

## ОТЗЫВ

**официального оппонента на диссертацию Майоровой Екатерины Дмитриевны «Изображение и слово в художественной культуре итальянского Возрождения (XIV–XV вв.)», представленную на соискание ученой степени кандидата философских наук по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (по философским наукам)**

Диссертационное исследование Е. Д. Майоровой посвящено актуальному вопросу рождения современной визуальной культуры, которая требует одновременно синхронного, натуралистического и полагающего дополнительную цель вне себя восприятия изображений. Такое отношение к изображениям отличается от допускаемого в других культурах гетерохронного, символического и имеющего только внутреннюю цель (например, чудотворение) прочитывания изображений. Работа представляет собой тщательную реконструкцию такой смены правил, когда чтение изображений как текстов сменяется признанием самодостаточности изображения, которое при этом начинает требовать некоторого другого смысла, который только и может обосновать эту самодостаточность — это и составляет основную коллизию ренессансной культуры, ищущей этот другой смысл в магии или иной гипотетически первичной религиозной традиции, в опровержении метафизических аргументов в пользу здравого смысла (как в случае Валлы или Помпонацци) или в конструировании альтернативных социополитических реальностей, как реализуемых духовной или светской властью, так и “бумажной архитектуры” новых цивилизационных принципов. Конечно, и в пределах самого Ренессанса такой поворот начался не сразу — Леонардо Бруни принадлежит вполне средневековой норме аллегорического понимания слова, оригинален только его политико-риторический проект возрождения успешного государства путем выправления языка, тогда как современные ему флорентийцы, благодаря развитию раннекапиталистических отношений, уже вполне могли мыслить наглядно и моделировать предметный мир как мир постоянного обмена

материалами и знания фактов, мир имманентной оптики, без средневековой аксиологии, хотя эта визуальная революция ограничивалась только коммерческой областью, не затрагивая социально-политическую и другие области культуры.

Научная новизна работы прямо вытекает из ее актуальности — если подробно реконструируется ренессансный визуальный поворот и его контекст, то значит, по-новому мыслится содержание этого поворота: как не просто выделение автономной области непосредственного видения / непосредственно видимого, но реформа наук в соответствии с новым пониманием фактичности. Тем самым, работа углубляет наше понимание событий, предшествовавших научной революции — риторическая эстетическая культура Ренессанса оказывается местом изобретения самих тех интенций объективности, достоверности, целостности восприятия проблемы, контекстуализации, локализации (например, в садово-парковом искусстве), которые уже образовав гносеологическую констелляцию, и приведут к известной нам научной революции.

**Выносимые на защиту положения** обоснованы и полностью доказаны в ходе исследования. Несомненна теоретическая и практическая значимость исследования, обоснованная подробно и убедительно в тексте диссертации.

Вместе с тем, следует высказать ряд замечаний:

В параграфе, характеризующем методологию, упомянут *“литературоведческий анализ текста”* как один из методов или подходов (с. 13). Нам представляется это не вполне корректным: литературоведение в современном виде возникло как продукт романтизма, и весьма отличается от тех принципов анализа и интерпретации текста, которые существовали до этого. Поэтому литературоведческий анализ применительно к изучаемой эпохе может быть корректен только при его дополнении культурно-историческим анализом самого содержания понятия литература: например, как когда проводились границы между литературно-художественными и прагматическими (в том числе религиозными, философскими или

магическими) текстами, каков был статус риторики и т. д. Литературоведческий анализ не позволяет реконструировать представления деятелей эпохи, чему служит критический анализ дискурса, то есть очень специфическая отрасль современного литературоведения. Стилиевые приемы отдельных авторов также лучше изучать исходя из риторических правил той эпохи, чтобы правильно понимать их функцию в развитии интеллектуальной культуры. Это замечание не ставит под вопрос корректности методологии, но только термин, примененный как зонтичный для нескольких различных методологических подходов. Также корректнее было бы говорить не “гносеологический”, а “когнитивный” метод анализа искусства — потому что гносеология искусства не специфицирует визуальную сторону искусства, а только смотрит на информационный потенциал и конвенциональную достоверность произведений искусства (например, “правдивость” портрета при невозможности сопоставить его с изображаемым лицом) а вот для когнитивиста существенно, что картинка воспринимается иначе, чем текст, даже если она несет в себе то же самое содержание.

