

М. Н. Соколов

AB ARTE RESTAURATA.
САКРАЛЬНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО
В «ИЕРОТОПИИ» НОВОГО ВРЕМЕНИ

Как хорошо известно, сама новая история, точнее ее раннесовременный, ренессансно-просветительский период пролагает свои первые рубежи преимущественно эстетически, в историко-художественном регистре. Собственно, как показала одна давняя конференция, лишь в сфере искусства (а не в сферах экономики и политики, где в основном трансформировались заложенные еще в средневековые традиции) эпоху Возрождения можно счесть состоявшейся безусловно, четко и зримо¹. Все начиналось со слов Гиберти, Виллани, Вазари и других авторов о великом «обновлении искусств» после долгих веков средневекового «упадка». Так что впервые решающим хронотопическим фактором стали произведения, энергично замещавшие те мифологизированные природные циклы, деяния верховных богов и властителей или эсхатологические ориентиры, что лежали в основе прежних исторических систем. Счет нового времени пошел «*ab arte restaurata*» (здесь и далее курсивы автора), с восстановления искусств или, если вспомнить, как тогда чаще всего понималось слово «реставрация», с возвращения их на трон, на почетное место, которое они занимали в античности². Художественные пограничные вехи открыли такое пространственно-временное поле, которое

¹ См.: Actes du colloque sur la Renaissance organisé par la Société d'histoire moderne. P., 1958.

² Выражение «*ab arte restaurata*» точно выражает дух ренессансной историографии, однако принадлежит автору более позднему. Это немецкий арт-историк И. Ф. Крист, который начинает периоды этой «реставрации», как это обычно и принято до сих пор, в Италии с XIII, в Нидерландах с конца XIV, а в Германии с конца XV в. (см.: Christ J. F. Abhandlungen über die Literatur und Kunstwerke, vornehmlich des Altertums. Lipsiae, 1794. «Хроноэстетическая» схема содержится тут в разделе, посвященном жизнеописанию Л. Кранаха Старшего).

явилось действительно «новой» историей, новой не только в смысле своей свежей современности, но и аксиологически новой, сфокусированной в эстетических переживаниях, впоследствии неотъемлемых от всех сколько-нибудь этапных суждений о Ренессансе (как это имеет место, в частности, в некоторых ключевых текстах Мишле, окончательно закрепившего это понятие во французском языке)³.

Прежде, если свести все к простейшей бинарной схеме, существовали лишь два сакральных пространства, две иеротопии — древняя, магическая, и средневековая, религиозная. Теперь же (т. е. на протяжении XIII–XVI веков, от Джотто до Вазари, от первооткрывателя новой эпохи до ее первого историографа, «первоописателя») к ним активно прибавляется и третья «иеротопия», которую мы будем маркировать кавычками. Не имея возможности подробно излагать топические различия между магией и религией, скажем лишь, что содержание трех иеротопий последовательно распредмечивается, представляя все более и более виртуальным⁴. Иным словом, не чем-то абсолютно ирреальным, но обязательно требующим что-то дополнительно додумать и дообразить, тогда как древний сакральный предмет можно лишь магически использовать или археологически найти, но не взять из чистого (обычно относящегося к позднейшим, романтическим векам) вымысла. Сакрум вещей, сакрум образов и, наконец, сакрум идей (причем идей, постоянно находящих свое художественное выражение) — такую мета-историческую последовательность можно схематически наметить, дабы затем перейти к примерам ее конкретизации в произведениях. Ведь конкретные произведения лучше всего все показывают, не заставляя нас прибегать к популярному (в связи с понятием виртуальности) слову «утопический», предполагающему, согласно своей этимологии, нечто несуществующее, тогда как произведения вполне доступны всем органам чувств вплоть до осязания.

Предварительно, однако же, задержимся на иеротопии средневековой. Это необходимо, поскольку, если вполне ясно, чем предмет отличается от образа (как бы ни понимать данное слово — теологически, гносеологически либо, наконец, чисто художественно), то различия между образом и идеей рисуются уже весьма смутно. Это вполне естественно.

³ См. об этом, в первую очередь: *Haskell F. History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past.* New Haven & London, 1993 (монография эта по сей день остается, вероятно, лучшим обзором процесса эстетизации истории, написанным, правда, не столько с философских, сколько с художественно-фактографических позиций).

⁴ Мы подробно излагаем данный процесс в наших книгах: *Соколов М. Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения.* М., 1999; *он же. Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства.* М., 2002 (оттуда мы заимствуем и несколько примеров, включая финальную цитату из Честертона).

Само понятие Образа в его исконном, богословском значении уже знаменует некую неопределенность, которая, если мы сопоставляем разные переводы Библии на новоевропейские языки, с веками лишь возрастает. Так, в старославянском переложении 24-го псалма (стих 14-й) мы читаем: «Держава Господь боящихся Его», в соответствующей латинской строке: «Firmamentum (твердь) est Dominus timentibus eum», у Лютера: «Der Herr ist denen Freund, die ihn fürchten» («Господь — друг для боящихся Его»), и в русском переводе: «Тайна Господня — боящимся Его». Так что, в итоге, «держава» и «твердь», то есть нечто (при всех своих этических ассоциациях) космологическое или даже ландшафтное, потенциально-зримое, сменяется «другом», понятием всецело этическим и достаточно зыбким, а затем совсем уж невещественной «тайной». Образное здесь предполагает неполную, как всякое богочеловеческое сравнение, истину, установленную в виде префигуративного (или, согласно православному словоупотреблению, прообразовательного) залога. То же распределчивание (но, в сравнении с Ренессансом, лишь начальное) мы наблюдаем и в средневековом искусстве. «Истинные иконы» — это нерукотворные, явленные иконы, а частный арт-объект, каким бы эстетически совершенным он ни был, всегда менее ценностно-значителен, нежели его тип (запечатленный в линейной и почти невещественной прописи); последний же, в свою очередь, безмерно уступает сверхчувственному божественному Прототипу. И собственно сакральное размечает здесь свою топику отнюдь не художественным качеством или впечатлениями от этого качества, не эффектами и аффектами — ведь, согласно церковному преданию, иконы могут сами совершенствоваться, наглядно себя обновляя⁵, а источниками чудотворений (в том числе мироточения) становятся порою самые простые фоторепродукции с них.

Различие же между двумя разными сакральными мирами, двумя разными сакрумами во многом разъясняется при обращении к риторической традиции. Именно благодаря риторике арт-предмет идеализируется, точнее идеефицируется, к нему прирастают впечатления, превращающие его в особого рода «эстетический предмет»⁶, и античная риторика с ее многословными экфразами, порою домысливающими то, чего в реальной арт-композиции и быть не могло (домысливающими даже

⁵ *Мефодий*, архиепископ. О знаменнии обновления святых икон. М., 1999.

⁶ Здесь можно опустить сложную, восходящую к Гегелю, предысторию данного понятия, ограничившись лишь текстами Бахтина. Эстетический предмет представляет собой действительность, но «действительность особого, чисто эстетического порядка», ту, что реализуется в «художественно-творящей форме», во «взаимодействии творца и содержания» (см. ссылки на «Эстетический предмет» в индексе книги: *Бахтин М. М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994, а также: *Соколов М. Н.* Время и место..., с. 284).

звуки)⁷, является одним из тех важнейших, наряду с художественным натуроподобием, факторов, которые и делают классическую античность настоящим «Проторенессансом». Экфразы — популярный жанр и византийской литературы, но ее *evidentia* и *repraesentatio* («очевидность» и «представительность», понятия, краеугольные и для новоевропейской культуры) обретают здесь совершенно иной ракурс. Описанные Павсанием языческие «иеротопии» — это, конечно, дань божествам, в том числе Мнемозине, музе памяти, чей источник в Лебадии позволяет испившему из него вспомнить «все, что он видел, спускаясь в пещеру (прорицаний)» («Описание Эллады», 9, 39, 8). Однако, в первую очередь, это, согласно исконным принципам античной риторики, воспроизведение самого меморативно тренируемого процесса сознания, которому теперь, после книги Павсания, вроде бы уже и не обязательно спускаться в пещеру, ибо магический акт превратился в памятную картинку. Авторы же раннехристианские и византийские, действуя в том же, чисто ментальном, регистре, лишают его уже всякой самодостаточности, нравоучительно подводя (даже если описываются не христианские храмы, но языческие статуи) к разного рода духовным истинам — к «неугасному свету мудрости» в изваянии Гомера или добродетелям Юстиниана и Феодоры, проступающим сквозь купол храма (речь идет, соответственно, об «Описании изваяний в общественном гимназии» Христора Коптийского кон. V — нач. VI вв. и «Освещении купола храма Св. Софии» Павла Силенциария VI в.)⁸. Архитектурно-экфрастическая риторика (у того же Силенциария или, скажем, у Николая Месарита, описывающего церковь Свв. Апостолов в Константинополе) конкретно показывает, как Образное (с большой буквы) начало заменяет магическую вещественность, делая зримое в сакральном пространстве не только рубежным предварением незримого, но и непременной частью последнего, незримого и недоступного лишь в силу слабости и косности земных чувств. Об этом говорят и граффити, ос-

⁷ См. описание Либанием (IV в.) росписи или мозаики в Доме собраний Антиохии — с упоминанием даже «голосов» изображенных там крестьян (см: *Баксендолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин / Пер. с англ. М., 2003, с. 2.*

⁸ Толкуя о Павсании и других авторах, в частности и об антично-византийской риторике в целом, мы опираемся на следующие публикации: Памятники византийской литературы IV–IX веков. М., 1968 (Христор Коптийский); *Goldmann St. Topoi des Gedenkens // Gedächtniskunst. Herausgegeben von A. Haverkamp und R. Lachmann. Frankfurt-am-Main, 1991, S. 146–155* (о Павсании); *James L., Webb R. To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium // Art History. Vol. 14, 1991, № 1, p. 1–17*; *Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1980*; *Summers D. Representation // Critical Terms for Art History / Ed. R. S. Nelson and R. Schiff. Chicago & L., 1996, p. 3–16*; *Webb R. The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in “Ekphrasis” of Church Building // DOP 53 (1999), p. 59–74* (о Николае Месарите).

