



Дж. Ланфранко. Аллегория музыки. 1630-34 г.  
Национальная галерея старинного искусства, Рим.  
Здесь музыка предстает искусством страсти: на арфе играет Венера.

# АЛЛЕГОРИЯ, КОТОРУЮ МЫ ВИДИМ

*Михаил Медведев*

Аллегория в наиболее широко принятом смысле – это сюжетное сочетание знаков, которое выражает и раскрывает соотношение обозначенных этими знаками явлений.

Аллегорию часто противопоставляют символу. Символ обозначает, тогда как аллегория повествует. Символ подобен атому, аллегория – молекуле; символ – слову, аллегория – повествованию. Где символ ставит знак равенства, там аллегория выстраивает уравнение, которое приходится решать.

В структурах аллегорий есть место и метафорам разной степени прозрачности, и темным намекам, и натуралистическому портретированию действительности (как и ее отдельных насельников). Часто к аллегориям причисляют персонификации тех или иных явлений и ценностей (Правосудия, Музыки и так далее). И это в сущности верно, поскольку такие условные персонажи узнаются по определенным атрибутам; эти сочетания образов отчетливо аллегоричны.

Аллегория – много более чем художественный приём; это один из мощных традиционных инструментов познания и передачи информации, в котором интеллектуальное начало неотделимо от эмоции и эстетической игры. Но с точки зрения новейшей эпохи это единство просто обязано быть дискомфортным для всех его компонентов. Если, вслед за романтиками, абсолютизировать символ, связывая с ним спонтанность, эмоцию, эстетическое переживание и озарение, то аллегория предстаёт едва ли не смертью духа в когтях ограниченного рассудка. На протяжении двух последних веков в искусствоведении и, шире, в истории культуры сложилась устойчивая традиция уличения аллегорий в сухости и вымученности.

Многие великолепные интеллектуалы отразили этот стереотип в своих трудах. Полтора века тому назад под пером Якоба Буркхардта склонность Средневековья к аллегориям предстала одновременно парадигмой и рискованной слабостью<sup>1</sup>.

---

1. Буркхардт. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 2001. С.348-349: «Все вообще средневековые было преимущественно временем аллегорий: его теология и философия [...] усматривали в своих категориях самостоятельные существа [...]. В этом отношении все страны Запада находились в одинаковом положении; повсюду их умственный мир способен на порождение образов, вот только оформление и атрибуты их, как правило, загадочны и не особенно популярны. [...] Мы не в состоянии подробно останавливаться здесь на том, насколько плохо в случае таких недоразумений приходилось изобразительным искусствам», и т.д.

В начале минувшего столетия Йохан Хейзинга, вдохновляясь Буркхардом и споря с ним, в поисках живых образов средневекового наследия обращался, минуя аллегорические построения, к символам, а аллегорическую традицию именовал, хоть и с оговорками, школярски упрощенной и дряхлой<sup>2</sup>, – тогда как у Бенедетто Кроче аллегорические приемы определялись как огрехи умничанья, как попытки искусства собезьянничать (*scim[m]iottare*) приемы науки – так что в итоге получается «ни рыба, ни мясо». По Кроче, аллегория лучше всего прочитывается на артистически убогом материале и вполне «безвредна» (*non designa il brutto*) лишь тогда, когда служит внешним придатком произведения<sup>3</sup>.

Примерно полувеком позже Марио Прац указал на то, что аллегорические формы, вопреки их мнимой надуманности, устойчиво служили выражению мистических переживаний<sup>4</sup>. Но даже у него речь шла о том, чтобы разграничить чувственное и дидактическое начала в аллегоризме, развести их в стороны.



К. де Хеем. *Vanitas*. После 1661. Государственный музей, Амстердам.  
На этот раз веселый беспорядок напоминает о том, что на миру и смерть красна.

Всё это – голоса эпохи, в которой основы вдохновения и расчета (иногда либерально соотносимые с личным и общественным) упорно мыслились совершенно, суверенно независимыми друг от друга. Но мы живем на излете этой эпохи и просто обязаны взглянуть на дело в ином ракурсе.

