



Эрнст Гомбрих
.....
Символические образы
Очерки по искусству
Возрождения



Эрнст Гомбрих

**Символические образы. Очерки
по искусству Возрождения**

«Алетейя»

УДК 7.034
ББК 85.1

Гомбрих Э. Г.

Символические образы. Очерки по искусству Возрождения /
Э. Г. Гомбрих — «Алетейя»,

ISBN 978-5-906910-72-1

Эта книга известного английского историка искусства посвящена искусству итальянского Возрождения. В ней рассматриваются особенности творчества выдающихся художников этой эпохи: Боттичелли, Рафаэля, Мантенья, Джулио Романо, Пьомбо и др. Автор показывает тесную связь художников Ренессанса и неоплатонической философии, ограниченность иконологического метода в интерпретации ренессансного искусства, сводящего его к сакральным схемам, раскрывает искусство Возрождения как сложный синтез античной чувственности и христианской духовности, трансформацию античных образов в горниле неоплатонической мысли. Книга рассчитана на тех, кто интересуется искусством итальянского Возрождения и его гуманистической философией.

УДК 7.034
ББК 85.1

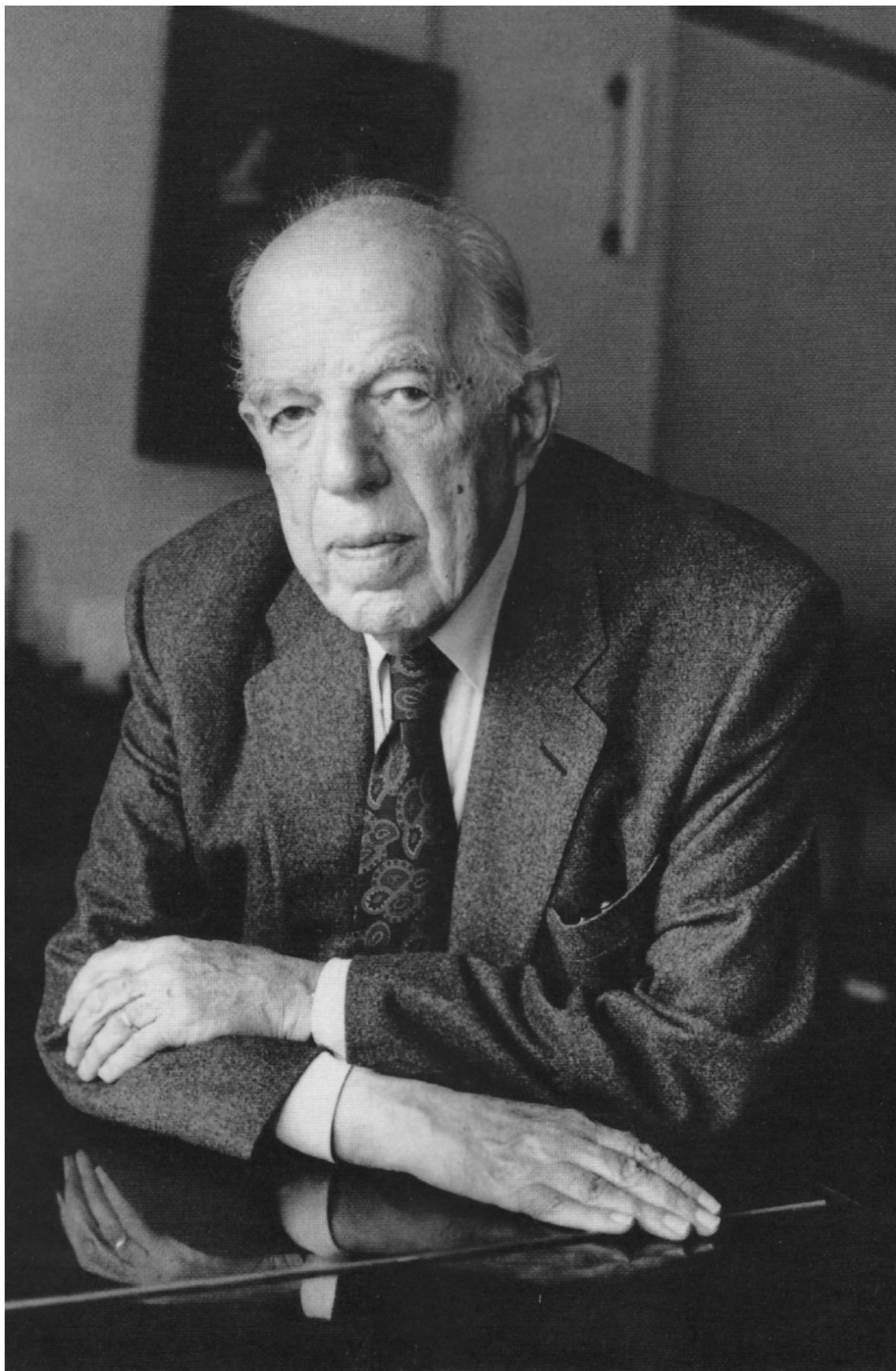
ISBN 978-5-906910-72-1

© Гомбрих Э. Г.
© Алетейя

Содержание

Искусство как интерес всей жизни	8
Предисловие к 1-му изданию	15
Цели и границы иконологии	17
Ускользающий смысл	18
Иконография и иконология	24
Теория приличий	26
Словарь вводит в заблуждение	38
Философия символизма	39
Уровни смысла?	41
Конец ознакомительного фрагмента.	42

Э. Гомбрих
Символические образы. Очерки
по искусству Возрождения





Искусство как интерес всей жизни

Сэр Эрнст Гомбрих (1909–2001) сравнительно недавно ушел из жизни. Пожалуй, это был последний академический ученый XX века, который внес огромный вклад в исследование истории и методологии искусства. Его жизнь принадлежит XX столетию и, если говорить по большому счету, была посвящена не только профессиональной деятельности, но и героическому противостоянию фашизму, борьбе против тоталитарной идеологии.

Для Гомбриха не было большого различия между фашизмом и коммунизмом – в том и другом он видел подчинение искусства авторитарной идеологии. Его современник Вальтер Беньямин, напротив, считал, что разница между ними есть: коммунизм – это политизация эстетики, а нацизм – эстетизация политики. Но и Гомбрих, и Беньямин полагали, что и в фашизме, и в коммунизме результат оказался один и тот же: идеал «нового человека» в XX веке был порожден тоталитарной философией, «независимо от того, принадлежал ли он советской идеологии или националсоциализму». Гомбрих писал об этом в статье «Исследование культурной истории». И быть может, именно это обстоятельство объясняет, почему его труды не были переведены и изданы в бывшем Советском Союзе, хотя исследования других зарубежных ученых по истории искусства, включая Г. Вёльфлина, М.Дворжака, Б. Беренсона, Л. Вентури, Дж. Аргана, художественно, появлялись в печати. Попытки же издать книги Э. Гомбриха в течение многих лет оказывались неудачными – им противостояло скрытое, но упорное нежелание властей открыть доступ отечественным читателям к его работам¹.

Эрнст Ганс Гомбрих родился 30 марта 1909 года в Вене. Первоначально он учился в гуманистической гимназии при Терезианской Академии, интересовался музыкой, читал классиков немецкой литературы – Гёте и Шиллера, а с 1928 по 1933 год – на факультете истории искусств и классической археологии Венского университета под руководством Юлиуса фон Шлоссера, Эммануэля Леви и Ганса Титце. Его докторская диссертация была посвящена Джулио Романо как архитектору.

В начале века Вена была не только центром культуры и искусства, в особенности музыки, но и центром искусствознания. Венская школа истории искусства, возникшая в конце XIX – начале XX столетия, объединила усилия многих исследователей – у ее истоков стояли такие выдающиеся ученые, как Алоиз Ригль, Макс Дворжак, Юлиус фон Шлоссер и другие, – и совершила революцию в искусствознании. Вместо традиционного формализма и эмпиризма, которые господствовали в XIX веке, ее представители обосновывали необходимость теоретического искусствознания, органически связанного с последними достижениями философии, психологии и культурологии. Венская школа покончила с региональным и элитарным подходом к искусству. Для нее все области и периоды его истории обладают равной художественной ценностью. При определенном единстве, внутри школы существуют различные подходы и направления. Методология ее принципиально антиномична: с одной стороны, она предлагает сопоставление различных методологических принципов понимания истории искусства, в частности универсализма и релятивизма, признания абсолютных, антропологически общих принципов художественного восприятия; с другой – воспроизведения специального и психологического релятивизма. Эту антиномичность мы наблюдаем почти у всех ее представителей.

Главным учителем Гомбриха был Юлиус фон Шлоссер (1866–1938). После смерти Макса Дворжака (1922) и вплоть до 1936 года Шлоссер заведовал кафедрой истории искусства и в течение этого времени воспитал большое число выдающихся историков искусства, в том числе

¹ Мне самому приходилось неоднократно писать докладные записки в Президиум Академии художеств СССР с предложением избрать Гомбриха почетным академиком или пригласить его в Москву, на что Гомбрих дал мне согласие, но результат был отрицательным. Эти докладные я до сих пор храню в своем архиве.

Отто Курца, Отто Пэхта, Ханса Зедльмайра и Эрнста Гомбриха. В списке учащихся, окончивших Венскую школу истории искусств, опубликованном в 1934 году, Эрнст Ганс Гомбрих значится номером 168. Таким образом, он был связан с ней, можно сказать генетически, и не только как ее выпускник, но и как талантливый представитель и продолжатель².

