

---

---

В. В. ВИНОКУРОВ

## СКРЫТЫЕ И МЕРЦАЮЩИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА\*

*Настоящая статья является продолжением и результатом обсуждения доклада автора на международной конференции, посвященной научным исследованиям культуры, философии, науки и искусства эпохи Возрождения ("The Magic of the Renaissance", Флоренция, 2018). Предметом статьи являются «мерцающие образы» в картинах Альбрехта Дюрера. Появляющиеся и исчезающие образы в творчестве художника исследователи его творчества относят к образам, имеющим скрытый смысл, что не точно. Сами по себе образы, имеющие скрытый смысл, передаются явным, устойчивым при разных углах визирования, изображением на картине. Скрытая сторона образа устанавливается его генезисом, из исследования которого строится его толкование. Следует различать скрытый смысл и скрытый образ. Раскрывая скрытый смысл, можно выявить скрытый образ. Мерцающий образ – образ, который появляется на картине при определенном угле визирования, как улыбка Моны Лизы, которая возникает только при концентрации взгляда на других элементах лица. Для раскрытия смысла появления «мерцающих образов» в картинах Дюрера используется методология логики отношений, которая требует установить отношение между явным изображением и скрытым смыслом явных образов. В статье делается вывод, что «мерцающий образ» представляет отношение между явным образом и скрытым смыслом изображений на картине. Картины Дюрера являются логическим и художественным комплексом ( $xRiy$ ), который может быть формализован в пространстве комплексной переменной с координатами точки  $x + iy$ .*

**Ключевые слова:** картины Дюрера, мерцающие образы, скрытые смыслы, скрытые образы, комплекс образов, логический комплекс образов, комплексные координаты, Агриппа, Горацион Нильский, Леонардо.

---

\* **Для цитирования:** Винокуров В. В. Скрытые и мерцающие образы в творчестве Альбрехта Дюрера // Философия и общество. 2025. № 1. С. 102–116. DOI: 10.30884/jfio/2025.01.06.

**For citation:** Vinokurov V. V. Hidden and Flickering Images in the Works of Albrecht Dürer // *Filosofiya i obshchestvo = Philosophy and Society*. 2025. No. 1. Pp. 102–116. DOI: 10.30884/jfio/2025.01.06 (in Russian).

*Философия и общество, № 1 2025 102–116*

**DOI: 10.30884/jfio/2025.01.06**

*This article is a continuation and the result of the discussion of the author's report at the international conference dedicated to scientific research of the culture, philosophy, science and art of the Renaissance ("The magic of the Renaissance", Florence 2018). The subject of the article is the "flickering images" in the paintings of Albrecht Dürer. The researchers of his work attribute the appearing and disappearing images in the artist's paintings to images with a hidden meaning, which is not accurate. The images themselves, which have a hidden meaning, are conveyed by an explicit image in the painting that is stable at different viewing angles. The hidden side of the image is established by its genesis, from the study of which its interpretation is built. It is necessary to distinguish between hidden meaning and hidden image. Revealing the hidden meaning reveals the hidden image. A "flickering image" is an image that appears in the painting at a certain viewing angle, like the smile of the Mona Lisa, which appears only when concentrating on other elements of the face. To reveal the meaning of the appearance of "flickering images" in Dürer's paintings, the methodology of the logic of relations is used, which requires establishing the relationship between the explicit image and the hidden meaning of explicit images. The article concludes that the "flickering image" represents the relationship between the explicit image and the hidden meaning of the painting. Dürer's paintings represent a logical and artistic complex ( $xRiy$ ), which can be formalized in the space of a complex variable with the coordinates of the point  $x + iy$ .*

**Keywords:** *Dürer's paintings, flickering images, hidden meanings, hidden images, image complex, logical image complex, complex coordinates, Agrippa, Horapollo, Leonardo.*

Картины Альбрехта Дюрера (1471–1528) относятся к самым таинственным и многозначным феноменам эпохи Возрождения. Тщательный анализ образов и сюжетов его картин устанавливает, что они содержат явные и скрытые смыслы. На творчество художника повлияла не только Библия, но и «Оккультная философия» (1533) Агриппы Неттесгеймского (1486–1535), что обосновано в работах Фрэнсис Йейтс [Yates 2004], но также, как показал Дэвид Финкельштайн, на него повлияли и переведенный труд Горуполлона Нильского (IV в.), и, возможно, «Мона Лиза» (1503–1506) Леонардо да Винчи (1452–1519) [Finkelstein 2007]. Д. Финкельштайн предпринял систематическое рассмотрение «скрытых образов» в творчестве Дюрера. Однако под это определение попали два класса образов, имеющих важное различие с точки зрения логики и современной когнитивной психологии. В одном случае это скрытые устойчивые образы, в другом – некие туманные образования, очертания которых появляются при определенном ракурсе рассмотре-

ния изображений художника и пропадают при смене угла рассмотрения изображения. Именно их автор настоящей статьи будет определять термином «мерцающие образы».