Корни аллегорической культуры чрезвычайно обширны, и они в большей степени относятся к культуре познания, нежели к искусству. Еще св. Иоанн Кассиан (ум. 435) определил «аллегорическое» (т.е. возвещающее публике о чем-то ином) прочтение священных текстов как один из четырех способов проникновения в их смысл – наряду с буквальным пониманием, с наставительным морализаторством и с личным переживанием священной вести в аспекте цели. Эта концепция была формально принята западной Церковью, закреплена в знаменитом четверостишии (*Litera gesta docet, quid credas allegoria<sup>5</sup>, moralis quid agas, quo tendas anagogia*), получила вполне аллегорическое прозвище «четверка [коней]» (*quadriga*) и спустя тысячу лет после изобретения все еще воспринималась и развивалась учеными умами – например, Николаем Лирским или Данте<sup>6</sup> – как свежая и актуальная. Здесь изобилуют сложные, сюжетные аллегории. В угощении Авраама Мелхиседеком детально проображается установление Евхаристии как царский дар. История Медного змия, воздвигнутого Моисеем, является ярким, психологически захватывающим образом того, как человек в опасности обращается к вере Христовой.

Впрочем, время от времени кассианова аллегория выступает едва ли не в виде го-

2. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С.204: «Аллегория – это символ, спроецированный на поверхность воображения, намеренное выражение – и тем самым исчерпание – символа, перенесение страстного вопля в структуру грамматически правильного предложения»; «Итак, аллегория уже сама по себе носит характер школьной нормализации и одновременно поглощения, исчезновения мысли в образе [...] То, каким образом она вошла в средневековое мышление – как литературное ответвление поздней античности [...] – увеличило ее школярский и сенильный характер. Однако не следует думать, что в средневековых аллегориях и персонализациях отсутствовали неподдельность и жизненность».

3. См.: Croce B. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale...* Milano, 1902. P.37; *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale // Memoria letta all'Accademia Pontaniana nelle tornate del 18 febbraio, 18 marzo e maggio 1900.* Napoli, 1900. P. 30; см. также Croce B. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic.* Charleston, 2008. P.67-68.

4. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery.* Roma, 1964. P. 16. Пример, избранный Працем в качестве основной иллюстрации этого безошибочного наблюдения – видение св. Терезы Авильской, в котором демоны играют ее душой, как мячом. Невольно на ум приходит куда более ранний и совершенно поразительный пример – аллегорически насыщенное визионерство св. Хильдегарды Бингенской.

5. «Буква учит о деяниях, аллегория – вере, мораль – как поступать, аналогия – к чему стремиться». Это мнемоническое стихотворение впервые появляется в XIII века у доминиканца Августина Датского и, возможно, принадлежит его перу. Со ссылкой на Августина оно приводится и в современном катехизисе Римской Церкви.

5v. Например, в письме к Кан Гранде дела Скала Данте после подробного изложения традиционной «четверки» пояснял, что все варианты прочтения, кроме буквального, иносказательны и в этом смысле аллегоричны. *Literary Criticism of Dante Alighieri.* Lincoln, 1973. P.99.

лого символа. Отдельно взятый образ Писания способен быть интерпретирован аллегорически – к числу традиционных примеров относятся Иерусалим, понятый как Церковь Христова, и воды Чермного моря как прообраз вод Крещения. Но здесь символ всё-таки получает аллегорическое измерение (в современном смысле слова), вовлекается в некий ход событий благодаря принадлежности к обширному – и в идеале неизменному – контексту священных явлений. Это, как мы видим, еще не то явление, на которое обрушивался Кроче.

Собственно, аллегория, какой мы ее знаем, является детищем поздней готики и ренессанса. Ее появление подготовила еще схоластическая ученость, которая при всей своей воле к систематизации неизбежно раскрывала колоссальную сложность церковного предания, практически несводимого к единому смысловому полю. Но артистической средой, обеспечившей обособление аллегорического жанра, стали прежде всего театрализованные праздники – турниры, пышные приемы, въезды государей в города – а равно и изготовленные для них и вдохновленные ими изображения. Здесь не обошлось без привычного аллегоризма, но он был использован для придания изысканного облика самым разным смыслам, в том числе и ориентированным на иной, нежели вероучение, общий контекст (например, на рецепцию мотивов античной мифологии или на события сугубо местного значения). Не вовлеченные более в единый сверхсюжет, аллегории обязаны были обзавестись собственными сюжетами и предстать автономными носителями смыслов, зримыми афоризмами.