тавлявшиеся на стенах святилищ позднеантичными паломниками. В языческом мире эти надписи, фиксирующие симпатическую связь паломника с мистериальной средой, наносились лишь на внешние подходы к недоступному профанам «жилищу бога», в христианском же храме, где божество присутствовало повсюду (благодаря открывающемуся в литургии домостроительству спасения), они встречаются даже в самых средоточиях священнодействия⁹. Таким образом, по мере христианизации Европы сама сакральная среда предстает и более открытой, прозрачной, и более умозрительно-имматериальной (во всяком случае, в укоренившемся представлении о ней). Это отнюдь не такое пространство, из которого можно что-то художественно сотворить, его начала и концы апокалиптически трансцендентны.

Та же третья метаисторическая эпоха, что начинается с «возвращения на трон» искусства (ведь Вазари и другие гуманисты как раз и мыслят об античности как о «Предвозрождении», о великом прообразе нынешнего расцвета), замыкает эти начала и концы на акте художественного, пусть даже «богопостигающего» и по-своему трансцендентного, но все-таки человеческого творчества. Часто полагают, что тут просто формируется прекрасный натуроподобный мир, который, по мере кристаллизации этого натуроподобия, от средневековья отпадает. На деле же речь идет о длительном плотном соседстве средневековья и Ренессанса (равно как и их обоих с магической древностью), о длительном, говоря языком Мартина Бубера, «междущарствии» («Reich des Zwischen»), где древне-средневековое и новое времена-пространства или магиико-религиозные сакрумы и квазиэстетическое созерцание друг к другу тесно примыкают. И двумя особо экспрессивными фокусами такого соседства предстают в XV–XVI вв. два вида искусства: вытесняющий икону *Andachtsbild* («образ частного благочестия» или «медитативный образ») и *trionfi*, «триумфы», временные оформительские ансамбли, создававшиеся по случаю «полюдья», т. е. объезда сувереном своих владений либо по случаю каких-то иных достопамятных событий.

Оба они, в малом и большом масштабах, раскрывают не только начальное отделение, но и саму природу нового сакрума, его, если можно так выразиться, «литургические» атрибуты. В *Andachtsbild* (е (или «*sacra meditazione*») как его называли в Италии), от его тречентистских предварений до образов Джованни Беллини и Рафаэля, на базе средневековой иконографии надстраивается целый пласт лирических размышлений и переживаний о божестве, пласт именно медитаций, отнюдь не исключаяющих молитву, но параллельно сопутствующих ей, — по-

⁹ *Eck W.* Graffiti an Pilgerorten im spätrömischen Reich // Akten des XII Internationalen Kongresses für christliche Archäologie. Roma, 1995, S. 206–222.

добно тому как это происходит в религиозной поэзии. Это поэзия задумчивых наглядных метафор, сопоставляющих, в русле крепнущего натуроподобия, конкретную земную личность с определенным святым, Богородицею, изредка даже с самим Христом, конкретную местность, чью-то «малую родину», с Небесным Иерусалимом, и, наконец, натюр-мортные детали — со Страстями Господними и Евхаристией. Сам процесс благочестивого раздумья предстает тут (что совершенно не свойственно классической иконе) вполне осязаемым, мягко, но властно вовлекающим зрителя в свое поле, тогда как персонажи иконы, напротив (по выражению Флоренского), сами «выходят к нам», чему активно способствует и «обратная», не продолжающая зрительский мир, а контрастно «выходящая» к нему перспектива. Мысль заключается теперь в картинную раму, и характерно, что гуманист Лоренцо Валла в своей «Проповеди о таинстве евхаристии» (середина XV в.), объясняя как пресуществление может произойти сразу в нескольких местах, неожиданно уподобляет это «картине, которая, как нам верится, так тесно связана с образом человека, что не может содержать ничего, чего не содержится в самом человеке, — и тогда то же самое можно наблюдать и в других (аналогичных) картинах»¹⁰. Древнемагический фетишизм, отождествляющий изображение с моделью, здесь довольно-таки парадоксально эстетизируется, будучи переведенным в сферу человеческих мнений или «верований» о живописи («*crederemus in pictura...*»).

Так возникает та метаисторическая «складка», которая, по словам Делеза, существует как следствие разрыва в столкновении различных сил, пребывая одновременно важнейшим элементом формообразования¹¹. К тому же процессы художественной ментализации разворачиваются не только в «медитативных образах», но и в реальной городской среде — во время разного рода «триумфов». Самое существенное в этих городских торжествах даже не сам тот факт, что они пристраивали светскую политику к церковной истории: так, в Венеции на Благовещение отмечалось основание города, на Вознесение — «обручение с морем», а на св. Исидора — раскрытие заговора Марино Фальери (ведь и в Византии любой крупный церковный праздник являлся параллельно выражением местного патриотизма, еще, правда, не отделившегося столь резко и рельефно). Куда важнее, что это отделение, действительно рельефно-убедительное, — в силу обилия иллюзионистических изображений и актерских «живых картин» — обретало характер умственного концепта, который разворачивался перед зрителем во всем своем

¹⁰ *Trinkaus Ch.* In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought. Vol. 2, Chicago, 1970, p. 636.

¹¹ *Deleuze G.* Le Pli. Leibniz et le baroque. P., 1988.

пышном величии. Восприятие активно двоилось на благочестие и любовование: недаром миланский паломник П. Казола сообщал в конце XV в. (касательно венецианской процессии Тела Господня), что он еще никогда не видывал «такого послушания и таких зрелищ» («*tali obedientia a tali spectaculi*»). Горожан окружали целые улицы «прекрасных историй» (любая сюжетная картина обозначалась в тогдашней Италии словом «история» — «*istoria*»), и они динамически менялись на глазах, являя монументальный спектакль социума, который мудро регулируется верховной властью, превращающей праздничную «процессию в конституцию»¹².

Хотя двуединые религиозно-светские праздники происходили, разумеется, во вполне реальном и эмпирически-осязаемом городе, их пространство пребывало «чисто воображаемым», виртуальным, «не дефинируемым в виде чисто интерьерного либо чисто экстерьерного»¹³ — равно как, добавим, в виде чисто объективного или чисто субъективного. Так формировался «третий мир», та интеллектуально-эстетическая «иеротопия», которая порою охватывала даже и природу, вводя в сценическое действие «горы, острова, настоящие воды, сражения на суше и на море, с небом и адом» (о чем хвастался в 1561 г. в письме Микеланджело ювелир и скульптор Леоне Леони, сообщая о своих работах в Мантуе)¹⁴.

Но праздник все же слишком эфемерен, чтобы служить надежной парадигмой ренессансного «государства как произведения искусства» (по знаменитой формуле Буркхардта). Отдельное здание, если оно дошло до нас в аутентичном состоянии, несравнимо удобнее. Идеальный пример того, как реальное пространство превращается в художественно-виртуальное или в арт-пространство, — это Палаццо Веккьо, флорентийская ратуша, которая служила некоторое время и дворцом¹⁵. Заложенное в конце XIII в., оно имело весьма сложную строительную историю, но для нас важен, в первую очередь, тот факт, что в середине XVI в. его перестраивал Вазари (который тогда же стал и главным автором здешних фресок). Символика соответствий макрокосма природы

¹² Muir E. Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento / Пер. с англ. Roma, 1984, p. 221 (здесь же приведена и использованная нами цитата из П. Казоло, p. 255). Благодарим И. А. Смирнову, любезно обратившую наше внимание на эту книгу.

¹³ Chastel A. Le lieu de la fête // *Fables, formes, figures*. Vol. 1. Paris, 1978, p. 424.

¹⁴ Цит. по: Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 2. М., 1991, с. 121 (знаменательно, что Анненков цитирует Леони в контексте столь же грандиозного переоформления центра Петербурга в связи с постановкой массового спектакля «Взятие Зимнего дворца» к трехлетию юбилею Октябрьской революции).

¹⁵ Здесь мы руководствуемся как своими собственными впечатлениями, так и художественно-топографическими указаниями из кн.: Muccini U., Cecchi A. Palazzo Vecchio. Firenze, 1989.

и микрокосма человека, которая является тут необходимым идейным стержнем, — ибо, по замечанию Вазари, «гармония первоэлементов (т. е. Воды, Огня и т. д.) служит основой гармонии государства» — сосредоточена в нижнем и верхнем пределах здания. Иными словами, на нижнем этаже, в кабинете («студиоло») Франческо I Медичи, где показано, как четыре первоэлемента изучаются и регулируются человеческим искусством (при сборе жемчуга в Воде, алхимическом обуздании Огня и т. д.), и на верхнем этаже, в Зале Элементов, где представлен уже не жанровый, а всецело мифологический, более отвлеченный вариант той же четырехчастной темы. Главным же историческим музеем служит в Палаццо Веккьо огромный нижний зал, так называемый «Салон чинквеченто». Здесь, на стенах и потолке, размещено (опять-таки, по словам самого автора) «сорок больших историй» о батальных и дипломатических обстоятельствах давнего и совсем недавнего флорентийского прошлого, причем, как специально подчеркивает Вазари, все это было написано с «натуры и на месте», с точным соблюдением локальной топографии.

