ЭРВИН

ПАНОФСКИ

IDEA

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ
В ТЕОРИЯХ ИСКУССТВА
ОТ АНТИЧНОСТИ ДО КЛАССИЦИЗМА

АНДРЕЙ **НАСЛЕДНИКОВ**

ERWIN

PANOFSKY

IDEA

EIN BEITRAG

ZUR BEGRIFFSGESCHICHTE

DER ÄLTEREN KUNSTTHEORIE

BRUNO HESSLING

BERLIN · 1960

КЛАССИКА ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ЭРВИН ПАНОФСКИ

IDEA

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ В ТЕОРИЯХ ИСКУССТВА ОТ АНТИЧНОСТИ ДО КЛАССИЦИЗМА

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО
Ю. Н. ПОПОВА

АНДРЕЙ НАСЛЕДНИКОВ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

РЕДАКТОР А. Г. НАСЛЕДНИКОВ
ТЕХНИЧЕСКИЙ ДИРЕКТОР О. Н. СТАМБУЛИЙСКАЯ

Панофски, Эрвин
Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. — Изд. 2-е, испр. — СПб.: Андрей Наследников, 2002. — 237 с. (Классика искусствознания)

Классический труд Эрвина Панофски (1892–1968), одного из крупнейших искусствоведов двадцатого столетия.

Для специалистов по философии и культурологии, искусствоведов, студентов гуманитарных вузов.

ISBN 5–901410–24–6

© Gerda S. Panofsky, 1999
© Ю. Н. Попов, перевод, 1999
© А. Г. Наследников, издание, 2002

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА
7

ПРЕДИСЛОВИЕ
КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ
8

ПРЕДИСЛОВИЕ
11

ВВЕДЕНИЕ
15

АНТИЧНОСТЬ
20

СРЕДНИЕ ВЕКА
36

ВОЗРОЖДЕНИЕ
44

МАНЬЕРИЗМ
65

КЛАССИЦИЗМ
90

МИКЕЛАНДЖЕЛО И ДЮРЕР
99

ПРИМЕЧАНИЯ
111

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ I
ДЖ. П. ЛОМАЦЦО "О ПРЕКРАСНЫХ ПРОПОРЦИЯХ"
И "КОММЕНТАРИЙ К 'ПИРУ'" МАРСИЛИО ФИЧИНО
205

ПРИЛОЖЕНИЕ II
ДЖ. П. БЕЛЛОРИ
"ИДЕЯ ЖИВОПИСЦА, СКУЛЬПТОРА И АРХИТЕКТОРА,
ИЗБРАННАЯ ОТ ЕСТЕСТВЕННЫХ КРАСОТ,
ПРЕВОСХОДЯЩАЯ ПРИРОДУ"
218

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
232

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Настоящий перевод выполнен в начале 1970-х годов по второму изданию (Berlin, 1960) и предназначался для сборника статей Э. Панофски по теории искусства. Побывав в разных издательствах, сборник, однако, так и не был тогда напечатан. При подготовке настоящего издания текст просмотрен заново, полностью переведены сокращенные первоначально примечания и приложения.

Переводчик выражает глубокую благодарность Владимиру Евсеевичу Бродскому, явившемуся в свое время инициатором издания избранных работ Панофски на русском языке, Сергею Сергеевичу Аверинцеву, Николаю Всеволодовичу Котрелеву, Ольге Евгеньевне Нестеровой, Марине Ильиничне Свидерской, любезно согласившимся перевести греческие, латинские и итальянские тексты для данного издания.

21 мая 1998 г. *Ю. П.*

Лестное для автора предложение переиздать книгу, опубликованную тридцать пять лет назад и давно уже распроданную, ставит перед ним, однако, серьезную проблему. Очевидно, что за столь долгий срок не только продвинулось исследование самого вопроса — изменились по ряду частных моментов и взгляды автора, хотя принципиальная их основа осталась прежней.

Учесть все эти изменения было бы возможно лишь в том случае, если бы автор решился написать совершенно новую книгу, которая по объему в три или четыре раза превосходила бы предыдущую. Однако на это у него нет ни времени, ни сил, ни — ut aperte loquar* — желания. Так что остается издать книгу без изменений, ограничившись исправлением опечаток и фактических ошибок. В частности, пришлось убрать заключительный параграф главы о маньеризме и относящееся к нему примечание 239а, поскольку приведенное там сообщение Джулио Кловио о встрече с Эль Греко, опубликованное Хуго Керером, оказалось "патриотической" фальсификацией. Мы предоставляем читателю возможность самостоятельно дополнить и исправить в свете новых публикаций этот старый текст — questo saggio antico**, говоря словами итальянского коллеги; несколько нижеследующих указаний призваны облегчить эту задачу.

Для главы об античности следовало бы привлечь значительное число новых работ об отношении Платона к искусству (сведениями об этом мы обязаны главным образом проф. Harold F. Cherniss): *P. M. Schul.* Platon et l'art de son temps. 1 éd. Paris, 1933 (2 éd. Paris, 1952); *H. J. M. Broos.* Plato's Beschouwing von Kunst en Schoonheid. Leiden, 1948; *E. Huber-Abrahamowicz.* Das Problem der Kunst bei Platon. Winterthur, 1954; *B. Schweitzer.* Plato und die bildende Kunst

* говоря откровенно (*лат.*)

** этот старинный опыт (*итал.*)

der Griechen. Tübingen, 1954; *E. Wind.* Theios Phobos: Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie. — Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXVI, 1932, S. 349 ff.; *A. W. Bijvank.* Platon et l'art grec. — Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving. Leiden, XXX, 1955, p. 35 ff.; *idem.* De beeldende Kunst in den tijd van Plato. — Mededelingen der K. Nederlandse Akad. von Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R., XVIII, 1955, p. 429 ff. (с франц. резюме); *H. F. Bouchery.* Plato en de beeldende kunst. — Gentse, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XI, 1954, p. 125 ff.; *H. J. M. Broos.* Platon en de Kunst. — Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving, XXIII, 1948, p. 1 ff.; *R. Bianchi-Bandinelli.* Osservazioni storico-artistiche a un passo del Sofista Platonico. — Studi in onore di Ugo Enrico Paoli. Florence, 1956, p. 81 ff.; *T. B. L. Webster.* Plato and Aristotle as Critics of Greek Art. — Symbolae Osloenses, XXIX, 1952, p. 8 ff. Далее: *B. Schweitzer.* Xenokrates von Athen (Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, geisteswissenschaftliche Klasse, IX, 1). Halle a. d. Saale, 1932; *H. Jucker.* Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen. Frankfurt, 1950, особенно S. 126–140.

Главу "Средние века" следовало бы прежде всего дополнить монументальным трудом *E. Bruyn*, Etudes d'esthétique médiévale. Bruges, 1946, и столь же краткой, сколь и блистательной статьей *M. Schapiro*, On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age. — Art and Thought (London, 1948), p. 130 ff.

Главы "Возрождение", "Маньеризм" и "Классицизм" следовало бы дополнить такими работами, как: *A. Blunt.* Artistic Theory in Italy. Oxford, 1940; *idem.* Poussin's Notes on Painting. — Journal of the Warburg Institute, I, 1938, p. 344 ff.; *R. W. Lee.* Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. — Art Bulletin, XXII, 1940, p. 197 ff.

Особенно важен тот факт, что "Великая хартия" классицистического понимания искусства, рассматривающая "идеалистический" стиль Карраччи и Доменикино как окончательное разрешение конфликта между "чуждым природе" маньеризмом и "грубым" натурализмом, — опубликованная в 1672 г. "Идея Живописца, Скульптора и Архитектора" Дж. П. Беллори оказалась сводкой и кодификацией мыслей, уже имевших хождение среди самих художников и предварительно сформулированных в период 1607–1615 гг.

в рукописных заметках их ученого соотечественника, друга и покровителя монсиньора Джованни Баттиста Агукки (или Агуккья): *D. Mahon.* Studies in Seicento Art and Theory (Studies of the Warburg Institute, XVI). London, 1947 (о трактате Агукки, выходящем за пределы теории искусства, и об эстетических взглядах его друга Галилея см.: *E. Panofsky.* Galileo as a Critic of the Arts. Utrecht, 1954).

К главе "Микеланджело и Дюрер" автор также может указать на два своих сочинения: Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York, 1939, p. 242 ff.; Albrecht Dürer. 3d ed. Princeton, 1948, p. 279 ff.

Короче говоря, читатель нового издания этой работы должен постоянно иметь в виду, что со времени ее написания сменилось уже более чем одно поколение и что она не претерпела какой бы то ни было "модернизации". Если бы книги снабжались такими же указаниями относительно их использования, какими снабжают медицинские препараты, на обложке каждого экземпляра следовало бы поставить печать: "Применять с осторожностью"* — или, как на старинных склянках с лекарствами: CAUTIUS**.

Эрвин Панофски

Принстон, октябрь 1959 г.

* С такой же осторожностью следует пользоваться и итальянским переводом, вышедшим в 1952 году во Флоренции: Idea: contributo alla storia dell' estetica (вступительная статья и перевод E. Cione).

** осторожно (*лат.*)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее исследование тесно связано с прочитанным проф. Э. Кассирером в Библиотеке Варбурга докладом на тему "Идея прекрасного в диалогах Платона", который будет опубликован во втором томе "Сообщений Библиотеки Варбурга". Целью нашей работы было проследить историческую судьбу того понятия, которое систематически было рассмотрено в докладе Кассирера, и намерениям обоих авторов вполне отвечала бы совместная публикация, подчеркивающая эту связь. Однако настоящая работа, прежде всего из-за примечаний, разросшихся в небольшие экскурсы, и неизбежных в подобном случае извлечений из источников, оказалась чересчур обширной и в серию "Сообщений Библиотеки Варбурга" войти не могла. В связи с чем автору остается лишь со всей настойчивостью отсылать читателя к упомянутому докладу о Платоне и выразить проф. Кассиреру свою искреннюю благодарность за многообразные советы, доброе участие и помощь в работе.

Автор также сердечно благодарит д-ра Гертруду Бинг, взявшую на себя труд по составлению указателя.

Эрвин Панофски

Гамбург, март 1924 г.

IDEA

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ В ТЕОРИЯХ ИСКУССТВА ОТ АНТИЧНОСТИ ДО КЛАССИЦИЗМА

ВВЕДЕНИЕ

Платон, который обосновал метафизический смысл и значение красоты в общезначимой для всех времен форме, чье учение об идеях становилось все более важным также и для эстетики изобразительных искусств, — при всем том не мог быть вполне справедливым судьей по отношению к изобразительным искусствам. Правда, было бы преувеличением назвать платоновскую философию всецело "враждебной" искусству и утверждать, что она вообще подвергала сомнению способность живописца или скульптора к созерцанию идей[1]. Ибо если Платон во всех жизненных сферах — в том числе и в самой философии, или даже преимущественно в ней, — проводит различие между подлинной и ложной, надлежащей и ненадлежащей деятельностью, то и в изобразительных искусствах он противопоставляет постоянно осуждаемым представителям μιμητικὴ τέχνη[a)], умеющим лишь воспроизводить чувственные явления физического мира, тех художников, которые пытаются передать в своих произведениях *идею* — насколько это вообще возможно в условиях эмпирической реальности — и работа которых может даже послужить "парадигмой" для деятельности законодателя. "Если они затем (то есть после подготовки доски и нанесения основных линий) переходят к исполнению, — говорится об

[a)] подражательного искусства (*греч.*)

этих художниках, которых мы в духе платоновского словоупотребления могли бы назвать 'пойетическими' или 'эвретическими', — они будут пристально вглядываться в две вещи: в то, что по природе справедливо, прекрасно, рассудительно и так далее, и в то, каково же все это в людях. Смешивая и сочетая качества людей, они создадут прообраз человека, определяемый тем, что уже Гомер назвал боговидным и богоподобным свойством, присущим людям" [2].

Однако, несмотря на эти и подобные высказывания [3], можно с полным правом считать платоновскую философию если и не прямо *враждебной*, то все же *чуждой* искусству, и вполне естественно, что почти все позднейшие ее комментаторы — в особенности Плотин — истолковали ее многочисленные выпады против "миметических" искусств как осуждение изобразительного искусства вообще. Ибо, поскольку в качестве критерия оценки произведения пластики и живописи Платон привлекает чуждое последним по существу понятие познавательной истины, или, иными словами, принцип соответствия идеям, в его философской системе не может быть места для эстетики изобразительных искусств как самостоятельной духовной области sui generis [a] (подобно тому как до XVIII века эстетическая сфера вообще не была отделена от сферы теоретической и этической). И он по необходимости вынужден ограничить круг тех художественных явлений, которые мог бы положительно оценить со своей точки зрения. Но даже при таком ограничении искусство в его глазах может иметь лишь ограниченную ценность: если задача искусства — быть "*истинным*" в смысле соответствия идеям, то есть как бы вступить в соперничество с *разумным познанием*, то его целью с необходимостью должно стать сведéние видимого мира к неизменным, вечным и общезначимым формам, отказ от тех индивидуальности и оригинальности, в которых мы привыкли

[a] своего рода (*лат.*)

видеть отличительный признак художественных достижений (поэтому Платон последовательно противопоставляет раскованному греческому искусству "регламентированное" искусство египтян, произведения которых, исполнявшиеся в одном и том же стиле, не становились ни прекраснее, ни безобразнее на протяжении 10 000 лет)[4]. Даже достигая пределов человеческих возможностей, произведение искусства не может претендовать на что-либо более высокое, чем εἴδωλον[a], который при всей кажущейся точности во многих отношениях все же противоречит своей идее и может приблизиться к ней не более, чем ὄνομα[b], при помощи которого философ вынужден выражать свои мысли[5]. Таким образом, ценность творения художника, как и научного исследования, определяется для Платона тем, в какой степени содержится в них теоретический, особенно математический, элемент[6]; значительная часть того, что считалось и считается искусством, и даже великим искусством, подпадает для него под понятие μιμητικὴ τέχνη. Последнему он выносит свой знаменитый приговор в 10-й книге "Государства" и в "Софисте": художник либо — в лучшем случае — создает добросовестные изображения, которые в качестве μίμησις εἰκαστική[c] адекватно воспроизводят чувственно воспринимаемую действительность, но и *только*, — тогда он удовлетворяется бесцельным удвоением мира явлений, который и сам ведь есть лишь подражание миру идей[7]; либо же художник создает ненадежные и обманчивые образы, которые в качестве μίμησις φανταστική[d] преуменьшают большое и преувеличивают малое, вводя в заблуждение наш несовершенный взгляд[8], — и тогда созданное им лишь усиливает хаос в нашей душе, уступая по своей истинности даже миру явлений, τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας[e] [9].

[a] подобие (*греч.*)
[b] имя, слово (*греч.*)
[c] воспроизведения изображающего (*греч.*)
[d] воспроизведения воображающего (*греч.*)
[e] будучи третьим по степени удаленности от истины (*греч.*)

Согласно известной поэме Иоанна Цеца, Фидий, учитывая как ὀπτικός и γεωμέτρης [a] кажущееся уменьшение предметов, находящихся на большой высоте, придал Афине объективно неправильные пропорции и именно благодаря этому одержал победу над Алкаменом [10]. Для Платона это произведение было бы образцом псевдоискусства, подлежащего обвинению в том — и обвинение это как бы прямо относится к фидиевской скульптуре, — что своим вниманием к изменениям, связанным с перспективой, оно утверждает не τὰς οὔσας συμμετρίας [b], а τὰς δοξούσας εἶναι καλάς [c] [11].

Отсюда можно понять также, что его идеалу отвечали произведения тех египетских живописцев и скульпторов, которые, казалось, не только неизменно придерживались твердых формул, но и отвергали какие бы то ни было уступки зрительному восприятию. В конечном счете не художник, а *диалектик* призван у него раскрыть мир идей. Ибо если искусство ограничивается созданием образов, то высокой привилегией философии явится использование "слов" лишь как низшей ступени познания, которое для художника завершается уже с созданием εἴδωλον [12].

Если мы, в противоположность этому, обратимся теперь к мыслителю XVI века (то есть эпохи, склонной понимать изобразительное искусство как "мимесис", хотя и не просто как подражание в смысле "реализма") с вопросом о том, как он представляет себе сущность платоновской идеи, то мы можем прочитать, например, у Меланхтона: "Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis" [d] [13].

[a] знающий оптику и геометр (*греч.*)
[b] истинно соразмерное (*греч.*)
[c] кажущееся прекрасным (*греч.*)
[d] "Известно, что Платон везде называет идеи совершенным и ясным знанием, подобно тому как Апеллес имеет в душе прекрасный образ человеческого тела" (*лат.*).

Это истолкование, явно стремящееся примирить Платона с Аристотелем[14], отличается от исконно платоновского определения прежде всего двумя моментами: во-первых, тем, что идеи являются уже не метафизическими субстанциями, существующими вне чувственного мира явлений и вне интеллекта в некоем ὑπερουράνιος τόπος[a], а представлениями и созерцаниями, находящимися в уме самого человека, так что мыслителю этого времени кажется чем-то самим собой разумеющимся то обстоятельство, что идеи открываются преимущественно в *художественной* деятельности. Художник, а не диалектик прежде всего имеется в виду, когда речь идет о понятии "идеи"[15].

Высказывание Меланхтона (который сам по себе теоретиком художественного творчества не был и даже не проявлял сколько-нибудь живого интереса к изобразительному искусству) представляется вдвойне примечательным. С одной стороны, можно предположить, что теперь и теория искусства как таковая с бóльшим усердием займется учением об идеях, или, точнее, в большей степени будет вовлечена в сферу влияния этого учения. С другой стороны, напрашивается вопрос, каким образом стало возможным, что как раз понятие идеи, которым сам Платон столь часто обосновывал подчиненное положение художественной деятельности, теперь, наоборот, употребляется как специфически художественное понятие. Ответ на этот вопрос нам облегчает сам Меланхтон: в своем понимании идеи он опирается на Цицерона[16], показывая тем самым, что уже античность, как бы приготовляя почву для миросозерцания Ренессанса, превратила платоновское понятие идеи в оружие против платоновского взгляда на искусство.

[a] наднебесном месте (*греч.*)

В "Ораторе" Цицерона, этой самоапологии, облеченной в форму теоретического наставления[17], совершенный оратор сравнивается с "идеей", которую мы не можем встретить в опыте, а можем только представить себе в уме, — и постольку сравнивается также с предметом художественного изображения, который в равной мере не может быть увиден во всем его совершенстве, а живет в качестве мысленного образа в самом художнике. "Однако я утверждаю, что и ни в каком другом роде нет ничего столь прекрасного, что не уступило бы той высшей красоте, подобием которой является всякая иная, как слепок является подобием лица. Ее невозможно уловить зрением, слухом или иным чувством, и мы постигаем ее лишь размышлением и разумом. Так, мы можем представить себе изваяния прекраснее фидиевых, хотя не видели в этом роде ничего совершеннее, и картины прекраснее тех, какие я называл[18]. Так и сам художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ красоты, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию.

И вот, так же как в формах и фигурах есть нечто превосходное и совершенное, мыслимому образу которого подражает то, что (не) предстает нашим очам[19],

так и образ совершенного красноречия мы постигаем душой, а его отображение ловим слухом. Платон, этот достойнейший основоположник и наставник в искусстве речи, как и в искусстве мысли, называет такие образы предметов *идеями* и говорит, что они не возникают, но вечно существуют в мысли и разуме, между тем как все остальное рождается, гибнет, течет, исчезает и не удерживается сколько-нибудь долго в одном и том же состоянии. Поэтому, о чем бы мы ни рассуждали разумно и последовательно, мы должны возвести свой предмет к его предельному образу и облику" [20].

В этом риторически вдохновенном описании художественного творчества платоновское понятие идеи служит в действительности для того, чтобы показать неистинность платоновского понимания искусства. Художник не является здесь ни подражателем плоскому и обманчивому миру явлений, ни истолкователем метафизических сущностей, связанным твердыми нормами, однако в конечном счете все же не достигающим своей цели. Напротив, в его собственном уме живет величественный прообраз красоты, на который он в качестве творца может направить свой внутренний взор. И хотя совершенство этого внутреннего прообраза и не может быть выражено вполне в созданном им произведении, последнее все же должно явить нечто прекрасное и представляющее собой нечто *бóльшее*, чем отображение привлекательной "*действительности*", данной, однако, лишь обманчивым чувствам, и нечто *иное*, нежели простой отблеск "*истины*", постижимой в своей основе только интеллектом. Ясно, что такое переосмысление платоновской концепции (которое вряд ли впервые происходит в уме Цицерона) было возможно лишь при двух предпосылках: и понятие о сущности искусства, и понятие о сущности идеи должны были получить неплатоновский и даже антиплатоновский смысл. Что касается первого, то уже чисто внешне искусство и художник стали значительно выше цениться в эллинистически-римской среде: сначала живописец [21], а затем и скуль-

птор (чей грязный и тяжкий труд должен был представляться чем-то особенно недуховным в эпоху расцвета Греции)[22] получают все большее признание в качестве выдающихся и даже избранных личностей[23]. Живопись, если верить Плинию, включается в число свободных искусств[24] (то есть достойных свободнорожденного), начинает процветать знаточество, пишутся труды об искусстве, развивается страсть к собирательству, а покровительство знатных и богатых людей довершает возвышение искусства. И если "подражательные искусства", в интересах истины, исключались Платоном из его государства[25], то во введении к Εἰκόνες [a] Филострата говорится (в поразительном согласии с известным высказыванием Леонардо да Винчи)[26]: "Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ δὲ καὶ σοφίαν" [b][27]. Уже это высказывание показывает, что с более высокой внешней оценкой искусства была связана и более высокая внутренняя его оценка, следовательно, все большее признание получает теперь то, что Платон был склонен либо отрицать вовсе, либо же считать достижимым лишь при условии отказа от художественной свободы и оригинальности, а именно — автономия искусства по отношению к видимой и несовершенной действительности. Античное мышление, сделав своим предметом искусство, изначально выдвинуло со всей наивностью два противоположных мотива (так же как позднее это сделало мышление Ренессанса): представление о том, что художественное произведение ниже природы, поскольку оно всего лишь *воспроизводит* ее, достигая в лучшем случае обманчивой видимости, и представление о том, что художественное произведение выше природы, поскольку, устраняя недостатки ее отдельных созданий, оно самостоятельно *противополагает* ей заново созданный образ красоты. Наряду с беско-

[a] "Картинам" (*греч.*)

[b] "Кто не любит живописи, тот наносит ущерб истине и мудрости" (*греч.*).

нечными вариациями анекдотов о нарисованных виноградных кистях, привлекавших к себе воробьев, о нарисованных лошадях, завидя которых ржали лошади настоящие, о нарисованном занавесе, вводившем в заблуждение даже глаз художника, наряду с бесчисленными эпиграммами о сходстве коровы Мирона с натурой [28], можно встретить и признание того, что произведения Поликлета наделили человеческий облик грацией, выходящей за пределы естественной достоверности [29], а также неодобрение Деметрию, зашедшему в своем стремлении к верности природе слишком далеко и поставившему правдоподобие выше красоты [30]. Имеется также множество поэтических мест, где почти сверхъестественная красота человека прославляется путем сравнения с колоннами или картинами. Уже Сократ считает чем-то само собой разумеющимся то, что живопись, будучи сама по себе εἰκασία τῶν ὁρωμένων [a)], вынуждена, тем не менее, при изображении прекрасного тела выбирать у каждого из множества тел то, что наиболее в нем прекрасно, поскольку "нелегко найти безупречного во всех своих чертах человека" [31]. О том же самом Зевксисе, который нарисовал виноградные кисти, привлекшие к себе воробьев, многократно рассказывалось (особенно в эпоху Возрождения), как он, желая изобразить Елену, попросил привести к нему пять прекраснейших девушек Кротона, чтобы взять от каждой самое прекрасное для своего образа [32]. Даже "враждебный" искусству Платон в одном весьма примечательном месте сравнивает свой образ совершенного государства, который никогда не может найти себе полной аналогии в действительности, с созданием художника, давшего в своей картине "парадигму" прекраснейшего человека и считающегося превосходным мастером — именно благодаря, а не вопреки тому, что он не может показать эмпирической возможности столь совершенного явления [33]. Аристотель следующим образом сформулировал

[a)] изображением видимых вещей (*греч.*)

этот взгляд в присущей ему лапидарной форме: "Великие люди отличаются от обычных тем же, чем красивые от некрасивых и чем искусно нарисованное от реальности: тем, что многообразно рассеянное собрано здесь воедино (τῷ συνῆχθαι τὰ διεσπαρμένα εἰς ἕν)" [34].

Так, хотя древнегреческое мышление и придерживалось понятия мимесиса, ему вовсе не было чуждо представление о том, что художник противостоит природе не только как послушный копиист, но и как независимый от нее соперник, исправляющий ее неизбежные несовершенства своей свободной творческой силой. И по мере все более решительного поворота от наглядного к интеллектуальному, характерного для развития позднегреческой философии (достаточно напомнить аллегорические толкования мифов в стоической диатрибе), складывается убеждение, что высшее искусство может полностью избавиться от чувственного прообраза, совершенно освободиться от впечатлений реально воспринимаемого. Конечную точку этой второй линии эллинского мышления — ибо первая продолжает существовать наряду с ней без каких-либо изменений — выражают такие высказывания (касающиеся, и не случайно, именно фидиевского [35]), как, например, то, что произнес Дион Хризостом в своей олимпийской речи: "Ни один безумец не будет утверждать, что олимпийский Зевс Фидия по своему величию и своей красоте может быть похож на какого-либо смертного" [36]. Или же, когда Филострат Старший вкладывает в уста Аполлония Тианского следующие примечательные слова в ответ на насмешливый вопрос египтянина о том, были ли Фидий и другие греческие художники на небесах и не там ли узрели они богов в их подлинном облике: "Это создала фантазия как мастер более искусный, чем подражание, ибо подражание создает то, что видело, фантазия же — и то, чего не видела, ибо она берет за образец несуществующее, чтобы произвести сущее. Подражание часто бывает сбито с толку потрясением, а фантазия — ничем, она невозмутимо движется к тому, что наметила" [37].

Тем самым мы достигли той точки, где становится понятным отождествление Цицероном платоновской идеи с "художественным представлением", внутренне присущим духу живописца или скульптора. Ибо если художественная критика, страстно выступая против зародившейся уже в языческой античности "иконоборческой" тенденции и побеждая ее в известной степени ее же собственными спиритуалистическими аргументами, — если она уже возвела предмет изображения с уровня внешне воспринимаемой реальности на уровень внутренне-духовного представления, то философия, наоборот, все более и более склонялась к тому, чтобы низвести принцип познания, то есть идею, с уровня метафизической οὐσία [a] до уровня простой ἐννόημα [b]. В той мере, в какой художественный объект удалялся от сферы эмпирической действительности, философская идея покидала ὑπερουράνιος τόπος [c], и обоим отводилось место в человеческом сознании (хотя пока еще не в психологическом смысле), где оба они могли теперь сливаться друг с другом. Ибо стоики истолковали платоновские идеи как врожденные, предшествующие опыту ἐννόηματα или notiones anticipate [d], которые мы, правда, едва ли должны понимать как "субъективные" в современном смысле слова, но трансцендентным сущностям Платона они противостоят как имманентные содержания [38]. Далее (что еще важнее для нас в данном случае) Аристотель заменил антитетический дуализм между *миром идей* и *миром явлений*: в области теории познания — синтетическим взаимодействием между всеобщим понятием и единичным индивидуальным представлением, в области философии природы и искусства — синтетическим взаимодействием между *формой* и *материей*. Γίγνεται πᾶν ἔκ τε τοῦ ὑποκειμένου καὶ

[a] сущности (*греч.*)
[b] мысли, помысленного (*греч.*)
[c] наднебесное место (*греч.*)
[d] врожденные идеи (*лат.*)

τῆς μορφῆς [a], то есть все возникающее в природе и от человечеких рук возникает не через подражание определенной идее в определенном явлении, а через вхождение определенной формы в определенный материал. Индивидуальный человек — это "данная определенная форма в данной плоти" [39], а что касается произведений искусства, то они отличаются от созданий природы лишь тем, что их форма, прежде чем она войдет в материю, существует в душе человека: Ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται, ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ [b] [40].

Под влиянием этого аристотелевского определения искусства (в силу того, что оно включало все artes [c]), в том числе и искусство врача или земледельца, оно приобрело бесконечно большее значение для средневекового мышления, чем идеи его "Поэтики", относящиеся к искусству в более узком смысле и вновь пробужденные к жизни лишь в эпоху Возрождения) могло произойти отождествление художественного представления с идеей — с тем большей легкостью, что Аристотель употребил платоновский "эйдос" [d] для обозначения формы вообще и, в частности, "внутренней формы", существующей в душе художника и переносимой благодаря его деятельности в материю. Можно сказать, что *формулировка Цицерона* подразумевает *примирение Аристотеля с Платоном* (что уже само по себе предполагает наличие антиплатоновского взгляда на искусство): существующая в уме Фидия forma или species [e], глядя на которую он создал своего Зевса, — это как бы промежуточное образование из аристотелевского ἔνδον εἶδος [f], с которым оно делит свойство быть представлением, имманентно присущим сознанию, и платоновской

[a] Все возникает из субстрата и формы (*греч.*).
[b] Через искусство возникает то, образ чего уже есть в душе (*греч.*).
[c] искусства (*лат.*)
[d] образ, вид, форма (*греч.*)
[e] форма, вид (*лат.*)
[f] внутреннего эйдоса (*греч.*)

идеи, с которой оно имеет общее свойство абсолютного совершенства, perfectum et excellens [a].

Эта цицероновская формула именно в силу ее компромиссного характера ставит специфическую проблему, требовавшую разрешения, хотя и не осознававшуюся мышлением в качестве таковой. Если внутренний образ, являющийся собственно предметом художественного произведения, есть не что иное, как представление, живущее в уме художника, cogitata species [b], — то что гарантирует ему тогда то совершенство, благодаря которому оно должно превзойти явления действительности? И наоборот, если ему и в самом деле присуще такое совершенство, то не должно ли оно тогда быть чем-то совершенно иным, чем просто cogitata species? Решить эту альтернативу можно было в конечном счете только двумя путями: либо *отказать* в высшем совершенстве идее, отождествленной теперь с "художественным представлением", либо же метафизически *оправдать* это высшее совершенство. По первому пути идет *Сенека*, по второму — *неоплатонизм*.

Сенека допускает возможность того, что художник вместо видимого предмета природы может воссоздать свое собственное представление, но между тем и другим он не находит никакого не только ценностного, но и сущностного различия. Для него это не вопрос ценности или умонастроения, а просто голый факт, — работает ли художник с реальным или идеальным объектом, выступает ли перед ним его предмет как реальное явление или же как внутреннее представление. В Письме 65-м Сенека насчитывает (примыкая здесь к Аристотелю) четыре "причины" художественного произведения: материю, *из* которой оно создается, художника, *благодаря* которому оно создается, форму, *в* которой оно создается, и цель, *ради* которой оно создается (как, например, деньги, слава, религиозное благочестие). "Пла-

[a] совершенного и превосходного (*лат.*)
[b] мысленное представление (*лат.*)

тон, — говорится далее, — добавляет еще одну причину, *образец*, именуемый у него '*идеей*'. На него-то и оглядывается художник, чтобы создать именно то, что собирался. Неважно, будет ли этот образец *вне его*, но перед глазами, или *внутри*, зачатый и выношенный в душе" [41]. В этом смысле понятие художественной идеи полностью совпадает с понятием *предмета* изображения, в отличие от *формы* изображения (которую Сенека, совершенно расходясь с платоновским словоупотреблением, обозначает как idos, то есть эйдос), и может быть соотнесено непосредственно с природной *моделью*: "Я хочу сделать твой портрет, — читаем мы в другом его письме. — Образцом моей картины будешь ты сам, из тебя мой дух извлекает некие черты и потом переносит их в свое творение. Твое лицо, которое учит меня и наставляет, которому я стремлюсь подражать, и будет идеей". И далее: "Только что я приводил для сравнения живописца; если он хотел изобразить красками Вергилия, то глядел на самого поэта; *идеей было лицо Вергилия* — образец будущего произведения, а то, что извлек из него художник и перенес в свое произведение, есть idos (= εἶδος; здесь, как уже и выше = форма). Ты спросишь, какая между ними разница? Идея — это образец, а idos — это облик, взятый с него и перенесенный в произведение. Идее художник подражает, idos создает. У статуи такое-то лицо: это и будет idos. Такое лицо и у образца, на который глядел ваятель, создавая статую: это — идея" [42].

Если для Сенеки внутреннее представление предмета не имеет ни малейшего преимущества перед внешним его созерцанием, более того, он одинаково может называть их "идеей" [43], то философия *Плотина*, наоборот, стремится обосновать метафизические притязания ἔνδον εἶδος художника на ранг "совершенного и возвышенного прообраза". Плотин сознательно обратился против платоновских выпадов в отношении μιμητικὴ τέχνη: "Если кто-либо презирает искусства за то, что

они подражают природе, то следует прежде всего сказать, что природные предметы подражают чему-то другому. Затем нужно же знать, что они не просто воспроизводят видимое, а восходят к принципам (λόγοι), из которых в свою очередь происходит природа, и далее, что они многое добавляют и осуществляют от себя, где чего-либо недостает (для совершенства), ибо у них есть красота. Фидий создал своего Зевса не по какому-либо видимому облику, а так, как сам Зевс явился бы, если бы он захотел нам открыться" [44].

Тем самым художественной идее отведено совершенно новое место. Созерцаемая художником в уме, она, с одной стороны, лишена застывшей неподвижности, которая присуща ей у Платона, и стала *живым виденим художника*[45]. С другой же стороны, ей, совершенно иначе, чем цицероновским cogitata species, присуща *метафизическая значимость и объективность*, возвышающая ее над бытием в качестве содержания человеческого сознания. Ибо то, что дает право внутренним представлениям художника противостоять действительности в качестве автономных и превосходящих ее по красоте эйдосов, это их тождественность (или возможность такой тождественности) принципам, из которых происходит сама природа и которые открываются уму художника в акте интеллектуального созерцания, — так что хотя они с точки зрения психологии искусства и являются лишь "представлениями" в смысле цицероновских species или formae, но с точки зрения метафизики искусства обладают сверхреальным и сверхиндивидуальным бытием. Слова Плотина о том, что Фидий изобразил Зевса так, как он сам явился бы, если бы пожелал открыться взору людей, — нечто гораздо большее, чем просто риторический оборот речи: согласно плотиновской метафизике, "образ", который носит в себе Фидий, это не только *представление* о Зевсе, но и его *существо*. Следовательно, для Плотина художественный дух по сути стал непременным

спутником творящего Нуса[a], который в свою очередь представляет собой как бы актуализированную форму неисчерпаемо-единого, Абсолюта. Ибо и Нус, согласно воззрениям Плотина, создает идеи из себя и внутри самого себя (тогда как платоновский демиург лишь созерцает их как сущие вне его), и он также должен, "переливаясь", излить свои чистые и бестелесные мысли в пространственный мир, в котором разделяются форма и материя и оказываются утраченными чистота и единство первоначального образа. Подобно тому как природная красота заключается для Плотина в просвечивании идеи через формируемую по ее образу материю, никогда, однако, не поддающуюся *полному* оформлению[46], так и красота художественного произведения заключается в том, что в материю "посылается" идеальная форма и, преодолевая ее косность, как бы одушевляет или же стремится одушевить ее[47].

Таким образом, искусство ведет ту же борьбу, что и Нус, — борьбу за победу формы над бесформенностью[48], — и примечательно, что в этом аспекте аристотелевское разделение ὕλη[b] и эйдоса (ибо оно идет от Аристотеля) получает совершенно новый смысл. Аристотель высказал мысль, что форма художественного произведения имеется в уме творца прежде, чем она войдет в материю[49], и для пояснения этой мысли привел примеры, вновь использованные Плотином: пример дома, придуманного архитектором, и статуи, которую замыслил скульптор[50]. Аристотель противопоставил также неделимость *чистой* формы делимости материально *воплощенной* формы[51], и уже для него форма в любом отношении выше материи: она в большей мере, чем материя, есть бытие, субстанция, природа, причина, представляет собой нечто лучшее и божественное по сравнению с материей. Однако Аристотель весьма далек от того, чтобы приписывать материи изначальное

[a] ума (*греч.*)
[b] вещества, материи (*греч.*)

противоборство или просто равнодушие к оформлению. Напротив, ὕλη (которое он совершенно определенно не желает рассматривать как зло), согласно его воззрениям, так же обладает потенциальной возможностью совершенной оформленности, как эйдос — актуальной способностью совершенного формирования; материя даже "стремится к форме как к своему дополнению, как женское начало — к мужскому" [52].

В противоположность этому ὕλη для Плотина — нечто всецело злое, не сущее; никогда не воплощаемое полностью [53], оно не наполняется по-настоящему эйдосом, но даже в состоянии (кажущейся) оформленности сохраняет свой чисто негативный, стерильный и враждебный характер: это нечто не аффицируемое формой (ἀπαθές [a]) [54], и именно в силу своей постоянной чуждости эйдосу оно — если рассматривать его с точки зрения этого эйдоса — противоборствует ему. Так, взаимодействие между формой и материей для мышления Плотина, понимавшего под эйдосом не только *форму* в аристотелевском смысле, но вместе с тем и *идею* в платоновском смысле, получает характер борьбы между силой и бессилием (сопротивляющимся силе), красотой и безобразием, добром и злом. Если для Аристотеля ценностное сравнение между умопостигаемым и реальным домом, умопостигаемой и реальной статуей было в основе своей бессмысленным — именно потому, что пока форма еще не вошла в материю, дом не является еще собственно "домом", а статуя — собственно "статуей" [55], то для Плотина, с точки зрения которого создание, принадлежащее явленному миру, означает не столько воплощенную форму, сколько подражание идее, — для Плотина материальный, чувственно воспринимаемый αἰσθητόν [b] настолько уступает по эстетической и этической ценности идеальному νοητόν [c],

[a] недоступное страдательным состояниям — невозмутимое, бесстрастное (*греч.*)

[b] воспринимаемый чувствами (*греч.*)

[c] умопостигаемому (*греч.*)

что он вообще может быть назван "прекрасным" лишь постольку, поскольку позволяет познать или предчувствовать это идеальное начало: "Каким образом зодчий, сопоставив внешний вид здания с внутренней идеей его, говорит, что оно прекрасно? Не потому ли, может быть, что внешний вид здания, если удалить камни, и есть внутренний его эйдос, разделенный внешней косной материей, эйдос неделимый, хотя и проявляющийся во многих (зданиях)" [56]. Поэтому Плотин, для которого путь от Единого к многому всегда представляет собой путь от совершенного к несовершенному, вполне последовательно и с настоящей страстью отстаивает равно обязательное для классической античности и классического Возрождения определение красоты как συμμετρία [a] и εὔχροια [b], то есть как "соразмерности частей друг с другом и с целым, соединенной с приятным цветом" [57]. И так как "согласие частей" необходимо предполагает *части*, то при таком определении прекрасным может быть только нечто сложное, а не простое, то есть тем самым форма явления красоты, обусловленная лишь делимостью материальных предметов, возвышалась бы до уровня принципа красоты, тогда как на самом деле и природная, и художественная красота, согласно Плотину, коренится исключительно в той μετοχὴ τοῦ εἴδους [c] [58], которая как бы лишь по необходимости находит свое выражение в чисто феноменальных свойствах συμμετρία и εὔχροια.

Из всего этого вытекает, что то — по существу "пойетическое" или "эвретическое" — понимание изобразительных искусств, которое попытался обосновать Плотин, грозит им не меньшей опасностью, чем то — по существу "миметическое" — понимание, которое по преимуществу отстаивал Платон. Только эта опасность

[a] соразмерности (*греч.*)
[b] хорошего цвета (*греч.*)
[c] сопричастности эйдосу (*греч.*)

угрожает с противоположной стороны: если "миметическое" понимание, согласно которому искусство означает лишь подражание чувственному миру, оспаривает его *право* на существование, объявляя его цель недостойной усилий, то "эвретическое" понимание, согласно которому у искусства есть возвышенная задача "внедрить" эйдос в противоборствующую материю, оспаривает возможность достижения *успеха*, объявляя эту задачу неосуществимой. Красота хотя и возникает, когда скульптор "отсекает" и "удаляет лишнее", "полирует и очищает" грубый камень, "пока не выявит лицо статуи прекрасным" [59], однако высшая красота существует там, где идея с самого начала избавлена от падения в вещественный мир. И хотя победа формы над материей и прекрасна, но еще прекраснее, когда вообще нет необходимости в этой победе (которая ведь никогда не может быть совершенной): "Допустим, рядом лежат две каменные глыбы, одна неоформленная, еще не тронутая искусством, другая — художественно обработанная и превращенная в статую бога или человека: если в статую бога, то в виде музы или грации, если же в статую человека, то не любого, а такого, которого создало лишь искусство, собрав в нем черты всех красивых людей [60]. Тогда каменная глыба, превращенная искусством в прекрасный образ, предстанет прекрасной — не потому, что это каменная глыба (ибо в таком случае и другая глыба была бы прекрасной), но в силу формы, приданной ей искусством. Этой формы не было в материи, но она существовала в художнике [61], прежде, чем воплотилась в камне. Но она была в художнике не потому, что у него есть глаза или руки, а в силу его причастности искусству. *Следовательно, в искусстве этой красоты еще больше, ибо красота, присущая искусству, не привходит в камень, а покоится в себе, в камень же привходит лишь менее значительная, производная красота, которая не остается в чистом виде в самой себе и так, как ее задумал художник, но открывается лишь в ту меру, в какую камень повиновался искусству*" [62].

Таким образом (ибо "чем больше красота, привходящая в материю, распространяется в ней, тем слабее она по сравнению с красотой, пребывающей в самой себе") [63], мысли "Рафаэля без рук" в конечном счете оказываются более ценными, чем картины реального Рафаэля. И если созданные произведения искусства, с точки зрения теории мимесиса, были простым подражанием видимым чувственным явлениям, то рассматриваемые с точки зрения "эвресиса" они представляют собой всего лишь намек на не реализованную в них и вообще нереализуемую νοητὸν χάλλος [a], тождественную в конечном счете "высшему добру". Путь созерцания этой "умопостигаемой красоты, как бы остающейся во святая святых" [64], ведет все дальше, в частности и за пределы произведений искусства: "Итак, что же созерцает то внутреннее зрение? Только что пробужденное, оно не вполне может смотреть на блестящие предметы. Итак, сама душа должна приучиться прежде всего взирать на прекрасные занятия, затем на прекрасные дела — не те, которые порождаются искусствами, но (те, которые) делаются так называемыми хорошими людьми, а затем (уже) взирать на душу тех, кто совершает прекрасные дела" [65]. "Ибо тому, — говорится в одном из самых выразительных мест книги о прекрасном, — кто взирает на прекрасное в телах, надлежит не гнаться за ним, но, зная, что оно — образы, следы и тени, стремиться к тому, образом чего являются прекрасные вещи. Ибо если бы кто-либо погнался, желая схватить как истинное, (за тем), что́ (на деле) подобно отражению прекрасного образа в воде, (тот испытал бы то же, что Нарцисс, который), как гласит, помнится, некий миф, желая поймать (свое изображение в воде), погрузившись в источник, исчез в нем. Подобным же образом и тот, кто находится во власти прекрасных тел и не отстраняется (от них), уже не телом, а душою погрузится в темные и ужасные

[a] умопостигаемую красоту (*греч.*)

для ума бездны, пребывая там слепым в преисподней, и (таким образом) и здесь, и там он будет обращаться среди теней" [66].

Следовательно, если Платон обвиняет искусство в том, что оно постоянно *задерживает* внутренний взор человека на чувственных образах, то есть прямо-таки закрывает ему созерцание мира идей, то Плотин, защищая искусство, обрекает его на трагическую судьбу — вновь и вновь *выводить* внутренний взор человека за пределы этих чувственных образов, то есть, открывая ему взгляд на мир идей, одновременно скрывать его под завесой. Понятые как подражания чувственному миру, произведения искусства лишаются высшего духовного или, если угодно, символического значения; понятые же как откровения идеи, они лишаются присущих этим откровениям окончательности и самостоятельности. И кажется, что учение об идеях, если оно не хочет расстаться со своей метафизической точкой зрения, с необходимостью должно прийти к тому, чтобы оспорить у искусства ту или другую его сторону.

Эстетическое учение неоплатонизма — в резком противоречии со словами Мёрике: "Прекрасному довольно для блаженства красоты его" [а] — усматривало в любом проявлении прекрасного лишь несовершенный символ следующей более высокой его формы, так что видимая красота — это как бы отражение невидимой, которая в свою очередь является лишь отражением абсолютной красоты. Такое эстетическое учение, поразительно согласуясь с символически-духовным характером художественных созданий поздней античности — в отличие от созданий классического периода, — могло быть без изменений воспринято раннехристианской философией. И Августин признает, что искусство создает нечто прекрасное для созерцания, что это прекрасное присуще отнюдь не только природным вещам, подражание которым могло бы привнести его в художественные произведения, но что оно обитает скорее в уме самого художника и непосредственно отсюда может быть перенесено в материю. Однако и для Августина эта видимая красота есть лишь слабое подобие невидимой, и восхищение отдельными прекрасными образами, которые были в душе у искусного мастера и которые он, как некий посредник между Богом и мате-

[а] Стихотворение "К лампе". Пер. С. А. Ошерова.

риальным миром, сделал видимыми в своем произведении, — это восхищение приводит Августина к поклонению той великой красоте, которая возвышается "над душами". Все виды pulchra[a], которые художник может постичь в уме и явить своей рукой, выводятся из той единой pulchritudo[b], почитать каковую мы должны лишь *по ту сторону* произведений искусства. "К тому, что прельщает глаза, сколько еще добавлено людьми! Создания разных искусств и ремесел — одежда, обувь, посуда и всяческая утварь, картины и другие изображения, — все это ушло далеко за пределы умеренных потребностей и в домашнем быту, и в церковном обиходе. Занятые вовне своими созданиями, люди в сердце своем оставляют Того, Кто их создал, разрушают то, что в них Им создано. Я же, Господи, Украшение мое, и тут нахожу причину возгласить гимн Тебе и принести жертву хвалы принесшему Себя в жертву за меня; искусные руки узна́ют у души о красивом, а его источник — та Красота, которая превыше души и о которой душа моя воздыхает днем и ночью" [67]. Таким образом, если взгляд Августина и его последователей [68] на искусство всецело соответствует взгляду неоплатонизма, то его представления о сущности восходят к концепциям, разработанным позднеантичной языческой философией. В терминологическом отношении он мог опереться на Цицерона, внеся в его определение лишь небольшое, хотя и существенное, дополнение, чтобы дать понятию идеи формулировку, соответствующую его новому мировоззрению [69]. Что же касается существа дела, то неприемлемое с христианской точки зрения понимание идей как самостоятельных οὐσίαι[c] было уже в достаточной мере отмечено его иудейскими и языческими предшественниками, облегчая ему возможность непосредственного продолжения

[a] прекрасного (*лат.*)
[b] красоты (*лат.*)
[c] сущностей (*греч.*)

традиции: метафизические сущности Платона, как бы уже преднаходимые "демиургом" в осуществляемом им процессе формирования мира (подлинной греческой мифологии было чуждо понятие "творения" в библейском духе[70]), рассматриваются — даже если мы совершенно отвлечемся от их переосмысления в стоической и перипатетической философии — уже Филоном Александрийским как имманентные божественному духу, как его собственные создания[71], а Плотин решил спор о том, существуют ли они внутри или вне Нуса, в пользу первого представления[72]. Таким образом, Августину оставалось, в сущности, лишь заменить безличный мировой дух неоплатонизма личным Богом христианства, чтобы прийти к приемлемому с его точки зрения пониманию, которое и стало определяющим для всего средневековья: "Идеи — это постоянные и неизменные прообразы и принципы вещей, которые сами не образованы. Они поэтому вечны, пребывают в одном и том же состоянии и заключены в уме (intelligentia) Бога. И в то время, как сами они не возникают и не исчезают, все возникающее и исчезающее образуется согласно им"[73]. Существование идей вытекает из того, что Бог создал мир согласно ratio[a)], который в соответствии с разнообразием отдельных вещей и существ может мыслиться лишь индивидуализированным, а они могут быть представлены лишь как содержания самого Божественного сознания, допустить же наличие внебожественных образцов, с которыми должно было сообразовываться божественное творчество, было бы равносильно поношению Бога[74]. Идеи, которым, согласно платоническому взгляду, во всех отношениях присуще абсолютное бытие, превратились в ходе этого развития, завершенного Августином[75], в принадлежность творческого мирового духа, а в конечном счете — в мысли личного Бога. То есть их первоначальный *трансцендентально-философский* смысл изменился, и они приобрели сначала (как это было намечено уже у самого Платона)

[a)] разуму (*лат.*)

космологическое, а затем *теологическое* значение. Со временем было забыто, что понятие "идеи" первоначально предназначалось для того, чтобы объяснить или оправдать достижения человеческого духа, то есть обосновать возможность безусловно надежного и достоверного познания, безусловно доброго и нравственного поступка и безусловно чистой и "философской" любви к красоте. Подобное оправдание человеческого познания, поведения и чувствования представляется все менее важным по сравнению с раскрытием смысла и связи всеобщего мирового процесса, и учение об идеях — эта первоначальная *философия человеческого разума* — превратилось в конечном итоге в нечто вроде *логики божественного мышления*. В этом — и только в этом — смысле оно просуществовало все средневековье, даже после великой рецепции аристотелизма в XIII веке, и, говоря словами Мейстера Экхарта, были лишь drei hôher Fragen [a], занимавшие ум этих мыслителей, те самые вопросы, которые, в сущности, поставил и на которые ответил уже Августин: во-первых, *имеются* ли в Боге идеи, или, как выражается Мейстер Экхарт, vorgêndiu bilde [b] сотворенных вещей, во-вторых, *много* ли их или только *одна* идея, в-третьих, может ли Бог познавать вещи *только* посредством идей. Ответы на все три вопроса — также в духе Августина — почти всецело утвердительны; только Дионисий Ареопагит занял иную точку зрения, постоянно оспариваемую в дальнейшем все новыми и все же в основе своей одними и теми же аргументами, чуть ли не дословно воспроизводящими рассуждения Августина [76]. Самое определение "идеи" также черпалось всеми у Августина [77], так как аристотелевское понимание идеи в духе не трансцендентной (также и по отношению к человеческому духу) "внутренней формы" было столь же неприемлемо с точки зрения христианства, как и платоновское понимание

[a] три великих вопроса (*средневерхненем.*)
[b] предсуществующие образы (*средневерхненем.*)

идеи как существующей per se[a] (то есть также и от Божественного ума) сущности[78].

Ясно, что при таких обстоятельствах едва ли могла идти речь о *художественной "идее"* в *собственном* смысле — вообще, схоластика, так же как и Платон, проявляла значительно меньший интерес к проблеме искусства, чем к проблеме прекрасного, которую она ограничила, сведя ее в значительной степени к проблеме блага[79]. Производить идеи и быть их вместилищем стало как бы привилегией *Божьего ума*, и в тех случаях, когда эти произведенные и заключенные в Боге образы вообще могут как-то мыслиться в связи с человеком, они оказываются предметами не столько логического познания или образного воссоздания, сколько — мистического созерцания[80]. Правда, отношение художественного духа к его внутренним представлениям и его внешним произведениям может быть поставлено в *параллель* с отношением Божьего ума к его внутренним идеям и к созданному им миру, так что художника можно мыслить обладающим если и не идеей как таковой, то все же "*псевдоидеей*" (как однажды буквально выразился Фома Аквинский). Так средневековая философия представляла процесс художественного творчества — не для того, конечно, чтобы сравнением художника с deus artifex или deus pictor[b] [81] отвести почетное место искусству[82], а скорее, чтобы облегчить тем самым понимание сущности и действия Божьего ума или, в более редких случаях, сделать возможным решение других теологических вопросов[83]. Высказывания, из которых мы можем узнать или, точнее говоря, извлечь художественно-теоретические воззрения средневековой схоластики, представляют собой просто вспомогательные построения для теологических рассуждений. Так, Фома Аквинский в своем образцовом для всего последующего периода разъяснении понятия

[a] посредством себя, через себя (*лат.*)
[b] богом-художником (*лат.*)

идеи[84] вновь обращается к аристотелевскому примеру "архитектора", уже привлекавшемуся Филоном и Плотином[85]: "У формы имеющего быть созданным должно быть подобие (similitudo) в создающем... А это бывает двояким образом: в некоторых действующих субъектах форма создаваемой вещи предсуществует в смысле природного бытия... например, когда человек порождает человека или огонь порождает огонь; в других же действующих субъектах — в смысле умопостигаемого бытия, а именно у тех, кто действует посредством ума. Так, дом предсуществует в уме зодчего, и *это может быть названо идеей дома*, потому что художник стремится сообразовать дом с той формой, которую он постиг в уме. Но так как мир возник не благодаря случаю, а был создан Богом, действующим посредством ума, то в Божьем уме с необходимостью должна существовать форма, по подобию которой создан мир. В этом и состоит понятие (ratio) идеи"[86].

