

Фриц Заксль

Константы и вариации в значении образов*

Лекция Фрица Заксля, впервые прочитанная в 1947 году, посвящена истории образов (*Bildgeschichte*) — одному из двух главных методов гамбургской школы, предполагающему, что образы-константы, перемещающиеся между культурами, эпохами и медиумами, составляют фундамент европейской культуры, а исследование их «траекторий» является необходимым условием ориентации в ее пространстве. Статья демонстрирует применение этого метода к трем образам: человек, держащий в руках змей; человек, укрощающий быка; (крылатый) ангел. Предисловие Наталии Мазур к статье Заксля содержит краткий очерк его интеллектуальной биографии, основанный на воспоминаниях Гертруды Бинг.

Ключевые слова:

история образов, Фриц Заксль,
образ человека, держащего змей,
образ человека, укрощающего быка,
образ (крылатого) ангела.

Наталия Мазур.
Фридрих (Фриц) Заксль (1890–1948)

«Заксль принадлежал к той части центрально-европейского еврейства, чей путь к эмансипации начался с Вены. Его дед и бабка держали лавочку в Зенфтенберге, городишке в том крае Богемии, который впоследствии будет печально известен как Судетенланд. Заксль рассказывал, что, когда он ребенком навещал деда с бабушкой, немецкие мальчишки колотили его за то, что он еврей, а чешские — за то, что немец. Но он с удовольствием вспоминал о том, как в минуты передышки, изредка выпадавшие деду в его нелегкой жизни, тот уединялся в задней комнате своей лавчонки и погружался в чтение Талмуда: поиск убежища в знании казался Закслю самым достойным способом повернуться спиной к жизненным невзгодам», — так начинаются чудесные воспоминания о Заксле его многолетней коллеги по Институту Варбурга и любящей подруги Гертруды Бинг¹, канве которых мы будем следовать в нашем изложении.

Отец Заксля первым в роду получил светское образование; для этого ему пришлось в 9 лет уйти из дома и поступить в иезуитский коллегиум в Праге, где учили бесплатно, а во время учебы в Венском университете зарабатывать себе на хлеб уроками. Впоследствии он стал одним из лучших адвокатов и правоведов Вены. Сыну он попытался с детства привить любовь к строгим наукам — высшей математике (безуспешно) и к сравнительному языкознанию: в пять лет мальчик начал учить латынь, в семь и восемь — древнегреческий и древнееврейский, а в одиннадцать — санскрит. Однако отец не стал возражать против желания

* Предисловие и перевод статьи Ф. Заксля войдут в книгу «Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры», подготовленную Наталией Мазур в Европейском университете в Санкт-Петербурге (планируемый срок выхода — лето 2018 года).

1 Bing G. Fritz Saxl: 1890–1948 // Fritz Saxl: 1890–1948: A Volume of Memorial Essays from his Friends in England. London; New York, 1957. Pp. 1–46.



1. Фриц Заксль в читальном зале
Культурологической библиотеки
Варбурга. Гамбург, 1924
Архив Института Варбурга, Лондон

сына заняться историей искусства и помог ему получить лучшее из возможных тогда образований. Заксль учился в Вене у Франца Викхофа, Юлиуса фон Шлоссера и Макса Дворжака, а затем в Берлине у Генриха Вёльфлина, объездил множество европейских музеев, не обойдя вниманием и петербургский Эрмитаж, и написал знаточескую диссертацию о Рембрандте (1912). Параллельно с традиционным искусствознанием он занялся таким периферийным сюжетом, как связи между изобразительными искусствами и астрологией. Будучи проездом в Гамбурге, он случайно узнал, что там живет еще один ученый, интересующийся этой темой, и решил с ним познакомиться. Патрицианская роскошь дома Варбургов вначале насторожила его, но Варбург обладал удивительным умением говорить с молодыми на равных. Внимательно выслушав Заксле, он не стал давать ему советов, а увлеченно заговорил о своих исследованиях в этой области, показал составленную им карту мигра-

ции астрологических знаний и образов между Востоком и Западом и библиотеку. Заксль был потрясен и подавлен эрудицией Варбурга и масштабом поставленных им проблем. Он хотел оставить ему свои скудные материалы и наблюдения и навсегда отказаться от занятий астрологией, но Варбург поразил его фразой, показавшей серьезность, с которой он относился к науке (Заксль запомнил ее на всю жизнь): «Проблемы не решаются путем перекалывания их на других людей». Вскоре Варбург помог Заксле получить стипендию Австрийского исторического института в Риме для составления каталога латинских манускриптов с астрологическими иллюстрациями, а в 1913 году предложил ему место своего ассистента и библиотекаря. Бинг считала, что уже тогда стратегически мыслящий Варбург увидел в нем своего преемника.

По-видимому, Заксль сразу же разделил убеждения Варбурга, провозглашенные в финале доклада на Конгрессе историков искусства в 1912 году в Риме (Варбург специально пригласил на свой доклад Заксле, находившегося в тот момент в Риме): «Я надеюсь, что мой метод интерпретации фресок в палаццо Скифаноия показал, что иконологический анализ, не страшась предубеждений пограничной полиции (*grenzpolizeiliche Befangenheit*), рассматривает античность, Средневековье и Новое время как взаимосвязанные эпохи, а произведения свободных и прикладных искусств — как равноправные документы человеческого самовыражения, и что этот метод скрупулезного прояснения отдельных темных мест способен пролить свет и на большие всеобъемлющие эволюционные процессы во всей их совокупности»². Впоследствии Заксль будет описывать свою научную эволюцию как путь от знаточеского позитивизма венцев к формальному методу Вёльфлина, а затем — к Варбургу, т. е. к выявлению связей между историей искусства и другими направлениями истории — политической, литературной, религиозной, философской³.

Сотрудничество с Варбургом прервала Первая мировая война: Заксль четыре года прослужил в австрийской армии на итальянском фронте, где занимался спасением культурных ценностей (мешками с песком защищал церкви от обстрелов). После окончания войны он преподавал на курсах для демобилизованных, пока в 1919 году братья Варбурга не пригласили его вернуться в Гамбург — вначале для того, чтобы

2 Warburg A. M. Gesammelte Schriften. Leipzig, Berlin, 1932. Bd. 2. S. 478.

3 Saxl F. La storia delle immagini. Roma; Bari, 1982. P. 168.

помочь больному Варбургу закончить труд об отношении к пророчествам и предзнаменованиям в эпоху Реформации, а затем — чтобы заменить его в библиотеке во время болезни. Заксль принялся осуществлять план преобразования библиотеки, который он обсуждал с Варбургом еще до войны, и в 1921 году убедил братьев Варбурга превратить частную библиотеку в исследовательский институт, где представители разных дисциплин вели бы коллективные исследования в направлениях, намеченных ее основателем. (Ил. 1–2.) Он открыл доступ к библиотеке другим ученым и предложил им устраивать в ней конференции. Он основал две издательские серии — «Докладов» и «Трудов» Института Варбурга. Он установил тесные связи с только что созданным университетом Гамбурга, где кафедры занимали его добрые знакомые — Эрнст Кассирер и Эрвин Панофский, и сам начал читать лекции в качестве приват-доцента. Он искусно и терпеливо формировал круг научных единомышленников, ядром которого стала собранная им группа сотрудников Института.