Латинское слово *соріа* (с. 15) имеет первоначальным смыслом избыток (*сип* + *орс*), и уже отсюда современное значение дубликата, поэтому правильнее было бы переводить его не как “подражание”, что соответствует *imitatio*, а “избыточность искусства” или “способность искусства к самоподражанию / самовоспроизводству”. Также и слово *отіум* означает не “прекрасный досуг”, а именно отдых, возможность эстетического наслаждения, в противовес выполнению гражданских или домашних обязанностей, поэтому слово “досуг” здесь было бы парадоксальным образом содержательнее без эпитета.

Не вполне удачным представляется утверждение, что станковая картина “преобразует” средневековую икону (с. 52). На самом деле, это визуальные комплексы, организованные по совсем разным принципам, потому способные существовать параллельно. Если икона подразумевает непосредственное обращение на изображаемое, непосредственный опыт

присутствия или отношения к изображенному как присутствующему, то даже самая натуроподобная живопись уже в силу “рамы”, художественных условностей, театральности (анахроничности), нарочитой иллюзорности, вытекающего из тематизированной (а не наивной, как в помпейских фресках) иллюзорности различения фигуры и фона и т. д. подразумевает другие режимы вовлеченности и признания произведением искусства. Во всяком случае, множество теоретиков от Г. Зиммеля (“Рама”) до Ж. Деррида (“Истина в живописи”) и Ж. Диди-Юбермана подчеркивали неотъемлемость от картины рамы и изобразительных и даже экономических (бытие-товаром, бытие-частью-коллекции) условностей, которые и создают особый мир искусства, где картины и пребывают. Поэтому лучше было бы подробнее говорить о двух совсем разных явлениях, которые могут существовать параллельно, и даже гибридизироваться, как в случае искусства ренессансного Ватикана, а не о преобразовании одного в другое, что может несколько сбить с толку читателя, не погруженного в контекст. Кстати, перед этой формулировкой смущает фраза *“ранее же европейскими центрами культуры традиционно считались Франция, Германия, Византия”* — непонятно, кто субъект этого мнения: церковная элита, папство после опыта Авиньона, светская аристократия, верхушка Священной Римской Империи (что вероятнее всего) или кто-то еще? Лучше бы тогда было ответственно социологически говорить о перипетиях отношений итальянских государств и Священной Римской Империи, чем прятать всё за слово “традиционно”.

Утверждение *“Античная harmonia статична, внеличностна, собрана по аналогии космоса. Нарождающаяся гармония Возрождения идет от динамики, от творческого начала, активного пребывания человека в среде, драмы постоянного удержания баланса”* (с. 71), явно восходящее к построениям А. Ф. Лосева, нуждается в оговорках. Всё же нужно различать гармонию, как она понималась в самих ренессансных сочинениях, и как ее понимаем мы, проецируя на предыдущие эпохи. Если Рафаэль нам кажется гармоничным, и при этом мы в нем замечаем ту динамику, которой мы не

видим в античном искусстве, то это говорит о динамике Рафаэля, но также и о нашем, а не рафаэлевском понимании гармонии! В целом, насколько я знаю, ренессансные авторы больше ориентировались на пифагорейско-платоническое понимание гармонии, которое вполне удерживает те самые античные свойства, о которых сказано. Лучше было бы говорить поэтому не о “нарождающейся гармонии”, а о принципах согласования поэтико-риторического содержания гармонии с новой специфически ренессансной визуальностью, которой и посвящено данное исследование.

Иногда можно поспорить с пониманием слова “словесность”. Так, автор рассуждает: *“Впрочем, одухотворение повседневности как будто бы не означало, что книга утрачивает свой священный статус. Хороший пример тому – гуманист Эрмолао Барбаро, однажды воскликнувший, что он знает лишь двух богов: Христа и словесность! И тут же, однако, имеет место и десакрализация, но на свой особый диалектический лад: божественное и земное пронизаны друг другом так, что не отделишь одно от другого”* (с. 86). На самом деле, Эрмолао Барбаро имел в виду не статус книги как собрания сакральных сведений, а статус латинской учености, которая господствует в тогдашнем западном мире. В оригинале его слова звучат вовсе не кощунственно: *Duos agnosco dominos, Christum et litteras*, и перевод Л. М. Баткина не должен сбивать нас с толку. Это означает “Признаю двух господ, Христа и латинскую образованность”, что, конечно, на грани вольнодумства, учитывая, что “Нельзя служить двум господам”, но имеет смысл риторического парадокса и параллелизма: и Христос господствует в христианском мире, и *latinitas (litterae)* господствует в том же христианском / западном мире. Что новаторское в словах Барбаро — отождествление христианства не с его всемирной миссией, а с западным обозримым миром, то есть вполне тот самый визуальный поворот, которому посвящена диссертация.

