



Мария Демидова

Скрытые смыслы. Становление символических систем Ренессанса и западноевропейское искусство XV–XVII веков

М.: Лингва-Ф, 2023

Вадим Садков

Прошло уже более ста лет с тех пор как в 1912 году был прочитан и опубликован ставший теперь хрестоматийным доклад Аби Варбурга «Итальянское искусство и интернациональная астрология в палатце Скифаноия в Ферраре»¹. Здесь на примере анализа художественного и смыслового содержания конкретного памятника были впервые изложены многие важные рудименты комплексного интерпретационного метода, превратившегося позже в трудах Эрвина Панофского в респектабельно-самодостаточное подразделение науки об искусстве и получившего название иконология². Под его плодот-

- 1 Warburg A. Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara // *Gesammelte Schriften*. Abt. 1, Bd. 2 / Hg. H. Bredekamp, M. Diers. Berlin, 1998. S. 459–482; Panofsky E. A. Warburg. Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg. Göttingen: Grata-Verlag Publ., 1979; Gombrich E. Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1992; *Торопыгина М. Ю.* Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
- 2 Panofsky E. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939; Panofsky E. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday Anchor Books, Garden City, 1955.

ворным влиянием или при прямом практическом использовании были сделаны многие важные открытия и высказаны остроумные гипотезы, которые определили магистральные направления современного искусствознания. Представители следующих поколений специалистов не только отточили и углубили исследовательскую методологию, но и расширили типологический диапазон произведений, сделав предметом своих изысканий не только «сочинённые» аллегории и работы на исторические и мифологические сюжеты, но и жанровые сцены, портреты, натюрморты и даже пейзажи³.

Не остались в стороне от иконологической методики и отечественные ученые. Сначала она использовалась достаточно застенчиво, в подробном пересказе основных положений и доказательных аргументов зарубежных коллег, в толковании сложных скрытых смыслов, которые явно присутствуют в прославленных творениях Дюрера, Босха, Брейгеля, Джорджоне и Тициана⁴. Затем в форме критического анализа основных составляющих элементов иконологии как научного метода и допустимых границ ее возможностей⁵.

- 3 Среди множества трудов выделим наиболее значительные для данной темы: Gombrich E. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* London: Phaidon, 1960; Gombrich E. *Ideals & Idols. Essays on Values in History and Art*. Oxford: Phaidon, 1979; Gombrich E. *Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1967–1986; Gombrich E. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon, 1982; Tolnay K. *Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*. Paris: Éditions de la Connaissance, 1939; Praz M. *Studies in Seventeenth-century Imagery*. Vol. I–II. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1964; Hermerén G. *Representation and Meaning in the Visual Arts: A Study in the Methodology of Iconography and Iconology*. Lund: Scandinavian University Books, 1969; Bialostocki J. *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung* // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1984. Bd. 47. H. 4. S. 421–438; Wind E. *The Eloquence of Symbol: Studies in Humanist Art*. Oxford: Phaidon, 1993; *History and Images: Towards a New Iconology* / Ed. A. Bolvig, Ph. Lindley. Turnhout: Brepols Publishers, 2003; *Ikonomie des Performativen* / Hrsg. Ch. Wulf, J. Zirfas. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005; De Jongh E. *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevorstellungen uit de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1976; De Jongh E., Luijten G. *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550–1700*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1997; *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting* / Trans. and ed. by M. Hoyle. Leiden: Primavera Press, 2000.
- 4 Нессельштраус Ц. Г. Альбрехт Дюрер. 1471–1528. Л.–М.: Искусство, 1961; Фомин Г. И. *Голомиток И. Н.* Иероним Босх. М.: Искусство, 1974; Гершензон-Чегодаева Н. Брейгель. М.: Искусство, 1983; Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972; Белоусова Н. А. «Гроза» Джорджоне и «Фьезоланские нимфы» Джованни Боккаччо // *Искусство Западной Европы и Византии*. М.: Наука, 1978. С. 59–76.
- 5 Либман М. Я. *Иконология // Современное искусствознание за рубежом*. Очерки. М.: Наука, 1964. С. 62–76; Соколов М. Н. Границы иконологии и проблемы единства искусствovedческого метода (К спорам вокруг теории Э. Панофского) // *Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII веков*. Очерки. М., 1977. С. 227–249.