В своих «Жизнеописаниях» Вазари еще не раз возвращается к проблеме пейзажной аутентичности. Так, он рассказывает, что представил в росписях для кардинала Фарнезе (в римском дворце Сан Джорджо, ныне Палаццо делла Канцеллерия) в «Деяниях папы Павла III» берег Тибра, собор Св. Петра, а также аллегии Живописи, Скульптуры и Архитектуры, которые развертывают перед папой план собора (чье реальное воплощение можно увидеть из окон данного дворца). Мы узнаём там же, у Вазари, что и Джулио Романо, украшая виллу Медичи-Мадама, тоже в Риме, у подножия Монте Марио, «изобразил весь пейзаж Монте Марио и как в Тибре тонет Максенций», чтобы за окнами, реальный вид из которых в основном идентичен ландшафту на фреске, возник, таким образом, правдоподобный просвет в римское прошлое, в день победы Константина, первого христианского императора, в битве при Мильвийском мосту (312 г.). Принцип подобного дублирования пейзажной реальности картинами предусмотрен и в самом Палаццо Веккьо. «Комнату Гвальдрады» тут опоясывает целый фриз, составленный из видов восьми ключевых городских точек, частично обозримых с данного, третьего, этажа, — это пьядца делла Синьория (рядом с дворцом), пьядца дель Дуомо, виа Ларго и т. д., где происходят (имея в виду картины) различные празднества и турниры, за исключением моста Санта-Тринита, где ничего не происходит, а просто фланируют горожане. Тут же, на третьем этаже, создан и более широкий, геополитический обзор — в Зале географических карт, с большим глобусом в центре и картами почти всех известных тогда земель, заключенных в рамы и вмонтированных в стены в виде панно (включая карту «Скифии», ох-

ватывающую северную Русь вкупе с частью Урала). Тем самым зрение, поэтично возвышаясь, обретало воистину вселенский, макрокосмический размах; не надо забывать также и о пронизывающей всю иконографическую систему дворца астрологической символике, которая подспудно данный макрокосмизм усиливала. Но даже и не это самое главное. С окон третьего этажа и мезонина открываются замечательные виды на реальный город, в особенности с примыкающей к Залу Элементов открытой Террасы Сатурна. С этой террасы спланирована, именно спланирована как вид, панорама южной части Флоренции с кварталом Ольтарно, крепостью Бельведере и знаменитыми холмами — панорама, над которой нависает (имея в виду расписной плафон) царство Сатурна, управляющего Временами Дня и еще раз повторенными Четырьмя Элементами. В результате натура, пропущенная через искусство, сперва в подражании ей, а затем в архитектурном обрамлении реального ландшафта, обретает завершенную виртуальность, будучи внешне вполне эмпирической, но в то же время творчески преображенной аллегориями и картинами верховной власти. И это уже не рукотворное, а чисто интеллектуальное преображение, то творчество-в-уме, которое и составляет прозрачное и плотное наполнение нового сакрума.

Подобная «оптоцентрическая» (по выражению М. Фуко) иконология повторяется в тысячах ренессансных дворцов и вилл. Ведь, по сути, ничто, включая макро-микрокосмическую символику, галерею карт и запрограммированные ландшафтные виды, в Палаццо Веккьо не уникально, и, скажем, Палаццо Дожей с его историко-мифологическими росписями, завершающимися небесным воспарением Венецианской республики, значительно более знаменит и еще более эффектен. В целом же, что и предполагается «живыми картинами» реальных ландшафтов, все становится гораздо масштабней, выходя за пределы штучных зданий в градостроительную среду. Предпосылки театрализации города закладываются еще в треченто, когда на базе средневековой схоластической оптики разрабатываются законы архитектурной перспективы, и из плотной массы домов начинают вычленяться, как основа городской «сценографии», специально оформленные площади и перекрестки — тем самым создаются особые очаги репрезентативного, созерцательного пространства¹⁶, резко отличающегося от тесного окружения романо-готических соборов, которые можно полноценно созер-

¹⁶ См.: Soragni U. Spazio pubblico e spazio rappresentativo nelle città e nei centri “nuovi” di secolo XIV: dalle arche scaligere veronesi alle pianificazioni a “croci di strade” // Lo spazio nelle città venete 1348–1509. Roma, 1997, p. 71–88; Trachtenberg M. Dominion of the Eye: Urbanism, Art and Power in Early Modern Florence. Cambridge, 1997; Bek L. La prospettiva nell’ambiente urbane: un concetto spaziale ed il suo significato // *Analecta romana de instituti danici*. Vol. 25. 1998, p. 129–139.

цать лишь совсем издалека. Так постепенно образуется такого рода идеальный город, который является в равной мере натуральным и виртуальным, т. е., иными словами, сущим и не-сущим. Составляя систему перспективно рассчитанных и в значительной мере политически-агитационных зрелищ, консолидирующих общество подобно ренессансным *trionfi*, такой город, прежде всего, чарует своей красотой. Ведь именно последняя, как пишет Альберти («О зодчестве»), лучше всего защищает «от злоумышленников» («ничем здание, пребывая невредимым, не будет ограждено от человеческого разрушения более, чем достоинством и красотой»). А главным модулем данного великолепия неизменно пребывает не тектоника сама по себе, но живописная картина, к которой всякое значительное здание, а тем паче всякий ансамбль сводится благодаря все той же центрально-перспективной системе, предполагающей первичность живописи и вторичность архитектуры. Об этом пишет С. Серлио, напоминая в своей «Книге о геометрии и перспективе» (1545), что «все великие зодчие нашего времени», Браманте, Рафаэль и другие, «начинали как живописцы».

В новом топосе — который, по сути, находится не на земле или на небе, т. е. не на какой-то хозяйственно или ритуально освоенной территории, равно как и не в образно-трансцендентном измерении, а где-то в сфере восприятия, между глазом и мозгом — нарождаются совершенно новые «священные предметы» и нового типа «священнослужители». Известно, что главные изобретатели центральной (или прямой) перспективной системы, а именно Брунеллески и Альберти (согласно Манетти и анонимному биографу Альберти), создавали и с огромным успехом показывали особого рода «демонстрации» (или, говоря более китчевым языком, «гляделки»), которые прежде, в древности или средние века, могли найти лишь сугубо магическое, т. е. по-своему прикладное, но уж никак не художественно-«оптоцентрическое» применение. Одна из них (у Брунеллески) представляла собой флорентийскую городскую ведуту на доске, снабженной ради вящей достоверности и точной зрительной корректировки серебряной пластинкой, отражающей настоящее небо, а также отверстием и зеркалом, благодаря которым, заглянув в отверстие сзади, казалось, что видишь не картину, а «саму натуру» («*il porgio vero*»; заметим в скобках, что «*vero*» означает по-итальянски также и истину). Другая же (у Альберти) воспроизводила уже целиком рукотворный, помещенный в ящик, но гораздо более обширный пейзаж с морским заливом, где сияло солнце или (в ночном режиме) мерцали звезды и даже, как мнилось зрителям, двигалась целая «флотилия кораблей». Оба изобретения, до сих пор неразрешенные загадки и неясности в описании которых лишь усиливают обаяние творческой смекалки, являются прототипами камеры-обскуры и диа-

проекции, т. е. подсобных инструментов зрения, усиливающих его, зрения, познавательный потенциал (в этом плане знаменательно, что, перечисляя блага культуры, Петрарка в своем «Средстве от обеих фортуна» специально поминает «очки, что пришли на смену прозрачных сосудиков с водой у древних»). К XVII в. подобные «гляделки» стали базисом эпистемологической модели, согласно которой мысленный образ внешнего мира является точной копией натуральных объектов, воспроизведенных умом как «внутренней камерой-обскурой». Такая модель, описывающая «знание как разглядывание внутренним оком ментальных репрезентаций, зеркально отражающих внешний мир», или как некий «частный внутренний театр»¹⁷, была впоследствии отвергнута как абсолютно не соответствующая реальным, гораздо более стохастичным психофизиологическим процессам. Однако эстетика не считается с законами психофизиологии: то, что было отвергнуто точной наукой, привилось в неточном искусстве, войдя в картину — в картину в широком смысле, подразумевающую все виды творчества, — в качестве оптимальной идеи перспективно-сосредоточенного художественного познания. И Ренессанс в живописи и архитектуре дал, очерчивая свой хронотоп, изумительно четкий фокус этих проблем.

Что же касается новых «священнослужителей», то сперва приходят на ум сами художники, отныне наделенные «сверхчеловеческим» величием. Но подобная ассоциация, может быть, и не вполне естественна, будучи в какой-то мере продолжением бердяевского представления о Ренессансе как апофеозе «абсолютного творчества», растворяющего бытие в «божественной свободе» («Начала и концы»). Все-таки, если вдуматься, речь в такого рода панегириках творчества идет не столько о самом художнике, сколько об интерпретирующем его философе. И в этом есть свой исторический резон. Манетти в «Жизнеописании Брунеллески» так объясняет расцвет архитектуры в Древней Греции: причина его — «в великих талантах и суждении бывших там достопочтенных мужей, ибо ее (архитектуру) можно считать *источником философии и философов*, которые в должное время могут (что-то) принять или отвергнуть, зная что лучше всего еще сделать, а что можно оставить (как оно есть)»¹⁸. Так что хотя искусство первично, все же успехи его предопределяются теми, кто выносит оценку, а не теми, кто создает

¹⁷ Rorty R. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, 1979, p. 49 ff; *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy* / Ed. D. M. Levine. Cambridge (Mass.), L. 1997, p. 118–119 (о «внутреннем театре»).

