия решений при дворе), или отдельная наука о кофе и его свойствах, или наука о водопроводах, или о написании дипломатических писем. Происходившее в этот период во всей Европе напоминало наши 1990-е годы, когда тоже, при резком изменении самого устройства экономики, узкий набор старых университетских гуманитарных наук – история, филология, социология – был потеснен множеством новых факультетов: менеджмент, маркетинг, реклама, связи с общественностью...

Иконология в чем-то была похожа на рекламу, как наука о самых ярких и запоминающихся образах, а в чем-то на связи с общественностью, как учение о тех смыслах, которые опознают все зрители, даже если они не вполне отдадут себе в этом отчет. Как названные нынешние коммерческие науки исходят из «воздействия на подсознание», «неявного знания», «нейролингвистического программирования», так и иконология – из того, что образы могут быть не вполне ясными, но когда они встречаются часто, то передают однозначный и неоспоримый смысл, не вполне заметный для зрителя, но оставляющий глубочайшее впечатление. И цель иконологии – научить грамотно использовать эти символы, чтобы сообщения стали однозначными, и общение между людьми – глубоким.

Полное название книги Чезаре Рипа такое:

«Иконология, или Универсальное описание образов, взятых из Античности и прочих областей. Произведение столь же нужное, сколь и полезное для поэтов, живописцев и скульпторов для изображения добродетелей, пороков, чувств и человеческих страстей».

Такое название сразу определяет, кто адресаты книги – поэты и художники, которым надлежит сделать свои идеи убедительными и поучительными, соединяя пронизательную мысль с захватывающей чувственностью. Тогда люди начнут следовать добродетелям, потому что сама логика обстоятельств в соединении со смыслами отвлеченных понятий о человеческих свойствах и качествах будет к этому подталкивать.

В этой книге отвлеченные понятия предстали в виде фигур, обычно женских, потому что в латыни многие слова с отвлеченным значением – женского рода. Например, Постоянство², или по-латыни Констанция, оказалась женщиной, держащей в руке колонну и стоящей на фоне алтаря. Сразу понятно, что колонна – нечто устойчивое, несокрушимое, на чем держится вся конструкция. А вот алтарь уже потребует от нас пояснений: можно вспомнить подвиг Муция Сцеволы, который предпочел сжечь руку на огне, но не сдаться врагам, а можно просто подумать о том, что стойкость – религиозное чувство преданности делу. Поэтому под каждой картинкой есть небольшой рассказ, объясняющий, как построено это изображение. Рассматривая иллюстрации, мы быстро догадываемся, кто на них. Подхалимство изображено с ульем, медоточивыми льстивыми пчелами и оленем как чутким животным, ловля малейших перемен настроения начальника. Благodeяние – с крылом поспешной помощи на одной руке, тремя грациями, милостями в другой и опекаемыми зверями подле, сняв с себя даже плащ, чтобы отдать его нищим. Веселость танцует с бутылкой и рюмкой, понятно, и в цветастом платье, чуть задранном слева от нас (типичная «фигура пафоса», полет по ветру свободной ленты), потому что веселиться всегда хорошо в молодости, в цветущую весну жизни.

² Все пять приводимых гравюр Ч. Рипа взяты из издания: Ripa C. Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi (1611 г. Венеция).



Ч. Рипа. «Подхалимство»



Ч. Рипа. «Постоянство»



Ч. Рипа. «Благодеяние»



Ч. Рипа. «Веселость»

Посмотрим сейчас на изображение Европы: в руке она держит маяк, указывая пути торговли и процветания для всего мира. По обе стороны от нее рога изобилия: рост инфраструктуры привел к тому, что даже рогов изобилия стало два. Европа покровительствует университетам (сова, книги и геометрические инструменты), объединяет духовную и светскую власть (папская тиара и королевская корона). При этом маяк она держит в правой руке, а справа со стороны зрителя стоит боевой конь и оружие. Таким образом, в аллегорическом рисунке даны две точки зрения: сама Европа хочет только мира, но зритель, если настанет необходимость, должен быть готов ее защищать.

EVROPA. Vna delle parti principali del Mondo.



Ч. Рипа. «Европа»

Книга Чезаре Рипы вызвала множество подражаний. Одно из них – труд «Символы и эмблемы», составленный и изданный в Голландии по заказу Петра I. В нем уже аллегорические изображения помещены в круглые щиты и непонятны без кратких подписей. Петр I считал, что эта книга поможет распространить в России западную аристократическую культуру, и разрешил продавать ее всем желающим, чтобы Россия познакомилась с главными понятиями дворянской чести, выраженными в загадочных, но тем более запоминающихся картинках. По сути, перед нами материал для гербов и девизов, но само расположение в одной книге множества таких круглых щитов (840 эмблем) не могло не захватывать воображения читателей. Главный герой «Дворянского гнезда» (1859) И.С. Тургенева читал эту книгу в детстве, и ее многозначительность запомнилась ему на всю жизнь:

«Лаврецкий нашел также несколько старых календарей и сонников и таинственное сочинение г. Амбодика; много воспоминаний возбудили в нем давно забытые, но знакомые „Символы и эмблемы“».

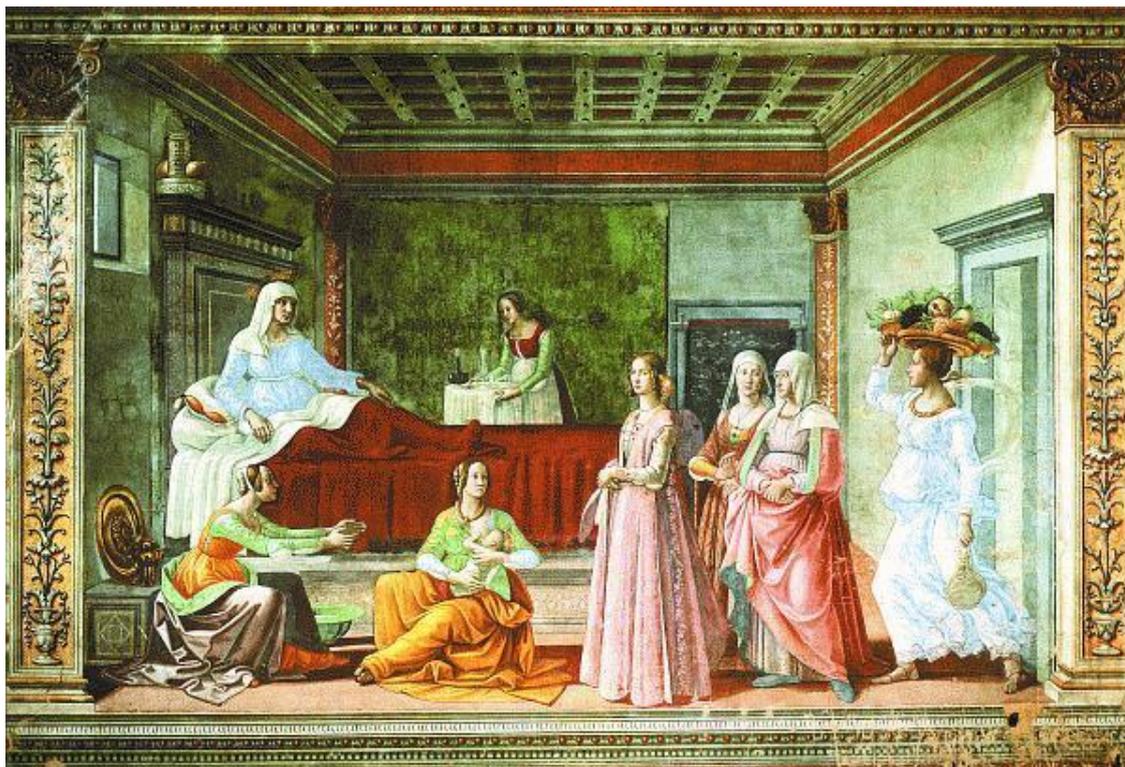
А русский богослов Павел Флоренский использовал картинки из этой книги в качестве эпиграфов к своей диссертации «Столп и утверждение истины» (1914). Некоторые из символов этой книги вошли в официальную русскую культуру, например, изображение закона как увенчанной короной колонны употребляется и в современной геральдике нашей страны, а два скрепленных якоря остаются на гербе Санкт-Петербурга.

