

Питер Брейгель

Низвержение слепых

Перевод с немецкого
Степана Ванеяна

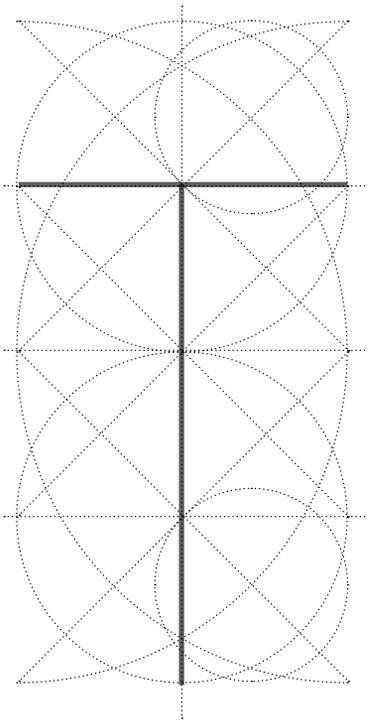
по изданию:

© *Sedlmayr H.* Pieter Bruegel:
Der Sturz der Blinden // Idem.

Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 1. München:

Mäander, 1985. S. 319–357.

Every effort has been made to trace all copyright holders, but if any have been inadvertently overlooked the publisher will be pleased to include any necessary credits in any subsequent reprint or edition.



Ханс Зедльмайр

1896–1984. Австрийский историк и теоретик искусства, крупнейший исследователь барочной и готической архитектуры, автор цикла очерков по истории европейского искусства XVIII–XX веков.

Ключевые слова: Питер Брейгель Старший; интерпретация как эксперимент; этапы понимания; смысловые слои произведения; содержание познавательных актов; сознание; автор; интерпретатор; зритель.

Текст Ханса Зедльмайра 1956 года представляет собой опыт интерпретации произведения Питера Брейгеля Старшего «Низвержение слепых» (1568). Картина нидерландского живописца оказывается для австрийского историка искусства поводом и инструментом моделирования особой герменевтической си-

Первичное состояние картины

Темпера на холсте 86 × 154 см. Слева внизу — подписано и датировано: *BREUGHEL. M.D.LX.VIII.* Аутентичность подписи и принадлежность полотна руке живописца никогда под сомнение не ставились.

Первоначальный формат

По мнению Михаэля Аунера,

...[картина], по всей видимости, не сохранила исходный размер

туации. Структурно и тематически произведение редуцирует естественные установки как зрителя перед картиной (он может быть более слеп, чем ее персонажи), так и истории искусства перед лицом творчества, достигающего уровня религиозной проповеди. В реализации этой задачи традиционная четырехчастная экзегетическая схема (присущие самому произведению буквальный, исторический, аллегорический и мистический смыслы) трансформируется в модель истолкования самой познавательной процедуры. Этапы интерпретации, характеризующие возможности герменевтики: семантика исполнительских качеств изображения, его текстуальное содержание, критика интендированного содержания и значение самого акта созерцания — соответственно, формальный, аллегорический, эсхатологический и тропологический смыслы. В результате мы сталкиваемся с многозначностью перформативного акта сакральной визуализации, направленного на трансцендирование обыденного и ожидаемого. Текст Зедльмайра обнаруживает радикаль-

ные возможности феноменологического гештальт-структурализма, осуществляющего «декомпозицию» классических познавательных (то есть информативных) парадигм и ориентированного на соответствующий материал собственно истории искусства. Сам автор изображения, Брейгель, представляется инициатором чисто экспериментального и перформативного подхода как к формальным практикам классической живописной системы, так и к традиционной евангельской экзегезе. Это дает право и автору интерпретации, Зедльмайру, продолжать трансформативный эксперимент уже и над сознанием собственного читателя, которому представляется, в свою очередь, возможность подвергаться оценочному комментарию и редуцированию предлагаемую когнитивную «поэтику», по крайней мере в контексте контрпереноса: теоретическая слепота может и провоцировать, и стимулировать этическое прозрение. Исчерпание истории искусства как дисциплины предполагает непрерывность критики искусства и искусствознания.

(четыре на шесть футов), а была со временем обрезана. Брейгель никогда не ограничивал пейзажи столь произвольно и немотивированно, как это происходит прежде всего по верхнему и правому краю¹.

Сам я не имел возможности доподлинно выяснить, был ли холст обрезан. Действительно, создается впечатление, будто бы справа недостает узкой полосы; копии и, соответственно, реплики в Париже (Лувр) и Вене (Галерея Лихтенштейна) плюс экземпляр, находившийся в 1935 году в венской Галерее св. Луки, единодушно демонстрируют более широкий правый край: рука падающего не обрезана. Мне кажется вероятным, что первоначально в данном месте возле руки первого слепца оставалось примерно

1. *Auner M. Pieter Bruegel. Umriss eines Lebensbildes // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. 1956. Bd. 52. S. 97ff.*

столько же объема, сколько у скалы слева. Иначе обстоят дела с верхним краем. Предельно приподнятый горизонт и кровля дома вплотную к верхней кромке картины появляются и в других работах Брейгеля, например в картине с пословицами из Берлина, в «Играх детей» и «Битве Масленицы и Поста» из Вены.

Упомянутый экземпляр из Галереи св.Луки, скорее всего работа Питера Брейгеля Младшего, по существу обнаруживает наверху тот же характер обрезки. Так что оригинал, по всей видимости, должны были обрезать до 1611 года и уже в таком виде копировать. «Произвольно и немотивированно» ли была совершена подобная обрезка — этот вопрос мы решим лишь в том случае, если поймем выстроенное «здание» картины из собственных предпосылок. Я прихожу к выводу, что наверху отсутствует самая узкая полоса, примерно как в копии из Галереи св.Луки. Имея такое дополнение, картина приближается к размерам около 88 на 160 см — как «Проповедь Иоанна Крестителя» 1566 года: 95 на 160,5 см (где-то три на пять футов).

Продолжение картины вверх в луврской копии и лихтенштейновской, по моему мнению, есть добавление поздних копиистов в духе уже их времени.

Сохранность

Живопись в целом уцелела весьма неплохо, хотя краски и потертые, как на одежде третьего слепца, а на некоторых иных местах осыпались. В средней части правой половины картины все еще угадывается контур некоего пастуха, опирающегося на посох, смотрящего на землю перед собой и следящего за гусиной стаей, — наподобие персонажа заднего плана «Неверности мира» из Неаполя того же 1568 года. Чуть дальше за деревом у обрыва ручья — пасущаяся корова, правее — пьющая. Наличие этих фигур на всех мне знакомых копиях и на самой неаполитанской картине, почти уже нереальных, доказывает их причастность полотну в его изначальном виде. На копиях гораздо заметнее наличие как водяного ириса справа, так и куста болиголова в центре.

Рисунки к этой картине до сих пор неизвестны.

Помимо вышеупомянутых трех копий и, соответственно, реплик картины Глюк называет вдобавок копии картины с шестью фигурами из Неаполя в Парме и в парижском собрании Эрбрана (1929). Вариант из Галереи св.Луки, сильно обрезанный слева, сокращен до пяти фигур.

Попытки приписать Брейгелю Старшему другое полотно с четырьмя фигурами в Мантуанском инвентаре 1627 года плюс еще одно, также четырехфигурное, не внушают доверия. Мы оставляем их без внимания — наряду с некоторым числом картин меньшего размера, изображающих вместо череды шести фигур цепочку из семи, причем и одетых совершенно иначе, и с резво скачущей перед ними собачкой-поводырем. Согласно Глюку, это не столько копии, снятые со знаменитой неаполитанской картины, сколько абсолютно свободные попытки подражания, которые следует «вне всяких сомнений — если уж не на основании композиции, то по исполнению наверняка — приписать Марте ван Клеве»².

Происхождение

Обе неаполитанские картины происходят из пармского собрания графа Дж.Б.Мази, конфискованного Фарнезе в 1611 году. В 1680 году они указываются в инвентаре Палаццо дель Джардино в Парме и в 1734 году поступают оттуда в Неаполь. В связи с этим Аунер замечает, что в 1586 году как раз у Козимо Мази побывал гувернер из Кёльна, где дочь Брейгеля вышла замуж³.

Иных письменных свидетельств, которые бы касались неаполитанской картины, не сохранилось.

Физиогномическое понимание картины

Представим себе, что репродукция картины предложена для восприятия лишь на короткое время, тахископически. И тогда наблюдающие ее, но прежде с ней не знакомые окажутся неспособными произвести какое-либо высказывание касательно деталей увиденного. Они не в состоянии будут сказать, пять или шесть фигур они увидели и что в подробности представлено в картине. Они не уяснят, ни что изображаются слепые, ни что происходит в картине, ни как организованы в ней отдельные элементы. И все же такое нерасчлененное, неартикулированное общее впечатление ни в коей мере не будет неопределенным. Более того, различные наблюдатели оказываются на удивление единогласны в своих описаниях. Различия будут касаться не столько сердцевины этого восприятия, сколько его языкового оформления.

2. Glück G. Breugels Gemälde. Wien: Schrill, 1932. S. 87f.

3. Auner M. Op. cit. S. 97, Anm. 201.

Раз за разом во всех описаниях всплывает наглядный характер «зловещего»: «я видел нечто, внушающее ужас», «что-то призрачное», «наполняющее страхом». Или даже более точно: «я видел нечто вроде танца смерти» — так звучат некоторые свидетельства. У иных зрителей подвергается дифференциации уже и это впечатление: «я видел нечто зловещее, лабильное, низвергающееся». А у самых впечатлительных она идет дальше: «я видел что-то призрачное, лабильное, но наряду с ним — как так вышло, я сказать не могу — и нечто покойное и покоящееся». И то, что оказывается опытом неартикулированного, однако в самом себе структурированного единого качества воспринимаемого, — именно оно артикулируется, принимает гештальт и разворачивается до полной определенности, когда свершается восхождение к созерцанию более высоких смысловых уровней. После того как зрители уясняли для себя видимый гештальт произведения и его смысл (либо тот сам им открывался), они добавляли: «Да, я хоть и не усмотрел этого при первом взгляде, однако же в том, что мной наблюдалось, было нечто, — теперь я замечаю — полностью направленное на увиденные только сейчас особенности»⁴.

Аналогично описывает юношеские воспоминания о раннем детстве Адальберт Штифтер:

Далеко позади в незаполненном ничто — нечто вроде блаженства и восторга, властно покоряя, почти уничтожая, проникало в мое естество... Приметы, что были пойманы: был блеск, была суматоха, нечто было внизу. Оно должно было наличествовать очень рано, ибо присутствовало во мне так, как лежит высокая и широкая тьма ничто — вокруг вещи. А потом явилось и иное: оно мягко и нежно двигалось сквозь мою внутренность. И примета тоже была: то были звуки.

А вот объяснение биографа Штифтера — Хайна:

...ребенком в неполный год Адальберт был взят своим дядей Симоном в верхнюю церковь (в ее галерею). Отсюда он созерцал праздник Воскресения, начинавшийся под звуки колоколов и в убранстве знамен.

«*Был блеск, была суматоха, нечто было внизу*»⁵. Здесь схвачено и немногими словами чудесно выражено вовсе не чув-

4. *Sedlmayr H.* Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg: Rowohlt, 1958. S. 50.

5. *Hein A. R.* Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. Prag: Calve, 1904. S. 18.

