

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-142-185>

МАКС ИМДАЛЬ

ДЖОТТО. ФРЕСКИ КАПЕЛЛЫ ДЕЛЬ АРЕНА: ИКОНОГРАФИЯ. ИКОНОЛОГИЯ. ИКОНИКА

ГЛАВА IX. ИКОНИКА ИЛИ СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ*

Иконика представляет собой такую процедуру феноменальной дескрипции, которая – это со всей неизбежностью было уже показано – основана на понятии формы и образа, фундаментально отличном от того, что под этим понимают иконографический и иконологический методы¹. Она

* *Imdahl M.* IX. Ikonik oder Strukturanalyse // *Imdahl M.* Giotto. Arenafresken: Ikonographie. Ikonologie. Ikonik. München, 1996. S. 99–110, 148–154. Перевод и комментарии С. Ванеяна. Перевод данной главы – существенно исправленный вариант следующей публикации: *Имдаль М.* Иконика и структурный анализ / Пер. с нем. С. Ванеяна // *Память как объект и инструмент искусствознания* / Под ред. Е. А. Бобринской, А. С. Корндорф. Москва, 2016. С. 100–119. В Приложениях впервые дан перевод на русский язык других фрагментов названной книги Макса Имдаля.

¹ Ср. некоторые исходные методологические положения самого Имдаля из первой главы вышеозначенной книги (I. «Аспекты интерпретации»): «Любые описания образа, всякий раз – согласно их интенциям – отличаются, так сказать, “самоочевидностью”, то есть, по возможности, представляют собой самостоятельные, проницаемые для взора контексты аргументации, а не <возможные> исключительно через соотнесение с иными интерпретациями, и они в меньшей степени служат выяснению некоей исследовательской ситуации, но в большей – попытке презентации художественного произведения как повода для особого созерцания и заинтересованности – как бы не тяжело было, вообще-то, адекватно приблизиться к художественному произведению вербально. Здесь не идёт речь ни о включении его в историю искусства, ни о модификациях стиля и ни о чём-то аналогичном. Наоборот, описания образа отслеживают – в той или иной мере и степени исчерпанности – вопросы идентичности изображительности как экспрессивного качества, которое не заменить ничем иным. <...> Методом, определяющим все описания образа, представляется способ рассмотрения, который можно назвать “иконикой” – отличая, но не противопоставляя его методам иконографии и иконологии. <...> Чтобы прийти к осознанию подобной идентичности изображения, ничем иным не субституируемой, чтобы, таким образом, не воспринимаемое вообще воспринять таковым, требуется в первую очередь и со всей неуклонностью некоторое интенсивное и рефлектирующее созерцание изображения. <...> Художественные произведения никогда не получится познать так, чтобы они не смогли вновь и вновь представлять нечто новое и чтобы было невозможно узреть их заново, а давно достигнутые точки зрения или заново обосновать, или даже преодолеть» (S. 12–14, со ссылкой на О. Пэхта, Х.-Г. Гадамера и Х. Р. Яусса, S. 115–117). Здесь и далее римскими цифрами – примечания переводчика.

имеет дело с синтезом зрящего и узнающего зрения^{II} как утверждением весьма специфического и притом не формулируемого смыслового содержания и исследует взаимодействие в изображении семантики и синтаксиса^{III}. Хотя иконография, иконология и иконика и формируют необходимую и неразрывную взаимосвязь, однако не так, чтобы иконика надстраивалась над иконографией и иконологией, но совсем наоборот: именно она схватывает образ как смысловое целое, а иконографические и иконологические смысловые измерения – как его, образа, моменты^{IV}.

Несомненно, что иконографически-иконологический метод интерпретации интересуется именно «моментами», а также различными и дифференцированными уровнями уразумения таковых в большей мере, чем тем самым смысловым целым образа как такового, хотя Панофский и указывает, что моменты в художественном произведении как «целом» должны при-

^{II} Ряд достаточно подробных, если не исчерпывающих дефиниций базовых моментов теории и методологии Имдаля («контингентное и необходимое», «перспективно-проективное образное представление», «сценическая хореография», «перспективная проекция тел и пространства», «формальная, планиметрически выправленная целостная структура изобразительной композиции», «актуальная экспрессия наблюдателя», «изобразительное целое, данное в изначальной тотальной презентности», «многомерная смысловая тотальность» т. д.), как они излагаются уже в начале книги (II. «Контингентия – Композиция – Провиденция»), – см.: Приложение I.

^{III} Ср.: «Сказанное и Показанное не коррелируют [исключительно] в системе линейных полей. Везде, где только можно, в подобной дифференции отражается постоянный и характерный для научной истории искусств дуализм между изолированным формалистическим способом рассмотрения, как он проявляет себя фундаментальным образом у Фидлера, и изолированной иконографически-иконологической интерпретацией, примерно в духе школы Варбурга, – тот самый дуализм, что откровенно препятствует любой рефлексии на взаимоопределяющие отношения между формальным и содержательным изобразительным смыслом или, как уже было сказано, между синтаксисом и семантикой» (S. 45). И далее (со ссылкой на Гомбриха, в свою очередь отсылающего к опыту Рафаэля, S. 130) о необходимости структурного преодоления «альтернатив синтаксиса (Фидлер) и семантики (Варбург)».

^{IV} Предваряя последующие формулировки Имдаля, составляющие основное содержание данной главы, – несколько постулатов из предшествующей, то есть предпоследней главы книги с соответствующим названием «VIII. Иконография – иконология – иконика»: «Эта самая иконическая структура открывается навстречу соответствующему иконическому способу рассмотрения, который тоже можно назвать “иконикой” (иконика относится к эйкону как логика к Логосу и этика – к этосу). Иконика и не радикализирует образ до феномена зрящего зрения, и не исключает – в отличие от иконографически-иконологического метода интерпретации – зрящее зрение в качестве смыслоутверждающего момента иконической власти образной экспрессии. В отличие от иконографически-иконологического метода интерпретации, иконика воспринимает в “природно-предметных”, то есть повторно узнаваемых фигуративных и вещных, образных ценностях формальные отношения, такие как простые линии и направления по ту сторону привносимого смысла, связанного с любыми формами включения в изображение предметности. Иконическому способу рассмотрения или, соответственно, иконике образ становится доступным в качестве феномена, в котором предметное, узнающее зрение и формальное, зрящее зрение взаимно друг друга опосредуют, достигая уровня созерцания более высоких порядка и смысловой тотальности, которые вдобавок включают в себя и принципиальным образом с избытком расширяют практический зрительный опыт» (S. 92–93).

обретать «плотность» целого. Однако же какого-либо определения подобного уплотнения и подобного целого иконографически-иконологический метод интерпретации не предлагает¹. И, напротив, для иконоки уплотнение до целостного состояния, как это достигается в известных случаях самим образом и как это возможно только образу, – как раз и есть специфический предмет рефлексии. Причём для иконоческого способа рассмотрения уплотнённое смысловое целое образа представляется не суммой и даже не чем-то таким, что принимает внутрь себя в неизменном виде иконографические и иконологические предданные, возвращается к ним или оказывается понятным исходя из них: в гораздо большей степени те самые пред-

¹ Panofsky E. Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance // Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln, 1976. S. 40. Относительно этого см.: Böhm G. Zur Hermeneutik des Bildes // Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften / Hg. von H. G. Gadamer und G. Böhm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Taschenbuch, 1978. S. 452: «Налицо своего рода обещание, оставшееся не исполненным, когда Панофский <...> предусматривает, что предварительно разделённые в анализе слои (доиконографический, иконографический и иконологический) сплетаются в “совершенно единое и органически расширяющееся целостное событие”». Бём видит в подобном высказывании «всего лишь необязательную концовку пьесы, когда внимание зрителя стимулируется прямой к нему апелляцией». Он подвергает Панофского критике за то, что тот «оставляет незатронутым самый непосредственный вопрос относительно носителя всех подобных слоёв, который в этом своём качестве сам не может уже составлять ещё один слой». См. также: Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung und Unhaltdeutung von werken der bildenden Kunst // Panofsky E. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin: Hessling, 1964. S. 85ff, особенно – S. 95. Бём опирается на этот текст. Уже прежде Лоренц Диттманн в своей основополагающей книге (*Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte*. München: Wilhelm Fink, 1967), возражая против Панофского, подчёркивает, что «в поисках не высказанного, не предполагаемого смысла, а того, что прячется за ним, упускают содержание художественного творения как такового» (об этом исчерпывающе – S. 132 ff.); озаглавленные «Относительно критики теории символа в искусствознании» основные мыслительные ходы Диттманна заново опубликованы: *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie (Theorien, Entwicklung, Probleme)* / Hg. von Ekkerhard Kaemmerling. Köln: Dumont, 1979. S. 329 ff. Аналогично и Курт Баух (*Bauch K. Studien zur Kunstgeschichte*. Berlin, 1967. S. 29) уверен, что метод Панофского, рассматривающий образ как символ, игнорирует форму как нечто непосредственно наглядное. И уже Курт Бадт (*Badt K. Domenichinos Saccia di Diana in der Galleria Borghese* // *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*. XIII. 1962. S. 222) вопреки Панофскому делает различие между иконологией как историей культуры и историей искусства как историей [функционирования] гештальта. Эта последняя «отстраняется со всей основательностью и от идейного содержания и от символической нагруженности произведения искусства». Лишь подвергнутой исчерпывающему и полноценному анализу формы постигаемый в художественном творении «иконографический (и – как необходимо дополнить – иконологический) состав обретает ценность для истории искусства, и тем самым уточняется так или иначе предварительный материал, отталкиваясь от которого в качестве стимула и альтернативы, процесс формирования гештальта только и начинается». Рената Хайдт (*Heidt R. Erwin Panofsky – Kunsttheorie und Einzelwerk*. Köln: Böhlau, 1977. S. 245) осознаёт, что «понятие смысла, соответственно, *meaning*» в статьях Панофского, развивающих иконологическую методологию, соотносено с семантически-предметными историями значений и в таком ограничении «не содержит никакого – а значит и негативного – высказывания относительно осмысленности формы». Но, получается, что и никакого положительного!

данные, что опознаются иконографически и иконологически, испытывают в иконической эвиденции образа особого рода трансцендирование сопровождающих их возможностей смыслообразования – тот перешагивающий все границы прирост смысла, который всё, что перешагнуло, именно как такое в себе заключает и в настоящем удерживает. Исключительно в модусе своего смыслового перешагивания образные предданные, призванные к толкованию иконографически и иконологически, становятся релевантными иконике. Сам по себе иконографически-иконологический метод интерпретации подобные вопросы не учитывает. И исключение им любой дискуссии на тему, что образ есть именно смысловое преодоление собственного иконографического и иконологического материала, связано с его понятием формы и композиции, отличным от такового в иконике².

² Эрих Форссманн (*Forssmann E.* *Ikonomie und allgemeine Kunstgeschichte // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* 11/2 (1966). S. 132 f.) характеризует иконологию в том смысле, что она «вынуждена выносить за скобки вопросы ранга». Несомненно, иконология не придерживается того мнения, что у всех произведений искусства равный ранг; однако она фундаментальным образом отвергает необходимость выражать эти различия на уровне метода (S. 167). Форссманн отличает от таким образом понятой иконологии «собственно интерпретацию великих творений прошлого ради их “представления в настоящем”», и именно с тем намерением, чтобы эти два метода – иконологию и представление в настоящем великих творений – соотнести друг с другом в рамках – так он это называет – «абсолютной иконологии». Ради этого Форссманн вводит следующую трехступенчатую схему: «1. *Феноменальный смысл.* Переживание и описание гештальта без углубленного обоснования предположительно наличного вербального значения. Великая близость с художественным творением, чистое настоящее такого. Выявление художественного качества, поле деятельности, в том числе и знаков. 2. *Значащий смысл.* Объяснение всего поддающегося объяснению в пределах отдельного творения (соответственно, группы творений или жизненного творчества). Источниковедческие изыскания. Введение исторических моментов благодаря исследованию пред-жизни и после-жизни в качестве типа, то есть иконографического материала как материала, наделенного гештальтом. Выявление собственного стиля и определение его ранга. 3. *Сущностный смысл.* Понимание творения как бессознательного порождающего процесса. Воздействие стиля эпохи. Утверждение такового во всеобщей духовной истории, где только возможно – посредством основных понятий, которые могут быть получены или априорно, или эмпирически. Проявление эпохи, определение её значения внутри универсальной истории искусства». И подобно «абсолютной иконологии» иконика тоже направлена на феноменальный смысл, который, в соответствии с её целевыми установками, невозможно открыть «без углубленного обоснования предположительно предданного словесного значения» (например, событийно-ситуативного образа священной истории). И тогда уже тем более не без обязательности и в соответствующих случаях возможности восприятия того, что феноменальный смысл как категориальное качество образности содержащийся в изображении вербальный (это значит, обусловленный мотивом, иконографический, иконологический, духовно-исторический) субстрат как тематизирует, так и преодолевает в эвиденции чувственно схватываемой наглядности. А то, что, в отличие от этого, под феноменальным смыслом понимает Форссманн, в основе своей есть не что иное, как редукция образа-изображения к стимулу «изолированной деятельности физиогномического смысла» (*Fiedler K.* *Schriften über Kunst.* Bd. 1. München: Wilhelm Fink, 1971. S. 160), опосредование которого с указанными иными уровнями значимого и сущностного смысла методически не проблематизируется. Можно также сказать, что «феноменальный смысл» Форссманна – это синтаксис без семантики. Но если образ-изображение – в том виде, как он доступен иконике, –

Без сомнения, у понятия «иконика» – отчётливая связь с понятиями «иконография» и «иконология». Оно – именно как понятие – призвано делать осознанной предметную взаимозависимость с иконографией и иконологией. Совсем иной и куда более непростой вопрос состоит в том, как взаимодействует иконика со «структурным анализом», что развивает Ханс Зедльмайр³. Созвучия невозможно не заметить. Они состоят в том, что иконика, как прежде и структурный анализ, имеет дело с произведением искусства и с теми особыми качествами, которые вырабатывают «плотность» произведения. Созвучия состоят и в фундаментальном понимании того, что «история искусства, чтобы стать подлинной историей именно *искусства*, обязана пройти узкими воротами уразумения отдельного художественного творения»⁴. И, наконец, ещё одно созвучие присутствует в оценке

представляет собой синтаксис и семантику в единстве и в таком виде в равной степени и тематизацию, и преодоление своего внеиконического субстрата, то тогда они могут стать с этого момента предметом дискуссии в аспекте феноменального смысла. С иконикой не соразмерен тезис, будто благодаря феноменальному смыслу возможно «переживание <...> гештальта», равно как «великая близость к художественному творению», будто в этом состоит «чистое настоящее» произведения искусства и лишь в этом проступает «художественное качество». Несомненно, что Форссманн в изложении предложенной Панофским системы решительно недоопределяет феноменальный смысл. То самое, если выражаться вместе с Пэхтом (*Pächt O. Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung // Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Bd. III. Theorien und Probleme. Berlin: Gebr. Mann, 1967. S. 374*), что имеет отношение к «образному содержанию» и что его вырабатывает, Форссманном постигается не в большей степени, чем Панофским. Заметка Форссманна – это одна из пятнадцати статей, собранных вместе Кеммерлингом («*Ikonographie und Ikonologie*»). Здесь не то место, чтобы обсуждать эти эссе в их отношении друг к другу и особенно – в их позитивной или негативной соотносённости с тезисами Панофского, и уж подавно здесь невозможно уравновесить те или иные аргументы и контраргументы. Немало бы прояснила обобщающая работа на эту тему. Она останется – быть может – не завершённой и тогда, когда будет нацелена в первую очередь не на относительно абстрактное установление интерпретационных норм, а скорее на проведение конкретной интерпретации и её обсуждения. В этой связи было бы оправдано процитировать ту цепочку аргументов, посредством которой Кеммерлинг (S. 12) систематически организовал свои возражения Панофскому – имея в виду его конструктивную критику. «1. Предложенная Панофским схема строго отделённых друг от друга уровней значения, вероятно, не очень устойчива, особенно перед лицом соответствующих предпосылок интерпретации. 2. Иконология, по всей видимости, не учитывает особую способность изобразительного искусства – в силу его образно-экспрессивных моментов – производить эстетические значения. 3. Интерпретационные высказывания относительно “символических ценностей” (как их мыслит Кассирер), фундаментальным образом не способных покоиться на символических конвенциях, требуют, конечно, исторически-герменевтического понимания, а вовсе не таких высказываний, что могли бы претендовать на объяснительный характер. 4. Метод не вправе претендовать на роль теории всеобъемлющего анализа семантической размерности произведения изобразительного искусства».