Сам он в первые годы существования Института продолжал заниматься исследованием астрологии и издал второй том каталога манускриптов с астрологическими иллюстрациями из библиотек Вены⁴. Заксль всегда очень высоко ценил работу над составлением каталогов, указателей и библиографий — труд, как правило, незаметный, приносящий мало славы исполнителям, но драгоценный для развития науки в целом. Кроме того, он напечатал ряд работ, развивавших методы истории образов и иконологического анализа. Среди них первое место занимает написанное им совместно с Панофским исследование гравюры Дюрера *Melancholia I*, где показано, как далекие отзвуки античной цивилизации, выродившиеся в странные поверья и образы, могут питать собой лучшие образцы «высокого» искусства⁵. В специальном экскурсе Заксль описал, как астрология заимствует свой образный язык у изображений искусств и ремесел на римских надгробных памятниках, усвоенных и переработанных в иллюстрациях к средневековым энциклопедиям (еще один любимый им предмет исследования) или вы-

4 Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters. Heidelberg, 1915. Vol. 1; 1927. Vol. 2.

5 Panofsky E., Saxl F. Dürers "Melancholia I": Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig; Berlin, 1923. Новым поворотом в исследовании *Nachleben der Antike*, заполнившим промежуток между античностью и Ренессансом, стала их же статья: Panofsky E., Saxl F. Classical Mythology in Medieval Art // Metropolitan Museum Studies. 1932–1933. Vol. 4. Pp. 228–280.

живших самостоятельно в других сферах нерелигиозного искусства. Второе, английское, издание этой книги, значительно расширенное благодаря вкладу выдающегося историка идей Раймонда Клибанского, вышло в 1964 году и было снова воспринято как новаторское⁶.

Заксль постоянно навещал Варбурга в клинике и помогал ему работать: ценой отказа от успокоительных тот сохранил память и остроту ума в часы, свободные от галлюцинаций и депрессии, которые в итоге ему удалось победить благодаря огромному умственному и душевному усилию. Вернувшись в Гамбург в 1926 году, Варбург обнаружил, что его дом превращен в институт, библиотека и коллекция изображений систематизированы, а его лекций ждут прекрасно подготовленные к их пониманию студенты. Он мгновенно стал центром всеобщего притяжения, а Заксль предпочел отстраниться от руководства Институтom и отправиться в Англию. Там он продолжил работу над следующими томами каталога манускриптов⁷ и над своей книгой о культе Митры⁸. Важнейшим методологическим достижением этой книги стала демонстрация того, как история устойчивого иконографического типа позволяет решать исторические проблемы.

После внезапной смерти Варбурга в октябре 1929 года ответственность за Институт снова легла на Заксль. Он продолжал выстраивать связи с отдельными учеными и с научными организациями, совместно с Панофским вел семинары со студентами Гамбургского университета в библиотеке Варбурга, не жалел времени и сил на помощь обращавшимся в Институт коллегам: подобрать книги заранее, составить библиографию или подготовить выставку изображений⁹ к докладу гостя было для него (а вслед за ним и для других сотрудников Института) делом само собой разумеющимся. Культура коллегиальной взаимопомощи в Институте Варбурга была развита в высочайшей степени во многом

6 Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. London, 1964.

7 Третий том каталога, составленный им совместно с библиотекарем Института Хансом Мейером, выйдет уже после их смерти (окончательную подготовку к печати выполнит американский стипендиат Института Варбурга Гарри Бубер): Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages: Manuscripts in English Libraries/Eds. F. Saxl, H. Meier, H. Bober. London, 1953.

8 Saxl F. Mithras, typengeschichtliche Untersuchungen. Berlin, 1931.

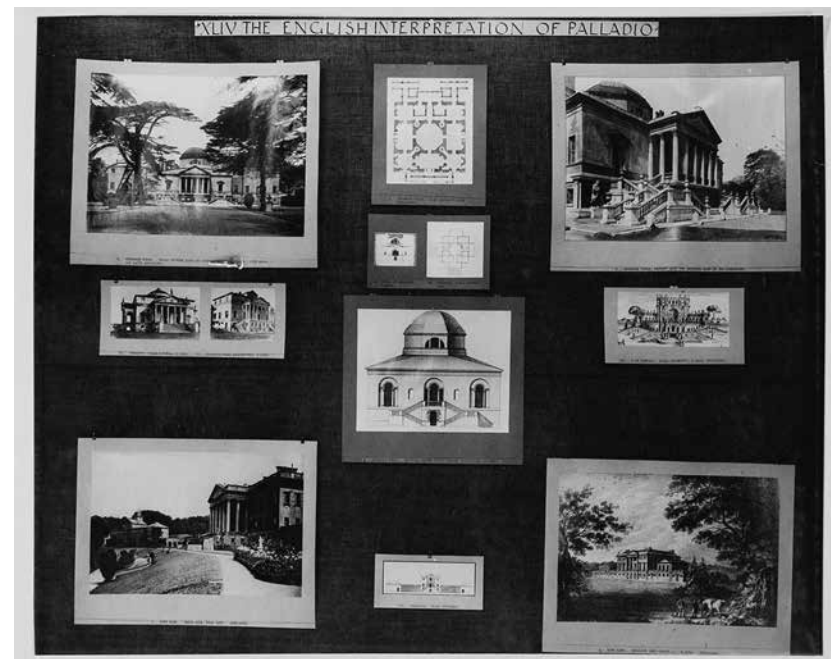
9 Заксль очень рано понял роль фотографий в исследовании истории искусства и включил в число сотрудников Института превосходного фотографа Отто Файна. Благодаря богатой коллекции фотографий Институт мог устраивать тематические выставки, не имея своей художественной коллекции.



2. Выставка Аби Варбурга *Овидий* в читальном зале Культурологической библиотеки Варбурга. Гамбург, 1927
Архив Института Варбурга, Лондон

благодаря Закслю. Его связи простирались за пределы гуманитарных наук: когда Институт выполнял обещание Варбурга городскому совету Гамбурга организовать в новом планетарии экспозицию, посвященную истории астрономии и астрологии, к проекту удалось привлечь Альберта Эйнштейна, а после переезда Института в Англию Нильс Бор согласился прочесть в нем публичную лекцию «Гуманитарные аспекты наук о природе». В Гамбурге и в Лондоне Институт гостеприимно предоставлял помещение и подготавливал выставки для конференций по эстетике, психологии, сравнительной истории религии и антропологии.