И наконец, на рубеже XX и XXI столетий в рамках активного использования такого рода методологии был опубликован целый ряд специальных исследований и подробных каталогов тематических выставок, посвященных различным аспектам и разделам истории искусства старых западноевропейских мастеров⁶.

В их ряду фундаментальная монография М. А. Демидовой должна занять особенное место. Прежде всего потому, что здесь впервые в отечественной научной литературе центр внимания исследователя перенесен с собственно памятников изобразительного искусства (которые тем не менее постоянно остаются в поле зрения автора) на их интеллектуальные «первоисточники» — трактат Горapolloна «Иероглифика», роман «Гипнэротомация Полифила» Франческо Колонны, «Книгу эмблем» Андреа Альчато и «Иконологию» Чезаре Рипы, которые прежде были предметом преимущественного внимания филологов и культурологов. Сочиненные в разные эпохи с очень индивидуальными месседжами и адресованные к читательским аудиториям, несхожим по численности и культурной ментальности, эти тексты оказали огромное влияние на формирование образных идей, иносказательных и эмблематических стереотипов, хорошо понятных заказчикам и современникам художников эпохи Ренессанса, маньеризма и барокко. Как правило, иконологическая методика, ставшая в наше время достаточно традиционной, предполагает помещение в центр внимания конкретного произведения искусства (или группы типологически сходных памятников) и в качестве магистрального доказательного алгоритма последующую интерпретацию

6 Соколов М. Н. Природа торжествующая. Иконология бытовых образов Возрождения и барокко. М.: НИИ теории и истории искусств РАХ, 1993; Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М.: Изобразительное искусство, 1994; Соколов М. Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс-Традиция, 1999; Соколов М. Н. Три пути в Рай. Природа, религия и искусство в пространстве сада. М.: Страдиз, Феория, Минувшее, 2014; Звезда Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М.: Наука, 1997; Ларионов А. О. «Венера, Вакх и Церера» Хендрика Голцзиуса: техника, сюжетная программа, место в биографии художника // Искусствознание. 2020. № 3. С. 122–157; Larionov A. Hendrick Goltzius, Rudolf II, and a New Proposal Regarding the Iconography and Patronage of the Hermitage Penwerck // Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art. 2021. Vol. 43. № 1–2. Pp. 26–39; Sadkov V. Six Designs by Otto van Veen in the Pushkin Museum // Master Drawings 1994. Vol. 32. No. 3. Pp. 270–272; Садков В. А. Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков. Каталог выставки. ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: Альфа-Принт, 2004.

возможных скрытых в них смыслов и философско-аллегорических ассоциаций через использование соответствующих пассажей из старинных книг, разъяснительных надписей под гравюрами, девизов и экспликаций в сборниках эмблем. Однако в нашем случае сделана оригинальная и научно оправданная попытка всесторонне осмыслить содержание и многоуровневый ассоциативный контент самих трактатов, время, место и конкретные обстоятельства их создания и последующее влияние на европейскую художественную культуру, привлекая для анализа произведения мастеров ведущих европейской школ XV–XVII веков.

Далеко не случайным оказался выбор исследуемых литературных сочинений. В случае с самым ранним по времени написания текстом — «Иероглификой» Горapolloна — подробно изложены обстоятельства открытия сохранившегося манускрипта сочинения позднеантичного писателя и особенности его рецепции в кругах гуманистически образованных интеллектуалов-неоплатоников при герцогских дворах во Флоренции и Мантуе эпохи кватроченто. И как следствие, очевидное использование иероглифической символики в произведениях итальянских медальеров, фресках Беноццо Гоццоли, а также в прославленном среди современников цикле картонов «Триумф Цезаря» Андреа Мантеньи. Несколько в ином, торжественно панегирическом ключе происходило восприятие того же сочинения в германских землях, где благодаря переводу Виллибальда Пиркгеймера с греческого на латинский язык изощренная эзотерика смыслов трактата оказала немалое влияние на художественное решение и аллегорический контент уникального по своей масштабности проекта — крупноформатной ксилографии «Триумфальная арка императора Максимилиана I», созданной группой известных немецких художников во главе с Дюрером и Альтдорфером.

Менее убедительным, хотя и не лишенным оригинальности, выглядит высказанное автором предположение об использовании текста «Иероглифики» Горapolloна в качестве одного из возможных идейно-образных прототипов для программы росписей Боттичелли в Сикстинской капелле Ватиканского дворца.