³ *Sedlmayr H. Pieter Breugel: Der Sturz der Blinden // Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Band 2. München, 1957. S. 1–48. Цит. по первой публикации; перепечатка: Sedlmayr H. Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 1. München, 1959. 2. Aufl., 1985. S. 319–357* существенно сокращена.

⁴ *Op. cit. S. 31* («плотность» как «уплотнение до состояния поэзии»), S. 48.

односторонних способов созерцания – формалистического и иконографически-иконологоического: «За абстрактным формализмом в рассмотрении картин следует и абстрактная иконография вкупе со столь же абстрактной иконологией, и одна не менее тиранична и столь же бесплодна, как и другая, будучи в равной степени не сведущими в сущности художественного творения. Собственной же задачей понимания, соразмерного сущности художественного творения, могло бы стать схватывание именно обоих “сторон” художественного творения, его видимого гештальта вместе с его образными порядками – с одной стороны, и принадлежащими ему его значениями – с другой стороны, – или в их соответствии, или в игре противоречий»⁵. Однако же и вместе с тем, уже в этих формулировках Зедльмайра обнаруживают себя и различия между иконикой и структурным анализом. Они касаются вопроса, что суть принадлежащие художественному творению значения и как они сами себя в таковом являют⁶.



Ил. 1

Зедльмайр разработал свой структурный анализ, обратившись к брейгелевскому «Низвержению слепых» (ил. 1), при том что именно на примере этого изображения разработанный структурный анализ был представлен в качестве парадигмы структурного анализа вообще. Решающие категории образного уразумения – «сочувствующее (*anmutungshafte*) понимание» и «артикулирующее понимание»⁶. Они способны в весьма фундаменталь-

⁵ Op. cit. S. 30.

⁶ Предвосхищая нижеследующие формулировки, несколько важных положений касательно видов референции (текстуальной и предметной) в их взаимоотношении и в соотношении с изобразительностью и в контексте возможностей визуальной тематизации и горизонтности см.: Приложение V.

⁶ *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 34.*

ном смысле слова соответствовать тем способам созерцания, что присущи как зрящему, так и узнающему зрению. Брейгелевское изображение оказывается феноменом сочувствующего понимания в тот момент, когда оно открывается взору наблюдателя, прежде его не знавшего, предлагается предельно быстро, то есть «тахистоскопически». И уже в тот момент изображение обнажает своё «настроение» как нечто «призрачное», «наполняющее страхом», причём этого добиваются как преобладающая в изображении ниспадающая линия (или, точнее, ниспадающая кривая параболы), так и в известной мере пугающие эмоциональные эффекты со стороны цвета (*Farbenanmutungen*), что свойственно нижней зоне изображения, тогда как в верхней зоне горизонталь вкуче с всецело дружескими эмоциональными качествами подчёркивают экспрессию «покоя»⁷. В голову приходит соображение Бодлера касательно картин Делакруа: «D'abord il faut remarquer, et c'est très important, que, vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique»⁸ [«если зритель смотрит на картину Делакруа издалека, так что не может разобраться в ней детально и не улавливает её сюжета, картина всё равно производит на него сложное и глубокое впечатление, наполняет его душу счастьем или печалью»]^{VI}. Брейгелевское изображение в той мере оказывается феноменом зрящего зрения, насколько оно для обретения возможности воспринимать настроение не нуждается в зрении узнающем, озабоченном идентификацией предметов.

Артикулирующее понимание образа – дифференцировано. Вначале – это «ориентированное на восприятие и представление “формальное” понимание (“зрение в гештальте”)⁹. Оно охватывает формы тел и порядок пространства, низвергающиеся фигуры – слепые и пребывающие в покое,

⁷ *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 4 ff., 7.* Картина Брейгеля, по всей видимости, была лишена краёв. «Справа не достаёт узкой полосы; копии и, соответственно, реплики в Париже (Лувр), в Вене (Галерея Лихтенштейна) и экземпляр, находившийся в 1935 году в венской Галерее св. Луки, единодушно демонстрируют более широкий правый край: рука падающего не обрезана (S. 2)». Для структурного анализа Зедльмайра этот факт остается незначимым.

⁸ *Baudelaire C. L'Art romantique // Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire. VI. Ed. by J. Crépet. Paris, 1925. P. 248ff.* Относительно представлений немецких романтиков – уже и Зедльмайр (Op. cit. S. 5) на это указывает – см.: *Lankheit K. Die Frühromantik und die Grundlagen der gegenstandlosen Malerei. Heidelberg, 1951. S. 55 f.* С бодлеровским «способом видеть» можно сравнить представление, связанное с понятием *macchia*, введённым в 1868 году В. Имбриани в своём сборнике «La Quinta Promotrice» и позднее усвоенным прежде всего Бенедетто Кроче: «простая и голая *macchia*, свободная от какого-либо даже приблизительно предметного определения, совершенно в состоянии внутренне задеть и пробудить то или иное воспринимающее ощущение» в зрителе (*Croce B. Kleine Schriften zur Aesthetik I / Croce B. Gesammelte philosophische Schriften (1927–1930). Bd. VI. Tübingen, 1930. S. 249.* Далее об этом см.: *Sedlmayr H. Die „macchia“ Breugels // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Neue Folge. 8. 1934. S. 137–159.*

^{VI} Цит. по: *Бодлер III. Всемирная выставка 1855. III. Эжен Делакруа / Пер. с фр. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман // Бодлер III. Об искусстве. Москва, 1986. С. 152.*

⁹ *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 7ff.*

устойчивый пейзаж, – в отношении к порядку плоскости изображения, равно как и порядок цвета – на плоскости и в пространстве^{VII}. Можно сформулировать и так: зрение в гештальте содержит в себе опыт как зрящего, так и повторно узнающего зрения. Помимо того, артикулирующее понимание образа включает в себя «ноэтическое понимание», то есть «оригинальное предметное или словесное значение»¹⁰, равно как и «аллегорическое значение»¹¹. Оригинальное, словесное значение связано с господствующим примерно с конца XVI века признанием слепых – болванами, тогда как аллегорические значения, наоборот, признают тот факт, что слепые ведут слепых, за пример перевёрнутого мира, равно как и характеристику слепых как ослеплённых и заблуждающихся. Следующее далее «эсхатологическое значение»¹² являет себя после этого в безостановочности низвержения, указывая на «последние вещи судьбы человеческой»¹³, в то время как, наконец, брейгелевское изображение в той мере содержит в себе «тропологическое значение»¹⁴, насколько оно побуждает самого наблюдателя приравнять себя самого к ослеплённым, заблуждающимся и принимать изображение как призыв к самопознанию. Зедльмайр говорит о «незримых, исключительно духовно узреваемых значениях» в связи с подобными последними контекстами, что наделяют и пребывающий в покое пейзаж как место совершающихся действий дополнительным смыслом утраченной судьбы¹⁵.

Mutatis mutandis позволительно – в пределах зрения в гештальте согласно оригинальному, аллегорическому, равно как и эсхатологическому и тропологическому уровням смысла – сопоставить дифференцирующий структурный анализ Зедльмайра с интерпретационной моделью Панофского, различающей предиконнографический, иконографический и иконологический уровни смысла. В той мере, насколько зрение в гештальте вбирает в себя предметную идентификацию, оно соответствует предиконнографическому

^{VII} О взаимоотношении и различии внутри «поля изображения» изобразительной плоскости и изобразительной поверхности – в контексте ключевого для Имдаля понятия «перспективной потенции изобразительного поля» (идея Д. Фрая) как способа включения во внутрикартинное действие активного – интерпретирующего и импровизирующего зрителя (ему предоставляется возможность пережить и испытать на себе трансформацию материальной поверхности изображения в идеальную – и идейно насыщенную изобразительную плоскость, содержащую в себе смысловую потенциальность – посредством напряжённых визуально-темпоральных структур) – см. Приложение III.

¹⁰ *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 15ff.*

¹¹ *Op. cit. S. 19ff.*

¹² *Op. cit. S. 23.*

¹³ *Op. cit. S. 25.* Эсхатологическое значение обнаружил уже Аксель Ромдаль (см.: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Keisershauses. XXV. S. 129 ff.*). Ср. *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 36ff.* Точно так же и Макс Дворжак (*Dvořák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München: Piper Verlag, 1924. S. 246 ff.*) говорит об «эсхатологическом лике сновидения». Ср. *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 41ff.*

¹⁴ *Op. cit. S. 27.*

¹⁵ *Op. cit. S. 31.* Важна отсылка Зедльмайра к четырёхчастному смыслу Писания. Относительно этого – письмо Данте к Кангранде делла Скала. Ср.: *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 44.*

смысловому уровню. Затем позволительно – мы сказали бы, что *mutatis mutandis* – значения оригинальное и аллегорическое поставить в параллель с иконографическим, равно как и эсхатологическое и тропологическое – с иконологическим смысловым измерением, тогда как для Зедльмайра эсхатологическое и тропологическое указывают на сверхисторическую силу высказывания, присущую художественному творению. Бесспорно и важно однако же то, что интерпретационная модель Панофского не привлекает к рассмотрению ни настроение, ни первичный наглядный характер образа, равно как и вообще никакой опыт зрящего, а не только идентифицирующего предметы зрения. Для структурного анализа Зедльмайра, наоборот, настроение и первичный наглядный характер образа обладают абсолютно решающим значением.

То самое, что открывает структурный анализ, самим Зедльмайром обозначается как иерархическая система слоёв¹⁶. Со всей выразительностью ведётся речь о наслоении и об эндотимическом основании, которое в качестве настроения или как первичный наглядный характер открывается физиогномическому, допредметному сочувствующему пониманию образа. «Говоря приблизительно, “настроение” произведения искусства соответствует эндотимическому основанию, формальная сторона произведения – восприятию и представлению, сторона, связанная со значением, – мышлению, а также, пожалуй, и воле»¹⁷. Более того: система слоёв имплицитно путь созерцания с более низкого смысла к смыслу так или иначе более возвышенному. «От первого, сопереживающего понимания <...> через артикулирующее понимание формальных структур и перекрывающихся друг друга образных значений (словесное, аллегорическое, эсхатологическое и тропологическое) путь ведёт – как в спиральном обороте – назад и вверх к физиогномическому уразумению высшего порядка, которое достигнутые на этом пути отдельные опыты в итоге принимает в себя, интегрирует и оживляет»¹⁸.

Невозможно скрыть важную роль допредметного, сочувствующего понимания образа, то есть зрящего зрения, которое предзадаёт всякому последующему предметному постижению заведомо организующий опыт. Именно в оценке этого зрения структурный анализ Зедльмайра радикально отличается от интерпретационного метода Панофского. Структурный анализ Зедльмайра понимает образ как систему, в которой первый, ещё допредметный и доступный зрящему зрению наглядный характер или настроение распространяются на незримые, исключительно духовно узреваемые значения в силу совершенно естественной преданности «аналогичных качеств»¹⁹. Первичный наглядный характер зловещего, призрачного, падшего и апелляция-призыв к Я-зрителя познать ослепляющее заблуждение, угрожающее изнутри и снаружи, – с точки зрения своего значения – равно-

¹⁶ Op. cit. S. 30.

¹⁷ Op. cit. S. 46.

¹⁸ Op. cit. S. 34.

¹⁹ Op. cit. S. 31.

значны. Вначале – зловещее, падшее в качестве эндотимического основания, понятного для сочувствующего понимания. Затем, на основании артикулирующего понимания, – падение слепых как заблуждающихся, равно как и Я-зрителя, которое призывается к идентификации с заблуждающимися, и, наконец, призыв к саморефлексии Я-зрителя внутри того самого состояния заблуждения, – всё подобное подлжит одному и тому же выражению зловещего и падшего, выступающему в качестве эндотимического основания, что заявляет о себе сквозь все слои и что возобновляется в качестве аналога всяких иных аналогов. Выражаясь логически, тот самый «спиральный оборот» в процессе понимания обусловлен утверждением-установлением «аналогических качеств».

Строгость и завораживающая сила зедльмайровского структурного анализа, ориентированного на послойную модель, не подлежат обсуждению: «Между наглядным гештальтом и значением, чьим носителем он является, налицо отношение взаимного исполнения»²⁰. Тем не менее возникает вопрос, способен ли подобный структурный анализ действительно быть парадигмой для интерпретации образа вообще, действительно ли он исчерпывает потенциал образной репрезентации, оставаясь действенным, например, и в том случае, когда образ-изображение в меньшей степени являются собой систему аналогических качеств, а в большей – систему той сложности, что сама себя определяет согласно числу и разнородности (!) отношений, возможных между её элементами в соответствии со структурой системы: «К тому же сложность должна измеряться многомерно. Она нарастает по мере увеличения как количества элементов, так и числа и разнородности сопряжений элементов, которые системой предусматриваются»²¹. В зедльмайровской же послойной модели, наоборот, об отношениях можно говорить лишь в той мере, насколько они покоятся на аналогиях и насколько тем самым сложность измеряется сравнительно одномерно, то есть посредством соотнесённости одного слоя с (любим) иным, но в соответствии с эндотимическим основанием. Что касается обсуждаемых здесь изображений-образов Джотто, то они подпадают под категорию многомерных комплексных систем, причём таких, что предусматривают противоположное и связывают его внутри себя в тотальность сверхпротивоположного. При том что как раз системам линейных полей (Feldliniensysteme)^{VIII} удаётся – а именно это и есть желательный результат вышеуказанных иконоических образных интерпретаций – прояснить то обстоятельство, что многочисленность и просто противоположность элементов, равно как и многочисленность их реляций опосредуют друг друга, собственно говоря,

²⁰ Op. cit. S. 34.