Аби Варбург и его «Мнемозина»

Чезаре Рипа и его последователи создавали книги только с практическим замахом: помочь аристократии и вообще политической элите лучше осознать свою культурную миссию. Научную иконологию разработал Аби (Абрахам Мориц) Варбург (1866–1929), один из самых необычных исследователей искусства. Он происходил из семьи банкиров, итальянских евреев, живших в Германии, но при этом не захотел продолжать семейное дело, отказавшись от наследства в пользу братьев, но с одним только условием: чтобы ему давали деньги на покупку любых книг, какие пожелает. Так он собрал огромную библиотеку, для которой после построил здание в Гамбурге – вообще, Варбург был одним из основателей и спонсоров Гамбургского университета. В 1933 году, опасаясь нацистских погромов, ученики перевезли библиотеку в Лондон, где она хранится до сих пор.

Эта библиотека устроена особым образом: книги в ней стояли и стоят не по алфавиту и даже не по отраслям знания или темам, а по некоторому сродству: скажем, рядом может оказаться альбом по искусству какого-то художника и старинный учебник по анатомии, если именно анатомические особенности изображения – ключ к пониманию этой живописи. Или, скажем, алхимический трактат и книга по психологии, если оказывается, что психология пользуется до сих пор образами, взятыми из химии или алхимии, вроде «сублимация» или «влечение».

Варбург интересовался одновременно многими науками: психологией, этнографией, социологией, и все их поставил на службу толкованию искусства. Например, он первый нашел уже упоминавшиеся нами мимоходом «формулы пафоса» – те особенности изображения, которые ничего не добавляют к сюжету, но настраивают зрителя на нужный лад. Например, на фреске Д. Гирландайо «Рождество Иоанна Предтечи» мы видим служанку в развевающихся одеждах. Она ничего не делает, кроме обычных дел служанки, никак не общается с другими участниками сцены, но она с ее воздушным трепетом заставляет зрителя переживать всё происходящее с особым душевным содроганием.



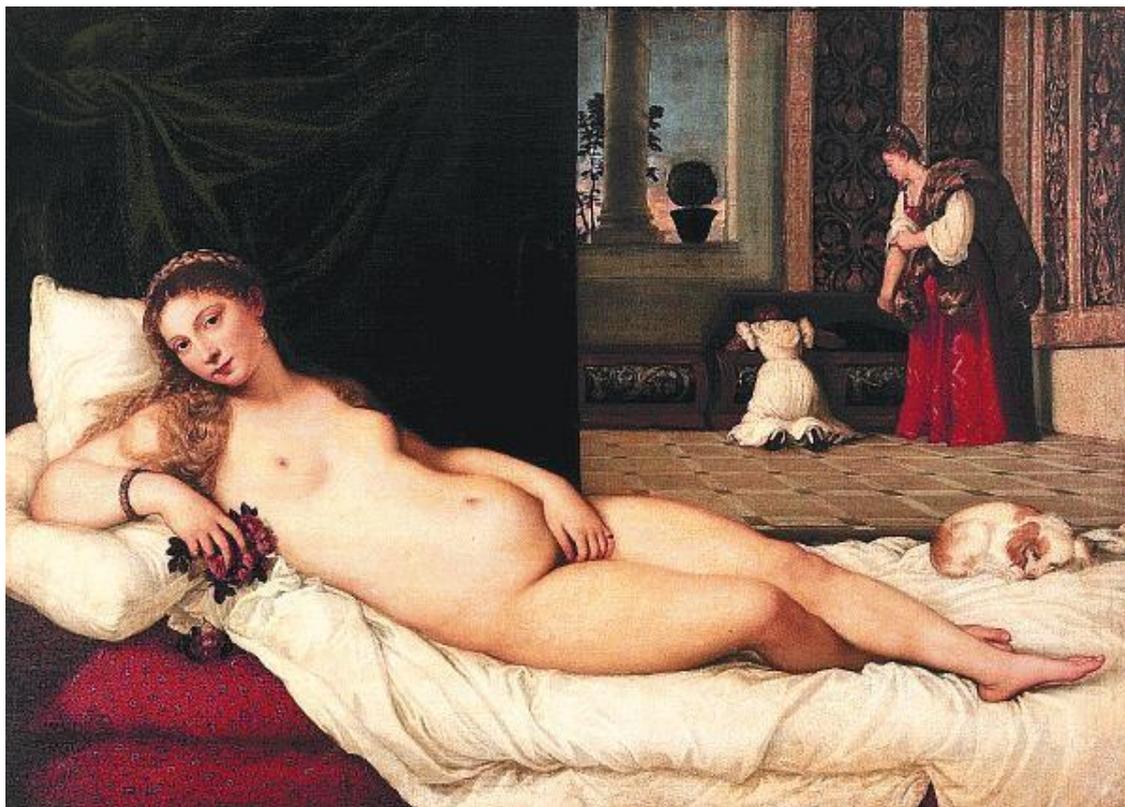
Д. Гирландайо. «Рождество Иоанна Предтечи». Ок. 1490 г. Капелла Торнабуони, Флоренция

Первая крупная работа Варбурга была посвящена двум великим полотнам Боттичелли – «Рождение Венеры» и «Весна». Для нас это растиражированные образы, которые мы встретим и в дизайне, и в рекламе, и в любом учебнике по истории искусства. Для современников Варбурга Боттичелли был только одним из многих художников Ренессанса, невероятно тонким и изящным, но скорее декоратором, чем мыслителем. Варбург доказал, что на самом деле произведения Боттичелли – не просто изображения, но тексты: это рассказы о целых ситуациях, связанные с астрологией и алхимией, теми отраслями знаний, которые сейчас воспринимаются как развлечение, но тогда помогали человеку определить свое место в мире. Например, в левом углу «Весны» стоит Меркурий, иначе говоря, Ртуть, из которой алхимики хотели получить золото. Таково начало алхимического процесса. А в правом углу холодный ветер, Зефир, захватывает нимфу Хлориду, то есть Весеннюю Зелень – алхимический процесс окончен, всё остыло, все тайны исполнены, и главное – не выдать их внешним. Венера и Амор – лучший символ парадоксального алхимического превращения: Венера и мать, и невеста Амора, и девственна, и беременна, а значит, ртуть, оставаясь собой, станет подлинным золотом любви. Между Венерой и Меркурием три Грации – благодать или дар, танец как алхимическая горелка, сублимирующая вещество, в танце мы как будто взлетаем на воздух, но и вещество должно испариться, чтобы преобразиться. А весна – осадок преобразенного вещества в виде благоуханных цветов. Алхимия, располагая всего лишь одним инструментом – колбой перегонного куба – стала универсальным языком культуры, объясняя и непонятные уму христианские догматы, такие как непорочное зачатие и девственность Мадонны, и нравственные правила жизни в обществе, необходимость возвышать и преобразовывать свой характер, чтобы получить хороший результат.