В 1936 году, спасаясь от преследования фашистов, организовавших геноцид еврейского населения, Гомбрих покидает Вену. Волны эмиграции прибивают его к берегам Великобритании, где обосновались многие крупные историки искусства, бежавшие от нацизма, – Николаус Певзнер, Френсис Клингендер, Фредерик Антал, Хелен Розенау, Отто Пэхт. Первые годы в эмиграции не были легкими для молодого ученого. Приходилось братья за любую работу. Он преподает в школе искусства Слейда, в университетах Кембриджа и Оксфорда. С 1938 по 1939 год сотрудничает с известным институтом Курто, где читает лекции, посвященные главным образом Вазари. В годы войны поступает на БиБиСи, где слушает и записывает выступления Гитлера и Геббельса, а затем дает их аннотацию и анализ на английском языке. Эта работа, очевидно, укрепляет его ненависть к фашизму, как, впрочем, и ко всякой другой тоталитарной идеологии.

Еще во время войны Гомбрих встретился с издателем «Федон-пресс» Горовицем, который попросил его написать популярную книгу и субсидировал автора суммой в 50 фунтов. Так началась работа над «Историями об искусстве», которая вышла в свет в 1950 году (в рус. пер. «История искусства»). Книга Гомбриха стала не только учебным пособием для художественных факультетов и вузов Великобритании. Она была переведена на 30 иностранных языков, выдержала 16 переизданий (сегодня ее тираж составляет около 3 миллионов экземпляров) и принесла автору популярность, чего, пожалуй, не сделали его многочисленные академические исследования.

Тогда же Гомбрих сблизился с Варбургским институтом, который в 1933 году переехал из Гамбурга в Лондон. В отличие от Э. Панофского, он никогда не встречался с Аби Варбургом, но заинтересовался его работами, а позднее (1970) написал книгу «Аби Варбург. Интеллектуальная биография», посвященную жизни и работам основателя Института.

После войны, изучая искусство Возрождения и его связи с неоплатонизмом и античной и новой мифологией, Гомбрих получает возможность работать в Варбургском институте. Параллельно он читает лекции в Институте Курто о творчестве Боттичелли, Донателло, Рафаэля.

Варбургский институт, владеющий замечательной библиотекой и хранением оригинальных рукописей, поставил своей целью изучение влияния классической и мифологической традиций на европейское искусство. Здесь Гомбрих сотрудничал с Рудольфом Виттковером, Отто Курцем, Френсисом Йетсом. Директором Института был в то время Генри Фрэнкфорд, затем его место занял Гертруд Бинг. В 1959 году этот пост был предложен Гомбриху. Он занимал его до 1976 года и сделал многое для того, чтобы превратить Институт в международный исследовательский центр.

Одновременно Гомбрих преподавал в США – в университетах Принстона, Вашингтона (Сиэтл), Корнельского университета, участвовал в ежегодных конференциях Американской психологической ассоциации. Он был избран членом Совета Попечителей Британского музея, почетным членом Британской Академии, Королевской Академии художеств, Американской Академии искусств и наук, Академии наук в Турине, Королевской Академии искусств и наук в Уппсале (Голландия), Немецкой Академии языка и поэзии, Королевской Академии наук Швеции, почетным доктором университетов Лидса, Манчестера, Оксфорда, Кембриджа. За вклад в развитие британского искусствознания получил дворянское звание и титул сэра.

² Bakos, Jan. The Vienna School's Ideas revisited by E.H.Gombrich. – Gombrich on Art and Psychology. Ed. by R.Woodfield. Manchester Univ. Press, 1996.

Эрнст Гомбрих – автор большого числа трудов по истории искусства, переведенных на многие языки мира. Вряд ли есть необходимость приводить их целиком, но классифицировать можно и нужно – тем самым обнаруживаются главные аспекты исследовательской деятельности ученого. Его первые работы – «Мировая история для детей» (1936), «Карикатура» (1940), «Истории об искусстве» (1950) – носят просветительский и педагогический характер. Другая сфера его деятельности связана с вопросами теории и психологии искусства: «Искусство и иллюзия» (1956), «Рассуждения в качалке» (1963) «Искусство: восприятие и реальность» (1973) «Иллюзии в природе и искусстве» (1973), «Чувство порядка. Исследование психологии декоративного искусства» (1979). Наконец, третья область сопряжена с исследованием истории искусства, прежде всего эпохи Возрождения, чему посвящены главные его книги: «Норма и форма. Исследование искусства Возрождения» (1966), «Символические образы. Исследование искусства Возрождения» (1972), «Наследие Апеллеса. Исследование искусства Возрождения» (1976), «Новый взгляд на старых мастеров. Исследование искусства Возрождения» (1987). К ним примыкают работы последних лет – «Новые очерки по истории искусства», «Взгляд на историю искусства». Все эти книги представляют собой сборники статей по проблемам искусства и культуры Ренессанса, написанных в разное время и составленных Ричардом Вудфилдом. В этом смысле Гомбриха можно считать одним из крупнейших современных специалистов по искусству эпохи Возрождения. Наконец, собственные рассуждения ученого о жизни и своих работах содержатся в беседах с Д. Эрибоном и вошли в книгу «Интерес всей жизни» (1993). О разнообразии его творчества дает представление библиография трудов, составленная Д. Траппом (2000).

Исследования Гомбриха вызывают большой интерес прежде всего потому, что являются собой очевидный контраст широко распространенному в Европе и в США эмпирическому искусствознанию. Они носят ярко выраженный теоретический характер, основаны на определенной методологии, используют данные смежных наук. В них исторические и теоретические разделы, как правило, соседствуют и подкрепляют друг друга: работы, посвященные психологии визуального восприятия, широко используют материалы истории искусства; исследования по истории искусства постоянно включают теоретические и методологические рассуждения. Например, в книге «Норма и форма» статьи о теории художественного прогресса в эпоху Ренессанса публикуются рядом с анализом картины Рафаэля «Мадонна делла Седиа», а статьи о ренессансной теории искусства и возникновении пейзажа – с анализом искусства флорентинских мастеров. В «Наследии Апеллеса» ренессансная теория искусства рассматривается на материале творчества Леонардо да Винчи, Босха, Брейгеля и Дюрера.

Помимо истории искусства, Гомбрих обращается к вопросам истории и теории культуры. В этом связи представляет интерес лекция «К исследованию культурной истории», посвященная развитию культурологии в XX веке, в том числе исследованиям Я. Буркхардта, Й. Хейзинги, А. Варбурга, К. Поппера (Оксфорд, 1967; в последующем перепечатана в книге «Идеалы и идолы: Очерки о ценностях в истории и искусстве, 1979).

В чем же состоит особенность методологии Гомбриха? Прежде всего, как и всем представители Венской школы, ученый использует опыт современных исследований по психологии зрительного восприятия. «Да простится мне эта метафора, – пишет Гомбрих, – но я бы сказал, что мы, венские ученые, впитали в себя методы психологии вместе с молоком нашей альма-матер»³. Он считает, что понятия старой, главным образом ассоциативной психологии, устарели и история искусства должна выработать новые, учитывающие сложный процесс формирования визуального образа: «Мы должны анализировать в новых психологических понятиях процесс формирования и чтения образа. Упрощенный тип психологии, на котором основывались Бэрри и Рёскин, Ригль и Леви, более не существует. Сегодня психология открыла

³ Gombrich E. Art History and Psychology in Vienna fifty Years ago. – Art Journal. 1984. Summer. P. 162.

сложный процесс восприятия и никто не может претендовать на то, что полностью понимает его»⁴. Сам Гомбрих часто апеллирует к данным бихевиоризма и гештальтпсихологии, хотя не считает себя последователем той или иной школы. В «Искусстве и иллюзии» он анализирует строение зрительного образа в связи с разными задачами, стоящими перед художником, – с передачей света, объемов, с созданием живописной и пространственной иллюзии, динамики изображения и выражения и т.д. Здесь он ссылается на исследования гештальтпсихологов – Вольфганга Кёлера, Рудольфа Арнхейма, Энтона Эренцвейга, Ричарда Грегори, анализирует их достоинства и недостатки: в книге Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» положительно воспринимает главу «Рост», но критически относится к идее «жизнеподобия искусства» и к анализам конкретных произведений; в «Психологии искусства» Андре Мальро, которую оценивает высоко, напротив находит много точных деталей и сравнительных анализов. Темы, поднятые в «Искусстве и иллюзии», Гомбрих развил и углубил в другой книге – «Образ и глаз» (1982), а также в работе «Чувство порядка», посвященной теории орнамента.

Для пояснения философско-исторических концепций ученый часто обращается к «критическому рационализму» немецкого философа Карла Поппера, автора книг «Нищета историзма» и «Открытое общество и его враги». Обращаясь к проблемам мировой истории и процессов ее развития, Гомбрих использует его понятие «логика ситуации», противопоставляя общим мифологическим концепциям необходимость конкретного анализа отдельных исторических ситуаций. Такой анализ, по его мнению, помогает разрешать сложные проблемы без привнесения в историю чуждых ей схем и символов. Так, Зигмунд Фрейд в книге о Леонардо да Винчи пишет, что художник изобразил св.Анну рядом с Марией потому, что Леонардо воспитывался у двух матерей. На самом деле заказчик картины требовал от Леонардо изобразить св.Анну, поскольку она была патронессой Флоренции.