¹⁸ Manetti A. *Vita del Brunelleschi*. Цит. по: *Literary Sources of Art History. An Anthology of Texts from Theophilus to Goethe* / Selected and edited by E. G. Holt. Princeton, 1947, p. 105. Вышеприведенный же эпизод из анонимной биографии Альберти цит. по кн.: *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве*. Т. 1. М., 1935, с. XXIV–XXV.

материальные арт-предметы. В конечном же счете оказывается, что важнее всех даже не профессиональные любомудры, а некие загадочные «знатоки» (*cognoscenti*). Уже у весьма раннего автора, Бенвенуто да Иммола (середина XIV в.), восхваляющего достижения Джотто, попутно указывается, что даже и у него бывали ошибки, «о чем мне сообщили люди весьма ученые». И позднее эти фигуры (*cognoscenti* или *magistri artis*), — именно не собратья художников по ремеслу, а те, кто «умеют судить», — постоянно рядом с этапными произведениями маячат. Так, Бокаччо в посвященной Джотто новелле «Декамерона» специально хвалит его за то, что тот «возродил искусство», которое долгие века было в руках тех, «что старались не столько угодить вкусу знатоков (*cognoscenti*), сколько увеселить взор невежд». Леонардо да Винчи же, разрабатывая законы идеальной композиции, указывает, что она должна быть одинаково выразительной для «зрителей и созерцателей», т. е. как бы для публики низшего и высшего сорта¹⁹. Художественный эффект считается оптимальным в том случае, если удастся даже и эту элиту покорить, как произошло с видовым ящиком Альберти, тем, что с морским заливом, который очаровал «и знающих, и несведующих». Новое арт-пространство, состоящее не просто из арт-предметов, но из особого рода эстетических предметов, утверждается в ореоле критических мнений об искусстве, которые и придают ему максимальный блеск и величие. Именно знатоки и критики начинают «посвящать в искусство», делая его (по выражению Г. Гадамера) «религией образованных».

Сопоставим эту проблему незримо-непреложных идеальных «созерцателей» с византийским умственным навыком. Так, патриарх константинопольский Фотий в своих «Амфилохиях» (IX в.) задается вопросом «Что такое образ?» и, отвечая на него, ссылается на человеческие «подражания божественному Первообразу» в виде домов, стен, городов, изображений светил, людей и животных, а также (примеры следуют непосредственно один за другим) в виде царствования и правосудия, указывая, «что человеку для суждения нужны и свидетели и обвинители... тогда как Бог ни в чем не нуждается»²⁰. Но здесь сфера суждения выглядит гораздо практичнее, она целиком переведена в юридическую плоскость и четко отделена от сферы художественной, да к тому же помянута на трансцендентном фоне, в сравнении с которым

¹⁹ О Бенвенуто да Иммола и Леонардо да Винчи (с их акцентировкой особого рода «знатоков» и «созерцателей» как идеальных зрителей произведения) см. (в более широком контексте «идеификации» или «ментализации» ренессансного искусства): *Сokolov M. H.* Мистерия соседства..., с. 164, 402.

²⁰ *Киpиан, архимандрит (Керн)*. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996, с. 252.

она безмерно умалется (подобно тому, как метафорически умалются византийские экфразы, выводящие читателя на божественные прототипы произведений). Ренессансные же *cognoscenti* маркируют собственную территорию искусства, определяющегося не только предметно и символически, что было испокон веков, но именно ментально, в виде действия творческого интеллекта в мире, наглядно этим интеллектом обустройстваемого. Причем это культурное обустройство в высшей степени демократично: хотя идеальным зрителем является церковный или светский Князь, верховный властитель, на которого обычно нацелены важнейшие иконологические программы Ренессанса, для настоящего духовного знаточества титулов не надо. И это любят подчеркивать гуманисты, используя, в частности, прием «пасторального самоуничтожения» (когда ученый автор прикидывается темным мужиком).

Сами церковные таинства, попадая в зону «третьего мира», наглядно эстетизируются. Речь не идет о визуальной роскоши литургических предметов и церковного декора, достигающей апогея в немецком маньеризме и барокко, плавно переходящем в «церковное рококо». Это все же старое вино в новых мехах. Имеются в виду те случаи когда, к примеру, Евхаристия становится не только символическим подтекстом, а и непосредственным сюжетом изображения, что, по большому счету, происходит, как с удивлением отмечает Э. Маль, лишь в посттридентинскую эпоху²¹. Таинство (вспомним соответствующую проповедь Манетти!) превращается в картину, либо дублирующую церковное пространство, как в знаменитом цикле Дж. М. Креспи «Семь таинств» (1708–1712), либо вообще подменяющую его «чистым суждением вкуса», как в тех барочных натюрмортах, где евхаристическая символика служит предлогом для изысканной фактурно-колористической игры, оживляющей вино в прозрачном бокале, мерцающие спелые виноградины и хлебцы, как бы оставленные кем-то, внезапно прервавшим свой завтрак. Благодаря таким эстетическим «пресуществлениям» искусство, отделившееся от магии и религии, обретает свою собственную ауру, свое свечение и свои фимиамы, обусловленные роением эмблематических, метафорических, индивидуально-творческих и критико-оценочных смыслов — смыслов, зыбкость и сложность которых со временем все возрастает (так, можно, наверное, бесконечно долго спорить, чего больше в мрачных «Таинствах» Креспи, — иезуитски стойкой религиозности или просветительского либертинизма, и каждый из контраргументов будет иметь свои веские резоны). Средневековый сакрум Образа с его по-своему крайне сложными, но в то же время и крайне четкими и открытыми символическими позициями выглядит на фоне этого

²¹ *Mâle E. L'art religieuse après le Concile de Trente. P., 1932, p. 74–75.*

сакрума Идеи совсем простодушным (вспомним афоризм старца Николая Гурьянова, жившего на острове Залит на Псковском озере: «Где просто, там ангелов со сто»), а древний сакрум магической Вещи, где все зачастую сводится к знакам рода и племени, — вообще «примитивным». И если в средневековом творчестве средоточием иконологически-рискованных экспериментов могли стать лишь какие-то маргинальные детали узорочья типа готической гаргульи, то есть водослива в виде фантастического зверя²², то отныне, *ab arte restaurata*, все художественное поле, даже центральные и самые представительные его части, покрываются семантической рябью, где разного рода идейные «складки» действительно (как в наблюдениях Делеза над барочной формой в целом), уже не ограничиваясь ролью пассивного передатчика герменевтических напряжений, сами формируют звенья значений, сплошь и рядом совершенно от воли автора и заказчиков не зависящих (что нам, скажем, прекрасно известно по истории понимания «Медного всадника» Фальконе).

Тайна «иеротопии» в кавычках идентифицируется в конечном счете как тайна публичного мнения, мнения людей, претендующих на роль «тех кто ведает» (и отнюдь не обязательно ведает какие-то оккультные догмы, доступные лишь тем, кто прошел специальное посвящение). Поэтому модные ныне в отечественной истории искусства алхимические и масонские экскурсии при всем своем фактологическом интересе не затрагивают сути проблемы. Знаменательно, что в Средние века, при всем обилии ересей, собственно еретических иконографий — за редкими локальными исключениями (типа богомильских надгробий) — практически не было. Вопросы о том, что такое «искусство гностиков» или «искусство альбигойцев», висают в воздухе, а рассуждения о проблемах оккультных культур постоянно обретают квазибеллетристический характер, блестяще спародированный в «Маятнике Фуко» Умберто Эко. Смелые и по-своему эпохальные гипотезы Б. А. Рыбакова о неортодоксальном, языческом или еретическом, контексте древнерусского искусства все же в большей мере принадлежат XX столетию, а не средним векам, представляя собой обратное, хотя в образном отношении очень яркое, влияние на историю. После пересечения же ренессансной черты «ересь», имея в виду нечто содержательно-потаенное, ощущается повсюду и при этом отнюдь не сводится к символике тайных обществ, — пусть даже последняя, в особенности после кодификации в 1717 г. масонства, весьма активно, и даже не очень уж потаенно проникает в искусство. В любом случае незамысловатые, чаще всего лишен-

²² *Benton J. R. Gargoyles: Animal Imagery and Artistic Individuality in Medieval Art // Animals in the Middle Ages: A Book of Essays. NY, L., 1996, p. 147–165.*

ные всякого программного подтекста, натюрморты Шардена несравнимо таинственней и ауристичней тысяч портретов, модели которых тайно или явно демонстрируют свои масонские ранги. Обрастающий суждениями и мнениями «эстетический предмет» искрится поэтическими нюансами, слагающимися в «алхимию» или «магию» самого искусства, суверенно организующего свой собственный культ.

