



Издательство АСТ
Москва

Александр Марков

СИМВОЛЫ



в искусстве

УДК 75.04
ББК 85.14
М26

Дизайн обложки — Ибрагим Халбаев

В настоящем издании представлены фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии.
В оформлении обложки использован фрагмент картины Яна ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» (1434, Лондонская национальная галерея)

Марков, Александр Викторович
М26 Символы в искусстве. / Александр Марков. — Москва: Издательство АСТ, 2027. — 176 с.: ил. — (Искусство и мир).

ISBN 978-5-17-187319-6

Почему лилия в руках архангела не просто цветок, зеркало может говорить об истине и тщеславии одновременно, а череп, собака, свеча или случайный, на первый взгляд, жест способны изменить смысл всей картины?

Ответы на эти и многие другие вопросы вы найдете в книге «Символы в искусстве». На примере множества произведений — от первобытных росписей Ласко и средневековых образов до Боттичелли, Босха, ван Эйка, Караваджо, Веласкеса, Мунка и Кандинского — автор показывает, как рождались, менялись и исчезали привычные символы и почему один и тот же знак в разные эпохи мог означать совершенно разное.

Эта книга о том, как научиться не просто смотреть на картины, а понимать их — замечать детали, понимать контекст и видеть то невидимое, которое художник спрятал на самом виду.

Александр Марков — философ, историк культуры, приглашенный профессор ряда зарубежных университетов, специалист по интерпретации изобразительного искусства, анализу классических и современных произведений.

УДК 75.04
ББК 85.14

ISBN 978-5-17-187319-6

© А.В. Марков, текст, 2027
© ООО «Издательство АСТ», 2027

СОДЕРЖАНИЕ

6

Введение

*Что скрыто на виду?
Искусство видеть невидимое*

24

Рождение символа из ритуала

52

Возрождение: Шифры гуманизма

86

Маньеризм: Искусство шифра и алхимии

102

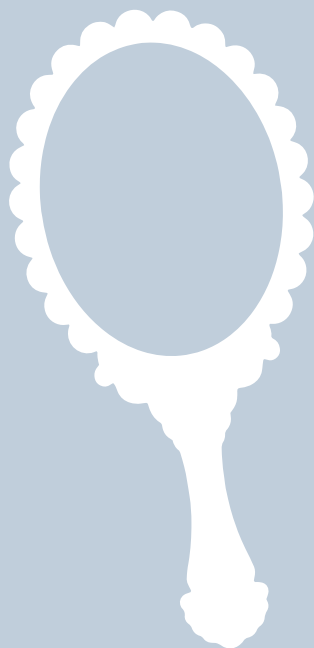
Барокко и классицизм: *Свет как символ, тьма как театр*

134

Символизм и модерн: *конец общего символа*

164

Словарь символов *Краткая энциклопедия визуального кода*





Введение

*Что скрыто на виду?
Искусство видеть невидимое*



Перед вами картина. Например, «Мадонна в скалах» Леонардо да Винчи, написанная около 1483 года и хранящаяся ныне в Лувре. Что вы видите? Если ответить честно — краски, нанесенные на деревянную панель. Темно-зеленые, охристые, телесные, синие. Фигуры четырех персонажей: женщины, двух младенцев и ангела. Скалистый грот, растения, вода. Это всё, что дано глазу как физическому органу, регистрирующему фотоны.

И тем не менее, когда мы смотрим на эту картину — если мы принадлежим к западной культуре, если мы хотя бы краем уха слышали о христианстве, если мы когда-либо заходили в музей не для селфи, — с нами происходит странное. Мы не видим «женщину». Мы видим *Богоматерь*. Мы не видим «двух младенцев». Мы видим *младенца Христа и младенца Иоанна Крестителя*. Мы не видим «ангела». Мы видим *посланника небес*, указывающего на Христа. Мы не видим «грот». Мы видим *тайну воплощения, сокровенность Боговоплощения*, происходящего не в царском дворце, а в пещере — месте, где земля встречается с небом.