Иногда чрезмерная эмоциональность, подкупающая на лекциях, несколько противоречит строгости научного стиля, например, при весьма

тонком противопоставлении открытого театра Ренессанса и замкнутого в помещении театра барокко: *"И последующий театр, отходя от игры, игрового отношения к бытию – легкого, смешливого, несерьезного и воздушного – начинает утрачивать, собственно, свою театральность, погружается в серьезные раздумья, и вместо восхищения человеческой жизнью при выходе из ложи зритель часто получает растерянность, скуку, отвращение к будничности"* (с. 115). Вряд ли можно говорить о ренессансных пышных зрелищах как о воздушных, равно как и сводить барочную игру аффектов к *epitaphi*. При том, что культурологически противопоставление театра вне помещения и в помещении интересно и продуктивно для современного театроведения, такая некоторая неаккуратность эпитетов смазывает впечатление.

Другой пример такой же эмоциональной смазанности: *"Дуччо не выходит за рамки евангельской традиции, иллюстрируя легендарные повествования и черпая материал из аффективных ресурсов современников. Джотто заступает на новую территорию, где выражаются, пусть и свежими средствами, не только религиозные каноны, но и определённые светские и политические амбиции его заказчиков. Фабула его работ уже сложнее, глубже; он начинает брать материал из частных жизненных обстоятельств. Здесь видна как новая комбинаторика произведения, так и постановка новых мыслительных схем"* (с. 130–131). Корректнее было бы говорить не о легендах, а об апокрифах, что типично для иконописца, и не о почерпании материала из аффектов современников, но общее аскетико-мистическое поле аффектов. Тогда была бы понятнее и революция Джотто – не просто следование заказчикам и их частным обстоятельствам, но размыкание аффективного поля, которое включает в себя усиленный эффект присутствия, транса, францисканского переживания динамики как прямо сейчас происходящего преобразования жизни. То есть францисканские визуальные реформы, которые сейчас интенсивно изучаются в мировой науке (что такое, например, францисканский алтарь в сравнении с

византийско-южноитальянской иконой), были бы рельефнее прописаны при большей корректности разговора о Дуччо, точнее, об общих принципах средневекового искусства — в противном случае, неизвестно, откуда мы берем возможность оценить аффективный ресурс средневекового человека — мы не психологи, и средневековый человек не доступен нам как клиент.

Наконец, немного удивляет отсутствие в библиографии работ Л.Ю. Лиманской по оптическому повороту в науке и искусстве и коллективной монографии "История литературы Италии", где в статьях М.Л. Андреева и Ю.В. Ивановой предлагается вполне завершенная концепция связи художественно-риторического словесного образа и научно-познавательной формулы в различных жанрах итальянской ренессансной словесности. Например, главы в этом труде о ренессансных диалогах и философских сочинениях продуктивно дополняют труды Л.М. Баткина по вопросу, создавая оригинальную перспективу прочтения знакомых источников.

Все эти замечания имеют частный характер и не затрагивают аргументации и полученных промежуточных и окончательных выводов, совершенно убедительных.

Вместе с тем, указанные замечания не умаляют значимости диссертационного исследования. Диссертация отвечает требованиям, установленным Московским государственным университетом имени М.В. Ломоносова к работам подобного рода. Содержание диссертации соответствует паспорту научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (по философским наукам), а также критериям, определенным пп. 2.1-2.5 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М. В. Ломоносова, а также оформлена согласно требованиям Положения о совете по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Таким образом, соискатель Майорова Екатерина Дмитриевна заслуживает присуждения ученой степени кандидата философских наук по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (по философским наукам).

Официальный оппонент:

доктор филологических наук, доцент,

профессор кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства

ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

МАРКОВ Александр Викторович



11 сентября 2023 г.

Контактные данные:

тел.: +7 (499) 973-42-55, e-mail: markov.av@rggu.ru

Научная специальность, по которой официальным оппонентом защищена диссертация:

10.01.08 – Теория литературы, текстология

Адрес места работы:

125047 Москва, Миусская площадь, д. 6

ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»,  
кафедра кино и современного искусства факультета истории искусства

Тел.: +7 (499) 973-42-55; e-mail: dep\_kksi@rggu.ru

*Подпись А.В. Марков  
уточняю*

**ПРОРЕКТОР  
ПО УЧЕБНОЙ РАБОТЕ**



**П. П. ШАРЕНКОВ**