²¹ Цит. по: *Luhmann L. Komplexität // Historisches Wörterbuch der Philosophie / Hg. von J. Ritter und K. Gründer. Bd. 4. Basel: Schwabe, 1976. S. 490.*

^{VIII} Об этом ещё одном принципиальном концептуальном инструменте Имдаля – с опорой на Хетцера и Фрая (использование схематических рисунков, иллюстрирующих «идеальную сеть координат», а фактически «формально-абстрактное положение дел» – для Хетцера, или выявление реального «конструкционного рисунка» – для Фрая) у самого Имдаля см. Приложение IV.

соотносясь с этими самыми системами линейных полей как с некой диалектической осью – и совсем не так, как с эндотимическим основанием. И остаётся фундаментальным образом без разницы и фундаментальным образом под вопросом, открывается ли система линейных полей в качестве органа того самого опосредования различного или даже противоположного уже первому «тахистоскопическому» взгляду или её способно обнаружить лишь рефлектирующее наблюдение. В любом случае, опосредование обычно Неопосредуемого – присущая образу продуктивная возможность, причём реализуемая как преизбыток всех аналогий и очевидностей-эвиденций, обычно возможных в зримом мире опыта.



Ил. 2

В джоттовском изображении «Воскрешения Лазаря» (ил. 2) косая линия могильного холма, параллельная диагонали, очевидным образом открывается как важная композиционная данность и как вообще образная ценность-значимость, определяющая доминирующий и симультанный обзор целого. Эта косая линия представляет собой выражение или Восхождения, или Нисхождения. В качестве такой ценности-значимости эта косая линия только и доступна зрящему зрению и открыта, конечно, только тахистоскопическому способу созерцания, подобно господствующей ниспадающей линии в брейгелевском «Низвержении слепых». В изображении Брейгеля

эта линия – первейший наглядный характер шатания, колебания и падения слепых как ослеплённых, а равно и их трагической судьбы, которую можно перенести и на нас самих²²: два опыта – сочувствующего и артикулирующего понимания – исполняются и дополняются друг в друге.

Не вызывает сомнений, что это сравнение работает и применительно к изображению у Джотто. В косой линии очевидный уже для простого зрящего зрения подъём оказывается первейшим наглядным характером того самого сценического действия Воскрешения, что открывается лишь рефлектирующему созерцанию: два опыта – сочувствующего и артикулирующего понимания – исполняются и дополняются друг в друге^{IX}. В этой мере зедльмайровский способ интерпретации позволительно переносить и на изображения у Джотто, причём нет надобности продолжать дискуссию на тему природного родства или метафорической связи между Восхождением и Воскрешением.

Однако же в том самом отношении взаимореализации между Восхождением и Воскрешением ни в коей мере не исполняется образный смысл как по возможности комплексный, на чём напрямую и покоится отличие от интерпретационных целей Зедльмайра. Ибо в контексте образного целого, которое, пусть и структурированное во всех направлениях системы линейных полей, открывается, однако, только рефлектирующему зрению, схватывающему как предметное, так и сценическое, – именно в таком контексте косая линия содержит в себе в снятом виде значения, или весьма различные и совершенно не аналогичные, или первоначально друг из друга произошедшие. И вернее даже, она включает в себя и простое предметное обозначение холма, и, в особенности, возможность переводить, собственно говоря, достигающий кульминации в нынешнем моменте жест Иисуса в выражение власти сверхвременного Всеприсутствия и Всемогущества – через все сценически различные и темпорально последовательные событийные фазы – от крика женщин и до снятия покровов с восставшего из мёртвых²³. Отношение взаимного исполнения между Восхождением и Воскрешением со своей стороны передаётся в более высокий контекст, который сам высказывает в наглядном равенстве иное – собственно говоря, не только Схожее и Взаимопростающее, но и Различающееся и даже Противоположное, причём в той мере, насколько оказывается возможным для рефлектирующего образного уразумения не что иное, как схватывание наглядного равенства актуального мгновения и темпоральной последовательности всеобъемлющего Присно в качестве [всё того же] наглядного равенства, но уже Различного и даже Противоположного. Вверх, как всегда

²² *Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 32.*

^{IX} Ср. и в связи с этим сценически-театральным пассажем, и в контексте всей теории взаимодействия планиметрии, проекции и сценографии (см. ниже) приводимую Имдалем формулировку из Т. Хетцера: «У Джотто <...> все правила художественной игры совершенным образом созвучны с существом её участника, и более того: эти правила касаются как формы, так и содержания» (S. 127).

²³ Относительно этого см. наши формулировки выше: S. 65 ff. и особенно S. 72 (см. Приложение VI. – С.В.).

по аналогии к процессу Воскрешения, представляет собой и функцию опосредования Противоположного в Сверхпротивоположное – опосредования, что через то самое родство между Восхождением и Воскрешением в основе своей всё ещё не задано: комплексное выражение зримости образа Воскрешения – весьма особое Не-только-но-и, обосновываемое не одними лишь природными аналогиями или близостями. Оно состоит и в косой линии, представляющей собой разностороннее отношение реализации между Восхождением и Воскрешением, и в косой линии как выражении превосходящего время Именно-Ныне жеста Иисуса – выражении, что не было бы дано без косой линии. Равно и ценности-значимости подобного комплексного Не-только-но-и исполняются взаимно в качестве прояснения одного через другое. Структурный анализ Зедльмайра совсем не рассматривает подобное комплексное Не-только-но-и, которое само является и чем-то большим, и чем-то иным по сравнению с взаимным исполнением всего лишь схожего²⁴.

Но как обязан звучать вопрос относительно несущего основания: есть ли в контексте целостного и в своей целостности схватываемого образа косая линия как уравнивание Восхождения и Воскрешения, или она есть описанное выражение власти, присущее жесту Иисуса, который к тому же нуждается в косой линии? Иначе говоря, мотивирована ли косая линия как несомненно главенствующая в изображении ценность в выражении Восхождения и Воскрешения или в выражении властного совершенства жеста Иисуса как чего-то Сверхпротивоположного, как Присно, пребывающего в нынешнем моменте? Как необходимо отвечать на эти вопросы, где всё-таки – в этом и состоит собственно образное достижение – одно и другое оказываются для созерцания одним и тем же? Не существует никакого *tertium comparationis*, предзаданного в том природном, внеиконическом мире зримости, норма которого была бы способна согласовать эти различные смысловые качества в пределах смыслового комплекса, на самом деле – сверхпротивоположного.

В то время как в сцене «Воскрешения Лазаря» косая линия, параллельная диагоналям картины, обнаруживает себя открыто, в картине «Взятия

²⁴ Лоренц Диттманн (*Dittmann L. Stil – Symbol – Struktur. S. 178f.*) свою критику структурного анализа Зедльмайра резюмирует фразой, что, мол, рефлексия на «оценивание соответствий», как они задаются родственными или аналогичными качествами, которые и выделяет Зедльмайр, означает «не что иное <...> как вынесение оценки художественного творения согласно впечатлениям, полученным из опыта повседневной жизни» (S. 185). Диттманн цитирует в связи с этим соображения Курта Ризлера (*Riezler K. Traktat von Schönen. Zur Ontologie der Kunst. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag, 1935. S. 31, 33*): «Курт Ризлер обнаружил, что то самое выражение, о котором идёт речь в искусстве, не есть выражение чего-то такого, что можно было бы поименовать “Тяжелое или Лёгкое само по себе”, “чистое явление Тяжелого как тяжелого, Покоящегося как покоящегося и Движения как движения”. В художественном творении являет себя в большей мере “разнонаправленная гармония”. Здесь присутствует экспрессия “Нежного и однако же Крепкого, Мягкого и однако же Твёрдого, Сладкого и тут же – Терпкого, тут Покой подвижен, а Подвижность – в покое”. И сам Диттманн: «Художественное творение объединяет то, что естественным порядком кажется несоединимым» (S. 186).

под стражу» (ил. 3) пересекающая всё изображение ниспадающая линия, простирающаяся от дубинки слева через головы Иисуса и Иуды насквозь к руке фарисея справа, представляет собой сравнительно сокрытую изобразительную ценность-значимость. Но благодаря этой пересекающей картину косою линией изображение «Взятия под стражу» (ил. 4)²⁵ оказывается самым блистательным и самым комплексным изобразительным творением Джотто. Его достижение можно объяснить лучше всего, наверное, следующим образом, следуя за моделью несколько непривычного, собственно говоря, взаимозаменимого отношения фундирования. Непривычным делает это взаимозаменимое отношение фундирования его диалектичность: это не есть простая, то есть основанная на аналогиях или природной близости последовательность слоёв, в которой первый слой несёт второй и третий или второй и четвертый и накладывает на них свой отпечаток. Подобная система слоёв, наоборот, как раз в картине Брейгеля наличествует в той мере, насколько значения Шатания, Падения и Трагической Судьбы слепых как ослеплённых действуют через выражение чего-то Падающего, а значения Идиллического, Домашнего и Умиротворенного, что присуще пейзажу, действуют через выражение чего-то Покоящегося.



Ил. 3

²⁵ Относительно этого см. наши формулировки выше: S. 93 ff.



Ил. 4

Когда Нечто нуждается для своей экзистенции в Другом (или во многих других) и не способно без него существовать, то оно фундировано этим Другим. Если понимать изображение Джотто со «Взятием под стражу» как фундируемое и обозначать её как А, то тогда её фундирования – это В (что достигается с помощью косо́й линии и прежде всего доступного зрящему зрению единства композиции), С (выражение очевидности подчинения Иисуса) и D (выражение очевидности Его превосходства). Эти фундирования, фундирующие А, сами фундируются со стороны А, причём тем способом, что В, С и D в своих взаимозаменяемых отношениях подобны с точки зрения своего созерцания: В фундируется со стороны С и D, точно так же как В, наоборот, является фундированием С и D; С фундируется в В и D, равно как оно есть фундирование В и D; D фундируется в В и С, равно как оно, наоборот, есть фундирование В и С. Речь идёт об иконической смысловой комплексности сверхпротивоположности (А), которая хотя и фундирована в формальном единстве (В), в выражении подчинения Иисуса (С) и в выражении Его превосходства (D), тем не менее не может быть переведена вспя́ть в свои фундирования и в их так или иначе изолированные смысловые качества, ибо она сама только и фундирует крайне многомерные значения своих фундирований. Не существует никакого *tertium comparationis*, которое было бы внеиконическим, то есть предзаданным в мире естественного опыта, а не конституированным лишь самим изображением (А),

и норма которого могла бы согласовать различные смысловые качества формального единства, подчинения и превосходства Иисуса в рамках той самой смысловой комплексности сверхпротивоположности. Только в изображении косая линия – это ценность, обосновывающая формальное единство и тотальность, но, однако же, чем более она является таковой, настолько она и другое, и большее, чем таковое, будучи одновременно выражением очевидности как подчинённости, так и превосходства Иисуса. И только в изображении выражение подчинённости Иисуса, чем более оно является таковым, настолько оно и другое, и большее, чем таковое, будучи одновременно как выражением Его превосходства, так и ценностью, обосновывающей формальное единство и тотальность. И только в изображении выражение превосходства Иисуса, чем более оно является таковым, настолько оно и другое, и большее, чем таковое, будучи одновременно как выражением Его подчинённости, так и ценностью, обосновывающей формальное единство и тотальность. Но может ли такое быть, чтобы вне иконической эвиденции изображения все виды опыта тотальности, равно как и формы выражения подчинённости и превосходства, опосредовались друг в друге как противоположные смысловые качества, достигая единства созерцания себя? Только в изображении Иисуса, Воскрешающего Лазаря, Его жест в контексте непосредственно явной формальной тотальности, есть выражение наглядности исторического Именно-Ныне и одновременно – нечто большее и другое, будучи одновременно выражением зримости сверхисторического Присно. И только в изображении, опять-таки в контексте непосредственно эвиденциальной формальной тотальности, Несущий Крест Иисус является одновременно и в истории, и над ней, будучи равно и вовлечён в (различные, кстати, уже внутри себя) события шествия на Голгофу, и изолирован от них, и утверждён, так сказать, абсолютно (ил. 5)²⁶. Но какая нужда перед лицом таких воистину многомерных и в высшей степени комплексных структур, в которых изображение как фундирующее, то есть как смысловая тотальность сверхпротивоположного, фундируется в фундированиях, которые сами фундируются в сплавлении их разнородных или противоположных значений, – какая необходимость вести речь о послойном построении, которое само, соответственно, может быть понято так, что первое сочувствующее восприятие безусловно до-интеллектуального рода (эндотимическое основание) утверждает слой за слоем надстройку, возвышающуюся ступень за ступенью, притом что в этой надстройке оно для себя и обретает место, утверждающее эти слои раз и навсегда и этими же слоями подтверждаемое?

Можно было бы возразить, что и Зедльмайр изображение «Низвержения слепых» обозначал как в высшей степени напряжённую, дисгармоническую, «возведённую на диссонанс» структуру: «...впереди господствует трагическое, а именно – пробуждающее страх и сочувствие, позади – идиллическое, успокаивающее и умиротворяющее <...>, впереди – злоецее,

²⁶ Относительно этого см. наши формулировки выше: S. 93 ff.

позади – сокрытое»²⁷. Да только эта названная Зедльмайром противоположность – просто оппозиция, лишённая сложности сверхпротивоположного. Ибо в подобной оппозиции ни само Покоящееся не содержит момент Трагического, ни само Трагическое не снимает в себе момент Покоящегося.



Ил. 5

И хорошо, если станет отчётливо ясным, что метод иконической интерпретации предполагает по сравнению со структурным анализом Зедльмайра иное понятие образа и потому не может быть назван структурным анализом. Ибо иконический метод интерпретации, то есть иконика, вынужден и обязан – как в случае с изображениями Джотто – рефлексировать не на естественные и в основе своей уже знакомые опыту аналогические качества видимых феноменов и не на невидимые значения, открывающиеся только духовному усмотрению, а на зримые коинциденции без этого не коинцидирующего, и даже – на смысловые тотальности сверхпротивоположного или на рискованные эквивалентности. Вышеуказанные иконические интерпретации не свидетельствуют об иконическом качестве изображений Джотто как о послойном построении, покоящемся на эндотимическом основании, то есть как о постепенно возвышающемся и ступенчатом смысловом развёртывании некоего первичного, ещё допонятийно схватывае-

²⁷ *Sedlmayr H.* Pieter Breugel. S. 32.