### **Скрытые образы в «Меланхолии I» (“Melencolia I”, 1514)**

Пример скрытых образов дает изображение «собаки», встречающееся в различных картинах Дюрера. Образ лежащей у ног ангела «голой собаки» в самой таинственной гравюре Дюрера «Меланхолия I» ставил многих исследователей картины в тупик. Собака изображена Дюрером как бы лишенной шерсти и очень тощей с ярко выраженными ребрами. Обращение к «Иероглифике» Горуполлона Нильского проясняет затруднение.

Первое издание греческого текста «Иероглифики» появилось в 1505 г. В 1512 г. Виллибальд Пиркгеймер (1470–1530) по требованию императора Максимилиана I перевел на латынь 67 иероглифов из Книги I и один (первый) из Книги II. Альбрехт Дюрер выполнил иллюстрации к рукописи. Иероглиф «собака» появляется у Горуполлона два раза в первой части книги (иероглифы № 39, 40). В № 39 изображение собаки принимает значения священного писца, или пророка, или бальзамировщика. Но собака может обозначать селезенку, обоняние, смех или чихание. Горуполлон Нильский поясняет, что при анатомировании умершей или бешеной собаки ее внутренности испускают миазмы, вызывающие раздражение у тех, кто этим делом занят. Эти моменты акцентирует Финкельштайн. Миазмы, согласно медицинским знаниям того времени, вызываются желчью, которая накапливается внутри тела собаки. Предложенный Гиппократом (IV в. до н. э.) термин «меланхолия», давший название гравюре Дюрера, в свою очередь, составлен из двух греческих слов: «черная + желчь»). Тем самым собака – животное с меланхолическим темпераментом.

Выполняя иллюстрации к «Иероглифике», Дюрер создает изображение собаки к тексту иероглифа № 40. Согласно Горуполлону, образ собаки здесь обозначал «правительство или суд». После расшифровки Ж.-Ф. Шампольоном египетского письма (1822) вышло издание «Иероглифики» (1835) Конрада Леманса, в котором принята систематическая попытка отделить аутентичные египетские значения иероглифов от эллинистических наслоений. Это издание легло в основу издания Александра Кори 1840 г. [Hörupollinis Niliaci, Coqy 1840], к которому последний добавил аутентичные египетские иллюстрации. Используя теорию интерпретации изоб-

ражений Эрвина Панофского, можно заметить, что Кори, опираясь на работу и иллюстрации Леманса, добавляет к иконографии суда египетскую иконологическую ретроспективу «места суда», и речь идет о суде над умершими: «...в суде над мертвыми рядом с Осирисом или Тотом принимала участие Собака, или Анубис» [Hograpollinis Niliaci, Cory 1840: 62]. В исследовании Фредерико Портала египетского символизма, вышедшее в том же 1840 г., в зале суда сердце умершего взвешивают Анубис и Гор [Портал 2021: 128]. Последний, как известно, имел свою последнюю форму Гиппократа (Гора-ребенка). Иконологическая интерпретация контекста «Иероглифики» Гораполлона Нильского переносит зрителя в египетскую сцену суда над умершими.

Изучая религию Древнего Египта, Уоллес Бадж видит ее специфику в соединении в ней религии и магии. Рассматривая отношение магии и религии в Древнем Египте, он замечает, что между ними сложилась уникальная ситуация, возникающий пантеон богов не вытеснил более древнюю магию, а образовал странный симбиоз с ней [Бадж 2000: 171]. Это противоречие явно заявляло о себе в суде над умершими. Во время суда над мертвым его сердце взвешивалось на весах справедливости, причем противовесом служили перья Маат (символ правды). Показания весов записывал бог магии Тот. В этом проявляется противоречие между религией и магией, поскольку Тот, будучи богом магии, владел «словами власти» (заклинаниями) и мог изменить показания весов справедливости в пользу «грешника». Умерший еще при жизни мог вымалывать у бога магии слова заклинаний, которые должны помочь на суде и которые помещали вместе с ним в саркофаг. Магическое действие не дает возможности последовательно провести этические принципы, которые санкционируются религией, оставляя возможность их обойти.

