

R E V I E W

Б. А. Успенский. Гентский алтарь Яна ван Эйка. Композиция произведения. Божественная и человеческая перспектива. Изд. 2-е. М.: «РИП-холдинг», 2013. С. 323. Ил. 133

Монография Бориса Андреевича Успенского — известного филолога и историка культуры, основателя отечественной семиотики искусства — посвящена Гентскому алтарю Яна ван Эйка. Книга вышла вторым изданием на русском языке, а также была издана на итальянском¹. Как и в других работах, в ней проявляется колоссальная эрудиция автора, рассматривающего самые разные предметы из разных областей знания. Перед читателем лежит одно из наиболее глубоких исследований семиотического плана, затрагивающее труднодоступные для традиционного искусствознания вопросы лингвистической семантики, текстологии и богословия. Исправленное и дополненное второе издание прекрасно иллюстрировано: большая часть из 133 иллюстраций представлена в цвете, включая разворот-вкладку, общие виды и фрагменты. Книга написана ясным и доступным языком. В результате академическое издание выглядит привлекательным, а научный справочный аппарат делает его удобным для чтения.

Гентский алтарь — самое известное произведение Яна ван Эйка и один из главных шедевров искусства Северного Возрождения. Он был закончен в 1432 году (по другим сведениям — в 1435) и помещен в кафедральный собор города Гента (Бельгия), который в то время был посвящен Иоанну Крестителю, а ныне святому Бавону — покровителю города. Его заказчиками

© Oleg Tarasov, 2014.

© TSQ № 50. Fall 2014.

¹ Б. А. Успенский. Гентский алтарь Яна ван Эйка. М.: Индрик, 2009; B. A. Uspensky. *Prospettiva divina e prospettiva umana: La pala di van Eyk a Grand*. Milan, 2010).

являлись Йоос Вейт и его супруга, изображенные на одной из алтарных панелей. Вряд ли будет преувеличением сказать, что анализу этого произведения посвящена грандиозная литература. Вопросами истории, символики и художественных особенностей алтаря занимались такие известные историки искусства, как М. Дворжак, М. Фридлендер, Э. Панофский, Я. Бялостоцкий и многие другие. Между тем применение семиотических методов анализа и знакомство с православной и католической традицией позволили автору рецензируемой монографии внести значительный вклад в изучение знаменитого произведения. К исследованию привлечена не только обширная научная литература, но и византийские и русские иконы, фрески и миниатюры, а также многочисленные произведения западноевропейских мастеров XV века — Беато Анжелико, Робера Кампена, Ганса Мемлинга, Петруса Кристоуса и других. Методологические подходы Б. А. Успенского нашли свое отражение в его хорошо известных книгах и статьях: «Поэтика композиции», «Семиотика иконы», «Правое и левое в иконописном изображении» и других, вошедших в сборник его работ «Семиотика искусства»² и переведенных на ряд европейских языков. Автор с признательностью вспоминает и круг своих коллег, общение с которыми способствовало формированию абсолютно новых для своего времени семиотических методов анализа древнерусского и западноевропейского искусства: Ю. М. Лотмана, Л. Ф. Жегина, Р. О. Якобсона, К. Онаша и М. Шапиро.

Мы помним, что семиотика искусства родилась на основе изучения языка как средства коммуникации. В научную историю искусства она внесла элементы лингвистической строгости. Поэтому в работе Б. А. Успенского мы неизменно находим столь пристальное внимание к инвариантам и композиционным приемам. В ней же мы находим частые лингвистические аналогии и ряд сквозных тем, которые давно волнуют автора представленной книги. Так, проблема символического смысла точки отсчета — правой и левой стороны относительно позиции наблюдателя — дает возможность Б. А. Успенскому найти, по сути, еще один

² Б. А. Успенский. Семиотика искусства. М, 1995.

ключ к сложнейшему перспективному построению пространства Гентского алтаря. В результате подробнейшего иконографического, стилистического и лингвистического анализа автор приходит к выводу, что ренессансные приемы изображения соответствуют у ван Эйка «человеческой» перспективе, тогда как приемы, характерные для средневековой живописи (иконы), отвечают представлению о перспективе «божественной». То есть в алтаре можно видеть различные и как бы зеркально противопоставленные друг другу пространственные пласты, предполагающие существование внутренней и внешней точки зрения. «Божественная» перспектива предполагает точку зрения, которая находится внутри картины, а «человеческая» перспектива отвечает точке зрения внешнего наблюдателя. Эти пространственные пласты связаны между собой и противопоставлены друг другу одновременно, что отвечает двум природам Христа и, следовательно, имеет скрытое богословское измерение. Автор подчеркивает, что оно сразу не бросается в глаза, но становится очевидным при внимательном рассмотрении. С этим связан и смысл названия рецензируемой книги. Ее главной особенностью является то, что изобразительная форма известного произведения искусства представлена как сложный и увлекательный «текст», вдумчивое прочтение которого (во всех его конкретных деталях) обнаруживает целый ряд новых открытий.