С. Боттичелли. «Весна». 1482 г. Галерея Уффици, Флоренция

Алхимический смысл объясняет нам многие картины Ренессанса, например, «Венеру Урбинскую». Она возлежит в зале, как будто перед публикой, как хозяйка. Она нага, вроде бы обнажившись для первой встречи, и волосы ее распущены, как у девушки. Служанки на заднем плане собирают сундуки с приданым, значит, она еще дева. Но она имеет черты зрелой женщины, да и хозяйка, раз у нее собственные покои на верхнем этаже, в огромной зале, а не в девической. Итак, она дева-мать, как ртуть-золото или как Мадонна. Золотые распущенные волосы напоминают о золоте. Красные подушки и темная занавеска – о нагреве и охлаждении. Обруч – об алхимических тайнах, как и лепестки роз – розами называли печати на секретных документах: таинства алхимии не надо выдавать. Перстень – это печать на документы, знак собственности, значит, что она хозяйка, но у нее же собака, напоминающая о религиозной верности и хранении девственности. Дело не в том, что заказчик увлекался алхимией, а в том, что любая картина, как свадебный или какой-то еще подарок, должна была заключать в себе вселенский смысл.



Тициан. «Венера Урбинская». 1538 г. Галерея Уффици, Флоренция

Варбург легко отправлялся в путешествия, например, несколько лет он работал в Мексике, изучая обычаи и обряды местных индейцев, и свyksя с ними душой. Он совершил немало открытий, скажем, **фрески** дворца Скифанойя в Ферраре прочел как первый астрологический календарь, сопоставивший функции богов и дела местного государя, что-то вроде нынешних корпоративных календарей. Например, мы видим, как в апреле воинственный Марс, то есть месяц март, стоит на коленях перед Венерой, опять же которой покровительствуют три Грации, иначе говоря, в апреле побеждает любовь, у животных наступает брачный сезон, и всем нужно «творить любовь, а не войну», о чем заботится и государь.

Постоянная переписка и ночное чтение подорвали силы Варбурга, которому пришлось долго лечиться в неврологической клинике Л. Бинсвангера. Но в последние годы жизни он испытал новое вдохновение, начав готовить книгу под названием «Атлас Мнемозины». Это были большие альбомные листы, на которые наклеивались картинки со сходными иконологическими программами, от античных или даже вавилонских сцен в камне до современных этикеток, рекламы, газетных фотографий и книжных иллюстраций. Оказалось, что иконология устойчива и, например, преследование на охоте, отношения между человеком и космосом или кулачный бой изображаются одинаково из тысячелетия в тысячелетие, а значит, несут в себе сходные мировоззренческие смыслы.



Ф. дель Косса «Апрель». Фреска. Ок. 1470 г. Палаццо Скифаноия, Феррара

Глава 2 Календарь

От редакции

Одним из главных объектов художественного изображения является Природа. Ее одушевляют, наделяют человеческими чертами, преклоняются перед ней, потому что изначально она – Мать. Человек появился из ее лона.

И, конечно, всегда отдельно поэтизируются и создаются различные облики четырех времен года: весны, лета, осени и зимы. Автор показывает портреты и характеры этих сезонов в сравнении – от старинных русских лубков и итальянской живописи Возрождения до ярких работ модерна и поп-арта.

Лубками называют русские народные картинки ручной работы. Появились они при Петре I. Веселые или познавательные сюжеты с простыми понятными изображениями сопровождались лаконичными надписями. Лубки-календари с картинками времен года висели на стенах почти в каждой избе. Главное, что их отличало – это жизнерадостность. Поэтому времена года как бы кружатся вокруг разноцветного солнца и олицетворяют готовые дары: готовую красоту цветка, готовое изобилие, готовое вино...

И совсем другое настроение царит в картинах европейских художников. «Мы все рождаемся, чтобы потом умереть» – эта грустная тема волновала Тициана с ранней юности. Поэтому его полотно «Три возраста» навеивает печаль. Изображены три стадии жизни в идиллическом пасторальном пейзаже: спящие дети, музицирующая юная пара и старик-отшельник, одиноко размышляющий над двумя черепами. Младенцы изображают безмятежное начало жизни, когда человек ещё не знает, что ждет его в будущем. Влюбленные олицетворяют середину жизни, когда мы молоды, полны сил и здоровья. А черепа в руках старика символизируют неизбежность смерти, ожидающей каждого человека.

Как изображали календарь? Альфонс Муха, декоратор, изготовитель рекламных плакатов и ресторанных меню, которого когда-то не приняли в пражскую Академию художеств, со временем смог покорить Париж: роскошные, чувственные и томные «женщины» Мухи тиражировались и расходились тысячными тиражами в плакатах, открытках, игральных картах. Они-то и стали персонажами красочной графической серии «Времена года», где сезоны легко соотносятся и с фазами дня, и с этапами человеческой жизни. В историю художник вошел и как создатель грандиозного цикла эпических картин «Славянская эпопея». В академических учебниках его называют гениальным популяризатором стиля «модерн» и возводят в ранг символа живописи конца Золотого – начала Серебряного века. И тем трагичней кажутся последние дни автора: как враг Третьего Рейха он погиб от рук нацистов.

Совсем иной календарь создал в 1986 году и современный американский художник, одна из ключевых фигур поп-арта – Джаспер Джонс. Он является настоящим классиком и самым дорогостоящим из ныне живущих художников. Прославился в основном серией работ «Флаг» – огромными полотнами с изображением флагов. На смену им пришли исполинские «Цифры», а позже – мишени, буквы и карты. Известны и его отлитые в бронзе предметы домашнего обихода – лампочка, зубная щетка, фонарик и даже банки из-под пива. Тетраптих «Времена года» на первый взгляд выделяется на этом фоне лишь тем, что впервые в своем творчестве художник вводит изображение человеческой фигуры. Но автор книги находит много скрытых смыслов в этом необычном произведении: от картинок-иллюзий до символов времени, воплощенных в образах Природы.