Помянув уже «суждение вкуса», мы тем самым касаемся важнейшего этапа данного культа, а именно кантовского учения о вольной независимости эстетического суждения как необходимой основе верного философского понимания проблемы прекрасного. «Третий мир», лишь начально намеченный Ренессансом, тем самым, получив свое законоположение, превращается в обширную территорию свободы, область *sensus communis*, где переживание красоты объединяет людей благодаря своей «универсальной сообщаемости» (интересно отметить, что о той же универсальной сообщаемости, применительно к своему любимому искусству живописи задолго до Канта говорит Леонардо да Винчи). Так новая «иеротопия» наделяется уже не только ретроспективно и сиюминутно ценностными (как у Вазари и близких ему авторов), но и провиденциальными свойствами, потенциалом на будущее, активно встраивающимся в исторический процесс и даже норовящим его художественно предопределять. Именно такой смысл придал кантовскому учению о прекрасном Люк Ферри, ставший ныне одним из «культуных» авторов «постпостмодернизма». Забавно отметить, что под явным влиянием Ферри Д. Прециози, составитель оксфордской антологии по теории искусства, неожиданно начинает раздел «Эстетика» со знаменитого кантовского эссе «Что такое Просвещение?» (1784), эссе историко-политического, написанного на волне предреволюционного энтузиазма и никакого сколько-нибудь прямого отношения к теории искусства не имеющего, — если только не учитывать вышеупомянутого синдрома свободы²³. Сам Кант, однако же, держится в отношении к реально-историческим потенциям искусства достаточно осторожно, замечая (в «Идее всеобщей истории»), что «писать историю, исходя из идеи о том, каким должен быть обычный ход вещей, если бы он совершался, следуя некоторым разумным целям, представляется странным и нелепым намерением; кажется, что с такой целью можно создать *только роман*». Но для мыслителей немецкого романтизма, делающих следующий шаг в деле «иеротопического» оформления, финальные два слова становятся воистину ключевыми.

²³ *Ferry L. Homo Aestheticus: L'invention du goût à l'âge démocratique. P., 1990*; далее мы упоминаем кантовское эссе «Что такое Просвещение?», включенное в антологию: *The Art of Art History: A Critical Anthology / Ed. D. Preziosi. Oxford, NY, 1998.*

Сама история теперь, т. е. в конце XVIII — начале XIX вв., прежде понимавшаяся как одна из многих «историй», одна из «разнообразных и отличных друг от друга вещей» (которыми, согласно Вазари, должна быть полна хорошая «история», т. е. хорошая сюжетная картина), превращается в некую суперкартину в единственном числе, совокупно представляющую мировой процесс в его прошлом, настоящем и, отчасти, даже в будущем²⁴. Поскольку «подлинная история состоит в синтезе данности и действительности с идеалом», а подобный синтез «возможен лишь в искусстве» (Ф. Шеллинг, «Об изучении истории и юриспруденции»), именно искусство благодаря своим «художественным сочленениям» (*künstliche Bindungsglieder*; Ф. Шиллер, «Что такое всеобщая история и зачем ее изучают?») позволяет нам достичь в данной сфере высшей ступени познания, составив в уме, в виде некоей рабочей модели, даже целое воображаемое «государство прекрасной видимости». «Потребность в нем, — уточняет Шиллер, этот философ-поэт, — существует в каждой тонко настроенной душе, в действительности же его, пожалуй, можно найти, подобно чистой церкви и чистой республике, разве в некоторых немногочисленных кружках, образ действия которых направляется... собственной прекрасной природой» (Ф. Шиллер, «Об эстетическом воспитании», письмо 27). Для того чтобы понять, насколько здесь романтизм решительней Просвещения, напомним, что и Лейбниц задумывался о возможности такого, чисто воображаемого, государства, но отзывался о нем не мечтательно, а с осторожной иронией: романы и рассказы, писал он, становятся возможными, «если найдут для себя место в том ряду универсума, который избрал Бог, если только кто-нибудь не вообразит, что во всей огромности пространства и времени существуют некие поэтические царства, где можно было бы увидеть бродящих по земле короля Артура (и) Амадиса Галльского» («Два отрывка о свободе»). Заменяя иронию надеждой, романтики к тому же, подчеркнем еще раз это важнейшее отличие от Ренессанса, обращают свои упования в будущее, когда все акты общественной жизни могли бы стать, как это уже было (согласно их глубокой, повлиявшей и на Маркса, убежденности) у древних греков, «различными ветвями единого, всеобщего, объективного и живого художественного произведения» (Ф. Шеллинг, Введение к «Философии искусства»). Так новые «иератические» границы, с одной стороны, обозначаются, осуществляя постантичную «реставрацию искусства», достаточ-

²⁴ Суждение Вазари (из раздела «О живописи», составляющего одно из вступлений к его «Жизнеописаниям») дополнено тут наблюдениями из статьи: *Kosellek R. Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte // R. Kosellek. Vergangene Zukunft. Frankfurt-am-Main, 1984, S. 57.*

но четко, а с другой — становятся (в духе общей метаисторической закономерности, следующей от Вещи к Образу, а от Образа к Идее)²⁵ все более, в сравнении с актуальным иерархизмом средневековья, неопределенными, переходящими, причем в самой важной и почитаемой своей части, в своем как бы умственном «алтаре», в сослагательный пунктир. Наиболее ценным предстает не то, что пребывает, а то, что могло бы произойти «в будущих судьбах мира», когда проблема соотношения рационального и творческого познания, или «науки» и «поэзии», получит свое окончательное разрешение (Ф. Шеллинг, «Система трансцендентного идеализма»).

Попробуем же наметить некоторые черты русского метаисторического своеобразия, в том виде, как они проявляются в просветительскую и романтическую эпохи. Русский «век Просвещения», исполнивший, в особенности в период петровских реформ (согласно заслуженно популярной, закреплённой авторитетом Д. С. Лихачева, точке зрения), функции Ренессанса, воспроизводит целый ряд базисных для последнего духовных позиций. Раннесовременные русские обзоры истории искусств строятся по принципу той «реставрации», что, начавшись на исходе средневековья, продолжилась в XVII–XVIII вв. (таков, в частности, трактат «О пользе, славе и прочем художеств», написанный около 1766 г. Д. А. Голицыным, дипломатом и ученым, в круг обязанностей которого входила опека над молодыми русскими художниками в Париже; специальный раздел посвящен здесь «восстановлению художеств в Европе»). В русском классицизме, равно как и в классицизме западном (прежде всего, в системе парижской Академии художеств) художественная репрезентация прошедшего и настоящего времени предстает оптимальным способом его познания, и поэтому «изображение истории своего отечества» считается главной задачей (или «первой должностью») изобразительных искусств (что подчеркивает А. П. Сумароков в своей речи на открытии в 1757 г. Петербургской Академии художеств). Оформление «третьего мира», в допетровской Руси лишь намеченное отдельными предварениями, идет ускоренным темпом, и в обеих, старой и новой, столицах возникают целые «сообщества монументов»²⁶, фиксирующих этапные исторические свершения в виде масштабных ансамблей.

Старшая иеротопия испытывает в эту пору некоторые ограничения: таковы, в частности, время от времени предпринимавшиеся Синодом

²⁵ Тут мы вновь отсылаем читателя к нашим книгам, упомянутым в примечании 4.

²⁶ *Рязанцев И. В.* Сообщество монументов как тематическая зона в русском городе нового времени // *И. В. Рязанцев.* Скульптура в России. XVIII — начало XIX века. Очерки. М., 2003, с. 366–380.

попытка пресечь развитие религиозной скульптуры, попытка, что очень знаменательно, базирующиеся не на канонических установлениях (каковых, как известно, и не имеется), а на все том же суждении вкуса: в указе 1722-го года («О воспрещении иметь в церквях иконы: резные, вытесанные, изваянные» и т. д.) резко осуждаются «образы безобразные» и «гадкие щуды», которым противопоставляются «куншты» с «искусной резьбой»²⁷. Таким образом, и в церковной сфере намечается разграничение двух сакрумов: более консервативного, т. е. собственно средневекового, сосредоточенного на обряде и его зримых символах, и нового, увлеченного обаянием искусства, устанавливающего, по контрасту с этой архаикой, свой собственный, подчеркнуто изящный канон. Однако в целом это эпоха сравнительно мирных метаисторических соседств, способствующая успешному продолжению иконографического, открытого к Европе, но еще всецело допетровского во своей строгой церковности творчества. В данном русле сами эпохи, по сути, резко не различаются: в XVII–XIX вв. русская богородичная иконография (если говорить только о ней одной) обогащается внушительным числом новых изводов, которые, с одной стороны, заимствуют западную ренессансно-барочную стилистику и символику, а с другой — непротиворечиво совмещают ее с византийской традицией и вводят в православный обиход (таковы Богоматерь «Умягчение Злых Сердец», «Нечаянная Радость», «Всех Скорбящих Радость», «Звезда Пресветлая», «Тучная Гора» и многие другие типы, причем зачастую самых почитаемых, чудотворных икон). Остановимся вкратце на знаменитой «Богоматери Державной» (кон. XVIII — нач. XIX вв.) и «Спорительнице хлебов» (написанной по заказу преподобного Амвросия Оптинского за год до его кончины в 1890-м г.). Западные элементы тут очевидны: у «Державной» это прозрачная «сфера творения» между левыми руками Богоматери и Младенца (вместо державы) с клубящимися в ней вполне пейзажными облаками (сфера, перекочевавшая сюда из образов «Христа — Спасителя Мира»), а у «Спорительницы» — «естественно-сверхъестественное» (благодаря пейзажу с нивой и летним небом, а также мотиву пребывания на облаке телесной, как Сикстинская мадонна, отнюдь не иконной фигуры) совмещение иконографий апокалиптической «Жены, Облаченной в Солнце», и «Мадонны Колосьев» («Ähren-Madonna», «Vierge aux épis»). В обоих случаях вырисовываются некие островки «промежуточного царства», где молитва и созерцание, культ и искусство совмещаются, как в западных «медитативных образах», плотно и неантагонистично. Так же внутренне-непротиворечивы и мно-

²⁷ Кольцова Т. М. Новые данные о деревянной скульптуре Архангельского Севера // Поморский летописец. Вып. 1. Архангельск, 2002, с. 88 и сл.

гочисленные примеры «иконы-портрета»²⁸, сводящие принцип индивидуальной характерности с благолепным иератизмом и являющиеся одновременно и «жанрами» и «образами». Но такое соседство пребывает в тени «больших стилей», все чаще и чаще получая кличку «примитива», сперва негативную, позднее позитивную, но в любом случае уничтожительную.