Книга Гомбриха «Символические образы» также сочетает теоретические и исторические аспекты исследования. Часть ее посвящена анализу творчества художников Ренессанса – Боттичелли, Мантеньи, Рафаэля, Браманте, Джулио Романо и Себастьяно дель Пьёмбо. Другая – философии символизма, которая, по сути дела, и составляет главный предмет исследования. Здесь Гомбрих стоит на позициях визуального реализма, связывает историю искусства с развитием восприятия и понимания мира человеком. Однако он не сводит задачи искусства к простому подражанию – его главное внимание сосредоточено на природе символических образов и характере символотворческого момента в изобразительном искусстве.

Одна из важнейших идей книги – это влияние неоплатонической философии на искусство Возрождения. Она прекрасно продемонстрирована в очерке, посвященном творчеству выдающегося художника флорентинской школы Сандро Боттичелли. В нем убедительно показано воздействие идей итальянского философа-неоплатоника Марсилио Фичино, переводчика сочинений Платона и основателя знаменитой «Академии Платона» на покровителя и патрона Боттичелли – Лоренцо Медичи. На это, правда, указывали и другие исследователи, в частности Аби Варбург с своей докторской диссертации, посвященной Боттичелли⁵. Но Гомбрих рассматривает его систематически, привлекая большое количество исторических свидетельств и документов. Он апеллирует к письмам Марсилио Фичино, к его фундаментальному труду «Комментарии на “Пир” Платона», к философским работам Пико делла Мирандола. С их помощью Гомбрих раскрывает содержание главных произведений Сандро Боттичелли – «Примавера», «Рождение Венеры», «Венера и Кентавр», – основанных на мифологических сюжетах, и показывает, что неоплатонизм возрождал античную мифологию, придавая ей новую, интеллектуальную интерпретацию. Причем речь идет не просто о возрождении античного мифа, а о сложном синтезе античного и христианского мировоззрений. В своем творчестве Ботти-

⁴ Gombrich E. Art and Illusion. Princeton, 1969. P. 2.

⁵ Warburg A. Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling». 1893.

челли воплощал образ Венеры-Humanitas, т.е. земной, человеческой Венеры, противостоящей Небесной (Celestas). И если бы он просто возрождал античный миф, то, по мнению Гомбриха, создал бы всего лишь произведения куртуазного искусства, отражающие дух придворной, аристократической эстетики и рассчитанные на узкий круг образованной публики. Но произведения Боттичелли означают для нас нечто большее, чем возрождение античности, – в них ощущается сложный синтез античной чувственности и христианской духовности, светского, чаще всего праздничного, и драматического, религиозного, искусства. Именно благодаря этому они обрели общечеловеческий синтез и волнуют зрителей до сих пор.

Тонкий и детальный анализ Гомбриха философского содержания творчества Боттичелли преодолевает банальность поверхностных интерпретаций и изощренность сократических иконологических штудий. Нельзя не согласиться с выводом, к которому приходит ученый после сопоставления созданных им образов с идеями неоплатонической философии: «Если подходить к картине Боттичелли с искусственным противопоставлением языческого христианскому, мы только еще больше запутаемся. Если наша интерпретация верна, этой дилеммы для Боттичелли не существовало, как не существовало ее для Фичино... Для светского искусства открылись величайшие устремления человеческого ума. Мы видим не рождение светской живописи – она благополучно существовала на протяжении всех Средних веков, – но ее проникновение в эмоциональные сферы, бывшие доселе привилегией искусства сакрального. Этот шаг стал возможен благодаря трансформации античных символов в горниле неоплатонической мысли»⁶.

Заслуга Гомбриха как историка искусства заключается в органичном и осторожном применении иконологического метода к изучению произведений ренессансного искусства. Возражая против превращения иконологии в средство дешифровки аллегорических криптограмм, которые так часто встречаются в истории живописи, он обращается к именно к символическим образам, т.е. к темам и смысловым значениям, доминирующим в эпоху Ренессанса. В процессе этого анализа он убедительно показывает важную роль неоплатонической философии и мифологии для понимания их смысла. По его словам, она оказывается средством трансформации античной и средневековой мифологии в ренессансную символику.

Впрочем, в своей книге Гомбрих анализирует и другие типы символизма: средневековую геральдику, барочную эмблематику и иероглифику, аллегоризм классицизма, вплоть до современного искусства. Описание истории развития символической живописи сочетается у него с исследованием теоретических трактатов, посвященных символизму и символике, в том числе знаменитой «Иконологии» Чезаре Риппы (1593), «Символических образов» Кристофоро Джарда (1626), «Аристотелевской подозрительной трубы» Эмануэле Тезауро (1655) и т.д. Анализ литературы о природе и сущности символики Гомбрих доводит до Фрейда, Крейцера и Юнга. Гомбрих обнаруживает и убедительно демонстрирует две различные философские традиции в интерпретации символизма: рационалистическую аристотелевскую и мистическую и неоплатоническую. Существенные различия, которые содержатся в этих традициях, заключается, по его мнению, в разном понимании функции языка: «Можно сказать, что платоновская и аристотелевская традиции, прослеживаемые по их отношению к символу, представляют две фундаментальные реакции думающего человека на проблемы, которые ставит перед нами существование языка. Платоники первыми заставили почувствовать, что “дискурсивная речь” не в силах передать опыт прямого постижения истины и “несказанную” насыщенность мистического видения»⁷. Каждая из этих традиций имела свои преимущества и недостатки и по-разному оказывала влияние на изобразительное искусство. Но очевидно, что именно неоплатоническое представление о достоинстве наглядных символов способствовало освобождению искусства и признанию эстетической сферы. К такому важному выводу приходит Гомбрих в

⁶ Gombrich E. Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance. P. 64.

⁷ Ibid. P. 190.

завершении своей книги, и этот вывод одинаково важен как для теории, так и для практики искусства.

Научная деятельность Гомбриха показывает, сколь важна традиция в исследовании искусства и культуры. Признанный представитель Венской школы, аккумулировавшей все лучшие достижения науки, он на протяжении полувека демонстрирует плодотворность ее принципов. Было бы нелепо, на наш взгляд, сравнивать или противопоставлять Гомбриха другим представителям этой школы⁸. Как сторонник альтернативного метода, он сам пытается найти у каждого из современных ему исследователей положительные стороны, но далек от того, чтобы абсолютизировать тот или иной подход к искусству. Работы Гомбриха внесли серьезный вклад в развитие современной истории искусства. Их публикация на русском языке сделает, наконец, его открытым как для отечественного читателя, так и для исследователей и, несомненно, будет способствовать развитию теоретического уровня истории искусства.

Эрнсту Гомбриху было чуждо повышенное самомнение, которое, порой, свойственно некоторым историкам искусства, считающих себя хранителями сакрального знания. Скорее он был самокритичен и всегда был открыт для разнообразных знаний. Он писал о себе. «Я никогда не был действительным историком искусства. Я никогда не был коннесёром, знатоком. Это не означает, что я не смогу сказать, принадлежит ли эта картина Рафаэлю или нет, но знаточество никогда не было моим интересом. На самом деле, меня интересовали общие типы объяснения и интерпретации, а это требовало определенной связи с научными исследованиями. Искусство требует понимания»⁹.

Очевидно, это суждение следует понимать в том смысле, что он не является историком искусства в традиционном и претенциозном смысле слова. Тем самым Гомбрих протестовал против сведения истории искусства к знаточеству – знанию имен, стилей, атрибуций. По его словам, вся огромная индустрия изучения истории служит не столько изучению прошлого, сколько пониманию и цементированию настоящего. «История искусства – писал Гомбрих, – это сеть взаимодействующих друг с другом институций и профессиональных практик, чья общая функция – фабрикация исторического прошлого, которое при условии его систематического изучения можно было бы разместить в настоящем с целью его использования. Со всеми своими родственными полями – художественной критикой, философской эстетикой, деятельностью художников, знаточеством, арт рынком, музеологией, туризмом, системой потребительского дизайна, индустрией художественного наследия – дисциплина, именуемая историей искусства, воплощает амальгаму аналитических методов, теоретических перспектив, риторических или дискурсивных протоколов... История искусства стала посредством собственной легитимизации, уникально действенным методом, нацеленным на создание, удержание и трансформации идентичности и истории, как индивидов, так и наций. Принципиальным продуктом истории искусства оказывается современность как таковая»¹⁰.

Книга «Символические образы» тематически посвящена искусству итальянского Возрождения. Но на самом деле она подтверждает убеждение Гомбриха в том, что история искусства – это универсальная дисциплина, цель которой в конечном счете собирание различных методов понимания искусства и утверждению идентичности его истории для современности.

⁸ Более подробно о роли Эрнста Гомбриха в исследовании истории искусства см.: *Шестаков В.* Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. М. РГГУ. 2006; *Шестаков В.* Трагедия изгнания: судьба Венской школы истории искусства. М. Галарт. 2005.

⁹ Gombrich E.H. Topics of Our Time. London, 1991. P.23

¹⁰ The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford, 1998, p.13-18 (Пер. С.Ванеяна).

