



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 аллегии Джованни Беллини	18
Рождение книжной иллюстрации	24
Конец ознакомительного фрагмента.	29

**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 представление 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».

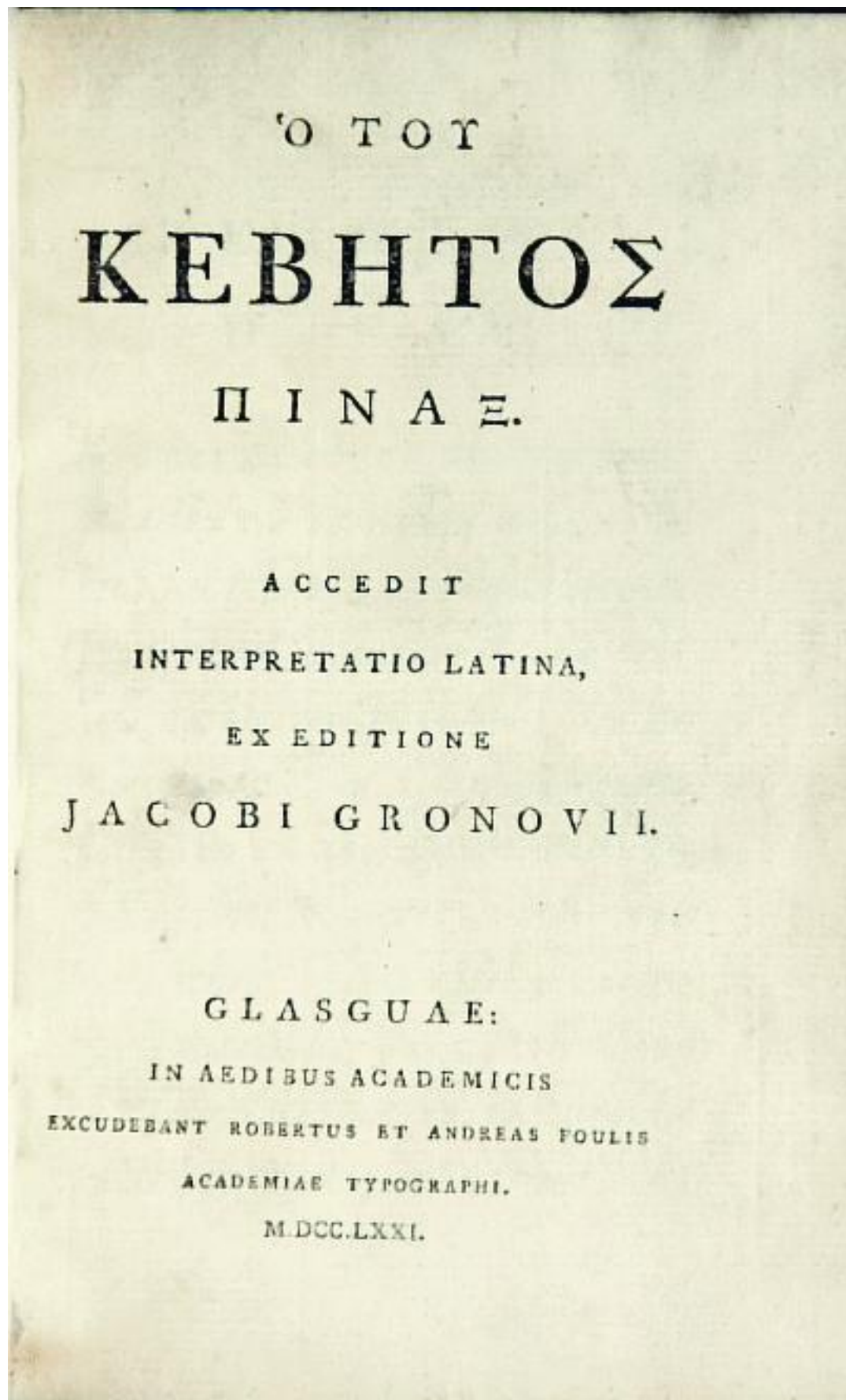


Эта работа легла в основу его докторской диссертации. А апофеозом научной иконологии мог бы стать его «Атлас Мнемозины», отражающий историю визуальных образов в европейской культуре. Атлас был представлен на больших таблицах: «Макро- и микрокосмос», «Преследование и превращение», «Похищение женщин». 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 самую 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 услаждает зрение», а не раздражает и не возбуждает его.