Сознательно или бессознательно, Заксль заранее готовил спасительную сеть коллегиальных связей, позволившую Институту ускользнуть от надвигавшейся политической угрозы, в неотвратимости которой он не сомневался ни секунды. При помощи английских коллег и бан-



3. Английская интерпретация Палладио
Таблица Ф. Заксля для выставки
English Art and the Mediterranean. 1941

ковского дома Варбургов, гарантировавшего финансовую поддержку на первые три года существования в эмиграции, Институт в кратчайшие сроки перебрался в Англию и в мае 1934 года начал работу в Лондоне. Заксль принялся завязывать научные связи в английском академическом мире, скептически смотревшем на способность искусствознания выйти за пределы знаточества и биографического метода. И снова заработала система коллегиальной взаимопомощи: Институт стал временным пристанищем для ученых, бежавших от нацизма и фашизма, а английские и европейские коллеги охотно поддерживали Институт публичными лекциями на самые разные темы — от традиционно знаточеских (цикл лекций хранителя манускриптов Британского музея Робина Флауэра о средневековой палеографии) и до самых новаторских (семинар о культурных функциях игры, в котором приняли участие

Анри Фосийон и Йохан Хейзинга). Труды Института начали выходить на английском, а в 1937 году был основан «Журнал Института Варбурга» (*Journal of the Warburg Institute*), во главе которого стали Эдгар Винд и Рудольф Витковер. О том, насколько Институту удалось за три года стать необходимой составляющей английской науки, свидетельствует публичный призыв оставить его в Англии после окончания гарантированного трехлетнего срока в конце 1936 года, подписанный вице-канцлерами Оксфордского, Кембриджского и Лондонского университетов, директором Британского музея, секретарем Британской академии и ведущими учеными Великобритании. Решающую поддержку оказал Самюэль Курто, решивший, что сотрудничество Института Варбурга с созданным им Институтом истории искусств стоит того, чтобы продлить финансирование еще на семь лет. Тогда же Лондонский университет предоставил Институту помещение для библиотеки.

Во время войны Заксль занялся организацией фотографических выставок, которые пользовались огромным успехом, поскольку временные экспозиции оригиналов в музеях были прекращены. Но для Заксля тематические выставки фоторепродукций были не вынужденным субститутом, а исследовательским и педагогическим инструментом. Он верил в то, что современные техники воспроизведения оригиналов и рост визуальной восприимчивости общества позволят историкам искусства сыграть новую общественную роль и, воспользовавшись своим умением читать изображения, сделать их язык понятным для общества (та же задача, которую ставят современные *visual studies*). Разумеется, речь шла не о художественном образовании, немыслимом без контакта с оригинальным произведением искусства, но об овладении языком образов и навыком чтения изображений, который может быть развит на основании репродукций.

Четыре выставки, организованные Институтом во время войны, имели не только научное, но и общественное значение. Первая из них носила название «Визуальное введение в античность» и была приурочена к конгрессу Ассоциации изучения античности (1939); целью ее было поколебать отношение к классической древности как к миру мертвых языков и устаревших авторов и показать, с одной стороны, ее дионисийскую составляющую через связь с древними культами и ритуалами, а с другой — ее влияние на восприятие человеческого тела как органического и функционального единства. Целью второй выставки, посвященной искусству Индии, было пробудить интерес к недо-

оцененной культуре этой английской колонии. Особое внимание было уделено скульптуре Гандхарского царства на северо-западе Индии, тесно связанной с античным и раннехристианским искусством: наглядный пример великого обмена образами между Западом и Востоком. Третья, наиболее амбициозная с политической точки зрения, выставка «Английское искусство и Средиземноморье» была организована в 1941 году, во время войны с Италией; сотрудники Института не побоялись показать огромный вклад средиземноморской культуры в развитие искусств и ремесел на Британских островах¹⁰. (Ил. 3.) Четвертая выставка в помещении Национальной галереи в 1943 году называлась «Лицо и характер» и была посвящена физиогномике — тема, которой предстояло большое будущее в исследованиях визуальной культуры.

В 1943 году закончилась финансовая поддержка Курто. К тому моменту благодаря усилиям Винда Институт получил приглашение переехать до конца войны в США, подписанное среди прочего Национальной галерей в Вашингтоне и Библиотекой Конгресса, что позволяло надеяться на долгосрочное финансирование, но Заксль считал, что Институт уже слишком многим обязан Англии, чтобы покидать ее. К счастью, в 1943 году Университет Лондона решил включить Институт в свой состав. Перед Закслем встала новая задача — подготовить курсы по истории искусства для студентов-историков. Результатом стали замечательно ясные и насыщенные лекции¹¹, одна из которых и печатается далее.

Варбург не ошибся в выборе преемника. Сумрачный гений-одиночка так и остался бы автором эзотерических текстов, понятных небольшому кружку посвященных, если бы не ясный ум, скромная самоотверженность и научная щедрость Заксля, сумевшего создать больше чем институт — научную школу, в которой сам он никогда не претендовал на первую роль. Ценность коллективного делания была для него неизмеримо выше индивидуальной славы. Не прими он на себя ответственности за Институт, его собственное научное наследие, конечно, было бы намного больше, но его вклад в развитие истории искусства, возможно, оказался бы менее капитальным¹².

10 См. подготовленный по материалам выставки том: Saxl F., Wittkower R. *British Art and the Mediterranean*. New York, 1948.

11 Saxl F. *Lectures*. In 2 vols. London, 1957.

12 Библиографию его трудов см.: Saxl F. *La fede negli astri: dall'antichità al Rinascimento* / Ed. S. Settis. Torino, 1985. Pp. 499–513.

Фриц Заксль.

КОНСТАНТЫ И ВАРИАЦИИ В ЗНАЧЕНИИ ОБРАЗОВⁱ

Я не философ и не могу рассуждать о философии историиⁱⁱ. Меня всегда привлекал конкретный исторический материал, будь то литература, искусство или религия. Однако у всех исторических предметов есть один аспект, настолько фундаментальный и универсальный для всех наших исследований, что мы часто принимаем его как нечто само собой разумеющееся, не задумываясь о его проблемной природе. Я имею в виду историю образов в самом широком смысле этого понятия.

Важность истории образов для нашего понимания литературы общеизвестнаⁱⁱⁱ. Возьмем для примера несколько поэтических образов, которые употребляются всеми, хотя мало кто знает их историю. «Мой дом — моя крепость» — это выражение восходит к юридическим практикам XIII века. «Замки в Испании» (останемся в пределах архитектурной образности) — в английской литературе этот образ в ходу с 1400 года, а во Франции выражение *faire des châteaux en Espagne* бытовало уже в XIII веке. «Горький хлеб изгнания», известный нам из шекспировского «Ричарда III», впервые возник на триста лет раньше — в «Божественной комедии» Данте. Образ «зуба Времени» ведет нас еще дальше — к античной Греции: первым его использовал Симонид в V веке до н. э.; далее мы встречаем его у Овидия, у Шекспира и в барочном искусстве, а после XVIII века его употребляют повсеместно. Исследование генезиса, преемственности и вариаций литературных образов — предмет захватывающий и плодотворный.