Богиня Маат является персонификацией закономерности, лежащей в основе всего сущего; она олицетворяет понятия «право», «правда» и «миропорядок». Судья в суде – представитель Маат. Этимология имени Тота неясна, однако существуют четыре варианта перевода – «род ибиса» (Х. Бругш, Р. Пичман, Е. Невиль, Дж. Дюмихен, Г. Масперо), «двойной ибис» (Х. Бругш), «художник» (В. Гудвин), «ветер» (Е. Невиль) [Тураев 2002: 26–29]. Все переводы имеют право на существование, поскольку могут быть осмыслены в рамках мифологического образа Тота. В данном контексте важен один из них – «художник», то есть тот, кто переводит воображаемый образ в картину или категоризирует ее смысл словом (в данном слу-

чае показаниями весов). Воображаемое может быть воплощено в слове или картине. Если оно воплощается в мире людей и вещей, то становится «словом власти» и «словом силы», а художник становится магом. В «Меланхолии I» ангелочек (мальчик с крылышками) держит на коленях дощечку для записи, в руке у него инструмент письма. Как считает Финкельштайн, в руке у него резец художника, а сам мальчик с крылышками не ангел, он – «небесный художник». Как бы то ни было, предмет у него в руках – это инструмент письма. Дюрер рисовал свои картины иглой. Действительно, табличка в руках мальчика слишком мала для картины, но достаточна для письма [Finkelstein 2007].

Судья в образе задумчивого ангела в женском одеянии вместо египетской богини Маат должна совершить взвешивание сердца умершего, положив перо на чашу весов. Но вместо пера в руках у ангела циркуль. Выше на картине находится основной инструмент суда – весы, но на той же горизонтали чуть выше расположены песочные часы, измеряющие время, и еще два висят друг под другом предмета: колокольчик и несколько измененная, но узнаваемая квадратная числовая «Таблица Юпитера» из «Оккультной философии» Агриппы. Удивительным свойством числовых таблиц Агриппы является то, что сумма чисел, вписанных в клетки квадрата по вертикали, горизонтали и диагонали, одинакова. Арифметический квадрат Агриппы не может быть представлен геометрическим квадратом, поскольку у последнего диагональ всегда больше стороны. В руках ангела – циркуль, измеряющий радиус фигуры круга. Арифметический квадрат Агриппы не может быть измерен циркулем, но может быть представлен динамическими весами. Если весы выйдут из состояния равновесия, то расстояние между чашами весов, равное стороне квадрата, трансформируется в диагональ. Эти весы всегда будут колебаться, стремясь к своему равновесию, но при этом оно окажется недостижимым до тех пор, пока диагональ квадрата является зависимой от длин сторон. Стороны квадрата – статические величины, диагональ – скрытая динамическая величина. Жизнь – величина динамическая, смерть – статическая. Квадрат Агриппы, уравнивающий сторону и диагональ фигуры, не застывшая форма. Хотел ли Дюрер передать размышления ангела над квадратурой круга и весами как размышление над жизнью и смертью, можно только предполагать в качестве гипотезы. Агриппа смешал геометрию с арифметикой. В его квадрате диагональ равна стороне. Эти весы бесполезны для решения вопроса

о воздаянии. Совершенный квадрат Агриппы невозможен геометрически. Умерший, взвешенный на таких весах, навсегда останется между адом и раем. Квадраты Агриппы повторяют форму магических квадратов – палиндромов, в форме которых в Средние века писались магические заклинания «Ключей Соломона». Квадрат на картине Дюрера приобретает значение «заклинание весов». Квадраты Агриппы реализовали своеобразную «математическую алхимию», построенную на принципе «смещения разнородного», в данном случае геометрического и арифметического.

На нижнем плане картины мы видим каменный куб со скошенными углами. Он кажется массивным и твердым. Но если взглянуть на него по диагонали, под углом 45 градусов, то мы увидим полость из трех плоских геометрических прямоугольников, скорее напоминающую могильный склеп, на одной из стен которого проступают лица призраков. Усеченный куб, или ромбоид, кажущийся твердым телом, при смене точки визирования трансформируется в полость. Но здесь мы выходим за границы скрытых образов и переходим к образам мерцающим, а они создаются иначе.