Я. Матаам. «„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 студёные, влажные дни?...

Изумрудною стала вода замутнённых 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 слепое; 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.



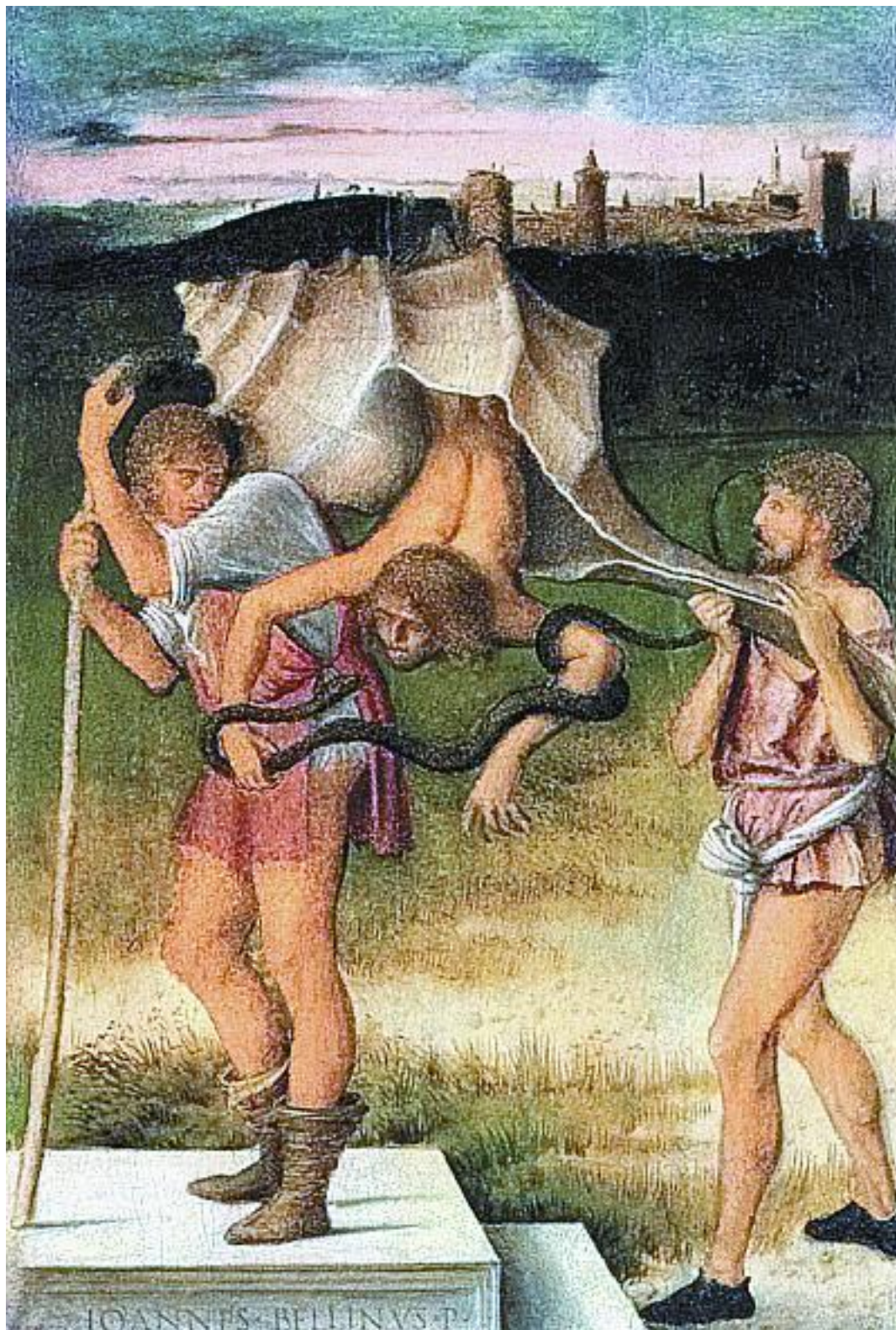


Дж. Беллини. «Благоразумие» (из цикла «Аллегорические изображения»). 1490 г. Галерея Академии, Венеция

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, превосносимом 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 недвижные 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 сценичности 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».<sup>1</sup>

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».

---

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



## **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.