

своих проекта — «Душа камня», который впервые демонстрировался в 2009 году на 53-й Венецианской биеннале в средневековом палаццо, и диалог с пространством Зала гигантов в Палаццо Те в Мантуе. В них образы классики получают новое звучание; снимая покровы времени, он обнажает скрытую проблематику двух эпох — античности и барокко, — показав движение античности во времени.

Давно устоявшееся представление о классической античности продолжает формировать наши представления не только об искусстве, но и о самой идее западной цивилизации. Так, например, Брук Холмс, куратор проекта «Всепроникающая античность» в рамках выставки «Documenta», выступая на Вишперовских чтениях, отметила: «Отношение с античностью продолжает участвовать в конструировании “мы”. Идеализация греческой античности была и остается основополагающей в истории европейского гуманизма, самоконституирования Просвещения и современной эпохи, в мечте о национальных государствах (равно как и в тех кошмарах, к которым она привела), и в самой идее западной цивилизации — особенно в период, когда она, в глазах многих, находится под угрозой».

Для первого проекта Плесси выбрал 16 слепков античных скульптур из коллекции Пушкинского музея. Соединяя их в своей инсталляции с рентгенограммами древних бюстов, он как будто стремится снять покровы с устоявшейся иконографии античности, проникнуть в суть вещей, найти первозданную идею в ее платоновском понимании. В то же время технологический элемент инсталляции — телевизионные мониторы — также выступают объектами истории, ее современного отрезка.

Они способны реставрировать прошлое и передать зрителю знание о времени, от прошлого к будущему. Во второй инсталляции Плесси обращается к барочному прочтению античности, представляя цифровые фрагменты изображений фрески Джулио Романо «Падение гигантов» из Палаццо дель Те. Пространство, насыщенное образами «Метаморфоз» Овидия, передает тревожное настроение разрушительной силы, заставляя зрителя чувствовать дрожь земли, звуки грома, рев воды и крики античных гигантов. Вода, изображение которой транслируется на мониторах хаотично расположенных в центре зала перевернутых столов, представляет собой некий поток времени, энергетическое движение разума. Ее темный оттенок и хаотическое положение элементов инсталляции сообщают тревожное настроение — ощущение перевернутости мира и прошлых представлений о нем. Фабрицио предлагает нам полную свободу выбора точек зрения: нагромождение столов транслирует множественность линий горизонта; сама инсталляция одновременно напоминает лестницы или перевернутые лодки. Множество точек зрения в пределах одной инсталляции — это вызов рациональной, геометрически точной перспективе — изобретению Ренессанса. Театральная насыщенность, зрелищность этой инсталляции одновременно передает дух эпохи барокко и сообщает ощущение катаклизма. Период барокко, отмеченный религиозным, духовным, эстетическим и социальным кризисом, рифмуется здесь с

сегодняшним днем и тем глобальным кризисом, с которым на протяжении последних лет столкнулось современное западное общество.

Не менее важным элементом выставки являются рисунки Фабрицио Плесси — неотъемлемая часть и ядро теоретической и проектной фазы его работы. Если технологии являются его инструментом, то рисунок, собирающий в себя элементы памяти, личного опыта и воображения, — отображением его творческой энергии. Рисование — процесс визуализации идеи, переходный этап на пути к ее воплощению в конкретных формах, лучший способ коммуникации. В этом Плесси вновь оказывается близок ренессансным и барочным художникам. Классическое понимание музея диктует особый способ поведения как для зрителей, так и для хранителей. Это своего рода сакральное пространство, которое функционирует подобно клапану, предполагающему движение только в одну сторону. Инсталляции Фабрицио Плесси помогают пересмотреть это устоявшееся направление движения, предлагая диалог между художником и архитектурой, между историей и современностью. Таким образом свидетельства истории получают потенциал стать источником вдохновения для будущего. Когда античные бюсты возвратятся в постоянную экспозицию, коллекция обогатится новыми смыслами, а история сделает новый шаг вперед. Как и в случае с одним из самых известных образов Плесси — лодкой, которая приглашает зрителя в нескончаемое путешествие, его работа с образами искусства прошлого оказывается способом навигации в настоящем и стремлением нести эмоциональные и интеллектуальные ценности нашей сегодняшней жизни в будущее.

АНТИЧНОСТЬ: ПРЕДОПРЕДЕЛЕННЫЙ КОНЕЦ
ДЖУЗЕППЕ БАРБЬЕРИ

Диалог Фабрицио Плесси с Пушкинским музеем начался в 2017 году с проекта «Человек как птица. Образы путешествий», реализованного в рамках Параллельной программы 57-й Венецианской биеннале и направления «Пушкинский XXI» под руководством Ольги Шишко. Он основывается на принципе, стоящем у истоков художественных поисков Плесси, и в то же время отчетливо прослеживающемся в миссии музея: классика не может существовать без современности, а современность — без классики, поскольку новые ключи к прочтению искусства прошлого возможно найти лишь через обращение к настоящему. В названии «Душа камня» отражены формы, которые Плесси выбрал для своего ответа на вопрос об отношении классики и современности. И радиографические изображения слепков античных бюстов, и отражающиеся в ряде экранов¹ световые блики неба, подобного тому, что было тысячи лет назад, но буд-то наступающего нас в настоящем, — оба приема в какой-то степени принадлежат используемой в сегодняшнем художественном мире повсеместно «поэтике найденного» (здесь даже можно обойтись без упоминания термина Дюшана *ready-made*) и в равной степени отсылают к вечному желанию человека познать на собственном опыте всю суть вещей. Поиски Плесси наследуют ряду примеров из истории искусств, которые я постарался собрать ниже.