Здесь мы не будем настаивать на новом прочтении «Меланхолии I» Дюрера, достаточно того, что влияние Горapolloна на творчество художника, на чем настаивает Финкельштайн, по-видимому, подтверждается. В таком случае акцентировать в этом влиянии 39-й или 40-й иероглифы Горapolloна является второстепенной задачей. Наличие египетского символизма в картине Дюрера, опосредованного «Иероглификой» Горapolloна, будем считать доказанным. В этом случае и цветовой символизм подпадает под этот процесс. Персонажи «Меланхолии I» выполнены в мрачных черных тонах. Почерневшее лицо женской фигуры ангела с застывшим взглядом, в целом мрачная, ассоциируемая с черным цветом, атмосфера. Согласно Порталю, черный в египетском символизме имел две формы: (1) черный от красного и (2) черный от белого. Первый несет значение ограниченности, стесненности и замкнутости пространства (стена, башня), второе имеет значение предрассветной тьмы [Порталь 2021: 156]. Ф. Порталь указывает, что черные лица были у богов в зале суда: у Осириса, Анубиса и Гора. Зал суда – место, где вершится центральная сцена погребального ритуала.

В правом углу гравюры Дюрер разместил летящую фигуру с крыльями летучей мыши и хвостом змеи. Существа, созданные в результате объединения частей различных животных, в мифоло-

гическом языке определяются как химеры. Химера на гравюре разворачивает транспарант с названием картины «Меланхолия I». Она – носитель имени, значением которого является болезнь. Обладая перепончатыми крыльями летучей мыши, она может летать только ночью. Отсутствие оперения не позволяет летать днем, поскольку такие крылья благодаря испарению из них влаги быстро сохнут и теряют подвижность и размах. Она летит прочь от Солнца и гонится за тьмой.

Дэвид Финкельштайн исходит из различия в творчестве Дюрера публичного характера произведения и частного характера языка, который является средством выражения смысла произведения. Он настаивает на том, что «картина “Меланхолия I” – это публичное выражение взглядов, которое возникает, когда свобода слова подавляется, но свобода мышления остается. В таких условиях частный язык может развиваться из двузначных символов, имеющих как явные, так и скрытые значения. Открытые значения безобидны. Скрытые опасны. Эта форма выражения позволяла избежать обвинения в причастности к преступлению» [Finkelstein 2007: 3]. Открытые значения либо изображали сам предмет, либо были общепотребительными символами. Для понимания скрытых значений необходим минимум: Библия, «Оккультная философия» Агриппы, «Иероглифика» Горapolloна, труды самого Дюрера. Кроме того, могут потребоваться знания гематрии, умения решать головоломки и разгадывать ребусы. Дополнительная интерпретация требуется для понимания образа химеры гравюры Дюрера. В качестве публичного символа химера является изображением депрессии и безумия.

В своем частном, скрытом значении химера, согласно Д. Финкельштайну, обозначает самого Агриппу посредством отсылки к образу летучей мыши в «Оккультной философии» и к образу половины змеи в «Иероглифике». Частное значение известно только узкому кругу лиц, проштудировавшим произведения Агриппы. Агриппа действительно неоднократно обращается к образу летучей мыши, например он говорит, что магическое использование летучей мыши погружает человека в сон [Agrrippa Cornelius *et al.* 2017: 22]. Однако то значение, которое берется для интерпретации «летучей мыши», – это общее значение для Горapolloна и Агриппы. А именно, согласно Горapolloну, египтяне, «когда символизируют человека, который слаб и дерзок, ...изображают летучую мышь, потому что она летит, хотя и лишена перьев» [Horapollinis Niliaci, Coqy 1840: 118]. Для Агриппы «летучая мышь, улетающая прочь, означает уклонение (evasion – букв. бегство): поскольку у нее нет

крыльев, а она летит» [Agrippa Cornelius *et al.* 2017: 68]. Мишель Нострадамус, комментируя этот иероглиф Горapolлона, говорит о попытках человека «избежать той участи, что угрожает ему ежедневно» [Нострадамус 2004: 155]. Д. Финкельштайн, сводя эти значения, говорит, что Дюрер в образе летучей мыши со змеиным хвостом на гравюре изображает самого Агриппу, поскольку тот вынужден был скрываться и убегать от различного рода обвинений в магии, в занятии врачеванием без лицензии, отречься от своих взглядов. Агриппа вызвал гнев Лютера, когда защищал женщину, обвиняемую в колдовстве, от ее коррумпированных обвинителей. Связать образ химеры и личность Агриппы – очень привлекательная гипотеза исследователя. Меланхолия – болезнь, которая гонит Агриппу в зал суда.