В.П. Шестаков
заслуженный работник культуры РФ
профессор ГГГУ
доктор философских наук

Предисловие к 1-му изданию

В предисловии к своему сборнику «Норма и форма», посвященному проблемам стиля, вкуса и роли заказчика в Итальянском Возрождении, я упоминал, что готовится вторая часть, где речь пойдет о ренессансном символизме. На ее завершение ушло больше времени, чем предполагалось, поскольку я решил отказаться от принципа, по которому строилась первая книга и «Рассуждение о любимом коньке». Если в тех книгах собраны уже опубликованные статьи, то эта на треть составлена из нового материала. Я чувствовал, что надо привести ее в ногу со временем, причем не столько расширить библиографию (которая никогда не станет исчерпывающей), сколько по возможности прояснить ситуацию в этой важнейшей области исследований Возрождения.

Для девятнадцатого века Ренессанс был движением к свободе от монашеского догматизма Средних Веков – новообретенным наслаждением чувственными радостями и воспеванием телесной красоты. Некоторые крупные исследователи Ренессансной живописи, такие как Беренсон и Вёльфлин, по-прежнему верны этой интерпретации, для которой всякий интерес к символизму есть пустое и ненужное буквоедство. Одним из первых против эстетизма *fini de siècle* восстал Эби Варбург, основатель Варбургского Института, с которым я связан на протяжении почти всей моей научной карьеры. В недавно изданной творческой биографии я показываю, как мучительно он освобождался от этого антиисторического взгляда, чтобы донести до современного читателя, насколько важны были заказчикам и художникам той поры определенные сюжетные категории – категории, которые невозможно понять, не прибегая к забытым эзотерическим знаниям.

Эта-то необходимость и вызвала к жизни систематическое изучение ренессансного символизма, к которому часто и весьма однобоко сводят деятельность Варбургского института. Виднейшим исследователем в этой области стал великий Эрвин Панофский, создавший новую, развивающуюся область науки, названную иконологией. Такой подход неизбежно изменил и самый характер историко-искусствоведческой литературы. Если прежние авторы анализировали формальную гармонию шедевров Возрождения в цветистой, свободно льющейся прозе, то иконологические труды по необходимости сопровождается множеством сносок с цитатами и толкованием забытых текстов. Разумеется, такие детективные расследования по-своему увлекают, и, надеюсь, мой длинный и спорный очерк о «Мифологиях» Боттичелли хотя бы отчасти передает восторг, с которым я после шести лет войны вновь окунулся в работу.

Однако уже тогда я чувствовал и писал, что относительная легкость, с которой неоплатонические тексты могут использоваться в качестве ключа к мифологическим картинам Возрождения, рождает методологическую проблему. Кто скажет, вправе ли мы применить этот ключ в данном конкретном случае, и какую из многих открывающихся возможностей предпочесть? Вопрос встал еще острее, когда разные исследователи начали предлагать взаимоисключающие толкования, подкрепленные самой солидной эрудицией. Предлагаемая связь между изображением и текстом редко обладает неопровержимостью судебной улики. Сомнения еще увеличились со временем, из-за того, что метод часто применяли кому как вздумается. Сам Панофский со свойственным ему остроумием выразил свои опасения во фразе, которую я поставил эпиграфом к введению. Введение это – «Цели и границы иконологии» – обращено главным образом к моим коллегам, изучающим метод, без которого историкам искусства уже не обойтись. Вопросы эстетики, которые больше интересуют любителя живописи, обсуждается в моей ранее не публиковавшейся лекции о фресках Станцы делла Сеньятура Рафаэля, величайшем из символических циклов Возрождения.

Надеюсь, эта лекция, при всей своей неполноте, показывает, что упрек иконологии, якобы сосредоточившейся на интеллектуальных, в ущерб формальным, аспектам искусства,

зидается на непонимании. Мы не можем писать историю искусства, не изучая, как менялись функции зрительного образа в различных обществах и культурах. В предисловии к «Норме и форме» я утверждаю, что творческие способности художника могут развернуться лишь в определенном климате, и что он так же влияет на произведение искусства, как климат географический – на форму и характер растительности. Могу здесь добавить, что назначение, которому произведение искусства должно служить, в такой же мере направляет процесс отбора, как и в селекции растений или животных. Изображение, чья цель – явить более высокую философскую или религиозную реальность, примет иную форму, чем предназначенное воспроизвести видимое. Иконология показала нам, насколько эта обязанность искусства отображать невидимый мир духовных сущностей считалась непреложной не только для религиозного, но и для многих отраслей светского искусства.

Об этом и пойдет речь в очерке «Icones Symbolicae», давшей название всему сборнику. Это самая длинная и, боюсь, самая специальная статья в этой книге. Первоначально в ней рассматривалось неоплатоническое понимание изображений как инструмент мистического озарения. Я значительно расширил ее, чтобы отдать должное столь же влиятельному учению аристотелевской школы, которое связывает зрительный образ с дидактическим изречением и с риторической теорией метафор. Я так же увеличил хронологический охват статьи, чтобы показать, как эти идеи отразились у романтиков и далее в теориях символизма, разработанных Фрейдом и Юнгом.

Я полагаю, что этим оправдано мое решение представить широкой публике столь специальные исследования. Традиция, которая в них рассмотрена, интересна не только любителям старины. Она по-прежнему влияет на то, как мы сегодня говорим и думаем об искусстве. Как раз когда я работал над этой книгой, мне пришло приглашение на выставку в Королевскую школу живописи. На приглашении была цитата из введения к каталогу выставки (его написал Питер Берд): «Образ трансцендентного, указывающий на незримый мир чувств и воображения». Традиционная хвала загадочным символам, рожденным современными художниками, попрежнему несет отзвук древних метафорических идей, о которых я здесь пишу. Чтобы принять или отвергнуть подобные претензии, нам следует знать их предысторию.

В заключение мне хочется поблагодарить редакции журналов, в которых эти статьи первоначально опубликованы, прежде всего моих коллег из Журнала Варбургского института и института Курто, за разрешение их перепечатать. Мистер Дэвид Томасон и мисс Хиллари Смит любезно помогли в подготовке рукописи, а доктор И.Граф из Фэйдон-пресс, был, как всегда, неутомим и чуток в своих советах и помощи.

Э.Х.Г

Лондон, июнь 1971

Цели и границы иконологии

Есть определенная опасность, что иконология поведет себя не как этнология в противовес этнографии, но как астрология в противовес астрологии.

Эрвин Панофский, «Смысл в изобразительных искусствах», Нью-Йорк, 1955

Ускользающий смысл

В центре Лондона, на площади Пикадилли, высится статуя Эрота – «визитная карточка» увеселительных районов столицы. Возле нее обычно назначают свидания. Общее ликование, которым лондонцы встретили в 1947-м возвращение бога любви и покровителя развлечений, упрятого на время войны, показывает, как дорог им этот символ¹¹. Однако известно, что фигура крылатого юноши, целящего с вершины фонтана невидимой стрелой, отнюдь не изображает бога земной любви. Фонтан воздвигли в 1886–1893 годах в память великого филантропа, седьмого графа Шефтсбери, борца за социальное законодательство, о котором Гладстон сказал слова, начертанные на постаменте: «Пример своему ордену, благословение своему народу, имя, которое всегда будут вспоминать с благодарностью». В заявлении комиссии по увековечению памяти сказано, что фонтан Альберта Гилберта «имеет чисто символический смысл и изображает христианское человеколюбие». Сам скульптор десятью годами позже упомянул в разговоре, что действительно хотел символически представить труды лорда Шефтсбери: «Любовь, чьи глаза сокрыты повязкой, шлет стрелы доброты без разбора, но в полном сознании, с быстротою, какую птице дают крыла; ей некогда передохнуть или размыслить критически, она взмывает все дальше, невзирая на грозящие ей опасности».

Еще через восемь лет, в 1911-м, скульптор написал слова, показывающие, что его взгляды заметно сблизились с общественным восприятием статуи: «Граф мечтал о лучшей жизни для широких слоев общества. Я знаю, он очень заботился о женщинах, в частности, чтобы они имели возможность работать. Будучи к тому же знаком с континентальными обычаями, я стремился своим фонтаном привнести в лондонское уныние немного заграничной игривости». Так может, Эрот все-таки Эрот?

Однако остается другая загадка. Бытует устойчивое мнение, что скульптор, изображая целящего вниз лучника, якобы обыгрывал фамилию Шефтсбери (“shaft” – древко стрелы, “bury” – зарывать) – стрела зарылась в землю. По меньшей мере один свидетель уверял в 1947-м, что слышал такое объяснение из уст скульптора, перед тем, как со статуи сдернули покрывало. Увы, в 1903-м сам Гилберт назвал этот «глупый каламбур какого-то остряка-Солона» в числе других своих унижений на открытии фонтана, который ему, к слову, не дали завершить в соответствии с замыслом. Он хотел, чтобы из фонтана пили, и в этой связи добавлял, что проектировал цепи для кубков, отталкиваясь от инициалов Шефтсбери – мысль, по его мнению, видимо, куда более глубокая, нежели та, что ему приписывают.

Все это происходило совсем недавно (Гилберт умер в 1934-м), и все же добросовестный автор «Очерков Лондона», из чьей работы почерпнут этот рассказ, признает некую долю неопределенности. Какой смысл вкладывал скульптор? Мы знаем, что он был противник «брючно-сюртучной» монументальной школы и с жаром убеждал комиссию принять иное решение памятника. Славу ему принесли мифологические персонажи, в частности, «Икар», и он явно увлекся творческими возможностями памятника, где от фигуры требовалась бы подобная же легкость. Его Эрот, едва касающийся ногой постамента – вариант скульптурной задачи, столь блестяще решенной Джованни да Болонья в его «Меркурии». Не следует ли нам заключить, что для художника в этом и заключался смысл работы, безотносительно символического значения или скрытых шарад, которые так волнуют иконолога?