мого наглядного характера или некоего ещё допонятийно схватываемого настроения, иконика скорее пытается объяснить смысловые качества изображения как некоего комплексного устройства отношений, касающихся скрытых обычно от созерцания или вообще от восприятия коинценденций или даже рискованных эквивалентностей, насколько в целостности изображения фундаментально различные или даже противоположные смысловые моменты взаимно фундируются или имплицитируются до ясного сходства созерцания. Подобное устройство отношений, что вырабатывает сходство созерцания несхожего или даже взаимоотталкивающего и в этом смысле является структурой рискованных эквивалентностей, едва ли может быть описано с помощью модели органицистического послойного построения, возводимого на эндотимическом основании, скорее – если хотите – «основание» само задаётся в пределах изобразительного целого, что полагает то самое Несходное или даже Противоречивое в единство созерцания. Это изобразительное целое заметно в каждом акте взаимодействия Различного или Противоречивого в той мере, насколько оно выявляет Различное и Противоречивое в качестве диалектически опосредуемого единства и, тем самым, в любом взаимодействии делает доступным для созерцания симультанную и полную напряжения тотальность изображения.

Насколько важно для иконического интерпретационного метода зрящее зрение^х, иконологией Панофского совершенно не замечаемое, настолько, однако, в отличии от структурного анализа Зедльмайра, не может быть исчерпывающим допонятийное восприятие эндотимического основания как обоснования некоторой надстройки – по сравнению с тем неустраняемым моментом в контексте иных моментов, что в совокупности с ними обнаруживает так или иначе и в той или иной мере изображение как некий феномен сверхпротивоположности или как некую структуру рискованных эквивалентностей. Соответственно для иконики является решающим то понятие тотальности, которое никак не соответствует понятию тотальности в структурном анализе. В последнем над всеми последующими модулями артикулирующего понимания доминирует, благодаря эвиденции первичного, сочувствующего понимания, эндотимическое основание. Лишь при условии допущения эндотимического основания имеет место быть описанный Зедльмайром «спиральный оборот» в той самой череде различных модусов понимания, которая исполняется сочувствующим пониманием более высокого порядка, но в нём же и заканчивается. Нового спирального движения в процессе понимания на основании подобного более высокого сочувствующего понимания – не существует.

^х Ещё раз – в качестве резюме – о содержании этих двух, центральных для Имдаля понятий: узнающего зрения и зрящего зрения, связи первого со сценической хореографией и перспективной проекцией, а также, соответственно, с внешним предметным и «предзаданным» миром, а второго – с планиметрической композицией и, соответственно, с внутренним, автономным «изобразительным полем», а значит, в первом случае – со смысловой «коинценденцией» (случайным «совпадением») и – во втором – со значимой «провиденцией» (неизбежным последующим развёртыванием заложенного потенциального и потому «предвосхищаемого» значения) дополнительно и исчерпывающе см.: Приложение II.

То, что в противоположность этому представляет в качестве тотальности иконика, не может быть определено посредством предзаданного эндотимического основания, позволяющего из себя дедуцировать все последующие [модусы] понимания. В большей степени тотальность артикулируется в единстве созерцания напрямую отталкивающихся друг от друга смысловых образований или рискованных эквивалентностей, для созерцания которых не существует ни «спирального оборота», ни осмысленного начала, ни осмысленного конца. Повторим лишь то, что касается обсуждаемых изображений Джотто: иконическое наглядное уподобляющее усилие, осуществляемое в медиуме образа, то, что может быть различаемо как *necessitas conditionata* и как *necessitas absoluta* (провиденция)^{XI}, иконическое уподобляющее усилие, направленное на момент и на темпоральное протекание, на Иисуса как в истории Действующего и как над ней Возвышаемого, на вовлечение-инвольтацию и на обособление-изоляция, на подчинение и на превосхождение, – всё это суть рискованные эквивалентности^{XII}.

С позиции иконики под вопросом находится достаточность послойной модели структурного анализа для интерпретации изображения²⁸. И как минимум остаётся без ответа вопрос, не указывает ли брейтелевское «Низвержение слепых» на диалектически определяемое единство созерца-

^{XI} См. о «провиденции» и «контингенции»: «Касательно отношений между предусмотрением (*providentia*) в качестве “первого принципа” и упорядочиванием (*disposition*) и в их противопоставлении случайности (*contingentia*) <...> смотри у Фомы, который ведёт речь о том, что направленное на цель предусмотрение в известном роде может быть причиной упорядочивания, по причине чего нередко акт упорядочивания приписывается предусмотрению. При том что следует различать приведение к порядку и в отношении к цели, и собственно порядок частей в отношении друг к другу. То самое приведение к порядку, вероятно, расположено, собственно говоря, ближе к цели, чем порядок частей в отношении друг к другу и является в известном роде причиной последнего. И далее: чем ближе нечто расположено к Первому Принципу, тем выше его место в порядке предусмотрения. Что же, в противоположность этому, касается контингентности, то она обусловлена не Первым Принципом, а, как правило, вторичной причиной» (S. 122).

^{XII} Основополагающие наблюдения относительно «синтезов времени и момента» (название самой обширной и самой конкретной (!) седьмой главы книги Имдаля) в соответствующих аспектах итерации, симультанности, сукцессии и нарративной хронологии см. в Приложении VI. Финальные же формулировки на тему «изобразительного времени» см. в Приложении VII.

²⁸ Вопрос становится ещё более настойчивым, когда, например, в поле зрения попадает зедльмайровская критика Сезанна. С полной основательностью Зедльмайр утверждает, что в произведении искусства ни один слой не в состоянии быть, соответственно, «утверждённым абсолютно», ни эндотимическое основание в качестве «соразмерного настроению аффективного» слоя, ни слой, «соразмерный восприятию и представлению», ни – «мыслительный» (*Sedlmayr H. Pieter Breugel. S. 46*). Касательно Сезанна Зедльмайр заявляет, будто тому принадлежит открытие царства цвета как такового. Получается, что искусство Сезанна тем самым обнаруживает Первоначальное не в регионе предметного, но в некотором образе действий, собственно – в так называемом «чистом зрении», условие которого, со своей стороны, – крайняя безучастность духа по отношению к тому, что переживает глаз. «В естественном опыте существует состояние, которое в определённом смысле соответствует той позиции, которую Сезанн возводит в принцип. Это редкое состояние между пробуждением и полным бодрствованием, когда, так сказать, бодрствует только глаз, в то время как интеллект ещё отдыхает» (*Sedlmayr H.*

ния – поверх всего того, что может быть эксплицируемо в рамках послонной модели, когда, приглядевшись, можно обнаружить, что предводитель слепых, опрокинувшись на спину, обратил вверх свой открытый лик, уподобившись – как будто в каком-то жесте откровения, а не замыкания – Савлу / Павлу, а не Икару, имея вдобавок над собой некую открытость в промежутке двух деревьев, и когда одновременно и посмотрев, и увидев, можно узреть, что правая (от нас) согнутая рука этого падшего отражается в нижнем правом углу изображения и что он подхватывает низвергающиеся линии, господствующие в изображении, и, вкуче с той самой открытостью

Verlust der Mitte. Salzburg, 1948. S. 97 ff. Подобное негативное толкование со всей резкостью осуждает Курт Бадт (*Badt K. Die Kunst Cezannes. München: Prestel, 1956. S. 138*). Ничто не заставит понимать это как-то иначе, чем как то, что будто бы живопись Сезанна, по мнению Зедльмайра, не воспроизводит ничего иного, помимо эндотимического основания, утверждённого абсолютно. Следует, фактически, прямо задаться вопросом, не становится ли явной на примере Сезанна несостоятельность как раз-таки послонной модели, а не достижений художника, творящего образы? Можно ли вообще говорить об абсолютно утверждаемом эндотимическом основании с отсутствующей надстройкой, когда – если смотреть диалектически – «самое специфическое достижение» живописи Сезанна обнаруживается в «цветовой интерференции», делающей возможной «осуществление цветового богатства и цветовой гомогенности как единого целого» (*Tolnay K. von. Zu Cezannes geschichtlicher Stellung // Deutsches Jahrestviertelsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1933. 11. S. 82*). Такого рода диалектические позиции и определяют сезанновскую интерпретацию: «Посредством последовательно экстремального осуществления субъективных моментов оптического восприятия “*sensation colorantes*” Сезанн только и находит путь к объективно субстанциональному миру» (*Tolnay K. von. Zu Cezannes geschichtlicher Stellung. S. 79*). Роджер Фрай (*Fry R. Cezanne. A Study of his Development. London: The Hogarth Press, 1927. P. 57*) видел характерное искусство Сезанна в синтезе противоположных намерений: «*to yield to the atmosphere*» и «*to resist it*» [«поддаваться атмосфере» и «сопротивляться ей»]. У Герберта Рида (*Read H. Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness. London: Faber and Faber, 1955. P. 129f.*) это звучит так: «*Cezanne’s agonized career as a painter is to be understood as an attempt to realize an objective world without abandoning sensuous basis of his aesthetic experience*» [«мучительный путь Сезанна как живописца следует понимать как попытку реализации объективного мира, не отказываясь от чувственного основания эстетического опыта»]. Согласно Бадту (*Badt K. Die Kunst Cezannes. S. 249*), «Сезанн <...> как никакой иной живописец своего времени ассимилировал методы и результаты реализма, натурализма, импрессионизма, не исчерпав ни одно их этих направлений; он <...> соединил воедино [традицию] изображения природы в XIX веке с помощью двух антагонистических образных форм – <...> “рубенсизма” и “пуссенсизма”». Бадт определил образность Сезанна как «мир в своём самом плотном и взаимном состоянии», говоря о «непоколебимой структурной взаимосвязи целого», в котором всякое единичное удерживается и являет себя в значениях “длящегося” и “неповреждаемого”» (Op. cit. S. 139). И, быть может, допустимо в колористических системах Сезанна воспринимать симультанную экспрессию генезиса и предметности, симультанную экспрессию *natura naturans* и *natura naturata* в той мере, насколько до-вещная материальность открыта вещиности, а вещьность открыта материальности (*Imdahl M. Überlegungen zur Identität des Bildes // Identität (Poetik und Hermeneutik). VIII / Hg. von O. Marquard und K. Stierle. München: Wilhelm Fink, 1979. S. 202ff.*). Небесполезно вспомнить и одну основополагающую фразу Поля Валери, где речь идёт о множественности функций всякого элемента произведения: «*la pluralité de fonctions de chaque element d’une oeuvre*» (см.: *Valery P. Leonard et les philosophes // Oeuvres. Vol. I. Paris, 1929. P. 1242*).

меж двух деревьев, включает всё изображение при помощи откровенной тенденции ввысь. Максимально пограничный момент ослепления диалектически опосредуется моментом открытости навстречу Откровению, которое как всегда остаётся невысказанным – доколе оно не обретает свой символ²⁹ в кустике водяного ириса – над открытой (!) рукой павшего – в качестве спа-

²⁹ См. выше: *Sedlmayr H. Pieter Bruegel. S. 26.* Относительно этого см.: *Stridbeck C. G. Bruegelstudien // Stockholm Studies in History of Art. 1956. 2. S. 261.* Решающим оказывается не однозначное Вниз, а непрестанное возвращение Вверх внутри Вниз – то самое Не-только-но-и, что радикализировано до самого крайнего напряжения в фигуре павшего. И полисемия павшего состоит в том, что он обозначает и окончание несомненного Вниз, и, лёжа на спине подобно жуку, – максимум неспособности движения и беспомощности, но одновременно, как никакой иной слепой, в повороте головы и жестах рук он устремлён вверх и, будучи близок кусту водяного ириса, выражает, по крайней мере, порыв к спасению – исполненный или нет (трудно решить, движение рук – жест приятия или упущения). Невозможно сомневаться, что кустик и рука формально сконфигурированы, и в этом контексте остаётся несомненно важным, что картина уменьшена и открытая рука низвергнутого обрезана <...>. Именно в смыслоутверждающей диалектике Вниз и Вверх отличается брейгелевская картина от других (из числа известных) изображений низвержения слепых. В гравюре на меди «Притча о слепых» Корнелиса Массейса (ил. см. в: *Stechow W. Pieter Bruegel der Ältere. Köln: DuMont, 1974. III. 83*) и в «Al Ноу» Франса Хогенберга (ил. см. в: *Stridbeck C. G. Bruegelstudien. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956. III. 5*), соответственно, самые передние слепые низвергаются лицом вниз. То же самое относится и к задней группе в гравюре по Иерониму Босху Питера ван дер Хейденса (ил. см. в: *Stechow W. Pieter Bruegel der Ältere. III. 82*, а также – в лучшем виде – в: *Schürmeyer W. Hieronimus Bosch. München: R. Piper & Co, 1923. III. 53*). Сценическая ситуация передней группы слепцов сравнительно не трагична, без пограничной ценности, так как здесь за мотивом падения лежит последующий подъём и последующее шествие дальше. То, что Михаэль Ауэнер (*Auner M. Pieter Bruegel. Umriss eines Lebensbildes // Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen. Bd. 52. 1956. S. 98f.*), конечно же, ошибочно намерен приписывать Брейгелю, относится к гравюре по Босху, а именно то, что слепцы «вновь уже на ногах». Эпизодичность сцены на переднем плане трудно не распознать. Интендированная множественность толкований в искусстве Брейгеля по-новому была сформулирована Хайнцем Ято (*Jatho H. Bildsemantik und Helldunkel. Ein Beitrag zur Bildsemiotik. München: Wilhelm Fink, 1976. S. 62f.*) в следующих словах: «обращение с <событием> падения Икара как с quasi побочной сценой подчёркивает незначимость единичной судьбы перед лицом мира, шествующего своим привычным ходом. Крестьянин и пастух присутствуют как контраст мирной и исполненной трудов жизни по отношению к гибридной и турбулентной судьбе Икара. Крестьянин, пастух и удильщик встречаются уже у Овидия. Не таков случай с трупом пожилого мужчины, что лежит в кустах слева в конце борозды, оставленной плугом. Тут напрашиваются два толкования. В одном случае, пословица «Никакой плуг не остановится ради умирающего» ставит труп в параллель к смерти Икара и вроде бы подкрепляет в определённой мере смысл сцены с Икаром. Факт же, что труп лежит в конце борозды, говорит о связи со смертью крестьянина, об умирании по окончании мирной и полной трудов жизни, в этом случае – в противоположность к Икару. Не существует никаких весомых оснований, чтобы выбирать между этими толкованиями; обе возможности остаются открытыми. Примечательно в известной степени то, что они находятся по отношению друг к другу в определённом противоречии. В одном случае, по контрасту с внезапной смертью Икара, крестьянин – в вечности продолжающий вспахивать землю – пребывает за пределами временности. Во втором случае, однако же, он сам оказывается в том же положении и когда-нибудь со всей определённостью должен будет достичь конца борозды; так что он на уровне выразительности соотносён со временем. Всё подобное как раз и бросает примечательный свет на образный мир

сения: перевёрнутый мир – так можно сказать из перспективы маньеризма – сам подвергается перевороту^{XIII}.