КОРТОНСКИЙ САРКОФАГ

В жизнеописании Филиппо Брунеллески Джорджо Вазари приводит эпизод, на его взгляд, показательный для понимания отношения первого поколения художников итальянского Возрождения к античному искусству. Совместно с Донателло Брунеллески изучал в Риме декор колонн и фасадов и архитектуру сводов древнеримских зданий. Как пишет Вазари, «…когда они случайно обнаружили зарытые куски капителей, колонн, карнизов и подножий какого-нибудь здания, они нанимали рабочих и заставляли их копать, чтобы добраться до самого основания. Вследствие чего об этом стали распространяться слухи по Риму, и когда они, одетые кое-как, проходили по улице, им кричали: “кладокопатели”, — так как народ думал, что это люди, занимающиеся колдовством для нахождения кладов»². За исключением «древнего глиняного черепка, полного медалей», Филиппо и Донато не присвоили себе ничего из найденного, но заметно обогатили свои представления о формах, пропорциях и соотношении фигур и фона. Донато вернулся во Флоренцию первым, а Филиппо лишь спустя время, когда средства, отложенные на путешествие, подошли к концу. Во Флоренции они встретились, и, согласно Вазари, имел место следующий эпизод:

«беседа шла о древних произведениях в области скульптуры, и Донато рассказывал, что,

возвращаясь из Рима, он выбрал путь через Орвието, чтобы посмотреть на столь прославленный мраморный фасад собора, исполненный разными мастерами и почитавшийся в те времена примечательным творением, и что, проезжая затем через Кортону, он зашел в приходскую церковь и увидел прекраснейший древний саркофаг, на котором была изваянная из мрамора история — вещь в то время редкая, так как не было еще раскопано их такое множество, как в наши дни. И вот, когда Донато, продолжая свой рассказ, стал описывать приемы, какие тогдашний мастер применил для исполнения этой вещи, и тонкость, которая в ней заключена наряду с совершенством и добротностью мастерства, Филиппо загорелся столь пламенным желанием ее увидеть, что прямо в чем был, в плаще, капюшоне и деревянной обуви, не сказавшись, куда идет, ушел от них и пешком отправился в Кортону, влекомый желанием и любовью, которые он питал к искусству. А когда он увидел саркофаг, тот так ему понравился, что он изобразил его в рисунке пером, с которым вернулся во Флоренцию, так что ни Донато, ни кто другой не заметили его отсутствия, думая, что он наверняка что-нибудь рисует или изображает»³.

Упомянутый рисунок до нас не дошел, но в этом случае результат важен не так, как процесс. Он свидетельствует об осмысленном опыте контакта с античностью¹ и о подходе к этому типу знания в раннее Новое время, который можно охарактеризовать как аутопсию. Прежде всего это касается прямого и личного характера визуального опыта: искусство, которое впоследствии будет названо классическим, к началу XV века перестает быть просто бесконечным рядом сполгий (*лат.* *spolium* — букв. «трофей»), образом былого величия («Roma quanta fuit ipsa ruina docet» — «Руины Рима учат нас, как велик он был»⁵), символом военного триумфа (как, например, квадрига святого Марка) или опорой для авторитетов. Все эти режимы использования античности продолжали применяться и накладываться один на другой, особенно в семиотически более сложном городском контексте. Тем не менее режим, о котором шла речь выше и который мы будем называть аутопсией, начал использоваться все чаще и в итоге применяется вот уже четыре столетия.

SIGILLA HISTORIARUM

Одной из ключевых фигур в этом процессе стал Чириако д’Анкона (1391—1452), которого принято считать отцом современной эпиграфики, если не археологии в целом⁶. Прибыв в Рим через двадцать лет после путешествия Донателло и Брунеллески, Чириако, как утверждает его биограф Франческо Скаламонтி⁷, довольно скоро понял, что памятники античности, в частности материальные объекты, несмотря на фрагментарность, обладают исторической ценностью из-за своего сходства с постройками и монументами, описываемыми в литературных источниках, и представляют собой аутентичные *sigilla historiarum* (оттиски истории). Отталкиваясь от этой догадки, Чириако старался