Следовательно, для мышления средневековья было непреложным то обстоятельство, что художник создает образы, исходя если и не из идеи в собственном, метафизическом смысле, то, во всяком случае, из некоторого *внутреннего представления формы*, или "псевдоидеи", предшествующей произведению[87]. Однако вопрос о том, как это внутреннее представление формы могло бы соотноситься с созерцанием *естественно данного*, вообще не мог быть поставлен средневековым мышлением[88], и поэтому не случайно, что схоластика, привлекая для сравнения искусство, предпочитает обращаться к зодчему. Вопрос этот был под запретом уже потому, что художественное творчество ставилось в параллель с Божественным постижением, для которого не могло быть и речи о вне него существующем предмете; кроме того, он снимался в силу господства аристотелевского представления об искусстве, которое хотя и знало о взаимоотношении внутренней формы и материи, но не знало об отношении между внутренней формой и внешним

объектом (произведения "искусств" сравниваются с последним преимущественно в том смысле, что они уступают соответствующим созданиям природы по степени своей реальности, а не в смысле устремлений к их "реалистическому" воспроизведению[89]), и, наконец, этому препятствовало своеобразие средневекового искусства, которое столь же медленно осваивало работу с моделью и первоначально столь же мало практиковало ее, как средневековое естествознание — работу за экспериментальным столом: "натурализм" высокой готики и "реализм" XIV и XV веков обрели в схоластической философии весьма впечатляющие параллели[90], но отнюдь не развернутое понятийное истолкование или признание. И тезис, что искусство "подражает" (насколько это возможно) природе, понимается, как уже у Аристотеля, лишь в смысле *параллелизма*, а не *соотнесенности*: искусство — под которым, естественно, следует понимать также или даже по преимуществу artes[a)], стоящие за пределами наших трех "изобразительных" искусств, — не имитирует то, *что* создает природа, а работает так, *как* творит природа, достигая с помощью определенных средств определенных целей, осуществляя определенные формы в определенном материале и т. д.[91] Даже и там, где мистик — что весьма примечательно — присоединяет к традиционному примеру "дома" новый пример "розы", эта роза рисуется не с *натуры*, а согласно заключенному в *душе* образу, так что, действительно, нет сущностного различия между примерами, взятыми из изобразительного искусства и из зодчества: "Сии три слова, сиречь образ (bilde), форма, обличие (gestalt) суть вещь единая. И вот, если образ, форма или обличие некоторой вещи, как-то образ розы, присутствует в душе, это случается по причине не более нежели двоякой. Одна причина — та, что *я по обличию (розы) в душе образую некую розу при телесной материи* по той причине, что форма розы есть некоторый образ в некоторой

[a)] искусства, ремесла (*лат.*)

душе. Другая причина — та, что я во внутреннем образе розы через простоту познаю внешние розы, хотя бы я нисколько не намеревался их изобразить, как я ношу в себе образ дома, который я, однако же, никогда не буду созидать" [92].

В заключение мы можем сказать, что согласно средневековому взгляду произведение искусства возникает не в результате взаимодействия человека с природой, как считалось в XIX веке, а через проецирование внутреннего образа на материю. Хотя этот внутренний образ и не может быть прямо обозначен понятием "идея", которое стало теологическим термином, но его можно сравнить с содержанием данного понятия. Данте выразил этот средневековый взгляд на искусство в одном-единственном лапидарном высказывании, сознательно избегая при этом употребления слова "идея": "Искусство принадлежит нам в трех своих ступенях, то есть в уме художника, в орудии и в материи, формируемой искусством" [93].

В противоположность средневековым представлениям сочинения по теории и истории искусства эпохи Возрождения подчеркивали с чрезвычайной решительностью и настойчивостью (понятными, если принять во внимание все вышесказанное), что задачей искусства является *непосредственное подражание действительности.* Современный читатель может быть отчасти удивлен тем, что трактат Ченнино Ченнини, исходящий в целом еще из традиций средневековых мастерских, советует художнику, желающему изобразить горный ландшафт, взять себе за образец камни и срисовать их в нужной пропорции и при соответствующем освещении [94], — и, однако, это сочинение знаменует начало новой эпохи в культуре. Необычайная новизна заключается в том, что художнику советуют обратиться к *модели* (правда, выбранной в данном случае весьма своеобразно), что теория искусства извлекает из тысячелетнего забвения изначально присущее античности представление о произведении искусства как верном воспроизведении реальной модели, — представление, упраздненное неоплатонизмом и почти не принимаемое во внимание средневековым мышлением. И теория искусства не только извлекает это представление из забвения, но и совершенно сознательно делает его художественной программой. Литература Возрождения с самого начала считала новаторством и заслугой великих художников XIV

и XV веков то, что они вновь призвали к "сходству с природой" "устаревшее и ребячески отклонившееся от верности природе" [95] искусство, опиравшееся лишь на передаваемые из поколения в поколение традиции [96]. И когда Леонардо да Винчи сформулировал следующее: "Та картина наиболее достойна похвалы, которая обладает наибольшим сообразием подражаемому предмету. Я выставляю это в посрамление тех живописцев, которые хотят исправлять произведения природы" [97], — то этим он выразил взгляд, который в течение веков уже не мог встретить какого-либо возражения.

Параллельно этой *идее подражания*, содержащей в себе, если взять ее с позитивной стороны, требование формальной и объективной правильности [98], в сочинениях об искусстве как в античности, так и в эпоху Возрождения с самого начала развивалась идея преодоления *природы*, основанная на том, что свободная творческая "фантазия" может преобразовывать явления, выходя при этом за пределы природных возможностей, и даже создавать совершенно *новые* образы, подобные кентаврам и химерам. Это превосходство над природой достигается прежде всего потому, что деятельность художественного рассудка, не столько творчески изобретательная, сколько направленная на отбор и улучшение, может и обязана выявить для созерцания *красоту*, никогда полностью не осуществленную в действительности: наряду с постоянными призывами к верности природе встречается столь же настойчивое требование выбирать всегда самое прекрасное из множества вещей, данных природой [99], избегать несообразностей — прежде всего в отношении пропорций [100] — и вообще стремиться не к простой верности природе, а к изображению красоты, причем и здесь в качестве предостерегающего примера фигурирует пресловутый художник Деметрий. "И он (художник), — говорится у Альберти, — не удовольствуется только передачей сходства всех частей, но позаботится и о том, чтобы придать им красоту, ибо в

живописи изящество не только приятно, но и необходимо" [101]. И с тем же неустанным вдохновением, с каким распространялись анекдоты о воробьях и лошадях, дополненные порой рассказами о "совершенно достоверных" случаях недавнего времени [102], а может быть, даже чаще, чем они, приводилась упомянутая история о том, как Зевксис производил отбор среди кротонских дев для своей картины; даже Ариосто, не говоря уже о теоретиках искусства в собственном смысле, не преминул рассказать этот анекдот своим читателям [103].

Подобно античности (а в конечном итоге мысль об imitatio[a] не в меньшей степени является наследием древности, чем мысль об electio[b]) Возрождение также требовало от своих художественных созданий верности природе и красоты одновременно, первоначально не видя в этом противоречия. И действительно, оба эти непримиримые для позднейших времен требования могли казаться с точки зрения Возрождения лишь частичными моментами одного постулата о том, что каждое произведение искусства должно быть заново сопоставлено с действительностью, — в качестве улучшения последней или подражания ей [104]. В высшей степени примечательно, что в эпоху Возрождения мы встречаемся с предостережением перед "имитацией" других мастеров [105], и притом не с точки зрения идейной бедности (ибо такой взгляд мог возобладать лишь тогда, когда "идея" стала центральным понятием теории искуства) [106], а, скорее, из того простого соображения, что природа бесконечно богаче произведений художника и подражающий им низвел бы себя на роль внука природы, тогда как он мог бы быть ее сыном [107].

Это двойное требование — подражая и одновременно улучшая, непосредственно соотноситься с действительностью — было бы неосуществимым для эпохи, если бы

[a] подражании (*лат.*)
[b] отборе (*лат.*)

вместо отброшенной традиции мастерских[108], в известной степени *избавлявшей* художника от личного контакта с природой, не появилось что-то совершенно другое, что сделало *возможным* этот контакт для художника, как бы выброшенного из своего скромного, но надежного обиталища в бескрайний, но лишенный каких-либо дорог ландшафт. Возникла и с необходимостью должна была возникнуть та во многом исходящая из античных предпосылок, в целом же сугубо современная дисциплина, которую мы привыкли называть *теорией искусства*. От существовавшей ранее литературы об искусстве она отличается именно тем, что отвечает уже не на вопрос "как это делается?", а на совершенно другой и крайне далекий средневековому мышлению вопрос "что нужно уметь и знать прежде всего, чтобы во всеоружии встретиться в том или ином случае с природой?".

Художественное миросозерцание эпохи Возрождения в отличие от средневекового характеризуется, следовательно, тем, что оно извлекает объект из внутреннего мира представлений субъекта и указывает ему место в прочно данном "внешнем мире", что оно (как в практике "перспективы") устанавливает между субъектом и объектом *дистанцию*, которая одновременно делает объект предметным, а субъект — личным[109]. Можно было бы ожидать, что вместе с этой принципиально новой установкой сразу же встанет проблема, которая вплоть до настоящего дня находится в центре внимания искусствоведческих размышлений, и что эта проблема могла бы и, видимо, должна была бы возникнуть там, где впервые выступили оба фактора, определяющие процесс художественного творчества: проблема взаимоотношения "я" и мира, спонтанности и рецептивности, данного материала и активного формообразующего начала — короче говоря, проблема, которую мы в дальнейшем ради краткости будем называть "*проблемой субъекта и объекта*". Однако в действительности этого не произошло: теория искусства, возникшая в XV

веке, ставила перед собой в первую очередь практические, а затем — исторические и апологетические цели, но отнюдь не спекулятивные, то есть она хотела, с одной стороны, оправдать современное искусство как подлинного наследника греко-римской античности и путем перечисления его достоинств и преимуществ завоевать для него место среди artes liberales [a], с другой же стороны, дать художникам твердые и научно обоснованные правила для их творческой деятельности. Но этой важнейшей своей цели теория искусства могла достигнуть лишь при той (безусловно общепризнанной) предпосылке, что над субъектом и объектом существует система всеобщих и безусловно значимых законов, из которых выводятся эти правила и познание которых и составляет специфическую задачу теории искусства. С той же наивностью, с какой эта новая дисциплина выдвинула оба требования — правильности и красоты, — она рассчитывала найти и указать пути их осуществления. Формальная и объективная правильность, казалось ей, будет достигнута, если художник станет учитывать, с одной стороны, законы перспективы, с другой — законы анатомии, психологического и физиологического учения о движении и законы физиогномики; красота же, считала она, будет достигнута, если он найдет bella invenzione [b] [110], освободится от несообразностей и противоречий и наделит явление гармонией, понимаемой как рационально определимое concinnitas [c] красок [111], качеств и, в частности, пропорций. Ставили, правда, вопрос — особенно в учении о пропорциях [112], — каким образом может быть достигнуто это согласие, доставляющее удовлетворение, и в чем заключается причина такой удовлетворенности, однако ответы, какими бы они ни были в каждом отдельном случае, сходились на том,

[a] свободных искусств (*лат.*)
[b] прекрасный вымысел (*итал.*)
[c] согласие (*лат.*)

что отнюдь не субъективное и индивидуальное усмотрение художника может оправдать "хорошую" пропорцию в качестве таковой. Если не опирались при этом на математические или музыкальные закономерности (что для той эпохи означало одно и то же), то ссылались, по крайней мере, на высказывания уважаемых авторитетов или на античные статуи [113], и даже столь критические и, можно сказать, скептические исследователи, как Альберти и Леонардо, пытались извлечь из профильтрованного общественным мнением [114] или же оценками "знатоков" [115] материала *норму*, чтобы противопоставить ее индивидуальному суждению вкуса.

Следовательно, если можно сказать, что проблематики художественного творчества для средневекового миросозерцания вообще не существовало, ибо оно в основе своей отрицало как субъект, так и объект (искусство было для него лишь материализацией формы, не зависящей от реального объекта и не создающейся впервые деятельностью реального субъекта, а предсуществующей в душе художника в качестве vorgêndes bilde[a] [116]), — то проблематика эта не могла открыться сразу и миросозерцанию Возрождения, ибо оно мыслило бытие и отношение субъекта и объекта подчиненными правилам — либо априорным, либо эмпирически обоснованным. Отсюда становится понятным то своеобразное положение, при котором возникающая в XV веке новая дисциплина — теория искусства — остается вначале совершенно не затронутой возрождением неоплатонической философии, происходящим как раз в то же самое время и в пределах того же флорентийского культурного круга. Ибо это мировоззрение, проникнутое всецело метафизическим и мистическим духом, понимавшее Платона не как критического философа, а как космолога и теолога, мировоззрение, не сделавшее даже попытки различить платонизм и неоплатонизм [117], а, наоборот, соединявшее в одну величественную картину платоновские и плотиновские элементы,

[a] предсуществующего образа (*средневерхненем.*)

позднегреческую космологию и христианскую мистику, гомеровские мифы и еврейскую каббалу, арабское естествознание и средневековую схоластику, — такое мировоззрение могло, конечно, дать многообразнейшие импульсы спекулятивной теории искусства (и, как мы еще увидим, оно давало их и позднее), но не могло сколько-нибудь существенно повлиять на ту практически и рационалистически настроенную теорию *для* искусства, которую вызвало к жизни раннее Возрождение.

Подобная теория искусства еще не могла воспринять те мысли, которые Марсилио Фичино вычитал из Плотина и Дионисия Ареопагита, а затем приписал Платону. Ее натуралистический взгляд должен был прийти в столкновение с воззрением, согласно которому человеческая душа содержит в себе вложенное в нее божественным духом представление о совершенном человеке, льве или коне и оценивает природные вещи согласно этому представлению[118]. Ее трезво-логическое перечисление "семи возможностей движения"[119] имело мало общего с мистическим учением неоплатонизма о движении, где прямолинейное движение означало божественную инициативу, криволинейное — последовательность божественного творения, а круговое — божественное равенство с собою[120]. И если в одном месте Фичино вслед за Плотином определяет красоту как "наиболее ясное сходство тел с идеями" или как "победу божественного разума над материей"[121], а в другом месте — подобно христианскому неоплатонизму — как "луч от лица Божьего", проникший сначала в ангелов, затем осветивший человеческую душу и, наконец, мир телесной материи[122], то Альберти — в полном согласии с его соратниками и предвосхищая развитие теории искусства более чем на столетие — должен был противопоставить этому *метафизическому* пониманию чисто *феноменальный* взгляд греческой классики: "Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, — отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония

(concinnitas), то есть абсолютное и первичное начало природы" [123]. И еще более отчетливо: "Прежде всего, надо следить за тем, чтобы отдельные члены хорошо соответствовали друг другу. Соответствовать же друг другу они будут в том случае, если по величине, назначению, виду, цвету и тому подобному, в свою очередь, будут соответствовать *единой* красоте" [124]. Следовательно, Альберти, а вместе с ним и другие теоретики искусства эпохи Возрождения усматривали сущность красоты в соразмерности и гармонии пропорций, цвета и качеств. Одержать победу на долгое время Альберти помогло как раз то определение красоты, с которым решительно боролся Плотин как со схватывающим только внешний признак явления, а не внутреннюю основу и смысл красоты: συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον, τό τε τῆς εὐχροίας προστεθέν [a]. Важным при этом было как раз то, что подобный отказ от метафизического объяснения красоты впервые ослабил нерасторжимую с древности связь между pulchrum [b] и bonum [c] — хотя и не столько путем явного отрицания этой связи, сколько путем молчаливого игнорирования ее. Это как бы de facto, если еще не de jure, вело к обособлению эстетической сферы, теоретически обоснованному лишь спустя более трех столетий, в течение которых это обособление, как мы увидим, регулярно становилось предметом обсуждения.

С полным правом можно, следовательно, утверждать, что художественно-теоретическое мышление раннего Ренессанса в целом почти не было затронуто влиянием возродившегося неоплатонизма [125]. Оно вполне могло опираться на Евклида, Витрувия и Альхазена с одной стороны, Квинтилиана и Цицерона — с другой, но не на Плотина или Платона, которого еще Альберти называет

[a] соразмерность частей друг другу и целому в соединении с приятным цветом (*греч.*)

[b] прекрасным (*лат.*)

[c] добрым (*лат.*)

лишь сведущим в живописи [126] и влияние которого ощутимо сказывается впервые в "Divina proporzione" [a] Луки Пачоли, то есть в сочинении математика и космолога, а не теоретика искусства в собственном смысле [127].

Кажется, воздействие возрожденного платонизма на теорию искусства сразу проявилось лишь в одном отношении — в представлении о художественной "*идее*", которое встречается сперва лишь в отдельных и сравнительно малозначительных местах, но постепенно становится все более частым и подчеркивается с большей силой. Однако глубина различия между изначальными воззрениями теории искусства и платонизма как раз и становится особенно ясной из того факта, что соединение учения об идеях с теорией искусства могло осуществиться лишь в результате жертв с той или другой стороны, в большинстве же случаев — с обеих сторон. Чем более влиятельным становится понятие идеи, приближаясь к подобающему ему с самого начала, то есть метафизическому, значению (это происходит лишь в эпоху так называемого маньеризма), тем больше удаляется теория искусства от своих первоначально практических целей и соответствующих им непроблематических мыслительных предпосылок. И наоборот, чем больше теория искусства придерживается этих целей и предпосылок (как это имеет место в эпоху Возрождения в собственном смысле и затем в период классицизма), тем в большей мере понятие идеи лишается своего прежнего метафизического или, по крайней мере, априорного значения.

Согласно воззрению Academia Platonica [b], нашедшему свою завершающую формулировку в философии *Марсилио Фичино*, идеи — это метафизические реальности, существующие в качестве "истинных субстанций", тогда как земные вещи — лишь их (то есть реально сущих вещей) imagines [c] [128]; помимо этой своей

[a] "Божественная пропорция" (*итал.*)
[b] Платоновской академии (*лат.*)
[c] отображения (*лат.*)

субстанциальности, идеи считаются "простыми, неподвижными, лишенными каких-либо противоположных примесей" [129]. Они имманентны Божьему уму (отчасти — и уму ангелов) [130] и в согласии с плотиновско-патристическими взглядами обозначаются как exempla rerum in mente divina [a]. Для человеческого же сознания становится возможным какое-либо познание лишь в силу того, что в нашей душе от сверхземного ее предсуществования [131] живут "напечатления" (*лат.* formulae) идей, "напечатления", которые, подобно "искрам изначального божественного света", в силу долгого бездействия "почти погашены", но благодаря "учению" могут быть вновь оживлены и засиять благодаря идеям "как лучи очей — от звезд": "Addit in mentem denique sic affectam non paulatim quidem humano quodam amore, sed subito lumen veritatis accendi. Sed unde nam? Ab igne, id est a Deo, prosiliente sive scintillante. Per scintillas designat ideas ... designat et formulas idearum nobis ingenitas, quae per desidiam olim consopitae excitantur ventilante doctrina, atque velut oculorum radii emicantes ideis velut stellarum radiis collustrantur" [b]. [132]

Что верно для познания вообще, верно, в частности (и даже в значительно большей мере), и для познания красоты. Идея красоты также запечатлена в нашем духе в виде formula, и только это врожденное представление дает нам, то есть наиболее духовному в нас, способность познать видимую красоту и оценить ее, соотнося ее с невидимой красотой и наслаждаясь открывающимся в ней торжеством эйдоса над материей. Прекрасна та

[a] образцы вещей в божественном уме (*лат.*)

[b] "Он [Платон] прибавляет, что в уме, испытавшем подобное воздействие, не мало-помалу и не по человеческой некоей любви, но внезапно возжигается огнь истины. Но откуда же? От огня, то есть от Бога, сыплющего искрами. Под искрами он разумеет идеи... разумеет и напечатления идей, нам прирожденные, каковые от бездействия некогда пришли в усыпление, но возгораются от ветра учения, и как лучи очей просиевают от света звезд, так и огни светлеют от света идей" (*лат.*; пер. С. С. Аверинцева).

земная вещь, которая больше всего соответствует идее красоты (и одновременно своей собственной идее), и мы познаем это соответствие, возводя чувственное явление к его formula, хранимой в нашем внутреннем мире [133].

Совершенно иной этос понятие идеи имеет у Леона Баттисты Альберти. В ходе изложения постулата прекрасного, после осуждения античного реалиста Деметрия и как раз перед непременным рассказом о Зевксисе и кротонских девах, появляется, как бы в качестве предостережения перед другой крайностью, резкий выпад против тех, кто думает создавать прекрасное без изучения природы. "Однако, чтобы не терять своих стараний и трудов понапрасну, следует избегать привычки иных глупцов, которые, будучи упоены собственным дарованием, стремятся прославиться в живописи, полагаясь только на себя, не имея никакого природного образца, которому бы они следовали глазом и умом. Такие живописцы не научаются хорошо писать, но привыкают к собственным ошибкам. *От неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные* (fuggi l'ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i beni exercitatissimi appena discernono)" [134]. Несомненно, это высказывание служит доказательством того, что и Альберти каким-то образом был затронут платонизмом (ибо представление об idea delle bellezze [a)], являющейся духовному взору живописца или ваятеля, носит всецело несредневековый характер). Тем не менее понятно, однако, что как раз оно единодушно замалчивается защитниками "неоплатонизма" Альберти. Ибо именно понятие идеи, призванное у Цицерона и Плотина доказать неограниченную силу художественного гения и его принципиальную независимость от какого-либо внешнего опыта, служит здесь для того, чтобы предостеречь художественный гений от переоценки им самого себя и возвратить

[a)] идее красоты (*итал.*)

его к созерцанию природы. "От неискушенного дарования ускользает та идея красоты, которую едва различают даже самые опытные", — эти слова означают лишь, что теория Возрождения, не желая и не будучи способна принести в жертву понятию идеи свое с трудом завоеванное реалистическое credo, столь значительно изменила смысл понятия идеи, что последнее могло быть примирено с этим реалистическим credo и даже стать опорой для него. Для Петрарки с его подлинным неоплатонизмом способность явить красоту при помощи цвета и линии представлялась объяснимой лишь путем небесного видения [135]. Альберти же считал способность узреть красоту в уме достижимой лишь путем *опыта* и *упражнения*. И действительно: если уже Ченнини [136] и после него Леонардо [137] приписывали художнику способность освободиться от диктата действительности путем вымысла, то все же ни один мыслитель Возрождения не отважился бы увидеть в *красоте* плод "фантазии", подобно Диону или Цицерону.

Примечательно, что прошло довольно много времени, прежде чем итальянская теория искусства придала серьезное значение понятию идеи, — даже больше, чем потребовалось для осознания последствий введения такого понятия. Что касается Альберти, то дело ограничивается упомянутым мимолетным высказыванием. Леонардо, как мы видим, вообще не употребляет термина "идея", и для взглядов на искусство Высокого Возрождения характерно, что в "Cortigiano" [a] графа Кастильоне — платонически окрашенном похвальном слове любви — в основу оценки искусства положен критерий адекватного подражания [138].

Только Рафаэль обратился к понятию идеи в своем знаменитом письме 1516 года к упомянутому графу Кастильоне, но он еще меньше, чем Альберти, говорит о том, как следует понимать взаимоотношение "идеи" и

[a] "Придворный" (*итал.*)

"опыта", более того, он явно отказывается от какого-либо высказывания по этому поводу. "Чтобы написать красавицу, — говорится здесь, — мне надо видеть много красавиц; при условии, что Ваше сиятельство будет находиться со мной, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть" [139]. Эти удивительные слова, изящно скрывающие творческое credo за комплиментом по адресу великого знатока женщин, нельзя класть на весы теоретико-познавательной критики; они свидетельствуют, с одной стороны, об осознании Рафаэлем того обстоятельства, что образ совершенной женственности можно творить, лишь исходя из "внутреннего представления", независимого от конкретного единичного объекта, но, с другой стороны, и о том, что Рафаэль не придавал этому внутреннему представлению ни значения нормы, ни метафизического происхождения — до такой степени, что он обозначает его существо лишь словами certa idea [a]. Последняя каким-то образом приходит ему на ум, но содержится ли в ней нечто цельное и правильное, этого он не знает и не хочет знать. Если бы его спросили, *откуда* она приходит к нему, то он, вероятно, не отрицал бы, что в ней итог чувственного опыта как-то претворился во внутренний духовный образ (подобно тому как Дюрер говорил о "тайно накопленных сокровищах сердца", возникающих лишь там, где художник в результате "многих усилий наполнил свою душу", из полноты которой он может создать в своем сердце "новое творение" "в образе вещи" [140]) — но его последним ответом и здесь было бы: Io non so [b].

Лишь *Вазари* во втором издании своих "Жизнеописаний" высказывается более подробно — не без влияния

[a] некоторая идея (*итал.*)

[b] Я не знаю (*итал.*).

новых маньеристских учений об искусстве, хотя в целом его теоретико-художественные установки остаются ретроспективными; при этом он еще не выходит за рамки простой констатации факта и воздерживается как от философского обоснования его, так и от дальнейших теоретических выводов [141]. У Альберти — ибо Рафаэль, как отмечено выше, вообще не высказывался по этому поводу — хотя idea delle bellezze, еще не потерявшая полностью своего метафизического ореола, и выступала *зависимой* от "опыта", но все же не говорилось, что она *происходит* из "опыта". Она как бы выбирает для своего пребывания близкий природе дух, а не дух, отвергающий конкретное созерцание, но еще не утверждается, что сама она, говоря кантовским языком, "извлечена" из природных предметов. В противоположность этому мы читаем у Вазари: "Рисунок (disegno) — отец трех наших искусств [142]... извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы, отводящей в ее исключительности (следовало бы заменить: образцовости) каждому его собственную меру, отсюда следует, что он познает соотношения целого с частями и частей между собой и с целым не только в человеческих телах и животных, но и в растениях, а также в постройках, скульптурах и картинах. А так как из этого познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунком (disegno), то и можно заключить, что рисунок этот не что иное, как видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создалось в идее" [143].

Следовательно, здесь в опыте содержатся не только предпосылки идеи, но и сама идея — она не только *связана* с созерцанием действительности, но и *есть* созерцание действительности, ставшее лишь более ясным и общезначимым благодаря деятельности духа, выбирающего из множества отдельные моменты и соединяющего их затем в новое целое. Этот взгляд означает,

с одной стороны, преобразование понятия идеи в духе *натурализма*, что знаменует и предполагает полное игнорирование платоновского учения об идеях, не говоря уже о плотиновском [144]. С другой же стороны, он означает преобразование в *функциональном* духе: идея не существует больше a priori в сознании художника, предшествуя опыту, но — порожденная на основе опыта — создается художником a posteriori. Идея выступает, с одной стороны, уже не как конкурент или даже прообраз чувственно воспринимаемой действительности, а как ее *производное*, с другой стороны — не как данное содержание или даже трансцендентный предмет человеческого познания, а как его *продукт*; этот поворот с предельной ясностью обнаруживается уже в словесном выражении. Теперь идея уже не "живет" и не "предсуществует" в душе художника, как об этом говорилось у Цицерона [145] и Фомы Аквинского [146], в еще меньшей степени она "врождена" художнику, как выражались настоящие неоплатоники [147], напротив, она "приходит ему на ум" [148], "возникает" [149], "черпается" из действительности [150], "приобретается" [151] и даже "оформлена и изваяна" [152]. В середине XVI века даже получила широкое распространение привычка обозначать словом idea не столько *содержание*, сколько *способность* художественного представления, так что оно приблизилось по значению к слову imaginazione [a] [153], и стали возможными такие выражения, как, например, в конце приведенного отрывка из Вазари: concetto che si ha fabbricato nell'idea [b] [154] или: le cose immaginate nell'idea [c] [155], quella forma di corpo, che nell'idea mi sono stabilita [d] [156], quella forma di cqrpo, che nell'idea dello artefice è disegnata [e] [157] и т. д.

a) воображение (*итал.*)
b) "понятие, которое создалось в идее" (*итал.*)
c) "вещи, воображенные в идее" (*итал.*)
d) "та форма тела, которая предстала мне в идее" (*итал.*)
e) "форма тела, предначертанная в идее художника" (*итал.*)

Это означает тем самым, что проблема "субъекта и объекта" потенциально созрела для своего принципиального выяснения. Ибо как только субъекту ставится задача самому *извлечь из* действительности законы формирования, вместо того чтобы *предполагать* их *вне* действительности (и вне себя самого), — то с известной необходимостью встает вопрос о том, когда и в силу чего будут оправданы его притязания на *правильность* обретенных им законов. Весьма примечательно, однако, что лишь явно "маньеристское" понимание искусства действительно привело к такому принципиальному выяснению или, по крайней мере, сознательно потребовало его. Ибо мышлению Возрождения проблема субъекта и объекта, не будучи еще даже поставлена в явной форме, могла казаться уже решенной как раз благодаря усовершенствованному учению об идеях: idea, произведенная художником в уме и явленная в рисунке, происходит не от него самого, а взята из природы благодаря giudizio universale [a], так что хотя актуально она познается и осуществляется субъектом, но потенциально заключена уже в объектах. Крайне примечательно, что Вазари обосновывает возможность достигнуть идеи упорядоченностью и последовательностью в созданиях *самой природы*, так что по одной детали можно распознать целое (ex ungue leonem [b]). Возрождение еще не формулирует данную мысль со всей определенностью, как это происходит позднее[158], и не испытывает в этом потребности, но считает чем-то само собой разумеющимся, что идея, извлеченная художником из созерцания, раскрывает одновременно подлинные намерения "закономерно творящей" природы: что субъект и объект, дух и природа не противостоят друг другу как что-то враждебное или просто противоположное, а что, наоборот, идея, будучи сама извлеченной из опыта, необходимо *соответствует* ему, дополняя или даже за-

[a] универсальному суждению (*итал.*)
[b] "по когтю льва" (*лат.*)

мещая его. Так, Рафаэль (как столетие спустя классицистски настроенный Гвидо Рени[159]) может сказать о себе, что вследствие отсутствия достаточно прекрасных моделей он пользуется certa idea. А испанец более позднего времени, но говорящий в данном случае в духе классицизма, формулирует своеобразное взаимодополняющее отношение между созерцанием природы и созданием идей — в том смысле, что хороший художник должен уточнять свои внутренние представления созерцанием природы, там же, где последнее отсутствует, пользоваться приобретенными им "прекрасными идеями": "Ибо совершенство заключается в том, чтобы переходить от идей к природному образцу, а от него к идеям"[160].

Следовательно, *теоретическое учение об идеях, выработанное Высоким Возрождением, предстает* — в той мере, в какой оно касается проблемы красоты (и в этом главное его отличие от средневекового учения об идеях), — *как бы более одухотворенной формой прежней теории отбора*, в том смысле, что красота становится более одухотворенной не путем внешнего сочетания частей, а в силу совокупного внутреннего видения разрозненных наблюдений[161]. Насколько привычной была для античности мысль об отборе как таковая, настолько же далека она была от того, чтобы отождествить с "идеей" παράδειγμα[a)], достигнутую путем отбора самого прекрасного. Античность истолковывала понятие идеи не в смысле уравновешивания духа и природы, а в смысле независимости его от нее. Возрождение истолковало понятие идеи (хотя окончательная формулировка этого тезиса дана лишь классицизмом XVII века[162]) в духе специфически новоевропейского взгляда на искусство, сущность которого именно в том, что, превращая понятие *идеи* в понятие "идеала", он отождествляет мир *идей* с миром *возвышенной действительности*.

[a)] парадигму, образец (*греч.*)

Тем самым идея лишается своего метафизического положения, но именно благодаря этому предстает в прекрасной, как бы само собой разумеющейся гармонии с природой: будучи создана человеческим духом и вместе с тем свободная от субъективности и произвольности, выражая содержащуюся в вещах закономерность, идея осуществляет на пути интуитивного синтеза, в сущности, то же самое, что исследования в области пропорций Альберти, Леонардо и Дюрера, которые, обобщая богатый и общепризнанный материал наблюдений, пытались достигнуть путем дискурсивного синтеза "усовершенствования природы" искусством.

Вазари отвечает в цитированном нами месте не столько на вопрос о возможности *осуществления красоты*, сколько на вопрос о возможности *художественного изображения как такового*, вопрос о disegno [a]. Аристотелевски ориентированная философия позднего средневековья связывала с термином "идея" — или, точнее говоря, "псевдоидея" — не понятие idea delle bellezze (это понятие было заново открыто лишь платонизмом Возрождения и развилось затем в понятие "идеала"), а понятие духовного *представления вообще*, независимо от того, "прекрасен" или "не прекрасен" его предмет. Ясно, что и Возрождение не могло отказаться от этого более широкого значения понятия "идея", употребляя это слово в том же смысле, что и pensiero [b] или concetto [c], но ясно также и то, что оно должно было истолковать понятие "художественного представления вообще", как и понятие собственно "идеи красоты", функционально и основываясь на опыте: художник был подвигнут "задумать" и "замыслить" произведение искусства тем самым giudizio universale, которое делало представимой для него красоту (или, напротив, безобразие) [163]. Доставляемой, благодаря идее, возможности *возвысить* фор-

[a] рисунке, изображении (*итал.*)
[b] мысль (*итал.*)
[c] замысел, проект (*итал.*)

му, возникающую из созерцания природы и все же превосходящую ее реальные объекты, — этой возможности соответствовала возможность *представления* формы, также возникающего из созерцания природы и все же независимого от нее. Следовательно, слово idea (даже если мы отвлечемся от вольностей словоупотребления в смысле *способности* воображения или *силы* представления, то есть уже не в смысле forma или conceptus, а в смысле mens [a] или imaginatio [b]) могло иметь в XVI веке два существенно различных значения для теории искусства:

1. (как у Альберти и Рафаэля): idea = *представление о красоте, превосходящей природу*, в смысле установленного позднее понятия идеала.

2. (как, например, у Вазари): idea = *представление о независимом от природы образе вообще*, в смысле употреблявшихся в том же значении уже в XIII и XIV веках [164] понятий pensiero или concetto. Слово "идея" означает здесь (в противоположность преобладающему уже в позднем Чинквеченто, но зафиксированному лишь в XVII веке понятию "идеала") любое художественное представление, замышленное в уме и предшествующее внешнему изображению [165]; оно может быть отнесено к тому, что мы обычно называем "*сюжетом*" или "*темой*" [166].

Оба эти значения часто еще не отделены резко друг от друга — да и не могут быть отделены, так как второе, более общее, может в тех или иных случаях включать в себя первое (поэтому к слову idea иногда прибавляется bella [c] или hermosa [d] [167]). Наконец, оба эти значения совпадают между собой в случаях, когда — как в сфере осуществления красоты, так и в сфере художественного изображения вообще — отношение между субъектом и объектом представляется как полное их соответствие.

[a] ум (*лат.*)
[b] воображение (*лат.*)
[c] прекрасная (*итал.*)
[d] прекрасная (*исп.*)

Связав образование идей с созерцанием природы и тем самым отводя ему место если еще и не в индивидуально-психологической, то уже не в метафизической сфере, теория искусства эпохи Возрождения сделала первый шаг к признанию того, что мы обычно называем "*гением*". Уже мышление раннего Возрождения наряду с реальным художественным объектом предполагало и реальный художественный субъект (точно так же, как открытие центральной перспективы означало одновременно утверждение видимого "предмета" и созерцающего "глаза"). Однако, как мы видели, оно верило в существование как *сверх*субъективных, так и *сверх*объективных закономерностей, которые, казалось, могли бы управлять художественным процессом в качестве высшей инстанции; безусловное признание их противоречило, в сущности, понятию свободного творчества художественного гения. Понятие художественной идеи должно было постепенно ограничить значимость этих сверхобъективных и сверхсубъективных правил. Художественный дух, наделенный способностью самостоятельного интуитивного преобразования действительности в идею, самостоятельного осуществления синтеза объективных данностей, в сущности, не нуждается больше в тех априорных или эмпирических рамках, каковыми являются математические законы, признание общественного мнения, свидетельства античных писателей; но его право и долг — собственными усилиями достичь perfetta cognizione dell' obietto intelligibile[a], как в словоупотреблении XVI и XVII веков была названа теперь "идея"[168]. Это выражение, так же как и почти кантовское высказывание Джордано Бруно о том, что *исключительно художник создает правила* и истинные правила существуют вообще лишь постольку, поскольку имеются истинные художники[169], — эти высказывания могут быть вполне поняты лишь в связи с *учением об идее*. Однако — и

[a] совершенного познания умопостигаемого объекта (*итал.*)

это решающий момент — подлинное Возрождение не делало явного, можно сказать, полемического акцента на художественной гениальности, так же как, с другой стороны, оно не пришло к явной формулировке понятия "идеала". О *противоречии* между гением и правилами оно знало столь же мало, как и о противоречии между гением и природой. И как раз понятие идеи, как оно было по-новому истолковано в эту эпоху, с особенной ясностью выражает примирение этих еще не распавшихся противоположностей, поскольку свобода художественного духа *утверждается* в противовес притязаниям действительности и одновременно *ограничивается* в своих правах.

Спокойное умонастроение, характерное для ренессансной теории искусства, полностью отвечает стремлению эпохи (сказавшемуся во всех ее проявлениях) привести к гармонии, казалось бы, непримиримые противоположности. Умонастроение это постепенно совершенно изменяется в теоретико-художественных сочинениях второй половины XVI века, обозначаемой нами как эпоха раннего барокко. Конечно, трудно выделить специфически новые черты из общей картины мысли, представленной этими сочинениями, и почти невозможно подвести их под одно понятие. Ибо культурное сознание этой эпохи в одно и то же время революционно и традиционно и стремится одновременно к обособлению и к объединению наличных художественных сил. Если Возрождение хотело безусловного разрыва со средневековьем, то раннее барокко хочет и преодолеть, и продолжить Возрождение. Если раньше действовали разные "школы", отличавшиеся по своим практическим методам, но единые в их теоретической цели, то теперь вышедшие из этих школ различные "направления" начинают выступать друг против друга с программными трактатами, обнаруживая, однако, в своих основных предпосылках больше сходства между собой, чем прежние "школы" (совершенно так же, как отдельные "жанры": историческая живопись, портрет и пейзаж, — начинают открывать теперь свои особые "законы" и входят при этом в

многообразнейшие связи между собою). Таким образом, в пределах этой эпохи, подготовляющей как зрелое барокко, так и классицизм, мы можем различить *по крайней мере три* разных борющихся между собой и взаимопроникающих течения: относительно умеренное, пытающееся и дальше развивать, в духе новых тенденций, идеи классики, олицетворенные Рафаэлем, и два сравнительно крайних, одно из которых, вслед за Корреджо и другими североитальянскими художниками, разрабатывает колористические и световые проблемы, второе же — собственно "маньеризм" — стремится преодолеть классику противоположным путем, а именно простым видоизменением и перегруппировкой пластических фигур как таковых [170]. Эта сложная, в действительности же еще более запутанная ситуация (ведь и натуралистическая тенденция, которая, по мнению прежних историков искусства, внезапно и в совершенно чистом виде проявилась у Караваджо, на самом деле оказывается и не столь чистой, и не столь неподготовленной [171]), конечно, отразилась и даже, можно сказать, наиболее полно выразилась в новой теории искусства, которая соединила в себе все тенденции времени — отчасти сопоставляя, отчасти сталкивая их друг с другом — и выказала особое благоволение к ретроспективному, "позднеклассическому" направлению, чему было много различных причин [172]. Что касается *первого течения*, то мы находим у теоретиков второй половины XVI века те же мысли и требования, что и у Альберти и Леонардо, без каких-либо изменений или даже в более острой форме. Эти мысли и требования продолжают и теперь составлять основу всей художественно-теоретической системы, и невозможно без тщательного исследования установить, является ли положение, написанное в 1580-м или 1590 году, выражением художественных устремлений именно этой эпохи. Приведем лишь два примера. Так, теория все еще строго придерживается постулата συμμετρία, хотя практика теперь, кажется, жертвует как раз этим постулатом ради других идеалов. И

наоборот, кажущееся столь характерным для барокко предписание о том, чтобы при изображении какого-либо скорбного сюжета в него вводилась фигура плачущего, глядящего на зрителя и тем побуждающего его к участию, — это предписание в действительности восходит к Альберти[173]. Если говорить о *втором* течении, то *живописное*, ломбардо-венецианское направление уже и теоретически выступает с более или менее ясным протестом против флорентийско-римских фанатиков disegno[a] (Паоло Пино, Лодовико Дольче и до известной степени Джованни Баттиста Арменини)[174]. Наконец, что касается *третьего* течения, то в сочинениях этой эпохи заявляет о себе "*маньеристическая*" тенденция — в более узком смысле слова, как она предстает перед нами главным образом в произведениях Пармиджанино, Понтормо, Россо, Бронзино, Аллори, Сальвиати или, если брать скульпторов, Джамболонья, Данти, Росси, Челлини (ее влияние, в той или иной степени, обнаруживается и в произведениях Тинторетто или Греко, и даже у Перуцци или Сичоланте да Сермонета). Эта тенденция заявляет о себе рядом специфических новшеств, главнейшим из которых является, вероятно, систематическая разработка и преобразование *учения об идеях*, не имевшего столь уж большого значения для теории эпохи Возрождения.

Уже цитировавшееся высказывание Джордано Бруно о том, что существует лишь столько истинных правил, сколько истинных художников, представляет собой лишь один из симптомов начинающегося всеобщего и страстного *протеста* против всех застывших *правил*, особенно математических. Подобно тому как "маньеристическое" искусство искажает и искривляет уравновешенные и общезначимые формы классики ради более интенсивной выразительности, так что нередки фигуры длиной в десять и более голов, и фигуры эти извиваются и гнутся, будто не имеют ни костей, ни суставов; подобно тому как оно отказывается

[a] рисунка (*итал.*)

от ясного изображения пространства, характерного для "эпохи расцвета" и основывающегося на рационально-перспективном мышлении, ради той своеобразной композиции, которая почти в средневековой манере сжимает фигуры в один подчас "невыносимо переполненный" слой[175] (*почти* средневековой, ибо достигнутая Возрождением пластичность фигур не исчезает и вступает в противоречие с плоскостностью целого, тогда как искусству средневековья, творящему с точки зрения этой плоскостности, подобное противоречие совершенно чуждо), — так и в теории искусства начиная с середины столетия, вслед за отрицательным высказыванием Микеланджело насчет дюреровского учения о пропорциях[176], развивается живая и весьма целенаправленная критика попыток научной, в частности математической, рационализации художественного творчества, предпринимавшихся прежней теорией искусства. Если Леонардо стремился описать движения тела законами силы и тяжести и численно измерить изменения соотношений, получающиеся при этих движениях[177], если Пьеро делла Франческа и Дюрер стремились освоить "сокращения" геометрически-конструктивным путем, и если все эти теоретики были согласны в том мнении, что пропорции покоящейся человеческой фигуры должны быть охарактеризованы с помощью математики, то теперь перед нами выступает идеал S-образной figura serpentinata[а)], иррациональной в своих пропорциях и движениях и сравниваемой с колеблющимися языками пламени[178]. Мы встречаемся с недвусмысленным предостережением против переоценки учения о пропорциях, которое нужно, конечно, знать, но не следует применять слишком часто (и вообще нельзя применять в случае движущихся фигур): "Пропорции ... знать необходимо, но не всегда уместно соблюдать их. Ибо часто мы создаем фигуры, которые наклоняются, поднимаются или поворачиваются, то вытягивая, то прижимая руки, и чтобы сообщить этим фигурам изящество, нужно

[а)] змеевидной фигуры (*лат.*)

в каком-то месте удлинить, а в ином сжать пропорции. Сему научить нельзя (ср. с этим опыты Дюрера, Леонардо, Пьеро делла Франческа!), но художник должен постигать это con giudicio del naturale[a)]" [179]. Математика, рассматривавшаяся и почитавшаяся в эпоху Возрождения прочной основой изобразительных искусств, преследуется теперь почти что с ненавистью. Послушаем, например, Федерико Цуккари, глашатая этого специфически "маньеристического" умонастроения: "Но я говорю твердо и знаю, что говорю правду, — что искусство живописи начала свои не берет у наук математических, и никакой нужды не имеет к ним прибегать за научением каким бы то ни было правилам и действиям своего искусства, ни даже ради возможности о сем рассуждать умозрительно, ибо оно дочь не математических наук, но Природы и Рисунка. Первая ему указует форму, второй — учит действию. Ведь живописец, помимо первых начал и наставлений, полученных от предшественников его или от самой природы, от самого естественного разумения, добрым прилежанием и наблюдением прекрасного и доброго приобретает достоинство без всякой помощи либо нужды в математике. Скажу также, будет и это правда, что во всех телах, Природою произведенных, есть пропорция и мера, как утверждает Мудрый [Аристотель], и тем не менее, если кто вознамерится попытаться рассмотреть все дела и познать их в умозрении математической теории и с нею сообразно действовать, — сверх несносной досады будет в сем одна потеря времени совершенно бесплодная. Как показал это один из наших мастеров, человек весьма достойный [Дюрер], пожелавший по собственной прихоти строить тела человеческие математическим правилом; по собственной прихоти, говорю, поскольку невозможно предположить, будто можно было бы научить мастеров работать по таковому правилу, что было бы суетой, глупостью и явным безумием, ничего доброго не несло бы,

[a)] естественным чутьем (*итал.*)

а только вред: ибо помимо сокращений и построения чисто круглых тел, таковые правила нашей деятельности не пригодны и не нужны, да и *разум* [*художника*] должен быть не только *чистым*, но и *свободным*, и ум — *вольным, а не зажатым* механическим рабством таковым правилам, поскольку это воистину благороднейшее ремесло требует рассудительности и доброго навыка, кои и должны быть уставом и законом доброй работы. Так мне говаривал дражайший мой брат и предшественник, указуя мне первые правила и меры человеческого тела, которое должно быть во столько-то голов, и не более, изъясняя его совершенные и изящные пропорции. 'Но, — говорил он, — должен ты усвоить эти правила и меры в работе, чтобы был у тебя в глазу циркуль и угольник, а в руках — рассудительность и навык'. Так что оные правила и уставы математические ни полезны, ни добры в применении, и не могут быть таковы. Ибо вместо того, чтобы сообщать практическому искусству дух и живость, оных его вовсе лишают, поскольку рассудок унижается, ум убывает, и отнимается у искусства всякое изящество, всякая живость и прелесть. Ведь и Дюрер сие творил, трудом весьма немалым, полагаю, в шутку, препровождения времени ради и для оных умов, более созерцающих, нежели работающих, и для того, чтобы показать, что Рисунок и дух художника знает и может все то, что намерен сделать. Равным образом мал прибыток и мал плод от другого опыта, что оставил, с записями в обратную сторону, иной знатный человек нашего цеха [т. е. Леонардо], слишком, однако, перемудренный и он, оставивший также математические наставления, как двигать и менять фигуру с помощью перпендикуляров, угольника и циркулей — все вещи находчивые, конечно, но мечтательные и по сути бесплодные: пусть кто и понимает это, да каждый может работать на собственный вкус. Скажу твердо, что эти правила математические должно оставить оным наукам и ремеслам созерцательным — геометрии, астрономии, арифметике и подобным, кои своими доказательствами ути-

шают рассудок. Мы же, мастера Рисунка, не нуждаемся в иных правилах кроме тех, кои Природа сама дает для подражания ей. И вот, если и мы желаем, чтобы сия профессия ее имела матерью, как все прочие созерцательные и положительные науки имеют, скажем, что нет ей иной родительницы, и кормилицы, и няньки, кроме самой Природы, каковой наше искусство должно со многим прилежанием и осмотрительностью подражать, чтобы выказать себя ее законной дочерью, любимой и добродетельной, поскольку не имеет равным образом иного родителя, ее достойного, кроме внутреннего рисунка" [180].

Однако, подобно тому как отличительным моментом искусства маньеризма является внутренний *дуализм*, внутренняя *напряженность*, подобно тому как вопреки кажущейся произвольности своей композиции оно стремится к строгой концентрации всего образа, не растворяет фигуры в живописной стихии, а четко отграничивает и анатомически прорабатывает их, иногда даже в большей степени следуя античности, чем классическое Высокое Возрождение [181]; подобно тому как оно отвергает текучую раскованность пространства в искусстве барокко в той же мере, что и закономерную упорядоченность и стабильность пространства в искусстве Возрождения, и как раз благодаря своей "плоскостности" создает тем более прочную связь, — точно так же признанию *свободы* художника противопоставляется догма о возможности научения, то есть *систематизации* правил художественного творчества, и страх перед грозящим в противном случае субъективистским произволом, вероятно, способствовал тому, что эта догма получила особое развитие. Та же эпоха, которая мужественно защищала свободу художника от тирании правил, делает из искусства рационально организованный космос, законы которого должен познать даже одареннейший и может познать даже самый неспособный художник. Тот же Данти, который отверг математическую схематизацию форм и движений тела [182], признаёт тем не менее —

поскольку должен же быть как-то найден "научный" путь к искусству — безусловное значение анатомического метода и разъясняет, что его vera regola[a] должно служить как тем, кто рожден для искусства, так и тем, кто не рожден для него (к которым он причисляет самого себя)[183]. И если теперь реже, чем прежде, называют какую-то одну пропорцию образцовой или прекрасной и стремятся дать бóльший выбор типов, то даже упомянутый выше Цуккари, несмотря на свою нелюбовь к teorica matematica, не отказывается от числового измерения этих типов и точной характеристики сферы применения каждого из них[184]. Тот же Ломáццо, который выдвинул идеал figura serpentinata, воспроизводит, тем не менее, разработанные в деталях пропорции Дюрера, им же и отвергнутого. И учение о выразительных движениях, развитое Ломаццо и нарушающее все общепринятые мерки, также означает, в сущности, рационализацию нерационализируемого — несмотря на детальную разработанность этого учения или даже именно благодаря ей[185].

Существенно новое во всем этом состоит не столько в *наличии* указанных противоположностей, сколько в том, что они начинают *замечаться* или, по крайней мере, ясно *чувствоваться* как таковые, что художественно-теоретическое мышление сознательно подвергает критике устремления, представлявшиеся предшествующей эпохе чем-то само собой разумеющимся, хотя и достигает при этом сомнительного успеха, пытаясь выбраться из внезапно осознанных апорий. Что верно относительно проблемы "гений и правило", касается, разумеется, и проблемы "дух и природа" — в обеих антитезах выражается противоположность "субъекта и объекта". То, что призывам к приукрашиванию наличной действительности противостоят требования иллюзионистической достоверности в отображении природы, само по себе не ново — ново же *осознание* противо-

[a] истинное правило (*итал.*)

положности обоих постулатов, так что прежнее "как—так и" может превратиться в "или—или". Винченцо Данти делает четкое различие между ritrarre[a], воспроизведением действительности такой, как ее видят, и imitare[b], воспроизведением действительности такой, как ее нужно видеть[186]. Он пытается даже разделить сферы применения этих способов изображения (подчеркивая тем их противоположность): по его мнению, для изображения вещей самих по себе совершенных достаточно ritrarre, для изображения же вещей ущербных надо призвать на помощь imitare[187] (подобно тому как маньеризм допускает жанровую живопись в качестве самостоятельной разновидности, но при условии, чтобы кухарки и мясники изображались в героических микеланджеловских формах). Можно сказать, что счастливое *равновесие* между субъектом и объектом безвозвратно *разрушено*, и в той свободной, но именно потому и шаткой ситуации, которая создалась во второй половине XVI века, художественный дух начинает чувствовать себя по отношению к действительности *властно* и вместе с тем *неуверенно*.

С одной стороны, неудовлетворенность голой "действительностью" выражается в презрительном пренебрежении ею, чуждом прошлой эпохе ("Мне смешны те, кто все природное считает хорошим", — читаем мы, например, у одного из этих авторов[188]). Говорят об "ошибках" природы, подлежащих "исправлению"[189] (как еще скромно по сравнению с этим выражается Дольче, пишущий около 1550 года — и в Венеции: "Художник должен стремиться не только подражать природе, но и отчасти превзойти ее — я говорю отчасти, ибо чудом является вообще уже то, когда удается хотя бы приблизительное подражание ей"[190]). И если Вазари, подготовляя в этом отношении почву для маньеристических взглядов, истолковал disegno как видимое выражение созданного в уме concetto, а этот concetto —

[a] изображать, живописать (*итал.*)
[b] подражать (*итал.*)

как проистекающий из созерцания чувственно "данного", то более поздние истолкователи[191] развили этот еще промежуточный взгляд в строго концептуалистическое, если можно так выразиться, воззрение[192], опять-таки примыкающее в известном отношении к средневековому представлению о сущности художественного творчества, так что в рисунке почитается "живой свет" и "внутренний глаз" *духа*[193], и задача зодчества, ваяния и даже живописи усматривается лишь во внешнетехническом осуществлении disegno, созданного непосредственно в уме[194]. Даже портрет, само название которого уже выражает непосредственное подражание (ritratto[a)] — ritrarre), выводят иногда из интеллектуальной и общезначимой idea e forma[195]. Однако, поскольку для этой эпохи представляется само собой разумеющимся, что эта "идея" или этот concetto не могут быть чем-то всецело субъективным, чисто "психологическим", то *впервые встает вопрос, как вообще возможно для ума* создать такое внутреннее представление, поскольку оно не может быть просто извлечено из природы и не может происходить только от человека, — вопрос, сводящийся в конечном счете к вопросу о *возможности художественного творчества вообще.* Как раз для этого самовластно-концептуалистического мышления, которое отважилось похоронить предпосылки теории эпохи Возрождения и поставило под сомнение как безусловную значимость "правил", так и безусловность естественного впечатления, — для этого мышления, которое понимало художественное изображение как наглядное выражение духовного представления и даже invenzione[b)] образного содержания хотело видеть не почерпнутым в библейской, поэтической или исторической традиции, а созданным самим художником[196], — как раз для такого мышления, которое вновь

[a)] портрет (*итал.*)

[b)] изобретение, вымысел (*итал.*)

призывало к общеобязательному обоснованию и установлению норм всего художественного творчества, впервые должно было стать проблематичным то, в чем еще совершенно не сомневалась предшествующая эпоха: отношение духа к чувственно данной действительности. Перед взором теории искусства предстала скрытая до тех пор пропасть, и она ощутила необходимость преодолеть ее посредством *философского умозрения*, которое сообщает совершенно иной характер художественным трактатам, появившимся после середины столетия. Если раньше целью учения об искусстве было *практическое обоснование* художественного творчества, то теперь оно должно попытаться *теоретически оправдать* его. Мышление как бы ищет прибежища у метафизики, которая должна оправдать его в случае притязаний художника на сверхсубъективную значимость его внутренних представлений с точки зрения правильности — с одной стороны, красоты — с другой. Было бы несправедливо упрекать теорию искусства в этом все более решительном повороте к умозрительному. Эпоха — и мы надеемся, что сумели это показать — увидела перед собой проблемы, поставленные с неотвратимой необходимостью и вообще неразрешимые каким-либо иным путем. Познание их должно было привести теоретиков изобразительного искусства на те же пути, что и основателей новоевропейской поэтики Скалигера и Кастельветро, живших в это же время. В духовно-историческом плане тяжеловесные трактаты Комании, Данти, Ломаццо, Цуккари и Сканелли представляют собой — как раз в их отказе от непосредственно полезного и, если угодно, "жизненного" — важное и, так сказать, неустранимое связующее звено между эпохой Альберти и Леонардо и периодом, в котором продолжаем находиться и мы сами: пройдет немного времени, и сочинения об искусстве перейдут из рук художников в руки антикваров, литераторов и философов, чтобы стать затем нормативной "эстетикой" и, наконец, интерпретирующей "наукой об искусстве" в современном

смысле слова. Путь от практического к "чистой" науке не раз вел через туманное косноязычие.