Откуда берется это «невидимое», которое мы с такой уверенностью накладываем на видимое? Его нет среди пигментов. Его не выявит ни рентген, ни спектральный анализ. И тем не менее для нас оно *реальнее* красок. Без него картина была бы просто красивым, но бессмысленным изображением. С ним она — один из вершинных текстов европейской культуры.

Эта книга — о том, как возникает это *невидимое видимое*. Она — путеводитель по миру символов в живописи: от первых загадочных знаков в пещерах Ласко и на стенах египетских гробниц до тех десятилетий на рубеже XIX и XX веков, когда старый, «общий» символ стал распадаться, уступая место личным мифологиям и чистой абстракции. Мы остановимся около 1910 года — не потому, что после этого символы исчезли (они никуда не исчезли), а потому, что их природа изменилась. Современное искусство, от сюрреализма до поп-арта, от абстракции до инсталляции, работает с символами иначе: иногда иронически, иногда пересобирая их в небывалый агрегат, иногда отрицая саму возможность общего языка. Но чтобы понять этот разрыв, нужно сначала понять, как работал «общий символ» — язык, на котором Европа говорила веками.

Путь наш будет долгим. Нам придется ненадолго оставить картины и погрузиться в философию — не потому, что без нее нельзя «чувствовать» искусство (чувствовать можно и без всякой теории), а потому, что *понимать* символы — значит понимать механизмы сознания, языка, культуры и истории, которые делают возможным тот странный феномен, когда кусок холста с красками становится окном в трансцендентное. Мы пройдем от логиков и аналитиков — Фреге, Рассела, Мейнонга, Карнапа, Стросона, Куайна, Патнэма, Плантинги, Серла — к феноменологам и постструктуралистам — Хайдеггеру, Мерло-Понти, Мишелю Анри, Агамбену, Фуко, Деррида, Рикёру, Делёзу. А затем обратимся к великим историкам искусства — тем, кто создал сам метод чтения символов: Варбург, Панофскому, Гомбриху, Винду,

Витткову, Йейтс. Это необходимо. Без них мы будем блуждать в музеях, как в лесу без карты.

Но обещание: каждый философ и каждый историк будет представлен не сухо, а через живую картину, через конкретный символ, который без них остался бы немым. И в конце этого введения, вооруженные новым зрением, мы войдем в собрание мировых шедевров, которые ждут нас, чтобы их прочитали заново.

Интенциональность и невозможное: как сознание создает символ

Представьте, что вы смотрите на облако. Вы можете видеть в нем просто облако — скопление водяного пара, которое рассеется через час. А можете увидеть в нем *дракона* или *лицо любимого*. Облако не изменилось. Изменилось ваше сознание: оно *направилось* на облако определенным образом, приписало ему форму и значение, которых у облака «на самом деле» нет.

Это элементарное наблюдение лежит в основе одной из самых глубоких идей в философии сознания — идеи **интенциональности**. В 1874 году великий австрийский философ и психолог **Франц Brentano** в книге «Психология с эмпирической точки зрения» сформулировал ее так: главное свойство психических феноменов состоит в том, что они всегда являются «сознанием о чем-то». Нельзя просто «видеть», можно видеть *дом, дерево, лицо*. Нельзя просто «бояться», можно бояться *паука, темноты, смерти*. Сознание, по Brentano, подобно стреле, которая всегда куда-то направлена. Даже когда мы думаем о несуществующем — о золотой горе, о кентавре, о квадратном круге, — наша мысль все равно имеет *предмет*. Просто этот предмет не существует в физическом мире.

Для живописи это открытие имеет колоссальное значение. Потому что живопись — это машина по производству интенциональных предметов. Когда художник пишет святого Георгия, убивающего дракона, он создает на холсте цветные пятна. Но сознание зрителя, обученное культурой, видит не пятна, а *святого, дракона, подвиг, победу добра над злом*. Святой Георгий как историческая личность был высокопоставленным офицером, репрессированным императором Диоклетианом, и ни о каких принцессах не думал. Дракон, разумеется, не существовал. Но в пространстве интенциональности — в том «как бы мире», который разворачивается перед нашим внутренним взором, когда мы смотрим на картину, — он *есть*. Они обладают бытием, пусть и не физическим.