выработать точный критерий для их поиска и анализа, которые в его время не носили системного характера. Его подход основывался на тщательном и последовательном сопоставлении текстов, высеченных на памятниках, с письменными источниками. Показательным примером его подхода является выверка отрывка из Плиния Старшего о храме в Кизике на берегу Пропонтиды и его стремление не только описать увиденное в ходе путешествий, но и оставить визуальные свидетельства. Большинство рукописей этого гуманиста было утеряно при пожаре в библиотеке Джованни Сфорца в Пезаро в 1514 году. Тем не менее сегодня в Берлине находится один из редчайших сохранившихся автографов Чириако, который свидетельствует о научности примененного им по совету Гуарино Веронезе подхода — (*vel in bibliothecis vel in marmoribus*).⁸ Рисунок представляет собой изображение Афинского Парфенона (который Чириако посещал в 1436 и 1444 годах) и даже сегодня поражает своей точностью. Главным его отличием является то, что впервые за много веков здание описывается именно как храм, посвященный Афине, а не как церковь Богоматери. Рисунку соответствует подробное описание («великий и удивительный храм из мрамора, посвященный божественной Палладе и украшенный со всех сторон, с пятьюдесятью восьмью колоннами диаметром в семь “riedi” [футов] каждая»), демонстрирующее корректное использование многочисленных античных источников и умело соединяющее аутопсию и филологию. В этом контексте стоит отметить два примечательных факта из периода жизни Чириако во Флоренции: во-первых, дружбу с одним из крупнейших интеллектуалов той эпохи Никколо Никколи, с которым он, помимо прочего, обсуждал храм в Кизике и новый подход к изучению древности, а во-вторых, свидетельство Чириако о том, что два самых известных флорентийских скульптора Гиберти и Донателло хранили у себя в мастерских не только свои работы, но и древности из мрамора и бронзы.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЖИЗНИ В ДВИЖЕНИИ

На Кортонском саркофаге, который так впечатлил Донателло, изображена полная динамизма сцена битвы ведомых Дионисом кентавров и амазонок. В описании Парфенона Чириако д’Анкона уделяет внимание декору метопа на фризах и в особенности сюжету кентавромахии — битвы между кентаврами и лапифами, — который занимает южную часть храма и состоит из сцен, полных движения и выразительных жестов. Крупнейший специалист в вопросе отношений античности и различных форм ее возрождения в истории Аби Варбург (1866—1929) во вступительном слове к своему оставшемуся незавершенным атласу «Мнемозина», над которым он работал последние годы жизни, говорит, что главная цель искусства (а вместе с тем и его атласа) — это накопление «уже существующих выразительных качеств для отражения жизни в движении»⁹. Похожая идея проявляется и в следующих строках: «*Мнемозина, основанная на визуальном материале, репродукции которого предлагает атлас,* — *это прежде всего*

опись устойчивых форм подражания античности, которые способствовали формированию стиля изображения жизни в движении в эпоху Возрождения». Искусству, таким образом, отведена задача передавать движение, запечатлевая его в жесте. Варбург впервые определяет этот феномен как *pathosformel* («формула пафоса») в своем знаменитом докладе «Düger und die italienische Antike» («Дюрер и итальянская античность») 1905 года, где вместе с использованием этого термина вводит соответствующую концепцию для анализа рисунка немецкого мастера «Смерть Орфея». Варбургские «формулы пафоса» не сильно далеки от порыва воодушевления, которым был движим Филиппо Брунеллески на пути в Кортону, или от поисков, предпринятых Чириако д’Анкона в Греции и Малой Азии. Одна из причин их сходства в том, что Варбург посвятил почти всю свою жизнь исследованию интереса художников и интеллектуалов XV—XVI веков к «внешним деталям в движении, вроде одежд или волос»¹⁰. Однако роднят их также желание понять причины и механизмы репрезентации в античных образах и стремление понять всю их глубину. Судя по названию, которое Фабрицио Плесси выбрал для своей первой выставки в России, он пытается понять «душу камня» схожим образом. В этом очерке я бы хотел попытаться очертить границы аутопсии античности в работах Плесси, поэтому не стану перечислять примеры прямого обращения к античности в искусстве, но мне бы хотелось, тем не менее, сделать небольшое исключение в случае Андреаса Везалия.

ПОНЯТЬ ТЕЛО И ДУШУ

Андрис ван Везель (1514—1564), основоположник современной анатомии, так рассуждал о соотношении между поверхностью тела и глубиной души: «*Выскажу догадку, что из всей аполлоновской учености, а следовательно, и из всей натуральной философии, не может быть создано ничего более приятного или желательного для твоего величества, чем повествование, из которого мы знакомимся с телом и душой, с их согласованностью (sympnonia) между собой, с неким божественным провидением…*»¹¹. Трактат Везалия дополнен 230 гравюрами, большей частью атрибутированными, по крайней мере по свидетельству Вазари, Янцу Стефану ван Калькару. Некоторые из них долгое время приписывались Тициану, хотя недавние исследования показали вероятность участия в работе Доменико Кампаньолы, который на момент преподавания Везалия в университете Падуи¹² был самым авторитетным художником города. Бесспорно, ряд гравюр был выполнен под прямым руководством самого Везалия. Присутствие большого числа иллюстраций, вероятно, отвечает тенденции в издательском деле, заданной в Венеции Себастьяно Серлио, и представляет собой самую яркую и новаторскую черту труда «О строении человеческого тела». Кроме того, трактат Везалия предлагает радикально новое понимание преподавания медицины и ее практики. Как отмечает Клаус Ниссен, крупный исследователь научных, в част-