ство, а «наглядный характер» воспринятого процесса, чего-то «предметного», не «внутреннего», но «внешнего». Однако то же справедливо и в отношении первого общего восприятия произведения. От чувств эти наглядные характеры отличаются тем, что они становятся определенной, привлекая к себе внимание: в качестве «объективного» схватывается нечто такое, в чем можно различать «приметы». И все-таки «общие впечатления» подобны ощущениям: столь же трудно поддаются они различению, столь же обильны и насыщены. Как в детских переживаниях Штифтера, восприятие и чувство друг с другом сплетаются.

Эти впечатления проникают, распространяя блаженство и восторг, «властно» покоряя, почти уничтожая само естество (Штифтера), — опыт, который иные испытывают при первом взгляде на произведение искусства совершенно аналогичным образом. Нечто «извне», предметное, что стоит напротив, некое «настроение» проникает в наше естество, истекая из произведения. Слово «настроение» в данном случае должно браться в великом и старинном своем смысле, а не банальном разумении, когда можно говорить о пейзаже, исполненном «настроения». Так пользуется им сам Штифтер: «Приметой произведения искусства, однако, является лишь то, что в читателе снимает его настроение и пробуждает свое»⁶. (Надо подчеркнуть, что «внизу» как примета также выступает в роли качества, а не одного лишь только абстрактно-формального пространственного обозначения.) Выходит, проникающее в читателя «настроение» было не его собственным, а принадлежало самому произведению.

И не надобно нам указаний ни на наиболее ранние переживания Штифтера, ни на эксперименты с тахископическим представлением брейгелевской картины со слепцами, чтобы осознать: вид разумения, который можно назвать физиогномическим схватыванием мира и искусства, утверждает крайне специфический подход к пониманию произведения. Если, с одной стороны, он беднее, так как берет лишь некоторые большие качественные и ведущие впечатления, беднее, чем артикулированное понимание видимого образного гештальта и воплощенных в нем значений (Штифтеру достаточно всего-навсего трех слов, чтобы описать общее восприятие, пускай и так неполно и одновременно так прегнантно), то, с другой стороны, он также

6. *Stifter A. Sämtliche Werke. Bd. 18. Reichenberg: Franz Kraus, 1941. S. 187.*

гораздо богаче. Ибо данное эмоциональное переживание произведения касается глубинных слоев всецелой личности человека, заставляя их вибрировать. Они-то и были названы Лершем «эндотимическим основанием»⁷.

Мы утверждаем, что этим «основанием» питаются и его более высокие и светлые смысловые слои. Даже сверх того: в нем-то как раз и полагается столь часто обсуждаемое «единство во множественности» художественного произведения. Именно поэтому данный слой совершенно неустрашим с точки зрения полного понимания произведения, и никто не может схватить последнее, если тот ему не открыт. А у кого отсутствует или же не развит орган усвоения наглядного характера подобного рода — такой человек в основе своей не одарен музыкально.

«Приметы, что были схвачены» суть: было зловещее, падение, страшное. А затем стало присутствовать и иное: покоящееся, успокаивающее, мягкое. Столь приблизительно схватывают те, кому это дано, не приведенные пока еще к гештальту наглядные характеры шедевра, в общем восприятии которого уже предвосхищены наброски некоей артикуляции.

Формальное понимание

Задача настоящего уровня в том, чтобы видимый порядок картины понять наглядно: это наделяющее гештальтом и его итог — «зрение в гештальте».

При нем и благодаря ему может проступить немало смысловых слоев, ибо картина — «явление формы и цвета на плоскости и в пространстве». Начиная с Ригля, эта формула стала максимальной «классического» метода интерпретации развернутого (*entfalteten*) зримого гештальта художественного произведения. Позволю себе в данной связи краткое резюме.

В самом первом приближении, с тем чтобы лишь в целом прояснить, почему речь идет о таком способе наблюдения, мы различаем в приведенном примере порядок частных плоскостей в пределах картинной, порядок представленных, воображенных тел и частных объемов в представленном, воображенном пространстве с присущей ему правомерностью и, наконец, порядок цветов на плоскости и в объеме.

7. См.: *Lersch P. Der Aufbau des Charakters.* Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1938.

Порядок в пространстве

Привычный нам, европейцам, способ наблюдения немедленно преобразует (*ausgestaltet*) данные изобразительной плоскости в пространственное представление. И на образованной дамбой неглубокой и косо́й «сцене» переднего плана, совсем как у причала, шесть фигур, «вытянутых в одну линию» (Диттманн), вне всякого сомнения узнаваемых как слепые, ощупью, шатаясь, спотыкаясь и падая выбирающихся боком из глубины слева и вперед направо. Они образуют цепочку, резко натянутую из-за внезапного падения двух первых. В среднем плане слева расположены крыши домов, по центру — пустая поверхность лужайки, справа — дерево и темная вода заболоченного ручья или рва. На заднем — высокий горизонт с холмом и церковью в середине замыкает границы плоскости вместе с крошечными постройками справа; над этим — узкая полоска светлого неба. Зрительно и из перспективы пространства возможно воспринять три плана как сектор вращающегося жернова, чей центр — на горизонте, смещенный от середины картины совсем вправо, почти к ее ребру, один из радиусов которого образован потоком воды справа, а другой — подчеркнутой горизонталью среднего и заднего планов, тогда как хорда создается дамбой, по которой шествуют и низвергаются слепцы. Между радиусами расположен пустой план — луг.

Возникает вопрос: не привнесена ли созерцательная схема в картину нами? Ответ дают многочисленные исторические сопоставления. Ведь мы обнаруживаем немало иных произведений Брейгеля с такой «секторной организацией» и потому вправе допустить, что она намеренна и соразмерна им, а способ соотнесения вещей в пространстве с помощью зрения оправдан. К примеру, гравюра с конькобежцами перед Башней св.Георгия в Антверпене демонстрирует аналогичный принцип (сегмент периферийного круга — та же дамба), но отличается заполненностью большим числом мелких фигур. И знаменитая крестьянская свадьба из Вены 1565 года выстроена так же, притом что хорда образована двумя несущими щит-поднос на переднем плане. Картина с ищущими убежища пастухами 1568 года — это доля диска со сходящимися радиусами, которая представляет вращение пространства вокруг удаленной точки с властной наглядностью. Низвержение находится в известной мере посередине между статикой крестьянской свадьбы (включая места, где она несомненна на предметном уровне) и настойчивой динами-

кой идущих пастухов. Особый гештальт взятой здесь плоскостной композиции — падающая диагональ — привносит легкий враждебный момент в представляемое (*vorgestellte*) пространство. Что, по сути, и обеспечивает здесь наглядную непреодолимость: видимый поворот диска слева направо словно подталкивает слепых к падению и тащит их в пропасть.

Порядок на плоскости

Уточняя классическую дефиницию Ригля, Отто Пэخت в свое время сделал акцент на том, что при наглядном понимании строения картины объем и плоскость в отрыве друг от друга рассматриваемы и исследуемы быть не могут⁸.

Взятая как порядок частных плоскостей внутри единой, неаполитанская картина крайне впечатляюще подчеркивает низвергающуюся слева направо диагональ, а точнее, связку целого скопления диагоналей и параболической кривой. Ниспадающая диагональ реализуется во множестве параллелей: короткая кривая, проходящая через темное пятно в левом нижнем углу, передний край дамбы, ступни слепых, прерывистый видимый задний край дамбы, линия плеч пятерых слепых, которую продолжает посох между третьим и вторым. Но головы всех шестерых настойчиво вписаны (*angeordnet*) в параболу, что со всей бесподобностью выражает нарастающее ускорение движения и придает падению, которое берется чисто наглядно, нечто непреодолимое, неумолимое, неизбежное. Этому соответствует веерообразная организация осей, проходящих через тела слепых, — будто выскользнувшие из руки игральные карты. Подобная самоочевидность происходит чисто из композиции, ибо, рассматривая ее предметно и прослеживая рационально, с полным правом можно сказать, что цепь при падении разрывается. Данный момент происходящего резко подчеркивается зияющей цезурой между двумя первыми и последующими слепцами, тогда как последние четверо или трое пока что не испытали злого рока, они еще не низвергнуты. По контрасту к диагоналям в нижней части картинной плоскости в верхней части доминируют как горизонтальные линии, что со всем спокойствием проходят позади треугольного очертания крыш слева и церкви справа, так и вертикаль-

8. *Pächt O. Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts // Kunstwissenschaftliche Forschungen. 1933. Bd. 2. S. 75ff.*

ные — край колокольни, деревья слева от нее и ствол одинокого дерева справа.

Такого рода схема плоскости имеет обязательный характер — невозможно видеть картину иначе — и не нуждается в исторических сравнениях, чтобы быть «доказанной».

Формальное понимание картины позволяет осуществлять себя и в последующих направлениях. Так, скажем, правая косяя линия большой крыши слева и сверху — с круто ниспадающими «диагоналями» — усиливает импульс движения, сходящего справа вниз. Дерево справа — неизбежный, хотя и неустойчивый противовес массе все той же крыши: оно расположено приблизительно на таком же расстоянии от правого края картины, что и крыша — от левого. Одновременно вертикаль этого дерева «давит» сверху вниз на том же самом месте, где совершается и низвержение. Вообще говоря, по мере разворачивания «зрения в гештальте» почти что у каждого образа уже чисто формально налицо далеко не одна функция внутри структурной целостности картины.

Есть шанс точнее понять упорядочивание четырех стволов на плоскости. Весьма настойчиво второй ствол слева, вздвигаясь в контрапостной диагонали, связывает взгляд с головой третьего слепца, которому, как мы увидим далее, уготована особая роль, а через голову его — и с церковью. Третий ствол на ступени выше подхватывает ниспадающую диагональ. Четвертый — выделяет горизонтальное положение опрокинувшегося навзничь, образуя прямой угол с нисходящей косой линией колокольни. Крайне решающий момент, наконец, тот факт, что голова третьего слепца помещена ровно на высоте горизонта и на средней оси всего полотна. Далее по значимости: небо так низко висит над пейзажем, что практически касается верхушки кровли у дома и шпиля колокольни. Получается, что верхний край своей массой нависает над происходящим. Совершенно вертикальные и неподвижные складки вкупе с параллельным разрезом плаща последнего слепца соотнесены с левым краем, равно как оттопыренная сзади куртка — с покатостью кровли дома. Ну а теперь мы прерываем наблюдения. В нашем случае речь идет не о максимально исчерпывающей формальной интерпретации, а всего-навсего о прояснении смысловых уровней понимания как такового.

Классический метод образной интерпретации картины как артикулированной и упорядоченной зримости ориентируется на формальные взаимосвязи и тот способ, каким взаимно об-

условливаются представляемое заранее пространство и видимая плоскость. Но тем самым сюда приобщается и всякого рода предметность — в той мере, насколько она современному зрителю понятна *непосредственно*. Чистые формы напрямую созерцать мы неспособны, но зато можем — дамбу, слепых, плащи, стволы, дома, деревья и т.д., видим стояние, хватание, шатание, падение и т.д. И все словно объято и упорядочено искусным покровом увязанных друг с другом чистых форм и формальных отсылок, что мы пытались описать, притом что объемные и плоскостные аспекты всевозможными способами друг с другом сопряжены.

Однако подобные порядки сами уже оказываются поддержанными и соотносительно определены посредством интенций некоторых наглядных характеров. Да-да, невозможно извлечь все перечисленное из хорошего описания. Ведь последовательно проведенное и исключительно формальное, оно оказалось бы искусственным и вне искусства, вело бы к абсурду. Правильно и необходимо усматривать и обозначать диагональ как «падающую», хотя взятая строго формально она может быть описана лишь как проходящая слева сверху и вниз направо. Ведь «падающая» — это наглядный уже характер, который прорывается в первейшем впечатлении вплоть до тахископического способа представления и сущностно определяет всецелый характер полотна. Когда наблюдатель картины, представляемой на короткое мгновение, успевает заметить «я вижу нечто падающее», то весьма вероятно, что основанием подобного впечатления было падение не двух фигур на предметном уровне, а, скорее, диагоналей — на экспрессивном (*ausdrucksmässige*).