Ученик Brentano, **Алексей Мейнонг** (австрийский философ, которого сегодня незаслуженно редко читают), пошел еще дальше. В своей «Теории предметов» (1904) он предложил различать **существование** (Existenz) и **бытие** (Bestand). Существуют только физические объекты, данные в пространстве и времени — этот стол, эта книга, этот человек. Но бытие — гораздо более широкое понятие. Имеют бытие математические объекты (числа, треугольники), вымышленные персонажи (Гамлет, Шерлок Холмс), невозможные объекты (невозможная материально золотая гора, невозможный логически круглый квадрат), а также — внимание! — так называемые **объективы**, то есть положения дел, которые могут быть истинными или ложными, существующими или не существующими. «Святой Дух нисходит на Деву Марию» — это объектив. Он не существует в физическом мире (для христианина это глубочайшее событие духовной жизни, для атеиста — фантазия), но он имеет бытие как предмет мысли, как объект веры, как то, что может быть изображено.

Что это означает для нашей «Мадонны в скалах»? Это означает, что голубь, который часто изображается в сценах Благовещения, или ангел, или сама Мадонна — это не просто «символы», то есть удобные обозначения чего-то другого. Для верующего зрителя эпохи Возрождения, который жил внутри христианской языковой игры, *голубь и есть Святой Дух*. Не «означает», не «символизирует», а *есть* в том модусе бытия, который Мейнонг назвал «вне-существованием», духовным, мысленным бытием. И задача историка искусства — не сводить эту веру к «наивности» или частным убеждениям, а понять ее как серьезную онтологию, в рамках которой символы обладают *подлинной реальностью*.

Позже, в середине XX века, феноменологи, прежде всего **Морис Мерло-Понти**, разовьют эту идею в учении о «плоти мира» — о том, что видимое и невидимое не разделены непроходимой гранью, а сплетены, переплавлены друг в друга. Но до этого нам предстоит пройти через несколько важных остановок.

Смысл и значение: как слова (и образы) указывают на мир

Если интенциональность объясняет, *почему* мы вообще можем видеть в картине нечто большее, чем краски, то следующий вопрос — *как именно* это работает? Каким образом изображение голубя отсылает нас к понятию «Святой Дух»? И почему тот же голубь в другом контексте может означать «мир», «любовь», «простодушие» или просто «обычная птица»?

Над этим вопросом в конце XIX — начале XX века задумались не столько художники или искусствоведы, сколько логики и философы языка. И их ответы изменили всё.

Начнем с **Готтлоба Фреге**, немецкого математика и логика, человека, который заложил основы современной философии языка. В 1892 году он опубликовал короткую, но невероятно плотную статью «Смысл и значение» (иногда переводят, используя более современную терминологию, «Смысл и денотат»). Фреге заметил простую, но поразительную вещь. Возьмем два выражения: «утренняя звезда» и «вечерняя звезда». Они указывают на один и тот же астрономический объект — планету Венеру. Этот объект Фреге назвал **значением** (Bedeutung) — тем, на что знак указывает в мире. Однако «утренняя звезда» и «вечерняя звезда» явно *значат* по-разному. Первое отсылает к утру, к появлению на востоке перед восходом Солнца; второе — к вечеру, к появлению на западе после заката. Это различие Фреге назвал **смыслом** (Sinn) — *способом данности* значения. Как именно значение дано нам, вручено именно нам.

Применим это к живописи. Рассмотрим лилию на картине с изображением Благовещения, можно взять почти любую картину эпохи Возрождения. Что является *значением* этой лилии? Растение *Lilium candidum* — белая лилия, которая растет в садах. Это ее денотат, ее физический референт. Но в контексте Благовещения лилия приобретает определенный *смысл*: «непорочность Девы Марии». Почему? Потому что белая лилия не имеет пятен — и Мария, по католическому догмату, не имеет первородного греха. Форма цветка (напоминающая лилию — скипетр) также связывалась с монаршим достоинством Марии как Царицы Небесной.