Таким образом, мы видим, что старые вопросы: "как изображает художник правильно?" и "как изображает художник прекрасное?" соперничают с совершенно новыми: "как *вообще возможно* художественное изображение, в особенности изображение прекрасного?" И чтобы ответить на оба эти вопроса, теперь привлекают все наследие метафизического умозрения, вообще находившееся в распоряжении эпохи, то есть как *аристотелевски* ориентированную систему средневековой *схоластики*, так и возрожденный с XV века *неоплатонизм*. В обоих же случаях, что для нас столь многообещающе, именно *учение об идеях*, понятое теперь и только теперь во всех своих последствиях и потому поставленное в центр художественно-теоретического мышления, — именно учение об идеях осуществляло двойную задачу и, с одной стороны, разъясняло теоретическому мышлению проблему, прежде еще не выступавшую с такой отчетливостью, а с другой стороны, сразу же указывало путь к ее *решению*. В эпоху Возрождения понятие идеи, еще не продуманное теорией искусства со всей последовательностью и не столь важное для мышления, служило тому, чтобы *отвлечь* взор от пропасти между духом и природой. Теперь же оно делает ее *видимой*, указывая на проблему "субъекта и объекта" в силу энергичного акцентирования личности художника, и вместе с тем оно оказывается способным вновь преодолеть эту пропасть, будучи истолковано в духе его подлинного метафизического смысла, снимая противоположность между субъектом и объектом в высшем, трансцендентном единстве.

Аристотелевски-схоластическое направление этой спекулятивно окрашенной теории искусства сказывается уже в трактате миланца *Ломаццо*, вышедшем в 1584 году, и достигает высшей точки в появившемся в 1607 году сочинении того же самого Федерико Цуккари, о котором мы уже упоминали в связи с его страстным про-

тестом против математики[197]. Его большое произведение "L'Idea de' pittori, scultori ed architetti" [a], мало оцененное и плохо понятое историками искусства[198], уже потому заслуживает внимания, что здесь впервые целая книга посвящена исследованию чисто умозрительной проблемы, которая в общем и целом может быть обозначена как вопрос о том, как вообще возможно художественное изображение. Ответ же дается и может быть дан лишь благодаря тому, что *внутренняя идея*, внешним выражением которой объявляется произведение искусства, испытывается в своем *происхождении* и *значении* и победоносно выходит из этого испытания.

Автор — в духе своего времени и вполне в тоне позднесхоластического аристотелизма — исходит сначала из того, что все подлежащее выявлению в произведении искусства уже должно иметь образ в уме художника. Это духовное представление он называет disegno interno [b] или idea (ибо, согласно его определению, disegno interno есть "форма или идея в нашем уме, явно и отчетливо обозначающая представленные им вещи"[199]; "богословский" (!) термин idea он не хочет употреблять лишь потому, что в качестве художника обращается "к живописцам, скульпторам и архитекторам"), тогда как практическое художественное изображение — живописное, пластическое или же архитектурное — он обозначает disegno esterno [c]. Из этого проистекает деление всего сочинения на две книги: одну из них составляет идея в качестве forma spirituale [d], которую формирует себе интеллект и в которой он ясно и отчетливо познает все природные вещи (и не только в их индивидуальности, но и в их родовых критериях), другую — выполнение в красках, дереве, камне или какой-либо иной материи[200].

a) "Идея живописцев, скульпторов и архитекторов" (*итал.*)
b) внутренний рисунок (*итал.*)
c) внешний рисунок (*итал.*)
d) духовной формы (*итал.*)

Этот "внутренний рисунок", или "идея", предшествующая выполнению и, собственно, совершенно независимая от него[201], может лишь потому быть созданным в уме человека (и именно в этом состоит существенное отличие от взглядов эпохи Возрождения), что *Бог* наделил его этой способностью, что человеческая идея в конечном счете является лишь искрой божественного духа, scintilla della divinità[a)] [202]. Ибо идея, в понимании которой Цуккари хотя и ссылается на Платона, но по существу опирается на известное, точно цитируемое им место из "Суммы теологии" Фомы Аквинского (I, 1, 15)[203], — идея представляет собой изначально и в собственном смысле имманентный *божественному* интеллекту прообраз, в соответствии с которым Бог творит мир (так что и Бог, творя, как бы "рисует" внутренне и внешне). И лишь во вторую очередь идея является представлением, вложенным в *ангелов* Богом, чтобы они, не способные как чисто духовные существа к какому-либо чувственному познанию, обладали в себе образами тех земных вещей, с которыми они — в качестве ангелов-хранителей определенных людей и мест — должны быть связаны, познавая или действуя[204]. И только в третью очередь идея — это представление *человека*. Как таковая она хотя и отличается существенно от идеи, заключенной в Боге и в ангелах (ибо в противоположность первой она индивидуальна, а в противоположность второй — не независима от чувственного опыта), однако и она представляет собой залог богоподобия человека, наделяя его способностью "создавать новый умопостигаемый космос" и "соперничать с природой": "Итак, скажу я: поскольку Бог, наилучшая, наибольшая и высшая причина всякой вещи, при внешнем действии необходимым образом созерцает и видит внутреннее Представление (Disegno interno), в коем знает все вещи сотворенные, которые он творит и сотворит, что он может сделать единым взглядом, и

[a)] искра божества (*итал.*)

это понятие, в коем он разумеет, есть то же по существу, что и сам он, поскольку нет в нем акциденций, так как он — чистейший акт; и вот, сотворив человека по образу и подобию своему, в душу дав ему сущность бестелесную, нетленную, и способности разума и воли, коими превосходить должен был он все прочие создания в Мире, исключая Ангела, и был бы почти вторым Богом, восхотел дать ему еще и способность творить в себе внутреннее умственное Представление, с тем, чтобы посредством его познавал бы человек все создания и творил в себе новый Мир, и внутренне в духовном бытии обладал и наслаждался тем, чем внешне в бытии природном наслаждается и обладает; и к тому же через это Представление, почти что подражая Богу и соревнуясь с Природой, мог бы производить бесчисленные искусственные вещи, природным подобные, и с помощью Живописи и Ваяния показывать на Земле новый Рай. Однако, создавая это внутреннее Представление, человек весьма отличен от Бога, поскольку там, где у Бога одно-единственное Представление, завершенное, заключающее в себе все вещи, от Бога не отличающееся, поскольку Все, что ни есть в Боге, есть Бог, человек же в себе создает многочисленные представления, соответственно разнообразию вещей, им воспринятых, и потому его Представление случайно, а кроме того, и происхождение его низкое, т. е. от чувств, как мы скажем далее" [205].

Мы не имеем здесь возможности воспроизвести, как Цуккари — в схоластической, но отнюдь не бездушной и скучной манере — пытается вывести из этого disegno interno (который он в заключение своего произведения и этимологически толкует как знак богоподобия — disegno = segno di Dio in noi [a] [206] — и который он прославляет как "второе солнце космоса", как "вторую творящую природу", как "второй оживляющий и питающий дух мира" [207]) все ценные до-

[a] знак Бога в нас (*итал.*)

стижения человеческого интеллекта, metaforicamente [a] даже философию [208], как он выводит из него и деятельность intellectus speculativus [b], то есть познание, и деятельность intellectus practicus [c], то есть внутреннее действие, которое он опять-таки разделяет на моральное и художественное [209]. Нас интересует здесь только последнее, disegno interno humano, pratico, artificiale [d] (interno в противоположность esterno [e], humano в противоположность divino [f] или angelico [g], pratico в противоположность speculativo и artificiale в противоположность morale), и здесь именно и содержится ясный ответ на вопрос о возможности художественного изображения. Ибо поскольку человеческий ум в силу своей причастности божественной способности к формированию идей и в силу своего подобия божественному уму как таковому способен создавать в себе forme spirituale [h] всех сотворенных вещей и переносить их на материю, то существует, как бы благодаря божественному предназначению, *необходимое соответствие* между способом действий человека, создающего произведения искусства, и природы, творящей действительные вещи, что позволяет художнику быть уверенным в объективном соответствии его созданий созданиям природы. "Причина, — говорит Цуккари в полном согласии с Аристотелем и буквально повторяя Фому Аквинского, чье 'общее' учение об искусстве приспосабливается здесь для особых целей теории (изобразительных) 'искусств' в узком смысле, — причина, по коей искусство подражает Природе, та, что внутреннее художе-

a) метафорически (*итал.*)
b) спекулятивного ума (*итал.*)
c) практического ума (*итал.*)
d) внутренний рисунок человеческий, практический, художественный (*итал.*)
e) внешнему (*итал.*)
f) божественному (*итал.*)
g) ангельскому (*итал.*)
h) духовные формы (*итал.*)

ственное представление (disegno interno artificiale) и самое искусство действуют при создании своих произведений таким же образом, как сама Природа. И если желаем знать, почему Природа доступна подражанию, то по той причине, что Природа в своей цели и в своих действиях упорядочена неким разумным началом; потому действие ее есть действие ума непогрешимое, как говорят философы, поскольку средствами должными и точными достигает своей цели; и так как искусство преследует в своих действиях ту же самую цель, прежде всего с помощью названного (внутреннего) представления, то природа может стать предметом подражания, а искусство — подражать природе" [210]. Цуккари не упускает из виду, что человек, как существо телесное и потому предназначенное к познанию посредством телесных органов, может развить у себя эти внутренние представления лишь на основе чувственного опыта. Однако, предвидя возражения, проистекающие из этого взаимодействия между чувственным и "идейным" познанием, он попытался явно утвердить генетический и систематический приоритет "идеи" по отношению к чувственным впечатлениям. Не чувственное восприятие приводит к формированию идеи, но последняя пробуждает к действию (посредством способности воображения) чувственное восприятие; внешние чувства лишь как бы призываются на помощь, чтобы прояснить и оживить внутренние представления [211]. И в ответ на утверждение, что указанное интеллектуальное и идеальное представление, сообщая духу первоначальный свет и первоначальное движение, все же не может работать собственными силами, так как интеллект вообще познает лишь посредством внешних чувств [212], — в ответ на это утверждение говорится следующее: "Тонкое возражение, но пустое и ничтожное. Ибо подобно тому как общественные вещи принадлежат всем и всякий ими пользоваться может, владея частью их, как достоянием общественным, никто, однако, не может стать их совершенным хозяином, кроме одного Князя, так и мы можем

сказать, что ум и чувства подчинены Идее (Disegno), и она, как бы их Князь, управитель и властитель, пользуется ими как своею собственностью".

Повторим еще раз: то, что придает симптоматическое значение всем этим неосхоластическим спекуляциям и, в частности, труднодоступным с точки зрения современного мышления воззрениям Цуккари, — это не только крайне интересная сама по себе рецепция средневеково-схоластических построений в области теории искусства[213], но прежде всего тот факт, что здесь впервые становится *проблемой* возможность художественного изображения как такового. Возврат к схоластике — только симптом; подлинно новое заключается в *изменении духовной установки, которое этот возврат сделал возможным и необходимым.* Разрыв между субъектом и объектом был воспринят теперь со всей отчетливостью и преодолевался в попытках коренного выяснения взаимоотношения между образованием идей и чувственным опытом. Не оспаривая необходимости чувственного восприятия, идее вернули в то же время ее *априорный* и *метафизический* характер, поскольку идееформирующий принцип человеческого ума непосредственно выводили из Божественного познания. Таким образом, disegno interno, обладающий здесь способностью быть для ума светом, побуждением и жизнью и в то же время проясняться и совершенствоваться благодаря чувственным восприятиям, предстает как подарок, как излияние Божией благодати. Самовластный человеческий ум, достигший осознания своей спонтанности, надеется удержать эту спонтанность в противовес чувственной действительности лишь путем оправдания ее sub specie divinitatis[a)] — гений оправдывает свое явно познанное и подчеркиваемое величие своим происхождением от Бога.

Метафизическому, и притом теологически-метафизическому, обоснованию "художественного изображения

[a)] с точки зрения божественности (*лат.*)

вообще" соответствует аналогичное обоснование *осуществления красоты*. Однако мы не должны ожидать найти его в таком произведении, как, например, данное сочинение Цуккари. Ибо Цуккари, при его — несмотря на "учение об идее" — в сущности, перипатетически-схоластической установке смог найти решение проблемы субъекта и объекта лишь в параллелизме между природным и художественным "созиданием"; он мог наделить художника способностью соперничать с действительностью путем изображения всех созданных вещей, независимого от какой-либо модели [214], путем свободного изобретения многообразнейших capricci e cose varie e fantastiche [a] [215], — но не способностью превзойти ее путем "очищения" или "возвышения". Художественное изображение, в соответствии с тем, что человек состоит из corpo, spirito и anima [b] [216], должно стремиться к тщательной проработке внешних форм, смелости и живости движения, привлекательности и легкости в рисунке и цвете, и существеннейшей целью изображения является для Цуккари в конечном счете все же подражание, доведенное до пределов своих возможностей. Приведя множество анекдотов об обманах зрения, он говорит: "Вот истинная, подлинная и общая цель живописи — быть подражательницей Природе и всем искусственным вещам, *обманывая и обольщая глаз всех живых существ, и даже самых сведущих*. Сверх того, изображает она в жестах, в движениях тела, в глазах, в устах, в руках столь живо и столь подлинно, что открывает внутренние чувства: любовь, ненависть, желание, отталкивание, удовольствие, радость, печаль, горе, надежду, отчаяние, страх, отвагу, гнев, созерцание, наставление, спор, желание, приказание, послушание, — словом, все действия и проявления человеческие" [217].

Следовательно, у Цуккари, для которого — как для всякого аристотелика — специальная проблема красоты отступает и должна была отступить на задний

[a] различных фантастических вещей и выдумок (*итал.*)

[b] тела, духа, души (*итал.*)

план перед общей проблемой создания образов[218], — у Цуккари мы не найдем разъяснения взглядов маньеризма на проблему красоты. Тем скорее мы обнаружим это разъяснение у авторов, находившихся в той или иной степени под влиянием *неоплатонизма*[219], в системе которого понятие καλόν[a] (как преодоление метафизической противоположности между "эйдосом" и ὕλη[b]) уже в античности занимало центральное место и который как раз в период своего переосмысления в эпоху Возрождения с особым рвением развивал учение о прекрасном. Правда, неоплатонические учения, как мы видели, сначала почти не оставили следов в теории искусства Возрождения. Теперь же, во второй половине Чинквеченто, они воспринимаются очень охотно, сообщая художественно-теоретическим изложениям проблемы красоты столь своеобразный характер. Поскольку дух стремится заново обосновать свое положение по отношению к природе, вновь пробуждается потребность в метафизическом оправдании ценности и значения красоты — как относительно проблемы "изображения вообще", так и относительно проблемы осуществления красоты. Уже не удовлетворяются тем, чтобы находить внешний признак красоты в той количественной и качественной "гармонии", которая всегда считалась ее существенным феноменальным признаком[220], но хотят постигнуть принцип, чувственным выражением которого является данная гармония. И этот принцип красоты находят именно там, откуда Цуккари стремился вывести способность к художественному изображению как таковую, — в Боге. Чувственная красота — опять-таки совершенно в духе неоплатонизма и средневековья — оказывается теперь ценной лишь потому и постольку, что она означает видимое выражение блага[221] (так что телесно красивый человек необходимо является духовно "чистым" и "простым")[222]. И дефиниция красоты,

[a] прекрасное, красота (*греч.*)
[b] материей (*греч.*)

более всего повторяющаяся в эту эпоху, утверждает, что красота есть "*отблеск*" *или* "*луч*" *света, исходящего от лица Бога*[223], — в согласии со старой метафизикой света Дионисия Ареопагита, страстно воспринятой, однако, Фичино и такими людьми рассматриваемой эпохи, как Джордано Бруно и Патрици. В полном соответствии с этим в новом духе понимается теперь и отрицательный феномен безобразного: если теория искусства раннего и Высокого Возрождения (и, как это понятно теперь, теория Цуккари[224]) довольствовалась простой констатацией того, что природа очень редко или никогда не создает ничего совершенно прекрасного, то теперь и этот факт находит свое метафизическое объяснение и оправдание в "сопротивлении материи" — той материи, которая для аристотелизма Цуккари была всецело подходящим и пригодным субстратом божественной и человеческой идеи[225], для неоплатонически же ориентированных мыслителей этой эпохи выступает как принцип безобразного и злого. Prava disposizione della materia[a] создает теперь отклонения и ошибки в природном явлении[226], и художнику, который, согласно прежнему воззрению, должен был выбирать и извлекать прекрасное из данного ему явления, ставится теперь в высшей степени метафизическая задача вновь утвердить — в противоположность явлению — скрытые за этим явлением принципы, то есть в качестве "властителя Божьей милостью", как буквально говорится у одного из этих авторов, возвратить природные вещи к их первоначальному состоянию, замышленному их вечным Творцом. Он своими силами должен сообщить им совершенство и красоту, не достигнутые ими в реальности[227], создавая в уме perfetta forma intenzionale della natura[b] [228]. Прекрасное в искусстве возникает уже не благодаря простому синтезу разрозненного, но все же

[a] недолжное расположение материи (*итал.*)

[b] совершенную по замыслу форму природы (*итал.*)

каким-то образом данного множества, а благодаря интеллектуальному созерцанию эйдоса, вообще не встречающегося в действительности.

Тем самым здесь возникает вопрос, каким образом и при каких условиях эта сверхземная, сверхреальная красота может быть познана художником и выявлена для созерцания. Наиболее ясный ответ на этот вопрос дает нам тот самый миланский художник Джованни Паоло Ломаццо, который в "Trattato dell'arte della pittura" [a] придерживался еще по существу перипатетически-схоластической установки, однако в сочинении "Idea del Tempio della pittura" [b], появившемся шесть лет спустя, стал глашатаем неоплатонически ориентированной метафизики искусства [229]. Это произведение [230] в подлинно маньеристическом духе — ибо и астрологические и космологические ходы мысли относятся к тем умозрительным элементам, которые только теперь проникают в теорию искусства [231], — сравнивает "храм" искусства с небесным строением, делает его регентами семь художников и трактует теорию искусства по принципу числа семь; целая глава посвящена здесь вопросу "О способе познания и установления прекрасных пропорций" [232]. Красота, говорится в этом изложении, изобилующем космологическими и астрологическими выкладками, является во многих формах и также и в искусстве должна быть выражена во множестве форм. Однако по существу она *едина*: живая духовная grazia, излучаемая лицом *Бога* и как бы отражаемая тремя более или менее чистыми зеркалами. Божественный луч изливается сначала в ангелов, порождая в их сознании созерцание небесных сфер в качестве чистых прообразов, или идей; затем в (человеческую) душу, порождая разум и мысль; и, наконец, в телесный мир, где он проявляется в качестве образа и формы.

[a] "Трактат об искусстве живописи" (*итал.*)

[b] "Идея Храма живописи" (*итал.*)

Следовательно, и в телесных вещах возникает божественно прекрасное благодаря влиянию идеи, но лишь при том условии и в той мере, в какой их материя окажется готовой воспринять это влияние, приспосабливаясь в отношении порядка, меры и вида (ordine, modo и specie, что, в свою очередь, зависит от "сложения" соответствующего индивида) к сущности идеи, которая должна будет выразиться в ней. Существуют, следовательно (так как луч, исходящий от лица Божества, на своем пути к земле должен пройти через сознание ангелов, дифференцируясь там как бы в соответствии с природой отдельных небесных сфер), красота, стоящая под знаком Юпитера, Сатурна или Марса [233], виды красоты, отличающиеся друг от друга бóльшим или меньшим совершенством, но отражающие в своей совокупности единую абсолютную красоту. Человек, желающий познать эти многообразные формы и ступени красоты или же раскрыть их в произведении искусства, нуждается для этого не в телесных, а в иных органах. Ибо так как сама она — подобно свету, через который мы ее воспринимаем, — бестелесна по своей сущности и настолько отделена от материального мира, что лишь при особо благоприятных условиях способна достичь адекватного выражения в нем, то она может быть познана лишь внутренним духовным чувством и воссоздана только на основе внутреннего духовного образа. Этим внутренним чувством является *разум*, а этот внутренний образ есть воплощенный отпечаток, фиксированная "печать" вечных и божественных праформ — formula idearum [a] [234]. В силу таких дарований и художник может постигнуть красоту природных вещей и, наблюдая ее внешние признаки и условия, раскрыть ее в созданиях рук своих.

Тому, кто немного знаком с философской литературой раннего Возрождения, покажутся поразительно знакомыми мысли этой главы, предстающие вначале

[a] напечатление идей (*лат.*)

столь странными, предполагающие повсюду своеобразную связь небесного и земного мира (обычно из этой главы цитируют лишь одно вырванное из общего контекста и уже потому ложно понятое высказывание [235]). И действительно, рассуждения Ломаццо, отвлекаясь от многочисленных пропусков, смещений и редакторских изменений, почти дословно воспроизводят учение о красоте Марсилио Фичино, излагаемое им в его комментарии к "Пиру" Платона [236]. Поскольку это учение работало со столь привычными для теории искусства категориями, как proporzione, modo, ordine, specie [a], оно должно было особенно отвечать умозрению позднего Чинквеченто.

Фичино беспокоился в своих сочинениях о красоте, а не об искусстве, и теория искусства до сих пор не обращалась к Фичино. Теперь же мы стоим перед тем примечательным в духовной истории фактом, что мистико-пневматологическое *учение флорентийского неоплатонизма о красоте* по прошествии столетия *воскресает в качестве маньеристической метафизики искусства.* Это могло произойти потому, что теперь и только теперь теория искусства в силу внутренней необходимости стала умозрительной, теперь и только теперь проблема субъекта и объекта, представшая — в том, что касается вопроса о художественном изображении вообще, — решенной благодаря схоластически-перипатетическому учению об идеях в духе Цуккари, — теперь эта проблема потребовала соответствующего решения и относительно вопроса о красоте. Если Цуккари и Ломаццо могли выступить перед нами как представители двух противоположных взглядов, то следует все же помнить, что ни в данном случае, ни вообще в эту эпоху противоположности эти не исключали полностью друг друга. Как перипатетически-схоластическое, так и неоплатоническое воззрения равным образом чувствовали то, чем маньеристическое представление об искус-

[a] пропорция, мера, порядок, вид (*итал.*)

стве, вероятно, более всего отличается от художественных представлений собственно Возрождения, — то, что видимый мир — лишь подобие невидимых, "духовных" содержаний и что осознанное теперь мышлением противоречие между субъектом и объектом может быть решено в своей основе лишь путем обращения к Богу. Подобно тому как художественные изображения этой эпохи нередко стремятся выйти за пределы чисто созерцаемого и выразить мысль — аллегорически или символически (никогда еще эмблематика и аллегоризм не расцветали так, как теперь[237], и если художественные произведения этой эпохи создаются с расчетом на аллегорическое истолкование, то и художественные произведения прошлого понимаются аллегорически[238]) и подобно тому как формально-композиционная переработка ренессансных образных форм содействует "спиритуализации" изображения[239], так и *способность* к художественному изображению должна пониматься теперь как выражение высшего принципа, который может облагородить художественно одаренного человека и спасти его от грозящей ему разорванности и утраты опор. Художественная идея вообще и идея красоты в частности, обе они, после того как восторгающееся природой и уверенное в себе мышление Возрождения сделало их чем-то эмпирическим и опытным, на короткий срок отвоевали себе в маньеристической теории искусства свой априорно-метафизический характер (первая с помощью перипатетически-схоластической, вторая с помощью неоплатонической философии), — обе вновь превращаются в мысли или представления надземных "интеллигенций", приобщиться к которым человек может лишь с помощью непосредственного воздействия Божьей благодати. В разладе с природой человеческий дух ищет прибежища в Боге, с ощущением торжества и одновременно собственной беспомощности; это отражается в скорбно-горделивых лицах и жестах маньеристических образов, и Контрреформация является лишь *одним* из множества выражений этого.

КЛАССИЦИЗМ

С середины XVII века классицизм, получая все большее значение в практической художественной деятельности, достиг почти неограниченного господства в теории искусства, ибо художественно-теоретическое мышление, даже когда его носителем был, например, Бернини, лишь редко и как бы против воли осознавало специфически живописные тенденции зрелого барокко, воздействовавшие и на антибарочные направления, и притом в большей мере, чем последние признавались себе в этом. Показательно, что классицизм чувствовал себя по отношению к эпохе маньеризма не иначе, чем Возрождение по отношению к средневековью. Совершенно так же, как Виллани, Гиберти, Манетти и Вазари полагали, что совершенное искусство античности было вытеснено затем готическим или византийским, во всяком случае отчужденным от природы и красоты, упадочным искусством и было "возрождено" лишь в начале их собственной эпохи вследствие новой опоры на античность и нового приближения к действительности [240], — так и историография XVII века усматривала в развитии, происходившем после смерти великих мастеров, и прежде всего после смерти обожествленного теперь Рафаэля, крайний упадок [241], вывести из которого искусство смогли только братья Карраччи. По существу, этой второй эпохе упадочного искусства предъявлялся тот же самый упрек: недостаток основательного изучения природы, вызванный — как, во всяком

случае, утверждалось — подражанием другим мастерам вместо непосредственного контакта с объектом [242] и далеким от реальности творчеством, основывавшимся на голой "практике" вместо серьезного изучения и исходившим из чистой фантазии вместо конкретного созерцания.

Правда, в одном отношении положение классицистической теории искусства существенно отличалось от ренессансной. Если последняя, что вполне понятно из ее исторических условий, должна была бороться преимущественно против *одной* разновидности вырождения искусства — недостаточности изучения и наблюдения природы [243], то классицистическая теория искусства должна была не только выступать против dipingere di maniera [a] [244] (в доступном нам и сейчас смысле этого слова), но и протестовать с равной силой против другого художественного направления, представлявшегося ей столь же пагубной крайностью, хотя и с противоположной стороны, — против "натурализма" Караваджо. Пытались, правда, понять искусство Караваджо, почти совершенно не замечая его антинатуралистических элементов [245], в его исторической необходимости (ибо "Караваджо, несомненно, оказал пользу искусству, явившись в эпоху, когда, мало обращая внимание на природу, создавали образы лишь на основе упражнений и манеры и больше заботились о привлекательности, чем об истине" [246]). Однако человек, оценивавший своих коллег по искусству в зависимости от их способности хорошо передавать природные вещи [247] и считавший, что нарисовать хороший цветок столь же трудно и почетно, как и хорошую историческую картину [248], — этот человек, казалось, впадал в тем более непростительный грех с иной стороны: бедный фантазией и духом [249], полностью подчинившись природному образцу, он удовлетворялся тем, что без разбора воспроизводил вещи в их

[a] рисовать согласно манере (*итал.*)

чувственном, хотя бы и ущербном облике[250]: un gran Soggetto, ma non Ideale[a)] [251].

Следовательно, если теория искусства раннего Возрождения в первую очередь должна была бороться с отчуждением от природы и в этой связи могла чувствовать себя в полном согласии с реальными художественными устремлениями своей эпохи, то теория искусства классицизма должна была вести борьбу на два фронта, борьбу, которая привела ее к конфликту не только с предшествующим, но во многих отношениях и с окружающим ее художественным миром[252]. Эта борьба вынудила ее занять позицию двойного отрицания: следовало доказать, что не правы ни маньеристы, ни те, которые гордо называли себя "натуралистами"[253], что истинное спасение искусства следует искать скорее *посредине* обеих в равной степени предосудительных крайностей — в той золотой середине, в качестве безошибочного масштаба которой, разумеется, почиталась античность, и притом не как "натуралистическое", а как подлинно "естественное" искусство, не выходящее за пределы "очищенной" или "облагороженной" действительности[254].

Человеком, попытавшимся систематически обосновать этот тезис в своей академической речи, произнесенной в 1664 году и позднее предпосланной в качестве введения к большому труду его жизни, был известнейший знаток искусства и археолог своего времени (то есть не художник, пишущий об искусстве, а профессионально образованный "искусствовед", как мы теперь его называем), сыгравший выдающуюся роль в развитии не только итальянского, но и французского академизма[255], — *Джованни Пьетро Беллори*. Понятием же, послужившим опорой и даже основой его взглядов, опять-таки является понятие *идеи*, получающее здесь свою последнюю и в известном смысле окончательную формулировку[256]. Трактат "L'Idea del pittore,

[a)] великий человек, но не идеал (*итал.*)

dello scultore e dell' architetto" [a] [257] открывается введением, выдержанным в подлинно неоплатоническом духе: вечный творящий дух создал в глубоком самосозерцании совершенные прообразы всех творений, идеи. Но если небесные созвездия, не подверженные какому-либо изменению, выражают эти идеи в вечной чистоте и красоте, то земные вещи вследствие неоднородности материи предстают лишь как их смутные и искаженные отображения, и красота человека очень часто превращается в безобразие и уродство. Поэтому перед художником встает задача, которую должна была поставить ему любая система неоплатонической метафизики: "подражая высшему художнику", он тоже должен носить в себе представление о незамутненной красоте, по образу которой может быть "улучшена" природа.

До этого пункта рассуждения Беллори могли бы принадлежать также и Ломаццо или какому-либо другому неоплатонически ориентированному теоретику искусства маньеризма. Однако далее происходит внезапный разрыв, ибо идея, живущая в душе художника, не имеет метафизического происхождения или значения (в противном случае открывались бы широкие возможности для того предосудительного взгляда, что художник либо вообще не нуждается в созерцании чувственно данного, либо же нуждается в нем только для прояснения и оживления его внутреннего образа), но *сама художественная идея происходит из чувственного созерцания*, так что последнее лишь предстает в ней в более чистой и высшей форме. "Превосходя природу благодаря отбору естественных красот", говорится уже в эпиграфе к этому сочинению, идея представляет собой действительность в более чистой форме: "originata dalla natura supera l'origine e fassi l'originale dell' arte (возникнув из природы, она преодолевает свое происхождение и становится образцом для искусства)".

[a] "Идея живописца, скульптора и архитектора" (*итал.*)

Даже высказывание Платона получает смысл, противоположный его собственному значению[258], и приводится для свидетельства того, что идея есть не что иное, как "совершенное представление о вещи, происходящее из созерцания природы". Видно, что учение об идеях Беллори после неоплатонического начала снова возвращается к тому пониманию, согласно которому идея не присуща человеку a priori, а достигается a posteriori из созерцания природы ("идея — результат опыта", как однажды выразился Гете). И только на основании этого нового истолкования становится возможным для автора вести борьбу и с другой стороны: достойны осуждения как "натуралисты", которые вообще не создают идеи и, "ссылаясь на модель", бездумно копируют недостатки природных предметов[259], так и те, кто, "не зная истины", занимается искусством на основе голой техники и, пренебрегая изучением природы, пытается работать di maniera[a)] или, как сказано в одном месте, исходя из чисто "фантастической идеи". С этой точки зрения понятно, почему Беллори в истолковании своего понятия идеи опирается не столько на свидетельства настоящих платоников и неоплатоников, сколько на высказывания таких теоретиков Возрождения, защищающих права природы, как Рафаэль, Альберти и Леонардо да Винчи. И известное высказывание Цицерона (которое еще Меланхтон толковал совершенно правильно) он вынужден приспособить к своему изменившемуся пониманию с помощью весьма показательных модификаций: если у Цицерона говорится (в варианте Веттори[b)], принятом Беллори за основу), что видимые *произведения искусства соотносятся с мысленным* внутренним образом (cuius ad excogitatam speciem referuntur ea, quae sub oculos cadunt[c)]), то в переводе Беллори говорит-

[a)] согласно манере (*итал.*)

[b)] См. прим. 19 (*прим. пер.*).

[c)] мыслимому образу которого подражает то, что предстает нашим очам (*лат.*)

ся, что видимые *предметы природы уподобляются воображаемому* внутреннему образу (alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista [a]). У Цицерона идея *исключает* какое-либо чувственное созерцание, у Беллори она *соединяется* с ним; у Цицерона видимое *произведение искусства соотносится* с нею как с чем-то высшим, у Беллори видимый *предмет природы* способен *уподобиться* ей как чему-то равнозначному ему.

Если искусство классицизма можно назвать классикой, *осознавшей* свою собственную сущность после более уже не классического прошлого и внутри уже не классического мира, то то же самое относится и к классицистической теории искусства, как она предстает у Беллори. Подобно тому как его требование среднего пути между подражанием природе и преодолением ее не было чуждо теории искусства Возрождения, но лишь у него становится программой, так и его учение об идеях по своему содержанию тождественно учению Возрождения, но теперь, в противоположность маньеристическому и натуралистическому учениям, оно впервые формулируется explizite [b] и помимо этого обосновывается с помощью как исторического, так и философского доказательства. После метафизики позднего Чинквеченто, пытавшейся в *Боге* разрешить противоположность между субъектом и объектом, вновь появляется воззрение, пытающееся *непосредственно* привести к гармонии субъект с объектом, дух с природой и желающее в противовес *Божьему всемогуществу* утвердить опять-таки *человеческую способность познания*. Однако грехопадение познания нельзя уже было сделать небывшим: совершенно так же, как эстетические учения Возрождения, теория искусства классицизма утверждает, что идея — это созерцание природы, "очищенное"

[a] чьей воображаемой форме уподобляются, подражая ей, вещи, которые предстают нашему взору (*итал.*)

[b] в развернутом виде (*лат.*)

нашим умом, но если ренессансная теория, как мы видели, нашла это решение проблемы субъекта и объекта еще прежде, чем проблема была явно поставлена как таковая, то классицистическая теория была вынуждена теперь, после того как проблема эта со всей настоятельностью выступила в недавнем прошлом, попытаться привести старое решение ex post facto[a)] к новой программной формуле, систематически обосновать его (отсюда и большой вводный раздел неоплатонически-космологического характера) и отстоять его в полемике с инакомыслящими предшествующими течениями и окружающим миром.

Таким образом, становится понятным, что учение об идее, которое до сих пор находило выражение лишь в случайных и в конечном счете нерефлектированных высказываниях Альберти, Рафаэля и Вазари, теперь, в эпоху классицизма, было развито в *систему*. Трактат Беллори, обобщая взгляды очень большого круга художников и теоретиков искусства и заявляя о своем программном характере уже своим объемом и философским и историческим аппаратом доказательств[260], — трактат Беллори провозглашает, в сущности, понятие идеи, присущее классическому Возрождению, сообщая ему, однако, ту форму, в какой оно вошло затем во французскую и немецкую художественную критику[261] и (вопреки протестам эпохи "Бури и натиска" и романтизма и несмотря на уничтожающую критику Румора) просуществовало вплоть до начала нашей эпохи. *Originata dalla natura supera l'origine e fassi l'originale dell'arte*[b)] *— лишь благодаря этому было явно засвидетельствовано превращение идеи в "идеал"*[262]. *"Борьба с натуралистами" и "борьба с маньеристами" — лишь это определило программу "идеалистической эстетики" в том смысле, в каком она известна нам сейчас.*

[a)] задним числом (*лат.*)

[b)] См. стр. 93.

Этой борьбой одновременно с метафизикой и эмпиризмом объясняется и своеобразный непримиримый и нормативный характер классицистических взглядов на искусство, осознавших себя как раз в силу этой борьбы на два фронта[263]. Этим объясняется и тот взгляд (никогда не акцентировавшийся в маньеристическом учении об искусстве), что искусство, безусловно *нуждающееся* в природе как в субстрате или материале для совершаемого им очищения, столь же безусловно *превосходит* "низменную" природу, еще не подвергшуюся этому процессу очищения[264], и что простое подражание такой природе должно всегда считаться чем-то неполноценным. Даже Ломаццо (не говоря уже о Цуккари и о теоретиках более старого поколения), при всей его неоплатонической одержимости красотой, придерживается принципа верного подражания природе[265]. Теперь и только теперь становится ясным, что идеализм и натурализм, изучение античности и изучение модели — это логические противоположности, теперь и только теперь сравнение искусства с "обезьяной природы" получает безусловно предосудительный смысл, который оно сохраняет, например, и у Винкельмана. Беллори без устали приводит все новые доказательства того, что нарисованный или изваянный человек более совершенен или, по крайней мере, может и должен быть более совершенным, чем реальный. Цитируются высказывания всех художников, говоривших о себе, что они не могли найти в действительности примера совершенной красоты, и привлекаются многочисленные выдержки из поэтических произведений, где высшая красота живого существа раскрывается путем сравнения с картиной или статуей. Прямо-таки поразительно, как гомеровское повествование об истоках Троянской войны оспаривается указанием на невозможность для Елены, как реального человека, быть достаточно красивой, чтобы стать предметом десятилетней борьбы народов. Гомер лишь представил реальную Елену предметом борьбы, чтобы обла-

городить soggetto[a)] Троянской войны и одновременно польстить грекам, уверив их в обладании совершенной красавицей, — в действительности же война велась не из-за совершенной красоты *реальной женщины*, а из-за совершенной красоты *статуи*, похищенной Парисом и привезенной в Трою. Известно, что и в античности миф о похищении Елены время от времени подвергался сомнению (так, у Диона Хризостома говорится, что Елена была отдана Парису в качестве законной супруги)[266], однако тогда вряд ли могли даже представить себе, что когда-нибудь наступит такое время, когда миф этот будет оспариваться из-за того, что лишь произведение искусства, а не реальная женщина будет представляться достойной наградой десятилетней войны.

Подводя итог, можно сказать, что только классицизм развил учение об идее в смысле "законодательной" *эстетики*. Параллельно *классике* развивается не столько нормативная философия *об* искусстве, сколько конструктивная теория *для* искусства, параллельно же *маньеризму* — ни то ни другое, а умозрительная *метафизика* искусства. Можно попытаться провести эту параллель вплоть до новейшего времени; вполне последовательно спутником современного импрессионизма выступило учение об искусстве, пытавшееся обосновать, с одной стороны, физиологию художественного "видения", а с другой — психологию художественного "мышления", тогда как экспрессионизм, родственный во многом маньеризму, сопровождается своеобразным умозрением, которое хотя и использует еще психологические термины, как, например, "выражение" или "переживание", в действительности же склоняется на тот же путь, что и художественно-теоретическое мышление XVI века: на путь метафизики искусства, пытающейся вывести феномен художественного творчества из сверхчувственного и абсолютного — "космического", как охотно говорят сейчас, принципа.

[a)] сюжет, содержание, предмет (*итал.*)

После исследований Людвига фон Шефлера [267], Борински [268] и Годе [269] не требует каких-либо пояснений тот факт, что миросозерцание, выраженное в поэтических произведениях *Микеланджело*, в существенных своих чертах определено неоплатонической метафизикой, которая прямо или опосредствованно вошла в его мышление (опосредствованно — через занятия Данте и Петраркой, прямо — через бесспорное влияние флорентийских и римских кружков гуманистов). Если Кондиви со свойственной ему непосредственностью сказал, что он слышал от многих сведущих людей — ибо сам он не знает Платона — о том, что Микеланджело говорит о любви так же, как и Платон [270], и если у Франческо Берни говорится:

> Ho visto qualche sua composizione,
> Sono ignorante, e pur direi d'havelle
> Lette tutte nel mezzo di Platone [a] [271], —

то оба они сказали не слишком много. Подобно тому как Петрарка в одной из своих канцон [272] — образцовой для Микеланджело по своей форме — видит в

[a] Видел я кое-какие его сочинения,
И хоть я неуч, однако скажу:
Все это уже читал я у Платона (*итал.*).

глазах Лауры сияние света, указывающего ему путь на небо, так и Микеланджело, созерцая свою возлюбленную, чувствует себя возносимым к Богу[273] и беспрестанно возвещает, что земная красота — это лишь "смертный покров", через который мы познаём Божью благодать, что лишь потому мы любим и смеем любить ее, что она отражает божественное[274] (как и, наоборот, она есть единственный путь, на котором мы можем достичь созерцания этого божественного[275]), и что созерцание телесного совершенства устремляет взор к небесным высотам[276]. Мысль об "анамнезисе"[277] столь же чужда ему, как и мифы об окрыленности[278] и переселении душ[279], и противоположность между чувственной любовью, принижающей душу, и подлинно платоновским эросом высказывается им во все новых и новых выражениях[280]. Не случайно, что именно у Микеланджело мысль о том, что произведение пластики возникает путем "устранения излишнего"[281], вновь обретает тот моральный смысл, который был присущ ей у Плотина и в позднем неоплатонизме (мысль эта сама по себе не является специфически неоплатонической, и в эпоху Микеланджело она стала общим местом теории искусства). Выявление чистой формы из необработанной массы камня вновь становится для него символом катарсиса, или возрождения,[282] — правда, катарсиса, который не есть уже *самоочищение*, как у Плотина, а может быть осуществлен, напротив (и это совершенно неантичная, специфически микеланджеловская черта), лишь благодатным воздействием "донны":

Si come per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là più cresce, u'più la pietra scema:
Tal alcun'opre buone,
Per l'alma, che pur trema,
Cela il soverchio della propria carne
Con l'inculta sua cruda e dura scorza.
Tu pur dalle mie streme

Parti puo' sol levarne,
Ch' in me non è di me voler nè forza [a] [283].

В другом стихотворении Микеланджело в сходной аллегорической манере обратился к этому же представлению о скрытой в камне фигуре (о "Ночи" он также сказал однажды, что она, в сущности, не создана им, а лишь высвобождена из каменной глыбы):

Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto,
In te, Donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde; e perch'io più non viva,
Contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O durezza, o fortuna, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,
Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte [b] [284].

[a] Как из скалы живое изваянье
Мы извлекаем, донна,
Тем боле завершенно,
Чем больше камень делаем мы прахом, —
Так добрые деянья
Души, казнимой страхом,
Скрывает наша собственная плоть
Своим чрезмерным, грубым изобильем;
Лишь ты своим размахом
Ее во мне способна побороть, —
Я ж одержим безвольем и бессильем (пер. А. М. Эфроса).

[b] И высочайший гений не прибавит
Единой мысли (concetto) к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, — и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.
Ждут ль радости, тревога ль сердце давит,
Мудрейшая, благая донна, — вам
Обязан всем я, и тяжел мне срам,
Что вас мой дар не так, как должно, славит.

Подобно тому как массив каменной глыбы — такова мысль сонета — содержит в себе возможность любой фигуры, какую только может задумать художник, и только от его способности к ваянию зависит, насколько и в какой форме она воплотится в действительность, так и в натуре возлюбленной или возлюбленного[285] сокрыто в возможности как несчастье, так и высшее блаженство, как смерть, так и милость, и только на счет дурного любовного искусства amatore[a] следует отнести то, что осуществляется первое вместо второго.

Мысль о том, что эмпирическая действительность любимого предмета составляет для любящего в высшем смысле как бы лишь сырой материал или, во всяком случае, повод к внутреннему созерцанию, в котором созидается подлинный предмет любви, эротическая идея, — эта мысль опять-таки вполне отвечает воззрениям *неоплатонизма*[286], и выраженное в этих стихотворениях понимание сущности *художественной идеи* можно было бы интерпретировать в чисто платоническом духе. Однако дело обстоит здесь несколько сложнее. Прежде всего можно поставить вопрос, действительно ли понятие concetto, которым здесь и во многих других местах Микеланджело обозначает внутреннее представление художника, — действительно ли оно совпадает с тем, что в других источниках мы привыкли видеть обозначенным как "идея". На этот предварительный вопрос следует ответить утвердительно: во-первых, потому, что равнозначность обоих выражений весьма характерна для словоупотребления этой эпохи[287], во-вторых, потому, что сам Микеланджело (по-видимому, совершенно избегавший слова idea) пользо-

Не власть любви, не ваша красота,
Иль холодность, иль гнев, иль гнет презрений
В злосчастии моем несут вину, —
Затем что смерть с пощадою слита
У вас на сердце, — но мой жалкий гений
Извлечь, любя, способен смерть одну (пер. А. М. Эфроса).

[a] поклонника (*итал.*)

вался словом concetto как его эквивалентом, строго отграничивая его от родственного ему слова immagine[288]: immagine в собственном смысле слова, сформулированном уже у Августина и Фомы Аквинского, означает представление, которое ex alio procedit[289], то есть *воспроизводит* уже наличный предмет,[290] — concetto же означает (там, где не имеется в виду просто "мысль", "понятие" или "намерение")[291] свободное творческое представление, *конституирующее* свой предмет, так что оно может стать прообразом внешнего воплощения: forma agens[a] на языке схоластики, а не forma acta[b]. Так, кузнец формирует свое прекрасное создание согласно buon concetto[292], и мысли Бога, которые надо почитать и любить в лице прекрасных людей — его художественных творений, обозначаются как divin concetti[c][293].

Следовательно, можно не сомневаться, что и в приведенном здесь стихотворении мы имеем право перевести слово concetto как "идея". Но в какой мере представление, которое у Микеланджело здесь и в других местах связывается с этим словом, соответствует представлению *неоплатоников*? К счастью, у нас есть обширный комментарий к сонету "И высочайший гений не прибавит...", написанный упомянутым выше *Бенедетто Варки*[294] (входившим во флорентийскую Академию) и одобренный самим Микеланджело[295]. Этот комментарий подтверждает прежде всего то, что вытекает уже из языковой статистики: "In questo luogo si piglia Concetto del nostro Poeta per quello che dicemmo di sopra chiamarci da' Greci *idea*, da' Latini *exemplar*, da noi modello; cio è per quella forma o imagine, detta da alcuni intenzione, che avemo dentro nella fantasia di tutto quello, che intendiamo di volere o fare o dire; la quale se bene è spiritale... è però cagione efficiente di tutto quello, che si

[a] созидающая форма (*лат.*)
[b] созданная форма (*лат.*)
[c] божественные понятия (*итал.*)

dice o fa. Onde diceva il Filosofo nel settimo libro della prima Filosofia: *Forma agens respectu lecti est in anima artificis*" [a] [296].

Примечательно, что платоник Варки истолковывает в чисто *аристотелевском* духе представленный Микеланджело взгляд относительно сущности этого идеального художественного concetto и его отношения к реальному произведению искусства. Упомянув в приведенном отрывке 7-ю книгу аристотелевской "Метафизики", далее он приводит даже комментарий Аверроэса к этой книге, из которого берет следующую формулировку: Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis; quae est principium factivum formae artificialis in materia [b] [297]. И действительно, в поэзии Микеланджело нет ничего, что явно противоречило бы подобному истолкованию термина concetto. Сама по себе мысль о том, что "идея" произведения искусства ἐνεργείᾳ [c] существует в художнике, столь же аристотелевская, как и представление о том, что само произведение искусства δυνάμει [d] заложено в камне или дереве. "Платонической", то есть неоплатонической, эта мысль была бы лишь в том случае, если бы утверждалось безусловное первенство "идеи" по отношению к реально

[a] "В этом месте concetto нашего поэта имеет в виду то, о чем мы говорили выше и что греки называли идеей, а римляне — образцом, а мы — моделью; то есть имеются в виду форма или образ, называемые некоторыми замыслом, который мы имели в нашей фантазии относительно всего того, что мы намеревались пожелать, сделать или сказать; хотя она (эта форма или образ) и духовная... однако же (она) есть побудительная причина всего, что говорится или делается. Поэтому и говорил Философ [Аристотель] в седьмой книге 'Первой философии': действующая форма в отношении (создаваемого) ложа находится в душе мастера" (*итал., лат.*).

[b] Искусство есть не что иное, как форма создаваемых вещей, существующая в душе мастера; последняя есть действующий принцип создаваемой формы в материи (*лат.*).

[c] деятельно, "энергийно" (*греч.*)

[d] в возможности (*греч.*)

ставшему произведению искусства. В данном случае дело обстоит, однако, не так: как бы ни было чем-то само собой разумеющимся для мышления Микеланджело то, что произведение искусства создается не путем воссоздания извне данной вещи, а путем реализации внутренней идеи, все же ему никогда не был свойствен взгляд, что эта реализация в материале всегда с необходимостью *уступает* ἔνδον εἶδος [a] в душе (хотя в отношении природной красоты он постоянно подчеркивает безмерное расстояние между небесной и земной красотой, между внутренним и внешним созерцанием). И определенно отклоняя, в противоположность воззрениям классики и классицизма, выведение художественной идеи из чувственного опыта [298], он не считал, тем не менее, необходимым утверждать ее сверхземное происхождение в духе маньеристической метафизики искусства.

Искусство, поскольку оно не отбрасывалось как таковое, подобно всему земному, в религиозном настроении его старческих лет, рассматривалось им, по-видимому, в основе своей как возможность преодолеть разрыв между идеей и действительностью. И не случайно термин concetto он предпочел слову idea, уже во многом стертому у других современных ему авторов, однако обязывающему как раз его, действительного знатока неоплатонизма, к трансцендентному пониманию. Художественным "идеям" Микеланджело не нужно было гордиться своим божественным происхождением и сверхъестественной красотой или же оправдывать себя ссылками на это.

•

Совершенно иное, однако не менее исключительное значение понятие художественной идеи получило в мышлении *Дюрера*. В его сознании перекрещиваются стре-

[a] внутреннему эйдосу (*греч.*)

мление к *рациональному упорядочению* искусства, перенятое у страстно любимой им итальянской теории искусства, и, можно сказать, почти романтическая убежденность в *индивидуальном* значении художественного ingenium'a[a], понятом лишь как особый *дар*. Тот же человек, который полжизни стремился упрочить сверхсубъективную "основу" художественного творчества и старался познать общезначимые законы правильности и красоты, — тот же самый человек формулирует, с другой стороны, мысль, названную им самим "странной" и понятной лишь для "великих художников", мысль о том, что *один* в малоприметном небольшом рисунке может создать нечто более значительное, чем *другой* в большой картине, занимавшей его месяцы и годы, что *один* в изображении *безобразной* фигуры может быть более великим художником, чем *другой* — в изображении *прекрасной*: "Способный и опытный художник может даже в грубой мужицкой фигуре и в малых вещах... показать свою великую силу и искусство... И дар этот чудесен. Ибо Бог нередко дарует одному человеку такой разум и такие способности учиться и создавать прекрасное, что подобного ему не найдешь ни в его время, ни задолго до него, и после него не скоро появится другой" [298a].

При этой внутренней раздвоенности (ибо последовательное проведение романтически-индивидуалистического способа мышления привело бы теорию искусства Возрождения к абсурду) Дюрер раньше итальянцев ощутил *проблематичность* взаимоотношения закона и действительности, правила и гения, объекта и субъекта. Он постиг невозможность выдвинуть единственную, абсолютно значимую норму красоты и равную невозможность успокоиться на простом подражании чувственно данному. В конце концов он пришел к выводу, что как математический метод *исследования пропорций*, так и

[a] гения (*лат.*)

эмпирический метод *подражания модели* могут означать для великого художника лишь — весьма необходимую, конечно, — *предварительную ступень* для свободного *духовного творчества* — свободного и все же, с одной стороны, "обоснованного", а с другой стороны, близкого природе. Кто много мерил, у того сам собой вырабатывается "глазомер", кто "наполнил... свою душу в результате постоянной работы с натуры", у того сами собой образуются "тайно накопленные сокровища сердца", и он сможет извлекать из того, "что он в течение долгого времени собирал извне" [299].

Тем самым Дюрер очень близко подошел к тому, что современная ему итальянская теория искусства вкладывала в понятие "идеи". Однако *сам* он употребляет понятие идеи — а оно встречается и у него в ряде фрагментов, написанных уже в 1512 году — в совершенно другом и весьма своеобразном смысле: "Много сотен лет назад великое искусство живописи было в большом почете у могущественных королей, которые наделяли богатством выдающихся художников и выказывали им уважение, полагая, что богатство духа делает их подобными Богу. *Ибо хороший живописец всегда полон образов, и если бы было возможно, чтобы он жил вечно, он всегда изливал бы в своих произведениях что-нибудь новое из внутренних идей, о которых пишет Платон*" [300].

Следовательно, здесь идея выступает не как конечный результат внешнего опыта — в духе воззрений Возрождения, а как всецело *внутреннее* представление (вроде того как Мейстер Экхарт говорил о внутреннем образе души) — в духе средневековых взглядов и неоплатонизма, усвоенного итальянской теорией искусства значительно позднее. И, что важнее, если именно идеи гарантируют произведениям искусства *объективную значимость и красоту*, то для Дюрера подлинной их особенностью является их *неисчерпаемость* и *оригинальность* — то, что они сообщают художнику способность "*всегда изливать что-нибудь новое*" из глу-

бин духа. Учение об "идеях", приобретающих здесь характер *внушений*, становится на службу того романтического представления о гении, которое видит признак истинного художества не в правильности и красоте, а в бесконечной полноте, неизменно создающей нечто неповторимое и еще небывалое.

Вряд ли можно отрицать, что это высказывание Дюрера: "Ибо хороший живописец всегда *полон образов*, и если бы было возможно, чтобы он жил вечно, он всегда изливал бы в своих произведениях что-нибудь новое из своих *внутренних идей*, о которых пишет Платон", — двояким образом обусловлено чужими формулировками. С одной стороны, оно созвучно высказыванию Фичино, о котором напоминает и другой часто цитируемый отрывок из того же фрагмента ("Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedicit" [a] [301]). С другой стороны, оно определяется известными словами Сенеки: "Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet... plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat" [b] [302]. Из слияния этих двух столь разнородных высказываний возникло нечто совершенно новое: если Сенека говорит о *Боге*, что он (используя выражение Дюрера) полон образов, то Дюрер говорит это о *человеке*; и если Фичино, при своем полном отсутствии интереса к изобразительному искусству, говоря о divinis influxibus [c], имеет в виду лишь как бы пророческое вдохновение неповторимого *философа* (равнозначного для него с теологом или пророком), то Дюрер относит это к *живописцу*. Тем самым он связал понятие "*идеи*" с понятием *художественной инспирации*, дав глубокое обоснование

[a] "Посему исполненный свыше божественных внушений и вещаний *всегда придумывает нечто неслыханное и небывалое* и предсказывает будущее" (*лат.*).

[b] "Эти образцы всех вещей *Бог имеет внутри себя... полный тех образов, которые Платон называет идеями*" (*лат.*).