Празднества «осени Средневековья» в основном были много более чем развлеченными – в них воплощались представления о благе, цели, желанном порядке явлений. И сколь угодно курьезные, прихотливые аллегории, сочинявшиеся для этих празднеств (Буркхардт сетовал на то, что их смысл то ли слишком глубок для прочтения, то ли отсутствует вовсе<sup>7</sup>), могли нести зрителям весьма глубокие – по смыслу или по эмоциональному воздействию – послания.

Независимо от стиля воплощения, аллегория была вполне способна оказаться ренессансной по содержанию. Герцог де Серракаприола описывает печать Петrarки с нагим человеком – это был условный портрет самого владельца печати – в сени лавра (имеется в виду имя возлюбленной – Лаура), в сопровождении стиха «In questo stato son Donna per voi»<sup>8</sup>. Что здесь означала нагота, в которой повинна Лаура? Только ли уподобление бедствиям нагого нищего, или же относятся к делу и плотская страсть, и вдохновляемая любовными переживаниями причастность наследию классической древности? Возможно, частью смысла была сама игра смыслами. Будучи прежде всего литератором, Петрарка отводит в аллегории важную роль тексту – он не просто сопровождает композицию, но деятельно участвует в сюжете.

Другая аллегория, сочиненная Петраркой для более широкого круга зрителей, а именно в качестве персональной эмблемы Джан Галеаццо Висконти Миланского – это голубка в сиянии, несущая ленту с девизом «A bon droit»<sup>9</sup>. Изображения этой эмблемы, дошедшие до нас, преимущественно выдержаны в готическом

стиле. Эмблема создавалась около 1360 года как часть официальной символики государя и на вид вполне вписывалась в соответствующую традицию, в которой господствовали отнюдь не аллегории. При этом мы снова видим и игру смыслов (включая очевидную аллюзию к образу Святого Духа – ведь права даны от Бога; но аллюзия ослаблена женским полом голубки – последняя всё-таки намекала на Изабеллу Французскую, супругу Джан Галеаццо, и на приобретенные с этим браком преимущества), и важную роль текста – на этот раз выбор языка играет роль не меньшую, чем облик. То, что имеется в виду не голубь, а голубка, явствует из устойчивого прозвания этой эмблемы – то есть, по сути, из еще одного текста.

Для нас эта эмблема особенно любопытна ввиду ее заметной роли в музыкальной истории – она фигурирует как «персонаж» в ряде музыкальных произведений, исполнявшихся при миланском дворе (мадригалов Якопо да Болонья «*fenice fu'*», «*Sotto l'Imperio*», Франческо Ландини «*Una Colomba candida*» и других). О том, предстает ли она там прежде всего как раскрываемая аллегория или как персональная эмблема, еще предстоит судить исследователям<sup>10</sup>.

Изображение на перстне Петрарки и эмблема герцога Миланского сродни друг другу во многих отношениях и, в частности, их связывает призрачная соразмерность: за одним из этих знаков – власть, за другим – научный и поэтический авторитет, что тоже немало. Символика власти и ученый аллегоризм сближались, учась друг у друга.

Изображение на перстне Петрарки и эмблема герцога Миланского сродни друг другу во многих отношениях и, в частности, их связывает призрачная соразмерность: за одним из этих знаков – власть, за другим – научный и поэтический авторитет, что тоже немало. Символика власти и ученый аллегоризм сближались, учась друг у друга.

Но очевидна и разница. Голубка в лучах, подобно прочим официальным символам Висконти, пережила первого владельца и была унаследована его преемниками (и преемницами – для Бьянки Марии, наследницы герцогства, эмблема с

7. В качестве примера Буркхардт (там же) приводит описанную Оливье де ла Маршем персонафикацию Церкви, едущую на слоне, которого ведет великан, и поющую жалобы на торжество неверных. Сегодня этот яркий сценический образ с очевидными смысловыми планами (со времен Буркхардта слон успешно раскрыт как мариологический символ, возможности других толкований – например, исходя из бестиариев – были ясны и ранее) не кажется ни безнадежно темным, ни бессмысленным.

8. «В этом состоянии я, Госпожа, из-за вас» (итал.). Иными словами – «вот до чего вы меня довели». Maresca G. [Serracapriola, Duca de] Delle "imprese" con la descrizione e la trasformazione di alcune di esse in emblemi di famiglia o di stato // *Recueil du Congrès international des sciences hOraldique et gOnOalogique*. Stockholm, 1960. P. 225.