Но вот в чем сложность. В другом контексте — например, на французских королевских гербах — лилия (геральдическая, стилизованная) имеет *смысл* «королевская власть», «чистота монархии», «божественное право королей».

В третьем контексте — на надгробиях или в натюрмортах XVII века в жанре *vanitas* — лилия (часто увядающая), как и любой другой цветок в букете, может иметь смысл «бренность красоты», «смерть, которая ждет всех». А в ботаническом атласе она будет иметь смысл просто «типичный представитель рода *Lilium*». Один и тот же визуальный знак — лилия — может нести разные смыслы. Как мы узнаем, какой смысл «правильный» в данном случае? Ответ Фреге: по *контексту*. Картина Благовещения дает нам контекст: архангел Гавриил, Мария, книга, золотой фон, луч света. Этот контекст фиксирует смысл лилии как «непорочности». Без контекста смысл расплывается. То есть смысл — это всегда способ данности в конкретном контексте.

Идеи Фреге подхватил и радикализировал его младший современник, великий британский философ **Бертран Рассел**. В знаменитой статье «О денотации» (1905) Рассел разобрал загадку, которая мучила логиков: как мы понимаем выражения типа «нынешний король Франции», если Франция — республика и короля нет? Рассел показал, что это выражение не бессмысленно. Оно разворачивается в логическую структуру: «Существует некоторый x , и x является королем Франции, и для всякого y , если y является королем Франции, то $y = x$, и к тому же x лыс» (если мы говорим «нынешний король Франции лыс»). Выражение оказывается сложным описанием, которое может быть ложным (потому что первый пункт — «существует x » — ложен), но не бессмысленным.

Для нас здесь важно следующее. Когда мы видим на картине, скажем, «Святого Иеронима в келье» кисти Антонелло да Мессины (около 1475 года), мы фактически имеем дело со свернутым описанием. Мы не просто видим «старого бородатого мужчину в красном плаще». Мы видим сложный логический объект: «Существует некоторый x , и x — это святой Иероним, и x переводит Библию на латынь, и x сидит в келье, и у ног x лежит лев (потому что Иероним вынул занозу из львиной лапы), и на столе у x стоит череп (символ *vanitas*, напоминание о смерти), и x носит кардинальскую шляпу (хотя в его время кардиналов еще не было, это анахронизм, ошибка средневековых житий Иеронима, но он что-то означает)». Наш глаз и мозг продельвают этот логический вывод за долю секунды, часто бессознательно. И если какого-то элемента не хватает — например, льва или черепа — мы можем усомниться: а точно ли это святой Иероним? Может быть, это святой Августин?

Расселовский анализ дескрипций показывает, что понимание живописи — это не пассивное созерцание, а активная логическая работа. Мы постоянно проверяем гипотезы, сопоставляем атрибуты, выводим идентичности. И когда мы ошибаемся (например, принимаем святого Антония за святого Павла), это значит, что мы неправильно развернули дескрипцию.

Но есть и более радикальная позиция. Если Фреге и Рассел считали, что значение в конечном счете указывает на объекты в мире (пусть даже на такие странные, как «нынешний король Франции»), то группа философов, известная как **Венский кружок** (логические позитивисты), во главе с **Рудольфом Карнапом** заявила, что всякая метафизика — включая разговоры о «Святом Духе» или «душе» — это просто бессмыслица (нонсенс, отсутствие значения). В программной статье «Преодоление метафизики логическим анализом языка» (1931) Карнап утверждал, что предложение «Святой Дух нисходит на Деву Марию» нельзя проверить никаким возможным опытом. Следовательно, оно

не истинно и не ложно — оно просто *псевдо-предложение*, эмоциональный возглас, самовыражение христианина, замаскированное под знание. Карнап упомянул термин Вильгельма Дильтея *Lebensgefühl* — ощущение жизни, чувство своей причастности жизни, чувство величия жизни, чувство того, что всё значимо — мы прекрасно знаем это чувство по повестям о детстве от Льва Толстого до Алексея Толстого, Бориса Пастернака, Льва Кассиля и множества других — дошкольное детство всегда счастливое, потому что в нем жизнь, игра, значимость бьют через край. Для Карнапа *Lebensgefühl* может быть очень милой, но только это не наука.