ности ботанических, изображений: «*в то время как изобразительное искусство уже на протяжении поколений полностью основывалось на наблюдении природы, в науке исследования по-прежнему базировались на филологическом подходе*»¹³. Этому «филологическому подходу» Везалий противопоставляет «*полностью уникальное видение человеческого тела*»¹⁴. Как и Чириако д’Анкона, Везалий устанавливает критерии анатомического исследования и визуализирует педагогическую модель аутопсии, у которой до того момента не было предшественников и которая запечатлена в эмоциональной и торжественной сцене на фронтисписе трактата. Кроме того, он улавливает значение того вклада, который искусство могло внести в развитие науки: не случайно на знаменитом портрете Везалия, атрибутированном ван Калькару и находящемся сегодня в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, на заднем плане угадывается рельеф в духе античности, на котором два персонажа извлекают тело из саркофага. Подобный сюжет является намеком на обвинение, часто выдвигавшиеся против Везалия. Так, элемент, похожий на упомянутый выше Кортонский саркофаг, возникает перед нами как метафора идеи, что и скрытая действительность должна предстать перед нашими глазами. Официальный портрет Везалия из трактата «О строении человеческого тела» изображает его в процессе вскрытия человеческой руки, одной из самых сложных анатомических операций. Современники зачастую называли Везалия «Maestro delle mani» (букв. — «маэстро рук»). Похожие композиционные решения в дальнейшем будут возникать и в портретах выдающихся хирургов (портрет Леоне Бонцио кисти Леонардо Бассано). Впрочем, не составляли исключения и руки художников. В письме к Тициану в феврале 1548 года Пьетро Аретино так говорит об этом живописцу: «*рука, которая стремится отразить […] тот тайный дух любой из вещей*»¹⁵. За несколько лет до этого, в 1542 году, в «Dialogo d’amore» («Диалоге о любви») Спероне Сперони известная венецианская куртизанка и поэтесса Туллия д’Арагона утверждала следующее:

*«Тициан — не живописец. Его работы — не искусство, а скорее чудо. Кажется, что его краски сделаны из волшебных трав, что превратили Главка, отведавшего их, из человека в божество. Его образы несут в себе божественную природу, будто бы в его красках Бог выразил наш рай: не писаными кистью, а святыми, прославлены его рукой…»*¹⁶.

Это понимание вполне приближается к идее формы, заключенной в материю, и представлению о руке, подчиняющейся разуму, которые в одном из своих сонетов выразил Микеланджело:

*И высочайший гений не прибавит Единой мысли к тем, что мрамор сам Таит в избытке, — и лишь это нам Рука, послушная рассудку, явит*¹⁷.

АУТОПСИЯ ВРЕМЕНИ-ПРИЗРАКА

На самом деле, здесь я бы хотел задуматься не столько о контрасте формы и материи, сколько о внешнем противоречии между потребностью увидеть своими глазами некую правду и неминуемыми неточностями, которые возникают по причине ее фрагментарности и даже в какой-то степени фантазматичности, особенно когда она покоится в далеком прошлом. Практики аутопсии не только ставят вопрос о передаче античных форм, но и сталкиваются с невозможностью на него ответить. В своем знаменитом письме 1519 года папе римскому Льву X, в котором идет речь о древнеримских находках, Рафаэль говорит, что испытывает «*величайшую боль, созерцая труп благородного города, который был некогда столицей мира, а ныне растерзан столь жалким образом*»¹⁸. Похожие акценты и метафору «ненасытности времени» также использует Вазари во вступлении к «Жизнеописаниям»:

*«Ибо, так как произведения художников, составляющие их жизнь и славу, с течением всепоглощающего времени постепенно погибали, как первоначальные, так за ними вторые и третьи, и так как писавших об этом тогда не было, то потомки не могли хотя бы этим путем узнать о них, и неизвестными оставались и сами художники, их создавшие»*¹⁹. С подобной проблемой два столетия спустя столкнется и Иоганн Иоахим Винкельман (1717—1768): «*Так женщина, провожающая своего возлюбленного и лишенная надежды увидеть его снова, стоит на морском берегу и вперяет затуманенный слезами взор в удаляющийся парус, думая, что видит облик любимого. Подобно ей, мы видим лишь тень предмета наших стремлений, но тем сильнее становится наша тоска по утраченному, и мы рассматриваем копии с таким величайшим вниманием, с каким никогда бы не смотрели на оригиналы, владей мы ими. И по этой причине с нами часто происходит то же, что с людьми, которые хотят увидеть призраки и воображают, будто видят их там, где ничего нет…»*²⁰.