Сами же «большие стили» все активнее норовят подменить историю «историей», а реальные события — картиной. Иной раз, в связи с расцветом исторической живописи, это происходит почти в буквальном смысле. Гёте, всякий раз с удовольствием фиксирующий в своей «Поэзии и правде» (1811–1833) случаи перетекания жизни в искусство (и наоборот — искусства в жизнь), напоминает о том, как во время русско-турецкой войны «на Ливорнском рейде был взорван военный корабль, дабы художник мог увековечить на холсте великую победу под Чесмой» (речь идет о картине Я. Хаккерта, написанной в 1771 г.). Через шестьдесят с лишним лет тот же, говоря языком Эйзенштейна, «аттракцион» повторился при работе Брюллова над «Осадой Пскова» (1836–1843), когда по велению Николая I близ Петергофского шоссе было выстроено, а затем взорвано земляное укрепление, дабы художник смог достоверно воспроизвести на своем полотне взрыв. По наблюдению философа Ф. Т. Фишера, близкого по духу к Гегелю, но гораздо более благожелательного к жизнестроительным возможностям современного искусства, «современный идеал или Фантазия, эта истинно свободная и примирившаяся с объективностью субъективность», выявляется в процессе разъединения искусства и религии, но «эта огромная потеря представляет собою, однако же, и огромное приобретение», поскольку теперь «в сферу фантазии вновь переходит весь первоначальный материальный мир» (*die ganze ursprüngliche Stoffwelt wiedergegeben*)²⁹. Не считая огромных исторических полотен, размеры которых все возрастают (хотя патетическое величие и сами масштабы этих зрелищ были заданы уже в ренессансных росписях и панно, тем же Вазари или Тинторетто), еще более эффектно этот переход действительности под эгиду искусства в «век истории» (как Фишер называл XIX столетие) свершается в сфере архитектуры, где романтическая патетика моделирующего познания былых веков отливается в монументальных формах историзма.

Естественно, что будущее измерение «третьего мира» оперативней всего оплотняется в архитектурных мечтах, в разного рода «снах Веры

²⁸ Постернак О. П. Икона или картина? (К вопросу о типологии некоторых спорных памятников конца XVII — первой половины XVIII века) // Экспертиза произведений изобразительного искусства. М., 1998, с. 93–98.

²⁹ Vissher F. Th. Ästhetik oder wissenschaft des Schönen. Bd 2. Munchen, 1922, S. 595 ff, 598.

Павловны», которые, по мере перехода от историзма к модерну, все активнее внедряются в процесс реального строительства — отсюда и свойственные модерну текучие, «мечтательные», как бы еще недооплаченные в силу неясности будущей формы. Но, дабы точнее уяснить «зримую незримость» новых «иеротопических» межей, лучше всего обратиться к русской живописи XIX в., поскольку ее этапные произведения всегда мысленно перед нами, будучи фактором, уже долгое время активно влияющим на наше собственное историческое сознание.

Классическое русское славянофильство, славянофильство пушкинского «золотого века», охотно признавало немецкую романтическую философию в качестве «удобной ступени мышления... к любомудрию самостоятельному»³⁰, такому любомудрию, где поэт (вполне в духе Шеллинга) предстал главным «историком настоящего» и верховным «проводником народного самосознания»³¹. При этом немецкая мысль признавалась слишком «отвлеченной», и ощущалась острая необходимость дополнения ее, с одной стороны, святоотеческим наследием, а с другой — современным духовным творчеством, где искусство, выражающее «идеалы красоты, таящиеся в душе народной», и сливающееся «с исторической жизнью русской земли», должно было сыграть исключительно важную, воистину судьбоносную роль, тем паче, что древнее русское искусство еще в полной мере не состоялось, явив миру лишь «великие обещания»³². И самым выразительным примером конкретной связи славянофильских (а вместе с ними и германо-романтических) идей с русской художественной жизнью явилась работа Александра Иванова над «Явлением Христа народу», или «Мессией», работа, в которой процесс был все же намного масштабней и красноречивей результата, в свою очередь, разумеется, удивительно величественного³³.

Как известно, и Иванов постоянно мечтал о великом возрождении художеств в духе «чистой идеи об искусстве лучшего времени Италии» — и, как бы отвечая на вопрос о том, удалась ли ему эта мечта, Стасов позднее утверждал, что в «Явлении Христа» творчество мастера, этого «Рафаэля и Леонардо да Винчи нашего времени», «во многом достигло высших пределов, каких достигало итальянское искусство XVI века, т. е. высшее искусство старинной Европы»³⁴. По мысли Ива-

³⁰ Киреевский И. В. Избранные статьи. М., 1984, с. 272.

³¹ Там же, с. 44.

³² Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы. 1847.

³³ Главным источником для изучения рукописного наследия А. А. Иванова послужила нам книга: Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И. А. Виноградов. М., 2001.

³⁴ Стасов В. В. О значении Иванова в русском искусстве // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 2, М., 1952, с. 85, 80.

нова, открыто ссылающегося в данном случае на Шеллинга («сколько я мог заметить, разбирая Шеллинга») «в художественном произведении выступает воссоединенным то, что в жизни и мышлении разъято, и потому искусство дает ощущение недостижимых в мире полноты и совершенства». Для достижения этой полноты следует «соединить рафаэлевскую технику с идеями новой цивилизации», с «чистейшим критическим разумом русским» — иными словами, самое существенное в новом искусстве должно быть и самым невещественным, незримо продолжающим область чистого мышления. В процессе своего осуществления такое искусство призвано придать художнику статус главного советника государя, который «возвышает дух последнего», демонстрируя тому «конченный эскиз, который до сего времени держит в величайшем секрете» (мы видим, как в таинство превращается сама экспозиция!). Так творчество становится «живым напутником в средоточии нашего отечества (и, как явствует из родственных текстов, всего человечества. — М. С.) ради высшего добра», в итоге увенчивая собою не только актуальную историю, но и «творения всей земли». Живопись, таким образом, обретает воистину апокалиптический характер, а теоретические раздумья, у Иванова всегда страстно целенаправленные, телеологические, хотя и крайне антисистемные, перерождаются в эстетическую «эсхатологию».

Мечтая об историософской сверхкартине, Иванов взывает к помощи соотечественников, ссылаясь на пример Рафаэля, тоже постоянно испытывавшего «крайнюю нужду в советниках». И это — в более демократическом и «массовидном» XIX в. — уже не только элитарные *cognoscenti*, но, в идеале (уже, как мы видели, отчасти намеченном Кантом), максимально широкий круг людей самых разных убеждений: «одному мне нельзя без (их) помощи устроить сочинение мною задуманного предмета». Иванов, подобно Гоголю при работе над продолжением «Мертвых душ», предлагает «всем без исключения» заняться «теоретическим сочинением моей картины». Дело не ограничивается одним лишь «Мессией» — по возвращении на родину Иванов, опять-таки как Гоголь, предполагает зарисовать «всю Русь», от «видов городов» и «маневров армии» до «костюмов всех губерний», «остатков древностей российских» и «сцен из быта простых крестьян». Средоточием же его универсального творчества должен был стать храм, животворящий посредством искусства религию, которая в настоящем ее состоянии, согласно убеждению Иванова, есть «труп». Он принимает участие, хотя и неудачное, в проектировании убранства будущего московского храма Христа Спасителя, но, конечно, куда адекватнее его замыслам идея Хомякова о том, чтобы все «этюды были собраны в одном павильоне и расположены как путь к его картине» («Картина Иванова»). Такое, чисто художественное, причем подчеркнуто авторское святилище и было в какой-то мере «выстрое-

но»: М. П. Боткин собрал самую большую коллекцию его работ, а затем в доме Пашкова (в 1913 г.) был устроен знаменитый Ивановский зал, перемещенный позднее в Третьяковскую галерею. Однако куда более грандиозным и по-своему более действенным, хотя и незримым «храмом» явилась многолетняя, по-своему «сакральная» сумма мнений вокруг «Мессии», непрерывно прирастающая и волнуемая как «объективное (т. е. неразлично слитое с жизнью) художественное произведение» по Шеллингу. Картина, разросшись в социальный эстетический предмет, брала на себя таким образом ту же революционизирующую общество роль, что и «симфонические поэмы» Рихарда Вагнера, сформулировавшего свои теоретические взгляды как раз в конце 1840-х гг., т. е. в разгар работы Иванова над «Явлением Христа» (это никак не взаимообусловленное, как бы чисто «парапсихологическое», но в то же время глубоко знаменательное совпадение).

Настоящим «коллективным Ивановым», если можно так выразиться, явились выставки Товарищества передвижников — именно выставки как масштабные хеппенинги, окруженные борьбой мнений и обычно имевшие мощный резонанс в прессе. Новый фотографический медиум, сам по себе (согласно В. Беньямину) лишаящий произведения их традиционной ауры, в данном случае, в приложении к живописи, наоборот, безмерно эту ауру, хотя и совершенно нового рода ауру, усиливал, ибо фоторепродукции с самых сенсационных экспонатов (скажем, с диссидентских религиозных полотен Ге или портретов популярных «властителей дум») занимали затем в жилых интерьерах не менее почетное место, чем иконы, а порою и вообще заменяли последние. Сами художники иной раз в своих образах символически обыгрывали культовый характер таких «новых икон» (что нам лучше всего известно по репинскому «Не ждали», 1884–1888). Недаром в связанных с передвижниками документах год от года, буквально как заклинание, повторялись слова о том, чтобы за Товариществом были закреплены права на фотовоспроизведение экспонируемых вещей и последующее распространение отпечатков, т. е., говоря современным языком, права на «масс-медиаальную» репрезентацию. В этой атмосфере ключевое для новой «иеротопии» понятие «идеи» (в русле воззрений революционных демократов, еще крепче, чем славянофилы, связанных с философией немецкого романтизма, — все-таки у ревдемократов уже не было отцов церкви) приобрело третий, незафиксированный у Панофского смысл³⁵: платоническая Идея, посредничающая меж-

³⁵ Мы имеем в виду исследование Панофского (ныне доступное и в русском переводе: *Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма.* СПб, 1999) — оно имеет ключевое значение для понимания того процесса дематериализации и идеификации (или, если угодно, концептуализации), который предопределил историю искусства Нового времени.