Ни математика Агриппы, ни геометрия самого Дюрера, ни иероглифика Горapolлона не прерывают меланхолии персонажей картины. Финкельштайн считает, что есть еще один план в творчестве Дюрера, который не охватывается ни математикой, ни иероглификой, но имеет отношение к психологии, искусству и теологии. Это отношение между меланхолией и депрессией. Для решения этого вопроса Агриппа восстанавливает в правах воображение. Дюрер приходит к идее Агриппы, что меланхолия есть условие вдохновения художника. Вдохновение – то, что противостоит депрессии. В «Меланхолии I» на переднем плане в хаотичном порядке разбросаны инструменты плотника, а в руках у ангела циркуль. Взгляд ангела скорее задумчивый, чем грустный, устремлен вверх. Рядом с инструментами на одном уровне с ними находится шар – материальное ремесленное воплощение чертежа циркулем. Разбросанные инструменты, циркуль, шар могут иллюстрировать трактат Агриппы «О ненадежности и тщете мирских искусств и наук» (1530), которые не могут дать персонажам картины ни радости, ни счастья, ни блага [Зеленин 2023: 28–29].

Собака из иллюстрации Дюрера к 40-му иероглифу Горapolлона отличается от собаки в «Меланхолии I» тем, что на первую накинута царская лента (мантия, “Royal robe”), вторая изображена «голой». Химера на картине Дюрера держит плакат с названием «Меланхолия I», который вполне можно принять за палантин для собаки: «Когда они обозначают правительство или судью, они надевают спускающуюся до обуви КОРОЛЕВСКУЮ МАНТИЮ: потому что, как собака, которая, как я уже сказал, пристально смотрит на изображения богов, так и министр, будучи в более древние вре-

мена и судьей, имел обыкновение видеть царя обнаженным, и по этой причине они передают собаке царское одеяние» [Hogapollinis Niliaci, Cory 1840: 63].

### **Мерцающие образы “Der Spaziergang” («Прогулка», ок. 1498)**

В отношении наличия мерцающих образов в «Меланхолии I» мы привели усеченный куб или ромбоид. Образы кубического камня и склепа, попеременно видимые на картине, образованы аппроксимацией точек линиями при разном угле визирования. Следуя этой подсказке, в гравюре можно обнаружить множество лиц и силуэтов. Например, под правым коленом ангела в складке платья можно различить фигуру старого человека, дующего в рог, при повороте изображения по часовой стрелке само колено правой ноги становится головой, покрытой арабским одеянием: туника с платком и обручем. Можно обнаружить и другие фигуры. Ключевой вопрос здесь в том, возникают ли подпороговые образы восприятия случайно или нет. Ответ на этот вопрос можно искать разными путями, но наиболее очевидными являются: (1) исследования ранних работ художника, где он прибегает к этому приему, и (2) сравнение с работами других мастеров, в которых можно встретить вариации техники. Для раскрытия и интерпретации мерцающих образов в раннем творчестве Дюрера обратимся к картине “Der Spaziergang” («Прогулка»). Для сравнительного анализа рассмотрим фрагмент картины Леонардо.

Д. Финкельштайн отмечает: «Самая эффектная демонстрация волшебства Дюрера в создании иллюзии – его гравюра под названием “Der Spaziergang” (Прогулка), или “Леди и джентльмен”, или “Молодая пара и смерть”» [Finkelstein *et al.* 2007: 11]. То, «что мы видим, зависит от того, как мы держим голову относительно картины или оттиска» [*Ibid.*: 10]. Если мы настраиваем свое восприятие на вертикальную проекцию, то есть находимся прямо перед картиной, то на гравюре А. Дюрера мы видим мужчину и женщину. Они гуляют. Мы видим смерть, притаившуюся за деревом, в руках фигуры смерти песочные часы, отмеряющие время.

Однако, если посмотреть на картину под углом 15–30 градусов слева или справа, настраивая свое восприятие на горизонтальную проекцию, то мы увидим мужское лицо. В пределе горизонтальная проекция совпадает с плоскостью картины и изображение полностью исчезнет. Образ мужского лица образуется и нависает над молодой парой. Их головы образуют его глаза, ее рука – его рот.

Плюмаж шляпы джентльмена становится бровью лица. Рисовал ли его Дюрер, или он возник сам по себе из глубин бессознательного, должна показать связь образа лица и сюжета «Прогулки».

Оба образа созданы одним и тем же порядком геометрических точек. Арифметическая сумма точек одна и та же, но «геометрическая сумма» разная, поскольку представлена разными образами. Одна картина изображает разные события, разные факты, которые мы видим в зависимости от того, как мы смотрим. В круговой диаграмме этот «поворот головы» отразится перемещением точки наблюдения вдоль границы окружности.