В работе 2002 года «L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg» («Выживший образ. История искусств и призраки времени Аби Варбурга») ²¹ Жорж Диди-Юберман применил винкельмановский взгляд для исследования подхода к изучению античности Аби Варбурга. Этот образ стремится оправдывать свое *nachleben* («после жизни»), если использовать точный термин Варбурга, то есть жизнь после жизни. Важно, что Ренессанс Варбурга оказывается «раздробленным образом, пойманным в момент наибольшей интенсивности»²², — образом, который должен быть восстановлен. Последнее было целью, которая вела Варбурга путем скрупулезного анализа визуальных знаков, составляющих «формулы пафоса», и жестов, выражающих наиболее яркие эмоции человека.

Нам было бы трудно смотреть на мультимедиа-аутопсии Плесси, не отдавая себе отчет в том, что радиографии бюстов из Пушкинского музея вводят нас в полностью подконтрольное взгля-

ду временное измерение, в котором невозможна перекомпоновка элементов. С подобной проблемой в своем исследовании сталкивается и Диди-Юберман:

«…*возможно, что у образов нет времени, нет ни “жизни и смерти”, ни “величия и упадка”, ни даже того идеального “Возрождения”, на тему которого продолжают спекулировать историки? Что нет времени для призраков, возврата образов, их “после жизни” (Nachleben), не входящего в рамки “имитации” (Nachahmung) античных произведений в более поздних? Что нет времени для памяти об образах, игры забытого и постоянно возвращающегося, кроме того, что предлагает история искусств?*»²³.

Диди-Юберман имеет в виду многочисленные попытки в течение XX века рационально объяснить эвристический аппарат Варбурга. Однако его формулировка «*время памяти* об образах» может с легкостью быть применена к нелинейному визуальному повествованию Плесси, с мнимой серийной простотой бросающего пристальный взгляд на наши нормы темпоральности.

РАДИОГРАФИИ

В годы, когда Варбург разрабатывал концепцию *nachleben*, происходит утверждение рентгенологии. Открытие, сделанное Вильгельмом Конрадом Рентгеном (1845-1923) в 1895 году, спустя шесть лет принесет ему первую в истории Нобелевскую премию по физике. Широко известны обстоятельства первого случайного эксперимента и один из первых снимков — изображение кисти его жены Анны Берты Людвиг с обручальным кольцом: еще одна рука — вслед за великой тициановской и за рассеченной рукой Везалия. Всего через несколько месяцев после открытия Рентгена неаполитанский издатель Пьетрокола выпустил небольшую брошюру Микеле де Чутинса о новом явлении, открывавшем, по мнению автора, невероятные перспективы для объективного исследования действительности, в особенности для медицины²⁴. Примечательны и отсылки Чутинса к тысячелетней потребности человека передавать движение, к постоянству изображений, к возможным негативным последствиям воздействия лучей на зрение и использование им термина «криптоскоп», который Рентген вначале выбрал для обозначения своего революционного устройства. Не приводя здесь всей дальнейшей истории радиологии, мне бы хотелось вспомнить слова Марии Складовской-Кюри, замечавшей в науке несравнимую красоту: «*Я из тех, кто считает, что в науке скрыта великая красота. Ученый в своей лаборатории — не только техник: он — ребенок, который при виде естественных явлений, поражается им, как сказке*». Достаточно заметить, насколько здесь тонка грань между правдой и заблуждением, между жизнью и риском, взглядом и временем — грань, которая меняется каждый раз, когда мы пытаемся понять, что скрывает за собой видимое.

НА ПОВЕРХНОСТИ

Невозможно проследить весь путь к скрытой истине вещей, лиц и времени. Я бы лишь кратко добавил, что в определенный момент в эпоху Возрождения поиск этой глубины ослабевает в пользу других подходов к восприятию действительности. В своей работе, посвященной римскому барокко²⁵, Ив Бонфуа (1923-2016) верно подчеркивает это, говоря о «двойном ничто» [*double néant*], с которым сталкивался Микеланджело: «*внешней стороны в том, что касается души, и несовершенства в том, что касается божественных пропорций*». «Двойное ничто», которое практически является способом утверждения того, что потребность увидеть «душу» вещей может только привести в тупик. Мы наблюдаем его в культуре эпохи уже к моменту завершения «Страшного суда» Микеланджело, констатируя расширение границ допустимых тем и живописных сюжетов за пределы норм, установленных Контрреформацией. Джованни Пьетро Беллори в начале очерка об Аннибале Карраччи из работы «Le vite de’pittori, scultori et architetti moderni» («Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов», 1672), которую можно считать критическим манифестом итальянского сейченко, пишет, что *искусство, которое от Чимабуэ и Джотто в течение почти двухсот пятидесяти лет двигалось вперед, вскоре стало подавать признаки упадка, становясь низким и тривиальным*». «*Рассеялся счастливый век, — продолжает Беллори, — мастерство уже не опирается на штудии природы, а искусство развращено манерой и фантазией…*». Однако вернемся ненадолго к Бонфуа: «*Верный путь, несомненно, был угадан Бернини именно в том, как он заставил вращаться каждый элемент, все изломы тела и его облик, от которого до сих пор захватывает дух. Этот элемент, “изобретенный” Возрождением, стремящийся казаться нам полностью самобытным и независимым от своих предыдущих воплощений, растворяется в присутствии того, открытию чего он сам и поспособствовал. Этот облик [apparence], этот закрытый мир живописи Возрождения, это призрачное существование [être], в погоне за которым могут быть утеряны смысл и очарование, становится видимостью [paraître], возникающей лишь на мгновение, но объединяющей душу и тело. […] Новая красота — более не шаткий образ того существования, а скорее просто часть действительности во всей непосредственности своих элементов, и в то же время согласие, доверие, ведущее человека к той действительности. Поэтому решающая переменна и заключается в этом: в центре внимания Бернини не просто предметы сами по себе, а связь между ними, изображение их встречи*»²⁶. Если красота больше не находится в тайниках времени или в душе камня, то аутопсия становится обманом, условностью. Места теряют свою индивидуальность, принимая все более общий вид: культура, подчиняясь некоему стандарту, унифицируется в попытке стать всеобъемлющей. Как точно заметил Карло Оссола²⁷, *sprezzatura*