Но чем бы ни руководствовался Гилберт в выборе темы, ему надо было убеждать комиссию, приносившую свои интересы к поставленной задаче. Спор о том, кто, комиссия или скульптор, был озабочен «истинным» смыслом статуи, никуда нас не приведет. В итоге мы

¹¹ Об этом и о дальнейшем см. F.H.W. Sheppard (Ed.), *Survey of London*, XXXI, 1963, *The Parish of St. James Westminster*, pt.II стр.101-10.

лишь выясним, что «смысл» – понятие скользкое, особенно в применении к статуе или картине, а не к высказыванию. И впрямь, иконолог не без зависти взглянет на приведенное выше изречение Гладстона. Никто не сомневается, что у него есть смысл. Верно, иного прохожего озадачат слова «пример своему ордену», но никто не станет оспаривать, что у высказывания есть смысл и его можно отыскать.



Альберт Гилберт: Эрот. Лондон, площадь Пиккадилли



Альберт Гилберт: Эрот. Внизу: деталь основания

Изображения явно занимают странное промежуточное положение между речевыми высказываниями, чье назначение – нести смысл, и порождениями природы, которые лишь мы способны наделить смыслом. При открытии фонтана на Пикадилли один оратор назвал его «самым подходящим памятником лорду Шефтсбери, который всегда давал воду равно богатым и бедным». Это – простое, даже банальное сравнение, никто не выведет из него, что фонтан означает благотворительность, не говоря уж о том, что раздача воды богатым – странное занятие для филантропа.

Но как же быть со смыслом произведений искусства? Вроде бы можно вывернуться, объявить, что существуют разные «уровни смысла». Например, статуя Гилберта в *предметно-изобразительном* плане представляет собой крылатого юношу. Изображение можно соотнести с конкретным юношей, например, с божеством Эротом, что превращает его в *иллюстрацию* мифа, и тогда можно сказать, что Эрот здесь использован как *символ человеколюбия*¹². Однако при ближайшем рассмотрении эта аппроксимация смысла трещит на всех уровнях. Как только мы начнем задавать каверзные вопросы, видимая тривиальность предметно-изобразительного смысла исчезает, и мы поневоле ставим под сомнение самую необходимость соотносить художественную форму с каким-то воображаемым значением. Часть форм можно, разумеется, назвать и классифицировать как ногу, крыло, лук, но остальные не лезут в эту разграфленную сетку. Орнаментальные чудища на постаменте, безусловно, в какой-то мере изображают морских тварей, но где в такой композиции кончается смысл и начинается декоративный узор? В интерпретацию предметно-изобразительной условности входит более, нежели буквально «открыто взору». Художник много больше писателя зависит от того, что я в «Искусстве и видимости» назвал «вкладом созерцающего». Интерпретация предметной изобразительности всегда будет до определенной степени размытой. Скульптура не только абстрагируется от цвета и фактуры, зрителю еще и неведом масштаб, с которым ее соизмерить. Эрот в воображении Гилберта мог быть великаном или мальчишкой – нам этого не узнать.

Если интерпретатору, стремящемуся проникнуть в смысл образа, эти ограничения покажутся не столь важными, то следующий уровень иллюстрации явит более серьезное затруднение. Несомненно, отдельные черты статуи признаны облегчить узнавание – крылатый юноша с луком вызывает у образованного западного человека только одну ассоциацию – с купидоном. Это одинаково применимо и к картине, и к литературному тексту. Главное отличие в том, что ни одно словесное описание не может сравниться в подробности с картиной. Любой текст дает огромный простор воображению художника. Один и тот же текст можно проиллюстрировать бесчисленными способами. А вот реконструировать иллюстрированный текст только по картине или скульптуре – невозможно. Единственное, что мы знаем наверняка – не все ее черты есть в искомом тексте. Какие есть, а каких – нет, мы узнаем, только получив этот текст из другого источника.

Из всего, что было сказано о третьей задаче интерпретации – установить символическое значение в наш конкретный исторический момент – видно, как расплывается сама концепция смысла. Эрот для лондонских гуляк – одно, для комиссии по увековечению – совсем другое. Шарада с зарытой стрелой так хорошо вписывается в обстоятельства, что допустимо отстаивать ее неслучайность. А что? Острый ум в том и состоит, чтобы исследовать подобные совпадения и находить смысл, которого никто не вкладывал.

Но так ли это важно? Разве иконолога заботит в первую очередь намерение творца? Стало почти модным это отрицать, особенно с открытием бессознательного и его роли в искусстве,

¹² E. Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1930) и Goran Hermeren, *Representation and Meaning in the Visual Arts* (Lund, 1969).

когда прямолинейное понимание намерения, казалось бы, утратило былую значимость. Однако я сказал бы, что ни уголовный суд, ни суд критики не может существовать дальше, если мы совсем отбросим это понятие.

К счастью, вопрос этот дотошно рассмотрен в книге о литературной критике, «Надежность интерпретации» Д.Э.Хирша.¹³ Главная цель этого сухого исследования – именно восстановить в правах добрый старый взгляд: книга значит то, что хотел сказать автор, и цель интерпретатора – это его намерение выяснить. Чтобы компенсировать такое сужение понятия «смысл», Хирш предлагает ввести два термина, которыми интерпретатор сможет оперировать в определенном контексте – *значимость* и *подтекст*. Мы видели, например, что значимость гилбертовского Эрота со времени его создания изменилась до неузнаваемости. Именно из-за таких случаев Хирш отвергает простой взгляд, будто произведение значит то, что оно значит для нас. Смысл статуи – это то, что намеренно в нее вкладывали: символически изобразить человеколюбие лорда Шефтсбери. Разумеется, вполне может быть, что в выборе фигуры Эрота был *подтекст*, определивший и смысл, и последующую смену значимости. Однако, если толкование смысла можно вместить в простое высказывание, например, в заявление комиссии, то вопрос о подтексте всегда открыт. Мы знаем, что Гилберт противостоял «брючно-сюртучной» школе и хотел привнести толику заграничной веселости в чопорную атмосферу викторианской Англии. Чтобы раскрыть такое намерение, нам пришлось бы написать книгу, и все равно, мы затронули бы лишь поверхность, идет ли речь о наследии пуританства или о концепции «заграничной игривости», преобладавшей в девяностых годах девятнадцатого столетия. Но эта нескончаемость в интерпретации смысла никоим образом не относится лишь к произведениям изобразительного искусства. Вспомним, что Гладстон в надписи на памятнике назвал Шефтсбери «примером своему ордену». Не всякий современный читатель сходу вникнет в смысл этих слов, поскольку мы уже не думаем о пэрах как о членах одного ордена. Однако всем ясно, что мы доискиваемся того самого смысла, который Гладстон намеревался вложить в надпись. Он хотел превознести лорда Шефтсбери как человека, которому его собратья-пэры могут и должны подражать.

С другой стороны, подтекст надписи оставляет простор для спекуляций. Нет ли здесь отзвука политической полемики? Не намекает ли Гладстон, что другие пэры слишком мало думают о социальном законодательстве? Поиски скрытого смысла вновь увлекут нас в густые дебри.

Без сомнения, мы попутно узнали бы массу захватывающих подробностей из жизни Гладстона и английского государства, но далеко вышли бы за рамки поставленной задачи: выяснить, что именно он хотел сказать. Хирш, занимавшийся литературой, а не изобразительным искусством, пришел к выводу, что желаемый смысл произведения можно установить, лишь решив, в каком жанре или категории литератор намеревался писать. Если мы не постараемся первым делом выяснить, писалось данное сочинение как трагедия или как пародия, то с большой долей вероятности попадем впросак. Может показаться удивительным, зачем столько твердить о важности этого первого шага, но Хирш убедительно показывает, как трудно интерпретатору, раз ошибившись, вернуться и начать с начала. Известны случаи, когда люди смеялись над трагедией, приняв ее за пародию¹⁴.

Хотя традиции и функции изобразительных искусств совсем не такие, как у литературы, значение категории жанра в деле интерпретации тут не менее велико. После того, как мы установили, что Эрот принадлежит к традиции мемориальных фонтанов, мы уже вряд ли сильно

¹³ D.E. Hirsh, *Validity in Interpretation* (New Haven, 1967).

¹⁴ Этот же вопрос я обсуждаю под несколько иным углом в “Expression and Communication”, *Meditation on a Hobby Horse* (London, 1963), особенно на стр.66 и 67.

ошибемся в его толковании. Если мы сочтем его рекламой близлежащего театра, мы можем никогда не добраться до его смысла.

Иконография и иконология

Можно возразить, что выводы, сделанные на примере поздневикторианского памятника, едва ли приложимы к искусству Возрождения, о котором, в конечном счете, у нас главным образом и пойдет речь. Однако историку всегда следует двигаться от известного к неизвестному, и он меньше удивится, увидев, как ускользает смысл от исследователя Возрождения, если наблюдал подобное же затруднение много ближе к своей эпохе.