Но тем самым для того, чтобы развернуть изображение в вертикальной проекции, необходимо увеличить площадь холста картины. Добавив еще одно изображение и пространство холста – лицо мужчины, которое занимает площадь, равную площади первого рисунка. Следуя направлению письма слева направо, связывая направление вправо с будущим, считая изображение прогулки мужчины и женщины воспоминанием, рисунок лица должен помещаться справа от рисунка прогулки. Движение наблюдателя по горизонтали, параллельной картине, и поворот головы образуют вместе с прямой проекцией исходной и конечной точек прямоугольник, но в конечной точке взгляд наблюдателя переместился со стороны на диагональ. Диагональ прямоугольника всегда длиннее его стороны. Наблюдаемое событие (лицо) от наблюдателя (зрителя) картины, который видит его по диагонали, находится дальше, чем от зрителя, который смотрит на него по высоте. Соответственно, площадь второго изображения включает первое. Только если наблюдатель «войдет» в картину, произойдет совпадение длин. Но для этого он должен «материализоваться» внутри картины. Для того, чтобы определиться внутри картины, необходимо воображаемое (увиденное на картине) превратить в собственное воспоминание. Например, так, как это делается в психоанализе по отношению к Эдипову комплексу и мифологической истории царя Эдипа. Пространство восприятия и пространство воспоминания занимают одинаковую площадь.

Биографы Дюрера отмечают, что он унаследовал семейную особенность зрения – врожденное косоглазие, при котором мозг не может сфокусировать изображение в одной точке и оно раздваивается. Компенсировать дефект зрения можно перемещением или поворотом головы, то есть необходимо взглянуть на предмет по диагонали. Рассматривая различие между геометрическим и визуаль-

ным трехмерным пространствами, Анри Пуанкаре (1854–1912) замечал, что между ними есть существенное различие. Изображение, сформированное на сетчатке глаза, двумерно. Третье измерение формируется двумя различными способами, за счет движения (аккомодации) глаз и за счет схождения глазных осей (бинокулярность). Эти два рода восприятия третьего измерения обычно согласуются друг с другом: «Но такое соотношение ощущений – это, так сказать, опытный факт; ничто не мешает а priori допустить обратное <...> Я даже прибавлю, что это представляет собой факт *внешнего* опыта. Ничто не мешает предположить, что существо, имеющее ум, подобный нашему, и такие же органы чувств, как и мы, помещено в мире, куда свет достигает, только пройдя через преломляющие среды сложной формы. <...> Существо, которое получило бы в подобном мире воспитание своих чувств, без сомнения, приписало бы полному визуальному пространству четыре измерения» [Пуанкаре 1983: 43–44]. Для того, чтобы художник, обладающий врожденным косоглазием, сфокусировал свой взгляд на предмете, один глаз должен быть снабжен преломляющим призматическим окуляром. Дюрер – не только художник, он также автор трудов по геометрии. Пространство картины нарушает важнейшее свойство геометрического пространства – изотропность всех измерений. Третье измерение визуального пространства содержит качество анизотропности, то есть не все прямые, проходящие через одну точку, равны между собой, поскольку прямая, проходящая через преломляющую призму, не прямая, а ломаная.

На картине Дюрера в перпендикулярном измерении не видно лица, на нем есть как персонажи и предметы переднего плана, так и предметы и персонажи, образующие фон. Если фон приблизить к переднему плану, то станет виден второй образ. Произойдет процесс, который в когнитивной психологии визуального восприятия определяется как «сегментация фона». Открытия в области когнитивных механизмов зрительного восприятия показывают, что дальнейшая визуализация разделяет зрительное восприятие. В когнитивных исследованиях показано, что процесс обработки различных аспектов зрительного восприятия осуществляется «по двум параллельным проводящим путям: “что” и “где”» [Кандель 2016: 307]. По пути «что» передается информация из центра сетчатки о людях, предметах, сценах, формах, цветах, которая в дальнейшем детализируется и сравнивается. Этот путь обеспечивает распознавание фигур, сюжетов, мест. По пути «где» передается информация с пери-