Можно экспериментально продемонстрировать, что «падающее» вкуче с прочими наглядными характерами вовсе не формально, посредством перемены в картине левого и правого. Значение этого шага объяснил Вёльфлин, и он заслуживает большего признания, чем имеет сейчас.

Если я делаю в картине правую сторону левой и наоборот, то тем самым не вношу ни единого изменения чисто формального или колористического. И однако в полной мере преобразуется наглядный характер. Диагонали теперь «восстают». И значит, отныне они работают вопреки падению слепых на предметном уровне, стремительность которого, так сказать, тормозят. Но в итоге умалется единство картины, которое покоится на том, что падение диагоналей и предметный мотив низвержения имеют один и тот же смысл и друг друга усиливают. Если

допустить, что интенция «падения» диагонали, проходящей слева сверху, основана исключительно на нашей склонности читать картины, подобно письму, слева направо, то на людей, привыкших к обратному порядку, картина должна будет в полной мере и верно действовать только в репродукции с перевернутыми сторонами, что могли бы показать проверки с участием тех, кто принадлежит подобным культурам.

По мне так не очевидно, что воздействие основано больше на привычках чтения, нежели на том, что «правое» — вне зависимости от письменного восприятия — есть нечто иное по сравнению с «левым». Однако мне следует отдать этот вопрос на рассмотрение психологам или феноменологам. А вот что вращается диск не иначе как слева направо, покоится с очевидностью на том, что шествие слепых задано именно в этом направлении. Как мне видится, стоит мысленно удалить слепых — и мы уже не можем четко сказать, вертится ли диск вообще, и если да, то в какую сторону. Однако низвержение действует как «вращательный момент» сектора, разворачивая его против часовой стрелки направо и «вниз». Такого рода наглядное значение присуще и зияющему между вторым и третьим слепцами интервалу внутри одной цепи: с одной стороны, он действует как замедление, а с другой — как нарастание драматизма.

И все это ради того, чтобы показать, сколь тесным является взаимопроникновение формальной структуры, предметного и наглядных характеров картины. Чисто формальное описание картины попросту невозможно. Оно будет касаться не ее, а чего-то другого.

Порядок цветов на плоскости и в объеме

Воспринимаемые нами цвета картины, если брать их вещественно, представляют из себя *окраску поверхности*, так или иначе покрытой пигментами плоскости льняного холста, которую мы именуем картиной в материальном смысле слова.

Однако в произведении, которое «репродуцируется» нами, цвета задействованы в двойной структуре художественного полотна (Ригль-Пэхт). Будучи взяты с точки зрения представляемого пространства, они становятся поверхностями и цветами *изображаемых (dargestellten)* предметов и объемов, видоизменяющимися посредством *изображаемого* освещения. Рассмотренные в идеальной плоскости картины, они образуют узор, некую *macchia*, составленную из по-разному окра-

шенных и высветленных частных плоскостей, и являются (чем полнее вершит себя такой способ восприятия) чистыми *плоскостными* цветами, которые более не позволяют ровным счетом и представлять что-либо, и выделять некое изображаемое освещение.

Но в «естественном» модусе рассмотрения картины подобное восприятие едва ли реализуемо в *чистом* виде. Изучая формальную композицию на идеальной плоскости, из предложенных предметов только малое количество можно проигнорировать, не совершая над собой насилия. И точно так же при исследовании плоскостных цветов, что присущи изображенным предметам картины, лишь немногие из них можно не заметить, не впадая в искусственность, — а равно и фактическое их свойство материальной окраски. Ведь стоит обратить внимание на связи чисто цветовые — скажем, на распределение светлых серо-фиолетовых плоскостей между двумя фигурами, словно закутанными в покров из *macchia*, — как в мгновение ока воспринятые цвета превращаются в плоскостные (*a fortiori*, если картину поставить вверх ногами — этот способ обращения с ней, впрочем, довольно-таки искусственный). Однако полный свой смысл цвет обретает лишь тогда, когда в некоторой картине схватывается взаимодействие способов ее самообнаружения с цветами, что были увидены соответственно их наглядному характеру.

Неизбежные предварительные замечания позади, и о *способах самообнаружения* цветов неаполитанского оригинала теперь нужно сказать следующее: темпера дает цвета рыхлые, жидкие, лишенные блеска и веса, с весьма незначительными дифференциациями изображаемых предметных поверхностей. А значит, ей куда легче, чем другим техникам, удастся схватывать цвета в качестве плоскостных, тем самым отделяя их от предметов, что поддерживается и способом распределения цветов на крупных фигурах переднего плана — крайне дробно, по разным телам. Ибо как отделение цветов от соответствующих им предметов стимулирует их декомпозицию, так и цветовая декомпозиция замкнутых тел требует плоскостного схватывания. В этом состоит феномен *macchia*, описанный мной как типичный для Брейгеля вообще, а в данном случае представленный особым образом.

Итак, жидкое наложение цветов и рваное распределение одинаковых оттенков по различным предметам (или телам) требуют самообнаружения первых в качестве чисто плоскостных.

Кстати говоря, поэтому Брейгель и выглядит столь современно. Но к этому присовокупляется и еще кое-что, а именно...

Освещение

Хотя и нельзя сказать, что в наглядном пространстве картины отсутствует изображаемое освещение, однако получаемый свет слаб и диффузен, как у затянутого облаками серого неба. Отчетливее всего видно это в местах, где отвесно сталкивающиеся друг с другом, а значит, освещенные в неравной мере плоскости церковной колокольни в плане тональных ценностей крайне слабо различаются между собой (а шпили колокольни так и вовсе не различаются), как и во второй большой кровле, а с точки зрения цвета — в двух больших нюансах красного в скате церковной кровли. Притом, что источник изображаемого света находится наверху слева. Однако об освещении в точном смысле слова говорить едва ли возможно, разве что небольшая поверхность церковной кровли со своей киноварью являет себя как «слегка осветленная». Лоренц Диттманн:

Это будто некий обволакивающий — поверх всех красок — серый покров, который лишь в пейзаже выглядит как средство передачи атмосферного эффекта, а для цветов в фигурах предстает способом сделать их блеклыми, мутными и глухими. Он действует так, что даже и светлые тона внутри слепого шествия не то что не воспринимают света или не испускают его, а просто отключены от него специфическим способом.

Жизненность цветов

Этим обуславливается и то, что цвета «не нагружены динамической потенциальностью света и мрака и потому сами по себе действуют нединамично, неинтенсивно, *безжизненно* и застыло. Они не в состоянии ни друг из друга исходить, ни друг к другу приобщаться. Более того, изолированность их особо подчеркивается». «Ни нежным тонам лилово- и голубовато-серого, ни резко сплошному белому опрокинувшегося слепца, ни глуховатой пестроте увлекаемых в падение — *никому из них нет друг до друга никакого дела*». «Оба низвергающихся слепца цветом никак не скреплены, скорее, именно разобщены — посредством цветowych „атомов“, которые устремляются в разные стороны».

Распределение цветов

Последний в процессии, совсем слева, закутан в однотонно серый плащ. Его моделировка относительно пластична, внутри фигурного ряда его выделяет выраженная собственная тень. Но при этом в цветовом отношении он сближается с кровлей домов позади; с ней перекликается аналогичность мешковатого плаща на формальном уровне и «покой» — на выразительном. Тут в наибольшей степени сохраняется связь с изображаемым светом как источником освещения. Однако серый цвет плаща как раз не есть нечто позитивное, это лишь мутная смесь из света и мрака. Персонажи, что правее, сами по себе в сильном движении и ракурсе, становятся все более и более плоскими, все сильнее и сильнее отделяют себя от заднего плана. У предпоследнего, уже совсем изъятая из освещения, темноватый серо-голубой плащ распахивается и оттуда выглядывает темный красный; шапка же — глуховато темно-зеленая. Крайне закрытое цветовое воздействие персонажа — «базис» для разобщения и изоляции цветов, продолжающих нарастать и достигающих пика у опрокинувшегося предводителя. Здесь можно обнаружить богатейшее сочетание различных цветов, собранных на одной фигуре: красный, зеленый, желтый, серый, белый — они, впрочем, центробежно разлетаются.

Цвета фигур не имеют ничего общего с пейзажными. Коричневый — этот цвет «покоящейся сокрытости» (Конрад-Марциус) — определяет то, как пространство пейзажа проявляется, и сводит воедино средний и задний планы позади фигур. Тем не менее вялое разложение коричневого, который местами перетекает в размытый и блеклый зеленый, заставляет и его выглядеть двусмысленным. Лишь в начале и конце цепочки цвета фигур, так сказать, слипаются с пейзажем: там — посредством мутного светло-серого, здесь — желто-коричневого на рукаве низвергнувшегося.

Отношение между цветовой и формальной композициями на плоскости

Распределение цветов и расположение форм на падающих диагоналях составляют специфическое партнерство. Сближенные однотонные цвета размещены так, что чем правее повторяющийся цвет, тем он темнее: темно-коричневый в плаще пятого слепца повторяется с чуть большей глубиной и правее в отворотах плаща и в куртке третьего, темно-красный в камзоле пято-

го оседает в чулках третьего, светлый серо-фиолетовый в плаще четвертого повторяется глубже и ниже по тону в нижних нарядах второго, темный бутылочно-зеленый в камзоле четвертого имеет соответствие в штанах первого, серо-белый в плаще третьего опять же глубже и ниже проявляется в чулках второго и третьего. Так что и цвета «падают» по диагонали, в скачущем и прерывающемся ритме слева сверху и направо вниз.

В пространстве

Цвета фигур не связаны с пространственным фоном. Слева направо они по нарастающей отслаиваются как от тел, так и от обрамляющего заднего плана. Это происходит так, как будто они вытесняются центробежным движением на периферию — подалее от стягивающего воедино пространственного и цветового центра. Их самоценное пространственное движение не ведет внутрь картинного пространства.

Отношение цветов к зрителю

Цвета, однако, и не раскрывают картину вовне. Наоборот, они замыкают ее относительно наблюдателя: с помощью специфической окоченелости, специфической отчлененности от носителей, посредством «чуждости» и благодаря серому занавесу, что покрывает их и дистанцирует. Они ни к кому не «обращаются» и ведут себя «отстраненно», даже если мы верим, что понимаем их формальную функцию.

Но и это не полноценный цветовой анализ, а, скорее, одно лишь намерение.

Нозтическое понимание

Не менее многослойными, чем формальные порядки картины, предстают и ее значения, по большей части избегающие современного зрителя.

Ибо следует в полной мере проводить различие между значениями, доступными *напрямую* буквально каждому (слепота и слепцы, падение, плотина, деревня, где дома не походят на «наши» в своих очертаниях, деревья, ручей), и теми образами, что составляют более узкую сферу и точно так же схватываются непосредственно, но уже людьми нашего культурного окружения (церковь, розарий и т. д.). *Такие прямые содержания*

картины и принято называть ее предметами. Не стоит забывать тем не менее, что для зрителя круга Брейгеля иные вещи были прозрачнее, чем для нас, но самое главное — они могли обладать абсолютно другим эмоциональным значением и характером; их-то и требуется «восстановить». Схватываемое непосредственно образует базовую несущую конструкцию для высших значений картины. Я именую его оригинальным предметным или вербальным значением.