(«нарочитая небрежность»), смесь внимательности и притворства, характеризовавшая знатных придворных эпохи Возрождения, интеллектуалов и художников тех лет, впоследствии становится обычной нормой, *bon ton*: «*Когда Монтескье [в 1721 году] так определяет bon ton: “Celui-là a un bon ton, de qui on ne peut pas dire ce qu’il est” (“Хорошим тоном обладает тот, о ком нельзя сказать, что он у него есть”)*, он говорит о настолько универсальной культуре, что у любого из ее носителей не должно чувствоваться акцента или локальных характеристик: *bon ton — это поверхность поведения, которое было настолько отшлифовано, что кажется неразличимым*»²⁸. Где и когда в новой социальной и культурной модели, доминировавшей с конца эпохи барокко до XIX века, являются универсальным отражением духа времени, который требует не аутопического наблюдения, а интеллектуальной принадлежности. Интерес к глубине этих категорий возобновился во второй половине XIX века (и до этого имея неоднократные проявления, которых, впрочем, я сейчас не буду касаться) с рождением антропологии Тайлора, дарвинизма и исследований человеческой личности, начало которым было положено Фрейдом. Именно в эту эпоху Варбург формулирует основы подхода к искусству, в котором отношение к образам снова принимает субъективный характер, о чем можно судить по его переписке с Андре Йоллесом о *Нимфе* с фрески Доменико Гирландайо для капеллы Торнабуони в церкви Санта Мария Новелла. Увидев фреску, Йоллес, если верить письму, «потерял рассудок». Уже несколько лет спустя в «Сердце тьмы» Джозеф Конрад будет о говорить об опасности, которую таит попытка всмотреться в глубину реального.

СОЗНАТЕЛЬНОЕ СОЗИДАНИЕ

Благодаря размышлениям этих героев, нам стало проще сформулировать новое *сознательное* отношение к нашему общему прошлому, к искусству древности и его формам. *Сознательность* — довольно проблемная, промежуточная между знанием и сознанием, категория. Недавно я слушал размышления моего знаменитого земляка Федерико Фаджина, спрокотивавшего в Америке первые в истории информационных технологий микросхемы и вот уже несколько лет работающего в сфере разработок искусственного интеллекта. Я бы хотел привести здесь его идеи, поскольку в последние тридцать лет взаимодействие между историей искусств и когнитивистикой усиливается и предпринимается попытки объяснить взаимодействие человека и изображения (работы таких авторов, как Фридберг, Митчелл, Бём, Бельтинг, Дамазино, Диди-Юберман, Бредекамп²⁹). Использование информационных и коммуникационных технологий художниками (среди них, безусловно, и Плесси) обогатило эту тематику, которой в некоторой степени мы с Сильвией Бурини посвятили последние несколько лет. В центре нее — необходимость нового подхода к визуальному знаку, в котором не существует границы между наблюдающим субъектом и наблюдаемым объектом, так как они образуют разветвленный комплекс взаимо-

действий. В этот контекст, на мой взгляд, неминуемо вписывается и весь творческий путь Плесси и особенно инсталляции, выбранные художником для выставки в Пушкинмузее. Я уже много раз упомянул аутопсический подход. Для меня «Душа камня» представляет собой пример «аутопсии античности», которая перенимает ренессансную практику насыщенного и обоюдного обмена. С впечатляющей точностью, хотя и не зная об этом, ее описал Аби Варбург во вступлении к «Мнемозине»: «*Сознательное созидание дистанции между Я и внешним миром можно описать как фундаментальный акт человеческой цивилизации. Если пространство между Я и внешним миром становится субстратом художественного произведения, то можно сказать, что удовлетворены условия, благодаря которым осознание этой дистанции может стать продолжительной социальной функцией, доказывающей цикличность изображений и знаков посредством постоянной смены отождествления с предметом и возврата к sophrosyne [рассудительности]. Это движение и определяет судьбу человеческой культуры*»³⁰. Цикличность и смешение взаимопроникающих пространственных измерений, отталкиваясь от прошлого, указывают на новые направления. Столь же значимы и последующие высказывания Варбурга о роли памяти в творчестве, там, где он указывает на фундаментальное свойство памяти, которая «*мнемонически использует не поддающееся разрушению наследие страхов*». Пожалуй, это может послужить хорошим ключом к прочтению инсталляции Плесси «Rolling Stones».