9. «По праву» (фр.). Cambin G. *Le rotelle milanesi*. Fribourg, 1987. P. 129, 137 etc.

10. Опыт прочтения подобных образов в символическом и аллегорическом ключе см. в статье: Abramov-van Rijk E. *The Madrigal Aquil'altera by Jacopo da Bologna...* // *Early Music History*, vol. 28. Cambridge, 2009. P.1-37.

11. В свою очередь Пизанелло вдохновлялся античными примерами – но в них аллегоризм был в основном подчинен мифологии.

нежной голубкой стала особенно уместна). Композиция на перстне была недолговечной. Вероятно, сам Петрарка заменил ее на другую, не желая затягивать этот эпизод своих любовно-интеллектуальных игр. Это – характерная черта ренессансной аллегии в ее наиболее «чистом» виде. Она часто отражает не персону, не статус и не событие, а нечто более мимолетное – переживание, мечту или же черту



Пизанелло (А. ди Пуччо Пизано). Реверс медали в честь Чечилии Гонзага. 1447. Полумесяц Дианы и надёжно христианизированный единорог – весьма разнородные атрибуты девства – как бы невзначай соединились в одном меланхолическом пейзаже.

характера, рассмотренную в ключе определенного настроения. Начиная с конца 1430-х годов, с легкой руки Пизанелло (Антонио ди Пуччо Пизанского), такие аллегии становятся обычным украшением реверса портретных медалей, дополняя внешний облик портируемого условным взглядом в его внутренний мир – взглядом двояко субъективным, отражающим догадку и измышление художника по поводу этого внутреннего мира.

Это была новая форма художественного выражения, очень декоративная, располагающая к передаче настроений не в меньшей мере, чем к передаче информации. Знаменитая медаль Пизанелло, посвященная Чечилии Гонзага, несет на реверсе совершенно прямолинейную аллегию, воспевающую стойкость Чечилии в намерении избежать брака по расчету и добиться права уйти в монастырь. Единорог, смиряемый девственницей, полумесяц как атрибут девственной Дианы – всё это семантические общие места. Но композиция, в которую Пизанелло свел эти мотивы, ни в малой мере не выглядит надуманным построением; она полна и восторженности в духе символизма, и сюрреалистического напряжения.

Следующим решающим шагом становится превращение аллегии в предмет всеохватной моды. В XVI веке в свет выходят фундаментальные труды, посвященные этой теме и ложащиеся в основу особых жанров – Паоло Джовио, епископ Ночерский, резюмировал в своем трактате правила создания простейших аллегорических форм<sup>12</sup>, а Андреа Альчиато, вдохновленный иероглифами египтян<sup>13</sup>, опубликовал сборник наставительных и иносказательных изображений с поясняющими текстами<sup>14</sup>, за которым последовало множество переизданий, переделок и подражаний. Многие аллегии такого рода воплощались в весьма посредственных художественных формах; но важнее был подразумеваемый (и, к

слову, тоже не всегда очевидный для нас) артистизм мысли, дарившей миру то или иное иносказание. Изящное эссе Карло Гинзбурга по материалам сборников XVI-XVII веков показывает, как на примере переосмысления мотивов, переходящих из одной композиции в другую, можно проследить настроения и споры, повороты и потрясения культурной истории того времени<sup>15</sup>.



Пизанелло. Реверс медали в честь Альфонса V Великодушного, короля Арагонского. 1449. Пизанелло посвятил этому монарху несколько медалей. На одной из них представлена красноречивая сцена схватки с кабаном. Легенда «Бесстрашный охотник» на всякий случай подсказывает, что Альфонс изображен не в виде вепря и даже не в виде пса, и заодно – своей тавтологичностью, от противного – намекает, что речь идет прежде всего не об охоте как таковой, а о качестве природы, проявленном в правлении короля.

Безусловно, у этой моды был мощный фактор, связанный с нормализующими, разъясняющими и воспитательными ролями аллегии. Преддверие века разума предопределяло тот особый тип учености, который с готовностью – и иногда успешно – компенсировал лакуны знания ритуализмом и интуицией. Готовность аллегорической традиции разобрать мир на объяснимые элементы была здесь как нельзя более кстати. Однако эта готовность сама в значительной мере была не реальностью, а игрой, аллегорией всеохватности познания. Никакой цельной картины аллегии с их подвижными обликами и смыслами не образовывали и не

12. Gioivo P. Dialoge dell'impresе militari e amoroze. Lione, 1555. Трактат Джовио, посвященный конкретному типу знаков (impresе), преимущественно аллегорических по своей природе, пользовался широким признанием, хотя и содержал требования, выходящие за пределы общепринятого (например, Джовио призывал избегать изображения человеческих фигур).