Более того, установленный Хиршем методологический принцип – назовем его приматом жанра – для искусства Возрождения даже важнее, чем для девятнадцатого века. Не будь в традиции западного искусства определенных жанров, иконологу осталось бы только опустить руки. Если бы любое ренессансное изображение могло иллюстрировать любой текст, если бы красивая женщина с ребенком на руках не толковалась бы однозначно как Мадонна с Младенцем, но могла бы относиться к любому роману, в котором рождается дитя, или даже к руководству по уходу за новорожденными, рисунки вообще нельзя было интерпретировать. Только потому, что есть такой жанр, как алтарная роспись, и такая тематика, как легенды, мифы, аллегории, можно восстановить сюжеты. И здесь, как в литературе, ошибка в определении категории, или, хуже, незнание возможных категорий, сбивают с толку самого хитроумного толкователя. Помню одного одаренного исследователя, который в иконологическом запале принял святую Екатерину с ее колесом за Фортуну. Святая была изображена на стороне алтаря, посвященной Богоявлению, и это навело его на мысль о роли Судьбы в деле спасения. Так недолго было бы и раскопать новую ересь, если бы ему не указали на ошибку.

Одной из задач иконографии всегда считалось установление текстов, которые данная религиозная или светская картина иллюстрирует. Как любая детективно-историческая работа, распутывание иконографических загадок требует не только определенных знаний, но и везения. Зато, если и впрямь повезет, результат иконографического исследования может порой убедить и самого взыскательного судью. Если сложную иллюстрацию удалось соотнести с текстом, в котором имеются все ее основные детали, впору сказать, что иконограф с блеском провел следствие. Если есть целая серия иллюстраций, соответствующая такой же последовательности в тексте, вероятность случайного совпадения исчезающе мала. Я считаю, что три примера в этом томе отвечают подобным требованиям. В первом идентифицируется астрологический текст или тексты, проиллюстрированные в *Sala dei Venti* в Палаццо дель Тэ, второй объясняет версию истории Венеры и Марса в том же дворце, а третий соотносит пуссеновского «Ориона» с текстом, который не только пересказывает, но и объясняет историю – объяснение, которое Пуссен развернул в своих иллюстрациях.

Остальные очерки посвящены более спекулятивным толкованиям, но там речь пойдет о задачах скорее иконологических, чем иконографических. Я вовсе не хочу сказать, что различие между этими науками так очевидно или что их так уж обязательно разводить врозь. Однако, в общем и целом, мы, после новаторских исследований Панофского, понимаем под иконологией скорее реконструкцию программы, нежели идентификацию конкретного текста.

Надо объяснить, как это делается, чтобы показать и увлекательность, и опасность метода. В искусстве итальянского Возрождения есть определенное число изображений и циклов, которые нельзя объяснить как прямолинейную иллюстрацию существующего текста. Более того, мы знаем, что заказчики порой сами выдумывали сюжеты, которые хотели увидеть воплощенными, либо приглашали ученого мужа снабдить художника тем, что мы называем «программой». Трудно сказать, так ли этот обычай был распространен, в частности, в пятнадцатом столетии, как утверждают современные исследователи, но примеры подобных «либретто» безусловно встречаются, особенно со второй половины шестнадцатого века. Если бы эти программы в свой черед строились на оригинальной выдумке или фантазии, задача восстано-

ления такого утраченного текста была бы безнадежной. Но это не так. Жанр программы базировался на определенных условностях, глубоко укорененных, что касается Ренессанса, в канонических текстах религиозного или античного происхождения. Знание этих текстов и знание самой картины служит для иконолога теми точками опоры, между которыми он постепенно перебросит мост, соединяющий изображение и сюжет. Интерпретация становится реконструкцией утраченных свидетельств. Но иконологу мало только установить по этим свидетельствам проиллюстрированную историю. Он хочет добраться до ее смысла в конкретном контексте: восстановить (в терминах нашего примера), что должен был означать Эрот на фонтане. Разумеется, он вряд ли преуспееет в этом, если плохо представляет себе, какого рода программу могла предложить скульптору викторианская комиссия по увековечению. Если взять работу в отрыве от всего остального, ей можно приписать какое угодно значение. Мы называли рыбоподобных тварей на фонтане орнаментальными, но почему бы им не быть рыбами, символизирующими Христа, или, напротив, чудищами, которых попирает Эрот-Любовь?

Один из очерков в этом томе рассматривает проблемы, вытекающие из такой методологической неопределенности. В нем ставится вопрос, не слишком ли далеко заходят толкования фресок Станцы делла Сеньятура Рафаэля. Пусть далеко не все согласятся с моими частными предположениями, но в книге о символизме в ренессансном искусстве нельзя было обойти вопрос о границах интерпретации. Любое иконологическое исследование зависит от нашего исходного убеждения в том, что следует искать, иными словами, от нашего убеждения, что возможно и что невозможно в данную эпоху в данной среде.

Теория приличий

Снова мы возвращаемся к постулированному раньше «примату жанра». Здесь явно не место для сводного обзора всех категорий и применений ренессансного изобразительного искусства, да такой обзор и невозможно составить. Эмиль Маль¹⁵ привел образец принципов, на которых можно выстроить такой перечень для религиозного искусства, а Пиглер¹⁶ и Раймонд ван Марл¹⁷ по крайней мере сделали первые наброски для светских сюжетов. Однако эти работы, перечисляющие возможные сюжеты, помогут скорее иконографу, чем иконологу.

К счастью, сами ренессансные авторы кое-что рассказали о принципах, по которым должно использовать сюжеты в разном контексте. Они явно исходили из важнейшего сообщения всей классической традиции, а именно, из понятия приличий. Тогда это слово употреблялось в куда более широком смысле, лучше всего сохранившемся в глаголе «приличествовать», то есть «подходить» тому-то и тому-то. Есть приличествующее обстоятельствам поведение, приличествующая случаю манера речи и, разумеется, приличествующие данному контексту сюжеты.

Ломаццо в шестой главе своего «Трактата»¹⁸ приводит список сюжетов для украшения различного рода мест, начиная, как ни странно, с кладбищ. Здесь он упоминает ряд связанных со смертью священных эпизодов, как то: Успение Божией Матери, смерть Лазаря, Снятие с Креста, погребение Сары, предсмертное пророчество Иакова, погребение Иосифа и «таковые прискорбные события, коим мы много имеем образцов в Писании» (гл. XXIII). С другой стороны, в залах совета, где заседают «светские князья и синьоры», он предлагает изображать такие сюжеты, как речь Цицерона против Катилины в Сенате, совет ахейцев перед отплытием в Трою, споры военачальников и мудрецов (Ликурга, Платона и Демосфена у греков, Брута, Катона, Помпея и цезарей у римлян) или ссора Аякса и Одиссея из-за доспехов Ахилла. Далее следует еще более длинный перечень библейских и древних сюжетов для судебных помещений или подвигов воинской доблести для дворцов, в то время как для садов и фонтанов уместны «истории о любви богов», в которых упоминаются «вода, деревья и прочие приятственные и радостные предметы»: Диана и Актеон, Пегас выбивает копытом Кастальский ключ, Грации купаются в ручье, Нарцисс над источником и т. д.

Эти и другие истории были четко рассортированы в умах людей эпохи Возрождения, так что те могли с легкостью назвать, скажем, библейские сюжеты, включающие огонь, или отрывки из Овидия, в которых фигурирует вода. При этом принцип приличествования не оставался мертвой буквой. Фонтан Ориона работы Монторсоли в Мессине – прекрасный пример использования этого принципа. Его декоративные мраморные рельефы, описанные Вазари¹⁹, являют двенадцать мифологических эпизодов с участием воды: бык уносит Европу по волнам,

¹⁵ Emile Male, *L'Art religieux du 12e siecle en France* (второе издание, Paris, 1924; новое издание, 1940); *L'Art religieux du 13e siecle en France* (шестое издание, Paris, 1925); *L'Art religieux de la fin du moyen-age en France* (Paris, 1908) *L'Art religieux apres le Concile de Trente* (второе издание, Paris, 1951)

¹⁶ Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Bde. (Budapest, 1956).

¹⁷ Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au moyen-age a la Renaissance et la decoration des demeures*, 2 vol. (Гаара, 1931 и 1932).

¹⁸ Giampaolo Lomazzo, *Tratato dell'Arte della Pictura*, Милан, 1584, книга 4, глава 23. (Я цитирую по изданию Рим, 1844). Отрывки из введения и первой книги, переведенные А.И. Аристовой, напечатаны в сборнике «Мастера искусства об искусстве» М., «Искусство», 1966.

¹⁹ Giordgio Vasari, *Le Vite de' piu eccelenti Pitotri Scultori ed Architetti con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, в 9-ти томах. (Флоренция, 1878–85), VI, стр. 647 Русский перевод А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского под редакцией А.Г. Габричевского: Джорджо Вазари, «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (в 5 томах) М., «Искусство», 1963.

Икар падает в пучину, Аретуза обращается источником, Ясон пересекает море и т.д., не говоря уже о всевозможных нимфах, речных божествах и морских чудовищах, дополняющих фонтан в полном соответствии с принципом приличий.

Все эти примеры позволяют вывести простой, легко восстанавливаемый принцип отбора. Можно назвать его методом пересечений по аналогии с буквами и цифрами по краям шахматной доски или карты. Цифра и буква вместе дают квадрат. Ренессансный художник или тот, кто ему советовал, держал в голове несколько таких карт, где по одной стороне шли, скажем, сюжеты из Овидия, а по другой – типичные задачи. Как буква В на карте задает не один квадрат, а целую полосу, которую можно сузить, лишь зная цифру, так и сюжет об Икаре имел не одно значение, но целый их набор, в свою очередь определяемый контекстом. Ломатццо [по смыслу – Монторсоли] использовал эту тему из-за ассоциации с водой, а гуманист, советовавший, как украсить Амстердамскую ратушу, выбрал ее для Палаты по делам о несостоятельности как предостережение не заноситься слишком высоко, спасение же Ариона дельфином у него символизирует не воду, а страховку от кораблекрушения.

