

символическое послание, а какие — нет. Скамья со львами, стоящая в комнате Девы Марии, где она встретила архангела Гавриила, — это просто бытовая деталь или указание на то, что Богородица, восседающая на престоле, как у царя Соломона (3 Цар. 10:18–20), — это Престол Премудрости (*Sedes sapientiae*)?³ Но важно, что, помимо символики, в средневековых изображениях есть не менее значимый уровень — семиотические принципы, по которым построена композиция и разворачивается повествование. Они определяют, как устроено визуальное пространство («сцена», на которой действуют «актеры»), как движется время рассказа, как выстраивается иерархия персонажей, как видимое отделяется от невидимого, сакральное — от профанного и т. д. Некоторые из этих принципов или приемов прямо отвечают за то, чтобы зритель смог «прочитать» изображение — понять, что происходит в кадре, кто есть кто, и о чем ему говорит этот образ. Другие тоже участвуют в конструировании смысла, но не столь прямо. Например, чередование цвета нимбов у стоящих рядом святых придает сцене внутренний ритм и усиливает ее эмоциональное воздействие, но никакого символического послания ни в самих цветах, ни в их вариациях найти не выходит. Этот уровень можно назвать визуальным синтаксисом⁴. В одном английском Апокалипсисе

3
 Апокалипсис.
 Англия, XIV в.
 Paris.
 Bibliothèque
 de l'Arsenal.
 Ms-5214. Fol. 15v



XIV в. мы видим странную сцену: слева в воздухе, прижавшись ногами к рамке, висят два человека, которых пожирает какой-то монстр в короне. Правее они же стоят, обратив взоры на рушащийся город, а сверху они возносятся на небеса. Вернее, их тела уже скрылись в облаке, и в кадре остались только полы одежд и босые ступни [3]. Это два «свидетеля», которые, как сказано в 11-й главе Откровения Иоанна Богослова, в конце времен будут в течение 1260 дней проповедовать, облачившись во вретича. В средневековой традиции их чаще всего отождествляли с пророками Илией и Енохом, которые выступают против Антихриста. «И когда кончат они свидетельство свое, зверь, выходящий из бездны [т. е. сам Антихрист], сразится с ними, и победит их, и убьет их, и трупы их оставит на улице великого города, который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят». Но три с половиной дня спустя в них войдет «дух жизни от Бога», они восстанут и, по повелению небесного гласа «взойдите сюда», в облаке вознесутся на небо. И тогда случится «великое землетрясение», и десятая часть города рухнет. **Н**а миниатюре вся эта череда событий показана в одном кадре. Потому фигуры убитых, воскресших и возносящихся «свидетелей» повторяются трижды. Время сгущается в симультанную композицию (в англоязычной литературе такой прием часто называют *continuous narration*)⁵. Здесь фон, на котором разворачивается действие, выглядит предельно условно, а фигуры странным образом пересекаются в воздухе. Даже если не знать о существовании подобных примеров, зритель вряд ли решит, что на миниатюре изображены три пары летающих близнецов. **О**днако бывают симультанные образы, которые выглядят намного естественней. И потому современному зрителю, который привык к классической живописи, стремящейся соблюсти единство пространства и времени, прочесть их уже не так просто. На одной алтарной панели из Каталонии мы видим Августина Блаженного (354–430), который сидит за книгой в своей келье-«кабинете» [4]. Сцена, открывающаяся за окном, — это не вид, который он мог бы увидеть, если бы повернул голову, а один из эпизодов его жития, где он сам же и действует. Однажды во время прогулки он размышлял о Троице и увидел ангела в облике младенца, который ложкой вычерпывал воду из моря в ямку, проделанную в песке. На вопрос, что он делает, тот отвечал, что попытки постичь человеческим разумом природу три-