Многообразие творческих интересов Б. А. Успенского определило и структуру книги. Она состоит из пяти глав и восьми экскурсов. Введение и первая глава открываются четкой постановкой проблемы, а также вводными замечаниями и краткими историческими сведениями, которые представляются автору важными для изложения его концепции. Автор ставит перед собой задачу показать, «как следует читать» алтарный образ ван Эйка, «какие элементы художественной структуры релевантны для его восприятия» (курсив автора, — *О. Т.*)³. Главная особенность композиции Гентского алтаря, по мнению Б. А. Успенского, это объединение в одном изображении мира земного и

³ Б. А. Успенский. Гентский алтарь Яна ван Эйка. Композиция произведения. Божественная и человеческая перспектива. Изд. 2-е. М.: «РИП-холдинг», 2013. С. 6.

небесного. Пространство сакральное и мирское представлены в алтаре «как части одного изображения». Это противопоставление прослеживается как в открытом, так и закрытом алтаре. Оно же выражается с помощью разных перспективных приемов и цветовых решений, которые художник находит и применяет, как показывается на протяжении всей книги, вполне сознательно и намеренно. Так, ренессансные приемы изображения служат ван Эйку для представления земного мира, а доренессансные приемы — для представления мира небесного (в этих частях алтарь может напоминать икону).

Во второй главе монографии проводится анализ алтаря в открытом состоянии, выделяется ряд тем, которые распределяются по вертикальной и горизонтальной осям. На вертикальной оси дано, например, изображение Троицы, которое переходит в тему Евхаристии, а на горизонтальной оси — деисусная композиция. В целом же композиция открытого алтаря объединяется темой вечной литургии, которая совершается в Небесном Иерусалиме. Причем ее символические особенности открываются при использовании именно семиотического инструментария: расположение групп святых праведников и праведниц объясняется Б. А. Успенским сменой точки зрения. Так, наиболее семантически важная группа святых мужей оказывается слева исключительно потому, что она видится не с нашей зрительной позиции, а с точки зрения невидимого, внутреннего наблюдателя, то есть она определяется не «человеческой», а «божественной» перспективой. «Правое и левое определяется в данном случае не нашей перспективой, — подчеркивает автор, — а перспективой Агнца. Мы могли бы считать также, что это перспектива нашего имплицитного визави, который как бы находится в изображении и смотрит на нас оттуда»⁴. Эту смену зрительных позиций Б. А. Успенский усматривает и в различных частях алтаря. Ее мы видим, например, в изображениях Богоматери, Иоанна Крестителя и поющих ангелов. Перспектива зрителя охватывает также «рампу» (просцениум) алтаря (где объединяются Церковь и Си-

⁴ Там же. С. 29.

нагога), а перспектива небесная — это верхняя и центральная части алтаря (здесь расположены Троица и Агнец), и т. д.

Противопоставление земного и небесного выражается и в закрытом алтаре (глава III), но только не с помощью перспективного построения, а с помощью особенностей самой художественной формы, точнее — рисунка и колорита. Так, коленопреклоненные донаторы — Йоос Вейт и его супруга Элизабет Борлют — молятся перед скульптурными изображениями святых Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. Поскольку донаторы (по замыслу художника) предстают как живые люди — представители мира земного, они изображены в цвете. Напротив, святые, перед которыми молятся донаторы, представлены в виде скульптур (гризайлей). В той же технике представлены на створках закрытого алтаря и другие представители небесного мира, например, в сцене Благовещения. Более того, фигуры Богоматери и архангела Гавриила не стоят на постаментах в отличие от фигур Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова, а следовательно, имеют иной уровень условности. Тем самым они как бы выступают в качестве посредников между небесным и земным⁵. Таким образом, автор обращает наше внимание на различные уровни условности художественного языка произведения ван Эйка, которые отвечают выделению семантически значимых фигур и расставляют важные акценты в постепенном прочтении символики алтарного образа.