Если принять позицию Карнапа простодушно, то весь наш разговор о символах в живописи — поэзия, а не анализ. Голубь — это просто голубь. Любое приписывание ему «смысла» — это проекция наших чувств, не более того. Но повести о детстве, которые мы только что упомянули, говорят, что возможно серьезное возражение.

Ведь живопись, в отличие от языка пропозиций (пропозиция — термин логики, означающий логическое содержание высказывания, не зависящее от грамматики конкретного языка), не делает утверждений. Картина не говорит «Святой Дух существует». Она *показывает* голубя, окруженного сиянием, парящего над головой Марии. И зритель, обученный правилам христианской культуры, *видит* в этом Святого Духа — не потому, что он выводит логическое суждение, а потому, что он участвует в определенной «форме жизни», как позже скажет поздний **Людвиг Витгенштейн**. В «Философских исследованиях» (опубликованных посмертно в 1953 году) Витгенштейн отказался от своего раннего позитивизма, единодушного с Карнапом («значение слова — это его употребление»), и ввел понятие **языковой игры**: значение слова — это его употребление в конкретной практике. Голубь в литургической драме, голубь в мозаике равеннской церкви, голубь на картине Благовещения, голубь в городском парке — это четыре разные языковые игры с разными правилами. И мы не можем судить одну игру по правилам другой.

Так что Карнап прав в одном: «Святой Дух» не является объектом физического мира. Но он неправ в другом: это не бессмыслица. Это смысл, рожденный внутри определенной *практики*, определенного сообщества, определенной истории. И наша задача как интерпретаторов — не объявлять сходу эту практику иллюзией, а войти в нее настолько, чтобы понять ее внутреннюю логику.

Пресуппозиции и холизм: невидимые условия понимания

Но как нам, людям XXI века, часто далеким от христианства, от античной мифологии, от аллегорических систем барокко, войти в эти «языковые игры» прошлого? Если мы не практикующие христиане, мы не можем просто заставить себя поверить в Святого Духа. Но мы можем *понять* правила игры, не становясь ее участником. Для этого нам нужны инструменты, которые позволяют реконструировать невысказанные условия, без которых картина немее.

Один из таких инструментов предложил британский философ **Питер Стросон** в статье «О референции» (1950). Он ввел понятие **пресуппозиции**. Пресуппозиция — условие, которое должно быть истинно, чтобы высказывание (или вопрос, или утверждение) вообще имело смысл — истинно или ложно. Классический пример: вопрос «Вы перестали пить коньяк по утрам?»

пресуппонирует «Вы пили коньяк по утрам». Если эта пресуппозиция ложна, вопрос не просто ложен — он *неуместен*, он не имеет смысла в данной ситуации.

Теперь применим это к живописи. Рассмотрим знаменитый «Портрет четы Арнольфини» Яна ван Эйка (1434 год, Национальная галерея Лондона). Что мы видим? Богато одетого мужчину и женщину, держащихся за руки в спальне. На задней стене — круглое выпуклое зеркало, в котором отражаются две маленькие фигурки (одна из них, как полагают, сам художник). У ног — маленькая собачка. Свеча на люстре расточительно горит даже днем.

Что пресуппонирует эта картина? Чтобы она имела для нас смысл, мы должны принять (или хотя бы знать, что ее современники принимали) следующие положения:

1. Существует христианский брак как таинство, а не просто юридический контракт.
2. Жест соединенных рук является символом брачного союза.
3. Зеркало — не просто предмет быта, а символ всевидящего ока Бога, который является свидетелем клятвы.
4. Собачка — символ супружеской верности (*fidelitas*).
5. Горящая свеча днем — символ присутствия Христа (*lux mundi*, свет миру).
6. Плоды на подоконнике (апельсины?) — символ райского сада и непорочности.