Не менее важна история образов для понимания политической истории^{iv}. Александр Македонский изображался как Гелиос, бог солнца. Эмблемы солнца и луны сопровождают образ правителя на английских и немецких средневековых печатях. В XVII веке образ Людовика XIV снова стилизуется как *le roi soleil*. Вспомним атрибуты императора

i Перевод выполнен по изданию: Saxl F. Continuity and variation in the meaning of images (1947) // Saxl F. Lectures. Vol. 1. London, 1957. P. 1–12. Здесь и далее римскими цифрами отмечены примечания переводчика.

ii Заксль обращался к английским студентам-историкам, воспитанным в позитивистской школе; скорее всего, именно поэтому он сразу подчеркнул исторический характер своей методологии.

iii Заксль подразумевает прежде всего работу Эрнста Р. Курциуса над исследованием топосов (вербальных образов-констант), чей метод был очень близок к методу «культурологической истории образов» Варбурга.

в Византии, тройную корону римских пап, церемониальные одеяния и предметы, используемые при коронации английских монархов: все они имеют свою историю, и если мы будем изучать ее в связи с историческими документами и литургическими текстами, то придем к пониманию фактов и идей, к которому не смогли бы прийти иным путем.

Еще больше, чем поэтический язык, насыщен образами язык религии — будь то исторические книги Ветхого Завета или Пророков, будь то Псалмы или Апокалипсис. Только образами и можно передать некоторые религиозные идеи: «Господь — пастырь мой, и я ни в чем не буду нуждаться» (Пс. 22: 1) или «стрелы твои вонзились в меня, и рука твоя тяготее на мне» (Пс. 37: 3) — образы Бога-пастыря и Бога-лучника нагружены смыслами, всю полноту которых может передать только соответствующий образ. Благодаря тому, что история отдельных образов такого рода — например, Бога — Ἰχθύς, Рыбы, — изучена во всех подробностях¹, прояснились связи между христианством и языческими религиями Ближнего Востока.

Итак, изучение истории образов — это одна из основных проблем, стоящих перед всеми учеными-гуманитариями. Однако в обычной университетской программе ей уделяется очень мало внимания, и у нас нет или почти нет возможности обсудить ее в целом. Я занимаюсь историей искусства и буду черпать свои примеры из этой области, однако то, что я доказываю, верно и для остальных областей. Образы со значением, характерным для определенного времени и места, после своего рождения начинают магически притягивать к себе другие идеи; они могут внезапно впасть в забвение и через несколько веков снова возникнуть в памяти человечества^v. Возможно, это утверждение

iv Здесь подразумеваются исследования историка Эрнста Канторовича, как и Курциуса, близкого к Институту Варбурга. Образу короля-солнца Канторович посвятил обширную статью: Kantorowicz E. Oriens Augusti: lever du roi // Dumbarton Oaks Papers. 1963. Vol. 17. P. 119–177. Образный язык коронационных церемониалов будет исследован в его *opus magnum*, книге «Два тела короля» (Kantorowicz E. The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology. Princeton, 1957). Характерно, что Заксль оперирует примерами из еще не написанных работ Канторовича: очевидно, он был хорошо знаком с его замыслами.

1 См.: Dölger F. J. Ἰχθύς (Ichthys — Ichthys). I. Das Fisch-Symbol in Frühchristlicher Zeit. Ἰχθύς als Kürzung der Namen Jesu; II. Der Heilige Fisch in den Antiken Religionen und im Christentum. Textband; III. Der Heilige Fisch in den Antiken Religionen und im Christentum. Tafeln; IV. Die Fisch-Denkmalen in der Frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst. Tafeln; V. Die Fisch-Denkmalen in der Frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst. Münster, 1922–1943.

не вполне очевидно, однако в нем нет ничего революционного. Немногие ученые были склонны к размышлениям такого рода, и тем не менее я полагаю, что без них не может обойтись ни один гуманитарий исторического склада.

Далее я буду говорить об истории трех образов. Я не стану задавать вопрос о том, как возник тот или иной образ — например, Бога-лучника или голубя как воплощения Святого Духа. Для этого необходимо углубиться в религиозную и психологическую проблематику. Конечно же ответить на вопрос о том, почему Святого Духа воображали в виде голубя, а не орла, можно: библиист предложит один набор ответов, психоаналитик — другой, специалист по восточным языкам, возможно, третий; совместив их ответы, мы, может быть, поймем, почему голубь оказался образом, наиболее подходящим для Святого Духа. Однако я не буду братья за общие вопросы, относящиеся к природе символа, и ограничусь тем, что продемонстрирую вам жизненный цикл трех образов *à travers les ages* — через века.

Мой первый пример принадлежит к очень древней культуре Месопотамии III тысячелетия до н. э. — времени, когда контакты между Индией и Месопотамией, по всей вероятности, еще не прервались. Это изображение мужчины, стоящего на двух львах и держащего в обеих руках змей, головы которых повернуты к нему. (Ил. 1.)

По всей вероятности, это изображение божества, но мы не знаем его имени и не можем объяснить детали изображения. Как кажется, этот образ символизирует предельную силу божественного существа, способного управлять самыми ядовитыми врагами рода человеческого — змеями, которых оно держит в руках. Похожий образ мы найдем

v Метафора «жизнь образа» и описание истории образа как биологического процесса превратились в научную гипотезу в работах Уильяма Дж. Т. Митчелла.

vi Это маленькое уточнение имело большой общественно-политический смысл — тот же, что и организованная Институтом Варбурга в 1941 году, во время войны с Италией, выставка «Английское искусство и Средиземноморье».

2 Gressmann H. 1) Die Orientalischen Religionen im hellenistisch-römischen Zeitalter: Eine Vortragsreihe. Berlin, 1930. S. 64 et pass.; 2) Altorientalische Bilder zum alten Testament. Berlin; Leipzig, 1927. III. S. 270–272.

3 Nilsson M. P. The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion. Lund, 1927. P. 278–284.



1. Шумерское (?) божество со змеями
Чаша из мыльного камня.
Хафайя, середина III тыс. до н. э.
Британский музей, Лондон



2. Сирийская богиня Кадеш
со змеями. Стела Кадеш.
Фрагмент. Египет, XIX–XX
династии, 1295–1069 до н. э.
Лувр, Париж

на тысячу лет позже в Египте — на этот раз это богиня, которая стоит на льве и держит двух змей. (Ил. 2.) У нее необычным образом уложены волосы, и стоит она на одном льве, а не на двух, но основные черты месопотамского образа явно сохранены. Нам известно ее имя, говорящее о том, что в Египет она прибыла из Сирии², и это позволяет увидеть связь между месопотамским и египетским образами, отделенными друг от друга одним тысячелетием. Значение образа изменилось: теперь перед нами богиня плодородия.