Известно, что для семиотики важнейшим является понятие о «внутренних закономерностях», которые затрагивают как бы сами «законы» визуального языка как средства коммуникации. Именно этим закономерностям, надо полагать, и отвечает предложенная вниманию заинтересованного читателя тематика восьми экскурсов, которые выстраивают в единую линию устойчивые иконографические темы и изобразительные приемы. К ним относятся различные модели изображения Бога, изображение речи в картине, связь изображения с движением зрителя, «правое» и «левое» в изображении, зеркальное отражение как способ представления пространства и некоторые другие. По-

⁵ Там же. С. 56.

сколько каждый из экскурсов дает читателю возможность понять те или иные приемы изображения на фоне множества других произведений, затронутая в них проблематика явно носит универсальный характер и позволяет говорить о характерных чертах эпохи Северного Возрождения в целом.

Один из самых интересных, на наш взгляд, экскурсов — «Зеркальные отражения как способ представления пространства у ван Эйка и других фламандских живописцев XV в.» (Экскурс IV). На картинах художников эпохи Возрождения отражения мелькают в зеркалах, на драгоценных камнях и блестящих поверхностях. Усматривая здесь новую пространственную концепцию, автор вполне справедливо уделяет особое внимание сложнейшей партитуре света, которую создают всевозможные отражения, тени и надписи. С одной стороны, функция зеркального отражения заключалась в расширении пространства, в соединении образа с нашим земным миром. В этой связи в Гентском алтаре отражаются, например, реальные окна той капеллы, в которой он находился. Оконные рамы отражаются и в зрачках святых на картинах Дюрера («Мадонна с гвоздикой», 1516, Старая пинакотека, Мюнхен) и Лукаса Кранаха Старшего («Св. Екатерина», 1506, Дрезденская галерея). В монографии убедительно показано, что отражение оконной рамы неизменно предстает в картине как «знак реальности»⁶. Художники Возрождения помещали в картины и собственное отражение, причем, порой почти невидимое невооруженным глазом. Ван Эйк поместил, по-видимому, свое отражение на драгоценном камне. Более того, отражаться могли не только внеположные картине реальные предметы и персонажи, но и виртуальная реальность. К примеру, у ван Эйка, Кампена, Мемлинга и Дюрера зеркало могло подчеркивать «реальность присутствия сакральной фигуры в нашем мире»⁷. В монографии также отмечается, что зеркальное отражение как художественный прием первоначально получает особую разработку именно у ван Эйка и Кампена и, видимо, под их влиянием распространяется во

⁶ Там же. С. 133.

⁷ Там же. С. 141.

фламандском, испанском, а позднее и в итальянском искусстве. Художники Италии в зеркале могли выявлять и внутреннюю сущность отражающейся фигуры. Таковы отражения у Амброджио Лоренцетти и Джованни Беллини. В одной из работ Джорджоне с помощью отражения выявляется преимущество живописи перед скульптурой⁸. С другой стороны, зеркальное отражение, как показывает автор, могло приносить в образ благодатную силу. И здесь особый интерес представляет авторский анализ символической функции зеркального отражения. Отражая сакральные объекты, зеркала сами могли наделяться сакральными свойствами. Предполагалось, что они впитывают божественную энергию. Зеркала могли освящать и помещение, в котором находились. В XV веке в Германии и Нидерландах зеркала носили с собой паломники: они собирали в них исходящие от реликвий энергии для спасения собственной души. Нередко такие сохраняющие эманацию Божества зеркала заливались в церковный колокол⁹. Любопытна здесь аналогия с иконой, в которой отражается энергия первообраза.

Проблема отражения затрагивалась и в работах известных исследователей живописи Северного Возрождения. Автор часто ссылается на труды Эрвина Панофского¹⁰ и Яна Бялостоцкого¹¹. Между тем Б. А. Успенский не только попытался воссоздать через принцип отражения саму логику образного языка ван Эйка, но и к обнаруженным ранее иллюзионистическим эффектам Гентского алтаря прибавил еще одно открытие: на сферической поверхности украшающего фонтан шара (на его затемненной части) он усматривает две вытянутые фигуры, которые явно находятся за рамками картины¹². По-видимому, это фигуры художника и его подмастерья, подобно тому, как мы видим это у

⁸ Там же. С. 143—144.

⁹ Там же. С. 136—137.

¹⁰ E. Panofsky. Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character. Vol. I—II. NY — San Francisco, 1953.

¹¹ J. Bialostocki. The Messages of Images: Studies in the History of Art. Vienna, 1988.