Если зритель не знает этих пресуппозиций, картина для него — просто «богатая пара в красивой комнате». Он может оценить технику ван Эйка (масло, детали, свет), но символическое *послание* останется закрытым. Наша книга, среди прочего, призвана восстановить эти пресуппозиции. Мы не требуем от читателя веры — мы требуем *знания*. Знания того, во что верили люди в XV веке, как они смотрели на мир, какие тексты читали, какие проповеди слушали.

Но даже если мы знаем пресуппозиции, мы сталкиваемся с другой проблемой: как мы можем быть уверены, что наша интерпретация символа «правильная»? Ведь тот же самый знак — например, череп — может означать и «*vanitas*» (суета сует, бренность всего земного), и «*memento mori*» (помни о смерти), и атрибут святого Франциска (который размышлял о Сестре Смерти), и просто модный элемент интерьера в голландском натюрморте. Как выбрать?

Американский философ Уиллард ван Орман Куайн в книге «Слово и объект» (1960) предложил радикальный тезис, известный как **неопределенность перевода**. Представьте себе лингвиста, который встречается туземное племя, говорит на неизвестном языке. Лингвист видит, как пробегает кролик, и туземец говорит «гавагай». Что означает «гавагай»? Может быть, «кролик» (вид). Может быть, «белое» (цвет). Может быть, «бегущий» (действие). Может быть, «шерсть» (материал). Может быть, «еда» (функция). Нет никакого способа проверить это однозначно, потому что любой эксперимент будет зависеть от уже принятых переводческих гипотез. Куайн делает вывод: перевода как единственно верного не существует. Есть только *пучок возможных переводов*, которые могут быть более или менее удобными, более или менее простыми, но не более «истинными», чем другие.

Так и с живописным символом. Голубь может быть: Святым Духом, символом мира, символом простоты и невинности, символом евхаристической

жертвы (если речь об освящении евхаристических Даров), античным символом Афродиты (в христианском переосмыслении), а может быть, просто птицей, которая залетела в комнату. Куайн сказал бы: мы не можем окончательно доказать, что художник «имел в виду» именно Святого Духа, а не что-то другое. Но мы можем показать, что интерпретация «Святой Дух» наиболее экономна, наиболее согласована с контекстом, наиболее подтверждена документальными свидетельствами (текстами того времени).

Это приводит нас к идее **семантического холизма**, которую развил другой американский философ, **Хилари Патнэм**, в статье «Значение слова “значение”» (1975). Патнэм утверждает, что значение символа никогда не определяется изолированно. Оно зависит от всей сети других символов, от всего языка в целом. Чтобы понять, что значит «голубь» в данной картине, мы должны знать, что в той же культуре означают «ворон» (грех, проклятие), «орел» (евангелист Иоанн, вознесение), «павлин» (бессмертие, гордыня), «курица» (быт, земное). Голубь — это не-ворон, не-орел, не-павлин, не-курица. Его значение рождается из различий.

Посмотрим на конкретном примере. В картине **Яна ван Эйка «Благовещение»** (1434–1436, Национальная галерея искусства, Вашингтон) свет семью лучами входит в комнату через окно. Семь лучей — это семь даров Святого Духа (премудрость, разум, совет, крепость, ведение, благочестие, страх Божий). Этот луч контрастирует с темнотой ниш — тьма символизирует Ветхий Завет, эпоху до пришествия Христа. Справа от Марии — белая лилия (чистота). Слева — отринутая в сторону скамья (символ падения Адама и Евы, которое искупается Благовещением). Ни один символ здесь не работает в одиночку. Свет обретает смысл только в оппозиции к тьме. Лилия — в оппозиции к скамье (чистота vs. грех). Даже пол — изображение ветхозаветных сцен, таких как агония Самсона — напоминает о Страстях Христовых. Значение — сеть. Вынуть один узел — значит разрушить всю ткань.