[c] божественных внушениях (*лат.*)

своим почти оскорбительным для церковного восприятия словам о том, что художественная деятельность "подобна (gleichförmig) творению Богом". Само же это высказывание вполне соответствует духу гуманизма, и оно совершенно обычно для итальянской теории искусства, как мы можем показать на многочисленных примерах, — она неизменно провозглашает, что художник, "подражая высшему творцу", подлинно "творит" свои создания и сам является как бы alter deus [a] [303]. Средневековье привыкло сравнивать *Бога с художником*, чтобы сделать понятным для нас существо акта божественного творения, — новое время сравнивает *художника с Богом*, чтобы героизировать художественное творчество: это эпоха, когда художник становится divino [b].

•

Художественно-теоретическая противоположность между "учением об идеях" и "теорией подражания" аналогична в известной мере теоретико-познавательной противоположности между "теорией подражания" и "концептуализмом" (в широком смысле): в обоих случаях отношение субъекта к объекту истолковывается то в смысле чисто репродуктивного отображения, то в смысле творческого построения, исходящего из "врожденных идей", то в смысле абстрагирования, выбирающего из данного и обобщающего отобранное. И в обоих случаях длительное колебание между этими различными возможностями и трудность обосновать необходимое соответствие между данным и познанием — трудность, неразрешимая без опоры на трансцендентные инстанции, — в обоих случаях это объясняется исходя из предпосылки "*вещи в себе*", которой может и должно соответствовать интеллектуальное представление (будь оно

[a] вторым богом (*лат.*)
[b] божественным (*итал.*)

простым отображением или же независимым творением) лишь тогда, когда божественный в том или ином смысле принцип обеспечивает необходимость этого соответствия. В теории познания предпосылка этой "вещи в себе" была оспорена *Кантом* — в теории искусства аналогичные взгляды пробили себе дорогу лишь благодаря деятельности *Алоиза Ригля*. С тех пор как мы постигли, что художественное созерцание в столь же малой степени противостоит "вещи в себе", как и познающий рассудок, и что, напротив, значимость его результатов может быть упрочена как раз тем, что оно само определяет законы своего мира, то есть вообще не имеет каких-либо других предметов, кроме тех, что конституируются прежде всего в нем самом [304], — с этого времени противоположность между "идеализмом" и "натурализмом", господствовавшая в философии искусства до конца XIX-го и сохранившаяся и в XX веке под многообразными облачениями (экспрессионизм и импрессионизм, абстракция и вчувствование), должна предстать нам как *диалектическая антиномия*. Однако как раз отсюда мы поймем то обстоятельство, что эта противоположность могла столь долго побуждать к развитию художественно-теоретическое мышление, выливаясь во все новые и новые решения, более или менее противоречащие друг другу. Познание этих решений в их различии и исходя из их исторических предпосылок сохраняет свою ценность для исторического анализа даже и тогда, когда проблема, лежащая в их основе, была постигнута философией как не поддающаяся разрешению по своей природе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Относительно платоновского учения о прекрасном в искусстве ср. работу Э. Кассирера (E. Cassirer) "Eidos und Eidolon: Das Problem des Schönen und der Kunst in Platos Dialogen" в "Vorträge der Bibliothek Warburg", II, 1 (1922–3), S. 1–27.

[2] *Платон.* Государство. VI, 501 [Собр. соч.: В 4-х т. Т. 3. М., 1994, с. 282; пер. А. Н. Егунова].

[3] Ср. место, цитируемое ниже в прим. 33.

[4] *Платон.* Законы, II, 656de.

[5] *Платон.* Письма, VII, 342–343.

[6] Ясно, что платоновское понятие εὕρεσις является как раз обратным тому, что принято понимать под "изобретением" (Erfindung). Платоновский εὕρεσις является не столько изобретением новых и индивидуальных форм, сколько *открытием* вечных и всеобщих принципов, что в первую очередь может осуществить математика. Поэтому, совершенно естественно, высшее место в платоновской иерархии искусств должно принадлежать *архитектуре* и *музыке*.

[7] Ср. рассуждения Прокла, цитируемые в прим. 63.

[8] *Платон.* Софист, 233 сл. С этим можно сравнить в особенности *J. A. Jolles.* Vitruvs Aesthetik, Diss. Freiburg, 1906, S. 51 ff. О неверном понимании платоновского разграничения μίμησις εἰκαστική и μίμησις φανταστική в XVI и XVII вв. см. ниже прим. 144 и 259.

[9] *Платон.* Государство, X, 602.

[10] *J. Overbeck.* Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, 1868, № 772.

11 *Платон.* Софист, 235e–236a.

12 Ср.: *E. Cassirer.* Op. cit.

13 *Melanchton.* Ennaratio libri I. Ethicor. Arist., cap. VI (Corp. Ref. XVI, col. 290).

14 Меланхтон совершенно сознательно отклоняет понимание идей как метафизических οὐσίαι [a], чтобы отождествить их — рассчитывая на более правильное истолкование взгляда самого Платона — с аристотелевскими definitiones [b] или denotationes [c]. При этом он не без основания ссылается на "Оратора" Цицерона: "То абсолютное и совершенное определение вещи Платон назвал идеей... И из этого места у Цицерона можно заключить, что идеи у Платона следует понимать не как души или формы, нисшедшие с небес, а как совершенное знание в соединении с диалектикой" (схолия к "Оратору" Цицерона, Corp. Ref. XVI, col. 771 sqq.).

Примечательно, что и понятие "искусства", которое Меланхтон (как, в частности, и Дюрер) понимает вполне в смысле ratio [d], понятие это соотносится в первую очередь с *изобразительным* искусством, тогда как, например, Фома Аквинский при почти дословно совпадающем определении берет в качестве образца *геометра*.

Фома Аквинский (Сумма теологии, II, 1, qu. 57, art. 3)	*Меланхтон* (Initia doctr. phys., Corp. Ref. XIII, col. 305):
"Отвечаю, что искусство есть не что иное, как правильное понятие о том, как следует производить некоторые вещи".	"Искусство же есть правильное понятие о произведении некоторых вещей, как, например, скульптор имеет твердое знание, движущее его руки и ваяющее образ в статуе, сиречь устрояющее ее части до тех пор, пока не образуется подобие того первообраза, которому он подражает" [пер. С. С. Аверинцева].

15 Лишь во *вторую* очередь приводится Архимед, который носит в себе "образ самодвижения небесных тел".

a) сущностей (*греч.*)
b) определениями (*лат.*)
c) обозначениями (*лат.*)
d) разума, рассудка (*лат.*)

16 Относительно связей Меланхтона с Цицероном в целом ср.: *W. Dilthey.* Gesammelte Schriften, 1914, II, S. 172 ff.

17 Ср.: *W. Kroll.* M. Tulli Ciceronis Orator, 1913, введение.

18 А именно (II, 5): образ Иалиса, созданный Протогеном (на Родосе, где Цицерон видел его сам), образ Афродиты, созданный Апеллесом (на Косе), Зевс Фидия и Дорифор Поликлета, — итак, две картины и две статуи.

19 Так выглядит текст, если считать (и это удостоверяется рукописью), что перед cadunt стоит non. Это представляется весьма вероятным, если приведенное выше ea, quae sub oculos ipsa non cadunt [a] отнести к "подлежащим изображению божественным существам". (Данное толкование любезно сообщил нам проф. Плазберг, Гамбург.) H. Sjögren недавно (Eranos, XIX, S. 163 ff.) также истолковал это место аналогичным образом.

Если же вместе с Веттори (*Victorius.* Var. Lectiones, XI, 14) зачеркнуть non (к этому сводится и конъектура, предложенная W. Friedrich'ом — Jahrbuch für klassische Philologie, CXXIII, 1881, S. 180 ff.), то под "вещами, предстающими нашим очам", следовало бы понимать *видимое произведение искусства*, соответствующее *слышимой речи*. Так понимается это у Веттори в ук. соч. Совершенно исключено, разумеется, отнесение ea, quae... к видимому *природному прообразу*: в "Ораторе" описывается как раз творчество художника, работающего без помощи какого-либо внешнего созерцания. О характерном переосмыслении данного места именно в этом пункте у Дж. Пьетро Беллори ср. ниже, с. 93 сл.

20 *Цицерон.* Оратор, II, 7 сл. [*Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 232; пер. М. Л. Гаспарова.]

21 Ср. доклад Буркхардта "Греки и их художники" (*Jakob Burckhardt.* Vorträge. Hrsg. von Dürr. 2 Aufl., 1918, S. 202 ff.). О том, что понимание творческого характера художественной деятельности пробудилось в отношении живописи очень рано, свидетельствует, между прочим, одно место у Эмпедокла, который — предвосхищая позднейшее словоупотребление типа Deus pictor, Deus statuarius, Deus artifex [b] —

[a] то, что не предстает нашим очам (*лат.*)

[b] Бог-живописец, Бог-актер, Бог-творец (*лат.*)

сравнивает возникновение космоса с возникновением картины (*H. Diels.* Die Fragmente der Vorsokratiker. 4 Aufl., 1922, I, S. 234, № 23. [Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М., 1989, с. 349, фр. 64; пер. А. В. Лебедева]):

Словно когда живописцы испещряют
посвятительные дощечки [= картины],
Люди, хорошо сведущие в искусстве
благодаря Смекалке (Метис),
Схватив руками разноцветные краски
И смешав их в определенной пропорции (ἁρμονίη) —
одних больше, других меньше, —
Приготовляют из них изображения,
похожие на все вещи,
И создают деревья, мужчин и женщин,
Зверей, и птиц, и водокормных рыб,
И долговечных богов, всех превосходящих почестями,
— Так да не одолеет твоего ума обман, будто
Смертные [существа] — сколько их ни явлено взору
в несметном количестве —
происходят из другого источника,
Но четко знай, что [единственный источник] —
они [= элементы], ибо слово,
услышанное тобой, — от бога.

22 Те же аргументы, с которыми в лукиановском "Сне" παιδεία (т. е. *литературная образованность*) выступает против τέχνη (т. е. искусства ваяния), позднее, в литературе Возрождения, столь богатой спорами о ранге искусств, выдвигаются *живописью* против ваяния. Ср. в особенности знаменитый "Спор" в начале "Трактата о живописи" Леонардо.

23 Показательны, например, известные анекдоты об отношении Александра Великого к Апеллесу (*Overbeck*, № 1834, 1836).

24 *Плиний.* Естественная история, XXXV, 77. Это место с некоторыми изменениями, усиливающими его значение, цитируется у Романо Альберти (*R. Alberti.* Trattato della nobiltà della pittura. Roma, 1585, p. 18).

25 *Платон.* Государство, 605 сл.

[26] *M. Herzfeld.* Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet, 1911, S. 157 (из Ms. Ash., fol. 20r): "как тот, кто пренебрегает живописью, не любит ни философии, ни природы".

[27] *Филострат* (hrsg. v. G. L. Kayser, 2 Aufl., 1853, S. 379). Показательно для эпохи Цицерона, что последний называет четыре произведения искусства, приводимые им в "Ораторе" в качестве примера, не упоминая имен их создателей: он говорит об "Иалисе" так, как мы говорим о "Ночном дозоре" — в уверенности, что имя художника и так известно всем читателям.

[28] *Overbeck*, № 1649, № 550 сл.

[29] *Overbeck*, № 968 (= *Quintilian.* Inst. orat., XII, 10, 7).

[30] *Overbeck*, № 903 (= *Quintilian.* Inst. orat., XII, 10, 9).

[31] *Overbeck*, № 1701 (*Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе, III, 10, 2): "Так как нелегко встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе, какие есть у кого, наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым. Да, мы так делаем, отвечал Паррасий" [*Ксенофонт Афинский.* Сократические сочинения. М.—Л., 1935, с. 122; пер. С. И. Соболевского].

[32] *Overbeck*, № 1667–1669 (= *Плиний.* Естественная история, XXXV, 64; *Цицерон.* Об изобретении, II, 1, 1; *Дионисий Галикарнасский.* De priscis script. cens., 1).

[33] *Платон.* Государство, 472: "Разве, по-твоему, художник становится хуже, если он рисует образец — то, как выглядел бы самый красивый человек, и все на картине передает правильно, хотя и не может доказать, что такой человек может существовать на самом деле?" [Собр. соч. Т. 3. М., 1994, с. 251; пер. А. Н. Егунова].

[34] *Аристотель.* Политика, III, 6, 5 (1281b). В отношении же отдельной *части* действительность так же может превосходить нарисованный идеальный образ, как обычный человек — великого в отношении отдельной способности. Ср. с этим также следующее место из "Поэтики", XXV: "Так, невозможно, чтобы существовали такие люди, каких писал Зевксис, но оно и лучше, так как произведение искусства должно превосходить образец" [пер. М. Л. Гаспарова].

35 Если сопоставить высказывания Диона и Филострата с высказываниями Цицерона, Плотина, Прокла и Сенеки Старшего (относительно Диона и Филострата см. нижеследующие примечания; о Цицероне — выше на с. 20, о Плотине — с. 28–29, о Прокле — прим. 63, о Сенеке — на с. 28), то вместе с Кроллем (*W. Kroll.* Op. cit., S. 25, прим.) нужно прийти к выводу, что в основе тезиса об отсутствии модели для фидиевских богов, особенно для фидиевского Зевса, лежит весьма распространенное древнее предание. Можно привлечь еще эпиграмму из "Греческой антологии" (*Overbeck*, № 716) и особенно известный рассказ, составляющий, вероятно, исходный пункт всех рассуждений на эту тему, согласно которому Фидий на вопрос о том, по какому образцу он намеревается создать Зевса, ответил: "По словам Гомера: 'Рек, и во знаменье черными Зевс помавает бровями'" (*Overbeck*, № 698).

36 *Dion von Prusa*, hrsg. Joh. de Arnim, 1893–, II, S. 167. Этому высказыванию созвучна высокая оценка Дионом профессии художника: художник — это "подражатель божественной природе".

37 *Филострат*. Жизнь Аполлония Тианского, VI, 19 (hrsg. v. Kayser, S. 118) [пер. С. С. Аверинцева]. Истолкование Ю. Вальтера (*Jul. Walter*. Geschichte der Aesthetik im Altertum, 1893, S. 794), по крайней мере, никак не обосновано текстом.

38 Ср.: *Joh. ab Arnim*. Stoicorum veterum fragmentae, I (1905), p. 19 и II (1903), p. 28. Далее: *Плутарх*. De placit. philos., I, 10 и *Стобей*. Eclog., I, 12, 332 (hrsg. v. Meinecke, 1860, S. 89).

39 *Аристотель*. Метафизика, VII, 8 (1034a).

40 *Аристотель*. Метафизика, VII, 7 (1032a). Наряду с обеими основными категориями ὕλη[a] и μορφή[b] (эйдос, идея) у Аристотеля имеются, как известно, еще три других (αἰτία[c], τέλος[d], τὸ κινοῦν[e]), которые также представляются применимыми к художественному творчеству и позд-

[a] вещество, материя (*греч.*)
[b] форма (*греч.*)
[c] причина, основание (*греч.*)
[d] цель (*греч.*)
[e] двигатель (*греч.*)

нее употребляются Сенекой (ср. с. 27 сл. и прим. 41) в этом смысле. Однако уже Скалигер совершенно правильно понял, что лишь обе первые категории могут рассматриваться как собственно "субстанциальные": только ὕλη и μορφή представляют собой (априорные) условия *бытия* художественного произведения, τέλος и κινοῦν представляют собой лишь (эмпирические) условия его *возникновения*.

41 *Seneca.* Epistolae, LXV, 2–10 [*Луций Анней Сенека.* Нравственные письма к Луцилию. М., 1977, с. 111; пер. С. А. Ошерова]. В дальнейшем оказывается, что все эти "причины" произведения искусства в действительности являются лишь вторичными причинами, включая и "идею" (= "образец"): "Наши стоики, как тебе известно, утверждают: все в природе возникает из двух начал — причины и материи. Материя коснеет в неподвижности, она ко всему готова, но останется праздной, если никто не приведет ее в движенье. Причина, или же разум, ворочает материю как хочет и, придавая ей форму, лепит всяческие предметы. Ведь в каждой вещи непременно должно быть то, из чего она делается, и то, чем она делается; второе есть причина, первое — материя. Любое искусство подражает природе, так что сказанное мною о мироздании можешь приложить ко всем делам рук человеческих. Вот статуя: здесь наличествует и материя, послушная художнику, и художник, придавший материи обличье. Материей в статуе была бронза, причиной — художник. То же самое присуще и всем вещам: каждая состоит из того, что ее создало, и того, из чего она создана. Стоики считают, что есть одна причина — то, что создает вещи. По Аристотелю, говорить о причине можно трояко: 'Первая причина, — по его словам, — это сама материя, без которой ничего нельзя создать; вторая — это сам создатель; третья — это форма, которая придается каждому изделию, как статуе', — ее-то Аристотель и называет 'эйдос'. 'А четвертая причина — это намеренье, с которым создается изделие'. Я поясню, что это такое. Первая причина статуи есть бронза: ведь не будь того, из чего изваяние отлито или высечено, не было бы сделано и оно само. Вторая причина — художник: без его умелых рук бронза никак не могла бы принять вида статуи. Третья причина есть форма: статуя не звалась бы 'Дорифор' или 'Диадумен', если бы не придали ей именно этого обличья. Четвертая причина — это намеренье, с каким ее сделали: не будь его, ее бы делать не

стали. Что такое намеренье? То, что привлекало художника и за чем он гнался: если он работал на продажу — это деньги, или слава, если он работал ради почета, или вера, если он готовил приношенье в храм. Значит, причина и то, ради чего делается вещь. Или, по-твоему, нет необходимости считать в числе причин сделанного дела все, без чего оно бы не делалось? Платон добавляет еще одну причину: образец, именуемый у него 'идеей'. На него-то и оглядывается художник, чтобы создать именно то, что собирался. Неважно, будет ли этот образец вне его, но перед глазами, или внутри, зачатый и выношенный в душе. Эти образцы всех вещей заключает в себе божество, обнимающее духом и число, и вид всего того, что имеет быть созданным: оно полно теми не ведающими ни смерти, ни перемены, ни усталости обликами, которые Платон зовет идеями. Люди погибают, а сама человечность, по образцу которой создается человек, пребывает и не терпит урона от людских страданий и смертей. Итак, по словам Платона, есть пять причин: то, из чего, то, кем, то, в каком виде, то, наподобие чего, то, ради чего; последнее же — это то, что из них получается, — это сама статуя. То же самое, говорит Платон, есть и у вселенной: и создатель — то есть бог, и то, из чего она создана, — то есть материя, и форма — тот облик и порядок, которые мы видим в мире, и образец — то, наподобие чего бог сотворил эту прекрасную громаду, и намеренье, с которым он ее сотворил. Ты спросишь, каково было намеренье бога? Сделать добро. Именно так и говорит Платон: 'Какая причина создать мир была у бога? Он добр, а добрый не жалеет другим ничего благого, — вот он и сделал лучшее, что мог'. Так рассуди нас и вынеси приговор, чьи слова, на твой взгляд, всего правдоподобнее, — ведь до сужденья о том, чьи слова истиннее всего, нам далеко, как до самой истины".

42 *Seneca.* Epistolae, LXVIII, 16–21 [там же, с. 99–100]: "А теперь я вернусь к тому, что тебе обещано, и скажу, как Платон распределяет на шесть разрядов все, что только существует. Первое — это 'то, что есть', не постигаемое ни зрением, ни осязанием, ни одним из чувств, но только мыслимое. Что существует вообще — например 'человек вообще', — не попадается нам на глаза, а попадается только человек как вид — Катон или Цицерон. И 'животное' мы не видим, а только мыслим о нем, а доступны зрению его виды: лошадь, собака. На второе место из того, что есть,

Платон ставит все выдающееся и возвышающееся над прочим. Это и значит, по его словам, 'быть' по преимуществу. Так, мы говорим 'поэт', без различия прилагая это слово ко всем стихотворцам; но уже у греков оно стало обозначением одного из них. Услышав просто 'поэт', ты поймешь, что имеется в виду Гомер. Что же это? Бог, разумеется, — самый великий и могущественный из всего. Третий род — это то, что истинно существует, в неисчислимом множестве, но за пределами нашего зрения. — Ты спросишь, что это. — Платонова утварь: идеи, как он их именует, из которых возникает все видимое нами и по образцу которых все принимает облик. Они бессмертны, неизменны и нерушимы. Слушай, что такое идея, то есть что она такое по мнению Платона: 'Идея — вечный образец всего, что производит природа'. А я прибавлю к этому определенью истолкование, чтобы тебе было понятнее. Я хочу сделать твой портрет; образцом моей картины будешь ты сам, из тебя мой дух извлекает некие черты и потом переносит их в свое творение. Твое лицо, которое учит меня и наставляет, которому я стремлюсь подражать, и будет идеей. В природе есть бесконечное множество таких образцов — для людей, для рыб, для деревьев: с них-то и воспроизводится все, что должно в ней возникнуть. На четвертом месте стоит εἶδος. Слушай внимательно, что такое εἶδος, и в том, что это вещь непростая, обвиняй не меня, а Платона; впрочем, простых тонкостей и не бывает. Только что я приводил для сравнения живописца; если он хотел изобразить красками Вергилия, то глядел на самого поэта; идеей было лицо Вергилия — образец будущего произведения; а то, что извлек из него художник и перенес в свое произведение, есть εἶδος. Ты спросишь, какая между ними разница? Идея — это образец, а εἶδος — это облик, взятый с него и перенесенный в произведение. Идее художник подражает, εἶδος создает. У статуи такое-то лицо: это и будет εἶδος. Такое лицо и у образца, на который глядел ваятель, создавая статую: это — идея. Ты хочешь, чтобы я привел еще одно различие? Εἶδος — в самом произведении, идея — вне его, и не только вне его, но и предшествует ему".

43 Столь удивительная на первый взгляд формулировка "Idea erat Vergilii facies" [a] в эпоху Возрождения (что примечательно) произвела впечатление на Джулио Чезаре

[a] идеей было лицо Вергилия (*лат.*)

Скалигера (Скалиджеро): 3-я книга его "Поэтики" носит подзаголовок "Idea". Сначала, говорит он, речь у него шла о цели поэтического искусства (*quare* imitemur [a]), а затем о его средствах (*quibus* imitemur [b]); в следующей книге он будет говорить о его форме (*quomodo* imitemur [c]), в данной же книге, т. е. в книге "Idea", — о его предметах (*quid* imitandum sit [d]): "Поэтому книга эта названа 'Idea'... ибо, каковы сами вещи, таковы же... и наши речи. *Как, следовательно, Сократ есть идея картины, так Троя — идея Гомеровой 'Илиады'*". Г. Бринкшульте (*H. Brinkschulte.* Julius Caesar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen. — In: Renaissance und Philosophie: Beiträge zur Geschichte der Philosophie. Hrsg. v. A. Dyroff, Bd. X, 1914, S. 9) совершенно правильно отмечает, что термин "идея" употребляется здесь у Скалигера не как у Платона, а в смысле "сюжета", но не видит связи с Сенекой и поэтому позволяет себе утверждать, что Скалигер предвосхищает здесь понятие идеи Декарта. В остальном Скалигер всецело следует Аристотелю, этому imperator и dictator perpetuus [e] философии: он отождествляет "idea" с аристотелевским "эйдосом", перенимает учение о возникновении искусства путем вхождения формы в материю (материя скульптора — бронза, материя играющего на флейте — воздух) и пытается даже согласовать Платона с Аристотелем: "Это соответствует тому Аристотелеву рассуждению, каковым мы вынуждаемся понять, что образ бани присутствует в уме зодчего прежде, чем он эту баню устроит" [пер. С. С. Аверинцева].

44 *Плотин.* Эннеады, V, 8, 1.

45 Понятие "эйдос" у Плотина означает, несомненно, не что-то чисто мысленное, а, говоря словами Шеллинга, предмет "интеллектуального созерцания", т. е. художественное "ви́дение"; поэтому оно может употребляться, с одной стороны, как синоним понятия ἰδέα, а с другой — как синоним понятия μορφή. Об истолковании этого понятия ср.: *O. Walzel.* Plotins Begriff der ästhetischen Form (Vom

a) почему подражаем (*лат.*)
b) чем подражаем (*лат.*)
c) как подражаем (*лат.*)
d) чему следует подражать (*лат.*)
e) повелителю и вечному диктатору (*лат.*)

Geistesleben alter und neuer Zeit, 1922, S. 1 ff.). Следовательно, даже чисто терминологически можно показать, что эстетика Плотина может быть понята лишь из слияния платоновских и аристотелевских ходов мысли.

46 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 2: "Так материя не допускает полного оформления согласно идее" [Античные мыслители об искусстве. М., 1938, с. 246. Далее в цитатах из Плотина указываются только страницы данного издания].

47 *Плотин.* Эннеады, V, 8, 1.

48 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 3: красота — это эйдос, "связующий и преодолевающий противную ему, лишенную формы материю" [с. 246].

49 Ср. выше на с. 26 и прим. 39 и 40.

50 *Аристотель.* Метафизика, VII, 7–8 (1032b сл.). Пример "статуи" — 1033a. Пример "дома", используемый также Филоном и другими позднеантичными авторами, постоянно повторяется в течение всего средневековья (Фома Аквинский, Бонавентура, Мейстер Экхарт и др.); иногда к нему обращаются и в Новое время (напр., Скалигер). Ср. прим. 43, а также прим. 86, 87, 91, 116, 146.

51 *Аристотель.* Метафизика, VII, 10 (1035a): "Те [вещи], которые представляют собой соединение формы и материи... эти вещи распадаются на указанные элементы, и материя составляет их часть; а те, которые не соединены с материей... эти не перестают существовать... И поэтому глиняная статуя уничтожается в глину, медный шар — в медь... также круг — в отрезки" [*Аристотель.* Метафизика. М.—Л., 1934, с. 127; пер. А. В. Кубицкого].

52 Ср.: *Cl. Baeumker.* Das Problem der Materie in der griechischen Philosophie, 1890, S. 263. Сопоставление взаимоотношения формы и материи с взаимоотношением женского и мужского см. у Аристотеля в Phys. Ausc. I, 9, 192.

53 Ср. прим. 46.

54 Ср.: *Cl. Baeumker.* Op. cit., S. 405 ff.

55 *Аристотель.* Метафизика, XII, 3 (1070a): "В некоторых случаях определенность, характеризующая вещь, не имеет места иначе, как в составной сущности, — так обстоит, например, дело с формой дома, если только (здесь)

не иметь в виду искусства" [пер. А. В. Кубицкого; там же, с. 205].

56 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 3.

57 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 1: "Что есть то, что движет взоры созерцающих, обращает их на себя, привлекает и доставляет радость созерцанием... Почти все, можно сказать, утверждают, что красоту, воспринимаемую зрением, порождает соразмерность (συμμετρία) частей друг с другом и с целым, в связи с прелестью красок... Для них ничто простое не будет прекрасным, а необходимым образом лишь сложное, и (лишь) целое будет для них прекрасным. Отдельные же части не будут для них прекрасны, части должны согласоваться с целым, чтобы получилось прекрасное... Если же одно и то же лицо, при остающейся неизменною симметрии, иногда кажется прекрасным, иногда же не прекрасным, то разве не надлежит сказать, что прекрасным будет в том, что соразмерно, нечто *иное*, и соразмерное будет прекрасным *через это иное*" [с. 244–245]. Цитируемое Плотином и оспариваемое им определение красоты как "симметрии", кажется, было впервые сформулировано лишь стоиками, и, вероятно, именно к ним относится в первую очередь его полемика. Крейцер цитирует в своем издании Liber de pulchritudine [a] (1814, S. 146 ff.) отрывок из "Тускуланских бесед" Цицерона IV, 13: "В теле хорошее сложение и приятный цвет кожи называется "красотой" [*Марк Туллий Цицерон.* Избр. соч. М., 1975, с. 306; пер. М. Л. Гаспарова]. Однако отождествление "красота = συμμετρία", или, по выражению Лукиана, красота есть "равномерность и соразмерность членов по отношению к целому", — это не *одно из* определений, а *определение* красоты, соответствующее греческой классике: от Ксенофонта до поздней античности оно почти полностью владеет эстетическим мышлением, направляя устремления теоретизирующих художников (ср.: *Aug. Kalkmann.* Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst. — Berliner Winckelmannsprogramm, № 53, 1893, S. 4 ff.).

58 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 2 [с. 246].

59 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 9: "Обратись к самому себе и посмотри. Если же не усмотришь красоты в самом себе, поступай подобно творцу статуи, которая должна сделаться красивой: одно он отсекает, другое полирует, одно

[a] "О красоте" (*лат.*)

сглаживает, другое подчищает, пока не выявит лицо статуи прекрасным. Так и ты: удали лишнее; выпрями то, что криво; очистив темное, сделай его сияющим; и не прекращай обрабатывать свою статую, пока не заблистает пред тобою богоподобная сияющая красота добродетели, пока не узришь мудрость, восседающую в священном чистом (величии)" [с. 252]. Возрождение охотно повторяло этот взгляд на сущность пластики — взгляд, не "коренящийся" изначально в неоплатонизме, не говоря уже о христианском неоплатонизме, но ревностно воспринятый им и истолкованный этически. И действительно, представление об эйдосе, высвобождающемся из глыбы мрамора, должно было быть особенно близким основной метафизической идее Плотина и его последователей (недаром он постоянно берет в качестве примера *ваятеля*, хотя живописец все еще пользовался большим общественным признанием). Примечательно также, что Ренессанс — за исключением Микеланджело (ср. с. 99 сл. и прим. 283) — оставил без внимания этическое истолкование процесса ἀφαίρεσις [a], продолжая, напротив, обращаться к искусству ваяния там, где от человека требовалось лишь "преодоление его материи" (*Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи, 119). Следовательно, уже у Плотина мы находим *морализирующее* истолкование процесса ваяния в смысле самоосвобождения и самоочищения; эта мысль была воспринята затем Дионисием Ареопагитом (ср.: *K. Borinski.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, 1914, S. 169–170). Само по себе представление о том, что скульптурное произведение возникает благодаря ἀφαίρεσις, тогда как живопись работает посредством "добавления", значительно более древнего происхождения (ср., напр.: *Dion von Prusa.* Op. cit., S. 167 (прим. 36), где об искусстве ваяния говорится: "устраняющее лишнее, пока не останется явленный образ"). Подлинный источник этого представления заключается, вероятно, в аристотелевском учении о δύναμις и ἐνέργεια [b]: "А о бытии в возможности мы говорим, например, про Гермеса, что он — в дереве", — сказано в "Метафизике" (IX, 6, 1048a) и, как воспоминание об этом, в комментариях Фомы ("Физика", I, 11): "Другие вещи возникают через отнятие (букв. — ἀφαίρεσις), как, например, из камня ваятелем создается Меркурий".

[a] устранение, отсекание (*греч.*)

[b] возможности и действительности (*греч.*)

60 "Метод отбора" имеет для Плотина иной, более ограниченный смысл, чем тот, который приписывается ему в упомянутых выше анекдотах о Зевксисе и Паррасии (и соответственно в бесчисленных рассуждениях теоретиков Возрождения): он означает не *единственную*, а лишь одну из *двух* возможностей создать прекрасный образ (и притом гораздо менее предпочтительную). Статуя *божества* создается из чисто *внутреннего* созерцания, метод же отбора оправдан лишь там, где для этого чисто внутреннего созерцания нет места — при "изображении *людей*". Там же, где не применяется даже метод отбора, т. е. где осуществляется "иконическое" воспроизведение определенного человеческого индивида, — там Плотин отказывается вообще говорить о каком-либо "искусстве": "изображение любого произвольно выбранного предмета" явно исключается им из круга того, что подлежит защите, и *портрет* остается и для него εἴδωλον εἰδώλου [a] (ср. известное свидетельство Порфирия о том, что Плотин никогда не позволял изображать себя — см.: *Borinski.* Op. cit., S. 272, Anm. zu S. 92 [*Порфирий.* Жизнь Плотина, 1. — В кн.: *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979, с. 462]). Он мог одобрить лишь такого художника, который *либо* из чистой идеи создает образ божества, *либо* же, имея дело с человеческим образом, создает его путем соединения преимуществ различных индивидов. Ср. также прим. 63.

61 Выражение ὁ ἐννοήσας [b] весьма примечательно для "эвретического" понимания искусства Плотином.

62 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 1.

63 Мысль о том, что материально воплощенное произведение неизбежно ниже уровня идеально задуманного, не следует, разумеется, путать с такими высказываниями, как нижеследующее (*Плотин.* Эннеады, IV, 3, 10): "Искусство, занимающее по отношению к ней (т. е. природе) второе место, подражает ей, творя смутные и слабые подражания, некие малоценные игрушки, пользуясь для порождения призраков (εἰδώλων) многими ухищрениями" [пер. С. С. Аверинцева], ибо здесь искусство, так же как и в отмеченном

[a] призраком призрака (*греч.*)
[b] помысливший, увидевший в уме (*греч.*)

выше (прим. 60) отказе от портретирования, вообще понимается не как εὕρεσις [a], а как μίμησις [b]. И *неоплатонизм*, как явствует из всего этого, *сохранил* введенное Платоном разграничение "*эвретического*" и "*миметического*" искусства, лишь сместив *акцент* в том направлении, что круг признаваемого в качестве "эвретического" мог быть значительно *расширен*, так как (и в этом непреходящая заслуга Плотина) критерий искусства состоит уже не в теоретической *истине*, а в *красоте* (хотя и рассматриваемой метафизически как тождественной истине). С образцовой ясностью это раскрывается в изложении *Прокла* (Коммент. к "Тимею", II, 81c), которое может считаться как бы сжатой формулой неоплатонической эстетики: "И если рождающееся (т. е. произведение искусства) прекрасно, оно родилось сообразно с вечносущим образцом; если же не прекрасно — сообразно с рожденным образцом... рожденное сообразно с *умопостигаемым* образцом *прекрасно*, рожденное сообразно с *порожденным* образцом *не прекрасно*... Ведь творящий сообразно умопостигаемому подражает своему образцу или похоже, или непохоже. Если он творит похоже, он сделает плод подражания прекрасным; если же непохоже, значит он творит не сообразно умопостигаемому... И если он творит нечто сообразно рожденному, и притом действительно не спускает глаз со своего образца, — очевидно, что он творит не прекрасное, ибо сам образец исполнен неподобия и не есть первично-прекрасное... И Фидий, творя своего Зевса, взирал не на рожденное, но пришел к мысли Гомерова Зевса..." [пер. С. С. Аверинцева]. Следовательно, художественное изображение либо, в качестве "миметического", берет своим предметом "ставшее", т. е. эмпирически-реальное — и тогда оно вообще не может создать ничего прекрасного, ибо уже предмет его полон бесчисленных недостатков; либо же, в качестве "эвретического", — нечто не ставшее, т. е. νοητόν [c] (примером этой возможности служит опять-таки Зевс Фидия) — и тогда оно с необходимостью создает прекрасное, поскольку оно адекватно этому νοητόν. Если же оно *не* адекватно ему, то, значит, уже не имеет его больше своим предметом.

[a] открытие, изобретение (*греч.*)
[b] подражание (*греч.*)
[c] умопостигаемое (*греч.*)

С этой точки зрения вполне естественно, что Плотин, при всей высокой оценке искусства, направленного на νοητόν, безусловно отвергает портретное искусство, довольствующееся воспроизведением γεγονός [a], т. е. по необходимости являющееся только "миметическим" искусством. Этот его тезис принимался и патристикой (разумеется, осмыслявшей его в христианском духе). И точно так же вполне естественно, что позднее маньеристическое и классицистическое понимание искусства, возвратившись — с видоизменениями — к концептуализму, хотя и не отвергло прямо портретного искусства, но оценивало его большей частью весьма невысоко. "Среди великих и выдающихся художников никогда не было портретиста", — говорится в "Диалогах о живописи" Винченте Кардучо, умершего в 1638 г. (см. *K. Justi.* Michelangelo. Neue Beiträge, 1909, S. 407. Ср. также прим. 259). Относительно патристики ср.: *Max Dvořák.* Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, 1920, S. 70 [сокр. рус. пер.: Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи. — в кн.: *М. Дворжак.* Очерки по искусству средневековья. М., 1934, с. 78–160]: Павлин Ноланский отказывается от того, чтобы сделать портреты свой и своей супруги, ибо *нельзя* воссоздать homo coelestis [b] (занявшего теперь место неоплатоновского νοητόν), а homo terrenus [c] воссоздавать *не следует*. И вообще у отцов Церкви многократно встречаются платоновские и неоплатонические аргументы против чувственно-кажущегося мимесиса, используемые ими в борьбе — ветхозаветно-антимагической — против поклонения образам. Перечень относящихся сюда высказываний дан в весьма односторонней по своим выводам книге: *H. Koch.* Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen, 1917.

64 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 8 [с. 251].

65 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 9 [с. 252].

66 *Плотин.* Эннеады, I, 6, 8 [с. 251]. (О предполагаемой связи этого места с пассажем из трактата "О живописи" Леона Баттисты Альберти ср. ниже, прим. 125 и приводимую там цитату.) Совершенно сходна с этим прекрасная

[a] рожденного (*греч.*)
[b] небесного человека (*лат.*)
[c] земного человека (*лат.*)

притча об Одиссее и Кирке, напоминающая о бегстве от чувственной красоты к красоте умопостигаемой.

67 *Августин.* Исповедь, X, 34 [пер. М. Е. Сергеенко].

68 О патристической эстетике (работа *Aug. Berthaud*, Sancti Augustini doctrina de pulchro ingeniusque artibus..., Poitiers, 1891, к сожалению, не была нам доступна) и ее традиции в эпоху позднего средневековья ср.: *M. de Wulf* в "Revue néoscolastique", II, 1895, III, 1896, passim и XVI, 1909, p. 237 sqq.; кроме того: *K. Eschweiler.* Die ästhetischen Elemente in der Religionsphilosophie des Heiligen Augustin, Diss. München, 1909, где также имеются замечания об Оригене, Григории Нисском и т. д. Красота — ибо вопрос об *искусстве*, не существующий в средневековой философии в качестве самостоятельной проблемы, едва затрагивается в названных сочинениях — характеризуется здесь повсюду (в соответствии с плотиновским "свечением идеи через материю"), с одной стороны, своеобразным "блеском", который истолковывается в "метафизике света" Дионисия Ареопагита как непосредственное излияние божества, а с другой стороны, в соответствии с классическим античным представлением о симметрии, пропорциональности частей и приятности цвета: "Сверхсущественно-прекрасным красота именуется по причине сообщаемой от нее всему сущему в соответствии с каждой вещью приличествующей украшенности, как виновница всемирной устроенности и блистательности (εὐαρμοσίας καὶ ἀγλαίας), которая наподобие света источает во все вещи дарения своих всеукрашающих родниковых лучей, и которая как бы созывает все к себе (откуда и называется красотой) и все во всем сводит воедино" (*Дионисий Ареопагит.* О Божественных именах, IV, 7; цит. у *Марсилио Фичино*, Opera, Basel, 1576, II, 1060 [пер. С. С. Аверинцева]). В этой двойственности не заключено собственно противоречия (ибо εὐαρμοσία [a)] есть внешняя форма проявления глубинной красоты, и Плотин также считает ее необходимой, поскольку прекрасное имеет части), так что мы не должны удивляться, когда тот же Августин, который в цитированном выше месте (прим. 67) объявляет красоту божественной эманацией, в другом месте (О граде Божием, XXII, 19) определяет ее совершенно в цицероновском — и постольку ан-

a) слаженность (*греч.*)

типлотиновском — духе: "Всякая красота *вещей* есть соразмерность частей с некоей приятностью цвета". Здесь речь идет только о *телесной* красоте, феноменальная характеристика занимает место метафизического обоснования, и опосредствование того и другого и образует, вероятно, знаменитую категорию numerus (ритма), ибо понятие числа означает для Августина, с одной стороны, наглядный принцип прекрасной формы и движения, а с другой — "самое общее метафизическое определение бытия" (*K. Eschweiler.* Op. cit., S. 12). — Понимание красоты, усматривающее в ней феноменальные — через concinnitas [a] — и одновременно метафизические черты — через splendor [b] или claritas [c], — продержалось на протяжении почти всего средневековья. Сочинение "De pulchro et bono" ("О прекрасном и благом"), долгое время приписывавшееся Фоме Аквинскому, в действительности же представляющее собой отрывок из комментария Альберта Великого к Дионисию Ареопагиту (ср. *de Wulf*, op. cit., XVI), говорит с предельной ясностью: "Понятие прекрасного включает в себя многое, сиречь *блеск формы* субстанциальной или акцидентальной на *частях вещества, соразмерных* и определенных" [пер. С. С. Аверинцева]. И сам Фома, хотя и не был приверженцем "метафизического света" — в противоположность прежде всего Бонавентуре (ср. о нем: *E. Lutz.* Die Aesthetik Bonaventuras. — In: Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 1913, Supplem.-Bd., S. 200 ff.), — не мог отказаться от того, чтобы усмотреть в красоте осуществление *обоих* постулатов, один из которых гласит: debita proportio [d], другой же — claritas.

О "метафизике света" христианского неоплатонизма и ее дальнейшем развитии в эпоху средневековья и итальянского Возрождения ср.: *K. Borinski.* Die Rätsel Michelangelos, 1908, S. 27 ff., а также *Cl. Baeumker.* Der Platonismus im Mittelalter (речь, произнесенная на заседании Баварской Академии наук 18 марта 1916 г.), S. 18 ff. Ср. также прим. 93 (Данте), 122 (Фичино) и с. 81 сл. (маньеризм).

69 Ср. ниже прим. 73.

[a] устроенность (*лат.*)
[b] блеск (*лат.*)
[c] ясность (*лат.*)
[d] должная пропорция (*лат.*)

Дионис не создает виноградной лозы, а находит ее и
70 наставляет людей в пользовании ею; то же самое относится к Афине и масличному дереву.

Согласно Филону, Бог создает идеи, понимая, что без
71 прекрасных образцов не может быть создано ничего прекрасного (De opificio mundi, IV), однако они имманентны Его уму и, чтобы служить осуществлению Божьих намерений, начинают выступать в функции "бестелесных сил" (ἀσώματοι δυνάμεις). Ср.: *E. Zeller.* Philosophie der Griechen. 4 Aufl., III, 2, S. 409, а также место из цитировавшегося 65-го письма Сенеки в прим. 41: "Эти образцы всех вещей заключает в себе божество".

О связанном с этим споре между Плотином и Лонгином
72 ср.: *E. Zeller.* Op. cit., S. 418, Anm. 4. Примечательно, что флорентийский неоплатонизм с большой страстностью истолковывал самого Платона в духе имманентного понимания. Ср.: *Марсилио Фичино.* Комментарий к "Тимею", XV (Opera, II, p. 1444): "Притом же он (Платон) часто говорит, что образы суть в первообразе... поскольку полагает, что идеи вещей пребывают не между облаками, как хулители некие клевещут, но в уме мирозиждителя" [пер. С. С. Аверинцева].

Августин. Книга восьмидесяти трех вопросов, вопр. 46
73 (цит. по базельскому изд. 1569, III, col. 548); ср. *Цицерон.* Топика, VII и Оратор, II, 9.

Августин	*Цицерон*
"Итак, по-латыни мы можем назвать 'идеи' образами, или же 'видами' (species), если хотим перевести это слово буквально. А если бы мы назвали их 'замыслами' (rationes), то отступили бы от точности перевода... Впрочем, всякий, кто захочет воспользоваться этим словесным обозначением, не погрешит против смысла. Ведь идеи суть некие изначальные образы, или 'замыслы' о	Топика, VII: "...формы ... каковые греки именуют εἰδείας, наши же, когда случается им о сем рассуждать, называют их 'образами' (species) ... мне не хотелось бы, даже если и возможно так сказать по-латыни, говорить 'образов' или 'образам'; я предпочел бы говорить 'формам' и 'форм'. А поскольку оба слова обозначают одно и то же, то, полагаю, нам не стоит пренебрегать гладкостью слога" [пер. О. Е. Нестеровой].

вещах, *заключенные в Божьем уме*, неподвижные и неизменные; эти 'образы' (formae) сами не были 'образованы', и потому *они вечны и всегда пребывают тождественными себе.* И хотя сами они не возникают и не уничтожаются, однако мы говорим, что сообразно им образуется все, что подвержено возникновению и уничтожению, и все, что возникает и уничтожается" [пер. О. Е. Нестеровой].

Оратор, II, 9: "Платон... называет такие образы (formas) предметов 'идеями' и говорит, что они *не возникают, но вечно существуют в мысли и разуме* (ac ratione et intelligentia), между тем как все остальное рождается, гибнет, течет, исчезает и не удерживается сколько-нибудь долго в одном и том же состоянии" [*Марк Туллий Цицерон.* Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 332; пер. М. Л. Гаспарова].

Августину, следовательно, нужно было лишь добавить к цицероновской intelligentia [a] слово divina [b], чтобы получить "христианское" определение понятия идеи — позднее это дополнение было вновь отброшено Возрождением (ср. Меланхтон и Дюрер).

То, что и другое высказывание Августина (Об истинной религии, 3, базельское изд. I, col. 701) находится в зависимости от того же отрывка из цицероновского "Оратора", отметил, между прочим, и Кролль (*W. Kroll.* Op. cit., S. 26, Anm.): "... должен быть исцелен дух, дабы узреть ему неизменную и присно самотождественную прекрасную форму вещей, красоту, во всех отношениях себе самой подобную, ни в пространстве не простирающуюся, ни во времени не изменяющуюся, но в полной мере сохраняющую свое постоянство, в существование каковой люди не верят, между тем как она в наивысшей степени и подлинно существует; а *все остальное рождается, гибнет, течет, исчезает*, однако постольку, поскольку оно *есть*, все это *существует и пребывает*, будучи сотворено вечным Богом через Его истинность, душе же, мыслящей и разумной, дано созерцать во всем этом вечность Его, чтобы могла она, созерцанием сим наслаждаясь, к нему приобщаясь и им прославляясь, заслужить через это вечную жизнь" [пер. О. Е. Нестеровой].

[a] ум (*лат.*)
[b] Божий, божественный (*лат.*)

74 *Августин.* Книга восьмидесяти трех вопросов, вопр. 46: " — Кто дерзнет сказать, будто Бог сотворил все сущее без разумного замысла? Поскольку же сказать это и поверить этому невозможно, остается заключить, что все сущее было сотворено согласно *замыслу*, и притом замысел о человеке был иным, чем замысел о коне; ибо помыслить иначе было бы нелепо. *Каждая вещь создана согласно особому замыслу.* Но замыслы эти — где предположим мы их бытие, если не *в самом уме Создателя*? Ибо устрояя устрояемое Им, Он взирал отнюдь *не на такой первообраз, который обретался вне Его*, ибо вообразить сие было бы кощунством. Если же замыслы эти относительно вещей творимых или уже сотворенных заключены в Божьем уме, а в Божьем уме все может быть только вечным и неизменным, и сии первоначальные замыслы вещей Платон зовет идеями, — то идеи не только существуют, но притом истинны, ибо вечны и остаются неизменными... Но между всеми вещами, которые только созданы Богом, разумная душа все превосходит и ближе всего к Богу, покуда она чиста; и в той мере, в которой она любовию прилепляется к Нему, она бывает иногда осиянна и просвещена светом умопостигаемым, так что зрит не телесными очами, но возвышеннейшей своей частью, сиречь разумением, оные замыслы; через каковое видение получает величайшую радость. Сии замыслы, как уже сказано, можно назвать либо 'идеями', либо 'формами', либо 'образами', либо 'смыслами', и можно прилагать к ним много имен, но лишь весьма немногим дано видеть, что это есть поистине" [пер. С. С. Аверинцева].

75 Когда Г. фон Хертлинг (*G. v. Hertling.* Augustinus-Zitate bei Thomas v. Aquin, Sitz.-Ber. d. K. Bayr. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Kl., 1904, S. 542) называет превращение идей из "самих по себе сущих сущностей Платона" в "мысли Бога" "переосмыслением учения об идеях в христианском духе", то следует принимать во внимание, что это переосмысление в своей существенной части произошло уже у Филона и Плотина.

76 *Дионисий Ареопагит.* О Божественных именах, VII. Ср.: *Bonaventura.* Liber sententiarium, I, dist. 35, qu. 1 (Opera, Mainz, 1609, Bd. IV, p. 277 sqq.)

77 Ср.: *Thomas Aquinas.* De veritate, qu. 3.

[78] Ср.: *Thomas Aquinas.* Summa theologiae, I, 1, qu. 15. Здесь Аристотель вновь может выступить как главный свидетель в пользу христианского понимания: "Так и Аристотель отвергает мнение Платона, согласно которому они [идеи] существуют в себе, а не в уме". Можно было бы сказать, что понимание идей в эпоху средневековья является субъективистским, но только "субъект" есть Божественный ум.

[79] Ср.: *de Wulf.* Op. cit., II и III. Фома определяет отношение между "прекрасным" и "благом" следующим образом: "Красота и благо — *предметно* (in subjecto; мы сказали бы: "рассматриваемые онтологически") суть *одно и то же*, ибо основываются на одном и том же, а именно на форме, и потому благо восхваляют как прекрасное. Но согласно *понятию* (ratione; мы сказали бы: "рассматриваемые методологически") они *различаются*. *Благо* в собственном смысле есть предмет *пожелания*, ибо благо есть то, чего желает все сущее, и потому оно связано с понятием цели... *Прекрасное* есть предмет *познающей* способности, ибо прекрасным именуется то, что нравится взгляду" (Summa theologiae, I, 1, qu. 5, art. 4) [пер. С. С. Аверинцева].

[80] См. заключительный пассаж цитируемого выше отрывка из Августина (прим. 74), а также предшествующий ему фрагмент из того же сочинения: "Отрицают, что душа способна созерцать их (идеи), кроме как одна только разумная душа той своей частью, коей превосходит прочих, сиречь самим умом или рассудком, как бы неким зраком или оком своим внутренним и умопостигаемым, и притом *не всякая и не любая разумная душа*, но такая, которая была *свята* и *чиста*, признается пригодной для оного видения" [пер. С. С. Аверинцева]. Для позднего средневековья ср. францисканскую мистику (об этом см.: *Cl. Baeumker.* Beiträge zur Geschichte der Renaissance und Reformation: Festgabe für J. Schlecht, 1917, S. 9; далее: *Jos. Eberle.* Die Ideenlehre Bonaventuras, Diss. Strassburg, 1911) или учение Николая Кузанского о contemplatio idearum [a]. Разумеется, все эти представления в основе своей восходят к неоплатонизму и в конечном итоге к самому Платону.

Идеи (как позднее у Марсилио Фичино и Цуккари, ср. прим. 132, а также 211) соотносятся с чисто понятийным

[a] созерцании идей (*лат.*)

познанием лишь постольку, поскольку они (будучи сами по себе заключенными в Божественном разуме exemplaria intelligibilia [a]) оставляют в нашем уме "подобия вещей умопостигаемых, напечатленные оными в нашем уме". Так, например, считает Гильом Овернский (De univ. II, 1. — Guilielmi Parisiensis Opera, 1674, I, p. 821).

81 Ср.: *Fr. v. Bezold.* Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus, 1922, S. 53.

82 За "искусством" (под которым, конечно, следует понимать все artes) не признается способность к "творчеству" в собственном смысле слова: форма, воплощенная в материю, даже после собственно творческого акта является не пребывающей, а только связующей, т. е. гибнущей вместе с разрушением материи. Поэтому и деятельность искусства — как, впрочем, и природы, поскольку она понимается как natura naturata [b], — является не столько творчеством, сколько простым изменением (напр., у Фомы Аквинского, Summa theologiae, I, 1, qu. 45, art. 8).

83 Например, если нужно решить вопрос о том, войдет ли душа при воскресении плоти в то же или в иное тело (*Thomas Aquinas.* Comm. in Sent., lib. IV, dist. 44, art. 1, sol. 2). Здесь дело проясняет как раз *различение* человека и статуи. Воскресающего человека нельзя сравнить с расплавленной и вновь отлитой статуей, ибо последняя лишь с материальной стороны тождественна старой, с точки же зрения формы она совершенно иная, ибо первая форма погибла при разрушении (ср. прим. 82), — формой же человека является душа, которая вообще не может погибнуть. Другой пример у Ансельма Кентерберийского (см.: *P. Deussen.* Die Philosophie des Mittelalters, 1915, S. 384), где для оценки онтологического доказательства бытия Бога должно быть уяснено важное различие между "бытием вещи в познании" и "познанием бытия вещи".

84 Ср.: *Bonaventura.* Liber sententiarum, I, dist. 35, qu. 1, цитируется в прим. 76; или высказывание Мейстера Экхарта, процитированное на с. 42–43. Высказывание Цуккари (ср.: с. 78 и прим. 203) также связано с толкованием Фомы Аквинского.

[a] умопостигаемыми образцами (*лат.*)
[b] природа порожденная (*лат.*)

85 De opificio mundi, 5.

86 Summa theologiae, I, 1, qu. 15 [пер. В. П. Зубова].

87 Так у Фомы Аквинского (Quodlibeta, IV, 1, 1): "Наименование идеи означает, что она есть некая форма, уразумеваемая деятелем, по подобию которой он силится произвести внешнее творение, как, например, *строитель в уме своем предвосхищает форму дома, которая есть как бы идея дома, имеющего возникнуть в материи*". Относительно самой проблемы ср. еще: Summa theologiae, I, 1, qu. 45, art. 7 ("...в силу того, что *форма произведения — из замысла мастера*"); ibid., II, 1, qu. 93, art. 1 ("Дóлжно сказать, что как *в любом художнике предсуществует понятие тех вещей, каковые устрояются через художество*, так и в любом управляющем правителе должно предсуществовать понятие распорядка тех вещей, каковые подлежат его правлению... *Бог* же через свою премудрость есть зиждитель *всех вещей*, к каковым он относится как *художник к творениям художества*" [пер. С. С. Аверинцева]). Многозначное понятие "форма" с образцовой ясностью обсуждается Фомой в "De veritate", III, где различаются "форма, *которой* нечто оформляется", "форма, *сообразно с которой* нечто оформляется", и "форма, *по подобию которой* нечто оформляется". Только последняя соответствует понятию идеи.