Календарь природы тесно связан с жизнью человека. Она перетекает от детства к старости, как от весны к зиме. Три возраста – юность, зрелость и старость – давно стали в Европе предметом меланхолических размышлений. Эту тему не раз поднимали и поэт Шекспир, и богослов Аврелий Августин, и Тициан в «Аллегории благоразумия» и даже Васнецов в своих хрестоматийных «Богатырях». Три возраста сравниваются с тремя грамматическими временами – прошлым, настоящим и будущим. Миг настоящего быстро проходит, прошлое остается в памяти, а будущее – всегда призрачно. Тициан в одном человеке смог разглядеть три ипостаси – решительного юношу, опытного мужа и мудрого старика. Нашел он параллели и с животным миром. Так, юности может соответствовать собака с тонкой интуицией и нюхом, зрелости – яростный и активный лев, а старости – стреляный и осторожный волк. И ту же тему мы видим в знакомых васнецовских персонажах: юном Алеше Поповиче с легким луком, зрелом Добрыне Никитиче с тяжелым мечом и несущем боевой дозор старце Илье Муромце. Автор даже различает символику цветов: рыжий для юности, белый для зрелости (день) и черный для старости (волк в темноте Тициана, конь Ильи Муромца).

Теперь, подкованные теорией, вы легко можете найти образы трех возрастов в других произведениях: «Филистимляне» Жана Мишеля Баския, «Три философа» и «Сельский концерт» Джорджоне.

Существование и развитие жизни на Земле, читай – Природы, а значит, календаря, невозможно без дивной небесной механики: солнца, луны, звезд. И, конечно, без воздуха.

Рассказывая о солнце, автор находит неожиданные исторические факты – от европейской политической мифологии «короля-солнца» до различных интерпретаций библейского рассказа о сотворении света. Вы узнаете, как объясняли появление солнца и его свойства известные богословы – Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Дамаскин, а также ученые – Декарт, Ньютон, Георгий Корессий.

Для раскрытия темы луны в искусстве автору понадобился целый «букет» из живописной двойчатки Поля Дельво «Фазы луны», «Преображения» Рафаэля, «Аркадии» Пуссена и двух стихотворений Манделштама «Царское Село» и «Приглашение на луну».

Рассказ о «звездном календаре» иллюстрируется романсовым стихотворением Иннокентия Анненского «Среди миров, в мерцании светил / Одной Звезды я повторяю имя...» Ключ к сюжету – мерцание: светильников, драгоценностей, с которыми бы сравнивались звезды, светлячков, пугающих живым и нарочитым светом, ярких звезд в воде и каплях росы, закатного солнца и, конечно, света звезды Астры. От космического пейзажа автор переходит к садовому, где среди всеобщего осеннего умирания одна астра оказывается единственным доказательством бытия среди всеобщей смертности. Так автор подходит к предпоследним листкам календаря, к «третьему» возрасту, к завершению круга жизни и увяданию Природы. Но конца нет! Жизнь развивается по спирали. Солнце вновь взойдет завтра. За зимой вновь наступит весна. У людей вновь будут рождаться дети. Жизнь, природа, космос – все бесконечно.

мых признаков, но и превращение этих признаков в инструмент преобразования жизни в искусство. Например, **весной** прилетают птицы, и в декоративном произведении Мухи они играют на струнном инструменте, который выступает «посредником» между реальными наблюдениями (прилет и пение птиц) и аллегорией (весна в образе женщины). Инструмент «работает» здесь как одна большая метафора, объединяющая реальность музыки и щебета и предельно отвлеченное переживание весны как сезона музыкального вдохновения. **Лето** Мухи украшено маками, внушающими полуденный сон – летняя сиеста, забвение под действием пьянящего мака, торжество алой яркости и пыла солнца – всё это оказывается объединено одной метафорой лета как апофеоза жара, изнеможения и вдохновенной сосредоточенности. Осень не просто собирает виноград, но держит блюдечко с готовым вином: все этапы приготовления напитка соединены в одном символе спокойной зрелости, неспешного чаепития или винопития: осень требует подводить итоги, довольствоваться получившимся и мыслить все производство как завершенное в своей цели. Наконец, Зима, ежась от холода вместе с птичками, выставляет лодыжку, напоминая, сколь уязвим человек, сколь на самом деле кратковременна его жизнь: идея зимы как старости, идея хрупкости человека и идея бесприютности объединены, напоминая, что смерть поджидает в любом возрасте и надо уметь согреться в холоде вселенной. Как написала О. Седакова:

Холод мира
кто-нибудь согреет.
Мертвое сердце
кто-нибудь поднимет.
Этих чудищ
кто-нибудь возьмет за руку,
как ошалевшего ребенка:

– Пойдем, я покажу тебе такое,
чего ты никогда не видел!

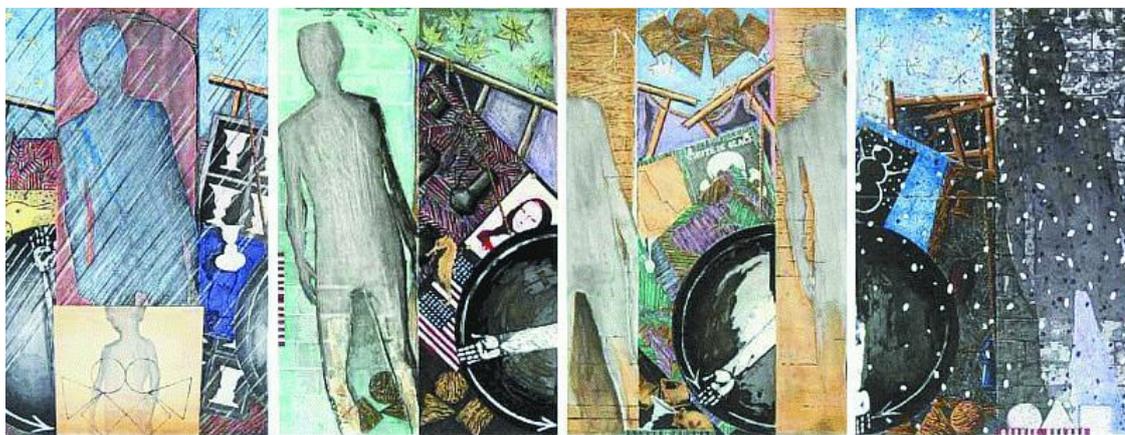
Сердце мертвеет под тяжестью лет, но чудища этих прожитых лет могут еще увидеть чудо жизни.



А. Муха. Цикл «Времена года». 1896 г. ГМИИ им. Пушкина, Москва

Тетраптих «Времена года» Джаспера Джонса открывается весной, полной загадок. Мы находим и «зайцеутку», рисунок философа Людвига Витгенштейна, объясняющий, что нет заранее данной «объективной» картины мира, что мир вещей зависит отчасти от нашего «аспекта», как и с какой стороны мы на него посмотрим. Мы встречаем и рисунок, входящий в психологические тесты: можно прочесть на нем белый кубок, а можно – два темных человеческих профиля, обращенных друг к другу. Весна – это молодость или даже подростковый возраст, когда личность еще не вполне определилась в жизни, когда впечатления сильнее самосознания, когда все пути в жизни открыты и выбор еще не сделан. Юность берет на пробу реальность, выясняя, под каким углом смотреть на жизнь, и проходит через свои психологические испытания. Поэтому юность и переживает мир как поток, так что мы не поймем, весенний ли дождь или поток звездного света: ведь при обычном дожде звезды не видны, значит, у этих дождей и небес смысл метафизический.