ферии сетчатки. Эта информация нечувствительна к цвету, но чувствительная к контрасту и движению. Если первый путь задействует скорее механизм фокусирования, то второй – механизм сканирования, обеспечиваемый движением глаза. Он предоставляет возможность распознавать нечетко видимые объекты, в том числе обеспечивает распознавание лиц. Обработка в канале «что» ведет к созданию контура людей и предметов, она достигает пика в категоризации визуального образа. Это путь восходящей обработки зрительной информации. Обработка в канале «где» ведет к сегментированию пространства и выделения из фонового восприятия черт за счет группировки точек и линий. Этот процесс и назван «сегментированием пространства». Этот процесс – нисходящий путь обработки информации. Он опирается, в терминологии Эрика Канделя, на «имплицитную память» [Кандель 2016: 342], актуализируя ассоциативные реакции. В «Прогулке» Дюрер использует как восходящий, так и нисходящий процесс обработки изображений. Первый связан с сюжетом картины – прогулкой мужчины и женщины, второй – с появлением на картине лица. Первый содержит отсылку к скрытому содержанию картины, второй представлен мерцающим образом лица.

В феноменологии религии нуминозный опыт определяется как «особый тип восприятия» и как «опыт встречи человека со святым» [Heiler 1991: 9]. В том же ключе его определяет и Юнг в «Психологии и религии», но ограничивает его областью психологии. Применяя это определение к анализу картины Дюрера, «опыт встречи» можно определить в действительных и мнимых координатах как  $a + ib$ , где первый элемент относится к исторической реальности, а второй – к воспоминанию, сновидению или активному воображению. Символ  $i$ , с одной стороны, представляет аббревиатуру от англ. *imagination* – воображение, с другой – он математический символ мнимой переменной. Нуминозность не является ни атрибутом элемента  $ib$ , ни атрибутом элемента  $a$ , но оба элемента формируют модусы восприятия нуминозного. Полное их отношение представляет комплекс  $a + ib = aRib$ . Первый относится к явным образам, второй – к мерцающим. Явный образ и весь явный сюжет картины имеет скрытый смысл в отношении R-элементов друг к другу. Для того, чтобы установить смысл комплекса, необходимо соединить оба эти элемента. Мерцающее лицо мужчины является их связующим звеном.

На картине Дюрера в реальном измерении ее сюжета присутствует мифологическое существо – смерть, притаившаяся за деревом с песочными часами, отмеряющими время. Этот иррациональный образ вторгается во вполне рациональный сюжет картины. Для установления значения присутствия в картине персонажа смерти с песочными часами необходима дальнейшая категоризация всего изображения. Мифологема смерти связывает оба плана картины. Фигура смерти с часами говорит, что кто-то из персонажей умрет. Мерцающий образ картины показывает лицо пожилого мужчины, и весь явный сюжет «Прогулки» может быть отнесен к его воспоминаниям. Смерть женщины есть то, что связывает явный и неявный смысл картины. Это соединение двух сюжетов и создает нуминозность восприятия картины. Картина представляет не только наблюдение в настоящем, но и пророчество будущего.

Нет прямых доказательств того, что Дюрер видел «Мону Лизу» Леонардо да Винчи, но сам факт не исключается исследователями. К моменту написания «Меланхолии I» шедевр Леонардо был уже закончен. Эффект знаменитой улыбки Джоконды традиционно объясняется техникой живописи Леонардо, искусством *сфумато*. Сфумато – техника смешивания прозрачной краски и непрозрачных белил, размывающих контур и производящих эффект «затускивания» (сфумато). Однако Э. Кандель замечает, что существует и альтернативное объяснение, предложенное М. Ливингстон. Самого по себе эффекта сфумато недостаточно. Он еще должен быть замечен зрителем. Если прямо смотреть на губы Моны Лизы, то улыбка не видна. Когда мы смотрим на глаза, а губы видим по диагонали, Мона Лиза улыбается. При таком взгляде эффект сфумато открывается в уголках рта. Мы видим его периферийным зрением и вместе с тем видим улыбку [Кандель 2016: 269]. Леонардо использовал эффект «затенения», когда один предмет (белила) затеняет контур другого, он кажется ближе расположенным к нам. Фон, создаваемый белилами, расположен ближе основной сцены. Улыбка проступает сквозь фоновое покрытие. Можно сказать, что поиски двух мастеров различны и параллельны, но их эксперименты идут в одном направлении. В улыбке Джоконды мы видим эмоцию, но непонятно какую. Мы не видим сюжета, в который вписана улыбка. Здесь тормозится восходящий поток обработки зрительной информации. Торможение затрудняет категоризацию и описание сюжета. Она улыбается либо своему собственному воспоминанию, либо воображаемой картине. Улыбка создается фоном и лицом. Обычно, опираясь на опыт восприятия лиц, улыбку мы связываем с пережи-