88 Что касается сравнения *созданий* искусства с действительностью, то оно должно было приводить к различным результатам в зависимости от того, прилагался ли при этом критерий *красоты* или же (в конечном счете, платоновский и совершенно внехудожественный) критерий *истины* и, соответственно, *подлинности*. В *первом* случае сравнение это — именно потому, что искусство никоим образом не понималось "реалистически", — должно было решаться, как правило, в пользу *художественного создания*, так что и у средневековых поэтов красота человека очень часто характеризовалась риторическими оборотами, например: "Kein schiltaere entwürfe in baz" [a] (другие примеры см.: *Borinski.* Die Rätsel Michelangelos, S. 92 и *Fr. v. Bezold.* Op. cit., S. 47–54); разумеется, истоки таких оборотов следует искать в *античной* поэзии. Во *втором* же случае сравнение

[a] "Никакой художник не замыслил бы его лучше" (*средневерхненем.*).

неизбежно должно было разрешаться в пользу *природного объекта* (причем изобразительные искусства опять-таки поставлены на один уровень с другими artes), так как именно художественное произведение лишено различных свойств соответствующей природной вещи и постольку представляет собой "неподлинное", "ложное" создание — подобно тому как мы и теперь еще говорим об "искусственных" драгоценностях или цветах (примечательно, что artes mechanicae выводятся из слова "moechus" [a]). Так, еще Гайлер фон Кайзерсберг (см.: *Borinski.* Die Rätsel Michelangelos, S. 91; другие примеры там же, с. 89) говорит: "Хотя искусство и следует природе, тем не менее природа превосходит всякое искусство. Как говорит Аристотель, не было никогда ни одного настолько искусного мастера, чтобы он смог уподобиться природе в красках или привлекательности и создать столь прекрасный серый, или фиолетовый, или красный цвет, как он имеется у травы или цветов в соответствии с их природой и разновидностью..." В подлинно ренессансном преломлении эта мысль о пределах человеческой искусности (о выражении "ars simia naturae" [b] см. ниже прим. 95) встречается у Дюрера. Ибо когда он говорит: "Тогда твое умение бессильно по сравнению с Божьим творением" (Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass, 1893, S. 227, 3), — это означает в его контексте не отказ от претензий *сравняться* с природой (возможность эта неизменно предполагается), а отказ от претензий *улучшить* дело по свободному произволу.

Отмеченное выше касается лишь высказываний о сущности искусства вообще. При описании определенных произведений, особенно когда оно дается таким гуманистически образованным автором, как "магистр Грегориус" (ср.: *Fr. v. Bezold.* Op. cit., S. 50 ff.), конечно, часто встречаются античные прославления "обманчивой жизненности" воспроизведения — например, губ, как бы трепещущих от прилива крови и т. п. Примечательно, однако, что столь совершенная "жизненность", особенно когда речь идет о произведениях искусства языческой древности, часто ощущается как нечто магически-демоническое. Даже тонко образованный Грегориус заявляет, что восхищающая его античная Венера

[a] блудный (*лат.*)

[b] искусство — обезьяна природы (*лат.*)

беспрестанно влечет его к себе не столько своей красотой, сколько nescio quae magica persuasio [a].

89 Ср. прим. 88 и 95. Везде, где в позднем XIII в. стремились увидеть первые ростки "реализма", соблюдающего верность модели, возникало противоречие. Ср. известную (воспринятую, однако, всерьез Боринским — *Borinski.* Die Rätsel Michelangelos, S. 90) иронию Оттокара фон Штайера (Oesterreichische Reimchronik, V, 39125–39170) по отношению к создателю гробницы Рудольфа фон Габсбурга. Примечательно, что даже такой художник XIII в., как Виллар де Оннекур ощущает потребность — там, где он работает не по "образцу", а по природному прообразу (хотя и не воспринимаемому еще в качестве модели), — выделить этот факт особыми надписями, как, например, "et sacies bien, quil fu contrefais al vif" [b].

90 Ср.: *Дворжак* [прим. 63]. К параллелизму между изменением художественных устремлений и изменением психологических теорий об отношении души к телу мы еще, вероятно, вернемся в другой связи.

91 Ср.: *A. Dyroff.* Zur allgemeinen Kunstlehre des Heiligen Thomas. — Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Suppl.-Bd. II (Festgabe zum 70. Geburtstage Clemens Bäumkers), 1923, S. 200, где приведены относящиеся сюда места. Об обращении к этому учению в позднем Чинквеченто ср. ниже прим. 210. Об Августине ср.: *K. Eschweiler.* Op. cit., S. 15.

92 *Мейстер Экхарт.* Проповеди, 101 [пер. С. С. Аверинцева]. Автор обсуждает, примыкая к "Мейстеру Фоме", известные вопросы относительно vorgêndiu bilde в Боге, и цитируемый в тексте отрывок ясно показывает различие между "спекулятивным" и "практическим" значением этого bilde. Пример архитектора, привлекаемый сначала для объяснения спекулятивной функции духа, служит затем и для объяснения его практической функции: "Также внутри есть предсуществующий образ творения в действующей способности (= ἐνέργεια), не в естестве, но скорее в разумности, как-то: каменный и деревянный дом, он имеет своего предсуществующего образователя в действующем разуме мастера,

[a] уж не знаю, каким магическим внушением (*лат.*)

[b] "и знайте, что это сделано с натуры" (*старофранц.*).

каковой делает внешний дом подобным образу, насколько он может. Так и Бог..." [пер. С. С. Аверинцева].

Привлеченное Дворжаком (ук. соч.) место из "Суммы теологии" Фомы Аквинского (I, 1, qu. 35, art. 1), в котором в духе Августина определяется понятие imago [a], по нашему мнению, не имеет ничего общего с вопросом об отношении художника к природе: оно стремится лишь прояснить, что в понятие "образа" помимо формального *сходства* между образом и отображенным входит еще и определенная взаимосвязь между ними, а именно связь *производного бытия* (ибо в противном случае одно яйцо было бы "образом" другого). "Отвечаю: должно сказать, что к понятию изображения имеет касательство подобие. Однако не всякое подобие удовлетворяет понятию изображения, но такое подобие, которое относится к образу вещи или по крайности к некоему знаку образа. Однако недостаточно и самого подобия образа или фигуры, но понятием изображения предполагается еще происхождение; ибо, как говорит Августин в книге 'О восьмидесяти трех вопросах' (вопр. 74), 'одно яйцо не может быть изображением другого, ибо не происходит от него'. Итак, для того, чтобы нечто действительно являло собой изображение, требуется, чтобы оно выводилось из другого (ex alio procedat) и было ему подобно по образу или хотя бы знаку образа".

Это ex alio procedere [b] следует интерпретировать чисто онтологически — как "производное бытие", а не с точки зрения теории искусства — как "нарисованное с натуры", и можно даже сказать, что как раз Фоме эта мысль должна была быть вполне чуждой, ибо он (как это отмечает сам Дворжак в другом месте, с. 43) даже познавательную ценность художественного создания определяет по согласию его не с природным предметом, а с представлением, внутренне присущим уму: "И отсюда вещи рукотворные именуются истинными по своему отношению к нашему уму: ибо дом именуется истинным, когда он достигает сообразности с формой, пребывающей в уме художника". Разумеется, выраженное здесь "перемещение объективности из объекта в субъект" (вероятно, лучше сказать: из наглядного в познавательное) *теоретически* произошло уже у Аристотеля (см.

[a] образа (*лат.*)
[b] выведение из другого (*лат.*)

с. 26): "Через искусство возникает то, образ чего уже есть в душе".

Там, где схоластика вообще обращает внимание на зависимость искусства от непосредственно наглядного прототипа, она имеет в виду не столько подражание определенному *природному* предмету, сколько подражание *художественному* произведению, сходному с вновь создаваемым (в переводе с ученого языка на язык мастерских: не столько использование *модели*, сколько использование *образца*): "...как когда художник *из созерцания некоего художественного творения* зачинает форму, сообразно коей силится действовать" (De veritate, III, 3).

[93] И это высказывание Данте (Монархия, II, 2) [пер. С. С. Аверинцева] имеет смысл лишь в более общем контексте данного *сравнения*: "Итак, надлежит знать, что подобно тому, как *искусство* трехступенно... так и *природу* мы можем рассматривать как трехступенную" (а именно существующую в Боге как творце, в небесах как орудии и в материи).

Данте, как это можно ясно видеть, употребляет термин idea тоже исключительно в метафизически-теологическом смысле: идея для него — это созданный Богом прообраз, в качестве отображения которого понимается все смертное и бессмертное (т. е. телесный мир — с одной стороны, души и ангелы — с другой). Лучи этого прообраза "как бы отраженно" пронизывают все ступени космоса и — в зависимости от большей или меньшей "готовности материи" — в большей или меньшей степени просвечивают сквозь вещественное:

Все, что умрет, и все, что не умрет, —
Лишь отблеск Мысли [Idea], коей Всемогущий
Своей Любовью бытие дает;

Затем, что животворный Свет, идущий
От Светодавца и единый с ним,
Как и с Любовью, третьей с ними сущей,

Струит лучи волением своим,
На девять сущностей, как на зерцала,
И вечно остается неделим;

Оттуда сходит в низшие начала,
Из круга в круг, и под конец творит
Случайное и длящееся мало;

Я под случайным мыслю всякий вид
Созданий, все, что небосвод кружащий
Чрез семя и без семени плодит.

Их воск изменчив, наравне с творящей
Его средой, и потому чекан
Дает то смутный оттиск, то блестящий...

[Рай, XIII, 52–69. Пер. М. Л. Лозинского]

Это в высшей степени неоплатоническое учение (ср. выше, прим. 68) Данте вкладывает в уста святого Фомы Аквинского, что оправдано, поскольку в его системе действительно сохранены и переработаны столь многочисленные неоплатонические элементы, что в целом ее можно было бы назвать грандиозным синтезом аристотелизма и неоплатонизма (ср.: *Cl. Baeumker.* Der Platonismus im Mittelalter, 1, S. 26 ff.; там же на с. 19 указание на соответствующие места "Рая": XXX, 37 сл. и XXXIII, 115 сл., — важные в этой связи).

Что касается понятия idea как такового, то Данте более обстоятельно рассмотрел его в другом месте (Пир, II, 5) и обозначил идеи (почти в смысле филоновских ἀσώματοι δυνάμεις [a]) как intelligenze [b]). Идеи — это "двигатели третьего неба", "субстанции, отделенные от материи, т. е. *интеллигенции*; в просторечии люди называют их *ангелами*". Некоторые философы считают поэтому, что существует лишь столько идей, сколько небесных движений, другие же, как Платон (uomo eccellentissimo [c]!) — столько, сколько "видов вещей... подобно тому как все люди составляют один вид, другой составляет все золото... И они (эти философы) утверждали, что подобно тому, как небесные интеллигенции являются творцами этих небес, каждый из них сотворил свое небо, так же точно интеллигенции эти порождают и другие вещи и *прототипы, каждый из них творя свой вид.* Платон называет их '*идеями*', иначе говоря, *всеобщими формами, или универсальными началами.* Язычники именовали их *богами* и *богинями*, хотя и понимали их не столь философично, как Платон" [*Данте.* Малые произведения. М., 1968, с. 141; пер. А. Г. Габричевского]. Следовательно, уже здесь

[a]) бестелесных сил (*греч.*)
[b]) интеллигенции, умопостигаемые сущности (*итал.*)
[c]) блистательный человек (*итал.*)

начинается, сначала в форме обращения к истории, то этимологическое соединение: idea = deus [a] или dea [b], которое позднее проводится все настойчивее (и с бóльшим элементом игры). Ср., например, Беллори: "эта Идея, или Богиня Живописи и Скульптуры" и "эта Идея и божественность красоты" (цитаты на с. 218 и 227), или же комментарий Ландино к XIII книге "Рая", небезынтересный в силу страстного отвержения аристотелевских доводов, направленных против учения об идеях: "Идея — это имя, созданное Платоном и отвергнутое Аристотелем не на основе истинных аргументов, ибо истинное не может противоречить истинному, а с помощью софистических ухищрений (cavallationi!). С Платоном согласны Цицерон, Сенека, Евстратий, Августин, Боэций, Халкидий и многие другие. Ведь есть в Божьем уме *образец и форма*, по подобию которой Божья премудрость производит все вещи видимые и невидимые. Платон и Гермес Трисмегист считают, что Бог ab eterno [c] знает каждую вещь. Таким образом, в Божьем уме и Божьей премудрости заключено познание каждой вещи, и эти знания Платон называет идеями. Но я не буду распространяться далее, поскольку говорить о столь сложном предмете здесь неуместно... Хорошо сказал, стало быть, (Данте): 'Идея, т. е. Бог, ибо то, что есть в Боге, есть Бог; а идея — в Боге'" [пер. М. И. Свидерской].

94 *Cennino Cennini.* Trattato della pittura. Ed. H. Ilg, 1871, ch. 88, p. 59: "Если ты хочешь изобразить горы наилучшим способом и чтобы они казались естественными, то возьми большие камни, грубые и неотесанные, и рисуй их с натуры, придавая им светотень, как позволяют условия" [*Ченнино Ченнини.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи. М., 1933, с. 70–71; пер. А. Лужнецкой]. (Ср. гл. 28, где восхваляется изучение природы как "совершеннейшее руководство" и "триумфальные врата рисунка".)

Небезынтересно, что предложенный Ченнини метод можно встретить еще в XVIII в. у Пальмана или Саломона Геснера (ср. здесь еще не опубликованную работу *Ludwig Münz*, "Rembrandts Bedeutung für die deutsche Kunst des XVIII. Jahrhunderts"). Однако когда Геснер рассказывает в

[a] бог (*лат.*)
[b] богиня (*лат.*)
[c] от века (*лат.*)

своем "Письме о ландшафтной живописи" (Schriften, V. Teil, 1772, S. 245 ff.) о том, как он, первоначально видя в природе только детали, лишь благодаря изучению различных мастеров обрел способность "созерцать природу как картину", и затем продолжает: "...когда мой глаз привык отыскивать, то в каком-нибудь неказистом дереве я стал находить отдельные части, пару прекрасно выполненных сучьев, прекрасную листву, какое-либо место в стволе, которое, если его разумно использовать, может сообщить моим произведениям правдивость и красоту. *Один камень может представить мне всю прекраснейшую громаду скалы; я могу выставить его на солнечный свет и наблюдать при этом прекраснейшие эффекты света и тени, полусвета и рефлексов*". Здесь намечается уже совершенно новое понимание старого приема художественных мастерских. Это понимание выступает затем с полной ясностью у Шиллера и Гете: камень становится не просто скалой, а *прекрасной* скалой, и не путем *механического увеличения* под кистью художника, а благодаря тому что *духовный взор* художника с помощью эстетического вчувствования и теоретического познания видит в малом осуществление тех же *законов природы*, которые определяют явление и в большом ("Müsset im Naturbetrachten / Immer Eins wie Alles achten" [a]). И если Геснер был обязан своим эстетическим воспитанием (в силу которого он мог видеть конкретный объект бóльшим, не увеличивая его размеров) изучению Ватерлоо и Берхема, то Шиллер — изучению *античности*. И когда Гете восхваляет правдоподобие описанной в "Кубке" морской пучины, то Шиллер отвечает, что он наблюдал нечто в этом роде лишь на мельнице (водоворот ее относится к морской пучине совершенно так же, как геснеровский камень к скале). "Но, — продолжает он, — так как я тщательно изучал описание Харибды у Гомера, то, быть может, это и позволило мне остаться верным природе" (письмо от 6 октября 1797 г.; ср. *H. Tietze* в "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXXIX, 1916, S. 190 ff.).

95 Так, в хронике Филиппо Виллани (ср. здесь прежде всего: *J. von Schlosser*. Die Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghibertis, 1912, Einl.; *он же* в "Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission", IV, 1910, S. 5 ff. и "Materialien zur

[a] "Созерцая природу, надо брать одно как все" (*нем.*).

Quellenkunde der Kunstgeschichte", 1914, II, S. 60 ff.). В устах Виллани стереотипный оборот ars simia naturae[a] стал поэтому *похвалой*. Безусловно (ср.: *Borinski*. Die Rätsel Michelangelos... S. 89 и 272), что это *сравнение искусства с обезьяной* в средние века, например у Климента Александрийского и особенно у Алана Лилльского (исходя из своей платоновской установки, он называет искусство прямо-таки sophisma[b]), еще не имеет ничего общего с понятием верности природе и говорит лишь, что создания artes не являются *подлинными* произведениями природы, только "уподобляются" последним, находясь во многих отношениях ниже их (ср. прим. 88), так что Данте (Ад, XXIX, 139) может говорить о подделывателе металла как о di natura buona scimmia[c] (элемент этого средневекового понимания содержится в рассказе Боккаччо о превращении "ваятеля" Эпиметея в обезьяну — о подобном изображении на мюнхенском кессоне из мастерской Пьеро ди Козимо ср.: *G. Habich* в "Sitzung-Berichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse", 1920, № 1 и *Borinski*. Ibid., № 12). Однако, когда К. Борински пытается толковать известное высказывание Виллани о Стефано, ученике Джотто, в духе средневекового отрицания подлинности, это совершенно неверно и становится возможным лишь в силу искусственного, прямотаки искаженного толкования текста. Если Виллани говорит: "Стефано, обезьяна природы, настолько преуспел в подражании ей, что ученые в изображенных им человеческих телах различали даже артерии, вены, нервы и мельчайшие черточки, так что казалось, что его изображениям не хватало лишь вдоха и выдоха", — то он, несомненно, хочет здесь подчеркнуть не то, что художник несмотря на все старания не достиг реальной жизни (ибо недостает дыхания), а как раз *наоборот*, — и это-то и раскрывает здесь суть дела, — он хочет воздать хвалу изображению за верность природе, которая, говоря словами Дюрера, позволяет выступить "мельчайшим морщинам" в их своеобразии (grorie) и может быть поучительной даже для врачей. Так Возрождение (о дальнейшей судьбе этого мотива у Ландино, Вазари и Шекспира см.: *Schlosser*. — Jahrb. der Zentralkomm., IV, 1910, S. 132)

[a] искусство — обезьяна природы (*лат.*)
[b] софизмом (*лат.*)
[c] хорошей обезьяне природы (*итал.*)

превратило сравнение с обезьяной из порицающего указания на (реальную) не-действительность созданий искусства в похвалу их (художественной) правдивости. И даже классицизм понимал это сравнение в смысле совершенной верности природе в подражании, однако теперь, отклоняя этот род верности природе, он высказывается за идеализирующий "отбор" и великодушное невнимание к мелочным подробностям и вновь пользуется тем же сравнением в смысле *суровейшего порица́ния*. У Беллори в "Жизнеописаниях художников" имеется гравюра, на которой Imitatio sapiens [a] побеждает обезьяну (как немудрое, бездуховное подражание, лишь "копи́рующее" модель): идеалистическое восприятие искусства у Винкельмана тоже ничем не оскорблялось так сильно, как "обезьянами вульгарной природы" (*K. Justi.* Winckelmann und seine Zeitgenossen, 1898, I, S. 357). Тем самым история выражения ars simia naturae (заключающая в себе как бы in nuce [b] историю понимания искусства вообще) возвращается в известном смысле к своему исходному пункту. Ибо нам представляется несомненным, что первоначально, т. е. в *античности*, сравнение с обезьяной относилось к миметическому искусству κατ ἐξοχήν [c], к искусству *актера* и обозначало в этом своем первоначальном употреблении чрезмерный, эстетически *недопустимый натурализм* вроде того Каллипида, который высмеивался как ὁ πίθηκος [d] (ср.: *Аристотель.* Поэтика, XXVI, [1461 b33] и др. писателей). Это выражение, перенесенное затем из области актерского искусства в сферу других искусств, было истолковано в средние века в смысле не вполне адекватного, ибо *не реального по природе*, изображения (как, например, в обозначении черта simia Dei [e] — также как бы в переносном смысле). Новое время использовало указанное выражение для характеристики всецело адекватного, ибо безусловно *верного природе*, изображения. Если в средние века эстетическая теория "натурализма" была оттеснена теоретической категорией "голого подражания" (Nachäffung [f], т. е. "неподлинности, недействительности"), то теперь эстетический подход

[a] мудрое подражание (*лат.*)
[b] в ядре, в зародыше (*лат.*)
[c] по преимуществу (*греч.*)
[d] обезьяна (*греч.*)
[e] обезьяной Бога (*лат.*)
[f] *букв.*: обезьянничание (*нем.*)

вновь оказывается в чести по сравнению с теоретическим, с тем лишь, однако, различием, что именно совершенный натурализм представлялся Возрождению, особенно раннему, эстетическим плюсом, классицизму же — неоправданным эстетическим минусом.

96 Ср., например: *Вазари.* Жизнеописания [т. 1. М., 1956, с. 163; пер. А. И. Венедиктова]: "Манеру же эту, сухую, неуклюжую и однообразную, приобрели они не путем изучения, а *по обычаю*, передававшемуся *от одного живописца тех времен к другому в течение многих лет*".

97 *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи, 411 [Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи. М., 1934, с. 194; пер. А. А. Губера].

98 Ср.: *E. Panofsky.* Dürers Kunsttheorie, passim, 1915, S. 6 ff.

99 Альберти, "О живописи": L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Hrsg. v. Janitschek, 1877, S. 151 [*Леон-Баттиста Альберти.* Десять книг о зодчестве. Т. II. М., 1937, с. 59; пер. А. Г. Габричевского]; цит. также: *E. Panofsky.* Op. cit., S. 157–158; там же параллельные места из Дольче, Бьондо и Арменини.

100 *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи, 270 (цит. также: *E. Panofsky.* Op. cit., S. 143) и 137.

101 *Альберти* [ук. соч., т. II, с. 59]. И далее: "Древний живописец Деметрий не достиг высшего признания лишь потому, что больше добивался природного сходства в вещах, чем их красоты. Посему полезно будет заимствовать у всех прекрасных тел ту часть, которая заслужила себе наибольшее признание, и вообще надо прилагать всяческие старания и заботы к тому, чтобы изучать как можно больше красоты. Правда, это дело трудное, ибо в одном теле не найти всех красот вместе, а они распределены по многим телам и встречаются редко, но все же исследованию и изучению красоты необходимо посвящать все усилия. И тогда случится то, что случается со всяким, кто привык обращаться и справляться с более крупными вещами: он легко одолеет и более мелкие. И нет такой вещи, которая была бы настолько трудна, чтобы ее нельзя было победить старанием и упорством".

102 Так, например, Scheurl (Libellus de laudib. Germaniae, см.: *Schlosser.* — Materialen zur Quellenkunde, III, S. 71)

утверждает, что домашняя собачка Дюрера коснулась мордочкой автопортрета своего хозяина putatus hero applaudere [a] — история, "пережитая им самим", считающаяся достоверной в силу того, что она совершенно в той же форме, лишь без упоминания имени, приводится в "Трактате" Леонардо (№ 14), откуда ее, вероятно, и взял Scheurl. Другие примеры этого рода см. у *Ф. Цуккари*, Идея живописцев, скульпторов и архитекторов, 1608 (нами цит. по изд.: *Bottari*. Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura VI, 1768), с. 131.

103 *Ариосто*. Неистовый Роланд, XI, ст. 71.

104 Уже в письме Дж. Донди, написанном в 1375 г. (*Schlosser*. — Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XXIV, 1903, S. 157), сообщается об одном помешавшемся на античных статуях ваятеле, говорившем, что "если бы этим созданиям была присуща жизнь, они были бы лучше живых, как если бы он хотел сказать, что гений великих художников не только подражал природе, но и *превзошел* ее". И наоборот, Боккаччо (Декамерон, VI, 5) сообщает о Джотто, что произведения его вызывали у людей обман зрения, так что написанное они принимали за реальное.

105 В средние века понятие "оригинального" не играло никакой роли даже в научной сфере. Стремились, скорее, к обратному — показать согласие своих воззрений со взглядами древних авторитетов. См. здесь интересное исследование *J. Hessen*, Thomistische und Augustinische Erkenntnistheorie, 1920.

106 Ср., например, Беллори, который, настаивая одновременно и на идеальности, и на естественности, упрекает подражателей в том, что их произведения являются "не детьми, а выродками" природы, и что они "заимствуют дарование, копируя чужие идеи" (см. Приложение II, с. 227).

107 *Леонардо да Винчи*. Трактат о живописи, 81 (можно вспомнить здесь об известном высказывании Лисиппа, который на вопрос, какому художнику он подражает, ответил: "Я подражаю природе, а не художникам"). И уже Альберти [ук. соч., т. II, с. 60] добавляет примечательным

[a] мня, что трогает самого героя (*лат.*)

образом: если уж желаешь копировать произведения других, то лучше взять для этого посредственную скульптуру, чем хорошую картину, ибо тогда можно научиться по крайней мере отыскивать и передавать правильное освещение (поскольку скульптура как трехмерное создание в известном смысле является предметом природы). Предостережение Леонардо касается, разумеется, только imittare la *maniera* dell' altro [a], т. е. принципиальной несамостоятельности художественного творчества. В качестве средства изучения копирование вполне позволительно и даже рекомендуется: "Трактат", 63, 82.

Невысокая оценка подражания может быть связана как с натуралистическим, так и с концептуалистическим пониманием искусства (у Беллори, как мы видели это в прим. 106, соединяются оба взгляда). При этом подражание первоначально в течение довольно долгого времени еще не роняло чести художника, свидетельствуя, правда, о его бедности, но не делая его "вором". Ибо перенимаемое им у других вначале еще не рассматривается как их собственность: природа принадлежит всем, и идея рассматривается изначально как представление хотя и возникшее в субъекте, но наделенное сверхсубъективным и даже нормативным значением. Понятие *плагиата* было создано лишь XIX веком, усматривавшим в произведении искусства раскрытие высшей степени личного переживания природы или чувства.

108 См.: *Вазари* [т. I, с. 163].

109 В противоположность средневековью, в эпоху Возрождения взгляд на искусство характеризуется новым опредмечиванием художественного объекта и в соответствии с этим — новой персонализацией художественного субъекта. Это касается mutatis mutandis [b] всего культурного сознания эпохи, в частности и отношения к "классической древности". И в средние века продолжали свою жизнь античное искусство и литература, однако они были не "предметом", а пищей и инструментом духовной деятельности. Лишь в эпоху Возрождения возникают филология и археология, только теперь заново открывается античная поэтика и риторика — с той же необходимостью, с какой возрождается античная теория изобразительного искусства и архитектуры.

[a] подражать манере другого (*итал.*)

[b] с соответствующими изменениями (*лат.*)

110 Примечательно, что даже этот "прекрасный вымысел" (т. е. интересный и привлекательный сюжет) приписывается не столько *таланту*, сколько *начитанности* художника [*Альберти*, т. II, с. 57]. Столь однозначный пассаж, в котором явно подчеркивается никогда не оспаривавшееся до Караваджо самостоятельное эстетическое значение предметного содержания ("главная заслуга в этом деле заключается в вымысле, а какова сила вымысла, мы видим из того, что прекрасный вымысел нам мил и сам по себе, без живописи"), был, однако, использован для того, чтобы представить, в сущности, совершенно нефилософского Альберти приверженцем "сознательно проводимой критико-идеалистической точки зрения" — так сказать, потенциальным неокантианцем, который, в качестве эстетика "*чистого* чувства", лишь потому советовал брать сюжет у поэтов и риторов, что он был для него "*исключительно* материалом". См., например: *W. Flemming.* Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti, 1916, S. 52 ff.

111 Ср., например: *Альберти*, т. II, с. 55.

112 Ср. здесь и далее: *E. Panofski.* Dürers Kunsttheorie, S. 78 ff. и *его же* в "Monatshefte für Kunstwissenschaft", XV, 1921, S. 188 ff.

113 Об особом месте Дюрера см. *E. Panofski.* Dürers Kunsttheorie, passim.

114 *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи, 137.

115 Альберти, "О статуе": Janitschek, S. 199–201.

116 См. с. 42–43 и прим. 43, 50, 86, 87, 91, 146.

117 Невозможно большее непонимание сущности платонизма Возрождения, чем утверждение того, что Платон был заново открыт Возрождением в качестве "критического философа", в соответствии с чем от исторического исследования философии этой эпохи требуют "резко отделить мистический неоплатонизм от Платона" (например: *Flemming.* Op. cit., S. 91). М. Майер с полным правом говорит (*M. Meier.* Gott und Geist bei Marsiglio Ficino в упомянутом сборнике в честь Й. Шлехта, с. 236 сл.): "Платон для него (Фичино) — это действительно *богослов*, который в противоположность естествоиспытателю Аристотелю ведет нас к Богу, подлинной родине нашей души".

118 *Ficino.* Opera, II, p. 1576. Цит. в прим. 133.

119 *Альберти*, т. II, с. 51: "Всякий предмет, покидающий свое место, может идти семью путями: во-первых — вверх, во-вторых — вниз, в-третьих — вправо, в-четвертых — влево, а также двигаясь отсюда туда и оттуда сюда и, наконец, в-седьмых — двигаясь кругом". Эта классификация движений встречается как в "Тимее", так и у Квинтилиана (см.: *Borinski*. Die Rätsel Michelangelos, S. 179); для Альберти, однако, характерно, что он воздерживается от какого-либо символического толкования или даже эстетической парафразы различных вариантов, ограничиваясь лишь простым перечислением. Тройное деление "движения вообще" на количественное, качественное и пространственное, которое перекрывает семичленное деление "пространственного" движения, — аристотелевского происхождения (ср.: Метафизика, XI, 12, 1068a), как это показал уже Janitschek (S. 242).

120 Так у *Фичино*, Opera, II, p. 1115, и более подробно p. 1063. Ср. с этим *Borinski*. Die Rätsel Michelangelos, S. 177 ff.

121 *Ficino*. Opera, II, p. 1576: "Красота в телах — это более явно выраженное сходство с идеей"; см. также прим. 133.

122 *Ficino*. Opera, II, p. 1136 сл. [комментарий на "Пир" Платона обстоятельно цитируется в Приложении I, с. 205 сл.]. О более ранних параллелях к этому христианско-неоплатоническому учению о красоте ср. прим. 68 и 93. Об их возрождении в маньеризме с. 84 сл. Примечательно, что Фичино полностью перенял сделанное Дионисием Ареопагитом (и истолкованное им) этимологическое выведение κάλλος [a] от καλέω [b]: "Своеобразие же красоты в том, чтобы привлекать и одновременно захватывать. Отсюда красота называется у греков как бы призывающей (provocans)" [здесь и далее цитаты из Фичино в пер. С. С. Аверинцева] (Opera, II, p. 1574).

123 *Альберти*. Десять книг о зодчестве, кн. 9, гл. 5 [ук. соч., т. I, М., 1935, с. 318–319; пер. В. П. Зубова]. Точно так же знаменитое определение из этого же соч., кн. 6, гл. 2: "Кратко мы скажем так: красота есть строгая соразмерная

[a] красоты (*греч.*)
[b] звать, называть (*греч.*)

гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже" [там же, с. 178]. Уже Ирене Бен (*I. Behn.* L. B. Alberti als Kunstphilosoph, 1911, S. 95) признала это определение аристотелевским.

[124] *Альберти* [т. II, с. 46]. Цит. также у *E. Panofsky*, Dürers Kunsttheorie, S. 143.

[125] В качестве платоновских и плотиновских мест у Альберти называют следующие:

a) Выражение в "Десяти книгах о зодчестве", кн. 6, гл. 2 [т. I, с. 178]: "Ведь из сказанного, я полагаю, ясно, что красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно". *Бен* же отмечает (op. cit., S. 24): "То, что находится во всем теле и не локализовано, а содержится внутри себя, мы вместе с Плотином и позднейшими идеалистами называем идеальным". Однако уже продолжение этого места у Альберти: "а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного", — показывает, что здесь речь идет исключительно об уяснении различия между "красотой" как связующей ценностью и "украшением" как простой принадлежностью, подобно тому как, напоминая о Цицероне (De natura deorum, I, 79), Альберти советует юношам, некрасивым самим по себе, употреблять "украшения" для того, чтобы скрыть свои недостатки и подчеркнуть достоинства.

b) Предполагаемое в тексте требование, чтобы в искусстве "форма" и "материя" находились в созвучии друг другу (*Behn.* Op. cit., S. 22; *Flemming.* Op. cit., S. 21). Здесь происходит грубое смешение разных вещей. Ведь слова Альберти (Десять книг о зодчестве, предисловие) [т. I, с. 8–9]: "Мы знаем, что здание есть своего рода тело, которое, как и другие тела, состоит из очертаний и материи, причем первые создаются умом, а вторая берется из природы. Для первых нужны ум и мысль, для второй — подготовка и выбор. Но, по нашему мнению, сами по себе они недостаточны, если не приложена рука опытного художника, которая оформляет материю очертаниями", — эти слова вовсе не содержат *эстетического требования* в смысле того (впрочем, не платоновского и не плотиновского) тезиса, что между формой и содержанием должна существовать гармония, а заключают в себе *онтологическое сущностное определение* в смысле аристотелевского (!) представления о том, что каждое

телесное образование, будь то произведение искусства или продукт природы, может осуществиться лишь через вхождение определенной материи в определенную форму. Альберти ясно говорит поэтому, что данное определение произведения искусства имеет значение не в силу того, что оно "произведение искусства", а в силу того, что оно "тело". И он не *требует* созвучия между формой и материей (противоположного — несоответствия между формой и материей — он вообще не мог бы себе представить), а *констатирует* это созвучие, утверждая, что произведение искусства может возникнуть лишь через это conformatio [a] материи посредством lineamenta [b] (т. е. формы). Когда Альберти, как о том прямо-таки сожалеет И. Бен, воздерживается от определения *красоты* как "завершенного объединения формы и материи", то это вовсе не удивительно, а абсолютно закономерно: переход от высказывания об условиях существования произведения искусства как телесного предмета к определению красоты как эстетической ценности был бы не только не "легким", а вообще невозможным.

c) Привлечение мифа о Нарциссе, который *Флемминг* (op. cit., S. 103 ff.) называет "прямой *цитатой*" из Плотина. В действительности оба места выглядят следующим образом:

Альберти [т. II, с. 40]

"Поэтому я часто и говорил в кругу своих друзей, следуя изречениям поэтов, что Нарцисс, превращенный в цветок, и был изобретателем живописи. Ибо вся эта история о Нарциссе нам на руку хотя бы потому, что живопись есть цвет всех искусств. И неужели ты скажешь, что живописание есть что-либо иное, как не

Плотин (Эннеады, I, 6, 8):

"Ибо если бы кто-либо погнался, желая схватить как истинное, (за тем), что (на деле) подобно отражению прекрасного образа в воде, (тот испытал бы то же, что Нарцисс, который), как гласит, помнится, некий миф, желая поймать (свое изображение в воде), погрузившись в источник, исчез в нем. Подобным же образом и тот, кто находится во власти прекрасных тел и не отстраняется (от них), уже не телом, а душою погрузится в темные и ужасные для ума

[a] оформление, образование (*лат.*)
[b] очертаний (*лат.*)

искусство заключать в свои объятья поверхность оного ручья" [пер. А. Г. Габричевского]	бездны, пребывая там слепым в преисподней, и (таким образом) и здесь, и там он будет обращаться среди теней" [Античные мыслители об искусстве, с. 251].

Следовательно, если Плотин привлекает миф о Нарциссе, чтобы предостеречь от растворения в чисто видимой красоте, а Альберти (вслед за Овидием, ср.: Janitschek, S. 233) берет его, чтобы объяснить *происхождение живописи* из любви к прекрасному и сравнить ее деятельность с заключением в объятья сходного (а не просто кажущегося) отображения, — исходя из всего этого едва ли можно утверждать, что здесь сравнение употребляется "совершенно в ином смысле".

126 *Альберти* [т. II, с. 41]. Вообще не следует преувеличивать познаний Альберти в греческих текстах: *R. Förster* показал (Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen, VIII, 1887, S. 34), что Лукиана, например, он использовал только в латинском переводе.

127 В связи с одним высказыванием у Леонардо, исходящим из платоновских предпосылок, но совершенно неплатоническим в своих выводах (Трактат о живописи, 108, 2; аналогичны также 109, 499) — ср.: *E. Panofsky.* Dürers Kunsttheorie, S. 192 ff.

128 *Ficino.* In Parmenidem. — Opera, II, p. 1142: "И Платон в 'Тимее' и в 7-й книге 'Государства' неприкровенно заявляет, что истинные субстанции существуют, но вещи нашего мира суть изображения вещей истинных, сиречь идей". Эти места, как и приводимые в нижеследующих примечаниях, взяты среди множества других, звучащих более или менее сходно.

129 *Ficino.* Argum. in VII Epistol. — Opera, II, p. 1535: "Притом он учит, что идея весьма отлична от всего прочего, особливо же в четырех отношениях: а именно, идея субстанциальна, проста, неподвижна, не имеет в себе примеси противного ей".

130 См. с. 78.

131 *Ficino.* Comment. in Phaedrum, особ. Opera, II, p. 1177 f.

132 *Ficino.* Comment. in Phaedrum; ряд других свидетельств у Майера (op. cit.). Особенно примечательно одно место

из "Theologia Platonica" (XI, 3. — Opera I, p. 241): "И как часть животворная силой *заложенных семенных начал* изменяется, порождает, вскармливает и взращивает, так и внутренний смысл и ум, возбуждаемый *силой врожденных идей* и также извне, обо всем судит".

133 *Ficino.* Comment. in Plotin. Ennead., I, 6 — Opera, p. 1574: "Красота, где только нам ни встречается ... вызывает удовольствие и одобрение, ибо отвечает и всецело сообразна врожденной нам идее красоты" (ср. здесь высказывание, цитируемое в прим. 121). И далее там же, p. 1575: "Далее, разумная душа весьма тесно зависит от Божьего ума и сохраняет в себе воспринятую из оного идею красоты...", или p. 1576: "Что есть прекрасный человек? или прекрасный лев? или прекрасный конь? Без сомнения, прежде всего такой, который так устроен, так рожден, как и *божественный ум* законоположил через *идею* оного предмета и *всеобщая природа* зачала от сей *семенной силы*. Между тем душа наша имеет в уме *напечатление оной идеи*, имеет равным образом и в собственной природе семенной смысл (ratio), а потому силой некоего естественного суждения судит о человеке, или льве, или коне и прочих подобных предметах, решая, что этот не прекрасен, а тот прекрасен, ибо этот всецело *расходится с напечатлением и смыслом*, а тот *сообразуется* с ними, и притом между прекрасными один прекраснее другого постольку, поскольку больше сообразуется с напечатлением и смыслом... Когда мы выносим суждение о красоте, мы находим прекрасным предпочтительно перед прочими вещами то, что одухотворено, разумно и устроено, дабы через *одухотворенность* напечатления удовлетворять смыслу красоты, каковой мы имеем в *уме*, и через *телесность* отвечать семенному смыслу красоты, каковой мы имеем в природе нашей души. *Форма* в хорошо оформленном теле *так подобна идее*, как фигура вещественного строения подобна образу в уме зодчего...; итак, если ты совлечешь с человека материальность, а форму оставишь, то оставшаяся у тебя форма есть та самая идея, по которой построен человек..." Разумеется, телесная красота остается далеко позади умопостигаемой (Фичино не был бы pater Platonicae familiae[a)], если бы он не подчеркивал

[a)] отцом платоновского семейства (*лат.*)

этого со всей настойчивостью, с наибольшей выразительностью в комментарии к "Эннеадам", I, 6, 4. — Opera, II, p. 1576: Memento si delectaris... и там же в заключение — p. 1578: Librum denique totum si conclude...). Тем не менее она означает "владычество формы над субстратом" (Comm. in Ennead. I, 6, 3. — Opera, II, p. 1576) и остается "чем-то божественным и владычественным, поскольку и владычество царящей формы знаменует, и являет победу божественного художества и разума над веществом, и зримо представляет самое идею" (Comm. in Ennead. I, 6, 2. — Opera, II, p. 1575).

134 *Альберти* [т. II, с. 59] (непосредственно примыкает к отрывку, цит. в прим. 101). Далее: "Зевксис, выдающийся и опытнейший из числа прочих живописцев, перед тем как написать картину, которую он выставил в храме Луцины в Кротоне, не понадеялся безрассудно на свой талант, как все нынешние художники, но полагал, что невозможно найти в одном теле все те красоты, которые он искал..."

135 *Петрарка*, сонет LXXVII [пер. А. М. Эфроса]:

> Но мой Симон воочью видел свет
> Тех райских мест, где донна пребывала, —
> И набожно рука зарисовала
> Ее чела достойнейший портрет.

136 *Ченнини.* Трактат о живописи, гл. I.

137 *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи, 28 [ук. соч., с. 77; пер. А. А. Губера]: "И тем (глаз) превосходит природу, что (число) простых природных вещей конечно, а произведения, выполняемые руками по приказу глаза, — бесконечны, как это доказывает живописец, придумывая бесконечное (число) форм животных и трав, деревьев и местностей".

138 *Б. Кастильоне.* Придворный, IV, 50 сл. Здесь неоплатонически-метафизическое понимание красоты достигает особенно примечательного равновесия с классически-феноменальным ее пониманием. *Причина возникновения* красоты — "воздействие божественной благости" (так что внешняя красота необходимо является выражением внутренней благости), но чтобы она стала *видимой*, это божественное воздействие, само по себе излитое на "*всю* тварь", должно выявиться в теле, о котором говорится вполне в

духе Цицерона и Альберти: "хорошо размеренное и составленное с известным приятным согласием ясных красок (συμμετρία ... τό τε τῆς εὐχροίας προστεθέν[a]), сопровождаемое светом и тенью и упорядоченным расстоянием и границами линий". Чисто имитативную оценку изобразительного искусства см. там же, I, 50, в одном из обычных "Споров" между живописью и скульптурой.

139 [Мастера искусства об искусстве. Т. II. М., 1966, с. 157; пер. А. И. Аристовой. О проблемах, связанных с возникновением этого текста, см.: *А. В. Михайлов.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля. — Советское искусствознание'79. Вып. 2. М., 1980, с. 207–237. — *Прим. пер.*] Совершенно поверхностно мнение Марио Эквикола, который, опираясь на ложно понятого Цицерона, понимает под "идеей" лишь "форму", совпадение каковой у множества индивидов мы называем "сходством": "Платоники говорят, что началу любви необходимы постижение и сообразие Идеи, Гения и звезды. Под Идеей мы разумеем форму, согласно Туллию: сообразие же (т. е. *conuenientia* dell' Idea) есть не что иное, как подобие. Я не намерен рассуждать об Идеях Платона, им во многих местах описанных, особенно же в 'Парменида', и Аристотелем в 'Этике' и 'Метафизике' одобренных, и Августином вечными причинами названных и превознесенных: достанет здесь, что подобие форм, облика, членов и очертаний может послужить причиной благожелательности..." (Di natura d'amore, IV; в доступном нам венецианском изд. 1583, с. 180 сл. [пер. Н. В. Котрелева]).

140 Lange und Fuhse, S. 227, 4.

141 Ср. здесь с. 95 сл.

142 "Мать" искусств — la invenzione[b] (Vasari, ed. Milanesi, II, p. 11), иногда также "природа" (ibid., VII, p. 183). См.: *W. von Obernitz.* Vasaris allgemeine Kunstanschauung auf dem Gebiet der Malerei, 1897, S. 9.

143 Вазари [т. I. М., 1956, с. 87; пер. А. И. Венедиктова]. Весь пассаж появляется лишь во втором издании 1568 г. Набросок к нему (напечатан в издании Вазари с комментариями Карла Фрея, 1911, с. 104) позволяет исправить

[a] соразмерность ... в соединении с приятным цветом (*греч.*)
[b] вымысел (*итал.*)

singolarissima[a] в первом предложении на regolarissima[b], что значительно лучше согласуется с нижеследующим истолкованием выражения ex ungue leonem[c] (непреложная закономерность природы позволяет на основе мельчайшей части сделать заключение о целом).

144 Единственный автор в области теории искусства, пытавшийся обсуждать подлинно платоновское учение об идеях, — это Грегорио Команини, человек отнюдь не "бездуховный", но стоящий совершенно вне общего хода развития, не художник-практик, а высокообразованный представитель высшего клира. В его диалоге "Фиджино" (Мантуя, 1591) необычайный интерес представляет трактовка разнообразных проблем, многие из которых были поставлены вновь в гораздо более позднее время (например, взаимоотношение игры и искусства, пластической и поэтической фантазии и т. д.). Так, искусства делятся первоначально (с. 14 сл.) в соответствии с известными платоновскими категориями на arti usanti[d], которые, как, например, военное искусство, мореплавание, игра на лютне, только *пользуются* орудиями, arti operanti, которые, как, например, зодчество, кузнечное искусство и т. д., *изготовляют* орудия других искусств или иные предметы потребления, и, наконец, arti imitanti[e], которые лишь подражают тому, что создано производительным искусством. Эти arti imitanti трактуются вполне в платоновском духе, в соответствии с точкой зрения, изложенной в 10-й книге "Государства" Платона:

"*Гуаццо.* ...Подражающее искусство — то, что подражает вещам, которые созданы искусством производительным, или подчиненным: такова как раз живопись, подражающая своими красками оружию, изготовленному кузнецом, и кораблю, созданному плотником, и скрипкам, сработанным мастером музыкальных инструментов. Таково же и поэтическое искусство, которое воспроизводит и выражает словом то, что создается искусством производительным; потому-то Платон и назвал это искусство подражающим, что оно обра-

[a] единичная, исключительная (*итал.*)
[b] образцовая (*итал.*)
[c] по когтям (узнают) льва (*лат.*)
[d] искусства использующие (*итал.*)
[e] искусства подражающие (*итал.*)

зует вещь *третью от истинной*, и что всякий подражатель — третий от истины.

Фиджино. Что-то не вполне понимаю я это место. Не могли бы вы изложить мне это яснее?

Гуаццо. Охотно. Возьмем три уздечки. Одну — согласно с искусством пользоваться ею *в уме всадника*; другую — созданную производительным искусством, то есть шорным ремеслом; а третью — воссозданную искусством подражающим, то есть живописью. Уздечка в уме всадника, по Платону, станет первой ступенью истины, затем, что всадник сумеет лучше понять уздечку и ее форму, чего не сможет сделать кузнец, ее изготовивший: ведь искусству пользования подобает повелевать, а производительному — подчиняться. Уздечка, сделанная шорником, который занят искусством производительным и подчиненным архитектонике, займет вторую ступень, как то, что непосредственно следует за уздечкой, заключенной в уме повелевающего творца. Уздечка же, выведенная живописью, которая есть искусство подражательное, окажется, следовательно, на третьей ступени истины как третья от уздечки, воображенной искусством пользования. *Я не захотел приводить вам примера Платона из десятой книги 'Государства'*, с тремя *кроватями*, одна из которых — в Божьем разуме, другая — создана прикладным искусством, а третья — изображена искусством подражающим; это затем, чтобы вы, Мартиненго, не подумали, будто я хочу, согласно с платониками, дать идею искусственных вещей. Потому что я очень хорошо знаю, что все это сказано великим учителем Академии только *ради своеобразного примера и не иначе.* И заключает этот Философ, по соображениям, им приведенным, что подражатель — третий от истины и потому — далее всякого другого творца от истины. Однако, не увлекайте меня более в это рассуждение, о Фиджино, поскольку немало будет вам неприятного..."

Примечательно, что ни один из собеседников *не соглашается* с вытекающей отсюда неполноценностью подражающих искусств, однако опровержение откладывается и дается позднее:

"*Мартиненго.* Выходит, в конце концов, что Платон на этом основании — раз подражатель создает вещь третью от истины — унижает живопись и поэзию как два искусства, чьи произведения — подражания не истине, а мнимым образам, и ранит Гомера до кости, и малопочтенно попре-

кает его, с позволения сказать; а вы, Фиджино, столь сведущий в одном из них и столь страстный поклонник другого, как можете сносить терпеливо такое злословие? Заметьте скромность чужеземца, не осмеливающегося оскорбить вас в вашем доме. Не знаю, однако, как станется вне стен его.

Гуаццо. Войной пойду я на защиту обоих этих благороднейших искусств, и во всяком месте всегда буду несравненным рыцарем их.

Мартиненго. Хороши слова в чужом доме.

Гуаццо. Еще лучше будут дела, когда я выберусь отсюда.

Фиджино. Мне хочется думать, что так и должно быть: если не по какой иной причине, то ради защиты вас самих, ведь и вы писали иной раз стихи, и столь сладостные и чистые, что я слыхал от достойных людей, что тот, кто назвал бы вас тосканским Флакком, — не ошибся бы" [здесь и далее пер. Н. В. Котрелева].

Затем еще раз в подлинно платоновском духе freno intelligibile, т. е. идея уздечки, противопоставляется freno fattibile, реальной уздечке, и freno imitabile, уздечке, воспроизведенной в подражании. (Ср. также с. 192: "Два слова хочу я еще прибавить, о Гуаццо, чтобы припечатать мое рассуждение. Сколько ни видим мы вещей тут, внутри огромного театра Мира, все они, по учению Сократа в 'Федоне', — образы и тени. Небо — подобие своей идеи. Подлунные вещи — тени, поскольку непостоянны они в своем бытии и мимолетны. И если будем мы разбирать человека по частям его, которые неисчислимы, то можем говорить несчетное число раз: эта часть — не человек, и эта тоже, но один только раз скажем мы о совокупности: это человек. Так же обстоит дело с лошадью, и с остальными животными, и со всем составным. И об элементах говорит Тимей, что две в них части, материя и форма, и что огонь назван огнем, и вода — водою, и воздух — воздухом, и земля — землею не по материи, а по форме; и что, следовательно, это называется огнем, и то — водою, и то — воздухом, и то — землею не по совокупности, а по одной только части; отсюда совокупность — не огонь подлинно, но огненное, не вода, но водное, не воздух, но воздушное, не земля, но земляное. Вот и заключает Тимей, что над этими нечистыми и недостаточными формами материи есть другие, чистые, разделенные, полные, которые суть *идеи*, и о них говорит Сократ в 'Федоне', что *естественны образы и подобия*".)

Вероятно, наиболее интересной является трактовка различия (проведенного в "Софисте" Платона) между "эйкастическим" [a] и "фантастическим" подражанием. Противоположность между ними Команини понимает в соответствии не с собственно платоновским взглядом (ср. выше с. 17) — как противоположность между *объективно верным* и *кажущимся* подражанием (пример с высоко поставленными статуями), но согласно более современному значению слова φαντασία [b], встречающемуся уже в поздней античности (ср. высказывание Филострата, цит. в прим. 37), — как противоположность между изображением *реально существующих* и *реально не существующих* предметов, взятых лишь из фантазии (с. 25 сл.): "Одно из них названо им (Платоном) в 'Софисте' уподобляющим (rassomigliatrice) или воспроизводящим (icastica); другое же названо им в том же самом диалоге 'фантастическим'. Первое подражает вещам существующим, второе же измышляет *не существующие*". Так, главный пример "эйкастического" подражания — портретное искусство, "фантастического" — произведения Арчимбольдо (ср. прим. 238), составлявшего человеческие фигуры из плодов, растений и животных. Здесь возникают трудные проблемы (например, является ли изображение ангелов или Бога "эйкастическим" или "фантастическим", с. 60 сл.), и основное различие между художником и поэтом усматривается — не без известной тонкости — в том, что для поэта предпочтительнее "фантастическое", для художника же "эйкастическое" изображение: "приятнее фантастическое подражание поэта, чем — пусть его же — подражание эйкастическое. У художника же все наоборот, поскольку приятнее его подражание эйкастическое, чем фантастическое" (с. 81).

145 "В уме у него *обретался* образ" (см. прим. 20).

146 "Так, дом *предсуществует* в уме зодчего" или "в любом художнике *предсуществует* понятие тех вещей, каковые устрояются через художество" (цит. в прим. 86 и 87). Что же касается praeconcipit [c] из цитаты в том же прим. 87, то уже полный параллелизм этого предложения с указанными другими местами показывает, что слово

[a] изображающим (*греч.*)
[b] фантазия (*греч.*)
[c] предвосхищает (*лат.*)

praeconcipere следует трактовать здесь не функционально-психологически, а только теоретико-познавательно: выражению "зодчий предвосхищает (praeconcipit)" совершенно синонимично "предсуществует в уме зодчего". Для мышления, воспитанного на Аристотеле, это, в сущности, нечто само собой разумеющееся, ибо, согласно Аристотелю, художник не "создает" ни формы, ни материи, дело его заключается лишь в том, чтобы внести одну в другую (ср.: *Аристотель*. Метафизика, VII, 8).

147 Фичино (цит. выше в прим. 133): innata, ingenita [a].

148 Рафаэль (цит. выше, с. 56): mi viene nella mente [b].

149 *G. B. Armenini.* De' veri Precetti della Pittura. Ravenna, 1587 (обширная цитата в прим. 200): gli vien nascendo [c].

150 Вазари (цит. выше в прим. 143): si cava [d].

151 *Fil. Baldinucci.* Vocabolario Toscano dell arte del disegno, 1681, p. 72: "Idea (жен. р.) — совершенное знание мысленного предмета, приобретаемое и подтверждаемое с помощью учения и опыта. Это слово употребляют наши художники, когда хотят обозначить плод прихотливой фантазии и выдумки (di bel capriccio e d'invenzione)". Ср. также *Fr. Pacheco.* Arte de la pintura, 1648, p. 164: "Прекрасные идеи, которыми владеет достойный художник".

152 Арменини (цит. в прим. 200): si forma e scolpisce [e].

153 В дидактической поэме Карела ван Мандера (ed. R. Hoecker, 1915, p. 252–253) рядом со стихом Ons Ide' hier toonen most haer ghewelden (X, 30; стих следует переводить не: "Идея должна явить здесь нам свою мощь", а: "Наша идея должна явить здесь свою мощь") на полях определяется идея как imaginacy oft ghedacht, т. е. "идея = способность воображения или мысль". Ср. там же, XII, 4 (p. 266–267): ван Мандер не порицает, если хорошие мастера без какой-либо подготовки рисуют по воображению то, что in hun Ide' is gheschildert te vooren [f] (ср. место из Вазари, цит. в прим. 157).

a) врожденная (*итал.*)
b) приходит мне на ум (*итал.*)
c) у него рождается (*итал.*)
d) извлекает (*итал.*)
e) формируется и ваяется (*итал.*)
f) обрисовано до этого в их идее (*гол.*)

154 *Вазари* (цит. в прим. 143); в этом месте "содержание представления" и "способность представления" стоят рядом в одном и том же предложении. Тесно связано с Вазари определение, которое дает *Raff. Borghini*, Il Riposo Fiorenza, 1594, p. 136–137.