Через несколько веков богиня змей появится на Крите. (Ил. 3.) Изящно одетая, она держит в каждой руке по змее, точь-в-точь как ее предшественницы. Значение этого божества неизвестно. Выдвигалось предположение, что это богиня домашнего очага³. Змея, выползающая из-под пола и ускользающая обратно в дыру, могла считаться подходящим символом для такой богини, однако это не более чем предположение и вдобавок не самое убедительное. Гораздо важнее, что критский образ, скорее всего, был не новым изобретением, а развитием месопотамско-египетской традиции. Так, у самых истоков средиземноморской цивилизации, нашей с вами цивилизации^{vi}, возникает образ божественной власти — человеческая фигура, держащая в руках змей^{vii}.



3. Богиня со змеями
Фаянсовая статуэтка
Кносс, около 1600 г. до н. э.
Исторический музей,
Ираклион



4. Менада. Чернофигурный лекитос
Греция, нач. V в. до н. э.
Национальный музей, Неаполь

Если теперь мы обратимся к исторической эпохе, известной нам лучше, а именно к Древней Греции, то и здесь мы найдем то же самое изображение, смысл которого на этот раз вполне очевиден. (Ил. 4.)

Менады, неистовые спутницы Диониса, толпами носятся по горам, держа в руках змей так же, как и критская богиня. Перед нами все тот же образ, но с новым значением. Критская богиня была спокойно-неподвижной — менады одержимы своим богом, в присутствии которого их охватывает священное неистовство. Так, образ женщины, которая держит внушающее ужас животное, вернулся к жизни для выражения божественного безумия.

Вантичности этот образ продолжал жить, но я больше не буду приводить примеров из языческих времен. На протяжении первого тысяче-

vii Образ человека со змеями был очень важен для Варбурга; ср. его лекцию о змеином ритуале, который он наблюдал у индейцев пуэбло: Warburg A. A Lecture on Serpent Ritual // Journal of the Warburg Institute. 1939. Vol. 2, № 4. P. 277–292. Лекцию Заксль о значении этих наблюдений для Варбурга см.: Saxl F. Lectures. Vol. 1. P. 325–330.



5. Человек со змеей. Начало XIII в.
Рельеф. Собор Нотр-Дам, Реймс

тия существования христианства образ исчезает. В XII веке он возвращается к жизни, но не на классической почве Италии, как можно было бы того ожидать, а во Франции, Англии и Германии. Какими путями этот образ снова вернулся к жизни, до сих пор не вполне понятно, но есть надежные свидетельства того, что и в Средние века он не был изобретен заново, а возник благодаря переносу на Запад древних восточных моделей⁴. Заметьте: образ, исчезнувший из сознания человечества, внезапно вернулся к жизни — и не в одном изолированном случае, а во многих: сохранилось не менее двадцати примеров его появления в XII веке. Какое значение имел этот образ тогда? Разумеется, он уже не мог обозначать ни божественной силы, ни священного неистовства. Душе христианина угрожают злые силы, и эта вечная опасность, угроза ада, передается образом человека, который пытается отстранить от себя змей.

4 См. эпilog и в особенности примечания в кн.: Francfort H. Cylinder Seals. London, 1939. P. 316.

С наступлением XIII века образ теряет свою силу и возвращается к жизни очень редко. Скульптор Реймского собора использовал эту формулу вскоре после 1200 года. (Ил. 5.) В его образе не осталось жизни: человек держит в левой руке змею, но в правой руке у него что-то вьющееся — это не более чем декоративная игра с образом, который для предыдущих поколений символизировал главную проблему в жизни христианина. Здесь мы видим смерть образа.

Второй из моих примеров по самой природе своей восходит к глубокой древности — к тем временам, когда человек начал заниматься скотоводством. Укрощение быка было одним из важнейших достижений цивилизации, и поэтому схватка с быком, победа над сильным животным превратились в образ героической мощи. В Месопотамии мы находим стилизованный рисунок, который может показаться нам немного странным: на нем человек равен ростом своему противнику. (Ил. 6.) Он может стоять, держа быка на весу, наступать ногой ему на голову или опираться на одно колено, но и стоя на колене, он будет равен ростом быку. Он может даже держать на весу за хвост огромного быка, беспомощного в руках стройного героя с тонкой талией, но герой и бык всегда равновелики.

Мы найдем образ человека, побеждающего быка, и в микенской культуре Древней Греции. Здесь подвиг будет изображаться совершенно иначе: мужчина, имя которого нам неизвестно, стоит на одном колене и пригибает голову быка к земле — это похоже на образ из схватки сверхчеловека с быком, демонстрирующий необычайную силу тореадора. В классическом античном искусстве таким же образом будут изображать борьбу Геракла с кентавром Нессом: Геракл стоит на одном колене перед побежденным чудовищем. (Ил. 7.) Здесь мы впервые видим, как Геракл присоединяется к той семье героев, которую первыми изобразили на своих барельефах мастера из Месопотамии.

Я подхожу к самому интересному. В VI–V веках до н. э. в Дельфах и в Олимпии работали величайшие школы ранней греческой скульптуры. Здесь мы обнаружим новый образ, который станет ключевым: герой одним коленом опирается на круп быка (оленя), вторая его нога стоит на земле, а руками он держит животное за голову. (Ил. 8.)

Едва возникнув, этот образ немедленно стал классическим. Однако классическим стал вариант не из Дельф, а из Олимпии, потому что имен-



6. Аккадская печать. 2334–2154 гг. до н. э.
Британский музей, Лондон

но в нем взаимодействие противоборствующих сил обрело логическое выражение. На изображении показано, как животное сломлено нажимом колена, то есть очевидны и действие, и его результат. Великая афинская школа Фидия, заслуженно считающаяся изобретательницей множества новых форм, не пыталась создать новый тип для этого образа, удовольствовавшись тем, что усовершенствовала тип, изобретенный в Дельфах и в Олимпии. (Ил. 9.)

Я не знаю другого случая, когда бы мы могли с такой точностью установить момент рождения образа. Единожды созданный, он начал распространяться и влиять на изображение сюжетов, изначально не имевших с ним никакой связи.

Ограничусь несколькими примерами. Нет ничего удивительного в том, что эта формула была применена к изображению других подвигов Геракла. Более неожиданно ее появление в сцене усмирения Пегаса Беллерофонтом (ил. 10) или при изображении обычной охоты.