Вначале мы видим цепочку слепых — и обязаны знать, како-во было положение слепых в Нидерландах (и не *только* там), как они выглядели. Из современных Брейгелю представлений о незрячих как калеках нельзя устранять элемент комического. Жесты их вызывали смех подобно неверным движениям конькобежцев или пьяных. Такую реакцию и сегодня можно наблюдать у детей. Известна народная забава: слепым вручалась в руки дубина, и они должны были попасть ею по выпущенному на «арену» поросенку, который достанется тому, кто забьет его до смерти. Удары, ошибочно достающиеся товарищам по несчастью, боль и злость, «уморительные» телодвижения составляли предмет всеобщей потехи⁹.

Комический привкус, присущий тому времени, когда шутовской эффект мог произвести даже танец смерти, не может быть элиминирован и из изображения падающих слепых, но здесь он не склонен слишком выпирать (у нас будет возможность понять почему). Хотя бы потому, что на таком уровне рассмотрения он проступает не только из предметного мотива, но и из контраста между трактуемым не без юмора ведущим мотивом (даже наряды этих слепых выглядят смехотворными, особенно для придворной или гуманистически образованной публики) и на редкость монументальной композицией, которую можно соотнести с темой «высокого» искусства. Такое противоположение во все времена и вновь в эпоху собственно Брейгеля было и остается художественным приемом изобразительной пародии. Когда Брейгель, например, в «Раздаче вина в день св. Мартина»¹⁰ упорядочивает массу устремляющихся к пьянке с помощью «классической» пирамидальной композиции, то в данном случае мы имеем дело с сознательным художественным приемом, который только усиливает гротескность происходящего, достигнуую на предметном уровне.

9. *Huizinga J.* Der Herbst des Mittelalters. Stuttgart: Kröner, 1953. S. 26.

10. *Glück G.* Breugels Gemälde. S. 98.

Слепые — и это то новое, что мы не увидели в них при первом взгляде, — одновременно и паломники, нищие, «бродячий народ», о чем недвусмысленно свидетельствуют их атрибуты. В исполненной Петером ван дер Хайденом гравюре по утраченной картине Иеронимуса Босха два слепца обозначены как паломники св. Иакова¹¹, и среди брейгелевских слепцов тоже присутствуют паломники. Хотя у их предводителя — лира бедного музыканта. Вероятнее всего, они пришли издалека, по крайней мере они чужаки, деревне не принадлежат. И в любом случае они нищие попрошайки¹². И потому-то они шествуют не по главной деревенской улице, а пробираются к деревне нехоженными боковыми проулками.

Но среди них есть не только слепцы. По крайней мере двое из них — второй и четвертый в ряду — не слепые, а ослепленные, чьи глаза лишены были света в результате насилия: их или выдавили, или выжгли, или вырвали. В основное звучание изображения, связанное со слепотой и выраженное самим Брейгелем вполне деликатным способом (так в рисунке из Берлина с двумя слепцами и одной женщиной), привносится и дополнительный тон зловещего и чудовищного.

На этом первом уровне, относящемся к «вербальному» значению, картина представляет собой «жанровую сцену» из нидерландской повседневности, будучи, несомненно, в высшей степени реалистичной — в соответствии со своими предметами.

Аунер позволил себе мысленно вплести дополнительно и нечто от себя в изобразительное содержание картины, настаивая на эмоциональном значении происходящего как не вызывающего жалости и исключительно комического по сути.

По дороге из одной деревни в другую предводитель неожиданно оказался в одном из многочисленных каналов и решил полежать на спине. <...> Его вдовый тотчас потерял почву под ногами [так как посох предводителя попал ему между ног. — Х. З.] и, охваченный мгновенным ужасом, низвергнув-

11. Касательно изображения Иеронима Босха в венском собрании см.: *Glück G. Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien. Mit einer Tafel in Heliographie und drei Textabbildungen // Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. 1904. Bd. 25. S. 184.*
12. О положении бродячих нищих см., напр.: *Radbruch G., Gewinner H. Geschichte der Verbrechens. Versuch einer historischen Kriminologie. Stuttgart: K. F. Koehler, 1951. Kap. 9.*

шись лицом вперед, последовал за ним в канаву. Брейгель внушает нам утешительную уверенность, что оба героя сего происшествия больше не претерпят никакого урона. Даже бесценный музыкальный инструмент, как кажется, останется невредимым...

Рискованное заявление, если учесть, что падение еще не закончено.

Так что теми, кто у них на буксире, они будут вскоре вновь поставлены на ноги. Чуть пройдет первый испуг, Бог позволит солнцу опять взойти на небосвод, и все будет лучше прежнего (так утешает своего господина Санчо Панса после очередного невероятного приключения, доставшегося им в ночи). И с аналогичными утешительными прибаутками и брейгелевские слепцы или на ближайшем постоялом дворе, или под открытым небом обретут себе покой¹³.

Против такой аргументации существует немало чисто рациональных возражений. Темная болотистая вода и обрывистый край плотины заставляют заключить, что по крайней мере два первых слепца, увы, рискуют утонуть. И если даже и Аунер признается, что третий нищий в любой момент может выпустить из рук посох своего переднего товарища (и он-таки выпустит его в следующее мгновение!) — вновь слишком поспешное заключение, — то вполне может быть поздно, чтобы оградить его от падения с дамбы, на которой его нога явно уже не чувствует никакой опоры. А что случится с остальными тремя — кто это может знать? В любом случае все они — в весьма беспомощной и опасной ситуации, ведь узкая дамба не только изгибается спереди, но и превращается позади в скользкий обрыв, устремляясь с обратной по отношению к нам стороны навстречу мрачной воде. И в этом месте упав с дамбы, по такому откосу вновь взобраться крайне затруднительно.

Впрочем, такие аргументация и контраргументация обходят стороной подлинную проблему, и методологически они неприемлемы. О том, что происходит, можно спорить бесконечно и бесплодно. Но значение картины зависит не от исхода подобной дискуссии, а от особого гештальта, которым Брейгель наделил ее, и от тех наглядных характеров, что обрели в картине свои формы. Мы непосредственно *видим*, как и современники Брей-

13. Auner M. Op. cit. S. 98f.

геля, что незамысловатое действие переносится в такие сферы, где пугающее или совсем близко, или хотя бы ближе, чем забавное. Происходящее по-прежнему вызывает смех, но в большей степени пробуждает *сочувствие и страх*, все признаки трагикомического, ибо *ἔλεος και φόβος* — это именно действие трагического. Если бы низвержение подразумевалось *лишь* безвредным и смешным, то не было бы надобности привлекать регистр «пугающего» (в выражении уродливых лиц) и «фатального» (в композиции картины).

Ведь чтобы комический элемент, который здесь слышится как бы сбоку, сделать преобладающим, Брейгелю было бы достаточно показать, что ров, в котором оказался предводитель, так мелок и узок, что вряд ли в состоянии вместить следующих за вожаком. Именно так повествует о происходящем картина с низвержением слепых Иеронима Босха, дошедшая до нас в гравюре Петера ван дер Хайдена. Поэтому данному низвержению не присуща никакая стремительность, и ухмылки обих слепцов намеренно подчеркивают безобидность и комичность их неверных шагов.

Однако описание Аунера, вне всяких сомнений, могло бы подойти для картины Бода, дошедшей в литографии 1838 года. В данном случае «то же самое» происшествие в силу других художественных средств действительно обращается в чисто смешотворное и безвредное, и именно поэтому *здесь и происходит нечто совершенно иное*. Пятеро слепых спокойно пробираются наощупь вдоль потока воды. Это комические фигуры, слегка напоминающие персонажей *comedia del'arte* на фоне сельской местности. Во всех областях картины отчетливо видно, что падение не принесет особой скорби уже хотя бы потому, что собака, которая, собственно говоря, и есть вожак, снова взобралась на берег, что и составляет, конечно, *point* всего этого остроумия. И именно по причине того, что описание Аунера замечательным образом подходит этой картине, оно не соответствует, не созвучно (*stimmt*) тому, что наглядно дано в картине Брейгеля.

В данных примерах проявляется нечто совершенно фундаментальное: интендированное значение произведения искусства — зависимая переменная, «функция» особого образного гештальта, ставшего в нем [значении] гештальтом наглядного характера, без чего оно не может быть определено (*bestimmt*).

На первой ступени понимания значения в картине остается не совсем разрешимое раздвоение. Монументальность композиции и ничтожность предметной сферы выглядят не соответ-

ствующими друг другу. Некоторые наблюдатели готовы были признать, будто крупные фигуры появились из-за повышенного интереса к итальянским композициям — факт для данного позднего времени не раз подтверждаемый, будучи, таким образом, чисто формальным моментом. И лишь на более высокой ступени семантического понимания кажущееся несоответствие может быть разрешено и может быть продемонстрировано полное единство гештальта и значения.

Аллегорические значения

Вместе с тем жанровая картина оказывается носителем многочисленных аллегорических значений.

Первое аллегорическое значение

Слепец, который ведет за собой другого слепца, — популярный *exemplum перевернутого мира* начиная с XIII века. В списке *adynata*, «невозможных вещей», перечисляемых в одном фрагменте *Carmina burana*, как раз на первом месте стоит: «слепцы за слепцами тянутся и в бездну низвергаются»¹⁴. О важности для Брейгеля такого значения и его определяющей для образов (*bildbestimmend*) роли говорит уже то, что Брейгель сам был великим «оформителем» (*Gestalter*) перевернутого мира и постоянно работал с топосами-формулами перверсии.

Однако природу перевернутости следует улавливать с большей определенностью. Один слепец ведет другого (или других): это есть *exemplum imprudentiae*, глупости, то есть кардинального греха, — если премудрость, *prudentia*, есть первая земная добродетель. Доказать со всей возможной надежностью, что подобное значение в низвержении слепых по крайней мере звучит фоном, возможно благодаря тому обстоятельству, что Ян Вирикс свою гравюру, исполненную по работе, прежде приписываемой Брейгелю, изображающей слепца в сопровождении другого слепца, снабдил подписью: «Всегда странствуй со всей возможной осторожностью. Будь верен и не доверяй никому, кроме одного лишь Бога. Ведь если один слепой руководит другим, то — вот увидишь — оба они падут в ров»¹⁵.

14. Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern: Francke AG, 1948. S. 103.

15. Glück G. Breugels Gemälde. S. 114f.

Итак, первое аллегорическое значение содержит две *морализующие* грани-фацеты: слепой вождь слепых — *exemplum* перевернутости мира и *exemplum imprudentiae*.

Второе аллегорическое значение

Хуберт Шраде первым обратил внимание на то, что положение церкви в композиции картины уж слишком бросается в глаза, чтобы смотреть на нее как на чисто формальный элемент или как на нечто случайное¹⁶. Церковь обязана находиться в некоторой связи с падением слепых. Но что такое слепец с «церковной точки зрения»? У Матфея (XV, 12–14) притча о слепце, ведущем слепца, имеет в виду фарисеев:

Тогда ученики Его, приступив, сказали Ему: знаешь ли, что фарисеи, услышав слово сие, соблазнились? Он же сказал в ответ: всякое растение, которое не Отец Мой Небесный насадил, искоренится; оставьте их: они — слепые вожди слепых; а если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму.