С другим комплексом литературно-философских и эстетических идей неоплатонизма было связано появление персонажей и мотивов романа «Гипнэротомация Полифила» доминиканского монаха Франческо Колонны, изданного в типографии Альда

Мануция в 1499 году и адресованного гуманистически просвещенной, но более широкой по своему составу читательской аудитории. В книге М. А. Демидовой подробно показано взаимодействие сложных по ассоциативной структуре литературных образов и их зримое воплощение в сопровождавших издание многочисленных иллюстрациях, исполненных в технике ксилографии, которые как нельзя лучше соответствовали творческой ментальности художников эпохи маньеризма⁷. В частности, образная атмосфера романа Франческо Колонны стала очевидным источником вдохновения в равной степени и для фресок Джулио Романо в палаццо Дукале и палаццо дель Тэ в Мантуе, и для росписей Россо Фьорентино в галерее Франциска I в Фонтенбло. Очень вероятно присутствие отзвуков образных ассоциаций этого литературного источника в группе картин на мифологические и аллегорические сюжеты, созданных на протяжении первой трети XVI века достаточно разными по своей творческой направленности мастерами, такими как Джованни Беллини, Джорджоне, Тициан, Джироламо да Тревизо, Лоренцо Лотто, Корреджо и Лукас Кранах Старший.

Однако несколько натянуто выглядит попытка автора рецензируемой книги рассматривать «Гипнэротомачию Полифила» как возможный литературный прообраз для триптиха Иеронима Босха «Сад земных наслаждений» (Музей Прадо, Мадрид). Не вдаваясь в подробности дискуссии об источниках и смысловом прочтении этого необычайно сложного и противоречивого по своей образной многозначности памятника, лишь отметим, что он был создан в совершенно иной культурной и религиозно-философской среде. Более того, согласно объективным данным недавних технико-технологических исследований, исполнен Иеронимом Босхом в ранний период творчества на протяжении последних десятилетий XV века, но явно до 1499 года — времени первого издания романа Франческо Колонны в типографии Альда Мануция в Венеции⁸.

Третья глава посвящена проблематике зарождения эмблематического трактата и в центре внимания автора оказывается «Книга эмблем» (*Emblematum liber*) итальянского гуманиста Андреа Альчато,

7 Об иллюстрациях к этой книге: Schmeiser L. Das Werk des Druckers. Untersuchungen zum Buch Hypnerotomachia Poliphili. Maria Enzersdorf: Edition Rösner, 2003.

содержавшая краткие эссенции о добродетелях и пороках. Впервые она была опубликована в Милане в 1522 году и через несколько лет переиздана с иллюстрациями Йорга Брея Старшего в Аугсбурге (1531 год). На протяжении последующих веков это сочинение пользовалось широкой популярностью как средоточие расхожих гуманистических идей и было переиздано в разных странах Европы не менее 130 раз⁹. Такого рода сборники эмблем, по своему содержанию и форме находящиеся на стыке литературного и художественного творчества, по своей структуре представляют некие кодовые ключи для понимания смысла бесчисленных произведений искусства той поры. Распространенность символического образа мышления, его изощренный эмблематизм во многом стимулировали появление такого типа изданий, которые заняли важное место на книжных полках в домах образованных людей. В «Книге эмблем» Альчато уже в законченном виде определилась конструкция эмблемы, состоящей из изображения (*imago, icon, symbolon, pictura*), над которым помещались девиз или заглавие (*inscriptio, motto, lemma*); его смысл подробно разъяснял расположенный внизу стихотворный комментарий (*subscriptio, explicatio*) — многозначный по своей природе, так как мог быть различно интерпретирован в морально-назидательном, любовно-эротическом и религиозном контексте.

В таком ракурсе Мария Демидова обстоятельно обсуждает вопросы истории происхождения иллюстраций «Книги эмблем» и непосредственного влияния ее образной символики на произведения итальянских, французских и немецких художников XVI века. Справедливо сделаны акценты на творения Микеланджело, Тициана, Тинторетто, Веронезе и Ганса Гольбейна Младшего. С другой стороны,

8 Проблематика датировки мадридского триптиха Босха на основании результатов дендрохронологического анализа и личности его возможного заказчика подробно изложена в недавно опубликованных статьях: Vermet B. Baldass was Right. The Chronology of the Paintings of Jheronimus Bosch // Jheronimus Bosch: His Sources. 2nd International Jheronimus Bosch Conference, May 22–25, 2007. 's-Hertogenbosch, 2010. Pp. 296–319; Vermet B. Baldass was Right, Part IIa. The dating of Bosch's *Garden of Earthly Delights*. An update // Jeroen Bosch Plaza. URL: https://jeroenboschplaza.com/wp-content/uploads/2022/04/Vermet02_article_BaldassWasRightIIa.pdf (дата обращения: 25.07.2023).