13. Посвященный иероглифам труд Горраполлона, египетского жреца V столетия, был найден примерно девять веков спустя, распространялся в списках и наконец был издан в 1505 году. Смысл иероглифов, несмотря на пояснения Горраполлона, был по-прежнему загадочен, что делало их лишь более привлекательными и открытыми для произвольных толкований. Обычно в них усматривали хитроумные идеограммы.

14. Alciatus A. Emblematum Liber. Augsburg, 1531.

15. Гинзбург К. Верх и низ // Мифы – эмблемы – приметы. М., 2004. С. 133–158.

16. Амброджо Катарино Полити Ланчелотто – доминиканский монах, затем епископ, известный публицист. См.: Гинзбург К. Тициан, Овидий ... // Мифы – эмблемы – приметы. С. 160.

17. Построения, подобные гротескам, в изобилии встречаются в искусстве готики – на ум прежде всего приходят манускрипты, орнаменты маргиналий. Там, однако, всегда есть искушение раскрыть (или заподозрить) либо символическое, либо аллегорическое их содержание, либо присутствие персональной символики владельца рукописи. Ренессансный гротеск более откровенен в своей декоративности. Смысл ему заменяет престижная связь с классической древностью.



С. Ренар де Сен-Андре. *Vanitas*. 3 четв. XVII в. Дворец Лоншан, Музей изящных искусств, Марсель. Смертность прикинула к нотам, словно надеясь найти в них утешение... или залог того, что мимолетное можно удержать... а кстати, что там за мелодия?

Кроме того, вовсе не предполагалось, что искусство должно решать задачи наставления и воспитания, непременно прибегая к рациональным нотациям. В середине XVI века Амброджо Полити заметил, что благочестивые изображения способны так же непосредственно подействовать на зрителя, как и эротическая живопись<sup>16</sup>.

Совершенно ясно, что аллегории последних пяти столетий генетически связаны с философскими воззрениями на универсалии. Может показаться, что сама суть аллегории – обобщающей, построенной на нарицательности – связана с «реализмом», с идеей первичности общих понятий по отношению к их частным проявлениям в мире. Но аллегорическим обобщениям искусство придавало уникальные образы, неся не менее мощный заряд «номинализма». В этом отношении, как и во многих других, самая примитивно выстроенная аллегория способна предстать весьма непростым явлением.

Похоже, подобная сложность была привлекательной сама по себе, вызвала гносеологическое доверие. Она делала достоверным познание, достигаемое через аллегория. В конечном счете именно так человек, знающий о неисповедимости путей Господних, мог выразить свои стремление и долг следовать Господними путями.

Мы едва ли оценим значение аллегории для ренессанса, если не сопоставим ее с другим детищем этой эпохи, также вдохновленным античными образцами – с гро-



Ф. Гисбрехтс. *Vanitas*. 1650-е или 1660-е гг. Королевский музей изящных искусств, Антверпен. В хорошей *vanitas* есть место и злорадству, и жалости. Среди признаков презренных и оплакиваемых бренности и суеты одно из первых мест занимают музыкальные инструменты. Они служат развлечению (подобно изображенным здесь же табаку и мыльному пузырю) и в то же время, будучи орудиями утонченного искусства, питают гордыню и тщетные умения (как и науки, представленные книгами и глобусом). Будучи непременной принадлежностью торжеств, музыка по праву занимает место бок о бок с такими порождениями власти, как грамота и гербовая печать. И, наконец, мгновенный, сразу же умирающий, неуловимый звук, образующий плоть музыки, куда более эфемерную, чем мыльный пузырь – хотя ноты и пытаются придать ей видимость постоянства.

18. Здесь можно воспользоваться общеизвестными примерами 1930-х годов. Наделенное сколькими смыслами и формами «Предчувствие гражданской войны» Дали и сурово-прямолинейные версии «Кота с птицей» Пикассо иллюстрируют две тенденции (иррационалистическую и логическую) в их расхождении и вместе с тем во взаимосвязи – так, при желании «Предчувствие...» можно прочесть как рациональную схему, но это явно обеднит восприятие. В «Гернике» обе тенденции предстают совершенно неразделимыми.