Относительно этого Стридбек указал, что слепота сама по себе в XVI и XVII веках — это символ заблуждения (*cecita della mente*), более того, именно религиозного заблуждения¹⁷. Ослепленный кем-то (*Geblendete*) — можно, пожалуй, добавить, если брать аллегорически, — это и ослепленный чем-то (*Verblendete*). При таком понимании падение слепых — это *exemplum падения (религиозно) ошибающихся*, то есть «идущих ложными путями, что ведут в бездну». И в нем нет ничего безобидного. Ибо: «всякое растение, которое не Отец Мой Небесный насадил, *искоренится!*»

Вопреки возражениям Аунера¹⁸, я принимаю это значение в качестве совершенно достоверного, ибо оно основано на авторитете Евангелия.

Кстати, я благодарю господина доктора Густава Рота за следующее указание: в индийском «Собрании больших поучений» буддийского канона звучит следующее:

Итак, Васеттха, эти брахманы, сведущие в трех ведах, способны проповедовать путь к соединению с тем, чего не знают и не видят: «Этот путь прям, эта дорога направлена к избав-

16. *Schrade H.* Rezension: G. Jedlicka, Pieter Bruegel//Das Werk des Künstlers. 1939. Bd. 1. № 1. S. 424ff.

17. *Stridbeck C. G.* Bruegelstudien. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956. S. 261.

18. *Ibid.* S. 103ff.

лению и выводит следующего по ней к соединению с Брахмой». А такого быть не может. Подобно тому, Васеттха, как в веренице слепых, держащихся друг за друга, ни первый не видит, ни средний не видит, ни последний не видит, точно так же, Васеттха, и в словах брахманов, сведущих в трех ведах, как в веренице слепых, ни первый не видит, ни средний не видит, ни последний не видит. И слова этих брахманов, сведущих в трех ведах, оказываются смешными, оказываются болтовней, оказываются тщетными, оказываются пустыми¹⁹.

То же самое сравнение — слепота символически равна ложному учению — содержится и в других культурах. Конечно, все это ничего не «доказывает» в толковании брейгелевской картины, но зато демонстрирует, что оно представляет собой общечеловеческий «топос».

Это второе аллегорическое значение падения слепых является религиозным или религиозно-моралистическим. Слепец, ведущий другого слепца, — это *exemplum* того, что именуется *cecita della mente*, религиозного заблуждения, ложного учения, намекающего на ложных учителей (фарисеев, брахманов). Содержит ли картина «аллюзию» на некоторых определенных носителей суеверия, современников Брейгеля, на каких-нибудь «еретиков», встречавшихся после 1568 года тайно в уединенном месте где-нибудь на селе²⁰, это установить невозможно, и мне подобное кажется относительно неважным.

В данном контексте можно было бы соотнести с отдельными элементами картины некоторые особые аллегорические значения. Однако такого рода частные значения, даже если они предполагались самим Брейгелем, к достоверному и доминирующему всецелому значению добавляют немного, так что вопрос с чистой совестью оставляем открытым.

По-другому дело обстоит с церковью. Она со всей откровенностью поставлена в совершенно аналогичное, точно такое же семантическое отношение к сцене переднего плана, что и окутанная светом маленькая церковь, стоящая на «твердой почве», на горизонте в венской картине морской бури с китом.

Кит, «что играет с брошенными ему бочками и дает кораблю время скрыться», представляет собой, как показал Людвиг Бурхард, согласно барочному иконологическому пониманию, «образ

19. Дигха Никая 13:15 (пер. А. Я. Сыркина).

20. Ср. в этой связи: *Auner M.* Op. cit. S. 110.

того, как можно ради ничтожных и суетных вещей пренебрегать подлинным благом»²¹. Шраде же на примере «Страшного Суда» Франса Флориса в Венском музее истории искусства доказал, что «героем» картины может быть здание и что малых размеров фигура в глубине способна стать «главным персонажем» изображения. И факт того, что неаполитанское низвержение слепых, в том числе и формально, построено на контрасте переднего и заднего планов, без всяких рассуждений позволяет допустить, что и здание церкви на заднем плане расположено на подчеркнутом месте и составляет своего рода антагонистический полюс (*Gegenspieler*) падению заблуждающихся на переднем плане, притом что — аналогично «Морской буре» — прочное положение храма в противоположность низвержению имеет дополнительное звучание по крайней мере в интенции, и *tertium comparationis per contrastum*. Фриц Гроссман толкует такое значение следующим образом:

Те, что слепы для подлинной религии, что не постигли своего предназначения-миссии (*Botschaft*), обозначенного на переднем плане с помощью церкви, этого крепкого и прочного здания, чья башня указывает на небо и противостоит череде беспомощных и растерзанных страдающих людей, — каковые должны утратить путь и в бездну пасть²².

Аунер думает иначе: для Брейгеля, «как для всякого анабаптиста, церковь в любом случае представлялась как начало не столько спасительное, сколько, скорее, склоняющее к порче, даже если он всю жизнь оставался католиком». Все попытки определения религиозной духовности Брейгеля остаются вопросом пререкаемым. Несомненным является, согласно моим наблюдениям, тот факт, что церковное здание и падение слепых связаны друг с другом семантически. Церковь обладает более чем формальной значимостью и именно по своему смыслу является оппонентом «заблуждающихся» (кем бы они ни были). И эта пара — «церковь/ложное учение», — облаченная в реалистические одежды, соответствует старому топосу «экклесия/синагога», где последняя нередко представляется «склоненной» или «сломленной».

Да-да, я верю, что можно пойти и дальше. Церковь связана — и это совершенно невозможно проигнорировать — со столь по-

21. Glück G. Breugels Gemälde. S. 93–94.

22. Grossmann F. Bruegel. Die Gemälde. Köln: Phaidon, 1955. S. 203ff.

разительным образом третьего слепца. Свет его взора сокрыт белесой пленкой, что покрывает, *подобно повязке*, нижнюю половину глазного яблока. В связи с чем можно вспомнить, что «слепая» Синагога в отличие от Церкви носит на глазах повязку. Взор этого слепца эмфатически устремлен к Небу, а повязка не дает ему видеть почву под ногами и приближающуюся опасность. И будет ли толкование избыточным, если в этом забываемом персонаже с головой Савонаролы мы усмотрим фиксацию в образе того, что составляет духовную сущность всякого экстастика?

Эсхатологическое значение

На него после долгого внимания исключительно к жанровому, «словесному» образному значению первым указал Макс Дворжак:

В фатальной катастрофе, свершающейся здесь с безжалостным трагизмом пред лицом безучастной природы, в лице неких слепых бедняг, ставших жертвами несчастного случая, в этом случайном происшествии, что выглядит просто какой-то произвольной данностью, ограниченной и временем, и местом, воплощается та самая судьба, от которой никому не уйти и власти которой все человечество, во всей своей совокупности, слепо покоряется. Вечные и неизменные законы и природы, и силы жизни движутся вверх и прочь жизни единичной — со всей немилостью, и где мы уверены, что ведем, там мы и оказываемся ведомыми сокрытым от нашего взора промыслом, обнаруживая себя подобно всякому незрячему перед бездной.

Аунер энергично опротестовал подобное глубинное значение — и в качестве реакции на толкование, слишком окрашенное в современные тона, его протест как оправдан, так и может только приветствоваться.

Однако наглядный характер картины указывает более чем на одно только лишь морализирующее образное содержание. В силу избранных Брейгелем формальных средств в том, что здесь свершается, есть нечто непреодолимое, в силу использованных цветов — нечто ужасающее, что ни в коем случае не позволяет постичь себя рационально именно потому, что покоится в «наглядном характере», которым Брейгель снабдил происходящее: в пронизывающем картину душераздирающем диссонансе, в параболической кривой, делающей падение непреодолимым, в лапидарности фигур, в давящем и перегруженном верхнем завершении картины, в пугающе узнаваемой физиогномике и осо-

бенно в жутких, взирающих на нас личинах, за которыми проступает проклятие.

Неслучайно приходит на ум сравнение двух сходных средневековых тем. С одной стороны, тема того самого колеса судьбы или счастья, на котором фигуры претерпевают возвышение от устойчивого положения к шаткому, к падению и к низвержению через голову и которое знаменует собой ход непреодолимого рока. А с другой стороны, тема танца смерти; сходство с ним бросается в глаза всякому непредвзятому наблюдателю. Но можно ощутить, как непроизвольно всплывают в памяти физиономии тех, кто исключен из освящающей благодати и пребывает в адских зонах соборов, где и обнаруживают себя среди голов проклятых, — лица и слепые, и столь же монструозные.

Я не утверждаю, что при оформлении в образ падения слепых эти темы Брейгель представлял себе актуально. Хотя в пользу допущения можно привести соображение, согласно которому Брейгель сознательно расширил цепочку слепых ради тематического сходства с танцем мертвых. Достаточно того, что подобное сравнение указывает картине присущие ей наглядные «сферы», которые простираются в области гротескно-зловещего (близость танцу), рокового (близость колесу), «оскверненного» (близость проклятому). Лишь только мы примем их во внимание, так сразу же определится собственное значение «низвержения слепых». Именно здесь звучит тот тон, что делает музыку. И тон этот и не весел, и не бесхитроsten. Скорее, он совпадает с тем, что упомянутый Аунер выделил в качестве «уныния»²³.

К слову, в непосредственной временной близости к неаполитанской картине возникла еще одна картина Брейгеля, где, подобно низвержению слепых, трагическое происшествие, несомненно, сознательно и в полной мере намеренно контрастирует с событием идиллическим: это сохранившееся во многих версиях падение Икара²⁴. «Слепой» и безучастный ход будней, ничто не замечающий из трагедии, — это и есть внутренний мотив данной картины, и подобное истолкование просто не обсуждается. В неаполитанском падении слепых низвержение перенесено из возвышенности уникального мифологического события с участием известного «героя» в анонимность происшествий, что случаются каждый день и повсюду. И если там низвергается «неумеренный», то здесь — «заблуждающиеся».

23. Ibid. S. 103ff.

24. *Glück* G. Breugels Gemälde. S. 43.

Но первая «половина» значения, идиллическая, в обеих картинах идентична: на заднем плане низвержения слепых вззирающий на землю пастырь (старые копии и реплики картины продолжают это демонстрировать) гонит свое гусиное стадо, столь же слепой по отношению к событиям переднего плана, как и щиплющая траву корова или пашущий крестьянин, пастух и рыбак — в падении Икара. Вторая половина картины в обоих случаях — падение: та сфера, в которую падение слепых передвинуто Брейгелем посредством выбранных им изобразительных средств, вызывает сочувствие и пробуждает трепет. Так что в равной мере ее можно воспринимать и трагически — подобно падению Икара, даже еще в большей степени, ведь в низвержении слепых трагическое событие величественно располагается на переднем плане, тогда как в падении Икара доминируют миролюбие и красота. Или же, во всяком случае, трагикомически, с преобладанием трагического, ведь и падение Икара не лишено момента гротескно-трагического: у героя не видать ничего, кроме ноги!

И в завершение всех доказательств необходимо лишь продемонстрировать, что совершенно повседневное, казалось бы, событие у Брейгеля способно принимать значение всеобщее, так сказать, «мировое». Аргумент не нуждается в долгих поисках обоснования. В том же 1568 году, когда возникли слепые, в своем неаполитанском тондо «Неверность мира» Брейгель являет мир в образе бродяги или попрошайки, отрезающего у священника кошель²⁵. Не будь «неверность» вписана им в мировую сферу, увенчанную крестом, то непременно разгорелись бы самые ожесточенные споры о том, может ли вор представлять неверность *мира*. Тем не менее это не подлежит обсуждению. Но если у Брейгеля один оборванный и кривой персонаж со своими делами может означать неверность всего мира, то почему не имеют права в таком случае шесть слепых обозначать слепоту того же мира, в котором один слепец направляет другого и в котором все вместе шествуют к бездне, где их низвержение — неизбежное последствие подобной ослепленности? Однако же и пастырь на заднем плане в виду покоящейся деревни с церковью воплощает в обеих картинах почти тождественным образом иной род «слепоты»: безучастность вегетативной природы или «повседневности».