Естественно, каждой интерпретации, прежде всего такой, что пытается постичь идентичность изображения как комплексной структуры сверхпротивоположности или как структуры рискованных эквивалентностей, внутренне присущ момент высокомерия (*Vermessenheit*). «Конечно, чтобы из того, что говорят слова (произведения. – *М. И.*), извлечь то, что они хотят сказать, всякая интерпретация нуждается в насилии. Однако это насилие не может быть стихийным произволом. Вести и направлять истолкование должна сила предвоссиявшей идеи. Лишь объятая этой силой, интерпретация вознамеривается рискнуть всегда непомерным (*Vermesseene wagen*), довериться сокрытой внутренней страсти произведения, чтобы через неё быть вовлеченной в несказанное и принуждённой к его сказыванию. И это – тот путь, на котором сама ведущая идея выходит на свет силою просияния»³⁰.

Брейгеля, сравнимый с языком, который знает лишь инфинитивы, оставляя связи открытыми. Двум возможным аллегорическим толкованиям позволяют противоречить друг другу на одной плоскости, функционирующей в качестве сцены...».

^{XIII} «Мир наоборот» иконического маньеризма: Зедльмайр послевоенный фальсифицируется из перспективы Зедльмайра довоенного: с помощью неназванной *macchia* (точка схода неклассической – магической – оптики) пятнается (камуфлируется – ср. у самого Зедльмайра в «Утрате...» смысл *Flecktam*, изобретённого как раз в 1935) собственная зависимость и прямая производность от текста, который подвергается диффамации-поруганию: специфически истерическая (см. Лерш) манера бессознательного жертвоприношения – поглотить, чтобы скрыть и насытиться через приобщение как присвоение... Интерпретационное ухищрение: восхищение через похищение – «рискованные эквивалентности» в двойном действии и действенной (но не девственной) двойственности! Весь текст Имдаля – имагологическая, а не иконическая защита линии от пятна, контура – от заполнения, конфигурации-тела – от префигурации-фона. Но линия – косая, а пятно – не одно... Одной мимикрией от имитации не избавишься, маска – не каска! Но хорошая провиденция – это настоящая провокация!

³⁰ Heidegger M. Kant und das Problem der Metaphysik. Bonn, 1929. S. 193 ff. Этой ссылке я обязан Карлхайнцу Штирле (цит. по: Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики / Пер. с нем. О. В. Никифорова, с изм. Москва, 1997. – С.В.).

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Художественное овладение зримым миром* осуществляется посредством перевода случайного, контингентного в необходимое, оно есть в основе своей – овладение контингентностью <...>. В событийных образах Джотто необходимость проявляется и в различных аспектах, и в различных степенях. Она осуществляется, во-первых, посредством перспективно-проективного образного представления тел и пространства, во-вторых, посредством сценической хореографии и, в-третьих, посредством формальной, планиметрически выправленной целостной структуры композиции изображения. <...> Соответственно, следующие соображения – это попытка выявить, что те самые необходимости перспективной проекции, равно как сценическая хореография, в снятом виде содержатся в необходимости подчинённой планиметрическим правилам целостной структуры изобразительной композиции. <...> Проекция определяется намерением “закрепления и систематизации внешнего мира”**. Но, как правило, та или иная проекция*** – это та или иная форма овладения контингентностью, но если она и подчиняет своим правилам внеиконический визуальный “ассортимент” тел и пространств, то, тем не менее, всякой проекции как таковой всегда присущ момент произвольного, контингентного, так как ориентация взгляда, которая и определяет ось или точку схода проекции, всегда оказывается всего лишь делом случая, субъективной, произвольной. <...> Равным образом, посредством как осевой, так и центральной перспективы систематизируется пространство. Но так как обеспечивающая систематизацию ориентация взгляда, вкупе с локализацией вслед за ней оси или точки схода, оказывается всегда делом случая, собственно говоря, чем-то одним из множества иных возможностей, то потому систематизированный образ пространства тут же и актуализируется: этот образ – в игровом пространстве возможных иных местоположений – соотнесён как с выбранным в данный момент местоположением наблюдателя, так и с актуальным Именно-Здесь. Неосознаваемо и имплицитно сопровождая само изображение, подобная актуальная экспрессия наблюдателя проникает в образ пространства. Лишь исходя из актуального Именно-Здесь наблюдателя образно представленное пространство становится пространством переживания, доступным для вчувствования. <...> Что касается, во-вторых, сценической хореографии, присутствующей в изображениях Джотто, то под этим обозначением следует понимать сценическую констелляцию взаимодействующих друг с другом фигур, тем или иным способом производящих некие действия или так или иначе себя ведущих. Как перспективная проекция – это визуальная систематизация локальных отношений, так сценическая хореография – это визуальная систематизация отношений актуальных. Несомненно, что в событийных изображениях Джотто сценическая хореография образно

* Выражение М. Дворжака. – С.В.

** Выражение Э. Панофского. – С.В.

*** В случае с Джотто речь идёт не о центральной, а об осевой перспективе. – С.В.

представляет именно такую систему действий, внутри которой действия, присущие фигурам, наполнены смыслом, то есть соотнесены друг с другом неслучайным образом и соразмерно этому являют себя с необходимостью. <...> Такого рода каузальное взаимодействие “акции” и реакции – не произвольно, но необходимо. Тем самым в изображениях Джотто обретает значимость необходимое сценическое взаимоотношение между акцией и реакцией в экспрессии Именно-Ныне, причём эта самая актуальность утверждается в той мере, в какой фигуры сами в экспрессии транзитивного действия или собственного поведения явлены в настоящем. Именно благодаря своей (естественным порядком транзитивной) экспрессии актуального образно представленные сценические ситуации открыты непосредственному сопереживанию и даже вчувствованию со стороны наблюдателя, но опять же именно в экспрессии своей актуальности они принципиальным образом заключают в себе, в своей неслучайности, возможность иных фигуративных констелляций и способов действия в иных сценических ситуациях. Предпосылка для экспрессии актуальности некой сценической ситуации – это признание того факта, что всё может быть и по-другому, и сцена всякого вчувствования, а также всякой фикциональности сопереживающего свидетельства глаза наблюдателя остаётся закрытой без той самой экспрессии актуальности, что всегда есть лишь экспрессия актуальности в потенциале возможного другого бытия. <...> Так что необходимость перспективной проекции открыта навстречу контингенции. <...> То же самое справедливо и для сценической хореографии. Она тоже создаёт сценическую ситуацию, значимую для системы, внутри себя исполненной смысла, то есть для неслучайного, необходимого контекста действий, в экспрессии же актуальности Именно-Ныне эта сценическая необходимость открыта к контингентности. Без возможности представлять фигуры иначе сценически друг с другом соотнесёнными или не соотнесёнными, по-другому действующими или ведущими себя, сценическая экспрессия актуальности состояться не может. Несомненно, что сценическая хореография как воздействие сценической ситуации, в себе необходимой, но транзитивной, открытой к возможным иным констелляциям и выражающей Именно-Ныне, сопоставима с перспективной проекцией как воздействием в себе необходимого, но всегда так или иначе случайного пространственного порядка, открытого к возможно иным установкам взгляда и выражающего Именно-Здесь. Друг с другом они сравнимы с крайне специфической точки зрения синтеза систематики и актуальности. И несомненно, что этот синтез так или иначе обусловлен структурой необходимости, открытой к контингенции. Ну, и что касается, в-третьих, планиметрической целостной структуры изображения, то фрески Капеллы дель Арена Джотто суть не только проекции, то есть “взгляды сквозь” и вовнутрь так или иначе (и в той или иной мере) строго систематизированных взаимосвязей тел и пространств; они представляют собой одновременно и “композиции”, то есть такие целостные системы, в которых отдельные образные ценностные эквиваленты посредством размера, формы, направления и локализации соотносятся внутри образного поля с форматом изображения и образуют организационную форму такового. <...> Сама

по себе перспективная проекция в “соответственности” присущей ей ориентации взгляда – возможная систематизация и контингентное овладение пространством – среди прочих возможностей. Но одновременно именно как одна из таких возможностей в снятом виде она содержится в той необходимости, что присуща планиметрической композиции.

<...> Благодаря своей планиметрически урегулированной композиции изображение оказывается сотворённой художником симультанной структурой, в своей целостности инвариантной и необходимой, то есть связывающей всё со всем и всё – с целым. Подобное, впрочем, не порождает ни в коей мере застылое взирание на образное целое, но как раз-то и открывает зрение – *simul et singulariter*: целое с самого начала дано в тотальной презентности и как осмысленная система связей со-презентно в каждом единичном всякий раз, когда каждое единичное настигается взглядом. Даже когда бросают взор <...> только на единичное, всё равно в восприятии этого единичного указывают на целое. <...> Необходимо делать различие – быть может по известной структурной аналогии с представлениями об “*necessitas absoluta*” и “*necessitas conditionata*” или “*ex suppositione*” – между планиметрической композицией и перспективной проекцией как между системами необходимости абсолютной, неkontингентной и необходимости относительной, контингентной – и именно таким способом, что абсолютно необходимое, соотносимое с собой и в себе “перетекает” в соответствии, присущие необходимому, которое только обусловлено, и вследствие этого через соучастие в том самом становится его воспроизведением, по возможности в соотношении с миром*. <...> В качестве системы относительной, не контин-

* Для лучшего разумения этого пассажа важно одно из примечаний Имдаля со ссылкой на Аквината: «Божественная воля – необходима абсолютно в той мере, насколько она в качестве своего первичного объекта имеет то, что она желает исходя из своей природы и что одновременно есть её цель, то есть Благо само по себе. Божественная Благодать не есть цель в том роде, что возникает из того, что к ней как к цели ведёт. Божественной воле не свойственно вырастать из того, что Бог желает или производит с точки зрения Своего творения. Всё, что Бог желает внутри Себя, Он желает с абсолютной необходимостью. А то, что Он желает относительно Своего творения, Он желает не с абсолютной необходимостью. Когда Бог нечто желает внутри Своего творения <...>, то это не есть нечто абсолютно необходимое, а наоборот – обусловленное, ибо Воля Божия не с необходимостью с этим соотносена. Божественная благодать совершенна внутри себя, даже если отсутствует всякое творение. <...> Фундаментальным образом те вещи, что Бог желает применительно к Своему творению, суть вторичные объекты Его воли. За возможной аналогией к той самой многомерной образной структуре необходимости, что имеется у Джотто, можно обратиться к отношениям между различными модальностями в структуре необходимости. Решающим будет то, что Фома понимает так или иначе различные вторичные объекты Божественной воли <...> как желательные в соответствии с первичным объектом своей воли, то есть в согласии со Своей Благодатью, при том что последняя, не могущая быть множественной по своей сущности, посредством Своего причастия к Своим же образам способна перетекать на множественные вещи. В рамках такого понимания вторичные объекты Божественной воли оказываются соотносёнными посредством причастия и к первичному объекту самой Божественной воли как таковой, и к соответствующему её представлению: если абсолютно Необходимое перетекает в обусловлено Необходимое, то последнее становится образом первого» (S. 121). – С.В.

гентной необходимости перспективная проекция тел и пространства, вариативная в силу установки взгляда, открытая навстречу своему возможному ино-бытию и тем самым соответствующим образом актуальная, являет себя в соотнесённости с инвариантной целостной структурой планиметрической композиции, которая сама по себе составляется прежде всего посредством отношения диагональных, косых ценностей-направлений в их соотнесённости с образным полем – пропорционированным только так и никак иначе. В противоположность всегда лишь относительной, контингентной необходимости вариативно пространственной проективной системы, инвариантная целостная структура планиметрической композиции представляет собой систему высшего порядка и в качестве таковой – выражение абсолютной, неконтингентной необходимости. Само собой, по-другому подобное отношение взаимообмена между различными системами необходимости можно описать и так, что выраженная через планиметрическую композицию абсолютная, неконтингентная необходимость обретает значимость в соответствии актуального пространственного образа как выражения относительной, контингентной необходимости. Что справедливо для отношения между перспективной проекцией и планиметрической композицией, то в той же мере подходит и для отношения между планиметрической композицией и сценической хореографией. <...> Сценический образный смысл создается не в хореографически определённом актуальном, открытом к вариативности отношении фигур друг к другу; решающим оказывается скорее отношение фигур друг к другу в их отношении к образному целому как инвариантной структуре, определяющей целостность. Можно ещё раз это сформулировать так: в качестве относительной, то есть подходящей, актуальной, открытой к возможному бытию Другого и в этом смысле контингентной необходимости сценическая хореография фигур обнаруживает себя как явление в слитности с высшим порядком, что репрезентируется в качестве выражения абсолютной, неконтингентной необходимости через планиметрическую композицию и целостную структуру образа – равно как и наоборот: подобная неконтингентная необходимость открывается как явление в той самой относительной, контингентной необходимости, что характерна для сценической актуальности. По крайней мере, с тройной точки зрения инвариантная структура целостности планиметрической композиции, заданная с помощью формата изображения и “диагональных” косых линий вкупе с вертикалями, выступает конститутивной для образного смысла – при этом языковой дискурс со своей стороны должен перечислить всё подобное со всей последовательностью: целостная структура образует, во-первых (а также во-вторых и в-третьих) схему, или общий гештальт, перекрывания позитивного и негативного <...>, она образует, во-вторых (а также во-первых и в-третьих) схему, в которой взаимно легитимируются перспективная проекция и сценическая хореография как фундаментально различные системы единой, так или иначе относительной контингентной необходимости, тем самым достигая неразличимости во взаимном опосредовании, и она – целостная структура – образует, в-третьих (а также во-вторых и во-первых) такую схему, в которой те самые

различные, перспективно-проективные и сценически-хореографические системы в качестве систем единой, так или иначе относительной контингентной необходимости коинцидируются вкуче с образным выражением абсолютной, неконтингентной необходимости до состояния наглядности. Присущая изображениям Джотто многомерная смысловая тотальность – объединяющая крайне разнообразные смысловые уровни и замыкающаяся на единственной наглядной форме – очевидна и бесспорна. Если резюмировать: исключительная сила репрезентации, присущая событийному изображению Джотто, состоит в способности представлять событие священной истории как событие провиденциального ранга и переводить её одновременно в актуальность Мгновения Ока, собственно говоря – актуализировать её в соотношении с прямой непосредственностью наблюдателя. Прямой непосредственности события соответствуют перспективная проекция и сценическая сценография как системы относительной, контингентной необходимости. То и другое предметно детерминируются, становясь выражением здесь и сейчас актуальной, здесь и сейчас смыслонаполненной пространственно-сценической констелляции, которая сама по себе включает в себя в своей актуальности потенциал возможного бытия Другого. И наоборот, как структура абсолютной, неконтингентной необходимости, композиция представляет собой выражение провиденции: в своей инвариантной структуре целостности, соотносящей всё со всем и всё с целым, планиметрическая композиция образно воплощает тот более высокий порядок, покрывающий ещё и системы перспективной проекции и сценической хореографии, что, хотя и встречается в тех самых системах, но их же одновременно и предполагает. <...> Художественная концепция в картинах Джотто не свободна от метафизических связей. Когда Джотто переводит предосознанный в убеждённости веры провиденциальный характер события священной истории в форму чувственного созерцания и ясности опыта, он раскрывает силы и первопричинные объединяющие нормы, господствующие в природе за спиной всех случайностей повседневной действительности: зримое откровение иначе сокрытой законосообразности внутри природы и зримое откровение провиденции события внутри священной истории представляют собой в фресках Капеллы дель Арена одно и то же, и они одной и той же изобразительной композицией одинаковым способом и достигнуты – в той мере, насколько фрески Капеллы дель Арена в первую очередь суть событийные образы и насколько чувственное откровение иначе сокрытой законосообразности природы есть сореальность чувственного откровения, в которой являет себя провиденция Священной истории. (S. 17–26, 28)