Впрочем, такое пересечение двух требований не всегда отвечало представлению заказчика о самом подходящем изображении. Резное украшение над камином работы Бенедетто да Ровеццано являет пример еще более богатого взаимодействия. Вместилищу огня явно пристал сюжет с участием пламени – казалось бы, сама собой напрашивается кузница Вулкана. Здесь же изображена история Креза и Кира, где костер отвечает требованию подходящего сюжета, а Солоновское предупреждение «помнить о конце» – равно важному условию нравственной поучительности.

Приходилось брать в расчет и другие соображения, не в последнюю очередь – предпочтения и склонности художника. Часто подразумевается, что ренессансные наставления не учитывали творческих интересов художника, однако это далеко не так. Выбор тем был настолько широк и разнообразен, что позволял удовлетворить и требования приличий, и пожелания художника. Описывая Аретино свои фрески из жизни Цезаря, Вазари начинает с пристрастия заказчика к избранному герою, что и побудило того украсить целый дворец сценами из жизни Цезаря. Первым делом Вазари изобразил бегство Цезаря от Птолемея: Цезарь плывет, его преследуют воины. «Как видишь, я изобразил сражение нагих фигур, во-первых, дабы показать мастерство, и, во-вторых, дабы соответствовать истории».



Джованни Болонья: Меркурий. Флоренция, Национальный музей



Падение Икара (вверху); Арион на дельфине. Амстердам, Городская ратуша. Гравюра из Title. Afbeelding van't Stadt Huys van Amsterdam Якоба ван Кампена, 1664



Бенедетто да Ровеццано: Украшение камина. Деталь.. Флоренция, Национальный музей



Бернардино Луини: Кузница Вулкана. Милан, Брера

Здесь, возможно, Вазари был волен в своих действиях, но мы знаем, что художник мог не подчиниться фантазиям заказчика. В этом и многих других отношениях наставление, которое

Аннибале Каро составил для Таддео Цуккаро, расписывавшего Палаццо Капрарола, достойно рассмотрения в качестве парадигмы. Тот кусок, который касается спальни с ее мифологическими фигурами, символизирующими ночь и сон, можно найти в «Жизнеописании Таддео Цуккаро» Вазари.²⁰ Другой, относящийся к кабинету, еще более занимателен для иконолога. К несчастью, высокоученые гуманисты обладали изрядным досугом и любили блеснуть эрудицией. У современного читателя не всегда хватает терпения продрасть сквозь их писания, поэтому мы приведем несколько абзацев для образца, поместив полный текст в приложение, где ценители жанра смогут проштудировать его в свое удовольствие.

Темы для росписи кабинета светлейшего монсиньора Фарнезе следует приновлять к расположению художника, либо же ему приновлять свое расположение к вашим темам. Поелику ясно, что он не желает приновляться к нам, мы вынуждены приновляться к нему, дабы избежать путаницы. Оба сюжета, относящиеся к теме, подходят к уединению. Он делит свод на две основных части, поля для историй и орнамент, их окружающий.

Далее Каро предлагает для основной части «главный и самый достохвальный вид уединения, сей нашей религии, который отличается от уединения языческого, ибо велит оставить уединение и наставлять людей, тогда как язычники скрывались от людей в уединение». Посему в середине должен был помещаться Христос и с Ним св. Павел, св. Иоанн Креститель, св. Иероним и другие. Из язычников, избравших уединение, Каро предлагает платоников, выкалывающих себе глаза, чтобы зрение не отвлекало их от философии, Тимона, который отбивался от докучных камнями, и других, вручавших людям написанные таблички, чтобы избежать разговора. Две истории отводились тому, как в уединении сочиняются законы: Нума в долине Эгерии, Минос, выходящий из пещеры. Четыре группы отшельников должны были расположиться по углам: индийские гимнософисты, поклоняющиеся солнцу, гипербореи с мешками провизии. Друиды «в дубравах, которые они читали... пусть будут одеты, елико пожелает художник, лишь бы все одинаково» и иессеи, «иудейская секта, всецело посвятившая себя размышлениям о предметах божественных и нравственных... их можно изобразить с сундуком одежд, бывших у них в общем владении».

Десять вытянутых декоративных полей Каро предлагает заполнить склоненными фигурами философов и святых (каждый – с подходящим изречением), а маленькие прямые поля – прославленными мужами, удалившимися в уединение. Среди прочих названы папа Целестин, Карл V и Диоген.

Остается двенадцать мелких полей, и, поскольку людей в них не вместить, я предложил бы изобразить зверей как гротески и символы уединения. [Углы займут Пегас, гриффон, слон, молитвенно обращенный к луне и орел, похищающий Ганимеда]; они будут означать возвышенность размышляющего ума; в два маленьких квадрата один насупротив другого... я помещаю одинокого орла, глядящего на солнце, который в таком виде означает размышление, будучи при том же сам по себе созданием одиноким, выкармливающим лишь одного из трех отпрысков, а двух выбрасывающим. В другом я располагаю феникса, также обращенного к солнцу, который будет представлять возвышенность и утонченность размышления, равно как и одиночество, ибо он в мире всего один.

Из оставшихся шести маленьких полей в одном должна была помещаться змея, которая обнаруживает проницательность, рвение и осмотрительность в размышлении и потому посвящена Минерве, в следующем – одинокий воробей, в третьем – еще одна птица Минервы, то

²⁰ Vasari, Milanesi, VII, pp.115-29.

есть сова, и в четвертом – эритакус, птица, которая якобы ищет уединения и не выносит общества себе подобных. «Я еще не выяснил, каков его вид, но оставляю это на усмотрение художника. Пятый отводится пеликану, с которым Давид сравнил себя в своем одиночестве, когда бежал от Саула, пусть будет белая птица, худая, ибо теряет кровь, выкармливая ею птенцов... Наконец, заяц, ибо написано, что зверь этот столь любит уединение, что не отдыхает, пока не останется один...»

Остаются украшения, которые я предоставляю воображению художника, но считаю полезным напомнить, чтобы он всемерно приурочивался и выбирал такие гротескные инструменты людей ученых и любящих уединение, как глобусы, астролябии, армиллярные сферы, квадранты, секстанты... лавры, мирты... подобные новшества.²¹

²¹ Botatri-Ticozzi, *Raccolta di letetre*, III, стр.249–56 (Письмо от 15 мая 1565). Все письмо приведено в здесь, стр..... О Тадео Цуккарро см. J.A. Gere, *Taddeo Zuccaro* (London, 1969).



Таддео Цуккаро: Гипербореи; вверху: Диоген; внизу: Сулейман и Эврипид. Капрарола, Палаццо Фарнезе



Ван Эйк: Благовещение. Нью-Йорк, Музей Метрополитен



Боттичелли: Мадонна Евхаристии. Бостон, Музей Изабеллы Стюарт Гарднер

Если исключить этот пункт, художник следовал указаниям Каро, который, вероятно, добавил еще надписи и сюжеты, что и повлекло некоторые изменения в проекте.

Когда мы читаем такое подробное наставление и сравниваем его с законченной росписью, у нас возникают два взаимосвязанных вопроса. Впервые, смогли бы мы разгадать смысл рисунка, не зная текста, восстановить наставление только по фрескам? Если я прав и ответ отрицательный, еще более насущным становится второй вопрос: почему это не удалось бы в данном конкретном случае и какие вообще препятствия возникают на этом пути?

Некоторые затруднения случайны и в то же время характерны. Каро не знал, как одеть друидов, и предоставил художнику решать самому. Безусловно, надо быть телепатом, чтобы угадать друидов в этих жрецах. То же и с любящей одиночество птицей «эритакусом», о которой Каро вычитал у Плиния. Мы по сей день не знаем, кого Плиний имел в виду, и здесь, опять-таки, Каро дал художнику карт-бланш. Мы никогда не додумались бы, кто тут изображен.

Есть и случаи, где Каро предложил столь замысловатые сцены, что художник не сумел их внятно изобразить. Смогли бы мы догадаться, что один из платоников выкалывает себе глаза, и что табличка, появляющаяся из леса, должна уберечь ее владельца от докучливых людей? Способен ли самый эрудированный иконолог вспомнить эти сюжеты или их связь с платонической школой?

Вазари, во всяком случае, не смог. Хотя он много чего знал о Капрароле и дружил с Аннибале Каро, хотя был в курсе, что главная тема цикла – одиночество, и верно приводит многие надписи, хотя он узнал Сулеймана, он неверно толкует действие на панели, где, по его словам, «изображено множество фигур, пребывающих в лесах, чтобы избежать общения с другими людьми, некоторые из которых пытаются нарушить их покой, побивая их камнями, в то время как другие выкалывают себе глаза, чтобы этого не видеть».²²

Конечно, Каро и Цуккарро сильно усложнили нам задачу, но и без этого мы могли бы ошибиться в значении отдельных символов, не дойди до нас текст Каро.