Следы нашего образа мы найдем даже в изображении амазономии: воин-победитель наступает коленом на поверженную амазонку точно так же, как Геракл — на быка в Дельфах и Олимпии. Самой важной адаптацией мне представляется изображение богини победы Ники, убивающей быка как благодарственную жертву за победы афинского



7. Геракл и кентавр Несс
Чернофигурное блюдо. Греция,
VI в. до н. э. Не сохранилось
(ранее — Музей искусства древних,
Мюнхен)



8. Геракл и киренейская лань
Метопы с Сокровищницы
афинян в Дельфах
VI–V в. до н. э. Археологический
музей, Дельфы

оружия. (Ил. 11.)^{viii} Эта композиция была повторена бесчисленное множество раз с V века до н. э. и до Римской империи. Мы видим, как доведенный до совершенства образ наполнился силой, которая позволила ему притянуть к себе различные темы. Все предшествующие попытки изобразить схватку человека с быком в восточном и греческом искусстве были забыты, остался только один тип, настолько влиятельный, что его стали использовать повсеместно в декоративных целях, что привело к ослаблению его выразительной силы. Но спустя несколько веков его роль стремительно возросла: это произошло в тот момент, когда греческие и римские боги утратили свою власть и под влиянием восточных религий стали возникать новые культы.

Чтобы объяснить значение этого момента в жизни образа, я позволю себе небольшое отступление в менее знакомую область^{ix}. Еще до того, как они стали заметными на исторической сцене, иранские племена поклонялись Митре — богу небес и договоров, общему для индоевропейских народов: под этим же именем он фигурирует в священных книгах Авесты и в древнеиндийских текстах. Сравнительно поздно, в VIII веке до н. э., эти племена осели в Персии, и по-



9. Борьба лапифа с кентавром
Метопы с Парфенона
447–433 г. до н. э.
Британский музей, Лондон



10. Беллерофонт умиривает Пегаса
Греция, начало II в. до н. э.
Музей изящных искусств,
Будапешт

сле многовековых контактов с Западом — вначале с Месопотамией, а потом с Малой Азией, где произошла их первая встреча с греческой цивилизацией, — культ Митры стал постепенно распространяться в западном направлении. В момент наиболее активных контактов между Западом и Востоком, в эпоху римских императоров, когда римские легионы располагались на всем пространстве от Британии до Востока, культ Митры был настолько силен, что Ренан впоследствии

viii Не вполне понятно, о каком изображении идет речь у Заксля. В его материалах по иконографии Митры (архив Института Варбурга) имеется нечеткая фотография геммы с описанным сюжетом (именно этой геммой обычно иллюстрируются посмертные издания его лекций), однако, вопреки архивной атрибуции, она, скорее всего, относится к эпохе Августа, как и монета с изображением Виктории, совершающей тауроктому, снимок с которой также сохранился в коллекции Заксля. Греческую гемму-скарабеоид с Никой и быком, датированную IV в. до н. э., Заксль мог видеть в собрании Британского музея (№ 1868,0520.30) или в его описании: *Walters H. B. Catalogue of Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum. London, 1926. № 568* (римские геммы I в. н. э., с которых могла быть сделана фотография из коллекции Заксля, см. там же под № 3033, 3036).

ix Истории образа Митры посвящена монография Заксля: *Saxl F. Mithras, typengeschichtliche Untersuchungen. Berlin, 1931.*

скажет о нем знаменитую фразу: «Если бы мир не поклонился Христу, он поклонился бы Митре»⁵.

Митра, как мы помним, был богом неба и договоров. Он также покровительствовал стадам. Однако, когда западные художники создали его культовое изображение, помещенное в каждом святилище Митры (до нас дошло по крайней мере сто, если не больше, таких святилищ), на алтарь они поместили тот самый образ, рождение и развитие которого мы с вами только что проследили. (Ил. 12). Митра, изначально выступавший покровителем рогатого скота, превратился в быкоборца, войдя в ту семью героев, чьих предков мы видели на месопотамских печатях. Разумеется, этот образ приобрел совершенно иное значение. Митра убивает быка в мировой пещере во имя плодородия, хвост быка превращается в снопы колосьев. Здесь же мы видим скорпиона, жалящего быка в детородные органы, отравляя творение. Так устанавливается моральная цель для человека: свет небесного божества, Митры, снизошел на землю, но зло омрачило свет, как об этом свидетельствует укус скорпиона. Каждый человек должен стремиться освободить тот свет, который заключен во всех тварных созданиях и в его собственной душе.

Старый образ приобрел новый метафизический смысл; центральная панель окружена изображениями, рассказывающими историю быка и его заклания Митрой. Это частности. Главное — то, как с самого начала существования нашей цивилизации шел поиск типа для изображения борьбы героя с быком, как в VI–V веке до н. э. в Дельфах и в Олимпии была найдена для него новая формула, более реалистичная и более логичная, чем та, которую выработали восточные цивилизации, и что, как только эта формула была найдена, она начала распространяться и приобретать различные значения. Мирно просуществовав еще пять веков, в начале Римской империи, когда западное воображение было захвачено новой религией, рассказывавшей о творении и о целях бытия и спасения, старая формула вдруг обрела новую и гораздо более насыщенную жизнь.

5 Renan E. Marc-Aurèle et la fin du monde antique. Paris, [1912]. P. 579.

6 См.: *Biblia Historiale* (Британский музей, Королевская коллекция 19. D. VI, л. 114v); *Speculum Humanae Salvationis* (Британский музей, Add. 16578, л. 32v) и в особенности в *Biblia Pauperum* как прообраз Христа в лимбе — см.: *Cornell H. Biblia Pauperum*. Stockholm, 1925. P. 287, № 11, 17.



11. Ника убивает быка
Сердоликовая гемма-скарабеоид
Греция, IV в. до н. э.
Британский музей, Лондон

Христианство полностью вытеснило культ Митры. После Константина Великого Митре уже никто не поклонялся, и на несколько веков наш образ ушел из обращения, изредка возникая в иллюминированных манускриптах⁶ и в небольших объектах. Но, как и фигура человека со змеями, в XII веке этот образ вернулся к жизни — на этот раз под именем Самсона, библейского Геракла, побеждающего льва. В этом изображении XII века мало что осталось от античной красоты, но тип узнается безошибочно. (Ил. 13.) Почему он опять вернулся к жизни? Библейский нарратив — это священный нарратив, поэтому сцены, отбираемые для репрезентации



12. Митра, убивающий священного быка в пещере. Рим, II–III вв. Лувр, Париж



13. Самсон со львом. XII в. Капитель. Церковь Вознесения Девы Марии, Анзи-ле-Дюк, Франция

в христианском искусстве, всегда имеют особое значение. Этот образ мы истолковываем увереннее, чем образ человека со змеями. Мы знаем, что Самсон, убивающий льва, воспринимался как подобие и предтеча Христа: он победил льва, как Христос победил зло⁷. Воскреснув, образ просуществовал недолго, но конец его жизни был иным, чем у образа человека со змеями. Классический тип пережил истинное возрождение по крайней мере в одном шедевре итальянского Ренессанса.

В эпоху острого интереса к искусству древних старый образ овладел воображением флорентийского скульптора Антонио Росселлино: в одном из флорентийских надгробий мы видим, как наш образ был воскрешен, на этот раз с ясным пониманием эстетической ценности классического оригинала. (Ил. 14).