9 Подробнее об истории переизданий данного сочинения см.: Green H. Andrea Alciati and his Book of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study. London: Trübner, 1872; Scholz B. The Augsburg Edition of Alciati's *Emblemata*: A Survey of Research // *Emblematica*. 1990. No. 5. Pp. 213–254.

не столь очевидно, но вполне допустимо высказанное автором книги предположение об использовании композиционной типологии иллюстрации к альчатовской эмблеме «Выдерживай и воздерживайся» (в лионском издании 1549 года) в картине Питера Брейгеля Старшего «Возвращение стада» (Музей истории искусства, Вена). (Ил. 1–2.)

В заключительной главе рецензируемой книги речь идет о судьбах символических образов Возрождения в искусстве барокко и классицизма. Закономерно, что в центре внимания оказывается трактат «Иконология» Чезаре Рипы, первое издание которого было осуществлено в Риме в 1593 году и в дальнейших перепечатках и переводах на разные европейские языки многократно расширялось и дополнялось новыми эмблемами и изображениями. Ее сочинитель стремился использовать и свести воедино все доступные в его время источники античных, средневековых и ренессансных писателей¹⁰. И в самом деле, эта книга стала для самых разных художников чем-то вроде энциклопедии, откуда черпалось описание умозрительных по своей природе дидактических идей и всякого рода аллегорий, а также их замысловатая изобразительная атрибутика. Следы прямого или косвенного влияния положений трактата Чезаре Рипы Мария Демидова справедливо обнаруживает в произведениях Доменикино, Гверчино, Пьетро да Кортоне, Бернини, Доменико Фетти, Симона Вуэ, Лорана де Ла Ира, Пуссена, Веласкеса, Рубенса и Яна Вермера Делфтского.

Хотя при этом следует заметить, что трактат Чезаре Рипы был, несомненно, одним из самых известных, но далеко не единственным сочинением такого рода, среди опубликованных на протяжении XVII столетия на разных языках. В частности, по числу изданий эмблематических сборников, разнообразию их содержания Фландрия и Голландия занимают одно из ведущих мест в Европе. Первые из них, появившиеся в Южных Нидерландах, были еще всецело проникнуты духом католической Контрреформации и по своему содержанию находились в тесной зависимости от итальянских образцов (Адриан Юний, 1565; Ян Самбук, 1566; Бальтазар Фурмер, 1575; Отто ван Вен, 1608 и 1615)¹¹. Гораздо большим национальным своеобразием

10 Maffei S. Le radici antiche dei simboli. Studi sul' "Iconologia" di C. R. e i suoi rapporti con l'Antico. Napoli, 2009; Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit / Hg. von C. Logemann und M. Thimann, Zürich-Berlin: diaphanes, 2010.



1. Андреа Альчато. *Выдерживай и воздерживайся*. Ил. из кн.: *Diverse imprese accomodate a diuerse moralità... Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*. Lione: Da Gulielmo Rouillio, 1549. P. 35



2. Питер Брейгель Старший *Возвращение стада*. 1565. Дерево, масло. 117 × 159,7. Фрагмент Музей истории искусства, Вена

с акцентом на истины протестантской морали отличались голландские сборники эмблем начиная от самых ранних — Питера Корнелиса Хофта (1611), Румера Висхера (1614), Даниэла Хенсия (1615), Флориса Схонховия (1618), Иоханна де Брюне (1624), Якоба Катса (1627) — и заканчивая уже опубликованной в следующем столетии книгой Адриана Спиникера (1714)¹². По этой причине набор умозрительных идей и изобразительные корни эмблематики в работах фламандских,

11 Junius H. Hadriani Iunii Meddici Emblemata. Antwerpiae, 1565; Sambucus J. Emblemata, et alliquot nummi antiqui operis. Antwerpiae, 1566; Furmerius B. De rerum usu et abusu. Antwerpiae, 1575; Vaenius O. Amorum Emblemata, figuris seneis incissa studio Othonis Vaeni Batavo-lugduensis. Antwerpiae, 1608; Vaenius O. Amoris Divini Emblemata. Antwerpiae, 1615. Обстоятельное исследование с полным каталогом эмблематических сборников, изданных в Северных и Южных Нидерландах см.: Monroy E. F. Embleme und Emblemuecher in der Niederlanden, 1560–1630. Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationstil. Utrecht, 1964.