Летом рука на циферблате сдвинулась, появились листья, и главное, вместо загадочных картинок появились два любимых предмета вариаций поп-арта: «Мона Лиза» Леонардо да Винчи и американский флаг. За трепетной юностью наступил «поп-арт» взрослого человека, потребителя товаров, питающегося впечатлениями, очарованием природы, а не мечтами.



Дж. Джонс. «Времена года». 1987 г. Галерея Тейт, Лондон

Осенью треугольники и квадраты оказываются сверху, а не снизу, как в «весенней картинке», – отвлеченные понятия уже не служат основой жизни человека, но давят на него, стареющего. Сам человек остается тенью самого себя на деревянной стене, он с каждым годом чувствует всё больше, сколь ненадежен тот материал, из которого он создан. Это уже не кирпичная стена, а разошедшееся дерево. Все его произведения, холсты и чаши, свалены вместе: чем больше проходит лет, тем сложнее художнику разобраться с собой и текущим состоянием искусства.

Наконец, зимой и сама тень человека засыпана снегом, все произведения и мысли опять осели на дно и уже не тревожат, а вдохновляет разве что детский рисунок снеговика. Старость уже близка смерти, и самые первые воспоминания, самые ранние впечатления, и оказываются самыми важными, удерживая еще художника в этой жизни. Так замыкается годовой круг.

Есть в русской поэзии стихотворение, в котором можно увидеть пояснения и к классике Тициана, и к символизму Мухи, и даже к критическому искусству Джонса. Стихотворение Михаила Еремина, патриарха независимой русской поэзии, созданное в 2014 году, имеет нотный эпиграф: начало пьесы «Январь» из «Времен года» П.И. Чайковского. А само стихотворение звучит так:

Когда бы вспало любоваться,

Не сетуя на стужу и метель,
Зимой зимой – смешением RYGM
До белизны, и в летний зной не вспоминать
О снежности, а пестрой осенью не грезить
Полутонами нежных первоцветов
В согласии с цветущими и спящими,
Цветастыми и ждущими.

Ключ к стихотворению – в расхождении между музыкальным изображением отдельных месяцев и общим названием цикла «Времена года» (и названием времен года в стихотворении). А причины этого расхождения, которое велит месяцы сразу сбить во времена, понятны, если вспомнить, как по-разному изображались времена года в классической европейской культуре и в эпоху модерна.



Тициан. «Три возраста». 1511 г. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург

В старой Европе год начинался с весны, времени начальных полевых работ, времени Благовещения, благословляющего мирные занятия. Это было и утро жизни, тогда как днем жизни оказывалось лето, не желающее уходить, но довольствующееся благами своей зрелости, а вот старый возраст отличался чуткостью вечера и зимы, когда холодный воздух легко проводит всякий звук и запах. Следует вспомнить «Три возраста» Тициана, с младенческим сном под еще одинокими прутьями веток, в мирном покое и благоговении для всех, зрелостью в тени деревьев, не отпускающих заполняющую все своими улыбками любовь, и старость, у срубленного дерева зимних забот, в думах о душе.

А если мы посмотрим на другой цикл времен года Альфонса Мухи, то в нем как раз они легко соотносятся и с фазами дня, и с этапами человеческой жизни. Весна задумчива, как задумчива мечтательная юность, из смуты ощущений похищающая сокровище все более ярких и теплых мгновений. Лето купается в подсолнухах, в этой тяжести еще цветущих плодов, заставляющих присесть, легким облакачиванием снимая тяжесть вызревания. Осень, несущая плоды в грациозном танце, показывает, что держит голову только этим летящим напряжением танца, а так бы склонила ее в вечернем полусне. Зима зябнет или сидит склоненной, как будто

ребенок, испуганный и жаждущий тепла. Те же мотивы мы видим и в его изображении четырех времен суток, с тем отличием, что утро соответствует весне, врывающейся первым полнокровием в стихию жизни, а ночью сидящей под холодными кипарисами, одетыми лишь лунным светом, и приходится входить в зиму давно отошедшей и давно забывшей про себя жизни, вроде младенческого сна Тициана, но только в старости. Грубо в этом можно увидеть «впадение в детство», но на самом деле это просто переживание собственной забытости без отчаяния, потому что полнота дней человеческой жизни еще не исполнилась.



А. Муха. Цикл «Времена года». 1897 г. Частная коллекция

Лирический герой М. Ерёмин говорит от лица персонажа, для которого зима оказывается временем не только чуткости, но и забвения. Такой герой мечтает о забвении, но это забвение должно быть перенесено из зимы в летний зной, чтобы «не вспоминать» там о зиме. Поэтому он возвращается от понимания зимы как детства или дряхлости в модерне, как бы ночи или холода, вдруг пронизавшего все тело, к чувству зимы как спокойного вечера, когда уже можно не сетовать, но радоваться собственной чуткости.



А. Муха. Цикл «Времена суток». 1898 г. Музей Альфонса Мухи, Прага

Столь великой чуткостью обладает музыка, которая в смешении звуков позволяет пережить смешение соков, в старой культуре связываемое с дряхлостью; те прорванные границы в телесной оболочке и смешанные соки, обостряющие старческую чувственность. Далее вдруг оказывается, что осенью весна вспоминается не как только начало жизни, нежный возраст «полутонов», смутных чувств юности, но и как младенчество, когда все мирно спят и ожидают вхождения в само время собственного возраста.

В отличие от культа уникального младенца, единственного и любимого, в новое время, в старой культуре младенцы толпятся у входа в большую жизнь, вместе дыша воздухом мирного покоя, когда «на земле мир и в людях доброй воли». Из цветастой, танцующей осени Мухи Еремин заглядывает в ренессансную весну ожидания, иначе говоря, перехода к мирной жизни. В битве ничего не ждут, действуют, а если чего ждут, то только мира.

Солнце

Европейская политическая мифология «Короля-Солнца» подразумевает, прежде всего, восстановление порядка: как солнце возглавляет светила и, восходя, представляет зрителям всю славу мира, так король ведет за собой политические порядки и одновременно показывает, что красота порядка уже существует как некоторая данность его же существования. Критика такой монархии требовала занять периферийное положение, которое при этом никто бы не оспаривал, например, быть на периферии Европы.

Вызовом для классического рационализма стал библейский рассказ о сотворении света в первый день, а солнца – в четвертый. Свойство вдруг появилось раньше субстанции, чего не допускал догмат классической философии. Ведущие греческие отцы Церкви по-разному выходили из этой трудности.

Василий Великий отметил календарное значение солнца как дополнительного маркера дня и ночи. День и ночь вполне могли бы существовать без солнца, но тогда бы мы не могли вычленивать эфир как отдельную субстанцию, мы бы ныряли в день и так же в ночь, не ведая устройства мира. Тогда как солнце, освещая эфир, позволяет отсчитывать существование субстанций от наиболее универсальной субстанции, заменив семантический подход к творениям на математический. Можно уже не только познавать вещи по их именам, но вести им счет.

Григорий Богослов думал, что сначала свет был «бестелесным», а после солнце превратило его в инструмент. Конечно, вид света получил существование прежде материи, и это философски неправильно, но ведь из любого правила должны быть исключения. Тем более что свет – самый универсальный вид из всех видов, и ему дозволяется то, что никогда не будет позволено другим.