На картине Иеронима Босха, дошедшей до нас благодаря гравюре Петера ван Хейдена с падением двух слепцов, всеобщее

25. Glück G. Breugels Gemälde. S. 83ff.

значение происходящего делается ощутимым лишь потому, что на среднем плане воспроизведены еще двое слепых. Брейгель же в неаполитанском падении слепых возносит событие до всеобщего значения с помощью монументальной, возвышенной образной формы, вырывающейся далеко за пределы простого жанра.

Если прибегнуть к предельному обобщению, можно сказать, что Брейгель в своих картинах в первую очередь в единичном облике лежащей на поверхности темы предлагает *всеобщее* значение: он пишет не зимний пейзаж, а Зиму, не слепых, а Слепых, не историческое событие распятия, а во все времена и повсеместно свершающиеся Страсти Богочеловека²⁶.

Необходимо со всей педантичностью привести подобную аргументацию. Тогда получится, что и толкование Дворжака выдерживает самую строжайшую проверку. В крайнем случае надо слово «человечество» заменить современным для Брейгеля «миром» или просто человеком.

Так что, обобщая, можно вполне обоснованно утверждать: «низвержение слепых» представляет собой не только пример глупости, нечестия и заблуждения, но и *exemplum всеобщей слепоты мира, слепоты рока и слепоты человека*.

Эсхатологическим это значение я зову по причине соотнесенности с последними вещами, связанными с судьбой всего человечества, со статусом человека как такового. Пожалуй, мне представляется в меньшей степени — с последними вещами христианства: Смертью и Судом, Воскресением, Небом и Адом, а в большей — с последними вещами, присущими чему-то вроде стоически окрашенного взгляда на мир: со слепым фатумом и природой. Притом что фоном в качестве обертона звучит то значение, что эти слепцы — странники и просители милостыни. Но уже Стридбек указал, что странник, *homo viator*, воспринимался в брейгелевском круге как *exemplum* человека, пребывающего в поисках спасения и в слепоте своей его не замечающего²⁷. И это тоже эсхатологическое, но уже христиански эсхатологическое значение.

Однако исключительно в силу того, что сотворенная Брейгелем образная форма потенциально возвышена, причем парадоксальным образом, она оказывается способной нести столь возвышенное образное значение.

26. См.: *Sedlmayr H. Die „Macchia“ Breugels // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1934. Bd. 8. S. 137–160.*

27. *Stridbeck C. G. Op. cit. S. 261.*

Пожалуй, и всякого рода второстепенные предметы, изображенные на картине, можно приобщить к подобному глубинному значению, не обнаруживая и не предполагая ничего из того, что было бы «современно» нам. «На берегу небольшого водного потока произрастает кустик ириса, символа добродетели, чистоты и спасения, к которому в падении все еще тянется ближайший из слепых мужей, но не достигает его»²⁸. Будет непросто доказать, что такое потенциальное значение интендировано самим Брейгелем. Можно указать в качестве примера на то, что, во-первых, в «зловещем» левом нижнем углу с лысым обрывом и темными водами (Аид *en miniature*) как-то чересчур напоказ тянется высохшая ветка увядшего кустарника, традиционного эзотерического символа греха и грешника, а во-вторых, что к этому пристраивается еще и болиголов — символ бренности²⁹. Но окончательной определенности не достичь, и по моим наблюдениям вопрос о еще более углубленном понимании значения несущественен, ибо он только дополняет или подтверждает эсхатологический совокупный смысл, взятый в чистом виде, то есть исходя из наглядного гештальта, но модифицировать его он не в силах.

Тропологическое значение

Тропологическим в узком смысле слова будет такое значение, которое дает возможность воспринимать образ слепых и их низвержение в качестве *exemplum* человеческой души и действующих в ней сил. Такое толкование для XVI века допустимо самым основательным образом и может быть обосновано на многочисленных примерах. Так, скажем, «падение Фаэтона», как это доказывается уже надписью на эмблеме Алкиата, представляет собой не только *exemplum* той же самой *temeritas*, неумеренности, но и в контексте платоновской традиции — *exemplum* утраченной власти над силами души, что на современном языке мы могли бы назвать «сферой влечений». Но мне подобное тропологическое значение в узком смысле слова кажется при-

28. Stridbeck C. G. Op. cit. S. 261.

29. Многочисленные другие примеры подобных потенциальных аллегорий см. в: Ibid. S. 260ff. Относительно этого — критика у Германа Бауэра: Bauer H. Carl Gustaf Stridbeck, Bruegelstudien//Kunstchronik. 1957. VIII. О понятии «аллегория» см.: Mrazek W. Ikonologie der barocken Deckenmalerei//Österreichische Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historischen Klassen. Bd. 228. Abh. 3. Wien: R. M. Rohrer, 1952. S. 72ff.

менительно к брейгелевскому низвержению слепых не вполне подтвержденным. Но и здесь на помощь приходит сделанное Стридбеком наблюдение:

...[у Чезаре Рипы слепой путешественник] лишил себя руководства разума, вместо коего позволил вести себя своим телесным чувствам, то бишь материальным желанием, последние же, помимо прочего, знаменуются и посредством трости-крюка: палка, которой ощупывается им путь, являет собой чувства. Материальные влечения суть неудовлетворительная опора-посох в случае неподконтрольности разуму. Так что здесь кратко выражается, что те, кто творят свои пути дорогами чувств, рискуют каждый раз ступать неверными шагами³⁰.

Это и есть аутентичное толкование слепоты в классическом тропологическом понимании. Вполне допустимо, что фоном у Брейгеля звучит и оно, однако сама картина не предлагает для подобной интерпретации никаких опорных точек.

Тропологическим в широком смысле слова позволительно именовать то значение, которое утверждает картину в качестве притчи, имеющей в виду статус наблюдателя, нас самих. Его и касается Ромдаль, когда говорит: «Мы все перед его картиной ощущаем себя членами такой вот угрюмой цепи слепых, где каждый ведет другого к упадку, в беспощадной солидарности общей судьбы».

Но спросим в последний раз: не мы ли, люди нынешнего дня, вот так обращаемся к картине или подобный смысл был на уме у самого Брейгеля? Есть ли в «Низвержении слепых» такие имманентные ему элементы, которые это соответствующее духу времени, так сказать, *speculum*-значение представляют в качестве вероятного? Мое мнение — это действительно так. Картина предлагает не одно только *высказывание*: «Глупость — слепа, заблуждающиеся в вероучении — слепы, мир — слеп, а слепота ведет к низвержению, к бездне, в ров». От нее также исходят *вопрос* и *обращение* к нам.

Это подметил уже Стридбек, обнаружив в картине «персонажа, обратившего лицо к зрителю, будто он апеллирует к состраданию». Посредник — второй спотыкающийся слепой, который прямо поворачивает к нам ужасающе искаженный человеческий лик. Тут Стридбек замечает:

30. *Stridbeck C. G. Op. cit. S. 260.* По нидерландскому изданию Рипы 1644 года (то есть существенно позже).

Творивший примерно в то же время итальянский теоретик искусства Ломаццо приветствует метод прямого обращения следующими словами: *In atto che ti guardi piangente, come che ti voglia dire la causa del suo dolore et moverti a participar della doglia sua*³¹.

Но мне этот лик представляется значащим нечто большее, чем апелляция к состраданию зрителя. Он звучит, согласно моим наблюдениям, столь же отчетливо, как и выгравированная подпись *gnothi seauton*, «познай себя» (или какое-нибудь *temento mori*). Но это именно та сентенция, которая, весьма вероятно, лежит в основе и картины Брейгеля «Христос и блудница». На полотне, приписываемом Петру Ломбарду или его школе, с аналогичной темой и близком композиционно и содержательно Брейгелю, Христос на земле перед храмом пишет не библейский текст «Кто без греха...», а известное высказывание дельфийского оракула: *nosse te ipsum* («Познай самого себя»). Это девиз и низвержения слепых в Неаполе.

Отношение между значениями

Равноценны ли все подобные значения? Или среди них есть и доминантное? Если да, то какое? Ответ был дан уже всем прежде сказанным. Господствует то значение, в котором выстраивается самое совершенное соответствие между наглядным характером картины и его углубленным интендированным смыслом, иначе говоря, эсхатологическое, а также неотделимое от него тропологическое. Они активированы и приведены к господству с помощью особого гештальта и его вида. Какой из возможных иконографических смыслов «действителен», какой из них есть *intrinsic meaning* в смысле Панофского, это решает «настроение» картины. Она ничего большего и иного не может нести в себе в качестве значения, кроме того, что в ней действует в качестве наглядного характера.

Методологически это единственная максима, благодаря коей способны оставаться под защитой и иметь возможность делать *плодотворной* настоящую историю искусства сегодняшние уже заросшие сорняками иконографические и иконологические

31. *Stridbeck C. G.* Op. cit. S. 281. При изображении Распятия фигура Христа должна быть написана «глядящей на тебя сквозь слезы, как если бы хотела сказать тебе причину своего страдания и побудить тебя разделить свои мучения».

изыскания перед лицом безбрежного александризма. Аллегорическое же значение звучит лишь обертоном: «Насколько перевернуты с ног на голову дела человека, как безрассудны его поступки, как провальны его фальшивые верования, как смешно и как пугающе он выглядит!» Так приблизительно, и только, можно его (доносящееся откуда-то с краю) описать. Посредством наглядного характера меньше всего прочего задействован элемент комический, то есть словесный смысл картины. Но и его целиком вычеркнуть нельзя. В той мере, насколько картина диссонантна внутри себя, настолько она разрывается надвое при взгляде на зрителя.

Многочастный образный смысл

Эти четыре значения — словесное, аллегорическое, эсхатологическое и тропологическое — образуют единство. Как текст в средневековом понимании имел четырехчастный письменный смысл, так и картина обладает четырехчастным образным смыслом и призвана быть понимаемой согласно ему. Подобное толкование было впервые применено к произведению поэтического искусства, когда Данте в письме к Кангранду Скалиджеру выдвинул требование, чтобы *Divina Comedia* интерпретировали в обязательном порядке только так³² (см. Приложение). Представить в таком образе (*Gestalt*) написанное красками произведение стало, однако, возможно лишь тогда, когда посредством максимы *ut pictura poesis* («ведь и живопись — поэзия») оно было вознесено на один уровень с творением поэтическим, когда *ut poesis pictura*. Иначе говоря — с позднего XV столетия.

Разумеется, не все картины Брейгеля имеют настолько комплексное значение. Но нам нет нужды сомневаться, что подобные мысли у него быть могли и могли определять и его столь могучее позднее творение, каковым является то, что в Неаполе. Уже его изящно выписанная подпись гуманиста доказывает основательное гуманистическое образование, а работа Стридбека демонстрирует, что все его творчество пронизано гуманистической топикой. И это не противоречит тому предположению, что личность Брейгеля, его вера, равно как и его искусство, могли быть окрашены тонами анабаптистской духовности и благочестия, чему немало доказательств приводит Аунер. И так как

32. Dantes Werke. Bd. 1. Der unbekante Dante / A. Ritter (Hg.). B.: Grosser, 1922. S. 234.

гуманизм картины со слепыми именно *смиранный* и тот факт, что Брейгель носителями столь богатого семантического смысла сделал не персонажей из мифов или изобретенные аллегорические фигуры, то все это, пускай и обладая продолжительной предысторией, тем не менее соответствует в полной мере и общему настроению анабаптизма. Может, позволительно сказать, что особая духовность Брейгеля и его искусства как раз определены напряжением между стоически-натуралистическим гуманизмом и универсальным реализмом, с одной стороны, и анабаптистской верой — с другой.