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Достигнутое в изображении Джотто наглядное единство констелляций различных, относительных и абсолютных, необходимостей или – что согласно всему вышесказанному означает то же самое – экспрессивных форм актуальности и провиденции, требует такого образного зренья, в котором

коинцидируются различные способы зрения. Их позволительно различать самым фундаментальным образом с помощью категорий *зрения узнающего* и *зрения зрящего*. Перспективная проекция и сценическая хореография требуют узнающего, соотнесённого с предметным внешним миром зрения. Перспективная проекция и сценическая хореография суть гештальтные формы идеализации, выводимые из внешнего, наблюдаемого мира и квалифицируемые по масштабам этого внешнего мира. И напротив, планиметрическая композиция, насколько она соотнесена с изображением, исходит не из предзаданного внешнего мира, а из изобразительного поля, которое она сама же и устанавливает. Исходя из нормы образного поля как некоторого установления-построения, а не из нормы предданностей внешнего мира, планиметрическая композиция утверждает некоторую инвариантную формальную структуру целостности в своих самолегитимных и самоочевидных отношениях: в направлениях и в их отношениях к направлениям, в линиях и в их отношениях к линиям, в цветах и в их отношениях к цветам, равно как и в массах и в их отношениях к массам. Эта структура целостности обуславливает соответствующее формальное, зрящее зрение, направленное, собственно говоря, на те самые самолегитимные и самоочевидные отношения. В одном случае показательно то, что формальное, зрящее зрение, направленное на ту самую ценность косых линий, овладевающую изображением и определяющую инвариантную структуру целостности того же изображения, подлежит принципиально иному объяснению по сравнению с узнающим предметным зрением своих же как правило хореографически и перспективно упорядоченных фигурных и вещных образных данных, что не исключает его (зрящего зрения) постоянную узнаваемость, хотя в другом случае предметное добивается, однако же, своего сопряжения (*Anschluss*) с инвариантной целостной структурой изображения, ибо одно манифестируется в другом. Соответственно этому формальное, зрящее зрение совершается по ходу узнающего предметного зрения, когда в то же самое время предметное поверх и внутри этого самого предметного зрения увязывается с самолегитимной необходимой ясностью отношений, связанных с изображением. Каждый способ зрения, как тот, что присущ формальному, зрящему зрению, так и тот, что свойственен узнающему, предметному зрению, и провоцируется как одним, так и другим, и легитимируется. <...> Кажется, что диалектики между зрящим и узнающим зрением не получается. Зрящего зрения, вероятно, нельзя ни требовать, ни нарочито исполнять. Требовать можно лишь зрения, направленного на перспективную проекцию и сценическую хореографию. Однако для этого узнающего предметного зрения остаётся закрытым созерцание абсолютной, неконтингентной необходимости как выражения провиденции. (S. 26–27)

ПРИЛОЖЕНИЕ III

О перспективной потенции изобразительного поля можно говорить настолько, насколько экспрессия изображаемой сцены определяется

не только посредством специфических жестов главных сценических фигур, но и одновременно ценностью положения главных фигур в изобразительном поле: так и никак иначе размеренное со стороны художника изобразительное поле им же «было увидено как единство», причём с точки зрения имманентной <тому же художнику> возможности (по отношению к носителям происходящего в изображаемой сцене действия, особенно по отношению к самым главным носителям этого действия) индивидуализировать саму сцену, доведя её до состояния пространственно-временного наглядного единства, собственно говоря, сделав её именно в качестве целостного единства действия доступной общему взору и субъективному вчувствованию наблюдателя изображения. Изобразительное поле – равным образом и условие внутрикартинной композиции, и место поставления в ней главных сценических фигур, будучи одновременно ими же в свою очередь и обусловленным. Тем самым «способ упорядочивания внутри изобразительного поля отличается не только пространственной, но и темпоральной силой высказывания». <...> При этом концепт «прибытие»* можно определить у Джотто с большей точностью в самых разных аспектах. Прибытие в аспекте локальности – это не только некое Тут, Там или Где-то, но и весьма точное Именно-Здесь (так сказать, Целевое Здесь) – в актуальном для мгновения ока моменте бытия как «при-бытия». В персональном аспекте <...> прибытие – это и прибытие персоны, которая совершает акт приближения, но равно и реакция на прибытие персон других. Прибытие, в соответствии названным определениям, – это всецелая ситуация, динамическая и внутри себя наполненная напряжением, и в ней именно здесь и именно теперь совершающееся прибытие приближающейся персоны коррелирует с другими персонами, реагирующими на прибытие. <...> Для созерцания не так-то просто рассматривать фигуру изолированно от её контекста и при этом – внутри изобразительного поля. Как раз-таки внутри последнего исполненная напряжения связанность фигуры с изобразительным полем и изобразительного поля с фигурой только и может заявить о себе. Если то самое «прибытие» – возьмём недавний случай – может быть приведено к абстрактному понятию в себе самой исполненной напряжения и динамической целостной ситуации как таковой, то тогда соразмерной ей экспрессивной формой, предназначенной для визуализации концепта «прибытие», будет такая изобразительная схема, что сама оказывается напряжённой структурой. <...> Для качественного различения схем существует лишь один критерий – оптической убедительности. <...> Подобного рода оценочные суждения обретают определённую внутри оптических переживаний ясности, они же свидетельствуют и о нарративной плотности изображения благодаря презентации некоторого исполняемого сценического пограничного момента, который прямо или, так или иначе, посредством мыслимо отчётливого своего отклонения привязан к определённой ценности, свойственной той фигуре, что помещена в изобразительном поле именно здесь, а не где-то ещё. Теория Дагоберта Фрая, касающаяся про-

* Речь идёт о сцене с Иоакимом у пастухов. – С.В.

спективной изобразительной потенции, – это теория выразительных возможностей, присущих изобразительным отношениям между плоскостями. Выделяемые Фраем отношения плоскостей и подразумевают материальные изобразительные поверхности, но их же одновременно и преодолевают – при условии, что имманентные им силы напряжения суть сценические ценности экспрессии. Несомненно, преодоление материальных изобразительных поверхностей происходит посредством сценических возможностей экспрессии, что присуще планиметрическим отношениям между фигурами и изобразительным полем, а не благодаря пространственно-глубинным, перспективным проекциям, что обычно можно принять в расчёт в данной ситуации. <...> У Джотто взаимное упорядочивание фигур и изобразительного поля – это очень специфическая, исполненная напряжения система плоскостей, которая эвоцирует сущность сценической констелляции под названием «прибытие» в той мере, в какой эта сущность в качестве чувственного условия самого себя содержит внутри себя в превращённом и снятом виде материальные изобразительные плоскости, – как это открывается, но не подтверждается в случае его опосредования при помощи дифференцированных проективных изобразительных данностей, отличающих телесно-пространственный способ изображения. Если всё до сих пор сказанное резюмировать посредством категорий материальной изобразительной поверхности и системы плоскостей, эвоцирующей сценическую констелляцию, то можно сказать, что единство состоит во взаимной обусловленности различимости и тождественности. В связи с этим возможно говорить не об отрицании, а скорее о трансформации или даже – *sit venia verbo* – о трансубстанциации материальной изобразительной поверхности: материальная изобразительная поверхность остаётся неустранимым условием доступной опыту действительности того самого иного, сценического отношения уже между плоскостями. (S. 35–38)

ПРИЛОЖЕНИЕ IV

Хетцер, как и вслед за ним Фрай, свою изобразительную интерпретацию объясняет с помощью схематических рисунков. Однако, если Фрай «весовые» отношения выделяет как с формальной, так и с содержательной точки зрения, то рисунки Хетцера увязаны исключительно с формальным, абстрактным положением дел. <...> Конструкционные рисунки Хетцера позволительно обозначить понятием «система линейных полей», взятым из теории поля. В аспекте «проспективной изобразительной потенции» уже Дагоберт Фрай высказывался относительно «воздействий поля» или «структуры силовых полей». То познавательное содержание, что обеспечивает применительно к уразумению изображения хетцеровская «система линейных полей», можно оценивать и позитивно, и негативно. Позитивно – и это само собой разумеется – само выявление, говоря вообще, необходимой формальной взаимосвязи; столь же позитивна – посредством этого выявления – активация зрящего, собственно, открытого в сторону формальных отноше-

ний зрения, поверх и вне зрения чисто узнающего, идентифицирующего себя со всем предметным. При том что может остаться нерешённым вопрос, осознанно ли реализуются наблюдателем выделенные в системе линейных полей Хетцера формальные отношения, или они, оставаясь неопознанными, структурируют изобразительную композицию как бы «подкожно». Членение отрезка на восемь частей глаз сам по себе не воспринимает, требуется помощь оптики. И несомненно, что таковая задаётся той орнаментикой, что присуща (написанной) изобразительной раме. <...> И опять же позитивно постижение того, что во фресках Джотто, в их системе восьмеричного членения изобразительного поля наличествует так или иначе идентифицируемая (конечно же – несценическая) упорядочивающая норма, и, само собой, возможно в свою очередь постигать в подобной идентифицируемой, несценической упорядочивающей норме зримое выражение инвариантности, необходимости, то есть <...> выражение неkontингентной необходимости и провиденции. Выделенная Хетцером упорядочивающая норма несценична потому, что её или вообще, или, по крайней мере, тематически нельзя отрефлексировать на такие формальные ценности, которые сами идут навстречу фигурам и изобразительным вещам и которые образуют, например, признаки направлений, средства определения дистанций, членения, линейные оппозиции или итерации, то есть, так сказать, диаграмму тех или иных сценических взаимоотношений. Система линейных полей Хетцера абстрактностью превышает подобную диаграмму, проясняющую сценический контекст. Именно это можно подвергать негативной критике <...>. Необходимо, чтобы речь шла не о несценической системе линейных полей, а скорее о такой, что можно назвать транс-сценической. Без сомнения, и транс-сценическая система линейных полей состоит из абстракций, из просто линий, которые содержатся в фигуративных и предметных всецелых формах и которые конституируют и артикулируют как их акциональный, так и локальный, то есть как сценический, так и пространственный контекст. Абстрактные линии и ценностные эквиваленты направлений лежат в основании конкретного сценического представления и осуществляемого в изображении его семантического смыслового комплекса. Они суть их синтаксическая организационная форма. А кроме того они – вне всякого сомнения – активизируют не только узнающее зрение, идентифицирующее фигуры и вещи, но в равной мере и зрение зрящее, открытое к формальным отношениям. Для просто узнающего зрения линии и ценностные эквиваленты транс-сценической системы линейных полей остаются скрытыми – в ущерб сцене. <...> Очевидно, что подобная система*, в которой ценности-эквиваленты разъединённости и актуальной, а равно и потенциальной соединённости интерферированы, констелляция фигур артикулируется как сценическая. Система интерференции помещает фигуры в такую сценическую констелляцию, в которой соединённость Симеона и Иисуса содержит вложенной в себя их разъединённость и в которой разъединённость Иисуса и Марии содержит вложенной в себя их соединённость.

* Речь идёт о сцене Принесения во Храм. – С.В.

<...> Транс-сценическая система линейных полей исходит не из равномерной сетки координат, а из содержательных моментов изображения <...>, а равно и из формальных изобразительных ценностей-эквивалентов, которые осмысленно соотносены с главными фигурами. Исключительно таким способом транс-сценическая система линейных полей и развивается. Её силы – отчасти как реальные контуры, отчасти как идеальные линии, лишь предугадывающие направления, – таятся внутри той предметности, что отличает изображение. Вычерчивать их означает задавать направляющие пути созерцания: система линейных полей выставляет наружу такие образующие отношения силы, которые соупорядочивают предметные элементы изображения; она не формулирует нечто самоценное, например, конструкцию из линий с претензией на автономную значимость. Система линейных полей имеет смысл лишь в своём соотношении со сценой, и она служит конституированию этой сцены в качестве многослойной конфигурации отношений. И в качестве именно таковой сцена сможет быть воспринята лишь в том случае, если будет обращено внимание на выявленные в транс-сценической системе линейных полей силы, образующие отношения. Они определяют такое <расположение> Друг-подле-Друга главных сценических фигур Марии, Иисуса и Симеона, в котором взаимно друг на друга воздействуют экспрессивные ценности-эквиваленты разъединённости, актуальной и потенциальной соединённости, противостояния, а равно и взаимно перекрывающиеся друг друга импульсы, задаваемые направлениями и обращённые к одновременности. И именно тогда подобное сценическое напряжённое отношение распространяется, овладевая изображением, когда все фигуры и изображаемые вещи принимают участие в системе линейных полей. В изображении нет ничего, что не несло бы в себе – благодаря определённой ценности-эквиваленту направления или планиметрической локализации – систему линейных полей и вместе с ней – сценическое напряжённое отношение между Марией, Иисусом и Симеоном. И тем самым это отношение – что типично для событийных образов Джотто – обретает характер экземплярности и достоинства. <...> Движение suggeriert систему линейных полей посредством итераций, что ассимилируют фигуры и вещи, заставляя их преодолевать своё предметное разнообразие, достигая уровня абстрактной диаграммы <процесса> протекания и распространяться за пределы всего изобразительного поля целиком. <...> Выражение движения как Здесь, расположенного между Откуда и Куда, и как Ныне – между Более-Нет и Ещё-Нет – не может быть приведено к simultaneität с большей наглядностью и большей изобразительностью, чем посредством подобной системы итераций. Тем самым, это самый важный психический момент в джоттовском изображении <...>. Ценности-эквиваленты границы и их пересечение обладают в качестве таковых сценическим смыслом. (S. 43–50)

ПРИЛОЖЕНИЕ V



Ил. 6

Как предварительным образом уже было обозначено, событийное изображение, имеющее дело со священной историей, представляет собой такую изобразительную инвенцию, которая сама соотносится и с предзаданным нарративным текстом, и с феноменами визуальной предметной данности. Предметно связанные изобразительные ценности перемещают текстуально связанное Представимое в Зримое и тем самым его уточняют. Род и способ того, как это происходит, то есть, иначе говоря, как текстуальная референция и референция предметная взаимно друг друга опосредуют, обусловлены изнутри выразительной силой изобразительности. Их продуктивные возможности измеряются тем, в какой мере именно референциальное само себя преодолевает в том смысловом единстве, что присуще изображению. То, что касается текстуальной референции в первую очередь – это связь <...> в качестве первой инстанции с текстом Евангелия от Луки*. <...> В качестве второй инстанции изображение-представление Джотто соответствует современной ему повествовательной манере, что обнаруживает себя в *Meditationi vitae Christi* так называемого Псевдо-Бонавентуры, и никаким образом нельзя исключать тот факт, что изображение прямо опирается на Размышления. <...> Итак, в изображении Джотто текстуальная референция состоит в соотнесённости с текстами Луки и Псевдо-Бонавентуры. Работа

* Речь идёт о сцене Принесения во Храм. – С.В.