Иоанн Дамаскин объявил, что солнце является не субстратом света, а его сосудом, ящиком, вместилищем. В этом смысле появление солнца после света не более парадоксально, чем появление масляного светильника после масла. Иоанн Дамаскин также объявил солнце прежде всего календарным, а не оптическим инструментом: солнце возникло не сразу, но и время возникло не сразу – и эти два «не сразу» и есть настоящее имя солнца как не только счета вещей, но и учителя происходящих при его свете событий.

Но так можно было рассуждать до Декарта и Ньютона, для которых календарное, оптическое, физическое и эстетическое в солнце неразделимо. Искусству после первых шагов новой науки осталось два пути: либо просто отождествить явление солнца с явлением смысла и обустройством инфраструктуры, что и стало очевидным в идее **«Короля-Солнца»**, либо же заявить, что свойства могут существовать независимо от субстанции, что будет демократичнее, хотя и эксцентричнее. Так поступил греческий ученый Георгий Корессий, попытавшийся найти в Писании как можно больше примеров, когда свойства начинают действовать независимо от субстанции. Субстанция остается рутинной и привычной, тогда как свойства могут вести себя сколь угодно эксцентрично. В Писании тело Христово стало невидимым (Лк. 4, 30), львы не съели человека (Дан. 6, 18; 22), купина горела, но не сгорала (Исх. 3, 23).

При этом Корессий незаметно для себя вводит корреляцию свойств вещей, участвующих в такой ситуации: с одной стороны, у Даниила появилось эксцентричное свойство не быть съеденным львами, а с другой стороны, львы обрели столь же невероятное свойство быть сытыми независимо от того, съедят они Даниила или нет. Получилось, что где является солнце, там и само солнце становится чудесным, и те вещи, которые это солнце освещает.



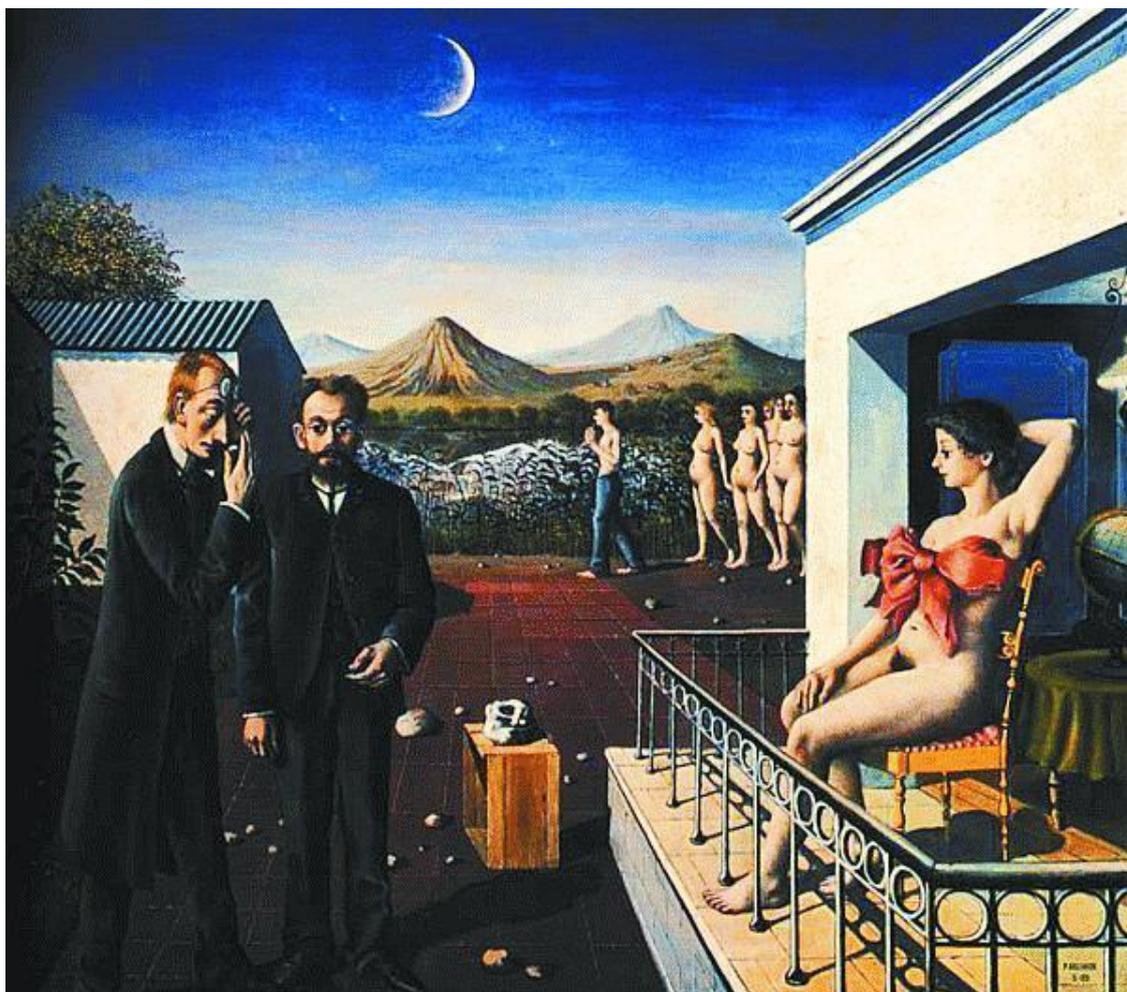
А. де Гисси. Костюм Аполлона-Солнца, в котором Людовик XIV выступал в «Королевском балете ночи». 1653 г. Библиотека Института Франции, Париж

Солнце не обладает свойствами, а удерживает их, рассуждал Коррессий. Так, в античной мифологии падение Фаетона утверждало монархию Гелиоса как того, кто только и может твердой рукой поддерживать в себе все свойства, необходимые для передвижения по небу. По сути, Коррессий, сам того не желая, открыл новые пути живописи уже XX века, отказавшейся от репрезентации, простого представления вещей, и показавший удержание собственных качеств как стержень собственной выразительности. Если изображение цветных полос удерживает свойство картины иметь границы, то картина уже переживается как произведение искусства, независимо от того, что именно представляют эти полосы.

Коррессий мыслит весь мир как большую иллюстрацию Божьего замысла, но, в отличие от Патрици и Кампанеллы, о которых мы говорили в первой главе, он понимает иллюстрацию не как всеобщее знание, а как частное: есть те, кто имел привилегию видеть иллюстрацию, а есть те, кто ее совсем еще не видел. Так, первыми ценителями иллюстраций, посетителями своеобразной картинной галереи, согласно Коррессию, были упомянутые в библейской Книге Даниила три отрока в вавилонской печи, которые, непосредственно соприкасаясь с огнем, видели в нем росу. Они не испытывали боль только потому, что огонь, приближаясь к ним, вдруг чудесно превращался в росу, но потому, что порядок их видения был знаточеским, а не реактивным. Они умели любоваться росой и, едва чувствуя какую-то прохладу, хотя бы какое-то ее количество или присутствие, сразу овладевали этим фактом, удерживая себя благодаря ему в блаженстве разглядывания иллюстраций.