Интегральное понимание

В новейшей истории искусства долгое время господствовало мнение, будто ноэтические смысловые слои, то есть аллегорические или символические значения, данные только опосредованно, излишни или даже нерелевантны для понимания наглядного образа картины. Таковое заблуждение ныне благодаря рассмотрению творений изобразительного искусства становится поколебимым, хотя и защищается по-прежнему с немалой силой применительно к архитектуре. Маятник двинулся теперь в другую сторону: предлагаются со всем усердием толкования образного смысла, но наглядный характер для уразумения конкретного значения не привлекается. За абстрактным формализмом в рассмотрении картин следует и абстрактная иконография в купе со столь же абстрактной иконологией. И одна не менее тиранична и столь же бесплодна, как и другая, будучи в равной степени несведущи в сущности художественного творения.

Собственной же задачей понимания, соразмерного сущности художественного творения, могло бы стать схватывание именно обеих его «сторон», видимого гештальта вместе с образными порядками, с одной стороны, и принадлежащими ему значениями, с другой, либо в их соответствии, либо в игре противоречий.

И если задача выглядит именно так, то тогда возникает вопрос: на чем основано, собственно, утверждение, согласно которому определенный (*bestimmten*) наглядный гештальт «созвучен» (*stimmt*) определенному смыслу (или артикулированному комплексу многих смыслов)? Что означает вообще в данном случае быть друг другу созвучным, друг другу «подходить» (*passen*), друг другу соответствовать? Или даже так: что означает, когда говорится, что наглядный образный гештальт входит в контраст с установленным образным значением, а не только, к примеру, от-

личается от него? Такого рода «контраст» между слоями картины возможен лишь при условии единства творения³³. В этом случае неинтендированный разлад свидетельствовал бы, что единство произведения упущено, что речь идет о художественной неудаче.

Что же за «соответствия», что за качества дают возможность звучать совместно, обращаться друг к другу различным смысловым уровням, способным «уплотнять» их до единства художественного творения как такового, буквально — до состояния «поэзии» (*dichten*)?

Обдумав подобный вопрос, можно дать лишь один ответ: должны существовать такие качества, что позволяют делать высказывания как относительно чувственно зримого положения дел внутри картины, так и касательно незримых, исключительно духовно прозреваемых значений. Только потому, что *даны* подобные родственные, аналогичные качества, воспринимаемые нами как в чувственных, так и в духовных «предметах», только поэтому вообще и возможно введение духовных смыслов в то зримое, что присутствует в картине³⁴. Но эти качества суть именно то, что мы в начале поименовали «наглядными характеристиками».

Так что последней целью истолкования должно быть схватывание соответствий, отношений, исполненных намерений (*Erfüllungsverhältnissen*), между чувственными и духовными «сторонами» художественного творения, причем с помощью «моста», составленного из «наглядных характеров», которые являются чувственно-духовными качествами. Причем только в данном и никаком ином произведении. И к этой последней и тяжелейшей задаче мы сейчас приступаем. Мы лишь надеемся схватить единство картины в целостной «плотности» и понять ее в качестве «уплотнения», то есть «поэзии» как сплачивания (*Verdichtung*) различных областей в единое чувственно-духовное целое, в каркасе (*Gefüge*) которого каждый отдельный «гештальт» и каждое отдельное значение многочастным образом оказываются детерминированными.

При этом не стоит избегать того, чтобы нечто уже сказанное повторить вновь и в новых контекстах.

Единство картины покоится на сознательно достигнутом масштабном диссонансе, что прослеживается во всех ее слоях.

33. Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Hefte 1–12 in 9 Heften / H. Sedlmayr (Hg.). München: Huber, 1956–1964. Bd. 1. S. 8 unten.

34. См.: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Bd. 3.

В первую очередь он выделяется на композиционном уровне. Уже Аксель Ромдаль высказал это со всей ясностью. На основании его описания Дворжак выстроил и нечто большее, фактически проведя этот контраст через всю картину и сложив воедино присущий ей «чувственно-эмоциональный» гештальт.

Формально впереди господствуют ниспадающие кривые параболы и уходящие вниз диагонали, на заднем плане — покоящиеся горизонталы; впереди — стремительное событие, неподражаемо выраженное в «ускоренной» кривой параболы, которую описывают шесть голов, позади — тихое вегетативное бытие; впереди — резкими линиями ограниченные фигуры и куски плоскости, сзади — мягкие расплывающиеся очертания, что растворены не раз и не два в рядах мелких мягких точек и погружены в свое окружение.

Соразмерно значению впереди господствует трагическое, а именно пробуждающее страх и сочувствие, позади — идиллическое, успокоенное и умиротворенное.

Во всех подобных характеристиках (*Kennzeichnungen*) уже содержатся описания наглядных характеров. Таково и последнее противопоставление, пронизывающее равно соотносимое и с формой, и со значением, — противопоставление комплексных наглядных характеров. *Господствующие* при этом следующие: впереди — зловещее (*Unheimliche*), позади — сокрытое (*Heimliche*). Их специфическое качество вместе с тоном определяют привходящими и последующими наглядными характерами.

Зловещая — местность, по которой шествуют слепцы, покатая и, как кажется, неспособная предложить твердой опоры ногам. Сколь многое значит светлое пятно слева внизу, где плотина обрывается к темной воде; становится понятно, когда на репликах XVI и раннего XVII веков обнаруживаются старания избавиться это место от качества жуткости. Ужасна и призрачно тиха череда слепых: само низвержение, по всей видимости, не в состоянии прорвать и прервать это безмолвие. В высшей степени страшны их лики, их невозможно забыть, они не дадут уснуть, и в них слышится мука всей страждущей и униженной твари. Они совсем не похожи на лица человеческих существ. Они вызывают в памяти маски проклятых, изгнанных из круга спасения в галлюциногенные зоны готических соборов.

Ненадежна местность, по которой движутся слепцы навстречу опасности. Съезжающая и в стороны, и вперед, написанная так, как будто она то ли выцвела, то ли застирана, она выглядит совсем неспособной предложить что-либо надежное для ног. Не-

уверенные касания, спотыкания и шатания слепых. Неопределенно, однако, и наше отношение к ним, колеблющееся между смехом, сочувствием и отвращением.

Чужие странники в окружающей местности, они не принадлежат деревне, они не близки чуждым им краям, и их поджигает угроза в этой стране. Они одеты как чужаки и выглядят в своих нарядах «не как все» — не только для нас, но и для современников Брейгеля. Наконец, они чужие и для нас: эти достойные сожаления монстры — едва ли существа одной с нами природы; вчувствование отказывает (и тем более велик шок, когда мы в них узнаем себя!).

Разодрано их платье, столь случайно оказавшееся на этих телах. Рваны движения отдельных фигур, механически окоченевшие, как у марионеток или автоматов; что здесь якобы проявилась беспомощность живописца, уже пятьдесят лет назад не имело смысла обсуждать, а сегодня в возражениях нет нужды вообще. Раздроблено и общее движение шествия, в котором есть и что-то спотыкающееся, и что-то трясущееся, как у звеньев цепи.

Слепы эти чужаки. Слепа и их сплетенность в цепь (*Verkettung*), внутри которой они совершают движение. Слеп случай, что ведет их в бездну.

И уж коль мы зашли так далеко в понимании наглядных характеров, то мы имеем возможность в полной мере разгадать (*erraten*) и цветовую шкалу, причастную переднему плану: основной тон — всплывающий в бесчисленных вариантах серый; в подлиннике я насчитал двадцать оттенков. Но серый — это сущностный цвет *призрачного* как такового, *умерщвленного, поврежденной жизни*³⁵.

Одежды слепых выдержаны (*sich vorhalten*), наконец, в господствующих темных и блеклых цветах, преобладают серый, коричневый и фиолетовый. Эти цвета заключены (*vorschliesen sich*) в пределы цветовой символики из-за своей ослабленной светосилы и родства с черным как цветом траура и безнадежности³⁶.

Однако это вовсе не конвенциональные цвета аллегорического или символического рода, а непосредственно воспринимаемые «наглядные характеры», которые имеют основание в *сущности*

35. См.: *Conrad-Martius H.* Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie // Festschrift für Edmund Husserl. Halle: Niemeyer, 1929, S. 339–370.

36. *Stridbeck C. G.* Op. cit. S. 262.

соответствующего (*betreffenden*) цвета, в данном случае серого. Они усиливаются благодаря наглядным характеристикам форм и предметов первого порядка, усиливая и их со своей стороны, совместно с ними являясь носителями господствующего значения. И они же задействуют его, обнаруживаемое в очередной раз пребывающим тут в сферах зловещего, близкого смерти, макабрического, ущемленной жизни и истаявших надежд. Да-да, можно пойти и дальше: все в цветах, что наличествуют рядом (*vorhanden*) с доминирующим серым, — например, глухой красный в чулках второго нищего кажется отраженным в мутном, то есть *слепом* зеркале. Итак, сфера «слепоты» в который раз в чистом виде совпадает с тем, что есть средство проявления цветов.

С этими передними образными сферами практически во всем контрастируют наглядные характеры сферы задней. Там привлечен иной «регистр»: вместо зловещего — сокровенное; не чужеродное, а знакомое; не предательское, а надежное; не раздробленное, не механически раскрошенное, а органически проросшее и растущее; не переходящее, а пребывающее. Созвучны этому и теплые цвета земли — коричневый и зеленый; глубокому вино-красному впереди вторит на заднем плане маленькое пятнышко светлой киновари, единственного яркого цвета в картине.

Однако в двух качествах обе сферы сближаются: в трагическом и идиллическом. Слепы не только слепцы впереди и судьба, которую они воплощают, «слепы» и творения идиллической зоны, пастух и корова на пастбище. Природа позади тоже «молчит», но это не опасная, злая тишина — как у воды впереди, а тихий сон села. Как раз подобное неожиданное «сужение» двух совершенно распростертых рядом друг с другом образных значений, так сказать, в одном *топосе*, там, где помещено главное значение картины — «слепота» людей и природы, — оно и самое величественное из образных открытий Брейгеля, и в нем совершенно по-особому обоснован глубокий смысл картины, а также ее воздействие.

Начиная с первого предположительного понимания, которое я попытался описать выше, через артикулированное понимание формальных структур и перекрывающих друг друга образных значений наш путь на новом витке спирали возвращается назад, чтобы подняться к физиогномическому образному уразумению более высокого порядка, которое все достигнутые отдельные моменты восприятия вбирает, интегрирует и животворит. Уже присутствовавшее здесь при первом впечатлении не опровергается и не снимается, но только обогащается и само себя артикулирует. Из подмеченных кусков — будь то

формы или значения — вновь образуется целое, из расщепленного на слои — полнота «плотности». Между наглядным гештальтом и значением, которое он несет, существует отношение взаимного исполнения. Сущностное выдвигается вперед, несущественное вытесняется. Путь от первой простоты разумения картины ко второй уже пройден примерно тем способом, что описан Клейстом в его притче о театре марионеток.

Никакое понимание не может считаться завершенным. Зачастую испытываешь чувство, что в произведении, о котором был уверен, будто уже схватил все существенное, в новом свете вдруг проступают ранее неведомые стороны. И к истинному произведению искусства как о мире в малом тоже подходят слова Гете, сказанные им о природе: «Ибо как далеко и как глубоко возможно проникновение человека в ее и свои тайны, никогда не будет определено, и оно никогда не будет остановлено». Но не будет самонадеянностью сказать, что обрисованное здесь в общих чертах толкование исходит из лучшей до сих пор интерпретации, принадлежащей моему учителю Дворжаку, и не только в частной результативности, но и в методологической определенности.