¹² Б. А. Успенский. Гентский алтарь Яна ван Эйка. Композиция произведения... С. 125.

ван Эйка в «Портрете четы Арнольфини» (1435, Национальная галерея, Лондон). Среди различных иллюзионистических эффектов обращает на себя внимание и то, что рамки панелей, на которых представлена сцена Благовещения, отбрасывают тень в самом изобразительном пространстве, что интересно трактуется автором как объединение точки зрения зрителя с позицией внутреннего наблюдателя. Богословский смысл данного приема очевиден: он отвечал представлениям о двуединой природе Богоматери¹³.

Автору мы обязаны и более детальным выявлением функции надписей в Гентском алтаре, в чем не менее отчетливо видится обновление изобразительного языка эпохи Северного Возрождения (Экскурс II). Особый интерес представляет здесь интерпретация двух типов письма. Так, в закрытом алтаре надписи выполнены обычным книжным письмом (*scriptura libraria*), а в открытом алтаре — эпитафическим письмом (*scriptura epigraphica*). Обращаясь к эпитафике, ван Эйк (как и другие ренессансные мастера) стремился восстановить древнейшую форму латинских букв. Торжественный стиль письма отвечал открытому алтарю в праздничные дни. Но по будням прихожане читали надписи, выполненные обычным письмом. В алтаре обнаруживается также не только латинское книжное и эпитафическое письмо, но и условная имитация греческого письма, с которым ван Эйк, видимо, не был хорошо знаком¹⁴. Интересно, что в некоторых случаях мы находим не надписи как таковые, а изображения надписей. К примеру, имена Адама и Евы, как бы вырезаны на нишах, в которых помещены их фигуры. Другие надписи могли быть выполнены не самим ван Эйком, а профессиональным каллиграфом¹⁵. Любопытным представляется и наблюдение автора, что идентифицирующие надписи на рамах, относящиеся к изображениям сивилл, вероятно, перепутаны. Так, надпись, относящаяся у Вергилия к Куманской сивилле, в Гентском алтаре относится к сивилле Эритрейской¹⁶. Вполне

¹³ Там же. С. 57.

¹⁴ Там же. С. 21—22, 98.

¹⁵ Там же. С. 23—24.

¹⁶ Там же. С. 25.

возможно, что надписи могли быть сделаны и не под наблюдением самого художника. Среди литературных источников всевозможных надписей и цитат обнаруживаются тексты Вергилия, Августина, «Сивиллины книги» («*Oracula Sibyllina*») и многие другие.

К этому проблемному полю тяготеют и другие наблюдения. В частности, они углубляют более ранние исследования Б. А. Успенского, посвященные «правому» и «левому» в изобразительном языке искусства, а также связи изображения с движением зрителя (о чем писал и М. Шапиро). Как показано в книге, этот прием давал художникам возможность передать представление о всевидящем и вездесущем Боге. Особенно убедительно выглядит здесь подтверждающая цитата из трактата Николая Кузанского «О видении Бога» («*De visione Dei*», 1452)¹⁷. Более того, этот эффект мог относиться и к иллюзии движения самой фигуры при перемещении зрительной позиции. Б. А. Успенский наблюдает его, в частности, в римской церкви Св. Марии дель Пополо на своде купола капеллы с изображением коронавания Богородицы, выполненным Пинтуриккио в 1508—1511 гг. Все к тому же проблемному полю относятся и изображения высказываний святых, которые даются в зеркальном отображении (Экскурс VII). Автор обнаруживает в данном случае широкие типологические параллели особенностям передачи прямой речи в сцене Благовещения в Гентском алтаре: диалог между архангелом Гавриилом и Марией передается с помощью обычного и обратного написания. Ближайшая аналогия — «Благовещение» Беато Анджелико из Музея епархии в Кортоне (1433—1434). Древняя традиция перевернутого написания обнаруживается и в поздней русской иконе «Богородица Нечаянная радость» (XIX в.)¹⁸. При этом обратное написание может объясняться и символически, и композиционно. Оно же является важной особенностью формального решения художественного пространства.

¹⁷ Там же. С. 151—152.

¹⁸ Там же. С. 162—161.