Луна

«Фазы луны» Поля Дельво – живописная двойчатка или даже тройчатка (есть и третий вариант), смена декораций, в которой и есть смена эпохи. Вариант 1939 г. представляет персонажей в прохладе лунной ночи, а вариант 1941 г. – в сумраке освещенного керосином ветхого здания. В обеих композициях главные персонажи стоят на фоне сговора неясных лиц: в первом варианте – шествие беременных женщин, во втором – странная беседа в углу у глобуса. Протагониста Дельво целых три: молодой мужчина, приподнявший очки в любопытстве, зрелый мужчина, уверенно смотрящий перед собой и намеревающийся объяснить всё происходящее, и сидящая обнаженная героиня, без властного присутствия которой сцена невозможна.



П. Дельво. «Фазы Луны». 1939 г. Музей современного искусства, Нью-Йорк

В классической европейской живописи существовал сюжет, где, как указал Вазари, женская фигура так же господствовала в нижней части композиции, создавая общий смысл происходящего на уровне самых наших глаз, не выше. Это «Преображение» Рафаэля, над которым живописец работал до самой кончины в 1520 году – образец величайшей незавершенности созерцания. Взгляд зрителя в нижней части сразу выхватывает сходную сцену – апостолы Филипп и Андрей, взирающую на женщину с классическим профилем. Филипп, всегда изображавшийся молодым, глядит удивленно, Андрей спокойно смотрит и при этом выставляет ладонь прямо на зрителя – отстраняющий жест.



П. Дельво. «Фазы Луны II». 1941 г. Частная коллекция

Женщина указывает на бесноватого отрока, которого не смогли исцелить все апостолы вместе (Мк. 9, 14). Так она продолжает в вечности рафаэлевской глубины свою просьбу, и тогда понятны жесты апостолов. Филипп сопереживает мукам отрока, тогда как Матфей, признавая немощь себя и своих друзей, как бы отстраняет зрителей, веля подождать – чудо будет позже.



Рафаэль. «Преображение». 1519 г. Ватиканская пинакотека, Ватикан

Таким образом, женщина у Рафаэля символизирует веру, которую и должен был обрести отец отрока. Такое понимание подтверждается сходной женской фигурой в другом величайшем произведении европейского искусства, «Аркадии» Пуссена, где трое пастухов хотят

понять, как возможна смерть в Аркадии. Женщина с таким же классическим профилем отвечает на их немощ и недоумение собственной неизбывной скорбью.



Н. Пуссен. «Аркадские пастухи». 2-й вариант. 1650–1655 гг. Лувр, Париж

Недоумение и ответная скорбь раскрывают нам замысел Дельво. Фазы луны, конечно, образ одержимости, беснования, лунатизма при новолунии. Две картины Дельво – два эпизода истории с исцелением отрока. В первом варианте исцеление происходит на улице, на удивление всем апостолам, ощущающим свою немощь. А во втором варианте интеллектуалы у стола, ученики, слушают объяснение, как стало возможно исцеление.

Такая двойственность лунной одержимости и лунного исцеления, необходимость двух этапов исцеления, события и его объяснения, появилась еще до Дельво в русской поэзии. Это стихотворение Мандельштама «Приглашение на луну», не менее эксцентричное, чем живопись Дельво. Два стихотворения Мандельштама, «Царское Село» и «Приглашение на луну», казалось бы, не имеют ничего общего, кроме того, что оба получили вторую редакцию в 1927 г. и построены по единому образцу: пять строф, из которых первая – экспозиция, вторая описывает урбанистический ландшафт, третья – жилища, четвертая – транспорт, пятая выступает лишь как абсурдистский финал. Фантастический лунный быт и исторически выверенный быт Царского Села будто бы не имеют оснований для сравнения. Но на самом деле такие основания есть и их объясняет программа Дельво: зимний, как бы лунный пейзаж сменяется домашними обычаями Царского Села, включая пунш.

Прочитаем эти стихи:

Царское Село

Поедем в Царское Село!

Свободны, ветрены и пьяны,
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
Поедем в Царское Село!

Казармы, парки и дворцы,
А на деревьях – клочья ваты,
И грянут «здравия» раскаты
На крик «здорово, молодцы!»
Казармы, парки и дворцы...
Одноэтажные дома,
Где однодумцы-генералы
Свой коротают век усталый,
Читая «Ниву» и Дума...
Особняки – а не дома!

Свист паровоза... Едет князь.
В стеклянном павильоне свита!..
И, саблю волоча сердито,
Выходит офицер, кичась, —
Не сомневаюсь – это князь...
И возвращается домой —
Конечно, в царство этикета,
Внушая тайный страх, карета
С мощами фрейлины седой,
Что возвращается домой...

1912, 1927

Приглашение на луну

У меня на луне
Вафли ежедневно,
Приезжайте ко мне,
Милая царевна!
Хлеба нет на луне —
Вафли ежедневно.

На луне не растёт
Ни одной былинки;
На луне весь народ
Делает корзинки —
Из соломы плетёт
Легкие корзинки.

На луне полутьма
И дома опрятней;
На луне не дома —

Просто голубятни;
Голубые дома —
Чудо-голубятни.

Убежим на часок
От земли-злодейки!
На луне нет дорог
И везде скамейки,
Что ни шаг, то прыжок
Через три скамейки.

Захватите с собой
Молока котенку,
Земляники лесной,
Зонтик и гребёнку...
На луне голубой
Я сварю вам жжёнку.

1914

На мандельштамовской луне все предметы круглые: жители плетут корзинки, едят не хлеб, а вафли, и живут в голубятнях, дорог нет и можно только прыгать, а рыбы летают вокруг луны. Источником фантазии для изображений лунной жизни обычно служили тамошние кратеры, «цирки», внушавшие мысль, что все на Луне движется не по прямой, а по кругу, тем паче, что и луна кружит голову, а круговое движение всех планет сразу и не поймешь с земли. У Мандельштама круглые предметы и необходимость движения по касательной делают данное стихотворение важным дополнением к «Царскому Селу» в качестве критики самого описательного принципа ради открытия новых возможностей речи. Мандельштам критикует привычную иллюстративность, настаивая на более радикальном видении поэтической реальности.

В стихотворении «Царское Село» действие происходит зимой, когда в этом городке двор не живет, но военная жизнь остается интенсивной. В поэтических строчках мы замечаем движение от дворца: разъезд охраны (которая в первой редакции стихотворения нарочито пренебрежительно и вопреки значению термина названа «уланами», а во второй редакции – «гусарами» в смысле кавалерии вообще) сменяется строевой подготовкой. После мы мысленно движемся в сторону станции мимо казенных квартир, а там уж на станцию прибывает военная инспекция, а завершается сюжет отъездом фрейлины, родственницы кого-то из самых влиятельных людей, на петербургскую (зимнюю) квартиру.

Таков мир вполне эксцентричный, лишенный собственного центра – государственной жизни двора. Зимнее Царское Село, в котором нет царя, не менее эксцентрично, лишено центра, чем луна с ее цирковыми кратерами и неизвестно куда уходящим рассудком, без царя в голове.