Но это возрождение закончилось смертью. Ренессанс обратился не только к античным формам, но и к исследованиям античности. Гуманисты обнаружили изваяния Митры и раскрыли их истинное значение, связав интерпретацию изображений со знаниями о его культе, почерпнутыми из античных текстов. И хотя начиная со второй половины XVI века этот образ воспроизводился достаточно часто, жизнь покинула его, и он стал предметом для археологических разысканий. (Ил. 15.)



14. Антонио Росселлино. Надгробие кардинала Джакомо Португальского. 1473. Фрагмент Церковь Сан-Миньято, Флоренция

Мой третий пример — из числа общеизвестных: это образ ангела. В Ветхом Завете ангела называют еврейским словом *mal'akh* — посланник. Греки перевели его как ἄγγελος, вестник. Греческое слово проникло в европейские языки — ср. итальянское *angelo*, английское *angel*, французское *ange*, немецкое *Engel*. Интересно, что современные коннотации этого слова отличаются от тех, что были у него в еврейских и греческих текстах. Мы представляем себе ангелов крылатыми, но древние иудеи и греки видели их иначе. Возьмем для примера эпизод из Книги Судей (13: 2 и сл.), в котором Ангел Господень является жене Маноя и приносит ей весть, что у нее родится сын, который начнет освобождать Израиль из рук филистимлян. «Жена пришла и сказала мужу своему: человек Божий приходил ко мне, которого вид, как вид Ангела Божия, весьма почтенный». Заметим: ни слова о крыльях. Ангел является снова:

7 Об аналогии Самсон — Христос см. проповеди Бл. Августина (Sermo CCCLXIV, 4. Patrologia Latina, 39. Col. 1642). О борьбе Самсона со львом см. в аллегориях Исидора Севильского (Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae, 80. Patrologia Latina 83. Col. 111–112).



15. Митра, убивающий быка
Снимок с мраморного рельефа,
найденного на Капитолии в 1606 году
Гравюра из кн.: Vincenzo Cartari. *Le vere
e nove imagini de gli dei delli antichi*.
Padova, 1615. P. 506

«И сказал Маной Ангелу Господню: позволь удержать тебя, пока мы изготовим для тебя козленка». Ангел отказывается, а Маной спрашивает его: «Как тебе имя?» Ангел отвечает: «Что ты спрашиваешь об имени моем? оно чудно. И взял Маной козленка <...> и вознес Господу на камне. И сделал Он чудо <...>. Когда пламень стал подниматься от жертвенника к небу, Ангел Господень поднялся в пламени жертвенника. <...> И невидим стал Ангел Господень Маною и жене его. Тогда Маной узнал, что это Ангел Господень».

Эта история и в особенности ее заключительная фраза не имели бы никакого смысла, если бы у вестника были крылья, каковыми мы привыкли наделять ангелов, потому что тогда у Маноя не было бы причин сомневаться в его божественной сущности.

Тот факт, что создатели Библии не представляли себе ангелов с крыльями, еще яснее доказывается эпизодом из Книги Иисуса Навина (5: 13–14): «Иисус, находясь близ Иерихона, взглянул, и видит, и вот стоит пред ним человек, и в руке его обнаженный меч. Иисус подошел к нему и сказал ему: наш ли ты, или из неприятелей наших? Он сказал: нет; я вождь воинства Господня, теперь пришел». Нет никаких сомнений в том, что этот ангел явился в обличье воина, а не ангелического видения, мчащегося к земле на крыльях и взмывающего ввысь после того, как приказ Господа доставлен.

Первые христиане, несомненно, понимали это слово в греческом смысле — ангел, то есть вестник. На греческой чаше [хранящейся в Британском музее] мы видим изображение Иокасты и Антигоны. Над центральной фигурой написано *angelos*, потому что эта фигура исполняет роль вестника в той драме, которую иллюстрирует изображение на сосуде⁸. В римской церкви Санта Мария Маджоре мы найдем мозаику V века со сценой разговора Иисуса Навина с ангелом, который изображен как воин — в точном соответствии с только что процитированным текстом. (Ил. 16.) Однако на более позднем изображении этой же сцены в свитке Иисуса Навина мы видим трансформацию образа: ангел наделен крыльями. (Ил. 17.)

Еще раз вспомним библейский текст: Иисус Навин поднимает глаза, видит перед собой человека с обнаженным мечом и задает ему резонный вопрос: «...наш ли ты, или из неприятелей наших?» Заметьте,

8 Robert C. *Archaeologische Hermeneutik*. Berlin, 1919. P. 186. Ил. 143.



16. Встреча Иисуса Навина с ангелом
V в. Мозаика
Базилика Санта Мария Маджоре, Рим



17. Свиток Иисуса Навина
Македония, X в.
Ватиканская библиотека

что введение крылатой фигуры в позднюю иллюстрацию лишило ее внутренней логики. К этому небесному вестнику Иисус не стал бы обращаться с таким вопросом, потому что он сразу бы понял, что перед ним ангел.

Когда в христианском искусстве возникло новое представление об ангеле? Ответ на этот вопрос мы найдем в той же римской церкви Санта Мария Маджоре. На триумфальной арке, украшенной мозаиками со сценами из детства Христа, богородица и Христос окружены не вестниками, но ангелами в современном смысле этого слова, один из которых парит в воздухе. (Ил. 18.) Итак, новый образ ангела появился в первой половине V века.

Создало ли христианство новый образ или же адаптировало старый? Кто были его предшественники и как долго он просуществовал неоспоренным? Была ли его судьба похожа на судьбу человека со змеями?

Древний Восток знал фигуру летящего ангела: на фризе шумерской купальни III тысячелетия до н. э. мы найдем его изображение, не слишком отличающееся от фигуры в церкви Санта Мария Маджоре. Это один из самых древних образов, созданных религиозным художественным воображением. Греки разработали несколько типов крылатого вестника богов: Меркурий, Ирида и самый важный из них — Победа, которая слетает с небес, чтобы увенчать победителя — будь то в военном сражении, в состязании поэтов или атлетов в Олимпии. (Ил. 19.) Из раннего типа бегущей Победы развился великий и прекрасный тип Победы, полный внутреннего достоинства. (Ил. 20.)



18. Благовещение. V в.
Мозаика
Базилика Санта Мария Маджоре, Рим

Римляне, будучи народом воинственным, создали бесчисленное множество изображений Победы, в особенности в имперскую эпоху, но у них она стала выглядеть иначе. Она больше не несется стремглав с небес как вестница богов, она превратилась в массивную неподвижную фигуру. (Ил. 21.)

Христианские ангелы представляют собой развитие с некоторыми вариациями этих созданий императорского Рима и нового Рима Востока — Константинополя. Если Победа была женщиной, то ангелы — это не мужчины и не женщины; облаченные в новые придворные одеяния, небесные вестники, окружающие Господа и Богородицу, это непорочные существа из безгрешного мира святых в длинном белом облачении. (Ил. 22.) Однако нет сомнений в том, что главным источником для этого нового образа послужили репрезентации Победы. Я излагаю этот сюжет с существенными упрощениями, но, надеюсь, вполне корректно.