единого божества столь же бесплодны, как и это занятие. На алтарной панели фигура св. Августина повторяется дважды (в келье и вдали), а вид из окна оказывается условным приемом, который позволяет включить в основную сцену дополнительный эпизод-комментарий. **Т**аких принципов, которые чрезвычайно важны для понимания средневековых изображений, можно вспомнить немало. В сборнике житий, созданном в Париже во второй четверти XIII в., в одном из инициалов изображен город, а в нем толпа черноликих людей в островерхих шапках. Из-за стен к ним обращается бородатый святой, который изображен выше, чем крепостная башня⁶. Это св. Христофор — по средневековому преданию, он был родом из расы гигантов. Примерно в то же время в Южной Италии, во владениях Фридриха II Гогенштауфена, был создан литургический свиток (*Exultet*). В нем есть изображение юного императора, который восседает на престоле между двумя порфирными колоннами, обозначающими зал дворца. Он примерно в два раза выше стоящих вокруг людей⁷. Но перед нами вовсе не властитель-гигант — мастер изобразил его огромного роста, чтобы вознести его над подданными и подчеркнуть величие императорской власти. Глядя на такие изображения, важно понимать, где высоту людей или предметов требуется понимать буквально, а где — метафорически. **К**роме того, следует обращать внимание на то, как персонажи развернуты к зрителю: анфас, в профиль, в три четверти или как-то иначе. Хорошо известно, что в средневековой иконографии фронтальный разворот был обычно зарезервирован за фигурами, наделенными земной или небесной властью, как император или Христос. Такой образ (вернее, изображенный на нем прообраз) повелевал зрителем, а зритель воздавал ему почести или молился. А негативные персонажи часто изображались в профиль — так, что зритель не мог встретиться с ними взглядом. Примеры, которые доказывают это наблюдение, не сложно найти в византийском, оттоновском, романском, реже в готическом или ренессансном искусстве⁸. **Н**о важно помнить, что вариации анфас — три четверти — профиль использовались не только для того, чтобы продемонстрировать место персонажа на абсолютной шкале добра-зла или величия-малости. Они позволяли показать его роль и на относительной шкале — в иерархии персонажей, действующих в кадре. Представим Тайную вечерю. Христа, как правило, изображали фрон-



4
Таррагонская
школа.
Св. Августин
(одна из панелей
алтаря).
Вторая половина
XV в.
Museu Episcopal
de Vic. № MEV 625

тально — ровно по центру стола (в одной французской рукописи рубежа XI–XII вв., дабы подчеркнуть божественное величие Спасителя, его нарисовали в два раза выше учеников⁹). С обеих сторон, слегка развернувшись к нему, сидят апостолы, а где-то в углу или на противоположной стороне стола оказывается Иуда Искариот — будущий предатель. И он, единственный из собравшихся, показан в профиль [5]. **В** Позднее Средневековье Иуду, как и других грешников, иноверцев и еретиков, часто представляли утрированно безобразным. Уродство черт должно было продемонстрировать его внутреннюю порочность и вызвать у зрителя ненависть к архизлодею, который продал Спасителя. Один из главных «атрибутов» Иуды (и иудеев), который тогда

применялся в иконографии Страстей, — хищный, загнутый крючком нос. А он, конечно, был лучше виден, когда злодея изображали в профиль¹⁰. Но нередко можно встретить образы, где и праведные апостолы были развернуты в профиль (и это ничуть не ставило под сомнение их святости), а Сатана как повелитель ада предстал анфас (что не означало его реабили-

5
 Бенедикционал.
 Регенсбург,
 ок. 1030–1040 гг.
 Los Angeles.
 The J. Paul Getty
 Museum.
 Ms. Ludwig VII 1.
 Fol. 38



Тайная вечеря. Христос, сидящий во главе стола, изображен анфас, а собравшиеся вокруг апостолы — в три четверти (причем цвета их нимбов чередуются через один: светло-синий, светло-зеленый, светло-синий). Иуда Искариот, отсаженный на противоположную сторону стола, единственный остался без нимба и развернут в профиль. Черная птица, влетающая ему в уста, означает дьявола, который им овладел (Ин. 13:27).

тации) [6–8]. В статичных, иератических композициях, представлявших Бога или государей во славе, применялись одни принципы, а в повествовательных сценах, — несколько иные. Ведь чтобы показать взаимодействие персонажей друг с другом, их часто требуется развернуть друг к другу. В динамических сценах часто встречаются ракурсы, которые были едва представи-



6
Бенедикционал.
Регенсбург,
ок. 1030–1040 гг.
Los Angeles.
The J. Paul Getty
Museum.
Ms. Ludwig VII 1.
Fol. 47v

Пятидесятница — нисхождение Святого Духа на апостолов. Шесть апостолов во главе с Петром и Павлом, которые сидят к зрителю лицом, показаны в разворот, поскольку смотрят вверх, на голубя, символизирующего Святого Духа. А среди оставшихся шести, которые расположены ближе к зрителю, четверо нарисованы в профиль, а двое даже спиной к зрителю. И в этом нет никакого неуважения — лишь стремление расположить персонажей по кругу и подчеркнуть ритм фигур: профиль — спина, синий нимб — нимб зеленый.

мы на статичных изображениях, предназначенных для поклонения и молитвы. В иконографии трудно найти какую-то неизменную «грамматику». Если ее можно сравнить с языком, то это язык, состоящий из множества диалектов, а значение многих «слов» — т. е. символов и приемов — определяется только контекстуально.

7
Роскошный
часослов герцога
Беррийского.
Одна
из миниатюр,
добавленных
Жаном Коломбом
в 1485–1486 гг.
Chantilly. Musée
Condé. Ms. 65.
Fol. 126



Царствие Небесное. Вокруг Бога и Девы Марии, восседающих на престоле, выстроились сонмы святых. Те из них, что стоят в «партере» перед небесным троном, развернуты к зрителю спиной, так что мы видим лишь «затылки» нимбов.