изобразительности проявляется при этом в том, что изображение (ил. 6) достигает превосходства над всем текстуально-логическим посредством концентрации: <...> двойная ориентация Младенца Иисуса на Симеона и тут же – на Марию есть выражение темпорального сгущения: при этом жест Иисуса образно представляет благодаря своей соотнесённости с Симеоном Одномоментное Ещё и Более-Нет, а благодаря соотнесённости с Марией – Одномоментное Уже и Ещё-Нет, при том что стоит обратить внимание, что Мария со своей стороны протягивает руку только в сторону Младенца. Одномоментное Ещё и Более-Нет и Одномоментное Уже и Ещё-Нет оптически вложены друг в друга. Подобная оптическая коинценденция Ещё, Более-Нет, Уже и Ещё-нет обладает, само собой разумеется, нарративными импликациями, однако же нарративный текст подобной коинценденции добиться не в состоянии. Она структурно соответствует сценическим напряжённым отношениям <...>, обусловленным внутри системы линейных полей и внутри неё же и разворачивающимся – с охватом и овладением всем изображением. Выразительная ценность этих напряжённых отношений, подразумевающая разъединённость, актуальную и потенциальную соединённость, противостояние, а равно и взаимно перекрывающиеся друг друга импульсы, отвечающие за направления, собрана воедино внутри одновременности. <...> В изображении Джотто главная сцена и сопровождающие побочные сцены совместно вырабатывают единственную и симультанно обозримую смысловую комплексность, в которой всё во всём наглядно сопредельно: и как раз в этом, помимо прочего, обнаруживают себя концентрирующие возможности изобразительности, превосходящие всякие лишь мыслимые нарративные уплотнения, доступные языку. Что же после этого, во вторую очередь, касается предметной референции, то она задаётся каждый раз, когда Нечто написанное обозначает нечто Предметное. Причём предметная референция остаётся фундаментальным образом независимой от того, в большей или в меньшей мере написанное Нечто согласуется с визуальным способом данности, то есть с эмпирической очевидностью. Наиважнейшее и всегда пробуждающее благоговение достижение Джотто – способность предметно референциальные изобразительные ценности привлекать к эмпирической очевидности в такой мере, что была неведома средневековой живописи. Это выражается и в совершенно явной телесности фигур, а равно – в их статуарных качествах, в направлениях складок и в формах драпировок их одежд, что обеспечивает их отчётливую зависимость от мотивов стояния и от жестов, и, наконец, – в совершенно не скрываемых попытках-подступах к корректным перспективным отношениям, систематизирующим всецелым образом картину пространства <...>. Изобразительность у Джотто не ограничивается приданием предметно референциальным изобразительным ценностям качества более высокой эмпирической очевидности. Куда более важно, что референциальные изобразительные ценности становятся в модусе своей эмпирической очевидности структурными элементами сценического смыслового единства, которое сами – это уже излагалось – преодолевают через концентрацию и текстовую референцию. Образно явленные рукой Джотто сцены вне изображения

лишены всякой экзистенции. И всё же они обретают оттенок эмпирической очевидности через то обстоятельство, что предметно референциальные элементы, структурирующие их, <обретают некоторую> степень эмпирической очевидности. Джоттовское изображение Принесения во Храм – это структура комплексной прегнантности или структура взаимообусловленных отношений-чередований между темой и горизонтом. <...> Поддающаяся тематизации побочная сцена превосходитя посредством горизонтной копрезентации главной сцены, а поддающаяся тематизации главная сцена – через горизонтную копрезентацию сцены побочной. Как только – предметно референциально – алтарный киворий* именно в качестве такового подвергается тематизации, тут же его функция структурирующей системы сценических отношений между Марией, Иисусом и Симеоном сдвигается к самому краю внимания. Но можно тематизировать и эту сценически-структурирующую систему, и тогда киворий уже в своей предметной референции смещается к краю внимания. Всякий раз так или иначе одно оказывается большим, чем другое, причём – благодаря заданным изобразительным контекстам – внутри одного и того же феномена. Именно это и есть комплексная прегнантность, а заодно – и simultaneity. Всё, что касается отношений между изобразительностью, текстуальной и предметной референциями, указывает на систему линейных полей, <...> задающую переход, в котором так или иначе различные и каждый раз взаимообусловленные построения-связки «тема-горизонт» обоюдно опосредуются, достигая уровня комплексной прегнантности, так или иначе превосходящей референциальное. В джоттовской фреске Принесения во Храм особое качество изобразительности состоит не только в описанном роде и способе как взаимного опосредования текстуальной и предметной референции, так и выхода за пределы всего референциального; оно состоит не в меньшей степени и в планиметрической композиции как формальной целостности, обоснованной отношениями между вещами, принадлежащими изображению, и границами, изображению присущими – конечно же, без оглядки на тематику изображения. По ходу предложенной интерпретации изображения, напротив, возникает задача те самые изобразительные ценности, что утверждают целостность, узреть всецелым образом и – по возможности – с помощью тех сил, что относятся к системе линейных полей и через которые-то и артикулируется сугубая тематика Принесения Иисуса во Храм. Так как система линейных полей многочастна, но в одном гештальте увязана и с актуальными и локальными взаимодействиями фигур и вещей, и в той же мере – с формальной целостностью так и никак не иначе ограниченного изобразительного поля, то она оказывается <...> опосредованием между сценической хореографией и перспективной проекцией как системами относительной, контингентной необходимости, с одной стороны, и инвариантной и целостно планиметрической композицией как системой абсолютной, не-контингентной необходимости, с другой. <...> Заданное (выбранное) и так и никак иначе ограниченное изобразительное поле квалифицирует

* В сцене Принесения во Храм. – С.В.

местоположение изобразительных вещей внутри себя не как произвольное, а как необходимое, и, наоборот, местоположение изобразительных вещей внутри изобразительного поля предполагает, а равно и производит последнее не произвольно, а необходимо именно так и никак иначе ограниченным. Подобная ясность необходимых, взаимно чередующихся отношений между изобразительным полем и изобразительными вещами сохраняется непосредственно как ясность именно этих отношений, то есть принципиально независимо от тех или иных текстуальных и предметных референций самих изобразительных вещей. Если же помимо этого формальная и, как таковая, от всех текстуальных и предметных референций независимая ясность изобразительного целого соответствующим образом поддерживается напрямую и со стороны таких изобразительных ценностей, которые обусловлены как раз текстуальной и предметной референцией, и притом так структурирует ту же сцену Принесения Иисуса во Храм, преодолевая все текстуально и предметно референциальные условия, что она становится несомненным выражением комплексной прегнантности, то тогда эта самая комплексная прегнантность обретает высшую, непосредственную ясность – через непосредственную и собственную ясность изображения как формальной цельности. (S. 52–59)

ПРИЛОЖЕНИЕ VI



Ил. 7

...Благословляя, шествует Иисус на ослице (ил. 7), а рядом с Петром узнаётся голова ослёнка. Иисус открывается во славе. Его фигура – пусть и потому, что Он верхом – больше всех прочих. Строгость Его контура, особенно справа, выражает почти что недоступность. Между Иисусом и сопровождающими Его удерживается отчётливая цезура – посредством высоко вздымающегося с левой стороны дерева, наклонная линия которого имеет продолжение через молодого ученика в непосредственной близости от Иисуса, а равно – через резко ниспадающие складки одежд Петра прямо к нижнему краю изображения. С обеих сторон от этого ценностного показателя, косо направленного и членищего изображение, можно видеть весьма схожие косые линии в драпировках одежд Иисуса, а положение головы ослицы опять же соответствует весьма схожему положению головы ослёнка. Всё вместе образует структуру итерации. В ней удерживается суггестия кинетического протекания в нескольких фазах: шествующий впереди Иисус уже там, где апостола слева ещё нет. При таком толковании местоположение апостола обозначает как бы след прошедшей фазы в шествии Иисуса, причём от дерева к нижнему краю проходящая наклонная линия работает как ордината, по которой и от которой проходит движение. Но в другом аспекте структура итерации может пониматься и в смысле одновременности. Иисус там, где Он есть, в то время как тут же, то есть в тот же самый момент, апостол, что слева, – в месте некотором ином. Так как структура итерации даёт право в равной мере и на одно, и на другое толкование, то моментальность и сукцессия в ней складываются в единое, внутри себя комплексное явление. <...> В сцене Входа в Иерусалим такой же точно концепт образного воспроизведения процесса прохождения обнаруживается у поклоняющихся Иисусу иудеев, постилающих свои одежды. Первый, крайний справа персонаж (А) стоит ещё совсем вертикально, второй перед ним (В) наклоняется и тянет рукав одеяния, третий перед ним (С) уже склоняется чуть ниже и стягивает одеяние через голову, а четвёртый впереди всех (D) уже поклонился ниц и стелет одеяние на дорогу, тогда как ослица на неё ступает. Сукцессивность состоит в том, что положение платья явлено как дифференцированная по фазам последовательность движений, а симультанность состоит в том, что разные фазы протекающего движения репрезентируются в той или иной мере разными персонажами: тогда, когда А совершает это, В совершает то; когда А и В совершают это и это, С совершает то; когда А, В и С совершают это, это и это, D совершает то (А, В, С и D, но не как в хронофотографии* – А, А, А и А). <...> Как итог, джоттовское изображение Входа Иисуса в Иерусалим демонстрирует два противонаправленных импульса движения. Один проходит слева направо, а также снизу вверх, другой – справа налево, а равно – сверху вниз. Оба содержат в себе данности протекания и данности сценической одновременности – в доступном созерцанию единстве. <...> Решающим для синтеза времени и момента представляется мгновенная остановка Петра – по отношению к шествующему впереди Иисусу.

* Таковая, с точки зрения Имдаля, наблюдается у Марселя Дюшана. – С.В.

Мгновенная и неожиданная остановка Петра означает крайне определённое и ничем не заменимое Ныне перед лицом шествующего Иисуса, фигура которого очевидным образом формирует транзитивное Ныне, в игровом пространстве Откуда-Куда открытое на иные, предшествующие и последующие, моменты. Несомненно, подобное напряжение между Ныне покоя и Ныне движения драматизирует сцену целиком. Между тем, особый эффект изображения заключается в том, что одно и то же воздействие подобного транзитивного, открытого на иные моменты Ныне шествующего Иисуса, возможно интегрировать в выражение зримости двигательной континуальности и одновременно, внутри подробной экспрессии континуальности, экспонировать его как такое Ныне, что вдобавок ещё и преодолевает то самое определённое, «не-транзитивное» Ныне в остановке Петра – с опорой на определённую. <...> Безусловно, косая линия решающим образом обусловлена вдобавок и посредством изобразительного места, то есть через Именно-Здесь и Именно-Ныне Шествующего, но как линия движения она обладает одновременно значением, преодолевающим фиксации по месту и по времени. Та же самая косая линия утверждает место апостола иудеев так, что их отдельные акты-действия – мгновенная остановка, а равно и насыщенное действиями поклонение – всецело и общим для всех способом сохраняют субординацию по отношению к присущим шествующему Иисусу как Именно-Здесь и Именно-Ныне, так и Пребыванию Его в пути. Различные способы вести себя, свойственные апостолам и иудеям в их Именно-Здесь и Именно-Ныне, зафиксированным с помощью косой линии, суть не более как моменты той самой всё охватывающей двигательной континуальности шествующего Иисуса, внутри которой и Его Именно-Здесь и Именно-Ныне – сами лишь прегнантный момент. Без косой линии эта воистину комплексная экспрессия не была бы задана: пересекающая изобразительное поле косая линия определяет изобразительную позицию шествующего Иисуса как точное, равно и необходимое, и актуальное Именно-Здесь и Именно-Ныне; она опосредует подобное актуализирующее определение по месту и времени Шествующего с помощью континуальной экспрессии Его движения как непрерывного Откуда-Куда, и она обнаруживает непрерывность этого движения как процесс, выходящий за пределы всех в обратную сторону направленных и столь же актуальных моментов, присущих как испуганной остановленности, так и благоговейной распротёртости, при том что охватывает и этот момент тоже. Невозможно в актуальном Именно-Здесь и Именно-Ныне шествующего Иисуса извлечь транзитивность Его движения из его непрерывности. Именно непрерывность шествия вперёд актуализируется в Именно-Здесь и Именно-Ныне шествующего Иисуса, и именно актуальность непрерывности – сущность и специфическое определение образно представленной сцены: изображение Джотто образно являет в экспрессии мгновение ока, актуальное в самом Ныне, вхождение Иисуса в Иерусалим – как событие неотвратимой необходимости, священной истории. Прикосновение нимба Иисуса к изобразительной диагонали – это то самое, что касается инвариантной и всецелой структуры так и никак иначе ограниченного изобразительного поля.

Благословляющая рука обозначает золотое сечение, характеризующее изображение по ширине и маркируемое – в обратном способе прочтения – головой ослицы, а также правым сборщиком ваий. На линии этого золотого сечения располагается и голова переднего иудея, уже распростёртого ниц перед Иисусом. Дерево с собирателем ваий слева и свободно стоящий контур городской башни удалены на равное расстояние от каждой из границ изображения, тогда как нимбы обернувшихся апостолов достигают золотого сечения по высоте изображения. Преобладающим является ценностный показатель косой линии, пересекающей изобразительное поле и отпечатанной в самых разных изобразительных вещах, причём этот показатель сам комплементарен ниспадающей линии, что получается из-за разницы в высоте двух расположившихся в деревьях собирателей ваий. Система линейных полей соразмерным образом определяется посредством общей, ориентированной направо структуры конвергенции. Ей совместно сопротивляются и её прорывают как тенденции противоположных направлений, так и обратные сопротивления: наклоны приветствующих иудеев, равным образом – диагонали деревьев и фигура Петра слева и городской башни справа.