ду человеком и божеством и уступившая в раннесовременные века место Идее как фокусу человеческого вдохновения, фокусу искусства, на данном (рубежном между романтизмом и символизмом) этапе сменилась Идеей третьего рода, которая, народившись из творческого вдохновения, из искусства, должна была стать «компасом свободы», «овладев массами» в процессе «освободительной борьбы эстетического» (если составить некое словесное попури из Сен-Симона, Ленина и Лукача). Причем не столь уж важно, что передвижники были людьми самых различных политических симпатий, — всех их так или иначе объединяла вера в освободительную миссию искусства, и даже само слово «русский» в их устах из простого этнонима претворялось (как в письмах Крамского) в обозначение «своих», т. е. причастных к этому великому художественному таинству людей³⁶.

Важнее тут было не непосредственно изображаемое, а то, что думалось по поводу этих изображений, недаром и мотив тяжелой думы часто доминировал в самых значительных картинах передвижников, порой даже вольно или невольно дублируясь (как почти дублируют друг друга выражением лица, общей осанкой и жестом крепко сцепленных рук «Достоевский» Перова и «Христос в пустыне» Крамского, показанные на II выставке Товарищества в 1873 г.). В стихии мнений формировались симулякры, обретавшие, по законам эффективной риторики, несравнимо большую степень реальности, нежели сами художественные вещи. Так, Стасов, придавший героико-монументальный статус репинским «Бурлакам» (1870–1873), заявил, что эта мощная «толпа несчастных каторжных», ставших такими каторжниками добровольно, символически выражает многовековой гнет и несправие, но в то же время и надежду на грядущее освобождение (ведь именно такие люди, как пишет Стасов, сложили «Дубинушку», «под грандиозные звуки которой, быть может, еще много поколений пройдет у нас, только уже без бечевы и ляжки»). При этом незаметно сгладились присутствующие знаменитой картине семантические несостыковки, связанные с тем, что «добровольные каторжники» откровенно позируют, и к тому же аутентичные волжские труженики явно перемешаны здесь с раскормленными и ленивыми академическими натурщиками. Все это пропало, и знаменитый критик-либерал подвел итог: «Великая, истин-

³⁶ В особенности характерно письмо Крамского П. М. Третьякову от 15 апреля 1878 года (Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. М., 1987, с. 160–162), из которого выясняется, что, по мнению автора, «русского общества еще не существует», а если, что и существует, то лишь только что народившееся благодаря передвижникам «русское искусство», в результате чего, возможно, и настанет когда-нибудь момент, «когда (и) наше государство станет *русским*».

но историческая картина... *какой нам другой еще истории нужно?*»³⁷. И в память, т. е. как бы попутно и в саму историю, действительно вошла критическая экфраза, а не сама картина. После этого совсем не удивительным покажется один экскурсоводческий текст из детских воспоминаний автора данной статьи. Текст, где картина Шишкина «Рожь» (1878) с ее «иссохшей землей» и «жарким затишьем» трактовалась как «образ приближающейся бури», то бишь революции. В такого рода суждениях «художественная объектность как чувственное замещение реальности» вновь и вновь норовила «тотально захватить всматривающегося субъекта»³⁸.

Подобное замещение постоянно распредмечивало художественную действительность, делая снятые по цензурным соображениям картины даже более социально-эффективными, чем картины наличные. В частности, именно эти трения (приведшие к появлению в 1885 г. специального циркуляра МВД о цензуре арт-выставок) и сопряженные с ними слухи мощно способствовали всероссийской славе репинского «Ивана Грозного». В самих же произведениях более всего ценилась не их форма, а, по курсу все того же движения от арт-предмета к идее, тот круг политизированных ассоциаций, которые эта форма способна была в зрителе пробудить. Особенно почитались иносказания или, по признанию Крамского, «олицетворения абстракта» и «иероглифы», составлявшие политическое подсознание эпохи³⁹. Вернемся к Шишкину, его пример особенно знаменателен. Хотя сам художник, как показывают его письма и свидетельства современников, ни о каких «иероглифах» не помышлял, но тут уж давало о себе знать мнение искушенной публики, сопутствующее произведениям в качестве их публицистического ореола. Так, в картине «Песчаный берег» (1879, не сохранилась) центральное место занимали, как это часто бывало у мастера, обнажившиеся корни сосен, в данном случае судорожно цепляющиеся за берег. «Устоят ли сосны перед бурей?» — гласил риторический вопрос в статье о VII передвижной выставке в «Современных известиях», причем вопросом этим текст демонстративно завершался⁴⁰. Учитывая, что газета вышла через десять дней после неудавшегося покушения «землевольца» Александра Соловьева на Александра II, намек прочитывался очень легко. Поэтому мнимая «приближающаяся буря» в картине «Рожь» вписалась в давнюю традицию, насыщенную множеством сознательно-авторских или привнесенных публикой и критикой аллюзий,

³⁷ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения. Т. 2, М., 1952, с. 439.

³⁸ Lévinas E. La réalité et son ombre // Les Temps Modernes. 1948, № 38, p. 20.

³⁹ См.: Троицкий Н. Языком иносказания // Искусство. 1972, № 10, с. 60.

⁴⁰ «Современные известия», 12 апреля 1879.

в совокупности образующих ту (если процитировать «Записки провинциала в Петербурге» Салтыкова-Щедрина) «смутность испытываемых ощущений», которая и обеспечивала произведениям их мощный социальный резонанс, иногда расширяя эстетический предмет (когда речь шла об особо сенсационных вещах типа репинского «Ивана Грозного») до пределов империи и даже поверх ее границ.

Социальное тут, собственно, по закону «свободы суждений вкуса», в значительной мере поглощалось художественным, формируя современную историю либерально или даже консервативно (ведь аллюзии, как в поздних «сказках» В. М. Васнецова, могли носить и охранительную окраску), но в любом случае в виде большой картины, большой «истории». Конечно, процесс этот, во внутреннем, самопознающем, и внешнем, инопознающем своем выражении, носил общеевропейский, а в тогдашнюю колониаторскую эпоху — и мировой характер (ибо и препарированный в стилистике ориентализма Восток в историцистском XIX столетии пребывал, несмотря на обилие географических и этнографических фактов, в основном воображаемым, интеллектуально сочиненным Востоком). Однако, пожалуй, лишь в России такого рода исторический романтизм, основанный на «художественных сочленениях», обрел столь тотальный, во многом стилеобразующий характер, что коробило, в частности, Тургенева, советовавшего Крамскому (при отборе картин передвижников для зарубежного показа) всячески избегать «щеголяния самобытностью» в виде «тенденциозности» и «несвободных воспроизведений народной жизни», «обремененных задней мыслью»⁴¹.

Такие «несвободные» или, если спроецировать проблему на эпоху Сартра и Левинаса, ангажированные произведения находились в прямой зависимости от более масштабных ментальных комплексов, комплексов «русского Возрождения», концепцию которого примеряли к самым различным периодам русской культуры. Идеи «ускоренного», «несостоявшегося» или, наконец, «чаемого» Ренессанса, т. е. мечты об эпохе, которая и начала все полномерно оценивать по закону искусства, *lege artis*, лишь усиливали экспансию виртуального «третьего мира», все чаще к началу XX века подменявшего трезвую историософию и реальную политику грезами о «новом Возрождении» или «третьем Возрождении», призванном вывести Россию на авансцену мировой истории и окончательно утвердить ее мессианическую роль⁴². Сама эта не-

⁴¹ Письмо И. С. Тургенева И. Н. Крамскому от 18 декабря 1882 года («Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. М., 1987, с. 249.

⁴² Ведущую роль в этом движении сыграл филолог Ф. Ф. Зелинский, вокруг которого образовалась даже группа энтузиастов, именовавшая себя «Союзом Третьего Возрождения» (об этом важном этапе позднего славянофильства напомнил в своей статье: Хоружий С. С. Трансформация славянофильских идей в XX веке // Вопросы философии. 1994, № 11, с. 60).

определенность, поэтическая сослагательность «русского Ренессанса», всецело живущего идеефицированным искусством, органически соответствовала изначальным суверенно-художественным установкам Ренессанса как такового с его «*ab arte restaurata*», доводя, однако же, этот гордый суверенитет до полной бесформенности. Тем самым утрачивалась культура метаисторических, в особенности религиозно-художественных границ, выпестованных на Западе долгими веками эстетической автономизации и соответствующих размежеваний. В итоге борьба за «свой Ренессанс» завершилась полным распадом тройственных метаисторических, т. е. древне-средневеково-новых связей. И одним из бесчисленных последствий этого распада стал «алтарь» «храма искусств» Александра Иванова, т. е. задняя стена Ивановского зала в Третьяковке с висящим на ней «Явлением Христа» — «алтарь», который уперся в здание закрытой, полуразрушенной и превращенной в музейный запасник церкви.