155 Ср. например: *G. P. Lomazzo.* Trattato dell' arte della pittura, 1584 (соотв. 1585), II, 14, p. 158: "...le cose immaginate ... nell' Idea".

156 *Гвидо Рени* (цит. у Беллори): "Хотелось бы мне обладать ангельской кистью либо райскими формами, чтобы дать образ Архангела, видеть его в небесах, но я не сумел вознестись столь высоко и тщетно искал его на земле. Поэтому я вглядывался в ту форму, которая предстала мне в идее. Есть идея также и мерзости, но пусть она выясняется в Демоне, поскольку я бегу его даже в мыслях и не забочусь о сохранении его в памяти" [пер. Н. В. Котрелева].

157 *Вазари* [т. I, с. 68]: "Скульптура — это искусство, которое, удаляя излишек обрабатываемого материала, приводит его к форме тела, предначертанной в идее художника".

158 См. с. 95 сл.

159 Цит. в прим. 156.

160 *Pacheco.* Op. cit., p. 164 сл. [пер. Н. В. Котрелева]: "Поскольку этот образ никогда не следует выпускать из виду. Добрались мы до того именно места, где обещали поговорить об этом деле. ...поскольку через наставления и добрую и красивую манеру постигаются прекрасные творения Бога и Природы. Тут именно должны править и выпрямляться добрые помышления Художника. *Когда же нет этого, или не находится подобающей красоты, или по неудобству времени и места, то весьма удивительно, если доблестный творец стяжает красивые идеи, как показал это Рафаэль из Урбино...* [далее его письмо к Кастильоне]. Ибо совершенство состоит в *переходе от Идей к природе, а от природы к Идеям*, в постоянном обретении лучшего, и уверенного, и совершенного. Так поступал и учитель этого Рафаэля, Леонардо да Винчи, синьор тончайшего дарования, стремясь следовать древним, каковой Леонардо прежде нежели строить ему какую-либо историю, исследовал все действия, свойственные и естественные каждой фигуре,

сообразной его Идее". Далее следует история о Зевксисе и пяти девах, воспетая в прекрасном стихотворении.

161 Действительно, Пачеко, как и Беллори, поясняет *учение об идее* на примере истории с кротонскими девами. И особенно примечательно, когда Юниус (De pictura veterum, Catalogus s. v. Zeuxis) переводит употребленное в этой связи Дионисием Галикарнасским выражение τέλειον καλόν [a] прямо-таки как idea: κἀκ πολλῶν μερῶν συλλογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλόν [b] означает у него: ars construxit opus perfectae pulchritudinis *ideam* repraesentans [c]. Ср. также высказывание Ф. Балдинуччи в академической речи от 5 января 1691 (1692) г., напечатанной в изд. его "Notizie de' professori del disegno" от 1724, v. XXI, p. 124 сл.: "Я читаю ... что Зевксис, намереваясь написать для кротонцев фигуру Елены так, чтобы представляла она *наисовершеннейшую идею женской красоты* ... отобрал в телах пяти дев что ни было в них совершенного и изящного... Но слова эти понимать следует не так, как иногда и в обществе доводится слышать от неких простаков ... то есть, будто бы Зевксис, видя какую-то совершенную часть в одной из дев, переносил ее в свою картину такой, какою видел в натуре, а затем переносил другую от других дев, и так далее; *ибо хорошо известно*, что красивый глаз постольку выказывает свою прелесть, поскольку *он соответствует своему лицу*, и что красивый рот, помещенный на чужом лице, теряет достоинство своей красоты, каковая в сущности не от чего иного вырастает, кроме как от единства частей, во всем между собою согласованных... Потому и следует сказать, что Зевксис, взявши от тел ... самое прекрасное общее соответствие, замечая склонность какой-либо части к той красоте, какую себе он мысленно представлял, путем примерок привел ее через высшее соответствие к тому *прекрасному общему*, что *мысленно ему представлялось*" [пер. Н. В. Котрелева]. Балдинуччи обсуждает здесь возражения Бернини, который, будучи проникнут сильным чувством нераздельного жизненного единства природного организма, объявил всю историю

[a] совершенная красота (*греч.*)

[b] из множества частей искусство создало совершенную красоту (*греч.*)

[c] искусство создало произведение, представляющее *идею* совершенной красоты (*лат.*)

с Зевксисом "легендой" (так у Фил. Балдинуччи в его "Vita del Cav. Gio. Lor. Bernini", ed. Burda et Pollak, 1912, p. 237, в буквальном совпадении с только что процитированным высказыванием): он спасает идею отбора тем, что на место механического *соединения* ставит духовное сочетание в *мысли* — но именно благодаря этому достигнутая подобным образом idea della beltà femminile [a] явно определяется как собирательное представление, почерпнутое из опыта.

Впрочем, и Бэкон Веруламский по мотивам, сходным с мотивами Бернини, выступил против теории отбора (которая, разумеется, предельно расходилась и с культом гения, свойственным, например, Гейнзе и др.): если античный художник действительно работал так, как сообщается о Зевксисе, то его результат вряд ли удовлетворял кого-нибудь, кроме него самого; ср. полемику с этим взглядом: *S. van Hoogstraaten.* Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, 1678, VIII, 1, p. 279 v.

162 Ср. с. 95 сл.

163 Ср. письмо Гвидо Рени, цит. в прим. 156.

164 Ср. *Петрарка*, сонет LVIII:

> Quanto giunse a Simon l'alto Concetto,
> Ch'a mio nome gli pose in man lo stile... [b]

165 Так, например, у Витрувия в изд. Чезариано (Como, 1520): "*идея* восьмиугольной и пирамидальной осадной башни". Ср. также заглавия книг, излюбленные в романских странах с середины XVI в.: "Идея театра" (Джулио Камилло, 1550), "Идея храма живописи" (Дж. Ломаццо, 1590), "Идея совершенного живописца" (Роже де Пиль, 1699).

166 Ср. прим. 43. Отсюда становится понятным, что схоластически ориентированная теория искусства маньеризма, для которой, с одной стороны, "сюжет" был равнозначен "идее", а с другой, "идея" была равнозначна "форме" (соответственно species), — в ряде случаев могла употреблять слово "форма" там, где мы теперь поставили бы

[a] идея женской красоты (*итал.*)

[b] Когда явился Симону высокий замысел (concetto), / вложивший ему ради меня в руки стиль ["стиль" — инструмент для письма или рисования. — *Прим. пер.*].

слово "содержание". Ср. работу Ф. Заксля о неизвестной Discorso[a] художника Джакопо Цукки [*F. Saxl.* Antike Götter in der Spätrenaissance: Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi. Leipzig u. Berlin, 1927 (Studien der Bibliothek Warburg, 8)].

167 *Pacheco.* Op. cit., p. 164 сл. (цит. в прим. 160). У Пачеко с особой ясностью выявляется *двойное значение* термина "идея": она выступает, с одной стороны (в вышеприведенном отрывке), как специфическое представление о красоте, раскрываемое через историю о Зевксисе и кротонских девах, с другой же — в обсуждении проблемы invención[b] как concetto o imagen de lo, que se hà de obrar[c], причем идея — в согласии с новым, умозрительным учением об искусстве, прежде всего у Цуккари, — излагается с точки зрения схоластически-перипатетической теории познания и истолковывается как понятие "теологическое" (как и у самого Цуккари).

168 *Baldinucci.* Vocabolario... (цит. в прим. 151).

169 *Дж. Бруно.* О героическом энтузиазме, I [М., 1953, с. 30. Пер. Я. Емельянова]: "Ты сделал хорошее умозаключение, а именно то, что поэзия меньше всего рождается из правил, но, наоборот, правила исходят из поэзии: поэтому существует столько родов и видов истинных правил, сколько имеется родов и видов настоящих поэтов".

170 В этом тройном делении мы следуем изложению Вальтера Фридлендера ("Handbuch der Kunstwissenschaft" Burger-Brinckmann'a).

171 Строго индуктивный "натурализм" также обрел заметного представителя — в лице Бернара Палисси, французского деятеля искусства, естествоиспытателя и теоретика, который во многих отношениях примыкал к Леонардо, подчас просто переписывая его. Подробные сведения о нем дает работа д-ра Э. Криса.

172 Ср.: *E. Panofsky.* — Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIV, 1920, S. 321 ff.

[a] речь, беседа (*итал.*)
[b] вымысел (*исп.*)
[c] замысел или образ того, что надлежит делать (*исп.*)

[173] *Lomazzo.* Trattato... VI, 34, p. 363: (При изображении распятия фигура должна быть дана) "глядящей на тебя сквозь слезы, как если бы хотела сказать тебе причину своего страдания и побудить тебя разделить свои мучения" [пер. М. И. Свидерской].

Альберти [ук. соч., т. II, с. 50]: "И мне нравится, если в истории кто-нибудь обращает наше внимание и указывает на то, что в ней происходит, или манит нас рукой посмотреть, или сокрушенным лицом и смущенным взором предупреждает нас не подходить к тем, кто на картине... или приглашает тебя вместе с ними поплакать или посмеяться..."

Можно без конца обнаруживать подобные совпадения и у других теоретиков искусства XVI–XVIII вв.; впрочем, теория искусства во многих отношениях является одной из самых консервативных дисциплин и должна быть таковой.

[174] См.: *Schlosser.* — Materialien zur Quellenkunde, IV, S. 17 f.; VI, S. 45 f.; VI, S. 57 f.

[175] Примечательно, что именно в эту эпоху мог вдохновлять такой "насыщенный" образ, как "Мучения десяти тысяч" Дюрера: "столь прекрасной композиции, что взгляд совершенно не страдает от множества фигур, но наслаждается каждой вещью" (*Comanini.* Il Figino, p. 250).

[176] *Ascanio Condivi.* Vita di Michelangelo Buonarroti, 1553, p. 52; в новом изд. Карла Фрея (Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris, II), 1887, S. 192.

[177] *Леонардо да Винчи.* Трактат о живописи, 267 сл.

[178] *Lomazzo.* Trattato... I, 1, p. 23. Ср. также: VI, 4, p. 296.

[179] *Borgini.* Op. cit., p. 150.

[180] *Zuccari.* Idea... II, 6, p. 133 сл. [здесь и далее Цуккари приводится в переводе Н. В. Котрелева].

Разумеется, эта критика несправедлива по отношению к Дюреру, тем более что он сам со всей резкостью выступил против попыток "придумать" систему пропорций (Lange und Fuhse, S. 351, 4 ff.) и определенно подчеркивал, что "вовсе не необходимо" непременно "измерять всякую вещь" и что точное измерение следует рассматривать скорее лишь как средство достижения "хорошего глазомера" (Lange und Fuhse, S. 230, 16 ff.). Однако в любом случае этот резкий протест представляет собой примечательный симптом специфически маньеристического понимания искусства; он встреча-

ется, хотя чаще и в более умеренной форме, у многих писателей того времени. Наряду с цитированными отрывками из Боргини (прим. 179) и из Винченцо Данти (прим. 182) можно привести еще, например, высказывание Команини, который заключает сообщение о пропорциях Витрувия следующим ограничением: "Действительно, весьма часто работающему художнику необходимо (как говорил Микеланджело) обладать глазомером, поскольку не так-то легко, когда делаешь сокращения, соблюдать меру при помощи циркуля, хотя Альбрехт Дюрер и показал, каким образом сокращать линии. Но помимо того, что это его правило малоупотребительно, я полагаю, что от него весьма мало, а то и вовсе нет пользы тому, кто работает" (*Comanini.* Figino, p. 231) [пер. Н. В. Котрелева]; в нидерландской теории искусства в качестве критиков Дюрера можно упомянуть, например: *Willem Goeree.* Naturlijk en schilderkonstig ontwerp der Menschkunde, 1682, p. 45.

При всем том достойно внимания, что Цуккари, повидимому, единственный, кто пытается обосновать протест против применения математических методов, исходя не только из объекта (а именно, из подвижности изображаемых тел), но и из субъекта (а именно, из потребности художественного духа в свободе).

181 Ср.: *B. Schweitzer.* — Mitteilungen des deutschen archaeologischen Instituts, römische Abteilung, XXXIII, 1918, S. 45 ff.

182 *Vinc. Danti.* Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni, 1567 (отрывок у Шлоссера — Jahrbuch der Kunstsammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXI, 1913, S. 14 ff.), сар. XI; в доступном нам новом изд. (Флоренция, 1830) с. 47 сл.: "Методы работы в изобразительных искусствах не подчиняются какой бы то ни было количественной мере столь совершенно, как этого хотели бы некоторые". Для архитектуры он допускает возможность установления определенных мер, для живописи же и пластики это не подходит: "Правда, некоторые древние и новые авторы ревностно писали об изображении человеческого тела, но все это бесполезно, как было ясно показано, поскольку они хотели посредством определенной количественной меры составить свое правило, но этой меры совершенно нет в человеческом теле, поскольку оно от начала до конца подвижно" [пер. М. И. Свидерской].

183 *Danti.* Il primo libro... предисловие и гл. 16 (в новом изд., с. 12 сл. и с. 95).

184 *Цуккари* (Idea... II, 2, p. 110), где он обещает даже еще более подробно рассмотреть regola e simmetria del corpo umano [a]: "Откуда видим, что человеческие тела различны по формам и пропорциям; те худы, те толсты, те сухи, те рыхлы и мягки, у тех пропорция в семь голов, у тех — восемь, у тех — девять с половиною, у тех — десять, каков Аполлон Бельведерский в Риме, также и нимфы и девственные весталки. В восемь с половиною и девять голов изображались древними Юпитер, Юнона, Плутон, Нептун и им подобные; в девять и девять с половиною — Марс, Геркулес, Сатурн и Меркурий. В семь и семь с половиною — Вакх, Силен, Пан, Фавны и Сильваны. Но самая общая и красивая пропорция человеческого тела — от девяти до десяти голов, как полнейшим образом об этих правилах и симметрии человеческого тела станем говорить отдельно в школе Рисунка, каковую следом за этой второй книгой намереваемся поместить".

185 *Ломаццо.* Трактат об искусстве живописи, I, гл. 5–18. Ср. здесь: *E. Panofsky.* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. — Monatshefte für Kunstwissenschaft, XIV, 1921, S. 188–219. Главы 20 и 21 сообщают о пропорциях лошади, главы с 22-й по 28-ю — о пропорциях архитектуры. Учение о выразительных движениях рассматривается во 2-й кн., гл. 7 сл., причем в гл. 22 и 23 описываются даже возможности движения растений и одеяний.

186 *Danti.* Il primo libro... гл. XVI (в новом изд., с. 90 сл.). Часто высказывается следующая мысль, напр., на с. 73: "Необходимо заботиться о том, чтобы всему был придан рисунок (disegno), т. е. стараться делать вещи такими, какими они *должны быть*, а не каковы они *есть*" [пер. М. И. Свидерской].

187 Там же, гл. XVI, с. 93 сл.: "И так тот художник, что пойдет в нашем искусстве этими двумя путями (т. е. ritrarre и imitare), т. е. в вещах, которые несовершенны и должны быть совершенными, — путем подражания (col imitare), а в вещах совершенных — путем воспроизведения

[a] правила и симметрию человеческого тела (*итал.*)

(col ritrarre), — тот будет на истинном и добром пути рисунка (disegno)" [пер. М. И. Свидерской]. Не совсем верно, что согласно Данти, как об этом говорится у Шлоссера, при изображении corpi inanimati [a], растений и неразумных животных нужно применять только ritrarre. Данти хотя и допускает, что изображение тем легче, чем ниже стоит объект в иерархии вещей, и что поэтому художника, воспроизводящего только неживые вещи, не следует причислять к "истинным художникам" (с. 92), — однако он требует, особенно подчеркивая это по отношению к растениям (гл. XIII, особенно с. 72 сл.), что *в случае необходимости*, т. е. при действительном несовершенстве предмета природы, подлежащего изображению, *везде* должен применяться "подражательный" (т. е. идеализирующий, в его терминологии) метод.

188 *Armenini.* De' veri Precetti... II, 3, p. 88. Цит.: *K. Birch-Hirschfeld.* Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, 1912, S. 107. Ср., например, высказывание Скалигера, отмеченное уже Юниусом: *Jul. Ces. Scaliger.* Esotericae Exercitationes... ad Cardanum, CCCVII, 11 (в доступном нам франкфуртском издании 1576 г., с. 937): "И (мудрый) предпочитает изображение прекрасное, а не подобное естественному образу. Ибо в нем искусство превосходит природу, поскольку симметрия эта многократно была извращена уже от первого человека. И ничто не препятствует ваятелю поднимать, опускать, прибавлять, уменьшать, поворачивать, выправлять. Доподлинно, полагаю я: не было никогда ни одного тела, созданного Природой столь же искусно (разумеется, за двумя исключениями: одно — тело первого человека, другое — истинного человека, Бога истинного), сколь совершенно лепят его ныне умудренные руки мастера" [пер. Н. В. Котрелева].

189 *Lomazzo.* Trattato... VI, 50, p. 434, о женских портретах: "В женщинах прежде всего следует соблюдать с необычайным тщанием красоту, устраняя, насколько это возможно, при помощи искусства ошибки природы" [пер. М. И. Свидерской]. Относительно мужских портретов также выдвигается требование смягчить диспропорции и цветовые несоответствия, но с ограничительным добавлением: "но таким образом и столь умеренно, чтобы портрет не терял сходства"

[a] неодушевленных тел (*итал.*)

(ibid., I, 2). Вазари еще колеблется между требованием абсолютной верности природе (IV, p. 462) и признанием принципа идеализации (VIII, p. 24), причем стремиться следует к объединению того и другого (IV, p. 463).

Интересно сравнение подобных предписаний с родственными им высказываниями Альберти, ставшими образцом для последующего времени (Ломаццо на с. 434 также опирается на те же античные примеры, образы Антигона и Перикла): "Некрасивые на вид части тела и другие им подобные, не особенно изящные, пусть прикрываются одеждой, какой-нибудь веткой или рукой. Древние писали портреты Антигона только с той стороны его лица, на которой не был выбит глаз. Говорят также, что у Перикла голова была длинная и безобразная, и поэтому он, не в пример другим, изображался живописцами и скульпторами в шлеме. Плутарх же говорит, что когда древние живописцы изображали царей, которые имели какой-нибудь телесный изъян, они не хотели делать его вовсе незаметным, но по мере возможности его исправляли, сохраняя при этом сходство. Итак, значит, я хочу, чтобы в каждой истории соблюдались, как я говорил, и скромность, и стыдливость" [Десять книг о зодчестве, т. II, с. 49]. Ибо Альберти делает акцент не на *исправлении* ошибок, а на их *сокрытии*, не ущемляющем верности природе, и, что тесно связано с этим, трактует всю процедуру с точки зрения не "красоты", но "благопристойности" (это подтверждается и помещением соответствующего пассажа во 2-й, а не в 3-й книге его сочинения). Требование не показывать телесных недостатков почти равнозначно для него требованию скрыть "неподходящие" части тела и подчиняется категориям decorum, modestia и verecundia [a] — подобно тому как и вообще под "недостатками" он понимает не столько "погрешности в красоте", сколько явные несообразности и уродства.

190 *L. Dolce.* L'Aretino: Dialogo della pittura, 1557. Новое изд.: ed. Giampoli, Lanciano, 1913, p. 43.

191 Почти дословно совпадает с Вазари (цит. в прим. 143) disegno в определении Боргини (op. cit., II, p. 106), а затем Балдинуччи (Vocabolario, p. 51). С еще большей силой, а именно с полным отказом от впечатлений природы, не-

[a] приличия, скромности, стыдливости (*итал.*)

изменно привлекавшихся Вазари, выступает концептуалистическое понимание disegno у Арменини (I, 4, p. 37), который, передавая, вероятно, мнение других, называет disegno "artificiosa industria dell'intelletto col mettere in atto le sue forze secondo la bella Idea" [a] и подытоживает свой взгляд следующим образом: "И раз рисунок — как бы живой свет прекрасного замысла, раз такова его сила и столь необходим он всему и вся, тот, кто его совершенно лишен, — едва ли не слеп, утверждаю я, поскольку зрение посредством его сообщает нашему разуму знание того, что есть изящного и достойного в мире" [пер. Н. В. Котрелева]; затем, и прежде всего, у Цуккари (см. прим. 199 и 200) и у Франческо Бизаньо (Трактат о живописи, Венеция, 1642, с. 14), который, изложив чужие взгляды, присоединяется к воззрениям Цуккари.

Наряду с этим маньеризм знает и другое определение, относящееся больше к наглядному, чем к познавательному значению "живописного" акта, но равным образом подчеркивающее скорее спонтанность, чем рецептивность субъекта; это определение встречается у Арменини и Бизаньо: "Другие, однако, говорят, что, скорее, он (рисунок — disegno) должен быть наукой *прекрасной и правильной пропорции* всего видимого, при упорядоченном *положении* частей, по которому распознается изящество в должной его мере" [пер. Н. В. Котрелева]. Однако это определение дается обоими авторами лишь referendo [b], а не asserendo [c], тогда как Ломаццо (Трактат... I, 1, с. 24, вероятно, послуживший источником Арменини) отстаивает весьма сходное воззрение, правда глубоко обоснованное метафизически и космологически: il medesimo vuol dire quantità proportionata, quanto disegno [d].

192 Для этого концептуалистического понимания искусства, пробивающего себе дорогу на рубеже столетий, показательно, что Франческо Дони (Il disegno, 1549, p. 8 сл.) описывает персонификацию Ваяния, следуя "Меланхолии"

[a] "искусным трудом разума, выявляющего свои силы в согласии с прекрасной идеей" (*итал.*)

[b] в пересказе (*итал.*)

[c] утвердительно (*итал.*)

[d] соразмерное количество означает то же самое, что и рисунок (*итал.*)

Дюрера (ср.: *Schlosser.* — Materialien zur Quellenkunde, II, S. 26.

193 *Armenini.* De veri Precetti... (цит. в прим. 191).

194 Ср. здесь: *Schlosser.* — Materialien zur Quellenkunde, VI, S. 118. Взаимоотношение между спонтанно возникающим Disegno и лишь реализующей его Pittura[a)] нашло наглядное выражение в картине Гверчино (Дрезденская галерея, № 369), уже упоминавшейся К. Бирк-Хиршфельдом (*Birch-Hirschfeld.* Op. cit., S. 31): Pittura в обличье красивой молодой женщины рисует Купидона по рисунку, который преподносит ей Disegno, изображенный в виде старого мудреца. Такое же отношение, как между Disegno и Pittura, существует, разумеется, и между Disegno и обоими другими "изобразительными" искусствами — ваянием и зодчеством, подобно тому как уже Вазари называл его "отцом трех наших искусств".

Отзвук этого понимания можно обнаружить и в том вошедшем в новую эстетику взгляде, согласно которому "рисунок" должен иметь примат перед "колоритом", по отношению к каковому он должен рассматриваться как "*субстанциальная*" часть живописи, как выразился однажды Ломаццо (Trattato... I, 1, p. 24).

195 *Lomazzo.* Trattato... Proemio, p. 8: "Поэтому если некий король заказывает живописцу и скульптору свой портрет, то нет сомнения, что в уме каждого из них будет *одна* идея и форма этого короля". Если "идея" изображаемого человека представляет собой здесь, в соответствии со схоластической теорией познания, разделяемой как Цуккари, так и Ломаццо, *сверхреальное*, но также и *сверхсубъективное* (и потому теоретически одинаковое для всех художников) представление, то у Бернини она получает в высшей степени *личный* характер: "Бернини сказал, что до сих пор он работал почти все время по воображению ... что он смотрел в основном только сюда, показав на свой лоб, где, как он сказал, была *идея его величества* (Людовика XIV); иначе он сделал бы лишь копию вместо оригинала..." (*Шантелу*, Дневник путешествия кавалера Бернини во Францию, запись от 30 июля 1665 г. [Бернини. Воспоминания современников. М., 1965, с. 101–324]).

[a)] живопись (*итал.*)

196 Ср.: *von Obernitz.* Op. cit., S. 9.

197 Во многих отношениях родствен Цуккари — помимо Ломаццо ("Трактат об искусстве живописи") — испанец Ф. Пачеко, о котором мы упоминали уже в этой связи в прим. 167. Мы приводим здесь его вполне схоластическое учение об идее, которое он излагает в разделе о "вымысле" (ibid., p. 170 сл.): "Ибо не по случаю создана живопись, а по промыслу и искусству Учителя. Ибо чтобы подвигнуть руку на исполнение, необходим внутренний образ, или идея, что обретается в его воображении и постижении образа внешнего и предметного, предстоящего глазу... Если же изъяснить сие подробнее, то, что философы называют образом, *Богословы* называют Идеей. (Изобрел это слово Платон, если верить Туллию и Сенеке.) Каковой образ, либо Идея, или внешним, или внутренним бывает, иначе же говоря — предметным или формальным. Внешнее — это изображение, знак или написание, открывающееся зрению. О нем говорил Бог, когда сказал Моисею: 'смотри, сделай все по образу, виденному на горе' [Ев. 8, 5]. Внутреннее — это образ, создаваемый воображением, и понятие, выстраиваемое познанием. Две эти вещи указуют творцу, как карандашом или кистью воспроизвести то, что находится в воображении, или внешний вид. В этом смысле говорят богословы, что Идея Бога есть его разумение — живое представление вещей возможных. То самое, что, по нашему понятию, направляло руку Господа, чтобы извести их на свет, переводя из бытия возможного к бытию действительному, каковой чудный труд воспет Боэцием (кн. 'Об утешении [философией]'):

'Tu cuncta superno / ducis ab exemplo pulchrum pulcherrimus ipse / mundum mente gerens' [a)]

По образу Твоих идей священных
Ты все изводишь в свет, что очи видят,
И под луной отображенным чудно
Твоей живою мыслию содержишь.

a) "Ведешь Ты все по высшему примеру и, прекрасный / И Сам, несешь в разумности своей неповторимый / Прекрасный мир, лепя его, ваятель и художник, / По образу сознанья своего" [*Боэций.* "Утешение философией" и другие трактаты. М., 1990, с. 238; пер. В. И. Уколовой и М. И. Цейтлина].

Вследствие сего св. Фома так определяет идею, или внутреннее, или образ: 'Идея — это внутренняя форма, которая образует понятие и которой подражает действие по воле творца' (вопр. 2 об истине). Из чего следует, что у идей имеются только умопостигаемые посредники, Ангелы или силы невидимые. И только тогда служат им, когда действуют они свободным образом.

Значит, сообразно с тем, что я говорю, идея, понятие или образ того, что нужно сделать, подражая коей творец создает подобную иную вещь, созерцая, как сказано, образ, содержащийся в познании. Так что, когда творец созерцает некий Храм в его Архитектуре или вещественности, он разумеет Храм, но когда разумеет образ, который создало его суждение о Храме, тогда разумеет он идею искусства, Высшего Творца или того, кто его замещает. Извел Бог на свет все, что мы видим, подражая своей идее; так и художник, руководясь своим живым воображением, давал бытие внешней вещи по подобию своего внутреннего образца, споспешествуя образам, каковые суть предмет и цель Живописи..." [пер. Н. В. Котрелева].

198 Ср.: *W. Fränger.* Die Bildanalysen des Roland Fréart de Chambray, Diss. Heidelberg, 1917, S. 23; *Birch-Hirschfeld.* Op. cit., S. 19, 27; *H. Voss.* Die Spätrenaissance in Florenz und Rom, 1920, S. 464 f.

199 *Zuccari.* Idea, I, 3 (p. 38 сл.): "Прежде чем, однако, рассуждать о какой бы то ни было вещи, необходимо изъяснить ее имя, как наставляет философов князь Аристотель в своей 'Логике', иначе мы окажемся на неизвестной дороге без проводника или в лабиринте Дедала без нити. Потому с самого начала скажу, что́ я понимаю под этим именем *Внутренний рисунок* (Disegno interno), и, следуя общему разумению как ученых, так и простонародья, скажу, что под Внутренним рисунком понимаю представление (concetto), созданное в нашем уме для того, чтобы можно было познать некоторую вещь и действовать вовне сообразно постигнутой вещи; именно так мы, художники, намереваясь рисовать или писать какую-либо достойную историю, как, например, ангельское приветствие Деве Марии, когда небесный Посланец благовествовал ей, что станет она матерью Божией, составляем прежде в уме нашем представление, как же мы можем думать, что происходило на небесах и на земле, на стороне Ангела Посланника, на стороне Марии Девы, к коей он был

послан, на стороне Бога, пославшего его. Затем сообразно с этим внутренним представлением рисуем стилем на бумаге или пишем кистями и красками на полотне или на стене. Истинно, конечно, что под этим именем *Внутренний рисунок* разумею я не только представление, созданное в уме художника, но то представление, которое создает всякий разум; хотя вящей ясности ради и моих сотоварищей по ремеслу я сперва отнес это имя Внутренний рисунок только к нам одним; но желая более полным и общим образом изъяснить это имя Внутренний рисунок, скажем, что это представление и идея, каковые для познания и действия создает всякий. Я же в этом 'Трактате' рассуждаю об этом внутреннем представлении, созданном всяким, под особым именем Рисунок и не употребляю имя *намерение*, как это делают логики и философы, или *образец* или *идея*, как богословы, — поскольку я говорю об этом как художник и беседую по преимуществу с художниками, ваятелями и зодчими, коим необходимо познание и осведомленность в этом Рисунке, чтобы хорошо работать. Ведь все сведущие знают, что имена следует употреблять сообразно занятиям, о которых речь. Никто, стало быть, да не удивляется, если я, оставляя иные имена логикам, философам и богословам, употребляю имя Рисунок, рассуждая с товарищами по ремеслу". Ср. также II, 15, p. 192: "10 определений Рисунка внутреннего и внешнего: 1. Общий внутренний предмет всех умов человеческих. 2. Последний предел всякого совершенного человеческого постижения. 3. Выразительная форма всех рассудочных и чувственных форм. 4. Внутренний образ всех производящих понятий. 5. Как бы некое Божество, некая производящая Природа, в коей живут искусственные вещи. 6. Пылающая в нас искра Божества. 7. Внешний и внутренний свет разума. 8. Внутренний перводвигатель и начало и конец наших действий. 9. Пища и жизнь всякой науки и практики. 10. Прибавление всякой добродетели и шпора славы, благодаря чему человеческая изобретательность и собственная предприимчивость производят для человека всяческие блага".

Относительно словоупотребления Цуккари следует заметить, что хотя он серьезно упрекает Вазари (p. 96) за то, что тот употреблял слово "идея" в смысле "*способности* представления" вместо "*содержания*" представления, однако сам Цуккари употреблял термин disegno (= идея) в том же двойном значении, обозначая им как *процесс*, так и *объ-*

ект акта рисования. Чтобы сохранить это двойственное выражение, мы переводили слово disegno большей частью как "представление".

200 *Zuccari.* Idea, I, 3, p. 40: "Главное же, скажу, что Рисунок (Disegno) — это не материя, не тело, не свойство какой бы то ни было сущности, а форма, идея, порядок, правило или же предмет разума, в коем выражены вещи постигнутые; и сие обнаруживается во всех внешних вещах, как божественных, так и человеческих, как мы вскорости изъясним. Сей же час, следуя учению философов, скажу, что внутренний Рисунок, вообще говоря, есть *идея и форма внутри разума, представляющая явно и отчетливо вещь, им постигнутую,* являясь его пределом и предметом. Чтобы лучше уразуметь это определение, следует заметить, что бывает два рода действий, то есть одни — внешние, каковы рисование, черчение, формовка, живописание, ваяние, построение, другие же — внутренние, как-то понимание и желание, и необходимо, чтобы все внешние действия имели некий предел, равно как необходимо, чтобы и внутренние действия предел имели, дабы и им быть законченными и совершенными. Предел есть не что иное, как вещь постигнутая, и, например, если я хочу понять, что есть лев, необходимо, чтобы лев, мною познанный, был пределом оного моего постижения; я говорю не о том льве, что мчится по лесу и охотится на других зверей, ища пропитания, ибо для меня это внешнее, я говорю о духовной форме, образованной в моем разуме, которая явно и отчетливо представляет естество и форму льва оному разуму, и в такой форме, или же умственной личине, разум ясно видит и познает не *просто льва* в форме и естестве его, но и *всех львов.* Из этого видно не одно только сходство между действиями внешними и внутренними, что и те и другие имеют предел особый, дабы быть законченными и совершенными, но и различие их (что важнее для нашего рассуждения): там, где предел внешнего действия есть нечто материальное, как рисованная либо писанная фигура, изваяние, храм или театр, там предел внутреннего действия разума есть форма духовная, представляющая постигнутую вещь".

Ср. здесь: *Armenini.* De veri Precetti... p. 137: "Должен прежде всего Художник иметь в уме своем прекрасную Идею тех вещей, которые он хочет создать, чтобы не делать ему ничего без рассуждения и соображения; Идея же — скажем вкратце — у Художников должна быть не чем иным,

как *внешнею формой тварных вещей, зачатых в духе* Художника, отчего Идея человека есть самый *всеобщий человек*, по образу коего были затем созданы люди. Еще говорилось, что Идеи — это подобия вещей, созданных Богом, поскольку Он, прежде чем творить, ваял в уме вещи, которые хотел сотворить, и живописал их. Итак, Идеей Художника, собирающегося нарисовать или живописать некую вещь, можно назвать тот *образ этой вещи, который он создает и ваяет в уме* и который рождается в нем, как только ему дана тема" [пер. Н. В. Котрелева].

201 *Zuccari.* Idea, II, 1 p. 101: "Итак, скажу, что внешний Рисунок есть не что иное, как то, что предстает контуром формы без телесной субстанции: простое очертание, контур, размер и фигура любой вещи, воображаемой или реальной; каковой Рисунок, таким способом образованный и обведенный линией, есть пример и форма идеального образа. Линия, стало быть, есть именно тело и видимая субстанция внешнего Рисунка, каким бы образом он ни был создан; и нет нужды мне здесь изъяснять, что такое линия и как она родится из точки, прямой либо кривой, как того хотят математики. Скажу лучше, что если они хотят подчинить этой линии или очертаниям Рисунок или живопись, то совершают громадную ошибку, поскольку линия есть простое действие при создании всякой вещи, подчиненной представлению и всеобщему Рисунку, как, скажем, краски — живописи, твердое вещество — ваянию и тому подобное. Потому эта линия, как вещь безжизненная, есть не наука Рисунка или живописи, но его действие. Возвращаясь, однако, к нашему предмету, сей идеальный образ, созданный в уме и потом выраженный и изъясненный линией либо иным зримым образом, в просторечии зовется Рисунком (Disegno), поскольку означает (segna) и показывает чувству и рассудку форму этой вещи, созданной в уме и запечатленной в идее".

202 *Zuccari.* Idea, I, 7, p. 51 ("искра Божества") или II, 14, p. 183 ("божественная искра, в нашей душе напечатленная"). Ср. также II, 1, p. 102: "Душа есть и внутренняя способность, и искра божественная; и для пущего разумения скажем: тот лучик света, что пролит в нашу душу как образ Зиждителя, есть созидательная способность, которую мы называем душою Рисунка, представление, идея. Это-то представление и эта идея, соединенные в душе, словно вид и

подобие божественное, бессмертное, направляет все чувства и все представления в разумении разума".

203 *Zuccari.* Idea, I, 5, p. 44 сл.: "Платон, стало быть, поместил идеи в Боге, в его божественном уме и разуме (неоплатонически-патристическое переосмысление Платона); оттого он один постигает все формы, представляющие все, что ни есть в Мире. Однако тут следует заметить, чтобы и нам не впасть в заблуждение либо еще во что горшее, — что Платон идеи, или формы, представляющие все дела Божии, поместил не как в нем отличные, словно бы те, что обретаются в разуме тварном, ангельском или человеческом; нет, под этими идеями он понимал самое божественную природу, каковая, словно бы зерцало, сама собой, как действие чистейшее, представляет все дела яснее и совершеннее, нежели как предстают наши дела чувству. Это толкование и есть наиученейшее и наивернейшее. И как обретаются в Боге идеи, так в его божественном Величии обретается внутренний Рисунок. И помимо философских авторитетов, приведу то, на что указано мне было богословами в писаниях ангелического Доктора св. Фомы, в первой части, в вопросе 15, статье первой, а именно — что необходимо полагать идеи и без разумения оных никто мудрым быть не может; поскольку 'идея' на греческом языке означает то же, что 'форма' на латинском, постольку под идеями понимают формы, действительно отличные от тех вещей, кои существуют сами по себе. Эти же формы суть необходимые, поскольку во всех вещах, неслучайно созданных, необходимо, чтобы форма была целью созидания, ибо действующая сила производит форму только тогда, когда подобие формы в ней наличествует. Что происходит двояким образом..."

204 Ibid., I, 6, p. 46 сл.

205 Ibid., I, 7, p. 50.

206 Ibid., II, 16, p. 196.

207 Ibid., II, 15, p. 185.

208 О более ранних подходах к столь безмерному расширению термина disegno, как бы освященного связью с понятием идеи, см. прим. 191.

209 *Zuccari.* Idea... I, 8–9, p. 52 сл.

210 Ibid., I, 10, p. 59 сл. Ср.: *Фома Аквинский.* Физика, II, 4: "Художество подражает природе; и смысл этого в том,

что принцип художнического действования есть познание... Притом потому именно вещам природным возможно подражать через художество, что целокупная природа устрояется в отношении к своей цели некоторым разумным принципом: действование природы представляется действованием ума, ибо движется через определенные средства к намеченным целям: и этому подражает в своем действовании художество" [пер. С. С. Аверинцева].

Понятое в этом смысле, imitazione может, разумеется, включать в себя и "идеализирующее" изображение, подобно тому как это выражение вообще не всегда, и менее всего у Аристотеля и Фомы, можно толковать в духе так называемого "реализма": у Данти (ср. с. 73 и прим. 187) imitare (в противоположность простому ritrarre) означало даже "идеализирующий" способ передачи природы. Ср. с Цуккари решение (аристотелевско-схоластическое) проблемы подражания у Ломаццо (Трактат... I, 1): "Кроме того, художник должен применять эти линейные пропорции с помощью известных приемов и правил, *подобных тем, коими пользуется и по которым действует сама Природа, творя свое создание,* когда сперва предполагает *материю*, вещь бесформенную, некрасивую и неопределенную, а затем вводит в материю *форму*, вещь прекрасную и определенную" [пер. Н. В. Котрелева].

Различие между Ломаццо и Цуккари состоит в том, что первый, несмотря на то, что его интерес к философии значительно вырос по сравнению с прежними авторами, все же остается в "Трактате" еще в русле старой, практически ориентированной теории искусства; он стремится дать художнику непосредственные наставления в его творчестве, философия же его остается скорее введением и обрамлением конкретных предписаний, заимствованных по большей части из старых источников. Лишь Цуккари до такой степени был захвачен чисто спекулятивными проблемами как таковыми, что посвятил целую книгу их систематическому изложению, почти полностью отказавшись от непосредственно полезных, практически пригодных наставлений.

211 *Zuccari.* Idea, I, 11, p. 63 сл.: "Вот та необходимость, что понуждает нашу чувственную душу к постижению и, главное, к образованию внутреннего Представления (Disegno). Поскольку же примеры упрощают вещи, приведу пример, каким образом в уме нашем образуется Представление. Итак, скажу, как для получения огня огниво ударяет по

кремню, от кремня исходят искры, искры поджигают трут, затем, поднеся к труту лучинки, зажигают светильник, так и умственная способность ударяет по кремню представлений в человеческом разуме; первое представление искрится и зажигает трут воображения и движет идеальные прилоги и образы; это первое представление неопределенно и смутно, непостижимо ни для способности души, ни для действующего и возможного разума. Но эта искра мало-помалу становится формой, идеей, реальным призраком и запечатленным духом созерцательной и формообразующей души; затем воспламеняются чувства, подобно лучинкам, и зажигают светильники разума действующего и возможного, каковой, загоревшись, распространяет свет свой в созерцании и разделении всех вещей; откуда рождаются затем идеи более ясные и суждения более определенные, от их близости возрастает разумное разумение разума в постижении или оформлении всех вещей; от форм же родится порядок и правило, а от порядка и правила — опыт и действие, и так становится светоносным и ясным этот светильник". Весьма примечательно, что Цуккари в своем извлечении из Фомы (цит. в прим. 210) опустил слова "Omnis autem nostra cognitio est per sensus a rebus sensilibus et naturalibus accepta" [a]. Ср. также прим. 80 и 132.

212 *Zuccari.* Idea... II, 11, p. 164: "Тут, может статься, некий разумник захочет возразить, говоря, что это идеальное понятие и этот умственный Рисунок (Disegno), пусть и является перводвигателем и первым светом разума, действует, однако, не сам по себе, поскольку разум все совершает посредством чувств".

213 Ср. здесь: *Schlosser.* — Materialien zur Quellenkunde, VI, S. 117.

214 Ср. выделенное уже Шлоссером (Materialien... VI, S. 118) разграничение хороших и плохих художников, причем последние нуждаются в модели, первые же — нет (ниже всего стоят те, кто нуждается в качестве образца в чужом *произведении искусства*). *Zuccari.* Idea, II, 3, p. 115: "Хотя он [внешний Рисунок] совершенно необходим для наших действий в живописи, ваянии и архитектуре, не менее

[a] "Всякое наше знание получено через чувства от вещей чувственных и естественных" (*лат.*).

необходим наряду с этим внешним естественным Рисунком внутренний умственный Рисунок; однако сей последний совершеннее, поскольку менее нагляден. Ведь различие между превосходными живописцами, ваятелями и архитекторами и заурядными мастерами нашего цеха в том и состоит, что одни не умеют ни рисовать, ни ваять, ни строить без помощи наглядного внешнего представления, другие делают те же самые вещи помимо внутренней опоры иного разумения, как это видим мы по опыту".

215 *Zuccari.* Idea... II, 4, p. 118 сл. И такие capricci [a)] должны иметь свое правило и свою меру (p. 121). Ср. интересные рассуждения Пачеко (прим. 197), согласно которым даже чуждые природе создания, как, например, химеры, в действительности представляют собой лишь новые сочетания самих по себе естественных форм.

216 Ibid., II, 1, p. 101 сл.; II, 3, p. 114. Spirito, согласно взглядам, распространенным на протяжении всей эпохи Возрождения, играет опосредствующую роль в споре между corpo и anima.

217 Ibid., II, 6, p. 132.

218 Конечно, это не мешает Цуккари (Idea... II, 2, p. 109 сл.) привести непременный анекдот о кротонских девах, однако связанный с этим призыв к "отбору" не вытекает из его общих взглядов и сопровождается оговоркой, что этот отбор не должен приближаться к "подражанию природе": "Поскольку все почти природные индивиды страдают каким-либо несовершенством, совершенные же крайне редки, в особенности человеческое тело, коему часто недостает соразмерности либо правильности в каком-нибудь члене, то живописцу и ваятелю необходимо приобрести хорошее знание частей и симметрии человеческого тела, и выбирать в этом теле самые красивые и изящные части, чтобы создать из них превосходнейшую фигуру, подражая Природе в ее самых прекрасных и совершенных творениях".

219 В "идее" у Цуккари мы не можем распознать платонических и неоплатонических моментов в большей мере, чем это было воспринято *томизмом*: основной взгляд его — аристотелевско-позднесхоластический.

[a)] капризы, выдумки (*итал.*)

220 Аристотелики — а также и Ломаццо в своем "Трактате" — кажется, продолжают довольствоваться чисто феноменальным определением красоты в смысле συμμετρία и εὐχροια. Так, мы видим, что Скалигер даже поэтическую "красоту" определяет следующим образом: "Образ (species), созданный мерой (modo), фигурой, положением, числом, колоритом частей. Меру частей я называю должным количеством" (цит. по: *Brinkschulte.* Op. cit., S. 46). Наряду с "гармонией" многократно приводится и "размеренность" в качестве критерия красоты, однако оба постулата нацелены, в сущности, на одно и то же (ср.: *E. Panofsky.* Dürers Kunsttheorie, S. 140 ff.).

221 Ср., например: *V. Danti.* Il primo libro... VII–VIII, p. 37 сл. (см. также *Schlosser* в "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen" и "Materialien zur Quellenkunde", VI, S. 119 f.): наряду с *внешней* красотой, проистекающей из совершенной пропорции *телесно-видимого*, существует и красота *внутренняя*, обозначаемая как grazia, заключающаяся в attezza ... di poter ben discorrere e ben conoscere e qiudicare le cose [a] и основывающаяся на совершенной пропорции *невидимо-телесного*, а именно частей мозга. Оба вида красоты совпадают, однако, в том, что они нравятся лишь потому, что представляют собой выражение *блага*, которое, в свою очередь, зависит от depende dal sommo buono [b]. Следовательно, у Данти дух платонизирующей метафизики (сказывающийся не только в выведении прекрасного из блага и в обосновании безобразного сопротивлением материи, но также и в признании указанной внутренней красоты при внешнем безобразии — essendo stata molte volte veduta in huomini brutti [c]; прототипом всегда считался платоновский Сократ) явно смешивается с духом перипатетической натурфилософии и сократовского рационализма, выражающимся в сведении внутренней красоты к хорошему соотношению частей мозга и отождествлении "совершенной пропорции" с совершенной целесообразностью: "Пропорция — это не что иное, как совершенство строения вещи в тех ее качествах, которые необходимы для осуществления ею своего назначения"

[a] способности хорошо беседовать, постигать вещи и судить о них (*итал.*)

[b] всей суммы блага (*итал.*)

[c] много раз наблюдалась в некрасивых людях (*итал.*)

(V, p. 31). Прекрасно, следовательно, то, что в совершенстве осуществляет свою естественную цель, свой природный τέλος [a]; например, прекраснейшим будет то дерево, крона которого лучше всего выполняет задачу защищать корни от сильного солнца и обильных дождей, обеспечивая тем самым наилучшую плодоносность всего организма.

Следует заметить, что это телеологическое учение о красоте, восходящее в конечном счете к сократовскому отождествлению καλόν с χρήσιμον [b], может быть засвидетельствовано как в схоластике (*Фома Аквинский.* Сумма теологии, I, 2, qu. 54, art. 1c), так и в арабской философии XI в. (*Аль Газали.* Эликсир блаженства. Ed. H. Ritter, 1923, S. 147 ff.). Однако араб или схоласт далек от мысли видеть призвание *искусства* в реализации ἄνθρωπος τέλειος [c] или ἵππος τέλειος [d].

222 Так у Боргини, op. cit., p. 122, где красота связывается с хорошей гуморальной организацией. Мы видели выше, прим. 138, что уже такой автор, как Кастильоне, рассматривал красоту как излучение Божьей благодати и в соответствии с этим — как выражение внутренней благости. Примечательно, однако, что этот взгляд вошел в круг понятий *теории искусства* лишь 50 лет спустя.

223 Наряду с Ломаццо (цит. на с. 212 сл.) мы назовем Чезаре Рипу (*Cesare Ripa.* Iconologia, Roma, 1603, s. v. "Bellezza"): "Изображают Красоту с главою, скрытою в тучах, поскольку нет ничего, о чем столь же трудно было бы говорить на тленном языке и что бы столь мало было доступно человеческому разуму, как Красота, которая в вещах сотворенных — не что иное (говоря метафорически), как *сияние, исходящее от света лика Божия*, по определению платоников, затем что первая Красота едина с ним, он же, сообщая себе некоторым образом Идею по благости его к своим созданиям, есть причина тому, что они постигают отчасти Красоту" [пер. Н. В. Котрелева]. Фигура, олицетворяющая Красоту, должна нести в одной руке лилию, в другой же — шар и циркуль, ибо всякая красота (рассматриваемая феноменально) "заключается в мере и пропорциях".

a) цель (*греч.*)
b) пользой (*греч.*)
c) совершенного человека (*греч.*)
d) совершенного коня (*греч.*)

Опираясь на Рипу и Ломаццо, Франческо Сканелли (*F. Scanelli.* Il Microcosmo della Pittura. Cesena, 1657, I, 17, p. 107) дает следующее определение: "Столь желанная красота — не что иное, как *отражение высшего света*, и, подобно *божественному лучу*, она *представляется* мне как устроенная хорошей *симметрией частей* и согласная с *приятностью цвета*, положенная на земле в воспоминание и залог жизни небесной и бессмертной" [пер. Н. В. Котрелева]. Здесь с особенной ясностью выступает взаимоотношение неоплатонически-метафизического и классически-феноменального определения красоты.

224 Ср.: *Цуккари*, цит. в прим. 218; ср.: *Альберти*, цит. в прим. 134; *Дольче*, цит. в прим. 190.

225 *Zuccari.* Idea... I, 10, p. 59: materia esterna, atta a produrre quegli effetti; materie soggetti e capaci della pittura [a] и т. д. Там, где нужно обосновать ущербность известных явлений природы или искусства, причиной оказывается не сопротивление материи, а несовершенство agens [b], т. е. действующей и образующей силы; например, I, 10, p. 60, где объясняется несовершенство художественных созданий по сравнению с природными вещами: "Хотя и кажется, что ты воспроизводишь в живописи или ваянии некое животное, это, собственно, не воспроизводство и подражание, а более изображение, плоское или круглое, и тому причина в различии, обретающемся между искусством Божественным, производящим дела природные, и нашим искусством, производящим дела искусственные, первое же искусство совершеннее второго, более общее и по достоинству бесконечное, каковыми свойствами наше искусство не обладает; причина чему также в различии Рисунка Божественного и человеческого, из коих первый наисовершеннейший и по достоинству бесконечный, а наш — несовершенен [ср. с этим противоположные высказывания Леонардо да Винчи, цитируемые в прим. 303]; и потому там, где наш может быть причиною следствий малых и неважных, тот есть причина следствий величайших и наиважнейших". Далее, II, 6, p. 132 сл., где (чтобы выводы, сделанные на основании отдельных плохих произведений искусства, не распространялись на искусство

[a] внешняя материя, способная производить эти действия; вещества, пригодные и удобные для живописи (*итал.*)

[b] действующего (*лат.*)

как таковое) указывается на то, что даже природа допускает порой уродливые создания: "Должен, стало быть, каждый превозносить и ценить живопись, и не должен хулить ни ее, ни ее благородных профессоров случаев ради и для нее, и для них частных, ибо, пусть и случается видеть злосчастные произведения, постыдные для столь благородного звания, пришлось бы нам так же поносить произведения Природы и самое Природу, ибо, хотя и часто мы видим уродства в ее созданиях, а все же знаем, что, если и бывает она в иных делах недостаточна по слабости неких действующих сил, в себе самой она тем не менее совершенна, когда творит совершенными силами, — то же самое можем сказать и о живописи" (ср.: *Аристотель.* Физика, I, 8, 199 и комментарий Фомы, Fretté-Maré, XXII, p. 375).

[226] Ср.: *Carlo Ridolfi.* Le Maraviglie dell' Arte, 1648, I, p. 3 (цит.: *Birch-Hirschfeld.* Op. cit., S. 107): "И так как случается, что природные тела в их создании оказываются часто отмеченными многими недостатками в силу *недолжного расположения материи*, то как раз задача и достоинство одной лишь *живописи* — привести их к тому первоначальному состоянию, в котором они были созданы вечным Творцом, и, *наделив их божественной грацией*, сообщить им меру совершенства и красоты" [пер. М. И. Свидерской]. Далее Винченцо Данти (ср. *Schlosser*, l. c.), Беллори и уже Вазари (Введение к "Жизнеописаниям") [см. т. I, с. 134]: "Ибо Божественный зодчий времени и природы, обладая высшим совершенством, восхотел показать на *несовершенном материале*, как можно отнимать от него и добавлять к нему способом, обычно применяемым добрыми ваятелями и живописцами".

[227] *Ридольфи*, цит. в прим. 226.

[228] *Danti.* Il primo libro... XVI, p. 91.

[229] Не нужно специально указывать на то, что увлечение неоплатонизмом не исключает влияния аристотелизма ни у Ломаццо, ни у других писателей. Даже члены флорентийской Платоновской академии не отвергали аристотелизма, но ассимилировали его. У Ломаццо можно даже проследить, как аристотелевско-схоластические элементы, прямотаки господствующие в "Трактате об искусстве живописи", в известной степени перекрываются неоплатоническими в "Идее Храма живописи".

[230] Милан, 1590.

231 Ср., например, самого Ломаццо, Trattato... VI, 9, p. 310 сл. (учение о темпераментах): II, 7, p. 110 сл. (планеты). Далее: *Zuccari.* Idea... II, 15, p. 187 сл.

232 *Lomazzo.* Idea... ch. 26, p. 72 сл.: Dal modo di conoscere e constituire le proporzioni secondo la bellezza.

233 Ср. относительно этого взгляда то, что было указано в прим. 93. Корни этого представления восходят к позднему эллинизму, ср.: *H. Ritter.* — Vorträge der Bibliothek Warburg, I, 1922, S. 94 ff.

234 Formula idearum — это как бы отпечатки собственно идей, которые, в строгом смысле своего понятия, могут существовать лишь в сверхчеловеческом уме. Представление о том, что только отнесение земных явлений к идеям делает возможным познание прекрасного, звучит и в высказываниях Чезаре Рипы, цит. в прим. 223.

235 А именно, слова: "И прежде всего узнаем, что красота есть не что иное, как известная грация, отличающаяся живостью и духовностью". Этими словами Ломаццо определил красоту как "подвижную грацию", что отвечает склонности маньеризма к сильному и свободному движению и в недавнее время даже противопоставлялось "флорентийскому" пониманию красоты как convenienza[a], как покоящейся на соразмерности (ср.: *Birch-Hirschfeld.* Op. cit., S. 40; *W. Weisbach.* — Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXX, 1919, S. 161 ff.; *Giacomo Vesco.* — L'arte, XXII, 1919, p. 98). Однако уже заключительная фраза la quale prima s'infonde negli Angeli[b] должна была настроить скептически по отношению к такому толкованию. В действительности же эта фраза представляет собой дословную цитату из соответствующей главы Фичино; Ломаццо просто поместил в начало своего изложения это завершающее определение Фичино.