Жизнь Царского Села в обеих редакциях стихотворения – никогда не наблюдение происходящего. В первой редакции охрана увидена силой поэтических штампов, когда свобода ветрена, а юность улыбается, во второй же редакции об охране и ее образе жизни всё знают «мещанки». Как и у Рафаэля и Дельво, женщины оказываются на уровне глаз, тогда как недоумение о происходящем заполняет всю остальную композицию. Поэтизируется обыденная сцена жизни Царского села, излагаются общеизвестные черты жизни в этом городе, но сюрреалистическое недоумение от этого только усиливается.

Но так же и в первой строфе «Луны» в первой редакции даются сказочные штампы, приглашения сказочного героя в сказочный мир, а во второй редакции поэтизируется само раз-

облачение «небылиц»: если небылицы следуют жанровым условностям, то важно узнать, как устроены небылицы, а не само то, что рассказ будет недостоверен. Композиционная загадочная логика важнее содержания отдельных вещей, как в таких сценах ожидания исцеления, отстранения ради ожидания, как у Рафаэля и Дельво.

Во второй строфе дворцы даются через запятую после казарм и парков, как будто звучит речь экскурсовода или экзегета: вот здесь казарма, там парк, за ним дворец. Ключья ваты, снег на деревьях – образ глухоты, который только оттеняет тот простой факт, что речь идет не о зрительных, а о звуковых впечатлениях, как будто в состоянии лунатизма, когда безусловно куда-то влечет звук.

Также и на Луне все плетут корзинки из глухой соломы; но мы скорее слышим это, чем видим. Мы не осматриваем луну в поисках былинки, но сразу прислушиваемся к голосу экскурсовода-экзегета, как именно устроена луна, что представляет она собой как обжитой ландшафт. Иллюстрация преодолевает себя в голосе исцелений, как идеальная композиция Рафаэля тоже стремится взломать себя, стремясь разрешиться истинным исцелением.

В третьей строфе мы подглядываем в окна генеральских квартир, и вот уже появился романский принцип всеведения автора, или же сюрреалистического все-видения: никак иначе не объяснить, как можно было узнать, в каких казенных квартирах живут генералы. Мысль о том, как должны вести себя старожилы Царского Села, и последнее – «особняки – а не дома» – подчиняет наблюдение литературным обычаям, где значимые романские сюжеты должны разворачиваться именно в особняках. Но так же точно и в стихотворении о луне мы видим дома, которые не дома, а голубятни. Мы замечаем опрятность в полутьме, аккуратность дальнего плана, смысл которого еще предстоит раскрыть. Если во времена Патрици и Кампанеллы, о которых мы уже рассказали, удивление уступило место иллюстрации, то здесь, наоборот, иллюстрация отступает, чтобы мы увидели удивительную неспорченность луны, неважно, с помощью какого инструмента зрения.

В четвертой строфе мы следим за жизнью вокзала, причем ясно, что кичливость командующего армией видна только встречающим, именно они переживают, что он сердит. «Не сомневаюсь – это князь» сказано именно потому, что реальное участие князя в сюжетах известно только участникам самих сюжетов, положения дел в армии внешний наблюдатель не знает. Мандельштам воспроизводит видение ситуаций глазами дикаря, как наиболее сильный нарративный (повествовательный) прием в европейском романе.

В «лунном» варианте мы тоже не можем знать, зачем лунные жители поливают песок, почему для этого требуется высокая лейка и как устроена луна как уже условный сад со скамейками, расчерченный столь же строго, как карта боевых действий. Следует напомнить, что регулярные сады в Европе начиная с замка Фредерико да Монтефельтро были связаны с идеей перспективы и военной просматриваемости будущего театра боевых действий, это были как нынешние компьютерные модели будущих войн.

Наконец, в пятой строфе готова развязка сюжета: придворная протекция или интрига, которую никто не только видеть не может, но и слух о которой всегда будет недостоверен. На «Луне» в обеих редакциях есть отсылка к царскосельским обычаям – к «жженке», лицейскому пуншу, или «летающим рыбам», то есть к образу Галатеи с ее «формулой пафоса» – развевающимся шлейфом (восходящим через Ренессанс к античному канону изображения) или же к образам царскосельских прудов, зеркальной глади, легко отражающей всё, смешивающей глубину вод и отражение неба. Так и у Рафаэля и Дельво подразумевается домашняя тайная беседа с учениками, как именно надо исцелять, – это и есть тот трепет узнавания, который приходит на смену неудачам учеников, попытке пользоваться готовыми инструментами речи и искусства.

Суточный круг

Есть одно стихотворение, которое многие из нас помнят с детства. Оно состоит из так быстро мелькающих картинок, что мы даже не можем сложить их в единую галерею:

Как мой садик свеж и зелен!
Распустилась в нем сирень;
От черемухи душистой
И от лип кудрявых тень...

Правда, нет в нем бледных лилий,
Горделивых георгин,
И лишь пестрые головки
Возвышает мак один,

Да подсолнечник у входа,
Словно верный часовой,
Сторожит себе дорожку,
Всю поросшую травой...

Но люблю я садик скромный:
Он душе моей милей
Городских садов унылых,
С тенью правильных аллей.

И весь день, в траве высокой
Лежа, слушать бы я рад,
Как заботливые пчелы
Вкруг черемухи жужжат.

Стихотворение А.Н. Плещеева наследует одновременно антологической эпиграмматической поэзии, в которой само появление цветов в скудном мире – чудо и парадокс, и «поэзии садов», практических рекомендаций по созданию правильного мира. Но трудовые советы оказываются советами по эмоциональному переживанию текущего отрезка года, а эпиграмматический парадокс оборачивается утверждением парадоксального режима дня.

Сад, сильно затененный, с сиренью, черемухой и липой, описан в момент, когда сирень начинает цвести, черемуха уже отцветает, а липа еще не зацвела. В саду нет «бледных лилий», растущих в тени и символизирующих ночь, как гораздо сильнее пахнущие ночью, нет «горделивых георгин», равняющихся на солнце и поворачивающихся вслед за солнцем, как гвардейцы за королем Георгом, в честь которого и назван цветок.

Ночным растением оказывается мак с его одуряющим ночным запахом, а дневным растением – подсолнух, «словно верный часовой» частной жизни. Это те растения, которые трудно посадить в ряд, в отличие от лилий и георгин, и частная жизнь противопоставляется геометрии публичных садов. Но что означает эта параллель ночных и дневных растений, суровая антитеза, противостояние полюсов, как в классической эпиграмме, где интеллектуальная остроумная загадка оставалась бескомпромиссной?

Ключ к стихотворению в последней строфе: сирень и черемуха тоже оказываются разведены как ночное и дневное растение. Хотя и черемуху, и сирень опыляют разные насекомые,

но здесь черемуха объявлена солнечной, дневной, и ее опыляют только пчелы, а не ночные насекомые, а сирень тогда будет ночной: пчелам она неинтересна, она опылится сама. Получается, что, кроме ностальгии по прошлому при печальном виде отцветающей черемухи в стихотворении заявлено, что день требует трудов, а не отдыха в городских унылых садах, тогда как ночная прохлада плодотворнее всего, мысль и вдохновение опыляют себя сами.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.