ванием чего-то радостного. Но фон, который проявляет эту улыбку, остается неопределенным, вызывая торможение когнитивных процессов. Все же техника работы с восприятием и визуализацией у Леонардо иная, чем у Дюрера. Двусмысленность образа, созданного Леонардо да Винчи, в его психологической изолированности, и, следовательно, его путь – психологизация искусства. Двусмысленность образов Дюрера иная. Она заключена в геометризацию художественных образов. Леонардо отмечал, что его искусство опирается на жизненный опыт. Искусство Дюрера опирается на геометрический опыт. Искусство того и другого феноменологично, но творчество Леонардо апеллирует к субъективной феноменологии, а Дюрера – к феноменологии объективной.

Не случайно Ноам Андреус отмечает, что геометрические работы Дюрера с разворачиванием в сети многоугольников платоновых кристаллических тел были систематически продолжены в пятой книге «Гармонии мира» (*Harmonices mundi*, 1619) величайшего астронома Иоганна Кеплера (1571–1630) [Andrews 2016: 416], работа которого «Сон, или Лунная астрономия» (1634) [Кеплер 1982] относится к истокам построенной на знании законов геометрии и физики объективной феноменологии.

В заключение сделаем замечание относительно фигуры ангела в «Меланхолии I» Дюрера. По свидетельству Джона Ди, учитель Агриппы аббат Тритемий в качестве признака доброго ангела называл его мужское одеяние, поскольку он достоинство мужчины ставил выше достоинства женщины. Здесь Агриппа придерживался иного мнения: «...мужчина – труд природы, а женщина – произведение Бога» [Агриппа 2010: 15]. «Женский ангел» на картине Дюрера не улыбается, но нельзя сказать, что он печалится. Его глаза устремлены в небо, и он скорее задумчив, чем грустен. Как замечает Агриппа, меланхолия – это не депрессия, а исток вдохновения и пророчеств: «...женщины-пророчицы, вдохновенные божественным духом, были гораздо сильнее мужчин» [Генрих Корнелий Агриппа Нетгесгеймский 2010: 36]. Женский ангел Дюрера смотрит в будущее, но еще не видит его. Он ждет либо Откровения Бога, либо Вдохновения художника.

### *Литература*

Бадж Э. А. У. Египетская религия. Египетская магия. М. : Алетей, 2000.

Генрих Корнелий Агриппа Нетгесгеймский. Речь о достоинстве и превосходстве женского пола. М. : Эннеагон Пресс, 2010.

Зеленин Д. А. “De incertitudine et vanitate scientiarum”: крестовый поход Корнелия Агриппы против наук и искусств / Г. К. Агриппа Неттесгеймский // О ненадежности и тщете мирских искусств и наук. СПб. : Изд-во РХГА, 2023. С. 9–34.

Кандель Э. Век самопознания. Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней. М. : АСТ: CORPUS, 2016.

Кеплер И. Сон, или Посмертное сочинение о лунной астрономии, Иоганна Кеплера, покойного математика его императорского величества, опубликованное его сыном, магистром Людвигом Кеплером, кандидатом медицины / И. Кеплер // О шестиугольных снежинках. М. : Наука, 1982.

Нострадамус. Послание Нострадамуса. Истолкование иероглифов Горуполлона. М. : АСТ, Астрель, 2004.

Порталь Ф. Египетский символизм и его сравнение с еврейским. СПб. : Академия исследования культуры, 2021.

Пуанкаре А. О науке. М. : Наука. Гл. ред. физ.-мат. л-ры, 1983.

Тураев Б. А. Бог Тот. Опыт исследования в области древнеегипетской культуры. СПб. : Нева, Летний сад, 2002.

Agrrippa Cornelius H., Tyson D., Freake J. Three Books of Occult Philosophy. Woodbury, MN : Llewellyn Publications, 2017.

Andrews N. Albrecht Dürer’s Personal Underweysung der Messung // Word & Image. 2016. Vol. 32(4). Pp. 409–429. DOI: 10.1080/02666286.2016.1216821.

Finkelstein D. R. Melencolia I. 1.: The Physics of Albrecht Duerer. 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://arxiv.org/abs/physics/0602185v2> (дата обращения: 14.02.2025).

Heiler F. Die Religionen der Menschheit. Frankfurt am M. : Büchergilde Gutenberg, 1991.

Horapollinis Niliaci, Cory A. T. The Hieroglyphics of Horapollo Nilous. London : W. Pickering, 1840.

Yates F. A. The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. Oxfordshire : Taylor & Francis e-Library, 2004.