Даже Лионелло Вентури в своей в остальном весьма поучительной книге "Критика и искусство Леонардо да Винчи" (*L. Venturi.* La critica e l'arte di Leonardo da Vinci, 1919, p. 111 сл.) позволяет себе считать "метафизику света" Ломаццо, взятую тем у Фичино и идущую в конечном счете от христианского неоплатонизма, особо глубокомысленной интерпретацией леонардовской chiaroscuro[c].

[a] соответствия (*итал.*)

[b] каковая прежде всего запечатлевается в ангелах (*итал.*)

[c] светотени (*итал.*)

236 26-я глава Ломаццо ("Идея Храма живописи") вместе с затрагивающими данный вопрос разделами из фичиновского комментария к "Пиру" Платона объединены нами в Приложении I. Связь между Ломаццо и Фичино была уже отмечена в небольшом теософски ориентированном трактате: *Paul Vulliard.* De la conception idéologique et esthétique des dieux à l'époque de la Renaissance. P., 1907, p. 30.

237 Для характеристики этой тенденции эпохи достаточно уже "Iconologia" Чезаре Рипы (вполне достойной, вероятно, более обстоятельного исследования — ср. прим. 223) — сочинения, с особой ясностью иллюстрирующего внутреннюю связь маньеризма со средневековьем. Оно дает наглядное представление о том, как само понятие идеи может стать предметом аллегорически-символического изображения (*Ces. Ripa.* Iconologia, 1645, p. 362 сл.): "Прекраснейшая женщина, парящая в воздухе, будет обнажена, но прикрыта чистой и тончайшей пеленой; от головы ее будет исходить огненное пламя. Лоб ее украсит ослепительный золотой обруч, усеянный драгоценными камнями; она будет держать на руках фигуру Природы, вскармливая ее, как ребенка, молоком. Указательный палец ее правой руки будет обращен в сторону прекрасного пейзажа, видимого сверху, где изображены города, горы, пространства, воды, растения, деревья, птицы, летящие по воздуху, и другие земные вещи" [пер. М. И. Свидерской].

Последующий текст, который опять-таки опирается в первую очередь на Фому Аквинского, но привлекает и бесчисленных других античных и средневековых философов, разъясняет затем составные части живописного изображения, как это принято в подобных книгах и со свойственной средневековью разработанностью: идея должна парить в воздухе, ибо она нематериальна и неизменна; она должна быть обнаженной, ибо представляет (согласно Фичино) sostanza semplicissima [a]; белый покров означает ее чистоту и подлинность, огонь означает "добро", золотой круг — "духовное совершенство"; она питает "природу", чтобы выявить "мировую душу", излучаемую божественным духом, подобно блеску, исходящему от света. И она указывает на ландшафт, ибо весь посюсторонний мир зависит от мира идей.

[a] простейшую субстанцию (*итал.*)

238 Для обоих примечательные примеры дает "Фиджино" Комманини: с одной стороны (p. 45 сл.), это уже упомянутые выше, в прим. 144, capricci Арчимбольдо, замышленные строго по аллегорическим принципам ("Осень", например, должна состоять только из плодов, "Флора" — из цветов, и если человеческое лицо составляется из животных, то слон должен образовать щеку, ибо она, вследствие покраснения, считается местом стыдливости, а слон, со своей стороны, уже в "Физиологе" обозначается "стыдливым"); с другой стороны (p. 252 сл.), это поистине забавное толкование рельефов Митры как "аллегории совершенного земледелия", толкование, отвергнутое уже Лор. Пиньория. Митра с его фригийским колпаком — contadino giouane[a], умерщвленный бык означает возделанную землю, змея — мудрость, которую должен проявить земледелец, чтобы хорошо и своевременно выполнить все свои дела, Cautes и Cautopates[b] — день и ночь (можно видеть, как это толкование, лишенное каких-либо предпосылок, иногда дает нечто кажущееся нам исторически "правильным"), а относительно скорпиона колеблются, означает ли он порождающую силу природы — вследствие своей зимней спячки или же росу — вследствие того, что он живет в ночной влаге.

Capricci Арчимбольдо упоминаются, впрочем, уже Ломаццо (Idea del Tempio... ch. 37, p. 137 сл.). Среди предшествующих им произведений можно назвать карикатуры вроде известной шуточной фаллической медали в честь Паоло Джовио.

239 Ср.: *Dvořák.* — Jahrbuch für Kunstgeschichte, I (XV), 1922, S. 22 ff.

240 Ср. с. 44 и прим. 95.

241 О случаях оппозиции этому культу Рафаэля, неразрывно связанному с классицизмом, см.: *Schlosser.* — Materialien zur Quellenkunde, VIII, S. 6 f., и прежде всего интересную статью: *O. Kutschera-Woborsky.* — Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfält. Kunst, 1919, S. 9 ff.

242 Ср. прим. 96.

a) молодой крестьянин (*итал.*)

b) Крылатые существа, изображенные на рельефе Митры. — *Прим. пер.*

243 Хотя теория Возрождения и выступает против чисто подражающего "реализма", но так, что к требованию правильности добавляется, сначала как дополнение и оговорка, постулат красоты (особенно ясно это у Альберти — ср. прим. 101 и 134). Естественно, акцент делается первоначально на борьбе со средневековой "неестественностью": характерно, что даже анекдот о кротонских девах приводится Альберти в качестве довода не против "реалистов", а против тех, кто "думает создать что-то прекрасное по своему произвольному воображению".

244 Относительно термина maniera наряду с высказываниями Беллори (см. в Приложении II) ср. также Ф. Балдинуччи (Vocabolario... XXI, p. 122): "и в каждом другом (за исключением Микеланджело, Рафаэля и Андреа дель Сарто) обнаруживается тот дефект, который называется maniera или ammanierato [a], т. е., иначе говоря, *слабость* ума и еще более руки в *следовании истине*", а также упомянутое в прим. 245 письмо маркиза Джустиниани (*Bottari*. Raccolta, VI, p. 250): "Десятый способ — это *писать, как говорят, в манере*, т. е. когда художник, долго упражняясь в рисунке и цвете, создает в живописи *из своего воображения без всякого образца* то, что он имеет в воображении... Этим способом в наши времена писали Бароччи, Романелли, Пассиньяно и Джузеппе д'Арпино ... и этим способом многие другие создали маслом произведения, достаточно изящные и достойные похвалы" [пер. М. И. Свидерской]. Это специфическое значение слова maniera в смысле художественной деятельности, *чуждой или далекой природе*, не является, однако, изначальным. *Первоначально* maniera (di fare [b]) означало лишь "способ действия", так что можно было говорить как о maniera buona [c], так и о maniera cattiva [d] или goffa [e], и слово это употребляется, как правило, тогда, когда надо обозначить особый *художественный характер* нации, эпохи или определенного мастера: maniera antica, maniera moderna, maniera greca, maniera tedesca, maniera di Donatello [f] (к со-

a) вычурный, манерный (*итал.*)
b) делать (*итал.*)
c) хорошей манере (*итал.*)
d) дурной манере (*итал.*)
e) неуклюжей (*итал.*)
f) древняя манера, современная манера, греческая манера, немецкая манера, манера Донателло (*итал.*)

жалению, нам не была доступна работа: *J. G. Freeman.* The "maniera" of Vasari. London, 1867). Высказывания Беллори, Балдинуччи и Джустиниани показывают нам, что XVII в. начал придавать бесцветному до того слову maniera собственное вполне определенное содержание, и если раньше оно могло употребляться лишь в сочетании с прилагательным или родительным падежом, то теперь оно могло стоять и совсем отдельно. Dipingere di maniera [a] означает теперь: *писать из головы* или, оставаясь в рамках сравнения, *писать по движению кисти.* И лишь эта коренная эмансипация от природного образца, а не следование другим мастерам означает "маньериста" по первоначальному смыслу слова (так, еще Гете говорит: "... он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму, хотя бы он и не видал его в натуре при повторном изображении и даже не особенно живо вспоминал его" [*И. В. Гете.* Простое подражание природе, манера, стиль. — Собр. соч. в 10 т. Т. 10. М., 1980, с. 27; пер. Н. Ман]).

В пределах же *классицистической* теории, осудившей все "субъективное" и "фантастическое" и потребовавшей от искусства — при всех призывах к "идеализму" — все-таки "естественности" и "правильности", покоящейся на конкретном созерцании, — в пределах этой теории слово maniera, отягченное специфическим значением творчества, далекого природе, должно было получить тот *предосудительный* смысл, который оно сохранило вплоть до начала нашего времени. И, вероятно, как раз этой негативной переоценкой понятия "манеры", совершившейся, по всей видимости, в кругу Беллори (у Джустиниани еще совсем нет порицающего оттенка, тогда как Беллори и Балдинуччи уже явно говорят о vitio [b], digetto [c] и ammanierato — "манерно"), — этой негативной переоценкой и объясняется появляющаяся теперь у теории искусства потребность в *ином,* нейтральном слове, которое выражало бы лишь особый *художественный характер* эпох, народов и лиц, как это делал

[a] рисовать в манере (*итал.*)
[b] недостатке, изъяне (*лат.*)
[c] недостатке, дефекте (*итал.*)

раньше термин maniera, приобретший теперь предосудительное значение. В том же кругу Беллори, где слово maniera получило негативный смысл, была предпринята попытка извлечь из поэтики и риторики термин "стиль" и употребить его по отношению к произведениям изобразительного искусства (нам это кажется теперь чем-то само собой разумеющимся, в действительности же такое словоупотребление едва ли имело место до середины XVII в.). Ср. собранные Беллори художественно-теоретические максимы Пуссена (Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1672, p. 460 сл.): "Материя, замысел, структура, *стиль* ... стиль есть индивидуальная манера, обыкновение писать и рисовать так, как это вытекает из особенности таланта каждого человека, из понимания и воплощения идеи. Этот стиль, который иначе называют манерой или вкусом, зависит от природы так же, как и ум" [цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. М., 1967, с. 279; пер. В. Н. Вольской]. Здесь, кажется, впервые слово "стиль" употребляется для обозначения индивидуального характера художественного воплощения, что до сих пор обозначалось словом maniera (и здесь стиль мог быть определен не иначе, как maniera particolare [a]). Общее усвоение нового для теории изобразительных искусств термина происходило достаточно долго — в особенности за пределами Франции. В Германии еще Иог. Фр. Крист употребляет в соответствующем месте слово goût [b] (ср. пуссеновское gusto); окончательно слово "стиль" утвердилось у нас лишь благодаря Винкельману.

245 В противоположность этому, интересно письмо маркиза Винч. Джустиниани (*Bottari.* Raccolta, VI, p. 247 сл.), увидевшего в искусстве Караваджо соединение dipingere di maniera с dipingere con avere gli oggetti naturali d'avanti [c] и тем самым высшую форму живописи вообще. Это сочинение, важное для понимания тогдашней художественной практики и художественного воспитания вообще, различает 12 gradi и modi [d] живописи: (1) механическая копия con spolveri [e], (2) свободная копия на основе простого наблюдения или с

a) индивидуальная манера (*итал.*)
b) вкус (*франц.*)
c) писать, имея пред собой реальные предметы (*итал.*)
d) видов и способов (*итал.*)
e) с припорохом (*итал.*)

помощью оптических аппаратов, например (указанной Альберти) решетки, graticola, (3) зарисовки всего, что представляется взору, особенно же античных и современных статуй и хороших картин, (4) отдельные штудии голов, рук и т. д., (5) живописное изображение цветов или других малых объектов ("и Караваджо говорил, что ему такого же труда стоит сделать хорошую картину с изображением цветов, как и с изображением фигуры"), (6) архитектурные изображения и ведуты, (7) изображение крупных предметов, в том числе в пейзажной живописи, будь то в величественной манере Тициана, Рафаэля, Карраччи и Рени, будь то в скрупулезной манере Чиветты, Брейгеля и Бриля, (8) гротески, (9) живопись или гравюра на металле con furore di disegno e d'istoria data dalla natura [a] (Полидоро да Караваджо и Темпеста), (10) dipingere di maniera (см. прим. 244), (11) писать с модели, (12) объединение десятого и одиннадцатого вида, достигнутое лишь лучшими мастерами, в настоящее время Караваджо, бр. Карраччи, Гвидо Рени и др.

246 *Bellori.* Le Vite... p. 212.

247 *Bertolotti.* Artisti Lombardi a Roma, 1881, II, p. 59.

248 Письмо маркиза Джустиниани, цит. в прим. 245.

249 Таков вердикт Бернини, ук. соч., с. 247 [прим. 195].

250 *Bellori*, loc. cit.

251 *Luigi Scaramuccia.* Le finezze de' Pennelli Italiani, 1674, p. 76: "И, чтобы закончить с ним, этот человек был великим (un gran Soggetto), но не идеалом, он, если угодно, не умел сделать ни одной вещи, не имея перед собой натуры". Ср. далее Джованни Бальоне (*G. Baglione.* Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti, 1642, p. 139): Караваджо обладал хорошей "манерой, сила которой состояла в естественности колорита, хотя в изображении вещей он не имел достаточно чутья выбирать хорошее и избегать плохого", или *F. Scannelli.* Il Microcosmo... I, 7, p. 52 сл.: "Наделенный особым талантом, благодаря которому высказывал он в своих произведениях необычайное и поистине неповторимое подражание действительному; и в сообщении силы и выпуклости написанному не уступавший никому, а может быть и превосходивший всякого другого, был он, однако, лишен

[a] с энергичным рисунком и сюжетом, взятым с натуры (*итал.*)

необходимой основы — хорошего рисунка, потому оказался он художником недостаточно изобретательным и как бы *вовсе не имеющим прекрасной идеи*, изящества, украшенности, архитектуры, перспективы и иных подобных надлежащих оснований" [пер. Н. В. Котрелева].

252 Беллори — это человек, сказавший о corruzione di nostra età [a]: необходимо, по его мнению, еще отвоевать то, что Возрождение считало уже достигнутым.

253 *Беллори* (l. c.).

254 Так у Беллори: художнику и ваятелю античность рекомендуется как путь к природе, архитектору — как противовес современному барокко à la Борромини. Относительно слов Гете о том, что "античность принадлежит к природе, и если она затрагивает нас, то к естественной природе", ср.: *E. Panofsky.* Dürers Stellung zur Antike. — Jahrbuch für Kunstgeschichte, I (XV), 1922, S. 43 ff. (есть и отд. изд.).

255 Ср. здесь: *Schlosser.* — Materialien zur Quellenkunde, VII, S. 11 ff. и из последних работ: *O. Kutschera-Woborsky.* Op. cit., S. 22 f. (прим. 241).

256 Слова Вальцеля (*O. Walzel.* Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, 1922, S. 5): "Везде, когда приводится высказывание Рафаэля (относительно certa idea [b]), оно направлено против натуралистического искусства", — требуют известного дополнения, поскольку Беллори, а с ним и вся классицистическая теория выдвигали это высказывание не только против "натурализма", но и против "маньеризма".

257 "Идея..." Беллори как основной документ классицистических воззрений на искусство приводится нами in extenso [c] в Приложении II.

258 Ср. "Федон", XIX (75a): "Но мы, конечно, согласимся и в том, что такая мысль возникает и может возникнуть не иначе как при помощи зрения, осязания или иного чувственного восприятия" (*Платон.* Соч. в 3 т. Т. 2. М., 1970, с. 37; пер. С. П. Маркиша). Конечно, для Платона чувственное восприятие — это только *повод*, а не источник познания,

[a] упадке нашего века (*итал.*)
[b] определенной идеи (*итал.*)
[c] подробно, обстоятельно (*лат.*)

который может быть достигнут лишь тогда, когда дух *выходит* за пределы чувственного восприятия и обращается к тому, что, будучи равным себе, не может являться неравным и наоборот, т. е. к идеям.

259 О понятиях pittori icastici и pittori fantastici ср. выше в прим. 144. Беллори (как, впрочем, и Юниус) усваивает ошибочный — в духе Команини (см. прим. 144) — взгляд, существенно расходясь, однако, с Команини (что вполне понятно при его основной установке) в том, что он *в равной мере отклоняет* и pittori fantastici, и pittori icastici — в особенности facitori di ritratti [a], как он пренебрежительно выражается, — тогда как Команини мог еще одобрительно отзываться о представителях "эйкастического" подражания.

260 Высказывания античных авторов — в той мере, в какой они не были уже общим достоянием теории искусства — Беллори позаимствовал большей частью из компиляции Франциска Юниуса "De pictura veterum" [b] (прежде всего гл. I, § 3 и гл. II, § 2), появившейся впервые в 1637 г.; ее обильно использовал, например, и Хоогстратен (*Hoogstraaten.* Op. cit., VIII, 3, p. 286 v.).

261 Беллори не только как антиквар, но и как теоретик искусства был "предшественником Винкельмана". Винкельмановское учение об "идеально прекрасном", излагаемое в "Истории искусства древности", IV, 2, § 33 сл., вполне совпадает — вплоть до присутствия несомненных неоплатонических мотивов, объясняющихся, вероятно, влиянием не столько Шефтсбери, сколько Р. Менгса, — с содержанием "Идеи...", которой Винкельман обязан и своим знакомством с письмами Рафаэля и Гвидо Рени и которую он в примечаниях к "Истории искусства древности" (Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums, 1767, S. 36) прямо называет своим источником.

Тем более примечательно, что учение Пуссена о красоте, напротив, обнаруживает сильные отклонения от Беллори, — это *чисто неоплатоническое учение.* В то время как великий немецкий археолог воспринимает мысли умершего Беллори и продумывает их дальше, великий французский живописец, находившийся в теснейшем личном контакте с

[a] делателей портретов (*итал.*)
[b] "О живописи древних" (*лат.*)

тем же Беллори, почти дословно заимствует свою теорию прекрасного из комментария Фичино к "Пиру" или из "Идеи Храма живописи" Ломаццо (он мог обратить на нее внимание благодаря хорошо известному ему переводчику Ломаццо Илеру Падеру) — неоплатоническая метафизика казалась столь привлекательной, что даже ясный ум великого французского классициста не смог устоять перед ней. Мы приведем здесь слова Пуссена (с которыми следует сравнить пассажи из Фичино и Ломаццо): "Об идее красоты. Идея красоты не опускается в материю, если она к тому не подготовлена, как только возможно; три вещи составляют подготовку: порядок, мера и образ, или форма. Под порядком подразумевается расстояние между частями, мера имеет отношение к количеству, форма заключена в линиях и красках. Порядка и расстояния между частями и естественного расположения частей недостаточно, если не присоединится к этому мера, которая дала бы каждому члену должную величину, соразмерную всему телу, и если, кроме того, не сочетается со всем этим образ, так чтобы линии были исполнены изящества и нежного согласия света с близлежащей тенью. Из всего сказанного становится очевидным, что прекрасное не имеет ничего общего с материей тела и никогда к нему не приблизится, если материя не будет предрасположена к этому бестелесной подготовкой". И заключение: "Отсюда вывод, что живопись не что иное, как идея бестелесных вещей, поскольку являет тела, представляя только порядок и меру образов вещей, и стремится она к идее красоты более, нежели ко всякой другой" (*Bellori.* Vite... p. 461 сл.) [пер. Н. В. Котрелева]. Заключение это естественно вытекает из того, что именно *искусство* призвано осуществлять здесь ту bellezza [a)], о которой говорилось в предшествующих фразах; у Фичино, как мы знаем, этого не было.

И здесь видно, с какой осторожностью надо рассматривать высказывания теоретизирующих художников. Конечно, уже самый факт подобного заимствования имеет существенное значение — в еще большей мере, разумеется, индивидуальное развитие заимствованного, — однако всегда требуется тщательная проверка, чтобы высказывания того или иного художника, вроде приведенных здесь высказываний Пуссена, можно было объявить "самостоятельными теоретическими воззрениями" и привлечь их без

[a)] красоту (*итал.*)

каких-либо дальнейших комментариев для толкования их художественных устремлений (так поступает Герстенберг: *K. Gerstenberg.* Die ideale Landschaftsmalerei, 1923, S. 108; наоборот, Френгер (*Fränger.* Op. cit., S. 33) заходит слишком далеко, когда он, игнорируя специфическое отношение учения Пуссена к метафизике Фичино и соответственно Ломаццо, усматривает в этом отношении лишь проявление "общераспространенного" платонизма и отсюда неверно толкует понятие preparazione [a]), понятное лишь из учения о мистических взаимовлияниях подлунного и сверхлунного мира).

262 О понятии "идеала" ср. из последних работ: *E. Cassirer.* Op. cit., *Schlosser.* — Materialien zur Quellenkunde, passim, и в "Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXXIX, 1910/11, S. 249. Конечно, Беллори не столь близорук, чтобы представлять идеал *всецело* общезначимым, т. е. недифференцированно: напротив, он индивидуализирован постольку, поскольку "идея" есть родовое представление, которое — притязая, конечно, на общезначимость в пределах своего рода — приводит к подлинно "образцовому" выражению определенные *типы* как обычного внешнего проявления (например, силу, привлекательность, пламенность), так и актуального внутреннего состояния (напр., гнев, скорбь, любовь).

263 Вероятно, с еще большей силой, чем у самого Беллори, эта нетерпимость проявляется у таких французских теоретиков, как Félibien, Du Fresnoy, Fréart de Chambray (ср. здесь *Fränger*, op. cit., и особенно *A. Fontaine*, Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot, 1909). С другой стороны, здесь впервые обнаруживается противоречие "модернистов" — как Шарль Перро, "живописно" ощущающих художников — как Филипп де Шампень и особенно "любителей" — как Роже де Пиль (ср. здесь: *Schlosser.* — Materialien zur Quellenkunde, IX, S. 28 ff.).

264 Ср. здесь большую академическую речь Бернини от 5 сентября 1665 г. (ук. соч., с. 193–196) [прим. 195].

265 *Lomazzo.* Trattato... I, 1, p. 19; цит.: *Birch-Hirschfeld.* Op. cit., S. 22. Там встречается даже оборот simia della natura [b] (разумеется, в положительном смысле).

[a] приготовление (*итал.*)

[b] обезьяна природы (*итал.*)

266 *Дион Хризостом.* Ὑπὲρ τοῦ Ἴλιον μὴ ἁλῶναι [a]), ed. J. von Arnim [см. прим. 36], I, S. 115 f.

267 Michelangelo: eine Renaissancestudie, 1892.

268 Die Rätsel Michelangelos, 1908.

269 Michelangelo, II, 1903, особенно с. 191 сл.

270 *Condivi.* Vita di Michelangelo Buonarroti, 1553, ch. 56, p. 204.

271 *Karl Frey.* Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, 1897, CLXXII (= *Ces. Guasti.* Le Rime di Michelangelo Buonarroti, 1863, p. 291).

272 *Петрарка*, I, Канцона IX:

> О донна благородная, я вижу
> Во взоре вашем сладостный тот свет,
> Что путь на небеса мне озаряет.

Ср.: Микеланджело. — Frey, CIX, 19: "Лишь вашим взором вижу сладкий свет..." [*Микеланджело.* Поэзия. Письма. Суждения современников. М., 1983, с. 64; пер. А. М. Эфроса. Далее русские переводы из Микеланджело приводятся по этому изданию].

273 Frey, LXIV.

274 Ibid., CIX, 105; см. также XXXIV, XCII, LXXV. Относительно повсюду встречающейся здесь "метафизики света" ср. прим. 68, 93, 122.

275 Ibid., CIX, 99.

276 Ibid., XCIV. Временами же пробивает себе дорогу страсть к "эмпирически прекрасному", нарушая все границы платонического воспитания: ibid., CIX, 104.

277 Ibid., LXXV.

278 Ibid., XCI.

279 Ibid., CIX, 24; ср. CXLVI.

280 Ibid., XCI, ср. также XLIII, LXIV, *Guasti*, p. 27.

281 Ср. выше прим. 59. Уже у Альберти — чтобы процитировать родоначальника теории искусства — говорится:

[a]) О том, что Троя не была взята (*греч.*)

"Другие только отнимают, как, например, те, которые, отбивая лишнее, выводят на свет искомую человеческую фигуру, заключенную и скрытую в каменной глыбе" [Десять книг о зодчестве, т. II, с. 12]. Соответствующее место из Вазари приводилось в другой связи (прим. 157).

[282] См.: *Borinski.* Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, S. 169 f.

[283] Frey, LXXXIV [пер. А. М. Эфроса, с. 62]. См. также CXXXIV и *Guasti*, p. 171 [с. 71]:

> Так я, твореньем малого значенья
> Рожденный, стал высоким образцом
> У вас в руках, достойнейшая донна;
> Но, *сняв излишек*, дав мне восполненье,
> Ужели вы...

Подобное перетолкование воспринятой мысли (ср. прим. 59) можно сравнить с такой же субъективно-эротической аллегорической трактовкой античных мифов, характерной для *художника* Микеланджело и его круга (ср.: *E. Panofsky.* — Jahrbuch für Kunstgeschichte, I (XV), Heft 3, 1922). У *Шиллера*, также обращавшегося к сравнению с мраморной глыбой, эта субъективно-эротическая настроенность вновь уступила место объективно-этической: "Глыба мрамора, будучи и оставаясь безжизненной, все же может стать, благодаря работе архитектора и скульптора, живым образом. Человек, хотя он живет и имеет образ, все же еще тем самым не есть живой образ" ("Письма об эстетическом воспитании человека", письмо 15-е). И у *теолога* Гайлера фон Кайзерсберга античное представление об ἀφαίρεσις [a] привлекается в качестве сравнения, характеризующего не *совершенствование собственного существа*, а *очищение созерцания Бога*: "Если *ваятель* захочет изваять и создать образ, то он возьмет липу или какое-нибудь иное дерево и будет затем *удалять*, постоянно отсекая от него... И из всего этого устранения возникнет *весьма прекрасный, хорошо отделанный образ. Живописец* же, если он захочет написать образ, должен *прибавлять*..." Так и благочестивый человек, подобно "ваятелю", должен удалять от Бога все наглядно-конкретное и

[a] устранении (*греч.*)

потому несовершенное, будь то ангелы, святые, небо или земля, чтобы достигнуть чистого и совершенного созерцания Бога (*Brosamlein*, Strassburg, 1517, fol. XLIV v.).

284 Frey, LXXXIII [пер. А. М. Эфроса, с. 62].

285 Ibid., LXV.

286 К другому сонету, в котором та же проблема обсуждается в форме спора между поэтом и Эросом (Frey, XXXII), можно указать примечательную параллель у Дж. Бруно: "Я понимаю так, что та фигура не являет себя ни чувственно, ни умопостигаемо, которая движется сама собой; ведь когда некто смотрит на фигуру, предстающую глазам, он еще не приходит к любви; но с того мгновения, как сама душа зарождает в себе этот образ, не столько зримый, сколько мыслимый, не столько в раздельности, сколько в нераздельности, не столько в виде вещи, сколько в виде благого или прекрасного, тогда вдруг рождается любовь" [О героическом энтузиазме, ч. I, диалог 4-й, М., 1953, с. 76; пер. Я. Емельянова].

287 См. прим. 143.

288 Третье выражение, часто отождествляемое с "идеей", — "форма", — не принимается здесь в расчет: оно означает у Микеланджело либо просто "образ" (Gestalt) — например, Frey, CIX, 61, либо же *душу* — в русле схоластически-перипатетического словоупотребления (anima est forma corporis [a]); например, Frey, CIX, 105 [пер. А. М. Эфроса, с. 70]:

> Стремясь назад, в тот край, откуда он,
> Извечный дух (l'immortal forma [b]), в теснины заточенья
> Сошел к тебе...

Это истолкование (ср. здесь: *Scheffler*. Michelangelo, eine Renaissancestudie, S. 92, Anm. 2) подтверждается тем, что в точно такой же связи immortal forma может быть заменена выражением alma diva [c] (Frey, CXXIII; см. также CIX, 103, строки 4–6).

[a] душа есть форма тела (*лат.*)
[b] бессмертная форма (*итал.*)
[c] божественная душа (*итал.*)

289 Ср. здесь прим. 92.

290 См.: Frey, XXXIV, строка 3; XXXVI, станс 10, строка 4; LXII, строка 3; CIX, 1, строка 12; CIX, 25, строка 7; CIX, 103, строка 2. Наряду с этим слово imagine или imago встречается, конечно, и в более конкретном значении реального, нарисованного или изваянного *образа*, например: Frey, LXV, строка 3; CIX, 53, строка 2; CIX, 92, строка 3.

291 Ibid., CIX, 59, строка 2; CXLIV, строка 2.

292 Ibid., CIX, 87, строка 1 сл.

293 Ibid., CXLI, строка 7. С особенной ясностью соотношение слов imagine и concetto выступает в следующем отрывке (Frey, CIX, 50):

> Negli anni molti e nelle molte prove,
> Cercando, il saggio al buon *concetto* arriva
> D'una *imagine* viva,
> Vicino a morte, in pietra alpestra e dura [a].

Следовательно, concetto — это "идея" imagine, воплощаемого в камне в соответствии с нею. См. также: Frey, CXLVI: S'a tuo nome ho concetto alcuna imago [b].

294 Due Lezioni di messer Benedetto Varchi, 1549. Первая лекция, комментирующая сонет, напечатана у *Guasti*, p. 85 сл., откуда и взята нами цитата.

295 *G. Milanesi.* Le lettere di Michelangelo Buonarroti, 1875, № 464, 465.

296 *Varchi.* Op. cit., p. XCIV.

297 *Ibidem.* Следует упомянуть, что Варки, явно намекая на цит. выше (с. 99) стихи Франческо Берни, решительно выделяет *аристотелевский* элемент в мышлении Микеланджело, слишком мало учитываемый в новейшей литературе: "Что он новый Аполлон и новый Апеллес и язык его — не

[a] Лишь многих лет и многих проб потом
Взыскательный свой замысел (buon concetto) мудрец
Живым (d'una imagine viva) ваяет, наконец,
Почти у гроба, в камне первобытном.
(пер. А. М. Эфроса, с. 67)

[b] Во имя твое замыслил некий образ (*итал.*).

язык слов, а язык вещей (non dice parole, ma cose), почерпнутых *не только у Платона, но и у Аристотеля*" (*Varchi.* Op. cit., p. CXI).

298 Микеланджело в одном из юношеских любовных стихотворений (Frey, IV) истолковал "теорию отбора" в метафизическом и даже теологическом смысле: "отбор лучшего" (чтобы создать возлюбленную) производится не человеком, а *Богом*, для которого созданное и подлежащее созданию не означает противоположностей [пер. А. М. Эфроса, с. 42]:

> Кто создал все, тот сотворил и части, —
> И после выбрал лучшую из них,
> Чтоб здесь явить нам чудо дел своих,
> Достойное его высокой власти...

298а [*А. Дюрер.* Дневники, письма, трактаты. Т. II. М., 1957, с. 189; пер. Ц. Г. Нессельштраус. Далее в квадратных скобках ссылки на этот перевод. — *Прим. пер.*].

299 Lange und Fuhse, S. 227 [II, с. 193]; с этим можно было бы сравнить комментарий Фичино к "Пиру" Платона:

Дюрер	*Фичино*
Так обнаруживаются... *тайно накопленные сокровища сердца.*	Каковой наклонностью обременяем, небрежет о *кладе, в потаенных недрах его сокрытом* [пер. С. С. Аверинцева].

Ход мысли, однако, столь различен, что связь между этими высказываниями в смысле непосредственной зависимости представляется крайне сомнительной.

300 Lange und Fuhse, S. 297, № 27 ff. [II, с. 27]; сходно с этим ibid., S. 295, 8 ff.

301 *Ficino.* Libri de vita triplici, I, 6 (Opera, I, p. 498); соответствующие слова Дюрера "ибо оно дается вдохновением свыше" (Lange und Fuhse, S. 297, № 20 ff.) [рус. пер. там же] сопоставил с цитируемым в тексте высказыванием Фичино уже Карл Гилов (*Giehlow.* — Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfält. Kunst, 1904, S. 68).

302 *Дюрер* (Lange und Fuhse, S. 298, № 1 = 295, № 13); Сенека, письмо 65-е (см. прим. 41).

303 К высказываниям Вазари, Цуккари, Пачеко и Беллори, которые можно приводить до бесконечности (ср., например, *Lomazzo*. Trattato... II, 14, p. 159: "Но это одно действие, по слабому моему рассуждению, есть наипревосходнейшее и *божественное* из всех в мире, поскольку художник едва ли не выказывает себя *вторым богом*" [пер. Н. В. Котрелева]), прибавим здесь лишь два прекрасных высказывания Леонардо (Трактат... 13 и 68): "Как живописец является властелином всякого рода людей и всех вещей. Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он *властелин и бог* (в другом варианте: *творец*)... И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы" и — почти дословно совпадающее с высказыванием Дюрера: "*Божественность, которой обладает наука живописца, делает так, что дух живописца превращается в подобие божественного духа*, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей, разных животных, растений, плодов, пейзажей, полей..." и т. д. [Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, с. 64, 100–101; пер. А. А. Губера].

304 Подобно тому как "*рассудком* ... определяется ... то, что чувственный мир или совсем не будет предметом опыта, или будет *природой*" (*Кант*. Пролегомены... § 38), так и, можно сказать, *художественным созданием* определяется то, что чувственный мир или совсем не будет предметом художественного изображения, или будет *миром образов* (Gestaltung). При этом, однако, следует иметь в виду одно обстоятельство: если закономерность, "предписываемая" рассудком чувственному миру, в силу чего последний становится "природой", — является *всеобщей*, то закономерность, "предписываемая" чувственному миру художественным сознанием, в силу чего тот становится "миром образов" (Gestaltung), должна рассматриваться как *индивидуальная*, или, употребляя недавно предложенное выражение, — "идиоматическая" (*H. Noack*. Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs, Diss. Hamburg, 1923).

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ I

ДЖ. П. ЛОМАЦЦО "О ПРЕКРАСНЫХ ПРОПОРЦИЯХ" И "КОММЕНТАРИЙ К 'ПИРУ'" МАРСИЛИО ФИЧИНО

МАРСИЛИО ФИЧИНО [1]

<ГЛ. III. КРАСОТА ЕСТЬ НЕЧТО ДУХОВНОЕ

...Есть такие, которые считают, что красота заключается в некоем расположении всех членов, или, поскольку мы пользуемся их словами, в соразмерности и пропорциональности вместе с некой приятностью цвета. Мы не соглашаемся с их мнением...> *Добавим к этому, что пропорция эта включает все члены, составляющие Тело*, <и не существует в каждом из них в отдельности, а во всех вместе. Следовательно, один член сам по себе не может быть красивым,> *но из отдельных частей рождается пропорция всего согласия.* <Отсюда следует нечто в высшей степени абсурдное...> [2]

[1] *Marsilio Ficino.* Sopra lo amore o ver Convito di Platone, Флоренция, 1544, речь пятая, гл. 3–6, с. 94 сл. (ср. латинский текст: Opera, II, p. 1336 ff.) [рус пер. в кн.: Эстетика Ренессанса. М., 1981, т. I, с. 176–182. Пер. А. Горфункеля, В. Мажуги, И. Черняка]. Ломаццо при переработке соответствующих глав (в особенности всего, касающегося *акустической* красоты) многое добавил, а заимствованное частично изложил в иной последовательности. В силу этого невозможно параллельно напечатать сопоставляемые места, как это принято в данном издании, и нам пришлось прибегнуть к следующему способу: *опущенные* у Ломаццо пассажи Фичино заключены в *угловые скобки*, равно как и пассажи Ломаццо, не имеющие параллелей у Фичино; остальные места, т. е. обнаруживающие *зависимость* Ломаццо от Фичино, выделены *курсивом.*

[2] *Фичино*, гл. 3 [речь пятая]. Здесь видно, что Фичино приводит в данном месте определение красоты как пропорции лишь для того, чтобы (в духе Плотина) довести это отождествление bellezza = proporzione [красота = пропорция (*итал.*)] *до абсурда.*

ГЛ. IV. КРАСОТА ЕСТЬ СИЯНИЕ БОЖЕСТВЕННОГО ЛИКА

Божественная Сила, все превосходящая, породив из себя Ангелов и души, тотчас же милосердно вливает в них, как в своих детей, сияние свое, <в котором заключается плодоносная сила всего создаваемого. В них, как в наиболее к себе близких, она начертала гораздо более тщательно, чем в мире материи, строй и порядок всего мира. По этой причине та картина мира, которую мы видим, в Ангелах и душах сверкает с большей силой.> *Ведь в них форма каждой сферы, Солнца, Луны и Звезд, стихий, камней, деревьев, каждого из животных. Картины этого рода называются у платоников в Ангелах прообразами и идеями, в душах — мыслями и понятиями, в материальном мире — образами и формами. Ясные в материальном мире, они более ясны в душе, и наиболее ясны в уме Ангела. Таким образом, один лик Божий сияет в трех по порядку расположенных зеркалах: в Ангеле, в душе, в теле мира.*

В Ангеле, как наиболее близком ему, лик Божий отражается наиболее ясно; в душе, более удаленной, более темно; в теле, как наиболее отдаленном по сравнению с прочими, наиболее темно. Поэтому священный Ангельский ум, не имея помех от действий тела, возвращается к себе самому и там созерцает запечатленный в своих недрах лик Бога <и, созерцая, восхищается и с великой страстью постоянно стремится к соединению с ним. Грацию этого Божественного лика мы называем Красотой. Страстное стремление Ангела к единению с Божественным ликом именуем Любовью. О, если бы и нам было доступно такое!> *Но душа наша, сотворенная с тем условием, чтобы быть заключенной в земное тело, склоняется к делу порождения и, отягощенная этой склонностью, пренебрегает сокровищем, скрытым в ее глубинах. И затем, облаченная земным телом, она долго служит телесным потребностям. И служению этому чувство свое приспосабливает всегда, а разум — более, чем подобает. Из-за этого и получается, что сверкание Божественного лика, сияющего в ней, она заметит не прежде, чем когда станет взрослым ее тело и пробудится разум, и усмотрит с помощью умозрения отраженный в устроении мира и явленный очам лик Бога.* <Путем такого усмотрения она приводится к созерцанию этого лика, сияющего

в ней самой. И как лицо отца приятно детям, так неизбежно чрезвычайно приятен душам лик их Отца — Бога. Сияние и грацию этого лика, как я не устану повторять, будь то в Ангеле, душе или в материи мира, должно именовать всеобщей Красотой, а порыв к ней — всеобщей Любовью.>

Мы не сомневаемся, что Красота эта повсюду бестелесна. Ведь никто не усомнится, что в Ангеле и в душе она не есть некое тело. Но что она бестелесна также и в телах, это мы и выше показали и теперь выводим в особенности из того, что глаз видит не что иное, как свет Солнца, ибо фигуры и краски тела воспринимаются, только когда они освещены светом. Они не проникают в глаза со своей материей. Представляется, однако же, необходимым, чтобы они находились в глазах, чтобы были видимы глазом. Итак, глазам открывается один только свет, изукрашенный фигурами и красками всех освещенных им тел. Наполненный таким образом свет глаза воспринимают с помощью некоего свойственного им луча, а восприняв, видят и его и все, что находится в нем. Вот почему весь порядок мира воспринимается не таким, каков он есть в материи тел, но таким, как он различается в свете, воспринятом глазами. И так как в этом свете он отделен от материи, он неизбежно чужд телу.

<Это еще более очевидно явствует из того, что сам свет не может быть телом, раз он в одно мгновение заполняет весь мир от востока до запада и без всякого сопротивления проникает тело воздуха и воды и не загрязняется, даже будучи смешан с нечистыми вещами. Все это никоим образом не подобает природе тел. Тело ведь движется не мгновенно, но во времени, и не проникает в другое тело без ущерба для того или другого тела или без распада обоих тел, и два тела, смешанные между собой, проникают одно в другое при взаимном прикосновении, что замечается при смешении воды и вина, огня и земли.> *А так как свет Солнца бестелесен, то все, что он принимает, он принимает способом, отвечающим его природе. Поэтому краски и фигуры он принимает духовным образом. И таким же образом воспринятое им воспринимается глазами. Из чего следует, что вся красота этого мира, которая есть третий лик Бога, в качестве бестелесной открывается глазами посредством бестелесного света Солнца.*

<ГЛ. V. КАКИМ ОБРАЗОМ
РОЖДАЕТСЯ ЛЮБОВЬ И НЕНАВИСТЬ
И О ТОМ, ЧТО КРАСОТА ДУХОВНА

Из всего этого следует, что вся грация Божественного лика, которая называется всеобщей красотой, бестелесна не только в Ангеле и душе, но и в восприятии глаз. И мы любим, проникнутые восхищением, не столько этот лик в целом, но также и части его, отсюда рождается частная Любовь к частной Красоте. Так на нас воздействует и какой-нибудь человек — член мирового порядка, особенно когда в нем ясно сияет искра Божественной красы. Благосклонность этого рода порождается двумя причинами. Как потому, что нам приятен образ лика породителя, так и потому, что вид и форма стройно сложенного человека соответствуют понятию человеческого рода, которое наш дух воспринимает от Создателя всего сущего и удерживает в себе. От этого образ внешнего человека, воспринятый чувствами и перешедший в душу, если он не созвучен с формой человека, которой обладает душа, сразу же не нравится и становится ненавистным как безобразный. Если же он созвучен, тотчас же нравится и бывает любим как прекрасный. Оттого-то некоторые встречные тотчас же нам нравятся или не нравятся, но причину этого чувства мы не знаем, поскольку дух, испытывая помехи от служащего ему тела, никоим образом не может увидеть сокровенные формы самого себя. Но вследствие естественного и скрытого несоответствия или соответствия устраивается так, что внешняя форма вещи разногласна или созвучна в своем отражении с формой той же вещи, начертанной в душе, и душа, приведенная в движение этим скрытым оскорблением или лаской, ненавидит или любит эту вещь.

Без сомнения, совершенную конфигурацию создаваемого человека Божественная сила произвела в Ангеле и душе. Но в материи мира, как наиболее удаленной от Творца, строение человека отклонилось от Его совершенной формы.> *В материи, испытавшей лучшее воздействие, являет большее подобие, в другой же меньшее. Более подобная материя находится в согласии и в соответствии как с силой Бога и Идеей Ангела, так и с разумом души. Душа одобряет это соответствие. Ибо в самом соответствии в действительности и заключается Красота,* <а в этом одобрении чувство Любви. Так как Идея и разум чужды материи тела,

то строение человека признается подобным не по материи или величине, но скорее на основании чего-то другого, бестелесного. Когда есть это подобие, они совпадают. Когда они совпадают, есть Красота. По этой причине тело и Красота различны.

Если бы кто спросил, каким образом форма тела может быть подобна форме и разуму души и Ангела, пусть он посмотрит на здание и Архитектора. Вначале Архитектор зачинает в душе план здания и как бы его идею[3]. Затем он в меру своих сил сооружает дом таким, каким он его замыслил. Кто будет отрицать, что дом — тело и что вместе с тем он похож на бестелесную идею мастера, по подобию которой создан? Далее, здание должно почитаться подобным скорее на основании некоего бестелесного строя, нежели на основании материи. Итак, удали материю, если можешь, а ты можешь сделать это мысленно, и оставь строй. У тебя не останется ничего телесного, ничего материального. Напротив, останется тот же самый строй, который происходит от мастера и пребывает в нем. То же самое ты можешь сделать и с любым телом человека. Ты найдешь, что форма, соответствующая понятию ее в душе, — простая и лишена материи.>[4]

ГЛ. VI. СКОЛЬКО УСЛОВИЙ ТРЕБУЕТСЯ, ЧТОБЫ ВЕЩЬ БЫЛА ПРЕКРАСНОЙ, И О ТОМ, ЧТО КРАСОТА ЕСТЬ ДАР ДУХОВНЫЙ

Что же такое, наконец, Красота тела? Деятельность, жизненность и некая грация, сияющая в нем от вливающейся в него Идеи. Сияние этого рода проникает в материю не раньше, чем она будет надлежащим образом приуготовлена. Приуготовление живого тела заключено в трех вещах: порядке, мере и облике. Порядок означает интервалы между частями, мера — количество, образ — очертания и цвет. Ведь прежде всего надлежит, чтобы каждый член тела занимал естественное положение, уши, глаза, нос и

[3] Ср. с этим выражением с. 41 сл. и прим. 87.

[4] Ср. с этим изложением почти дословно совпадающее место из "Эннеад" Плотина (I, 6, 3), частично цит. на с. 32 (прим. 56).

прочее находились бы на своем месте, и глаза были на равных расстояниях от носа, а оба уха на равных расстояниях от глаз. Но одного равенства интервалов, относящихся к порядку, недостаточно, если к этому не присоединится мера частей, которая каждому члену в отдельности определяет среднюю величину при сохранении должной пропорции всего тела: <три носа, расположенные вдоль, должны составлять длину одного лица, полукружия обоих ушей, соединенные вместе, должны образовывать круг раскрытого рта, тот же круг должны образовывать и сочетания бровей, длина носа должна равняться длине губ, равным образом и уха. Обе глазные впадины должны быть равны отверстию рта, восемь голов должны составлять рост тела, ту же величину дадут распростертые по сторонам руки, равным образом голени и ступни ног.> [5] *Кроме того, мы считаем необходимым и наличие облика, чтобы искусно проведенные черты, и складки лица, и блеск глаз украшали тот порядок и ту меру частей.*

Хотя эти три начала и существуют в материи, они не могут быть никакой частью тела. Порядок существует в членах, но ни один член не может составлять порядка. Ведь порядок присутствует во всех членах. Но ни один член не существует во всех членах. К тому же порядок есть не что иное, как подобающий интервал между частями. А что другое мы назовем интервалом, как не расстояние между частями? Расстояние, в свою очередь, либо ничто и совершенно пустое пространство, либо какое-то протяжение линий. Но кто же назовет телами линии, которые лишены ширины и толщины, необходимо присущих телу? Далее, мера — не количество, а граница количества. Границы же — это поверхности, линии и точки, которые не

[5] Приводимые Фичино пропорции взяты отчасти из известного канона *Витрувия* (например, определение роста тела через величину восьми голов, длины лица — через троекратно увеличенную длину носа, и указание, что распростертые по сторонам руки равны по длине росту тела), отчасти же восходят к средневековой традиции, прослеживаемой как в сочинениях самих мастеров, так и в космологической литературе, для которой характерно, в частности, *отождествление* различных, никак не связанных между собою мер, встречающееся, например, у Помпония *Гаурика* и (иное по смыслу) у *Леонардо*. Ср. в связи с этим: *E. Panofsky.* — Monatshefte für Kunstwissenschaft, XV, 1921, l. c.

считаются телами, поскольку лишены глубины и толщины. Также и облик мы усматриваем не в материи, а в приятной гармонии света, теней и линий. Из всего этого явствует, что красота до такой степени чужда массе тела, что она никогда не соединилась бы с материей, если бы материя не испытала воздействия трех бестелесных приуготовлений, о которых мы сказали. Основой же их является уравновешенное смешение четырех элементов, дабы тело наше было наиболее сходно с небом, субстанция которого именно такова, и дабы оно не отступало от формы души вследствие какого-либо избытка в нем одной из влаг. Ведь тогда и небесный блеск будет легко сиять в теле, совершенно подобном небу, и та совершенная форма человека, которую имеет душа в материи умиротворенной и покорной, проявится отчетливее. <Далее, для усвоения Красоты почти таким же образом располагаются и звуки. Ибо их порядок состоит в повышении низкого звука на октаву, а затем в понижении. Мера — это должное движение по терциям, квартам, квинтам, секстам, а также тонам и полутонам.

Благодаря этим трем или нескольким элементам тела, состоящие из многих членов, деревья, животные, сочетания многих звуков приспособлены для усвоения Красоты. Тела же более простые, как, например, четыре стихии, камни, металлы, а также отдельные звуки в достаточной мере приноравливаются к Красоте посредством некоего внутреннего свойства, изобилия и ясности своей природы. Что касается души, по своей природе она лучше всего отвечает Красоте, потому что духовна и есть как бы зеркало, ближайшее к Богу, в ней, как мы сказали, блистает образ Божественного лика. Стало быть, как золоту совершенно не нужно ничего добавлять, чтобы оно явилось в своей красе, но нужно лишь удалить земную грязь, если таковая к нему пристала,> *так ни в каких добавлениях не нуждается душа, чтобы казаться прекрасной, но нужно лишь отложить телесные попечения и беспокойство, столь тревожное, изгнать смятение, страсти и страх, и тогда тотчас же воссияет природная красота души.*

<Впрочем, чтобы не затягивать нашу речь,> *из всего вышесказанного кратко заключим: Красота есть некая грация, живая и духовная, влитая сияющим лучом Бога сначала в Ангела, затем в души людей, в формы тел* <и звуки>, *которая посредством разума, зрения* <и слуха> *движет и*

услаждает наши души, услаждая, влечет и, увлекая, воспламеняет горящей любовью.

ДЖ. П. ЛОМАЦЦО[1]

<ГЛ. XXVI. О СПОСОБЕ ПОЗНАНИЯ И ПЕРЕДАЧИ ПРОПОРЦИЙ ПО КРАСОТЕ

Остается мне теперь рассказать про общие пути разумного расположения всех частей, на которые разделяется искусство, и прежде всего о пропорции, первой из всех, под каковою, в чем все между собою согласны, следует понимать ту бестелесную вещь, которая в телах содержит все члены совокупно и рождается в них их членениями. Хотя по сути она едина, способы познать и установить ее многообразны, сообразуясь с природой красоты, коей она служит в живописных произведениях, чтобы передать истину, наблюдаемую в телах. Истине следуют многими путями, сообразно находимому в телах различию, как по красоте души, так и по телесному устройству; о чем много рассуждают Платоники.>

Прежде же всего следует нам знать, что красота есть не что иное, как известная живая и духовная грация, сперва лучом Божиим изливаемая в Ангелов, в коей являются взору фигуры всякой сферы, там называемые прообразами и идеями; затем она переходит в души, где образы именуются мыслями и понятиями, и наконец в материю, где их называют образами и формами <и здесь при посредстве разума и зрения она радует всех, но кого более, кого менее, по причинам, о которых будет сказано ниже>. *Эта красота сияет в едином лике Божием в трех зерцалах, по порядку расположенных, в Ангеле, в Душе и в Теле, в первом, как ближайшем, наисветлейше, во втором, как отдаленном, не столь светло, в третьем, как удаленнейшем, очень тускло. Но Ангел, поскольку не стеснен телом, сам в себе отражается и видит в себе самом изваянную красоту свою. Душа же, созданная, чтобы быть окруженной телом земным, склоняется к телесному служению. Каковою склонностью отягченная, предает забвению эту красоту,*

[1] *G. P. Lomazzo.* Idea del Tempio della Pittura, 1590, гл. 26 (в цитируемом нами втором, болонском, издании — с. 72 сл.).