<...> Джоттовское изображение «Воскрешения Лазаря» запечатлено планиметрической композицией, в которой коинцидируются различные, однако друг друга дополняющие планиметрические схемы. Одна схема заключена в уже описанных плоскостных отношениях между фигурой Иисуса и изобразительным полем, благодаря которым фигура активизирует изобразительное поле как область своей акциональности и благодаря которым фигура, преодолевая эти отношения, организационно соотносена с той целостной структурой, выражающей формально инвариантную, провиденциальную необходимость, которую она же сама и соконституирует. Другая схема, опять же, – система линейных полей. Она открывается из линий и ценностных показателей направлений фигуры и данности вещей, которые важны для события, его темпорально разных фаз и его локализации: из отвесных линий фигур Иисуса и Лазаря, из косых линий надгробного камня и группы коленопреклонённых женщин, а равно – и из косой линии могильного холма. Последняя линия сама по себе – лишь данность сценopodobной локальности, но помимо этого – ценностный изобразительный показатель, властвующий в изображении и даже определяющий симультанный обзор целого, когда тот протекает параллельно к изобразительной диагонали. Диагонали удерживаются не для себя, но только ради соотносённости с изобразительным полем, пропорционированным только так и никак иначе. Изобразительное поле, пропорционированное только так и никак иначе, совоспринимается как тотальность и в симультанности, когда вообще возникает необходимость воспринимать диагональ. При этом преобладающая косая направленность линии могильного холма не смотрится как одно целое ни с какой иной фигурой, кроме фигуры Иисуса, ибо эта фигура как ни одна иная не противостоит косой линии, и она же преодолевает в своём последующем распространении уже в виде иных фигур то разделение между Небом и царством Земли, что задаётся линией могильного холма. Вполне возможно узреть в косой линии могильного холма и в отвесной

линии фигуры Иисуса доминирующие ценностные эквиваленты направлений, формирующих систему линейных полей, тем более что фигура Иисуса благодаря своей изысканности репрезентирует вертикаль как ни одна другая фигура. Остальные данности, предлагаемые системой линейных полей, подчинены тем самым доминирующим направлениям, что задаются линией могильного холма и фигурой Иисуса: отвес фигуры Лазаря параллелен вертикали фигуры Иисуса, наклонная линия гробничного камня параллельна косой линии могильного холма, а диагональ группы коленопреклонённых женщин в соединении с линией могильного холма, а равно – надгробного камня, образует отчётливые угловые формы. Определяемая посредством системы линейных полей и в особенности – через направления могильного холма и фигуры Иисуса – планиметрическая симультанная структура задаёт обрамление, внутри которого – при содействии тех самых изобразительных приёмов, что имеют в виду пространственную глубину и жестикуюляцию, – осуществляется дифференциация сцены согласно различающимся во времени событийным фазам. Всё происходящее включено в планиметрическую симультанную структуру изображения и тем самым подчинено нормативным ценностным эквивалентам направлений, задаваемых линией могильного холма и фигурой Иисуса: крики женщин, удаление надгробного камня, явление Лазаря вкупе с освобождением его от погребальных пелен. Подобный порядок следования событийных фаз соответствует тексту, при том что всякий раз формальная симультанная структура изображения его охватывает и всякий раз подобная симультанность изображения отличается от сукцессии текста. Но в качестве формальной структуры симультанности изображение в снятом виде содержит в себе и иные возможные порядки следования, задающие созерцание и соответственно остающиеся соотносёнными с теми самыми господствующими ценностными эквивалентами направлений, задаваемых линией могильного холма и фигурой Иисуса. Так, созерцанию дозволительно увязывать в единое отношение с господствующими направлениями системы линейных полей – при известном игнорировании косой линии коленопреклонённых женщин – преимущественно косую линию надгробия, а также и наоборот: при известном игнорировании косой линии надгробия – преимущественно косую линию коленопреклонённых женщин, и ровно в той же степени возможно – при игнорировании этих отношений и прежде них – тематически внести в поле зрения формальную констелляцию между Иисусом, линией могильного холма и Лазарем. Порядка следования подобных модальностей созерцания, предписанного <только> планиметрией изображения, не существует. То, что в одном порядке следования созерцания третье, то в другом – первое или второе, – при том, что такая неодинаковость внутри той хронологии событийных фаз, что задаётся текстом, тем не менее, силы не лишается. Например, восклицательные женщины направлением своих взглядов, экспрессией жестов и пространственной локализацией обозначают поведение, предшествующее акту чуда, соотносены ли они в созерцании изобразительной планиметрии с её главными направлениями в первую очередь или в последнюю: джоттовское изображение – это такая визуальная тоталь-

ность, в которой разнообразные сукцессии, собственно – рассказа и созерцания изображения – друг друга многократно опосредуют согласно норме, определяемой теми самыми господствующими над всем целым направлением линии могильного холма и фигурой Иисуса. Именно в этом самом взаимопроникновении различных сукцессий симультанность себя и являет, и реализует. И было бы ошибочным понимать эту структуру симультанности как лишь формальный, синтаксический изобразительный эффект. В большей степени всё синтаксическое значимо исключительно с точки зрения содержания. Ибо косая линия могильного холма – это невозможно не заметить – вмещает жест Иисуса, она его потенцирует и проецирует на изобразительное целое, подчиняя ему в качестве одного и того же выражения власти всё различное. Ясно, что линия могильного холма в этой функции усиления жестикюляции уже не может обсуждаться исключительно с точки зрения её вещно-предметного означивания. Жест Иисуса и симультанно обозримая изобразительная тотальность, как только так и никак не иначе пропорционированное изобразительное поле, не должны – с учётом опосредования со стороны косой линии могильного холма – рассматриваться отдельно друг от друга. Происходящее в том числе и всякий раз, и в созерцании изображения в том числе и всякий раз усматриваемое, – это всё именно то, что, будучи объемлемым и подчиняемым планиметрической и симультанно обозримой цельности изображения, объемлется и подчиняется таковой в качестве выражения власти, заключённого в жесте Иисуса. Все с точки зрения времени разные фазы события воскресения и все с точки зрения времени разные модальности созерцания этого события осуществляются и одновременно превосходятся через целостность изображения, а равно – через выражение власти, заключённое в жесте Иисуса. При взгляде на джоттовское изображение необходимо говорить о наглядном всеприсутствии и наглядном всемогуществе жеста Иисуса, об а-хронической, всё временное пронизывающей и всё собой релятивизирующей фундаментальной оппозиции между миром и Божественной силой предопределения. <...> В том самом выражении власти Иисусова жеста, которое различные событийные фазы и модальности созерцания как реализуют, так и превосходят, джоттовское изображение Воскресения Лазаря наглядно демонстрирует синтез сверхвременного настоящего и течения времени. Уже этот синтез способен преодолеть все категориальные формы времени, но одним только им вся структура времени в изображении ещё ни в коей мере не схвачена. Уже говорилось, что в джоттовском изображении фигура Иисуса в своей обратной постановке ступней (в известной мере ещё) направлена на группу умоляющих женщин, а в повороте корпуса и в жестах (в известной мере уже) – на Лазаря. Но очевидным образом обращённая назад ступня усиливает интенсивность и жеста как такового, в то время как обусловленные ею же изгибы складок придают напряжение всей фигуре целиком. И в этом напряжении фигура и её жесты являют себя в выражении движения, достигшего своей кульминации. С одной стороны, то есть в контексте описанной всецелой композиции, фигура Иисуса образно представляет сверхвременное, преодолевающее все сукцессии Присно, когда её (фигуры)

жестикуляция наглядно сотрудничает с той самой линией могильного холма, что связывает воедино и наделяет симультанностью изобразительное целое. Однако же сама по себе, то есть в выражении кульминации своего движения, фигура Иисуса образно представляет моментальную актуальность, если выражение кульминации всегда есть и выражение актуального Именно-Ныне. Резюмируя, можно сказать, что в джоттовском изображении являет себя присущее фигуре Иисуса Над-Временем, объемлющее темпоральные сукцессии и опосредованное актуальным Во-Времени, причем вместе с Во-Времени – в присущей кульминации Именно-Ныне. Нет сомнений, что подобная комплексная структура времени, в которой Течение-Времени, Присно и Мгновение-Ока проникают друг в друга, остаётся недоступной для всякой языковой и в качестве языка – самой необходимо сукцессивной – репрезентации, – в той мере, насколько полно в контексте изображения и только в нём эта структура способна добиться эвиденции. <...> Джоттовское изображение «Воскрешения Лазаря» <...> – это такое предложение для зрения, которое никаким способом невозможно заменить вне-иконическим зрительным предложением и никаким способом – прочими уже прежде привнесёнными опытными ожиданиями, обусловленными, например, рассказом. Конечно, джоттовское изображение связано с нарративным текстом именно отчётливой дифференциацией сцены на различные событийные фазы. Текстуальная референция – не обсуждается. Однако же всё равно изображение в качестве описанного предложения для зрения уже не может быть просто повёрнуто назад – в сукцессию своего предзаданного текста; напротив, оно трансцендирует свою текстуальную референцию. Решающим оказывается комплексная структура времени. И если даже и следует допустить, что сознание божественного всемогущества Иисуса – это передаваемая с помощью текста, так сказать, уверенность веры, предшествующая в том числе и джоттовскому изображению, то, тем не менее, только изображению по силам подобное всемогущество перевести в чувственно-наглядное выражение вне-конфликтной коинциденции, включающей Присно, Течение Времени и Мгновение ока. Однако же, как таким способом изображение трансцендирует свою текстуальную референцию, так же точно оно преодолевает и свою референцию предметную. В джоттовском изображении линия могильного холма представляет собой, во-первых, показатель сценической локальности. Во-вторых, она является ценностным эквивалентом, контролирующим изобразительную планиметрию и стимулирующим симультанный всецелый обзор этой самой планиметрии, и, в-третьих, в качестве такового – самым предельным усилением Иисусова жеста. В своих последних двух из названных функций линия могильного холма – фактор комплексной структуры времени, чья наглядность превосходит изобразительную силу языка и тем самым – всякую текстуальную референцию: текстуальная референция трансцендируется благодаря превосходящей предметной референции, а предметная референция трансцендируется благодаря превосходящей текстуальной референции. <...> Изображение у Джотто показывает больше, чем сказывает текст. <...> Пространственную диспозицию позволительно понимать как

выражение потенциала времени, который сводится воедино одним и тем же жестом Иисуса: в его фронтальной, прямой пространственной ориентации на водонос^{*} Иисусов жест – выражение момента чуда как актуального Именно-Ныне, а в его как раз непрямом отношении к действиям слуг и распорядителя пира он связан с моментами до и после Ныне-Чуда. И они тоже подчинены жесту. <...> Джоттовское изображение не только представляет момент чуда, но и актуализирует его как пиковый момент между Перед-Этим и После-Этого. Причём соразмеряется образно представленное выражение времени Перед-Этим, Именно-Ныне и После-Этого согласно критериям прямых и не прямых пространственных отношений. Нормативной оказывается прямое отношение как Именно-Ныне. Итак, речь идёт не о простой временной последовательности наподобие Именно-Ныне, Позднее и Ещё Позднее, а, конечно же, о нормативном, так сказать, Именно-Ныне как реляционном эквиваленте, относящемся к Перед-Этим и После-Этого. То, что Иисусов жест господствует над всецелой сценой чуда, становится отчётливым на основании всего множества направленных импульсов, и действующих планиметрически, то есть не только глубинно-пространственно, и пронизывающих изобразительное поле по его ширине. <...> Итак, чтобы повторить и дополнить уже сказанное: как каждое отдельное изображение благодаря только ему присущей композиционной необходимости оказывается выражением зримости провиденциальной событийной необходимости, точно так же оно являет себя помимо того – в контексте, созданном последовательностью всех изображений, – благодаря всё той же композиционной необходимости, выражением зримости необходимой и провиденциальной событийной хронологии. (S. 61–62, 64–65, 70–74, 78–79, 83)

ПРИЛОЖЕНИЕ VII

Само собой разумеется, что изобразительное искусство не обеспечивает никакого протекания во времени, и, тем не менее, один совсем иного рода вопрос имеет место быть: какую работу совершает изобразительное время, вызванное к жизни с помощью формальных структур целостности и симультанности? Не освобождает ли оно от времени, приводя к вневременной, так сказать, одновременности, как раз те самые действия и локализации задействованных фигур, что на уровне мотива указывают на разнообразные «временности»? Или оно, это изобразительное время, способно быть выражением превосходящего время, сверхвременного, так сказать, Все-Настоящего, в котором во взаимодействии и в снятом виде содержатся действия и локализации фигур, различные с точки зрения времени? Что касается вышеуказанной интерпретации джоттовской сцены, изображающей Воскрешения Лазаря с её многими мотивирующими фазами, – так это то, что изобразительное время представляет собой свободное от протекания *punc stans*, которое – парадоксальным образом – в качестве потен-

^{*} Речь идёт уже о сцене Свадьбы в Кане Галилейской. – С.В.

циала удерживает в себе многочастное взаимодействие и взаимопроникание различных симптомов темпоральности: взаимодействие различных мер времени, присущих и мгновению ока, и тому, что есть Присно, работает совместно с различными во времени фазами нарративной сукцессии. Выражаясь изобразительно-сценически и вновь – с помощью неизбежно парадоксальных формулировок, можно сказать, что обеспеченное в наглядном отождествлении Присно и Мгновения-Ока выражение власти, осуществляемое Иисусовым жестом (в следующей схеме обозначенное как В), в качестве Присно способно перекрыть сукцессионные моменты сцены целиком: $V = (a \rightarrow b \rightarrow c)$, и это выражение власти в качестве мгновения ока способно привязать к себе как к нормативному «Именно-Ныне» все сукцессионные моменты: $a \leftarrow V \rightarrow c$, не аннулируя, впрочем, обусловленный нарративом порядок следования $a \rightarrow b \rightarrow c$. Подобной многокомплексной структуре времени, отличающей изобразительную сцену, соответствует многосложность отношений тех модальностей созерцания, что позволяют изображению выступать в качестве формальной, симультанно презентной цельности. В той мере, собственно говоря, насколько симультанная презентность изображения заключается в действительности именно созданной визуальной системы (а не только в фактическом настоящем материальных и статичных носителей изображения), она тоже остаётся всегда самой себе идентичным потенциалом, который реализует в произвольных и обратимых (а не только нарративно предписанных) последовательностях множественность связывающих процессов созерцания и сугубым образом удерживает – в привязке к себе – в виде преобладающей констелляции свободно и широко простирающуюся вертикаль Иисусова жеста и косую линию могильного холма, параллельную диагонали изображения. В качестве визуальной системы симультанно обозримая цельность формы изображения выступает условием и себя самой, и всех внутри неё возможных сукцессий. Но с помощью той самой множественности отношений, что в сцене запечатлевают её темпоральную экспрессию, должны будут опосредованы и включены в опыт изобразительного времени и те модусы созерцания, что охватывают различные формальные и прежде всего планиметрические направления, со своей стороны вновь и вновь совершая конвергенцию в изобразительное целое. Само собой разумеется, что $\langle \dots \rangle$ удерживается и отношение взаимной обусловленности. (S. 138–139)

Для цитирования:

Имдаль М. Джотто. Фрески Капеллы дель Арена: Иконография. Иконология. Иконика. Глава IX. Иконика или структурный анализ / Пер. с нем. С. С. Ванеяна // Визуальная теология. 2021. № 1 (4). С. 142–185. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-142-185>.

For citation:

Imdahl M. Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. IX. Ikonik oder Strukturanalyse. Transl. into Russian by S. S. Vaneyan. *Journal of Visual Theology*. 2021. 1 (4). P. 142–185. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-142-185>.