После V века образ не претерпел изменений. Средние века, Возрождение, барокко не представляли себе ангела без крыльев; читатели Библии визуализировали описанные в ней сцены совсем иначе, чем на то рассчитывали ее создатели. Влияние языческого образа на христианские умы было столь мощным, что люди представляли себе то, чего не было в библейском тексте, или даже то, что противоречило ему.

Только в XVII веке мы находим исключительный пример: ум сильный и независимый внезапно осознал ошибочность такой интерпретации образа. Рембрандт был одним из самых оригинальных и творчески одаренных читателей Библии всех времен. С молодых лет он увлекался



19. Ника (?). Бронзовое украшение носа судна. Апулия, около 570 г. до н. э. Британский музей, Лондон



20. Ника Самофракийская Греция, около 200 г. до н. э. Лувр, Париж

историей Маноя^х. Он выбрал для изображения сцену жертвоприношения. Маной усомнился в природе увиденного им человека и спросил его: «как тебе имя?», а его жена поверила, что их гость был вестником Божиим. Маной предложил Господу козленка, от которого отказался гость, и, когда пламя жертвенника взвилось к небесам, ангел взмыл вместе с ним. На раннем рисунке Рембрандта Маной делает жест удивления и даже страха. (Ил. 23.) «И сказал Маной жене своей: верно, мы умрем, ибо видели мы Бога. Жена его сказала ему: если бы господь хотел умертвить нас, то не принял бы от рук наших всесожжения <...> и не показал бы нам всего того...» (Суд. 13: 22–23). Но в жестах женщины на раннем рисунке тоже заметна тревога, и ангел изображен на нем традиционным образом — с большими крыльями.

^х Этот фрагмент лекции опирается на работу: Saxl F. Rembrandt's Sacrifice of Manoah. London, 1939.



21. Минерва-победительница Конец I в. н. э. Рим, Остия



22. Архангел. VI в. Мозаика. Церковь Сан Аполлинаре Нуово, Равенна



23. Рембрандт. Жертвоприношение
Маноя. 1637–1639
Бумага, тушь. 17,4 × 19
Гравюрный кабинет, Берлин



24. Рембрандт. Жертвоприношение
Маноя. 1641
Холст, масло. 242 × 283
Галерея старых мастеров, Дрезден

Несколькими годами позже Рембрандт выбрал эту же сцену для одной из самых больших своих картин на библейский сюжет. (Ил. 24.) Фигуры на ней изображены стоящими на коленях, за ними — дом с небольшим крыльцом, слева — жертвенный камень с приношением. Женщина стоит в позе Богородицы при Благовещении; Маной в страхе отворачивается. Картина почему-то не была закончена: Рембрандт не нашел решения для фигуры ангела. Существует более поздний рисунок, на котором две коленопреклоненные фигуры очень похожи на эту картину, совпадают и алтарь, и фон, но фигура ангела едва различима. (Ил. 25.) Как видно из многочисленных слоев правки, Рембрандт не был уверен в том, как именно следует изобразить ангела. В какой-то момент он решил показать только ноги улетающего ангела, а не всю крылатую фигуру, как на раннем рисунке. На еще более позднем рисунке мы видим новую концепцию. (Ил. 26): контраст между трепещущим за свою жизнь мужчиной и уповающей на Божью милость женщиной усилен. Ангел замер в воздухе. Крылья выглядят странно — похоже, что Рембрандт не решил окончательно, как должен выглядеть ангел: левое крыло нарисовано за рукой, а правое — перед.

Приблизительно в это же время Рембрандт вернулся к большой картине и дорисовал фигуру ангела. (Ил. 24.) Он решил изобразить



25. Рембрандт. Жертвоприношение
Маноя. 1641–1655
Бумага, тушь. 19 × 28
Музей Оскара Рейнхардта, Винтертур

ангела Господня, явившегося Маной и его жене, в человеческом облике. Но даже из репродукции видно, какого труда стоило художнику это решение, которое вступало в противоречие с традицией, насчитывавшей к тому моменту уже более тысячи лет, — традицией изображать ангела крылатым. На холсте вначале была изображена крылатая фигура, которая на протяжении многих лет работы над полотном то теряла, то вновь обретала крылья, чтобы остаться в конце концов без них, подобно ангелам первых веков христианства.

Суммирую историю моего третьего примера: образ крылатой небесной фигуры был создан на заре нашей цивилизации и разработан в античной Греции и Риме. Христианство не нуждалось в нем на протяжении первых четырех веков своего существования. После V века образ не просто возвращается в обиход: возрожденный языческий образ начинает оказывать влияние на интерпретацию священных текстов. Рембрандт попытался освободиться от этой традиции, но она продолжала существовать до второй половины XIX века⁹.

⁹ См., например, картину Д. Г. Россетти «Благовещение» (*Ecce ancilla Domini*, 1850) в Национальной галерее в Лондоне.



26. Рембрандт. Жертвоприношение
Маноя. Около 1655
Бумага, карандаш, тушь. 23,4 × 20,3
Национальный музей, Стокгольм
© Nationalmuseum, Stockholm

Три образа, выбранные мной для обсуждения, увели нас к истокам цивилизации: человек со змеями, борьба с быком и ангел. Образ человека со змеями, родившийся в Месопотамии, продолжал существовать до конца античной эпохи, внезапно возродился в XII веке и умер около 1200 года. Тема борьбы с быком также родилась в Месопотамии; на протяжении тысячелетия человечество пыталось найти для нее новые формулы. В Олимпии была выработана новая и более логичная с точки зрения реализма форма, которая немедленно начала распространяться и была применена ко множеству сюжетов. На закате древнегреческой культуры и в начале римской значение образа померкло, но благодаря новому религиозному импульсу, пришедшему с Востока, от народа, не знавшего фигуративного искусства, старый образ ожил и достиг пика своего развития. Затем начался его упадок, в Средние века он использовался для иллюстрации борьбы Самсона со львом, его классический облик был искажен. Один из художников итальянского Ренессанса заново открыл оригинальный образ, но его работа не имела последователей. Конец этому образу положили археологи XVI века.

Судьба образа ангела отчасти похожа на эти случаи, а в чем-то отличается от них. Образ возник на Востоке, сыграл немалую роль в Греции и еще большую — в языческом Риме. Новая религия вначале отвернулась от него, не найдя для него соответствий ни в Ветхом, ни в Новом Завете, но образ обладал такой силой, что преодолел все препятствия и подчинил себе христианское сознание вплоть до наших дней. Только такой независимый ум, как Рембрандт, мог позволить себе иногда отрываться от традиции и обращаться к духу Библии и к мировоззрению, господствовавшему в христианском искусстве в тот недолгий период, когда языческий образ Победы переживал упадок и еще не возродился в христианском обличье вестника Божьего.

Перевод Натальи Мазур