«ПУСТЬ СДЕЛАЮТ РАЗНЫЕ ВЕЩИ, О КОТОРЫХ Я ЧИТАЛ»

Сюжет в данном случае взят из «Метаморфоз» Овидия — текста, имевшего большой успех и широкое распространение в эпоху Возрождения, неисчерпаемого источника образов, отражающих человеческую судьбу. Речь идет о начале поэмы, в котором после описания космогонии рассказывается о битве олимпийских богов с титанами — в некотором смысле большим взрыве в мифологии:

*Не был, однако, земли безопасней эфир высочайший: В царство небес, говорят, стремиться стали Гиганты; К звездам высоким они громоздили ступенями горы. Тут всемогущий отец Олимп сокрушил, ниспослал он Молнию; с Осысы он сверг Пелион на нее взгроможденный. Грузом давимы земли, лежали тела великанов, — Тут, по преданью, детей избыльной напитана кровью, Влажною стала земля и горячую кровь оживила; И, чтоб от рода ее сохранилась какая-то память, Образ дала ей людей*³¹.

Не будем вдаваться в подробности политическо-го подтекста прославления власти суверена (или даже просто правителя), который тема гигантома-хии приобретает в первые столетия Нового време-ни. Всякий, кто хоть раз побывал в зале Палаццо Те, мог испытать ту силу, с которой живопись может передать «не поддающееся разрушению наследие страхов», *pathosformeln*, застывших как в словах, так и в образах. Здесь стоит добавить последнюю деталь в нашем размышлении об ауто-псии античности. Она как раз касается образов, возникающих при чтении древнеримского поэта. В «Трактате об архитектуре» Антонио Аверлино (Филарете), созданном около 1460—1464 годов, один из главных персонажей повествования, князь из города Сфорцинда, обращается к другому герою, архитектору, давая указания для оформле-ния парадных залов дворца и имея в виду эпизоды из «Метаморфоз»: *«В сводах вверх пусть будет Фаэтон, правящий солнечными конями […] На боковых фасадах пусть сделают разные вещи, о которых я читал…»*³². Желание увидеть то, о чем «читал», в значительной мере определило многие иконографические решения в итальянском Возро-ждении, которому мы, зачастую ошибочно, припи-сываем высокую степень загадочности. Передать через образ живые впечатления от чте-ния, личные и избирательные (во многих случаях относящиеся именно к овидиевской поэме), — это еще один способ сделать опыт объективным, трансформировать горизонт культуры в личную аутопсию. На мой взгляд, Фабрицио Плесси с невероятной точностью уловил эту динамику. В его случае точкой отсчета выступает не Овидий, а именно фреска, созданная Джулио Романо (вме-сте с помощниками из его мастерской: Ринальдо Мантовано, Фермо Гизони, Лука да Фаэнца), ве-роятнее всего, на базе итальянского перевода 1522 года, выполненного Никколо дельи Агостини³³. Переход от одного кода к другому, о чем подробнее говорится в очерке Сильвии Бурины в настоящем издании, обязательно влечет за собой некоторые погрешности (которые, впрочем, всегда очень занимательны). В переводе Агостини поэма вби-рает в себя черты рыцарского романа и ряд новых деталей. К переполненному образуому единству Плесси, в свою очередь, применяет свои фильтры: медийный — для переноса материальности живо-писи в нематериальную область, политический — для размышления об упадке в нашу эпоху, полную конфликтов, что объясняет составную структуру инсталляции, и, наконец, изобразительный — через него в бурных водах он распознает стреми-тельный и едкий поток нашей истории и любой аутопсии.

¹ Об использовании цифровых элементов в по-добном контексте см.: Bredekamp, H. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kuntskammer e il futuro della storia dell'arte* [1993]. Milano: Il Saggiatore, 1996.

² Вазари, Д. *Жизнеописания наиболее знаме-нитых живописцев, ваятелей и зодчих* / Пер. с итал. А.Г. Габричевский, А.И. Венедиктов. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008. С. 259.

³ Ibid. С. 260.

⁴ Об этом подробнее см.: Settis, S. *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico // Memorie dell'antico nell'arte italiana* / Ed. S. Settis. 3 vols. Torino: Einaudi, 1984—1986. Vol. 3. P. 375—486.