кою в себе скрывает, и будучи телом земным всецело облечена, предает себя этому телу во служение, подчиняя ему чувство, а иногда и самый разум. Отсюда проистекает, что она не соблюдает той красоты, которая в ней непрестанно сияет, пока не возрастет ее тело и не пробудится разум, коим она красоту созерцает, в очах мировой машины светящуюся и в оной пребывающую. Наконец, красота тела есть не что иное, как некое действие, живость и грация, в нем сияющая под влиянием его идеи, и оно только тогда в материи сказывается, когда та в высшей степени подготовлена. Такая же подготовка живого тела совершается в трех вещах, каковы суть порядок, мера и облик. Порядок означает различие частей, мера — их количество, а облик — это их очертания и цвет. Поскольку нужно прежде всего, чтобы всякий из членов был на своем должном месте, чтобы глаза, к примеру, равно были близки носу, и уши равно далеки от глаз. Но этого равенства расстояний, порядку принадлежащего, еще не достаточно, если не присоединится к этому мера частей, каковая сообщает всякому члену должную величину, соблюдая соразмерность целого тела, как будет сказано далее, а помимо этих двух необходим и облик, чтобы искусные линии и блеск очей украшали бы порядок и меру частей. Эти три вещи, хотя и находятся в материи, тем не менее частью ее быть не могут <как утверждает Фичино в рассуждении на Платонов "Пир", говоря, что> *порядок членов не есть какой-либо член, поскольку порядок во всех членах присутствует, а ни один член не присутствует во всех. Прибавим, что порядок есть не что иное, как подобающее расстояние частей, расстояние же — либо ничто, либо пустота, либо отрезок линии. Линии же телом быть не могут, поскольку ни широтой не обладают, ни глубиною, телу необходимыми. Сверх того, порядок есть не количество, но предел количества, пределы же суть поверхности, линии и точки, каковые вещи, глубины не имеющие, телами называть нельзя. Наконец, и облик не есть материя, но радостное согласие света, тени и линий. И тем доказывается, что красота столь далека от телесной материи, что может явиться в ней, если только будет предварена этими тремя бестелесными предуготовлениями, основание коих есть упорядоченная сложность четырех элементов, поскольку наше тело весьма похоже на Небо, субстанция которого упорядочена.*

И если не возмутится душа по избытку некоторой влаги, то без труда проявится небесное сияние в теле, подобном Небу и той совершенной форме человека, какою обладает душа в мирной и послушной материи. <Что касается устройства тел, то оно явствует из тех свойств, по которым все наши тела между собою несхожи, свойства же эти одно с другим то более, то менее различны, как о том пространно пишут математики (т. е. астрологи) и как мы видим это по опыту. Но не может быть более четырех основных разновидностей различия, однако, согласно с числом элементов и силою их свойств, кои математики утверждают основоположными для всех форм или видов тел человеческих. И поскольку огонь по свойствам своим прежде всего теплый и сухой, из которых первое расширяет, а второе делает жестким, то из этого следует, что тела, управляемые Марсом, членами велики, хорошо развиты, тверды и волосаты. Поскольку воздух в основе имеет влагу, а теплоту приемлет от огня, который отнюдь не расширяет там, где влага умягчает и разжижает, по таковой причине тела, управляемые Юпитером, не столь крупны членами, как те, что управляются Марсом, но умерены, нежны на ощупь и хорошо развиты. Поскольку вода в основе имеет холод и в воздухе приобщается влаге, а холод сжимает и делает твердым, тогда как влага мягчит, то Лунные тела меньше Юпитеровых, да и несоразмерны, жестки и слабы. Наконец, поскольку земля в своем естестве прежде всего суха от действия огня и холодна от воды, сухость же и холод необычайно жестки, то Сатурновы тела несравненно более жестки, нежели Марсовы, и членами невелики и кривы. Из этих же четырех качеств рождаются все прочие сочетания, то есть Солнечные тела, каковые, сообразно с мнением о них Звездочетов, поскольку Солнце причастно некоторым из качеств Сатурна, не столь тверды членами, как Марсовы, но тверже Юпитеровых и менее их размерами, тела же Венерины, поскольку эта планета склоняется к природе Юпитера, велики и весьма соразмерны, нежны и членами прекрасны, поскольку обладают природою умеренною по влаге и теплу. Так же и Меркуриевым телам определяют форму сообразно свойствам Меркурия. Из чего можно понять, что от этих действительных и страдательных качеств по преимуществу зависит красота, и она должна быть выражена в произведении в своих соразмерностях и членах, перенятых от естественного образа души,

в коей материя устрояется в Сатурне важностью, в Юпитере великолепием и веселостью, в Марсе крепостью и доблестью, в Солнце великодушием и благородством, в Венере приятностью, в Меркурии сметливостью и сообразительностью, в Луне снисходительностью. Также, напротив, и разлагается в Сатурне ничтожеством, в Юпитере скупостью, в Марсе жестокостью, в Солнце поношением и тиранством, в Венере бесстыдством, в Меркурии преступлением и чародейством, в Луне же непостоянством и легкомыслием. Если такая красота окажется кому-либо не по нраву, то по одной лишь причине противоположности оных качеств. Ибо мы знаем с полным основанием, что в движениях, в действиях, в телах, голосами, в расположении членов и окраскою Марсовы и Венерины люди непохожи на Сатурновых, Марсовы — на Юпитеровых, Сатурновы, Юпитеровы, Солнечные, Меркуриевы и Лунные — на Марсовых, Марсовы, Меркуриевы и Лунные — на Солнечных, Сатурновы — на Венериных, Марсовы и Солнечные — на Меркуриевых, Марсовы, Солнечные и Меркуриевы — на Лунных. И, напротив, на Сатурновых похожи люди, в коих есть что-то Меркуриево, Юпитерово, Солнечное и Лунное, на Юпитеровых — Сатурновы, Солнечные, Венерины, Меркуриевы и Лунные, на Марсовых — Венерины, а на Солнечных — Юпитеровы и Венерины, на Венериных — Юпитеровы, Марсовы, Солнечные и Меркуриевы, на Меркуриевых — Юпитеровы, Венерины и Сатурновы, и, конечно, на Лунных походят Юпитеровы, Венерины и Сатурновы. И тем виднее это соответствие или разноречие в созданиях, чем более сообразны либо разноречивы расположения элементов по отношению к душам, с которыми элементы возрастают. Отчего случается, что когда некто увидит четверых или, скажем, шестерых мужчин или женщин, один или одна из них понравится ему более, нежели иной или иная, а другой, напротив, возненавидит того, кто понравился первому. И особенно это понятно в искусствах, ибо одному некое искусство отвратительно, а другому оно приятно, отчего и получается, что каждому — свое искусство. Однако ни в чем ином этого не видно так, как в суждении о красоте, или вкусе, ибо, пусть некая женщина воистину красива, тем не менее не всем мужчинам, видящим ее, покажется она равно красивою. Ибо одному понравится она очами, другому носом, одному устами, другому челом, власами, шеею, персями, руками, одному одним, а другому

другим. Кому-то понравится изящество, а кому-то добродетель, кому-то движение, а кому-то взгляд. И так и случается со всеми телами, ибо одна их часть нравится и почитается красивою, как очи, другая же не нравится и осуждается, как чело или уста. Однако должно внимательно рассматривать все эти вещи, чтобы уметь сообщить подобающую естеству тел и действий соразмерность, дабы были они вполне приятны либо неприятны. Поэтому сообщена будет в истории красота Солнечного Царя величию и действию князя или того, кто повелевает, красота ратника Марсова — схваткам и столкновениям и действиям нападения или защиты, красота Венерина подданного — изяществу и нежности того, кто говорит, или целует, или любезничает. Итак, решится все к наилучшему удовольствию, если придавать всякому телу предметы, соответствующие его природе и занятию, скажем, палачу — удавки, тупицы и плаху, детям — птиц, собак, цветы и прочие безделки. И все это Живописец обретет в согласованности искусства, Философ — в изображении сообразно материи, Историк — в наставлениях, а прочие художники — каждый в том, что его касается. И все это яснейшим образом видно из опыта, да и, оставив разговор о членах и их соразмерностях, возьмем изображение лица, сделанное с живого человека, — в присутствии того, с кого оно писано, многие станут судить его на множество манер, сообразно с природой зрения каждого. Потому что одному оно покажется цветом близко к естественному, другому — более белым, иному — более желтым, а еще иному — более красным либо более темным. Это происходит оттого, что в Живописи свет не светит, как светит он в природе, и лучи, из глаз исходящие, естественно соответствуют своему качеству, материя же не должна светить в душе. Потому и видны различия в подражании как краскам, о чем я говорил, так и поверхностям, кои покажутся одному шире, другому уже, либо длиннее, либо короче. Из чего мы можем заключить, что художнику подобает более следовать разуму, нежели чьему-либо особому удовольствию, поскольку произведение должно быть всеобщим и совершенным, поступать же иначе — значит работать как бы в темноте.> *Не таков обычай тех, кто полагает, что ради появления красоты в произведениях не забота и попечение о теле потребны, а изгнание волнений вожделения и страха, чтобы показать нам в творениях разумную естественную красоту* <их души и тех, кто благоустроен и свободен от страстей, кто позже

художников одобряет и хвалит, пренебрегая болтовнею тех, кто более привязан к чувственным плотским удовольствиям, нежели к духовному разумению, отчего и живут как в грязи, лишены всякого света разума.> *Ибо истинная красота — только та, что открывается разумом, а не двумя этими телесными окнами, что легко показать, поскольку никто не ставит под сомнение, что она есть в Ангелах, в душах и в телах и что глаз не может видеть без света. Ибо фигуры и краски тела невидимы, если не озарены светом, и не являются со своей материей глазу, а ведь надлежит им быть в глазу, чтобы их можно было увидеть. Так и свет Солнца, написанный красками и фигурами всех тел, с которыми он сталкивается, предстает очам с помощью естественного луча. И таким образом схватывая это живописание, мы начинаем видеть этот свет и все, что живописано в нем. Поскольку весь строй мира, что мы видим, схватывается очами не таким, каков он в телесной материи, но таким, каков он в свете, льющемся в очи. И поскольку он уже в этом свете, отделенный от необходимой материи и бестелесный, вся красота этого мира представляется светом. Итак, если он воплощен в очах наших, а не в телах, то тем более открывается нам красота, чем более она в добро устроенной материи оказывается подобной подлинному образу, излитому в Ангела и в душу Божественным лучом. Там, где материя, сообразуясь с силой Божией и с Ангельской Идеей, сообразуется также и с разумом души, там она подтверждает достоинство этого сообразования, в коем и состоит красота, каковая в силу такого расположения материи различна во всех телах, где более и где менее является, согласуясь или противореча тому образу, коим душа от своего начала обладает.* <И вот из этой красоты, излитой в тела и то более, то менее в них проявляющейся, как было сказано, прилежный живописец должен извлекать соразмерности и приспосабливать их к своему произведению согласно качествам, или различным природам, упомянутым выше.>

ПРИЛОЖЕНИЕ II

ДЖ. П. БЕЛЛОРИ
"ИДЕЯ ЖИВОПИСЦА, СКУЛЬПТОРА И АРХИТЕКТОРА, ИЗБРАННАЯ ОТ ЕСТЕСТВЕННЫХ КРАСОТ, ПРЕВОСХОДЯЩАЯ ПРИРОДУ" [1]

Этот всевышний и вечный разум, творец естества, созидая чудесные творения свои, в высочайшем созерцании самого себя, установил первообразы, называемые Идеями, так что все, что есть, запечатлела эта первая Идея, образовав удивительное сплетение тварных вещей. Но небесные тела над луною, не подверженные перемене, остались навсегда прекрасными и упорядоченными, как по размеренным сферам и по сиянию их ликов познаем мы их вечно истинными и прекрасными. Противное произошло с подлунными телами, подпавшими извращению и уродству; и хотя Природа всегда стремится к свершению своих превосходных действий, тем не менее от неоднородности материи извращаются формы, и нарочитым образом ущербляется красота человеческая, как мы видим по нескончаемым бесформенностям и несоразмерностям, сущим в нас. Потому благородные Живописцы и Ваятели, подражая этому первому мастеру, тоже образуют в уме своем образец превосходной красоты, и созерцая его, очищают (emendano) [2] природу от погрешностей цвета и линии. Эта Идея, или Богиня Живописи и Скульптуры, коль скоро открылись священные покровы высоких гениев Дедалов и Апеллесов, является нам и нисходит на мраморы и холсты; рожденная естеством превосходит свое рождение и становится родником искусства, изме-

[1] Gio. Pietro Bellori. Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni. Roma, 1672, I, p. 3–13. Приведено также содержательно тесно связанное с "Идеей..." введение к "Жизнеописанию Аннибале Карраччи" (ibid., p. 19–21).

[2] Выражение emendare ("школьный термин филологического характера" — *Schlosser*, Materialien zur Quellenkunde, IX, S. 88) встречается в аналогичном употреблении уже у Альберти (цит. в прим. 189).

ренная циркулем разума превращается в меру руки, и одушевленная воображением дает жизнь образу. По приговору величайших философов, есть несомненно образцовые причины в душах Художников, которые пребывают постоянно прекраснейшими и совершеннейшими. Идея Живописца и Скульптора есть тот совершенный и благородный образец ума, воображенной форме которого подражая, воспроизводят вещи, предстоящие зрению: таково определение Цицерона в "Ораторе", посвященном Бруту. "И вот, так же как в формах и фигурах есть нечто превосходное и совершенное, мыслимому образу которого подражает то, что предстает нашим очам, так и образ совершенного красноречия мы постигаем душой, а его отображение ловим слухом" [3]. Так Идея являет совершенство естественной красоты и соединяет правду и правдоподобие вещей, предстающих взору, стремясь всегда к наилучшему и чудесному, отчего не только соперничает с природой, но и превосходит ее, открывая изящество и законченность в ее творениях, которые та не всегда умеет выказать во всем совершенными. Это достоинство подтверждает Прокл в "Тимее", говоря: если ты возьмешь человека, созданного природою, и другого, образованного искусством ваяния, природный уступит красотою облика, поскольку искусство творит с бóльшим тщанием [4]. Но Зевксис, отобравший пять девушек и создавший столь знаменитый образ Елены [5], Цицероном поставленный в пример Оратору, поучает разом и Живописца, и Скульптора созерцать Идею лучших естественных форм, выбирая между ними разные тела, отдавая предпочтение изящнейшим.

[3] *Цицерон.* Оратор, II, 7 сл. [пер. М. Л. Гаспарова, см. прим. 20]. Ср. выше с. 20 сл. и с. 92 сл.

[4] *Прокл.* Комментарий к "Тимею", II, 122b: "И если ты возьмешь человека, сотворенного природой, и другого, устроенного художеством ваяния, отнюдь не во всем естественный облик человека будет благороднее; во многом художество достигает бóльшей безукоризненности" [пер. С. С. Аверинцева]. Беллори, вероятно под влиянием Юниуса, интерпретирует это место слишком широко: Прокл говорит лишь, что реальный человек *никоим образом не прекраснее* изображенного искусством, ибо во многих отношениях искусство более точно.

[5] *Overbeck*, № 1667–1669. В эпоху Возрождения пример этот приводился почти в каждом сочинении, так или иначе касавшемся эстетических проблем.

Однако не думаю, чтобы он мог найти в одном-единственном теле все те совершенства, кои искал для прелести Елены, поскольку природа никогда не творит отдельных вещей, совершенных в каждой своей части. "Ибо он не думал, будто может в единственном теле обнаружить все, что искал для выражения красоты, поскольку ничего в простейшем роде природа не отточила во всех отношениях" [6]. Но Максим Тирский настаивает на том, что образ Живописцев, от разных тел полученный, порождает красоту, каковая не обнаруживается ни в одном естественном теле, с прекрасными изваяниями сближаемом [7]. В том же самом убеждал и Паррасий Сократа, что Живописец, поставив перед собою в каждой форме природную красоту, должен собирать от разных тел воедино, что в каждом из них по частям находит наисовершеннейшего [8]. И природа по этой причине столь ниже искусства, что Художники-подобнописцы и подражатели телам без различия и выбора Идеи часто осуждались: Деметрия оценили как слишком близкого к природе [9], Дионисия хулили за то, что он писал людей нам подобными, и называли обыкновенно ἀνθρωπόγραφος, то есть человекописцем [10]. Павсон [11] и Переик [12] были осуждены по большей части за то, что подражали худшим и подлейшим, как в наши време-

[6] *Cicero.* De Inventione, II, 1, 1.

[7] *Максим Тирский.* Φιλοσοφούμενα, XVII, 3 (ed. Hobein, p. 211): "Таким же образом и у этих ваяющих статуи, собирающих от каждого все прекрасное и посредством искусства сводящих в единое изображение, созидалась единая красота, беспорочная, совершенная, гармоничная. И тебе не сыскать такого тела, которое действительно в точности было бы подобно изваянию. Ибо искусства устремляются к наипрекраснейшему".

[8] *Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе, III, 10, 1. Ср. выше прим. 31.

[9] *Лукиан.* Φιλοψεύδ, 18 и 20 ("ἀνθρωποποιός"); *Квинтилиан.* Inst. Or., XII, 10, 9 (здесь имеется и воспроизводимая Альберти жалоба на то, что он стремился более к сходству, чем к красоте); *Плиний.* Epist., III, 6.

[10] *Аристотель.* Поэтика, 2: "Полигнот, например, изображал лучших людей, Павсон — худших, а Дионисий — обыкновенных". Плиний (Естественная история, XXXV, 113) называет художника ἀνθρωπογράφος ибо он nihil aliud quam homines pinxit [писал только людей].

[11] *Аристотель.* Поэтика, 2 и Политика, VIII, 5, 7.

[12] *Плиний.* Естественная история, XXXV, 112.

на Микеланджело да Караваджо был чрезмерно близок к природе, писал подобных, Бамбоччо же — наихудших. Упрекал ведь Лисипп толпу Скульпторов в том, что они делали людей такими, какими находили их в действительности, себя же восхвалял за то, что ваял их, каковы они должны были быть [13], это Аристотелево наставление едино и для Поэтов, и для Живописцев [14]. Такового заблуждения не вменялось Фидию, внушавшему восхищение зрителям формами Героев и Богов, поскольку подражал он более Идее, нежели Природе; и Цицерон, говоря о нем, утверждает, что Фидий, представляя Юпитера или Минерву, созерцал не какой-либо предмет, от коего брал бы подобие, но рассматривал в уме своем великую форму красоты, вглядываясь в нее, устремлял ум и руку к ее подобию. "Так и сам художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ красоты, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию" [15]. Поэтому и Сенеке, хотя он и стоик и строгий судия наших искусств, показалось делом великим и поразительным, что сей Ваятель, не видав ни Юпитера, ни Минервы, тем не менее постиг в душе божественные их формы. "Юпитера Фидий не видел, тем не менее создал его словно бы мечущим громы. И не стояла Минерва пред глазами его, тем не менее благородный дух силой искусства постиг и изобразил богов" [16]. Аполлоний Тианский поучает нас тому же, что воображение делает художника более мудрым, нежели подражание, поскольку сие делает только то, что видит, оное же делает и то, чего не видит, соотносясь с видимым [17]. Если теперь захотим мы с наказами древних Мудрецов сравнить еще и наилучшие наставления наших новых, то Леон Баттиста Альберти учит,

[13] Ibid., XXXIV, 65. Примечательно, что Беллори понял это место в смысле, прямо-таки обратном тому, что здесь имеется в виду: Лисипп (таков подлинный смысл) утверждал, что изображает людей не такими, каковы они есть, *но такими они кажутся* (quales viderentur esse). Так что его следовало бы назвать как раз "иллюзионистом".

[14] *Аристотель.* Поэтика, 2.

[15] *Цицерон.* Оратор II, 9 [пер. М. Л. Гаспарова. См. прим. 20].

[16] *Сенека* (Старший!). Rhet. Controv., X, 34.

[17] *Филострат.* Жизнь Аполлония Тианского, VI, 19 (hrsg. v. Kayser, τὰ Σωζόμενα, 1853, S. 118). Ср. прим. 37.

что любо во всех делах не только подобие, но прежде всего красота и что следует отыскивать в прекрасных телах части самые достохвальные[18]. И Леонардо да Винчи учит живописца создавать себе эту Идею и рассматривать то, что видит, и рассуждать с собою, отбирая части наилучшие от всех вещей[19]. Рафаэль из Урбино, великий учитель всех, кто знает, так пишет к Кастильоне о своей Галатее: "Чтобы написать одну красавицу, мне нужно было бы видеть многих, но поскольку нет недостатка в красивых женщинах, я пользуюсь некоей Идеей, приходящей мне на ум"[20]. Гвидо Рени, который в изяществе превзошел всякого художника нашего века, посылая в Рим образ Св. Михаила Архангела для Церкви Капуцинов, также писал монсиньору Массани, домоправителю Урбана VII: "Желал бы я владеть кистью Ангельскою или образами Райскими, дабы изобразить Архангела и увидеть его на Небе, но не сумел я вознестись столь высоко, и тщетно искал его на земле я. И вот соблюдал я ту форму, какую в Идее себе составил. Имеется и Идея безобразия, но оставлю ее до изъяснения в Демоне, поскольку бегу его и в мысли и в уме держать его не стараюсь". Похвалялся при этом Гвидо, что изобразил красоту не такою, какою она открывалась глазам, но подобною той, что видел в Идее; поэтому его прекрасная Елена похищенная наравне с древнею Зевксисовой была прославлена. Но не была она столь прекрасна, сколь изображена ими, поскольку были в ней недостатки и изъяны; более того, полагают, будто никогда она и не плавала в Трою, но вместо нее была доставлена туда ее статуя, за красоту которой воевали десять лет. И считается, что Гомер в поэмах своих возвеличил некую женщину, смертную, чтобы польстить грекам и прославить свою историю о Троянской войне, так же, как вознес он Ахилла и Улисса в крепости и совете. И как Елена со своей природной красотой не равнялась формам Зевксиса и Гомера, так не было и женщины, которая красотою могла бы равняться с Венерой Книдской или Минервой Афинской, названной прекрасноликой, нет ныне ни мужчины, который

[18] *Альберти.* Ук. соч. Т. II, с. 59 (ср. прим. 101).

[19] *Леонардо.* Трактат о живописи, 88 и 98, и там же 53 (внутренние discorsi живописца с самим собой).

[20] Ср. с. 56. Слова "великий учитель тех, кто знает" — известная цитата из Данте [Ад, IV, 131].

в крепости соперничал бы с Гликоновым Геркулесом Фарнезским, ни женщины, не уступающей прелестью Медицейской Венере Клеомена. По этой причине лучшие Поэты и Ораторы, желая восхвалить некую сверхчеловеческую красоту, прибегают к сравнению со статуями и картинами. Овидий, описывая прекрасного Кентавра Киллара, величит его за сходство с наиболее прославленными изваяниями:

> Милая честность в лице, голова его, плечи и руки,
> Грудь, мужская вся часть знаменитые напоминала
> Статуи скульпторов [21].

В другом же месте воспел он Венеру, которая, не изобрази ее Апеллес, по сю пору осталась бы погруженною в море, где родилась:

> Если б Венеру свою Апеллес не выставил людям,
> Все бы скрывалась она в пенной морской глубине [22].

Филострат превозносит красоту Евфорба, похожего на изваяния Аполлона [23], и утверждает, что Ахилл настолько превосходит красотой Неоптолема, своего сына, насколько красавцев превосходят статуи [24]. Ариосто, изображая красоту Анджелики, уподобляет ее, привязанную к скале, едва ли не изваянию рук хитроумного Художника:

> Счел бы Руджьеро, что она — изображение
> Из алавастра или достославного мрамора,
> Или прилеплена к скале
> Искусством хитроумного ваятеля [25].

В этих стихах Ариосто подражал Овидию, описывавшему Андромеду:

> Только лишь к твердой скале прикованной за руки деву
> Абантиад увидал, — когда бы ей веянье ветра

[21] *Овидий.* Метаморфозы, XII, 397 [пер. С. В. Шервинского].
[22] *Овидий.* Искусство любви, III, 401 [пер. М. Л. Гаспарова].
[23] *Филострат.* Ἡρωικός, 725 (Kayser, S. 317).
[24] Ibid., 739 (Kayser, S. 324).
[25] *Ариосто.* Неистовый Роланд, X, ст. 96 (ср. также VII, ст. 11 и XI, ст. 69 сл.).

Не шевелило волос и не капали теплые слезы,
Он порешил бы, что мрамор она [26].

Марино, славя Магдалину, написанную Тицианом, рукоплещет в похвалу живописи и возносит Идею Художника над природными вещами:

Но уступает Природа и уступает правда
Перед тем, как изобразил ее ученый Художник,
Ибо какою он носил ее в душе и в мысли,
Столь прекрасною и живою и написал ее тут [27].

Откуда явствует, что не по праву Кастельветро в "Трагедии" порицает Аристотеля, утверждая, будто достоинство живописи состоит в создании образа не только прекрасного и совершенного, но и подобного естеству, то ли прекрасному, то ли безобразному; как будто избыток красоты уменьшает сходство [28]. Сказанное Кастельветро относится

[26] *Овидий.* Метаморфозы, IV, 671 [пер. С. В. Шервинского].

[27] *Marino.* La galleria distinta. Milano, 1620, p. 82 (любезно сообщено проф. Вальтером Фридлендером из Фрайбурга).

[28] *Lodovico Castelvetro.* Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta, II, 1 (по доступному нам базельскому изданию 1576 г., с. 72): "Но поскольку Аристотель приводит пример удовольствия, получаемого из подражания в живописи, чтобы показать нам удовольствие, получаемое из подражания в поэзии, следует знать, что пример этот не самый лучший; затем что Живописец доставляет менее удовольствия там, где высшее удовольствие доставляет единственно поэзия, и там, где большее и высшее удовольствие доставляет Живописец, поэзия не только не доставляет удовольствия, но еще и бывает неприятна. Поскольку живопись ... следует разделить на две части: на ту, что изображает вещь определенную и известную, например определенного и особенного человека, положим, Филиппа Австрийского, короля Испанского, и на ту, что передает вещь неопределенную и безвестную, например человека неопределенного и вообще человека". Изображение определенной и известной личности — таков дальнейший ход рассуждений — ценится в живописи в значительно большей степени, чем какого-то "человека вообще" (ибо в первом случае от художника требуется гораздо больше труда и искусства, и малейшее несходство приводит к серьезнейшим упрекам в его адрес) — в поэзии же дело обстоит наоборот, так что принципы изобразительного и поэтического

к живописцам-копировщикам (pittori icastici [29]) и создателям портретов, каковые не хранят никакой Идеи и подчинены уродству лица и тела, не имея возможности приумножить красоту или исправить естественное безобразие, не утратив при этом сходства, поскольку в таком случае портрет оказался бы краше, но менее сходным. Не это копирующее подражание имеет в виду Философ, но наставляет трагика обыкновению лучших, с помощью примера хороших Живописцев и творцов совершенных изображений, которые прибегали к Идее; и вот его слова: "А так как трагедия есть изображение людей лучших, то должно подражать хорошим портретистам: они именно давая изображение какого-нибудь лица и делая портреты похожими, изображают людей более красивыми (ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν)" [30].

Следовательно, делать людей красивее, чем бывают они обыкновенно, и избирать совершенное подобает Идее. Но не одна у этой красоты Идея, — различны ее формы, и мощны, и великодушны, и веселы, любого возраста и любого пола. Ведь не только на Идейских сладостных горах мы с Парисом восхваляем чарующую Елену или в Нисских садах славим юного Вакха; но на утомительных меналийских и делосских играх любуемся тулоносцем Аполлоном и лучницей Дианой. Иной, несомненно, была красота Юпитера на Олимпе и Юноны на Самосе, иной — Геркулеса в Линде и Купидона в Феспии; так различным подобают различные формы, ибо красота — не что иное, как то, что сотворяет вещи такими, каковы они по их собственному и совершенному естеству; что и избирают наилучшие Живописцы, созерцая форму каждой. Сверх того, должны мы учесть, что, как Живопись есть представление человеческих действий, Живописец должен вместе с тем держать в уме примеры чувств, соответствующих этим действиям, подобно тому как Поэт хранит Идею смеха, и плача, и страха, и отваги. Эти

"подражания" можно назвать диаметрально противоположными: там — "подобие внешнее, которое предстает глазам", здесь — "подобие внутреннее, что открывается разуму".

[29] Относительно этого платоновского выражения, которое Юниус, например, толкует столь же неверно, как Комании и Беллори, ср. изложенное в прим. 144 и 259, а также на с. 17 сл.

[30] *Аристотель.* Поэтика, 15 [пер. В. Аппельрота].

движения с тем большею силою сохранят свое напечатление в душе Мастера при постоянном созерцании природы, поскольку невозможно ему передать их рукою по естеству, ежели прежде не образует он их в фантазии; и для этого необходима величайшая внимательность, поскольку всегда невидимы движения души, кроме как в иные мимолетные и кратчайшие мгновенья. И вот, Живописец или Скульптор берется за подражание действиям модели, ему предстоящей, словно бы и нечувствующей вовсе; на самом же деле страждет она духом и членами в то время, когда движется или замирает по чужой воле. Поэтому-то и необходимо создать себе образ согласно природе, наблюдая человеческие волнения и сочетая телесные движения с движениями душевными, так чтобы одни зависели взаимно от других. И, чтобы не обойти и Архитектуры, прибегает и она к своей совершеннейшей Идее: говорит Филон [31], что Бог, как добрый Зодчий, созерцая Идею и по представшему ему образу устроил мир согласно миру идеальному и разумному. И поскольку Архитектура зависит от образов идеальных, возвышается и она над природою; так Овидий, описывая утку Дианы, хочет, чтобы природа, создавая ее, подражала искусству:

> Не достиженье искусств, но в ней подражала искусству
> Дивно природа сама [32],

что имел в виду, возможно, Торквато Тассо, описывая сад Армиды:

> Искусство природы, кажется, забавы ради
> Подражателю своему [искусству] шутя подражает [33].

Строение это столь превосходно, что Аристотель рассуждает так: если бы здание, коим только и занимается Зодчество, было вещью естественною, то было бы творением природы, вынужденной использовать те же самые правила, чтобы придать ему совершенство [34], поскольку и самые жилища Богов были измышлены Поэтами с искусством Зодчих, уснащены арками и колоннами, как и описывали они

[31] *Philo.* De opificio mundi, IV; ср. прим. 71.

[32] *Овидий.* Метаморфозы, III, 158 [пер. С. В. Шервинского].

[33] *Тассо.* Освобожденный Иерусалим, XVI, 10.

[34] *Аристотель.* Физика, II, 8, 199 [Соч.: В 4-х т. Т. 3. М., 1981, с. 98; пер. В. П. Карпова]: "Если бы дом был из числа

Царство Солнца и Любви, вознося Зодчество на небо. Так эта Идея и божественность красоты была древними Ревнителями мудрости образована в их умах при постоянном созерцании красивейших частей в вещах естественных; отвратительна же и преподла другая Идея, по большей части образующаяся из опыта, коль скоро настаивает Платон, что Идея — совершенное знание вещи, зачинающееся по Природе[35]. Квинтилиан учит нас, что все вещи, усовершенствованные человеческим искусством и талантом, начало имеют в самой Природе[36], из которой исходит истинная Идея. И потому те, кто, не зная истины, во всем движутся согласно опыту, измышляют личины вместо ликов; не разнятся от них и другие, кто подражает чужому таланту и копирует чужие идеи, кто создает не детей, а выродков Природы, кто, кажется, поклялся и мазком не отступиться от своих учителей. К этому злу присовокупляется и то, что, по скудости своих дарований не умея выбрать лучшее, отдают они предпочтение слабостям своих наставников и создают себе идею наисквернейшую. Иное с теми, кто бахвалится именем Реалистов, верных природе; они не представляют в уме своем никакой Идеи, в точности передают недостатки тел, привыкают к уродству и ошибкам, равно присягая модели, как и их наставник; и как только исчезнет модель перед ними, лишаются они вместе с нею и всего своего искусства. Уподобляет Платон первых из этих Живописцев Софистам, которые основываются не на истине, но на ложных измышлениях мнения[37]; вторые подобны Левкиппу и Демокриту, которые из нелепейших атомов слагают тела.

природных предметов, он возникал бы так же, как теперь [создается] искусством". Аристотель, разумеется, совершенно далек здесь от того, чтобы давать *оценку* архитектурного творчества в смысле perfettione (совершенства) Беллори: сравнением природного творчества с художественным он хочет лишь обосновать *телеологическую целесообразность* природных процессов, τινος ἕνεκα γίγνεσθαι (ср. комментарий Фомы, весьма инструктивный именно в данном месте, Fretté-Maré, XXII, p. 373 ff.).

35 См. прим. 258.

36 *Квинтилиан.* Inst. Or., II, 17, 9: Illud admonere satis est omnia, quae ars consummaverit, a natura initia duxisse.

37 *Платон.* Софист, 236 сл. Понятие μίμησις φανταστικὴ встречается у Беллори в преобразованном виде: φαντασία для него (так же как и для Команини) не *чувственная види-*

И так искусство Живописи ими низводится до мнения и навыка, подобно тому, как Критолай утверждал, будто красноречие — только разговорный навык и только ловкость в удовольствии, τριβή и χακοτεχνία или, скорее, ἀτεχνία[38], безыскусное и бессмысленное одеяние, лишая ум всякого значения и отдавая все чувству. Поэтому высший разум и Идею наилучших Живописцев готовы счесть они скорее за свойственный каждому из них рабочий навык сочетания с мудростью — невежества; но возвышенные духом, возносясь помыслом к Идее прекрасного, лишь ею восхищаются и созерцают ее как вещь божественную. И это там, где чернь связывает все с ощущением глаза; восхваляет вещи, написанные естественно, поскольку привыкла видеть их такими, ценит красивый цвет, а не прекрасные формы, в которых ничего не смыслит; пресыщается изяществом, одобряет новшества; презирает разум, следует мнению и удаляется от истины искусства, на которой словно на должном основании воздвигнуто благороднейшее изваяние Идеи. Нам оставалось бы сказать, что древние Скульпторы использовали восхитительную идею, как мы упомянули, и потому необходимо изучать самые совершенные древние изваяния, поскольку они ведут нас к очищенным красотам природы и с тою же целью обращают око к созерцанию иных превосходнейших мастеров; но оставим эту материю для особого рассуждения о подражании, к удовольствию тех, кто клянет изучение древних скульптур. Что же до Зодчества, то скажем, что Архитектор должен измыслить благородную Идею и поставить себе определенный закон, каковой будет ему порядком и правилом, поскольку изобретения его суть ордер, рас-

мость, а *произвольное внутреннее представление*, поэтому в "*маньеристах*" усматривает он "фантастических" художников, которых Платон отождествлял скорее с так называемыми "*реалистами*". Различие же между ним и Комании — и это следует еще раз подчеркнуть — состоит в том, что он в равной мере отвергает цель как pittori fantastici, так и pittori icastici (т. е. "простое подражание природе" в его понимании).

[38] О Критолае перипатетике и его поношениях риторики ср.: *Квинтилиан*. Inst. Or., II, 15, 23 (τριβή — навык) и II, 18, 2 (χακοτεχνία — манерность, деланность и ἀτεχνία — неискусность); далее *Секст Эмпирик*, πρὸς Ῥήτορας (Против риторов), passim, собрано в: Philodemi voll. Rhet., ed. Sudhaus, suppl. 1895, p. IX ff.

положение, мера и эвритмия целого и частей. Что же касается убранства и украшения ордеров, то надлежит выбрать Идею, установленную и проверенную на примерах Древних, кои с успехом долгих опытов положили, каковым быть сему искусству, ибо Греки установили пределы и соразмерности наилучшие, подтвержденные ученейшими веками и согласием и преемством Мудрых, ставшие законами чудесной Идеи и последней красоты, изменить которую нельзя не разрушив целого, ибо едина она во всякой своей части. Однако извращают ее те, кто новшествами ее меняют, так что с красотой соседствует безобразие, как порок с добродетелью. Сколь великое зло усматриваем мы в падении Римской Империи, вместе с которой пали все добрые Искусства, а с ними и более всех прочих Зодчество, ибо эти варварские строители, презирая образцы и Идеи Греков и Римлян и красивейшие здания древности, долгие века тешили свое безумие орденными причудами, уродуя Зодчество безобразнейшим беспорядком. Много потрудились Браманте, Рафаэль, Бальтазаре, Джулио Романо и после них Микеланджело, чтобы из героических развалин вернуть Архитектуру к начальной ее Идее и виду, отбирая изящнейшие формы древних зданий. Ныне же, вместо того, чтобы возблагодарить этих мудрых мужей, их вместе с Древними неблагодарно поносят, будто бы они бездумно и бесславно повторяли друг друга. И вот всякий изображает от самого себя и на свой лад новую Идею и лик Зодчества, выставляя его на площадях и на фасадах: чужды эти люди всякой науке, надлежащей Архитектору, чье имя они всуе носят, и безобразят здания, города и памятники, измышляют безумные углы, разрывы и извивы линий, разваливают базы, капители и столпы глупой лепниной, всякой дребеденью и несоразмерностью; а ведь Витрувий осуждает подобные новшества[39] и предлагает лучшие образцы. Добрые же Зодчие соблюдают благороднейшие формы и ордера; Живописцы и Скульпторы, отбирая изящнейшие природные красоты, совершенствуют Идею, их произведения опережают и превосходят природу, что являет собой высшее достоинство, как мы доказали. От этого

[39] *Витрувий.* Об архитектуре, VII, 5, 3–8, тирада, направленная лишь против так называемого IV помпеянского стиля; Беллори, естественно, возмущается здесь специфически барочным направлением в зодчестве, которое прежде всего представлял Борромини.

рождается преклонение и восторг людей перед изваяниями и изображениями, от этого награда и почести Художникам; такова была слава Тиманфа, Апеллеса, Фидия, Лисиппа и иных возвеличенных молвою, кто, возвысившись над формами человеческими, вызвал восхищение Идеями и своими произведениями. Воистину, сия идея может именоваться совершенством Естества, чудом Искусства, провидением Разума, образцом ума, светом воображения; Солнце, от Востока одушевляющее Мемноново изваяние, огнь, оживляющий теплом подобие Прометеево. Ее действием Венера, Грации и Амуры, оставив Идалийский сад и прибрежья Цитеры, поселяются в твердыне мрамора и в пустоте теней. По силе ее Музы на геликонских брегах даруют краскам бессмертие; во славу ее Паллада осуждает полотна Вавилонские и восхваляет Дедалийские льны. Но так как Идея красноречия столь уступает Идее живописи, сколь зрение действеннее речи, далее слов не нахожу и умолкаю.

АННИБАЛЕ КАРРАЧЧИ

Живопись стяжала величайшее восхищение среди людей, казалась сошедшею с Небес, когда божественный Рафаэль последними прикосновениями искусства довел до совершенства ее красоту, вернув ей древнее великолепие, обогатив таким изяществом и достоинством, какие некогда доставили ей величайшую славу между Греками и Римлянами. Но поскольку ничто на земле не остается неизменным, и те, что взошли на вершину, поневоле и непременно снова начинают падать, искусство, мало-помалу восходившее от Чимабуэ и от Джотто в продолжении долгих двухсот пятидесяти лет, вскоре начало клониться к упадку и из царственного стало убогим и грубым. И вот, по прошествии этого счастливого века, вся его форма быстро распалась, и художники, забросив изучение природы, извратили искусство некоей манерой, или, скажем, немыслимой Идеей, опирающейся на ремесло, а не на подражание. Этот разрушающий живопись порок сказался сначала в прославленных мастерах и укоренился в школах, возникших позже; оттого и невероятен рассказ, сколь выродились они в сравнении не только с Рафаэлем, но и с прочими, кто дал начало этой манере. Флоренция, гордо именующая себя матерью живописи, и вся Тосканская

область, прославленная своими учителями, умолкли, потеряв достославных мастеров кисти; и Римская школа, отвратив взоры от бесчисленных древних и новых образцов, забыла всякий похвальный урок; и хотя в Венеции Живопись держалась долее, нежели где-либо еще, тем не менее и там, и в Ломбардии громкая слава красок становилась все глуше и умолкла с Тинторетто, последним поныне из венецианских живописцев. И более того скажу, что покажется невероятным: ни в Италии, ни за ее пределами не стало ни одного живописца вскоре после того, как Питер Пауль Рубенс первым вынес из Италии цвет; и Федерико Бароччи, который мог бы восставить искусство и вывести из затруднения, изнемогал в Урбино, и никто не предложил ему помощи. В этой долгой смуте искусство терпело от двух крайних противоположностей: одна состояла в полном подчинении действительности, другая — воображению; в Риме работали Микеланджело да Караваджо и Джузеппе д'Арпино, первый просто списывал тела, как они представляются глазу, без разбора, второй же совсем не считался с натурою, следуя свободе чувства; оба, снискавшие громкую славу, были Миру в почет и подражание. И вот, когда Живопись клонилась к своему концу, звезды умилостивились к Италии, и соизволилось Богу, чтобы в городе Болонье, наставнице наук и знаний, восстал возвышенный гений и с ним вновь поднялось падшее и едва не угасшее Искусство. Это был Аннибале Карраччи...

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Августин 36–39, 103, 129–134, 138, 139, 142, 156
Аверроэс 104
Агукки, Дж. Б. 10
Алан Лилльский 144
Александр Великий 116
Алкамен 18
Аллори 67
Аль Газали 183
Альберт Великий 130
Альберти, Л. Б. 45, 49–51, 54, 55, 57, 61, 62, 66, 67, 75, 94, 96, 128, 146, 147, 149–153, 155, 156, 166, 170, 184, 189, 192, 197, 218, 220–222
Альберти, Р. 116
Альхазен 51
Андреа дель Сарто 189
Ансельм Кентерберийский 135
Антигон 170
Апеллес 18, 115, 116, 200, 223, 230
Аполлоний Тианский 24, 118, 221
Ариосто, Л. 46, 147, 223
Аристотель 19, 23, 25–27, 30, 31, 39, 42, 61, 69, 80, 104, 117–119, 122, 123, 125, 134, 137, 139, 142, 145, 149, 156, 161, 174, 179, 185, 201, 220, 221, 224–227
Арменини, Дж. Б. 146, 161, 169, 171, 172, 176
Арпино, Дж. 189, 231
Архимед 114
Арчимбольдо 160, 188
Балдинуччи, Ф. 161, 163–165, 170, 189, 190
Бальоне, Дж. 192
Бамбоччо 221
Бароччи, Ф. 189, 231
Беллори, Дж. П. 9, 92–97, 115, 142, 145, 147, 148, 162, 163, 185, 189–195, 196, 202, 218–231
Бен, И. 151, 152
Берни, Ф. 99, 200
Бернини, Дж. Л. 90, 163, 164, 172, 192, 196
Берхем, Н. П. 143
Бизаньо, Ф. 171
Бинг, Г. 10
Бирк-Хиршфельд, К. 169, 172, 174, 185, 186, 196
Боккаччо, Дж. 144, 147
Бонавентура 123, 130, 133, 135
Боргини, Р. 162, 166, 167, 170, 183
Борински, К. 99, 125, 126, 130, 136–138, 144, 150, 198
Борромини, Ф. 193, 229
Боэций 142, 173
Браманте, Д. 229
Брейгель 192
Бриль, П. 192
Бринкшульте, Г. 122, 182

Бронзино 67
Бруно, Дж. 63, 67, 85, 165, 199
Брут 219
Буркхардт, Я. 115
Бэкон Веруламский 164
Бьондо 146
Вазари, Дж. 56–59, 61, 62, 73, 90, 96, 144, 146, 148, 156, 161, 162, 170–172, 175, 185, 198, 202
Вальтер, Ю. 118
Вальцель, О. 122, 193
Варки, Б. 103, 104, 200, 201
Ватерлоо 143
Вентури, Л. 186
Вергилий 28, 121
Веттори 94, 115
Виллани, Ф. 90, 143, 144
Винкельман, И. И. 97, 145, 191, 194
Витрувий 51, 164, 167, 210, 229
Габсбург, Р. фон 138
Галилей, Г. 10
Гверчино 172
Гейнзе, В. 164
Гермес Трисмегист 142
Герстенберг, К. 196
Геснер, С. 142, 143
Гете 94, 143, 190, 193
Гиберти, Л. 90
Гилов, К. 201
Гильом Овернский 135
Гликон 223
Годе 99
Гомер 16, 97, 118, 121, 122, 127, 143, 158, 222
"Грегориус, магистр" 137
Григорий Нисский 129
Данте 99, 130, 140–142, 144, 222
Данти, Винч. 67, 71, 73, 75, 167–169, 179, 182, 185
Дворжак, М. 128, 138, 139, 188
Декарт, Р. 122
Деметрий 23, 45, 54, 146, 220
Демокрит 227
Джамболонья 67
Джовио, П. 188
Джотто 144, 147, 230
Джустиниани, В. 189–192
Дион Хризостом 24, 55, 98, 118, 125, 197
Дионисий 220
Дионисий Галикарнасский 117, 163
Дольче, Л. 67, 73, 146, 170, 184
Доменикино 9
Донди, Дж. 147
Дони, Ф. 171
Дюрер, А. 56, 61, 68–70, 72, 105–108, 114, 132, 137, 144, 147, 149, 166, 167, 172, 201, 202
Евклид 51
Евстратий 142
Заксль, Ф. 165
Зевксис 23, 46, 54, 117, 126, 155, 163–165, 219, 222
Кавальере Темпеста 192
Кайзерсберг, Г. фон 137, 198
Каллипид 145
Камилло, Дж. 164
Кант, И. 110, 202
Караваджо, М. да 66, 91, 149, 191, 192, 221, 231
Караваджо, П. да 192
Кардучо, В. 128
Карраччи, А. 192, 230, 231
Карраччи, братья 9, 90, 192
Кассирер, Э. 10, 113, 114, 196
Кастельветро, Л. 75, 224
Кастильоне, Б. 55, 155, 162, 183, 222, 229
Катон 120
Квинтилиан 51, 117, 150, 220, 227, 228
Керер, Х. 8
Клеомен 223
Климент Александрийский 144

Кловио, Дж. 8
Козимо, П. ди 144
Команини, Г. 157, 160, 166, 167, 188, 194, 225, 227, 228
Кондиви, А. 99, 166, 197
Корреджо 66
Крис Э. 165
Крист, И. Ф. 191
Критолай 228
Кролль, В. 115, 118, 132
Ксенофонт 117, 124, 220
Ландино 142, 144
Левкипп 227
Леонардо да Винчи 22, 45, 49, 55, 61, 66, 68–70, 75, 94 116, 125, 146–149, 153, 155, 162, 165, 166, 184, 202, 210, 222
Лисипп 147, 221, 230
Ломаццо, Дж. П. 72, 75, 76, 86, 88, 93, 97, 162, 164, 166, 168–173, 179, 182–188, 195, 196, 202, 205, 212–217
Лонгин 131
Лукиан 116, 124, 153, 220
Майер, М. 149, 153
Максим Тирский 220
Мандер, К. ван 161
Манетти 90
Марино, Дж. 224
Массани, монсиньор 222
Меланхтон 18, 19, 114, 115, 132
Менгс, Р. 194
Мёрике, Э. 36
Микеланджело 68, 99–105, 125, 167, 189, 197–201, 229
Мирон 23
Николай Кузанский 134
Овидий 153, 223, 224, 226
Оннекур, Виллар де 138
Ориген 129
Павлин Ноланский 128
Павсон 220
Падер, И. 195
Палисси, Б. 165
Пальман 142
Панофски, Э. 10, 146, 149, 151, 153, 165, 168, 182, 193, 198, 210
Пармиджанино 67
Паррасий 117, 126, 220
Пассиньяно 189
Патрици 85
Пачеко, Ф. 161–163, 165, 173, 181, 202
Пачоли, Л. 52
Переик 220
Перикл 170
Перро, Ш. 196
Перуцци, Б. 67
Петрарка 55, 99, 155, 164, 197
Пиль, Р. де 164, 196
Пино, П. 67
Пиньория, Л. 188
Плазберг, проф. 115
Платон 8, 15–19, 21–23, 25–29, 31, 32, 35, 38–40, 49–51, 53, 78, 88, 94, 99, 107, 108, 113, 114, 116, 117, 120–123, 127, 131–134, 141, 142, 149–151, 153, 156–158, 160, 173, 178, 182, 187, 193, 201, 213, 227, 228
Плиний 22, 116, 117, 220
Плотин 16, 28–32, 38, 41, 50, 51, 54, 100, 118, 122–129, 131, 133, 151–153, 205, 209
Плутарх 118, 170
Поликлет 23, 115
Помпоний Гаурик 210
Понтормо, Я. да 67
Порфирий 126
Прокл 113, 118, 127, 219
Протоген 115
Псевдо-Дионисий 39, 50, 85, 125, 129, 130, 133, 150
Пуссен, Н. 191, 194–196
Пьеро делла Франческа 68, 69

Рафаэль 34, 55–57, 60, 62, 66, 90, 94, 96, 161, 162, 188, 189, 192–194, 222, 229, 230
Рени, Г. 60, 162, 164, 192, 194, 222
Ригль, А. 110
Ридольфи, К. 185
Рипа, Ч. 183, 184, 186, 187
Романелли 189
Романо, Дж. 229
Росси 67
Россо 67
Рубенс, П. П. 231
Румор 96
Сальвиати, А. 67
Секст Эмпирик 228
Сенека 27, 28, 108, 118–120, 121, 131, 142, 173, 201, 221
Сичоланте да Сермонета 67
Скалигер, Ю. Ц. 75, 119, 121–123, 169, 182
Сканелли 75, 184, 192
Сократ 23, 122, 159, 182, 220
Стефано (ученик Джотто) 144
Стобей 118
Тассо, Т. 226
Тиманф 230
Тинторетто 67, 231
Тициан 192
Урбан VII 222
Фидий 18, 20, 24, 26, 29, 115, 118, 127, 221, 230
Филипп Австрийский 224
Филон 38, 41, 123, 131, 133, 226
Филострат 22, 24, 117, 118, 160, 221, 223
Фичино, М. 50, 52, 85, 88, 108, 129–131, 134, 149, 150, 153, 154, 161, 186, 187, 195, 196, 201, 205–213
Флемминг, В. 149, 151, 152
Фома Аквинский 40, 58, 78, 80, 103, 114, 123, 125, 130, 133–136, 139, 141, 174, 178–180, 183, 185, 187, 227
Фрей, К. 156, 166, 197, 198, 199
Френгер, В. 174, 196
Фридлендер, В. 165, 224
Халкидий 142
Хертлинг, Г. фон 133
Хоогстратен, С. ван 164, 194
Цец, И. 18
Цицерон 19–21, 25–27, 37, 51, 54, 55, 58, 94, 95, 114–118, 120, 124, 129–132, 142, 151, 156, 173, 219, 221
Цуккари, Ф. 69, 72, 75, 76, 78–85, 88, 97, 134, 135, 147, 165–168, 171–181, 184, 186, 202
Цукки, Дж. 165
Челлини, Б. 67
Ченнини, Ч. 44, 55, 142, 155
Чиветта 192
Чимабуэ, Дж. 230
Шампень, Ф. де 196
Шантелу 172
Шекспир 144
Шеллинг, Ф. 122
Шефлер, Л. фон 99, 199
Шефтсбери, А. 194
Шиллер, Ф. фон 143, 198
Шлоссер, И. фон 143, 144, 146, 147, 166, 167, 169, 172, 180, 182, 185, 188, 193, 196, 218
Штайер, О. фон 138
Эквикола, М. 156
Экхарт, Мейстер 39, 107, 123, 135, 138
Эль Греко 8, 67
Эмпедокл 115
Юниус, Ф. 163, 169, 194, 219, 225
Baeumker, C. 123, 130, 134, 141
Berthaud, A. 129
Bertolotti 192
Bezold, F. von 135, 136
Bianchi-Bandinelli, R. 9
Bijvank, A. W. 9

Blunt, A. 9
Bottari 147, 189, 191
Bouchery, H. F. 9
Broos, H. J. M. 8, 9
Brosamlein 199
Bruyn, E. de 9
Chambray, F. de 196
Cherniss, H. F. 8
Cione, E. 10
Dilthey, W.
Dyroff, A. 122, 138
Eberle, J. 134
Eschweiler, K. 129, 130, 138
Félibien, A. 196
Fontaine, A. 196
Förster, R. 153
Freeman, J. G. 190
Fresnoy, Du 196
Friedrich, W. 115
Goeree, W. 167
Guasti, C. 197, 198, 200
Habich, G. 144
Herzfeld, M. 117
Hessen, J. 147
Huber-Abrahamowicz, E. 8
Janitschek 146, 150, 153
Jolles, J. A. 113
Jucker, H. 9
Justi, K. 128, 145
Kalkmann, A. 124
Koch, H. 128
Kutschera-Woborski, O. 188, 193
Lee, R. W. 9
Lutz, E. 130
Mahon, D. 10
Milanesi, G. 200
Münz, L. 142
Noack, H. 202
Obernitz, W. von 156, 173
Overbeck, J. 113, 117, 118, 219
Ritter, H. 183, 186
Scaramuccia, L. 192
Schul, P. V. 8
Schweitzer, B. 8, 9, 167
Schapiro, M. 9
Scheurl 146, 147
Sjögren, H. 115
Tietze, H. 143
Vesco, G. 186
Voss, H. 174
Vulliard, P. 187
Webster, T. B. L. 9
Weisbach, W. 186
Wind, E. 9
Wulf, M. de 129, 130, 134
Zeller, E. 131

СЕРИЯ «КЛАССИКА ИСКУССТВОЗНАНИЯ»

Эрвин Панофски, *Idea*
Владимир Вейдле, *Умирание искусства*
Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*
Макс Фридлендер, *Об искусстве и знаточестве*
Ганс Зедльмайр, *Искусство и истина*

ISBN 5–901410–24–6

Эрвин Панофски

IDEA

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ В ТЕОРИЯХ ИСКУССТВА ОТ АНТИЧНОСТИ ДО КЛАССИЦИЗМА

Издатель Андрей Наследников
Лицензия № 01625 от 19 апреля 2000 г.
191011, СПб., а/я 42; e-mail: axioma@rol.ru
Формат 84 × 108 / 32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Отпечатано с готовых диапозитивов в ППП «Типография "Наука"»
121099, Москва, Шубинский пер., 6. Зак. № 7041

Аннотации и рецензии на книги издательства «Axioma»,
информация о готовящихся изданиях, а также
сведения о ценах и условиях поставки
доступны на нашем сайте:
www.axioma.spb.ru

НА ТЕРРИТОРИИ США И КАНАДЫ
КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА «АКСИОМА»
РАСПРОСТРАНЯЕТ **PETROPOL INC.**

1428 Beacon Street, Brooklin MA 02446
Tel: (617) 232 88 20; fax: (617) 713 04 18

ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИН «ПЕТРОПОЛЬ»
WWW.PETROPOL.COM

ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ В РОССИИ

ООО «Ретро» СПб., пр. Обуховской обороны, 103
Тел.: (812) 567 53 35 / (095) 177 83 16
www.retropublishing.com

РОЗНИЧНАЯ ТОРГОВЛЯ

МОСКВА: **«Библио-Глобус»** ул. Мясницкая, д. 6 (м. «Лубянка»); тел. (095) 928 35 67 • **«Молодая гвардия»** Б. Полянка, д. 28; тел. 238 50 01 • **«Москва»** ул. Тверская, д. 8; тел. 229 64 83 • **«Ad Marginem»** 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7; тел. 951 93 60 • **«Книжная лавка при Литинституте»** Тверской бульвар, д. 25; тел. 202 86 08 • **«Гилея»** Нахимовский пр., д. 51/21; тел. 332 47 28 • **«Литературный клуб "Графоман"»** 1-й Крутицкий пер., д. 3; тел. 276 31 18 • **«Летний сад»** Б. Никитская, 46 (м. «Баррикадная»); тел. 255 01 98, 290 06 88 • **«Академкнига»** Ленинский пр., д. 1/2; тел. 238-7806 • **«Литературно-музыкальный клуб "Согласие"»** ул. Бахрушина, д. 28; тел. 959 20 42

ПЕТЕРБУРГ: **«Летний сад»** Большой пр. П. С., д. 82 (м. «Петроградская»); тел. (812) 232 21 04 • **«Университетская книга»** В. О., Менделеевская лин., д. 5 (здание исторического факультета СПбГУ) • **Редакция журнала «Нева»** Невский пр., д. 3 • **Русский Христианский гуманитарный институт** наб. р. Фонтанки, д. 15; тел. 310 97 91 • **«Гуманитарная академия»** Лесной пр., д. 8; 541 86 39 • а также на **книжной ярмарке в ДК им. Н. К. Крупской** (розница и мелкий опт): пр. Обуховской обороны, д. 103, 2-й этаж, отдел № 3

НИЖНИЙ НОВГОРОД: **«Дирижабль»** ул. Б. Покровская, д. 46; тел. (8312) 34 03 05

СЕРИЯ «КЛАССИКА ИСКУССТВОЗНАНИЯ»
вышли в свет :

Эрвин Панофски, *Idea*
Владимир Вейдле, *Умирание искусства*
Генрих Вёльфлин, *Основные понятия истории искусств*
Макс Фридлендер, *Об искусстве и знаточестве*
Ганс Зедльмайр, *Искусство и истина*

СЕРИЯ «НОВАЯ БИБЛИОТЕКА ИСКУССТВОВЕДА»
готовятся к изданию :

Ролан Рехт, *Верить и видеть: Искусство соборов XII–XV вв.*
Тьерри де Дюв, *Именем искусства: к археологии современности*
Виктор Стоикита, *Краткая история тени*

СЕРИЯ «КРИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА»
вышли в свет :

Жиль Делез, *Ницше*
Жорж Батай, *Внутренний опыт*
Филипп Лаку-Лабарт, *Musica ficta: Фигуры Вагнера*
Жан-Франсуа Лиотар, *Хайдеггер и «евреи»*
Жиль Делез, *Критика и клиника*

готовятся к изданию :

Андре Мальро, *Черный треугольник*
Морис Бланшо, *Мишель Фуко, каким я его представляю*