Однако к концу нашего текста целесообразно было бы напомнить не только об отчуждающей иронии, но и о немалой прагматической ценности кавычек, указывающих в словах «иеротопия искусства» на удивительные авторегулирующие возможности последнего. Жадно аннексируя жизнь во всякого рода «литургиях красоты», искусство в то же время непрерывно восстанавливало свои границы, живя по законам кристалла, который отражает и преломляет, но в то же время и прочно пребывает-в-себе. Искусство, вроде бы уже целиком обустроившее свой «храм», ставший в национальных музеях XIX в. и «храмом национального прошлого», в то же время достаточно эффективно разоблачало мифы той (по словам Ницше) «иконической истинности» и «монументальной истории», что, казалось бы, целиком в европейском сознании к концу данного «века истории» возобладало. Сами произведения, взаимодействуя с другими произведениями, в особенности с родными им вещами того же автора, наглядно деконструировали «оптические подлоги», возникающие в процессе фатального разлада «архитектонического строения мира-события», — если воспользоваться терминами Бахтина («К философии поступка»). Так, ивановские итальянские пейзажи и этюды мальчиков на морском берегу, равно как и эпохальные «Библейские эскизы» (именно в своем состоянии не оплотнившегося еще «нон-финито»), восстановили статус той «чистой красоты», которой измученный собственным философствованием Иванов всегда вроде бы отчаянно чурался. Передвижники в свою очередь постоянно реконструировали архитектуру искусства и жизни, зрительно девальвируя собственные или чужие, но в любом случае «теоретические» (т. е. по-своему тоже зрительные) иллюзии; Крамской даже иногда делал это и словесно, признавшись, в частности, в письме Стасову: «Пло-

хо дело, когда искусство станет законодателем»⁴³. Репин, этот великий провокатор, вконец запутал публику своим поздним, якобы «упадочным» и «старческим», творчеством (от картины «Какой простор!» до «Голгофы»), где последовательно развеивался свойственный его классическим шедеврам утопический флёр.

Но, разумеется, самым эффективным антиутопическим фактором был арт-авангард, по примеру Сезанна, который, с одной стороны, завершил отделение новой «иеротопии» (поэтому он и сопоставим в своем значении с Джотто, с которого это отделение началось), а с другой — создал, избавляясь от собственных мечтаний об идеальной картине жизни, антиромантические образы воистину ядерной плотности и цельности. Правда, и сам авангард затем постоянно (и тем паче в России) «романтизировался», но этих проблем мы уже здесь не касаемся, к тому же окружающая нас постмодернистская литература переполнена разнообразными деструкциями этого «романтизма»...

Напомним под конец и в общем-то общеизвестный факт: ивановский «храм искусства» обустроился в обновленной и расширенной Третьяковке гораздо просторнее, а с другой стороны он уже не ущемляет теперь старшее по чину сакральное пространство, ибо службы в восстановленном храме Николы-в-Толмачах возобновились, и церковные залы мирно сосуществуют с музейными. И эта частная судьба двух иеротопий, одной с кавычками, а другой без оных, лишний раз убеждает в справедливости парадокса Честертона о том, что «граница соединяет».

Mikhail N. Sokolov

Institute of Art History, Russian Academy of Fine Arts, Moscow

AB ARTE RESTAURATA.

ON THE SACRALIZATION OF AESTHETIC VALUES
IN MODERN "HIEROTOPY"

It is well known that modern history or, to put it in more specific way, early modern frontier defines its shape mostly not at economic or political but at the aesthetic level: through the words of Villani, Vasari and other Renaissance authors on great "renovation of arts" after the Dark Ages of medieval "decline". So, artworks — for the first time in human annals — come to the forefront as decisive chronotopic feature that robustly replaces mythologized natural cycles or great deeds of supreme gods and sovereigns in former time systems. From this point onwards, the historic conceptualiza-

⁴³ Крамской И. Н. Письма. Статьи. Т. 2. М., 1966, с. 434 (из письма В. В. Стасову 1 декабря 1876).

tion is the most often performed “*ab arte restaurata*” — with artistic boundaries delineating such chronotopic field that is really “modern”, “new one”, new not only in the sense of its current actuality but also axiologically new, closely concentrated around aesthetic experiences and meditations (as, for instance, in some key texts by J. Michelet who popularized the very word “*Renaissance*”).

Before this epoch (in the simplest schematic reduction), only two sacral spaces, two actual *sacra* existed — ancient magic and medieval religious ones. Now, i. e. during 13-16th cent., from Giotto to Vasari (or from discoverer of new chronotope to its first historiographer) the third “hierotopy” actively adjoins them — marked in our text with inverted commas for more distinctive denomination. This early, not completely segregated but interim zone, a peculiar “*Reich des Zwischen*” (M. Buber), where medieval and early modern time-spaces (or, taking it at a closer angle, religious and quasi-aesthetic ways of contemplation) are tightly coexisting, provides the best chances for clear perception of related metahistoric contrasts and overtones. Many scholars (E. Benz, R. Guardini, S. Bäumlér, R. Berliner, F. Büttner, R. Goffen, G. Marrow, S. Ringbom, C. Harbison e/a) had thoroughly researched this iconologic frontier while studying the phenomenon of *Andachtbild* or (as we propose to call it) “meditational image” where translucent superstructure of human emotions and musings are being formed on the solid basis of late medieval icon. These “all-too-human” stratum exists as special mental space adjacent to sacral image but open for curious beholder who can easily “enter” there, while traditional iconic, strictly Byzantine, figures, ignoring pure visuality, are themselves (if to quote P. Florensky) “coming toward us”.

Another interim field, not purely mental but quite real one, had emerged in Renaissance public feasts and *trionfi* which aesthetically transformed actual life through its emblematic re-codifying (this topic had been extensively investigated by A. Warburg, P. Francastel, D. J. Gordon, B. Mitchell, K. Möseneder, E. Muir e/a). But we prefer to dwell on another paradigm, both pictorial and public — Florentine Palazzo Vecchio where the first historiographer of the new epoch, G. Vasari acted also as the main fresco painter.

In place of ancient magic Thing and medieval religious Image (in both cases artistic component is present but doesn't prevail) here we feel the majestic forthcoming of aesthetic Idea (according to E. Panofsky's term). It develops right from primeval beginnings, from iconography of Four Elements (reinterpreted from ancient, purely magic, into modern “art-magic” sense) then passes to history, i. e. battle scenes in naturalistic landscapes, to geopolitics (in the Sala delle Carte Geografiche) and finally to real Florentine views seen from upper loggias and the most meaningfully included into monumental palatial artwork as its logical sequence. So, coming into the

palazzo out of the actual townscape we, while moving upstairs, are approaching virtual, intellectually conceived art-space, discovering at this route “hierotopy” of beautiful Idea that is “optocentrically” (in M. Foucault’s term) fitted to surrounding vistas where, by contrast with the real city downstairs, only mental ramblings are possible.

Such iconologic structure (reproduced in many Renaissance and Baroque palaces and villas) puts into sharp limelight quite new “sacerdotal” figures who are not artistic patrons and even not artists themselves (as it is often stated — in the tradition of N. Berdyaev’s dictum about Renaissance “absolute creativity”) but special experts (*cognoscenti*) whose sophisticated taste can provide sensible judgments about pictorial, architectural and other innovations. Through these very judgments of pure taste “the third world” is effectively moulded, the world consisting mostly not of material, palpable artworks but of “aesthetic objects” where creator and connoisseur (or author and intelligent observer) are reciprocally participating. The Kantian aesthetic or “philosophy of free taste” had devised for this “third world” necessary gnoseological criteria and this critical equipment (as had been demonstrated by L. Ferry) served as omnipotent ideological backbone of all modern culture. Cezanne’s painterly revolution proclaiming total and complete, not only early and evanescent (i. e. Renaissance) sovereignty of art had finalized Vasari’s aesthetic “restoration” and in this sense had given to the “*Kunstkristall*” (H. Gadamer) its ideal shape.

From this metahistoric angle the “Russianness” of post-medieval Russian art (hypothetically exposed in the 2nd part of our text) may be recognized as the lasting clash between new aesthetic “sacrum” actively introduced by the Petrine reforms and archaic medieval values, as most dramatic encounter quite devoid of that complex ancient-medieval-modern (or magic-religious-aesthetic) contiguities that patiently developed in Western Europe since the first prefigurations of the Renaissance in the 13th cent. However, many of these contiguities existed also in Russia, for example, in such Our Lady icons which closely connected Byzantine with Renaissance-Baroque traits (like “She Who Raises the Cornfield”, so called “*Sporytzelnitza Khlebov*” type), — and in this way they played the role of local *Andachtbilder*. But in general, the most symptomatic features of Russian art history produce not only aesthetic but “hyperaesthetic” impression, radiating, to mention only two instances, from slavophile art theory and congenial “eschatology” of the painter Alexander A. Ivanov. The latter conceptualized historic time-space as a certain sort of quasi-religious “hierotopy” concentrated around absolute artwork which must improve by its enlightening beauty all sublunar world and, first of all, Russian motherland. The new impetus in this field had come from the philosophy of Vladimir Solovyov under whose impact even Russian avant-garde art critically deconstructive in its original ends has been

often perceived as just another “liturgy of beauty” solemnly performed according to the basic slogan of “world-saving power of beauty” (erroneously ascribed to Feodor Dostoevsky). Closer to the end of the text, through some paradigm details taken from 'post-Renaissance' painting, are (in a sketchy manner) exposed the self-sufficient resources of art, that is constantly reinstating its own sovereign “sacrum”, — or its own “hierotopy” that can in most effective way preserve the stance of dialog interdependency with other, magic and religious, sacral values without utopian transgressions and annexations.