⁵ Надпись, указанная на титульном листе «Третьей книги» Себастьяна Серлио, изданной в Венеции в 1542 году, — это один из самых расхожих вари-антов строк элегии Хильдеберга Лаварденского (около 1056—1133) «Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina; / Quam magna fueris integra, fracta doces». См. подробнее: Schweikhart, G. *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* // Kunstehronik. 1987. Nr. 2. S. 41—47.

⁶ О жизни и трудах Чириако см.: Chiarlo, C. R. «*Gli fragmenti dilla sancta antiquitate*»: *studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna* // Memorie dell'antico nell'arte italiana. Vol. 1 (1984). P. 269—297; Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo / A cura di G. Paci, S. Sconocchia. Reggio Emilia: Diabasis, 1998.

⁷ Scalamonti, F. *Vita clarissimi et famosissimi viri Kiriaci Anconitani* // Colucci, G. *Delle Antichità Picene*. Tomo XV (1792). P. LXXII.

⁸ Sabbatini, R. *Epistolario di Guarino Veronese*. Venezia, 1916. P. 353.

⁹ Warburg, A. *Introduzione* // *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini* / A cura di M. Warnke. Torino: Nino Aragno Editore, 2002. P. 3.

¹⁰ Warburg, A. *La nascita di Venere e La Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano* // *Opere, I: La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889—1914)* / A cura di M. Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore, 2004. P. 79.

¹¹ Безалий А. *О строении человеческого тела. В 7-ми книгах* / Пер. с лат. В.Н. Терновский, С.П. Шестаков; послесл. И.П. Павлов. В 2-х томах. М.—Л.: издательство АН СССР, 1950—1954. Т. 1. С. 20.

¹² *Tiziano e la xilografia veneziana del Cinquecento* / A cura di M. Muraro, D. Rosand. Vicenza: Neri Pozza, 1976. P. 123—133.

¹³ Nissen, C. *Le raffigurazioni scientifiche* // *Enciclopedia Universale dell'Arte*. XII. P. 318.

¹⁴ Pierantoni, R. *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*. Torino: Paolo Boringhieri, 1981. P. 27.

¹⁵ *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* / A cura di F. Pertile, E. Camesasca. 3 Vols. Milano: Edizioni del Milione, 1957—1960. Vol. 2. P. 198.

¹⁶ Speroni, S. *I dialogi* // *Vinegia*. Aldus. MDXLII. P. 25.

¹⁷ Поэзия Микеланджело в переводе А.М. Эфроса / Прим. и вступ. ст. А.М. Эфроса. М., Берлин: Ди-рект-Медиа, 2015. С. 41.

¹⁸ *B. Castiglione. Le lettere* / A cura di G. La Rocca. Milano: Mondadori, 1978. P. 531—542.

¹⁹ Вазари Д. *Указ. соч.* С. 65.

²⁰ Винкельман И.И. *История искусства древно-сти. Малые сочинения* / Изд. под. И.Е. Бабанов. СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. С. 300.

²¹ Didi-Huberman, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

²² Didi-Huberman, G. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'artedell'arte* / It. tr. A. Serra. Torino: Bollati Boringhieri, 2006 [2002]. P. 28.

²³ Ibid. P. 26—27.

²⁴ De Ciutiis, M. *I raggi Röntgen*. Napoli: Pietrocola, 1896.

²⁵ Bonnefoy, Y. *Rome, 1630: l'horizon du premier baroque*. Paris: Flammarion, 1970.

²⁶ Ibid. P. 21.

²⁷ Ossola, C. *Dal «Cortegiano» all'«Uomo di mondo»*. *Storia di un libro e di un modello sociale*. Torino: Einaudi, 1987.

²⁸ Ibid. P. 5.

²⁹ См.: Freedberg, D. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989; Mitchell, W. J. T. *The Pictorial Turn* // *Artforum*. 1992. № 30. P. 89—94; *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University Chicago Press, 1994; G. Boehm. *Die Wiederkehr der Bilder* // *Was ist ein Bild?* / Hrsg. von G. Boehm. München: Fink, 1994. S. 11—38; Boehm, G. *Jenseits der Sprache? Ammerkungen zur Logik der Bilder* // *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Das neur Buch zur Vorlesungreihe* / Hg. C. Maar, H. Burda. Köln: DuMont, 2004. S. 28—43; Belting, H. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Paderborn: Fink, 2002; Damasio, A. *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Putnam, 1994; Didi-Huberman, G. *La Peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985; Didi-Huberman, G. *Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire, 1*. Paris: Minuit, 2009; Bredekamp, H. *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

³⁰ Warburg, A. *Introduzione*. P. 3.

³¹ Публий Овидий Назон. *Метаморфозы* // Пер. с лат. С.В. Шервинский; прим. Ф.А. Петровский. М.: Художественная литература, 1977. Кн. I: 150—160.

³² Филарете (Антонио Аверлино). *Трактат об архитектуре* / Прим. и пер. В.Л. Глазычев. М.: Издательство «Русский университет», 1999. С. 157.

³³ *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa*. Venezia: Zoppino, 1522.