Особенно интересными для читателя могут показаться частые сравнения Б. А. Успенского художественных приемов ван Эйка с иконой. Несмотря на то, что ван Эйк считается одним из основоположников ренессансного взгляда на мир, он не отказывается от средневековой системы изображения. Это наводит автора на мысль, что, скорее всего, художник был знаком с традицией византийской иконописи. Во второй половине 1420-х годов он посещал Италию, где, несомненно, мог видеть итальянские произведения в *maniera greca*¹⁹. В этой связи постоянно встречаются в книге и сравнения западной и восточнохристианской иконографических традиций. Деисусная композиция в Гентском алтаре связывается, например, не с идеей молитвы или предстательства (лат. *intercessio*), а с идеей поклонения (*adoratio*). Изображение Благовещения на внешних створах алтаря явно находит свое соответствие с расположением этой сцены на царских воротах иконостаса и церковных дверях²⁰. Изображение Благовещения как бы открывало двери, ведущие к человеческому спасению. Любопытны также параллели, которые проводит автор с иконописной традицией и пространственной организацией православной церкви при объяснении расположения фигур открытого алтаря²¹. Знакомство с особенностями сакрального пространства храма и символикой православного обряда явно помогает Б. А. Успенскому понять Гентский алтарь как целое и законченное произведение (в чем он, кстати, полемизирует с Панофским, отрицавшим целостность произведения ван Эйка). Поэтому читатель найдет в монографии подробнейший иконографический анализ некоторых деталей и атрибутов святынь, которые выступают в сложном символическом диалоге в сценах открытого и закрытого алтаря. К примеру, в открытом алтаре Богоматерь предстает в иконографическом образе «*Maria Annunziata*», а в закрытом она изображается с книгой, что обычно соответствует ее образу в сцене Благовещения. Рассматривая анализ образа Бога в Гентском алтаре в работах

¹⁹ Там же. С. 34.

²⁰ Там же. С. 62.

²¹ Там же. С. 29.

Панофского и Фридлендера (предполагавших, что в алтаре объединены черты Бога Отца и Христа), автор обращается к древнейшим описаниям памятника (например, «Фламандской хронике») и доказывает, что здесь представлен именно Бог Отец (Экскурс II). Убедительно выглядит и полемика с К. Вейцманом по поводу иконографии синайских икон²². Иными словами, в рамках всех этих анализов Гентский алтарь предстает перед нами как сложный богословский трактат, обнаруживающий необыкновенное богатство смысловых оттенков и говорящий о глубине художественного замысла великого художника. Средствами живописи в нем выражены основные догматы христианского вероучения, и прежде всего — догматы о Боговоплощении, двух природах Христа, Святой Троицы, а также прообразовательная роль Ветхого Завета по отношению к Завету Новому. Тем самым на обсуждение автором выносятся целый ряд важнейших вопросов, связанных с особенностями богословского и художественного мышления эпохи.

В заключение необходимо сказать, что семиотические исследования, несомненно, обогащают наши представления о произведении искусства. По признанию Ж. Базена (известного оппонента структурализма) понятие «структура» «подтвердило единство «системы» форм (в самом широком смысле), где невозможно рассматривать какую-то одну часть изолированно, а приходится считаться со всеми остальными»²³. М. Шапиро, как известно, был одним из первых, кто подошел к проблеме семиотического «прочтения» произведения искусства как целостной структуры²⁴. Параллельно аналогичные способы «прочтения» визуального образа разрабатывал и продолжает разрабатывать Б. А. Успенский. В основе стратегии ученого лежит концентрация внимания на определенности значения символической формы («текста»). Другим направлением современной семиотики искусства является исследование контекста на основе «де-

²² Там же. С. 110—114.

²³ См.: Ж. Базен. История истории искусства: От Вазари до наших дней. Пер. с фр. М., 1994. С. 272.

²⁴ См.: M. Hatt, Ch. Klonk. Art history: A critical introduction to its methods. Manchester and New York, 2006. P. 212—213.

конструкции» связи знака и значения (Ж. Деррида). Примером может служить широко известная работа М. Балл «Читая Рембрандта» (1991)²⁵. Отметим также, что подходы, которые были выработаны в рамках так называемой московско-тартусской семиотической школы, безусловно, имеют свои особенности и отличаются, скажем, от французского структурализма своим повышенным вниманием к текстологической и богословской проблематике, а также к сочетанию историко-культурных и лингвистических принципов исследования. Написанная с большим интересом к предмету, новая работа Бориса Андреевича Успенского служит тому явным подтверждением. Книга является не только значительным вкладом в современную семиотику искусства, но и предлагает читателю принципиально новую интерпретацию одного из ключевых шедевров Северного Возрождения.

Oleg Tarasov

²⁵ M. Ball. Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition. Cambridge — New York, 1991.