12 Hoof P. C. Emblemata Amatoria. Amsterdam, 1611; Visscher R. Sinnepoppen van Roemer Visscher. Amsterdam, 1614; Hensius D. Het Ambacht van Cupido. Leyden, 1615; Schoonhovia F. Emblemata Florentij Schoonovij I. C. Goudani Partie Moralia partim etiam livilia. Gouda, 1618; Brune de Jonge J. de. Emblemata of Zinnwerck. Amsterdam, 1624 (Alle volgeestige werken, ed. Amsterdam, 1681); Cats J. Proteus of te Minne-beelden Verandert in Sinne-beelden. Rotterdam, 1627; Spinniker A. Leerzaame Sinnebeelden, Berymd door Adriaan Spinniker. Haarlem, 1714. Из изданий на эту тему на русском языке см.: Корсаков П. Опыт нидерландской антологии. СПб., 1844.

голландских и немецких мастеров нельзя ограничивать только знакомством с «Иконологией» Чезаре Рипы. Хотя это сочинение было также переведено на нидерландский язык¹³.

В итоге следует отметить, что в книге Марии Демидовой предпринята и с успехом реализована попытка показать скрытую эмблематическую символику, ее трансформации и взаимовлияния в искусстве стран Западной Европы на протяжении более трех веков. Однако сразу следует признать необычайную сложность поставленной задачи, поскольку по причине смысловой многозначности, своеобразной многоликости каждый конкретный символ или эмблема, кроме выражения самого себя, указывают на нечто отвлеченное и оттого допускают множество толкований. При отсутствии конкретных литературных программ применительно к каждому произведению искусства часто случается, что один и тот же изобразительный мотив является носителем разного, даже диаметрально противоположного содержания в зависимости от общего иносказательного контекста. Поэтому очень важно понять значение каждого символа, исходя из конкретного изобразительного ряда.

Нередко, особенно когда перед нами выдающийся памятник искусства, обладающий емким и многоплановым образно-эстетическим содержанием, напрашиваются различные способы его интерпретации. Суть в том, какой смысл и какие идеи могло выразить произведение в то время, когда оно было создано, какие ассоциации оно могло вызывать в сознании современников художника. В старину коллекционеры и просвещенные любители искусства считали разгадку многозначительного смысла, скрывающегося за изображением, интеллектуальной забавой, своего рода «ученой прихотью». С тех пор характер восприятия произведений изобразительного искусства во многом изменился; на первый план вышло соперничество их эстетической выразительности. Однако и сегодня зритель не может отказаться от возможно более глубокого и всестороннего понимания творения художника как духовного продукта определенной эпохи. Исходя из нескольких возможных значений, ему предлагается своеобразная интеллектуальная игра в постижение скрытого

13 Ripa C. Iconologia, of uytbeeldingen des verstands, uyt het Italiaens vert. door D.P.Pers. Amsterdam, 1644.

содержательного контекста произведения, наделенного вполне очевидными или тонко завуалированными образно-смысловыми ассоциациями¹⁴.

Всякое произведение, а особенно принадлежащее кисти выдающегося мастера, обладает своим неповторимым сплавом художественного и образно-смыслового содержания. Собранные в отдельные смысловые и тематические группы, они всякий раз по-новому способны продемонстрировать современному зрителю свое художественное и содержательное богатство. И литературно-философские трактаты, равно как и эмблематические сборники XV–XVII веков, подробно изученные в обстоятельной монографии М. А. Демидовой, заметно облегчают, углубляют и расширяют существующие представления о смысловом наполнении искусства Старых мастеров. Для полноценного включения в международный научный обиход данная книга, на мой взгляд, в дальнейшем должна быть целиком переведена на английский язык.

14 Ср.: Садков В. А. Зримый образ и скрытый смысл. Аллегии и эмблематика в живописи Фландрии и Голландии второй половины XVI–XVII веков. Каталог выставки. ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: Альфа-Принт, 2004. С. 4–15.