Между верой и разумом: Плантинга и реабилитация богословского символа

Мы прошли долгий путь. Мы знаем, что символы — это интенциональные предметы, которые могут иметь бытие без физического существования (Мейнонг). Мы знаем, что они обладают смыслом, отличным от значения (Фреге), и что этот смысл зависит от сети оппозиций (Патнэм). Мы знаем, что понимание символов требует восстановления пресуппозиций (Стросон) и что интерпретация всегда в некоторой степени неопределенна (Куайн). Мы также знаем, что позитивистская критика (Карнап) объявляет все религиозные символы псевдо-высказываниями, но что эта критика не учитывает непропозициональную природу живописи и понятие «языковой игры» (Витгенштейн).

Но есть еще один важный шаг. Можно ли, оставаясь в рамках аналитической философии (то есть уважая логику и ясность мысли), говорить о религиозных символах как о чем-то *серьезном*, а не просто как о «культурных конструктах» или «поэтических образах»? Американский верующий аналитический философ **Элвин Плантинга** дал на этот вопрос положительный ответ. В своей книге «Бог и другие сознания» (1967) он предложил следующий аргумент.

Мы, большинство из нас, верим, что другие люди обладают сознанием. У меня нет прямого доступа к вашему сознанию, читатель. Я не могу проверить, что вы не философский зомби (важнейший термин современных дискуссий о природе сознания) — существо, которое ведет себя как человек, но не имеет внутреннего опыта. И тем не менее я верю, что вы обладаете сознанием. Эта вера *рациональна*, хотя она и не основана на доказательствах. Она основана на аналогии с моим собственным сознанием и на том, что лучшая объяснительная гипотеза для вашего поведения — это наличие у вас сознания.

Плантинга говорит: если мы считаем рациональной веру в существование других сознаний, то мы также должны считать рациональной веру в существование Бога (или, в более слабой форме, веру в то, что религиозные символы отсылают к чему-то реальному). Потому что структура аргумента та же: у нас нет прямых доказательств, но вера является «базисной» (*properly basic*) — то есть такой, которую разумный человек может иметь без доказательств; особенно если он воспитан в определенной традиции.

Что это означает для нашей книги? Это означает, что мы не должны занимать позицию снисходительного агностицизма, когда анализируем, например, «Троицу» Андрея Рублева (около 1425 года). Мы не должны говорить: «Для верующих три ангела символизируют Троицу, но мы-то знаем, что это просто три вестника, посетившие Авраама». Вместо этого мы можем (и будем) анализировать картину *так, как если бы* ее символы отсылали к подлинной реальности — потому что именно так их понимал и художник, и его современники. Тогда мы становимся *добросовестными интерпретаторами*, которые чтут интенциональность другого сознания.

От анализа к опыту: континентальный поворот

До сих пор мы двигались в рамках аналитической традиции — той, которая делает акцент на логике, языке, истинности, референции. Это необходимый фундамент. Но есть нечто, что аналитическая философия, при всех ее достоинствах, ухватывает с трудом. Это *переживание* символа. Тот момент, когда вы стоите перед «Островом мертвых» Арнольда Бёклина (1880 год) и вас охватывает невыразимая смесь тоски, покоя, ужаса и красоты. Или когда вы смотрите на «Звездную ночь» Ван Гога (1889 год) и чувствуете, как небо пульсирует нечеловеческой жизнью. Аналитик скажет: «Голубой цвет в левой части картины имеет длину волны 470 нанометров, и он ассоциируется с меланхолией согласно опросам». Но это не передает *сути*. Для этого нужен другой язык — язык феноменологии и герменевтики, язык тех, кто спрашивает не «что означает символ?», а «каково *быть* в присутствии символа?».