Достигнув же такой ступени созерцания, можно убедиться со всей ясностью, что перед нами творение высочайшего ранга. Это одно из величайших созданий европейского духа, сравнимое с «Эдипом в Колонне» или «Страшным Судом» Микеланджело и способное постигаться столь же долго, сколь будут существовать люди, потрясенные и наставленные своей отторгнутостью и слепотой. В самодовольные и удовлетворенные собственной защищенностью лета это творение будет мало что говорить. Иначе обстоят дела в эпохи, сравнимые с нашей. И именно потому картина, преисполненная вечно человеческого содержания, во времена, подобные нынешнему, являет многозначительную актуальность.

Вот та самая искуснейшая «поэтическая плотность», в которую все помещено безошибочно, но при этом ненамеренно, как в творении природы.

Заключение

Исторические вопросы поднимать можно только тогда, когда сущность вещи стала хотя бы отчасти и в известной мере ясна. Ибо для истории тоже справедливо *fieri sequitur esse* («действовать, следовательно, быть»)³⁷. Прежде чем окажется достигну-

37. Выражение Фомы Аквинского (*Summa contra Gentiles*, III, 69). — Прим. пер.

то какое бы то ни было понимание, проследить удастся лишь отдельные фрагменты, мотивы или черты. В поиске ответов пригоден исключительно структурный анализ. Только когда, к примеру, «секторная композиция» будет постигнута в качестве несущей конструкции пространства в картине со слепыми, станет возможен поиск предшествующих ее стадий. Но самые существенные вопросы ставятся благодаря или «диссонансной» структуре картины (с каких пор стало такое возможно и куда оно приводит?), или несущему наглядному характеру «зловещего» (с какого момента появляются картины, в которых звучит подобный тон?). И позволительно ли искать условия, при которых приходит такое «настроение»?

И не иначе чем с вопросами относительно предшественников ставятся и вопросы касательно последователей. Копии Брейгеля меняют отнюдь не одни лишь частности. Они пытаются снять характер «зловещего». Везде примечательно превращение жуткого левого угла в мирный и цветущий натюрморт и расширение пространства неба — с попыткой убрать из картины все давящее³⁸. И так как шедевр старшего Брейгеля вырос из подобного несущего основания, в вещи подражателей *невольно* проникают противоречия. Хотя они со всей ясностью выступают представителями своей собственной «стилистической воли», она, однако же, не исполняется в новом произведении, но остается прерывистой и не без изъянов.

И только когда слепота в самом первичном основании будет восприниматься по-иному — не как ослепленность людей, их изолированность друг от друга и отделенность от мира, а как восходящая форма имманентности и внутреннего зрения, — только тогда по-новому и столь же величественно окажется способна явить себя тема «слепоты»: таков у Рембрандта неподражаемо богатый образ Аристотеля перед бюстом слепого Гомера.

Приложение

Из письма Данте Кангранде Скалиджеру:

Чтобы понять излагаемое ниже, необходимо знать, что смысл этого произведения непрост; более того, оно может быть названо многосмысленным, то есть имеющим несколько

38. Брейгелевская картина являет слева лишь некое нежное деревце, чьи ветки верхним краем картины обрезаны совсем немного; луврская копия производит из него могучее древо.

смыслов, ибо одно дело — смысл, который несет буква, другое — смысл, который несут вещи, обозначенные буквой. Первый называется буквальным, второй — аллегорическим или моральным. Подобный способ выражения, дабы он стал ясен, можно проследить в следующих словах: «Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова из народа иноплемennого. Иуда сделался святынею Его, Израиль — владением Его». Таким образом, если мы посмотрим лишь в букву, мы увидим, что речь идет об исходе сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; в аллегорическом смысле здесь речь идет о спасении, дарованном нам Христом; моральный смысл открывает переход души от плача и от тягости греха к блаженному состоянию; анагогический — переход святой души от рабства нынешнего разврата к свободе вечной славы. И хотя эти таинственные смыслы называются по-разному, обо всех в целом о них можно говорить как об аллегорических, ибо они отличаются от смысла буквального или исторического. Действительно, слово «аллегория» происходит от греческого *alleion* и по-латыни означает «другой» или «отличный»³⁹.

Знанием письма я обязан Вильгельму Мразеку. Выдающееся значение подобного текста ясно без дальнейших пояснений.

На присутствие притчи о слепых в «Божественной комедии» указал Густав Глюк: «Заблужденье слепцов, которые ведут других» (Чистилище, песнь XVIII).

Осталось исключить то недоразумение, согласно которому мы будто утверждаем, что Брейгель сам стремился в значении своей картины к многосложному письменному смыслу или хотя бы имел его в голове *намеренно*. Но так как он тему низвержения слепых углублял эсхатологическим и тропологическим способами, как было описано выше, то по этой причине данная тема, уже до Брейгеля имевшая аллегорические значения, именно у него становится *polysetos* — многосмысленной.

Литература

- | | |
|--|---|
| Auner M. Pieter Bruegel. Umriss eines Lebensbildes // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. 1956. Bd. 52. | Edmund Husserl. Halle: Niemeyer, 1929, S. 339–370. |
| Bauer H. Carl Gustaf Stridbeck, Bruegelstudien // Kunstchronik. 1957. VIII. | Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern: Francke AG, 1948. |
| Conrad-Martius H. Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie // Festschrift für | Dantes Werke. Bd. 1. Der unbekante Dante / A. Ritter (Hg.). B.: Grosse, 1922. |

39. Алигьери Д. Малые произведения. М.: Наука, 1968. С. 135.

- Glück G. Breugels Gemälde. Wien: Schroll, 1932.
- Glück G. Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien. Mit einer Tafel in Heliographie und drei Textabbildungen // Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. 1904. Bd. 25.
- Grossmann F. Bruegel. Die Gemälde. Köln: Phaidon, 1955.
- Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Hefte 1–12 in 9 Heften / H. Sedlmayr (Hg.). München: Huber, 1956–1964.
- Hein A. R. Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. Prag: Calve, 1904.
- Huizinga J. Der Herbst des Mittelalters. Stuttgart: Kröner, 1953.
- Lersch P. Der Aufbau des Charakters. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1938.
- Mrazek W. Ikonologie der barocken Deckenmalerei // Österreichische Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historischen Klassen. Bd. 228. Abh. 3. Wien: R. M. Rohrer, 1952.
- Pächt O. Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts // Kunstwissenschaftliche Forschungen. 1933. Bd. 2.
- Radbruch G., Gewinner H. Geschichte der Verbrechens. Versuch einer historischen Kriminologie. Stuttgart: K. F. Koehler, 1951.
- Schrade H. Rezension: G. Jedlicka, Pieter Bruegel // Das Werk des Künstlers. 1939. Bd. 1. № 1.
- Sedlmayr H. Die «Macchia» Breugels // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 1934. Bd. 8. S. 137–160.
- Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg: Rowohlt, 1958.
- Stifter A. Sämtliche Werke. Bd. 18. Reichenberg: Franz Kraus, 1941.
- Stridbeck C. G. Bruegelstudien. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1956.
- Алигъери Д. Малые произведения. М.: Наука, 1968.

Pieter Bruegel. The Fall of the Blind

Hans Sedlmayr (1896–1984). Austrian art historian and theorist, great scholar of Baroque and Gothic architecture, author of a number of essays on the history of 18th–20th-century European art.

Keywords: Pieter Bruegel the Elder; interpretation as an experiment; stages of understanding; conceptual layers of artwork; content of cognition acts; conscious; author; interpreter; spectator.

Hans Sedlmayr's text (1956) is an attempt at interpreting Pieter Bruegel the Elder's "Parable of the Blind" (1568). For the Sedlmayr, the Dutch painter's work becomes both a reason and a medium for modeling a specific hermeneutic situation. Structurally and semantically, this work of art reduces the position of the be-

holder, who might prove to be even blinder than the blind in picture, and, at the same time, reduces the position of the art historian, who faces a work that lies on the level of a religious sermon. In the process of modeling this situation, the traditional four-part exegetic scheme (which considers the literal, historical, allegoric and mystical meanings of a work of art) is transformed into a model of interpretation of the cognitive procedure itself. In other words, the stages of interpretation characterizing the potential of hermeneutics are discussed: the semantics of the performative qualities of a representation, its literary content, criticism of the intended meaning, and the meaning of the act of contemplation. This results in multiple meanings of the act of

sacral visualization, aimed at transcending the casual and the predictable. Sedlmayr's text reveals the radical opportunities of phenomenological gestalt-structuralism, which "decomposes" classic cognitive paradigms oriented towards the material of art history. The author of the representation, Bruegel himself, is seen as the initiator of a purely experimental performative approach to both formal practices of classical painting and also traditional New Testament exe-

gesis. This gives Sedlmayr, the author of the interpretation, the right to continue the transforming experimentation with the consciousness and cognition of his reader, who is given the chance to evaluate the offered cognitive "poetics," comment on it and reduce it, at least in the context of contra-transfer. Thus theoretic blindness can provoke and stimulate ethical insight. The exhaustion of art history implies the continuity of art and art theory.

References

- Alighieri D. *Malye proizvedeniia* [Small Works], Moscow, Nauka, 1968.
- Auner M. Pieter Bruegel. Umriss eines Lebensbildes. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, 1956, Bd. 52.
- Bauer H. Carl Gustaf Stridbeck, Bruegelstudien. *Kunstchronik*, 1957, VIII.
- Conrad-Martius H. Farben. Ein Kapitel aus der Realontologie. *Festschrift für Edmund Husserl*, Halle, Niemeyer, 1929, S. 339–370.
- Curtius E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke AG, 1948.
- Dantes Werke. Bd. 1. Der unbekante Dante* (Hg. A. Ritter), Berlin, Grosser, 1922.
- Glück G. *Breugels Gemälde*, Wien, Schroll, 1932.
- Glück G. Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien. Mit einer Tafel in Heliographie und drei Textabbildungen. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 1904, Bd. 25.
- Grossmann F. *Bruegel. Die Gemälde*, Köln, Phaidon, 1955.
- Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München. Hefte 1–12 in 9 Heften* (Hg. H. Sedlmayr), München, Huber, 1956–1964.
- Hein A. R. *Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke*, Prag, Calve, 1904.
- Huizinga J. *Der Herbst des Mittelalters*, Stuttgart, Kröner, 1953.
- Lersch P. *Der Aufbau des Charakters*, Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1938.
- Mrazek W. Ikonologie der barocken Deckenmalerei. *Österreichische Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historischen Klassen*. Bd. 228. Abh. 3, Wien, R. M. Rohrer, 1952.
- Pächt O. Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts. *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1933, Bd. 2.
- Radbruch G., Gewinner H. *Geschichte der Verbrechen. Versuch einer historischen Kriminologie*, Stuttgart, K. F. Koehler, 1951.
- Schrade H. Rezension: G. Jedlicka, Pieter Bruegel. *Das Werk des Künstlers*, 1939, Bd. 1, No. 1.
- Sedlmayr H. Die "Macchia" Breugels. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1934, Bd. 8, S. 137–160.
- Sedlmayr H. *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg, Rowohlt, 1958.
- Stifter A. *Sämtliche Werke. Bd. 18*, Reichenberg, Franz Kraus, 1941.
- Stridbeck C. G. *Bruegelstudien*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956.