19. «Аллегория, в сущности, есть уподобление, видимое с другого конца... [Аллегория прочтывается] как продолжающееся уподобление...» и др. (в работе «Аллегория любви», 1936); цит. по: Lewis C.S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford, 1988. P. 125.

Эту же тенденцию десятилетием позже комментировал Дж.Р.Р. Толкин: «Конечно, аллегория и повествование (story) имеют между собой много общего и где-то там, в царстве истины, встречаются... поэтому единственной по-настоящему последовательной аллегорией является реальная жизнь. А единственные по-настоящему понятные рассказы – это аллегории... Разница между ними в том, что они подходят к делу с разных концов» (цит. по: Толкин Дж.Р.Р. *Властелин колец*. Т. 1. СПб, 1994). Сам Толкин, однако, отдал большую дань чистой сказке, гомилетической игре в мифотворчество, нежели более прямолинейному аллегоризму.

20. См., например: Lippincott K. *The Genesis and Significance of the Fifteenth-century Impresa // Chivalry and Renaissance*. Woolbridge, 1990. P. 49-76.

теском. Это название получили узоры с вплетенными фигуративными элементами – живыми существами, растениями и так далее. Гротеск не просто декоративен в ущерб осмысленности: он играет обесилленными смыслами, они включены в состав орнамента, как пленники в процессию триумфа. Гротеск напоминает нам, как опасно было бы недооценивать готовность людей той эпохи отдохнуть от рассудочности и назиданий. При этом, однако, типичный гротеск ничуть не «спонтанен»: его прихотливые формы требуют тщательной артистической проработки и отражают аккуратное следование образцам<sup>17</sup>.

Род аллегории, порожденный ренессансом, не только был усвоен маньеризмом, барокко и классицизмом, но и продолжил развиваться за их пределами. Романтикам не была близка рациональность аллегорий, но они вполне оценили другие свойства жанра – многозначительность деталей и неизбежное при любой продуманности визионерство. К двадцатому веку нередкими стали изображения, выстроенные подобно аллегориям, но наделенные неявными или множественно-противоречивыми смыслами и воплощавшие либо поиск неких «новых смыслов», либо разочарование в рассудочном видении мира; последняя тенденция нашла одно из высших выражений в сюрреализме. Приметой тех же иррационалистических поветрий стало некоторое стилистическое понижение дидактической аллегории – ее прибежищем стали прежде всего карикатура и приближенные к ней формы пропагандистского и рекламного искусства<sup>18</sup>.

Стоит заметить, что в высокой словесности судьба аллегории была куда более сложной. В том же прошлом веке она служила не только прагматической пропаганде (идеологической или партийной), но и религиозной проповеди, причем тут был в полной мере оценен внутренний драматизм аллегорических построений. Так написаны «космическая трилогия» и нарнийский цикл К.С. Льюиса. Помимо этого, Льюис как филолог-медиевист был тонким теоретиком аллегорической традиции; похоже, именно ему принадлежит наблюдение о том, что аллегория воплощает инвертированный анализ явления и является метафорой, данной в особой перспективе, как бы в динамике<sup>19</sup>.

Так или иначе, опыты XX века не являются для аллегорической традиции ни итоговыми, ни периферийными – скорее это некий переходный этап, связанный с переоценкой (и перенастройкой) баланса рационального и эмоционального, рассудочности и спонтанности. Нет смысла гадать, какое место аллегория займет в артистическом обиходе ближайшего будущего. Для нас она является данностью как достоверный факт интересующего нас прошлого; факт, который нам еще предстоит раскрывать, оценивать и переживать.

Некоторые авторы недоумевают, каким образом аллегории, лишенные недвусмысленных общих кодов и либо темные, либо примитивные по содержанию, могли пользоваться столь долгой и устойчивой популярностью<sup>20</sup>. Между тем именно множественность кодов и слияние рассудочности с художественным произволом составляли – и составляют в наши дни – основное очарование аллегорической культуры. По-видимому, на эти же особенности аллегорий имеет смысл

ориентироваться и их исследователям.



*Михаил Юрьевич Медведев – петербургский историк-медиевист, более всего известный как исследователь, эксперт и «креативный персонаж» в области геральдики.*