Начнем с **Мартина Хайдеггера**, самого влиятельного философа XX века в континентальной традиции. В трактате «Исток художественного творения» (1935–1936, опубликована в 1950 году) Хайдеггер совершает переворот. Искусство, говорит он, это не изображение реальности, не подражание природе, не выражение чувств художника. Искусство есть *свершение истины*. Но что такое истина? Не «соответствие суждения факту» (это, по Хайдеггеру, вторичное, производное понимание). Истина, по-гречески *aletheia*, — это *раскрытие, выведение из потаенности, снятие покрова*. Мир по большей части скрыт, темн, непроявлен. Искусство *выводит* истину на свет, заставляет ее *случиться*.

Для Хайдеггера произведение искусства устанавливает *мир* и создает *землю*. Мир — это система значимостей, смыслов, богов, обычаев, решений. Это то, что мы понимаем, когда понимаем картину. Земля — это материальное, сопротивляющееся, укрывающееся, неисчерпаемое. Камень сопротивляется резцу, краски не сводятся к их цветовому обозначению, дерево панели напоминает о том, что оно когда-то было деревом. Земля — это то, что никогда полностью не переходит в мир, что остается темным, вещественным, *иным*.

Символ в живописи — это место *борьбы* (*Streit*) мира и земли. Возьмем «Распятие» Маттиаса Грюневальда из Изенгеймского алтаря (1512–1516). Мир этого распятия — христианское богословие искупления: Сын Божий умирает за грехи людей, страдание имеет спасительный смысл, смерть побеждается смертью. Земля этого распятия — истерзанное тело с зеленоватой кожей, покрытое гнойными ранами, с неестественно вывернутыми пальцами, с терновым венцом, впившимся в плоть. Это тело сопротивляется любому «смыслу». Оно просто *болит*. Оно не «означает» страдание — оно *есть* страдание.

Величие Грюневальда, если следовать Хайдеггеру, в том, что он *держит* эту борьбу. Он не разрешает ее ни в чистую идею (теология без боли), ни в чистую материю (боль без смысла). Символ — крест, тело, кровь — это не обозначение искупления. Это *место*, где искупление и страдание сталкиваются лицом к лицу и рожают ту почти невыносимую напряженность, которая заставляет зрителя XIV века (алтарь стоял в монастыре, где лечили больных чумой) плакать или падать на колени.

Хайдеггер учит нас: символ не прозрачен. Он не «окно» в значение. Он — *поле битвы*. И чем сильнее битва, тем больше произведение. И если Хайдеггер говорит об истине как событии, то **Морис Мерло-Понти** требует рассуждать о *видении* как телесном, плотском акте. В своей поздней работе «Око и дух» (1960) он развивает теорию, которая переворачивает наше представление о том, как мы смотрим на картины.

Обычно мы думаем: есть внешний мир (столы, стулья, люди, деревья); есть наш глаз, который регистрирует свет; и есть мозг, который обрабатывает сигналы. Картина — это имитация внешнего мира, созданная красками. Мерло-Понти говорит: нет. Видение — это не пассивная регистрация. Это *активное взаимодействие*. Художник — это тот, кто «отдает свое тело миру», чтобы мир стал видимым. Цвет — это не свойство объекта, а *способ, которым мир воздействует на тело*.

Что это означает для символа? Символ, по Мерло-Понти, не добавляется к изображению извне, не «навешивается» на него культурой. Он укоренен в самой структуре видимого. Возьмем глубину на картине. Когда Рафаэль в «Афинской школе» (1509–1511) изображает Платона и Аристотеля в центре, а своды уходящими вглубь, — это не просто перспективная конструкция. Глубина — это символ *невидимого*, которое со-присутствует видимому. Мы не видим «смысл» философии, но мы видим *расстояние* между Платоном (указывающим вверх, на мир идей) и Аристотелем (указывающим вперед, на мир опытной науки). Это расстояние — не физическое (в сантиметрах), а *смысловое*. И оно *видимо* благодаря расположению фигур, архитектуре, свету.

Особое место у Мерло-Понти занимает мотив **зеркала**. В картине Эдуарда Мане «Бар в Фоли-Бержер» (1882) огромное зеркало за спиной барменши