Хотя они все собраны здесь из-за ассоциации с одиночеством, почти каждый из них имеет и другие значения. Слона, коленопреклоненного перед луной, Каро предложил для соседней спальни из-за его ассоциации с ночью²³, Пегас, как мы видели, может украшать фонтан из-за своей связи с Кастальским ключом; нет нужды говорить, что он же символизирует Поэзию или Добродетель. Феникс, как правило, означает Бессмертие, а пеликан – Милосердие. Толкование их как символов одиночества показалось бы натянутым, не будь у нас в подтверждение слов Каро.

²² Vasari, Milanesi, VII, p. 129.

²³ Vasari, Milanesi, VII, p. 128.

Словарь вводит в заблуждение

Наставление Каро подтверждает то, что постулировалось в самом начале: вырванное из контекста изображение невозможно истолковать верно. И тут нет ничего удивительного. В конце концов, то же относится и к словам, которые обретают смысл только в структуре фразы. Мы сказали, что смысл, который Гладстон вкладывал в слова «пример своему ордену», вполне ясен, но ведь слово «order» приобретает определенное значение только в контексте. Взятое в отрыве, он может означать приказ, порядок или награду. Верно, что люди, изучающие язык, находятся в плену заблуждения, будто «значение» слова можно посмотреть в словаре. Они редко замечают, что и здесь работает введенный мной «принцип пересечения». Им предлагают набор «смыслов», из которого надо выбрать подходящий к окружающему тексту. Будь лорд Шефтсбери монахом, слова «его орден» пришлось бы интерпретировать иначе.

Если разбор образов в известном контексте и приводит к какому-нибудь выводу, то лишь к такому: в исследовании символов множественность смыслов еще более заметна, чем в повседневном языке. Этот-то важнейший факт нередко затемняется тем, как иконологи преподносят свои толкования. Естественно, в текстах и сносках они указывают главу и стих для значения данного символа – значения, подтверждающего их интерпретацию. Здесь, как в языке, у несведущих создается впечатление, будто символы – своего рода код, и каждому символу соответствует одно единственное значение. Это впечатление еще усиливается тем, что существует множество средневековых и ренессансных текстов, толкующих символы и порою цитируемых на манер словаря.

Наиболее известный из таких словарей – «Иконология» Чезаре Рипы 1953 года, где персонификации понятий приведены в алфавитном порядке с указанием их символических атрибутов²⁴. Те, кто цитирует Рипу, как словарь, вместо того, чтобы читать его указания и пояснения (а в мировой литературе есть чтение поувлекательней), легко попадают под впечатление, будто Рипа сообщает им криптографический код для распознавания образов. Однако если бы они провели над книгой чуть больше времени, то увидели бы, что намерение автора – иное. Оказывается, что «принцип пересечений», постулированный для программы в духе наставления Каро, применим и к методу символизации, который предлагает Рипа. Так удачно совпало, что понятие Одиночества и его описание читается у Рипы как сжатый вариант более подробного текста Каро. Аллегория Одиночества следует изображать «женою, облаченной в белое, с одиноким воробьем, сидящим у нее на голове, держащей под мышкой правой руки зайца, в левой же длани – книгу». И заяц, и воробей упомянуты у Каро, и хотя воробей в нашем представлении – птица скорее общественная, Рипа цитирует 102-й псалом, в котором говорится «*Factus sum sicut passer solitarius in tecto*».²⁵ Однако, если бы кто-то захотел интерпретировать любого воробья в ренессансной живописи как символ одиночества, он бы сильно ошибся.

Рипа недвусмысленно показывает, что символы, которые он использует как атрибуты, суть иллюстрированные метафоры. Метафоры не имеют обратного хода. В каких-то контекстах заяц и воробей могут изображаться из-за ассоциации с одиночеством, но у них есть и другие качества – заяц, например, может ассоциироваться с трусостью. К тому же Рипа четко держал в голове, что его метод не работает без помощи языка. «Если мы не знаем имен, невозможно проникнуть в знание о значениях, кроме как в случае самых избитых рисунков, коих использование сделало их общеузнаваемыми». Если мы спросим, зачем, коли так, было изобретать столь трудно узнаваемые персонификации, то ответ следует искать в общей теории символизма, что выходит за рамки задачи непосредственной расшифровки.

²⁴ О Рипе см. также в этой книге, стр. 263–269.

²⁵ И сию, как одинокая птица на кровле. Пс. 101, 8.

Философия символизма

Этому-то вопросу и посвящен главный очерк книги. В «Icones Symbolicae» выделены две такие традиции, но ни одна не рассматривает символы в качестве общепринятого кода. То, что я назвал аристотелевской традицией (к ней принадлежат и Рипа, и Каро), основано на теории метафор и целей, приводящей к тому, что можно назвать методом визуальных дефиниций. Мы узнаем про одиночество, изучая то, что с ним ассоциируется. Другая традиция, которую я назвал неоплатонической или мистической интерпретацией символов, еще резче противоречит идее общепринятого языка знаков. В этой традиции смысл знака не устанавливается соглашением, но сокрыт в нем самом и может быть отыскан знающими людьми. В этом представлении, которое в конечном счете восходит скорее к религии, чем к межчеловеческому общению, символы видятся загадочным языком божественного. Авгур, читающий знамения, мистагог, разъясняющий священный обряд, или жрец, толкующий храмовое изображение, иудейский или христианский вероучитель, размышляющий над значением Слова Божьего, имеют между собой хотя бы то общее, что все считают символ загадкой, в которую дано проникнуть только отчасти.

Это представление о божественном языке подробно разработано в традиции библейских экзегетов. Самое рациональное его изложение содержится в знаменитом отрывке из святого Фомы²⁶.

Любая истина может быть явлена двумя способами: в вещах или в словах. Слова означают вещи и одна вещь может означать другую. Создатель вещей может, однако, не только выразить смысл словами, но и заставить одну вещь означать другую. Вот почему Писание содержит двоякую истину. Одна заключена в вещах, названных использованными словами – буквальный смысл. Другая – в том, как вещи становятся фигурами других вещей, и это составляет духовный смысл.

Речь здесь идет о вещах, которые участвуют в библейском повествовании и видятся в то же время прообразами вещей грядущих. Если Писание говорит, что жезл Ааронов «расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали» (Числ. 17, 8), то его можно истолковать как провозвестие Креста; миндаль сам по себе символ, ибо оболочка его горька, подобно Страсти, а ядро сладко, подобно торжеству Искупления.

Однако святой Фома предостерегает нас от использования этого метода для перевода однозначных символов в дискурсивную речь. Для вещей, в отличие от слов, нет авторитетного словаря, и, по его мнению, быть не может.

Не по недостатку власти из духовного смысла нельзя вывести убедительных доводов, дело тут скорее в природе сходства, на котором основан духовный смысл. Ибо одна вещь может иметь сходство со многими; вот почему невозможно перейти от упомянутой в Писании вещи к единственному смыслу. Например, лев может означать Господа по одному сходству и дьявола по другому.

Святой Фома, как можно увидеть, вновь связывает отсутствие у «вещей» конкретного значения с доктриной о метафоре. Однако, когда происхождение метафор почитается боже-

²⁶ St. Thomas Aquinas, *Quaestiones quodlibetales*, ed. P. Mandonnet (Paris, 1926), VII, 14, p.275: "...non est propter defectum autoritatis quod ex sensu spirituali non potest trahi efficax argumentum; sed ex ipsa natura similitudinis, in qua fundatur spiritualis sensus. Una enim res pluribus similis esse potest; unde non potest ab illa, quando in Scriptura sacra proponitur, procidi ad aliquam illarum determinate; sed est fallacia consequentis: verbi gratia, leo propter aliquam similitudinem significat Christum et diabolum."

ственным, самая их неоднозначность обретает для читателя Священного Слова особую притягательность. Он чувствует, что человеческий ум не в силах исчерпать весь смысл или смыслы, заключенные в языке Божества. Каждый символ содержит множество смыслов, которые размышление или изыскания способны выявить лишь частично. Нам следует помнить, какую роль некогда играли эти размышления в жизни людей ученых. У монаха в келье было всего несколько текстов, чтобы читать и перечитывать, обдумывать и толковать, и долгие часы с успехом заполнялись поисками смысла. И это отнюдь не было лишь упражнением ищущего занятий праздного ума. Раз откровение дается людям в загадках, значит эти загадки, воплощенные в Писании, а также в языческих мифах, надо распутывать вновь и вновь, чтобы найти ответы на вопросы истории и природы. Метод отыскания смысла помогал священнику составлять проповеди на каждый день по заданным текстам, приспособлявая их к меняющейся жизни прихожан, санкционировал чтение языческих поэтов, которых в противном случае следовало бы изъять из монастырских библиотек, добавлял значимости украшению храма и отправлению священных обрядов.

Всех, кто читал ренессансные тексты, одновременно изумляет и удручает, сколько учености и хитроумия тратилось на такое приложение методов экзегезы к самым разным источникам, изображениям или событиям. Для иконолога очень велик соблазн подражать этим методам и в свою очередь приложить их к творениям прошлого.

Уровни смысла?

Но прежде, чем поддаться соблазну, давайте помедлим и спросим себя, до какой степени применим этот подход к толкованию старинных изображений? Да, в каждом из них можно вычитать любого рода подтексты (в терминологии Хирша), но должны ли они нести более одного смысла? Должна ли картина содержать, как сейчас иногда утверждается, четыре разные смысла, которые экзегеты предполагали в Священном Писании, и которые читатель, по мысли Данте, должен увидеть в его «Комедии»?

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.