

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Майорова Екатерина Дмитриевна

**Изображение и слово в художественной культуре
итальянского Возрождения (XIV–XV вв.)**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Научный руководитель:

доктор искусствоведения

Свидерская Марина Ильинична

Москва – 2023

Содержание

Введение диссертации	2
Глава I. Природа Слова и Изображения в историко-теоретическом аспекте	17
1.1 Сущностная общность Слова и Изображения	20
1.2 Сущностная разница Слова и Изображения: Слово как знак, Изображение как иллюзорное подобие и код	22
1.3 Время и пространство литературы и живописи	32
1.4 Историко-концептуальное движение словесных и визуальных искусств	44
1.5 Переоткрытие изображения	52
1.6 Текстовая модель как инициатор смены исследовательского инструментария	57
Глава II. Слово	58
2.1 Данте Алигьери как художник нового мира	58
2.2 Поэтика Франческо Петрарки	66
2.3 Гуманизм и многоцветная панорама образов: творчество Джованни Боккаччо	74
2.4 Слово и гуманисты	78
2.5 Кризис ренессансной мысли	89
Глава III. Механизмы культурного взаимоперехода Изображения и Слова	91
3.1 Зрелищное начало, уличные представления, театр	91
3.2 Игровое начало в литературе и живописи	103
3.3 Театр как платформа взаимообмена текстового и иконического кодов	115
3.4 Ренессансная вилла и садово-парковое искусство	119
Глава IV. Изображение	128
4.1 Проторенессанс: Чимабуэ, Дуччо и Джотто	128
4.2 Сиенская живописная школа Треченто	136
4.3 Брунеллески, Гиберти и Донателло: Открытие перспективы	139
4.4 Кватроченто: первая половина XV века. Мазаччо	151
4.5 Раннеренессансный портрет	162
4.6 Теория: трактаты об искусстве	170
4.7 «Третье поколение» живописцев: Мантенья, Боттичелли, Леонардо да Винчи	180
4.8 Джорджоне и живопись-созерцание	192
Заключение диссертации	194
Список использованной литературы	199

Введение диссертации

Актуальность темы исследования

Актуальность диссертационного исследования обусловлена рядом обстоятельств. Философское осмысление принципиальной идеи об общем соотношении слова и визуального начала в указанный период интересно главным образом ввиду того, что в рамках итальянского Ренессанса совершается одно из самых значимых изменений не только в истории фигуративных систем (икона – картина), но и в сущностном культурно-философском концепте (словесность – визуальность).

Современная культурная модель, в ходе которой радикально трансформируются способы чувствования и переживания литературного текста, его уход на новые носители и в новые форматы, на самом деле берет свое начало в эпоху Возрождения. Равно как и картинное видение, формирующееся в эпоху Ренессанса, и сама диалектика сложения искусства из ремесленной практики окажутся впоследствии начальной ступенью глобального культурного процесса смены модели восприятия. И именно этим Ренессанс принципиально отличается от предшествовавших ему периодов. Эпоха Слова сменится эпохой Изображения, а образно-интеллектуальная матрица, выкристаллизовавшаяся в ренессансном искусстве, подчинит себе не только искусство Западной Европы вплоть до XIX века, но заложит своеобразный базис для рождения киноискусства и, перешагнув авангардный разлом, сохранит доминирование зрительно-зрелищного начала и в культуре XX века.

Таким образом, исследование стадияльной динамики раннеренессансных *изображения* и *слова*, их состояний исторического следования и синтеза, позволило выйти к сопоставлению ряда феноменов, характерных для западноевропейской культурной практики и разделенных большой культурно-исторической дистанцией, а также проследить

формирование общего концептуального вектора, заключающегося в смене художественной культуры словесного типа культурой типа визуального.

Важная роль в общекультурном повороте от слова к изображению принадлежит театрализованным действиям, также разбираемым в диссертационном исследовании. Культура площади, игровое и зрелищное начало, литургические представления, карнавалы и городские празднества – все это механизмы, обеспечивающие взаимопереход и обмен образными кодами между разными видами искусства.

Степень научной разработанности темы исследования

Возрождение в философской и искусствоведческой исследовательской литературе имеет долгую традицию; весьма многогранен и корпус материалов самой эпохи. Художественная культура Возрождения также широко освещена в трудах большого круга исследователей, обращавшихся к ним в русле собственных философских поисков. Словесные и визуальные ренессансные (в том числе раннеренессансные) практики глубоко изучались в историко-искусствоведческом, антропологическом, эстетическом и философско-культурологическом аспектах – таким образом, проблема была многосторонне обозначена, однако подробное изучение взаимосвязей иконических и словесных открытий Раннего Ренессанса в ключе дальнейшего концептуального формирования визуальной культурной парадигмы не выступало как отдельный объект исследования.

В современной науке, однако, есть другая гипотеза той же темы – о тотальности в окружении человека зрелищных форм и смене нарративной культуры визуальной, а также следующей отсюда трансформации исследовательского инструментария: дискурсивная трактовка образа как семиотической системы смещается к полюсу цельности восприятия визуального, не сводящегося к лингвистическому. Эту проблему, в

частности, разрабатывали С.И. Воронцова и Л.Н. Мазур. Так, доклад¹ «Визуальный поворот: а был ли мальчик?» Воронцовой посвящен рассмотрению изменения коммуникативных кодов и преобладанию вследствие этого нового типа культуры. Статья² Мазур «Визуальный поворот в исторической науке: от текста к образу» сосредоточена на анализе процессов изменения исторической науки в условиях формирования общества визуальной культуры. Таким образом, можно заключить, что сегодня тема востребована в научном сообществе; проблематика образности как таковая широко рассматривается в культурно-философском дискурсе, о чем свидетельствует растущее число исследований в сфере *visual studies* и *visual culture*, но применительно к периоду Возрождения она еще экспериментальна, мало разработана.

Проблема методов и специфических особенностей изобразительного и литературного искусств, равно как взаимодействие слова и изображения в качестве культурных матриц рассматривалась в работах отечественных и зарубежных исследователей. Среди них первым следует упомянуть В.Б. Шкловского³, занимавшегося проблемами специфики словесного искусства и особенностями языка; Н.А. Дмитриева⁴ изучала характерные особенности и взаимосвязи иконических и словесных матриц; Г.Д. Гачев⁵ исследовал типологические особенности художественных форм; С.М.

¹Воронцова С.И. Визуальный поворот: а был ли мальчик? Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых Ломоносов, М., 2019

²Мазур Л.Н. Визуальный поворот в исторической науке: от текста к образу. Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки Сборник статей. Автор-составитель Е.А. Воронцова; ответственный редактор А.Г. Голиков. М: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2019, С. 52–62

³Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929

⁴Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962

⁵Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. Он же. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. М.: Искусство, 1972

Даниэль⁶ сосредоточился на способности творческого восприятия; Ю.М. Лотман⁷ разрабатывал теорию семиосферы и проч. В этом ряду присутствует также Г.Э. Лессинг⁸, занимавшийся структурными связями живописного и поэтического творчества; Р. Барт⁹, работающий над семиотикой культуры и литературы; М. Мерло-Понти¹⁰, разрабатывающий диалектическую онтологию видящего и видимого; Р. Арнхейм¹¹, исследующий феномен визуальности и визуальное восприятие; М. Фуко¹², выстраивающий археологическую линию изучения культурных явлений; Д. Арасс¹³, исследующий механизм взаимодействия зрителя и художника посредством картины и ее деталей; П. Рикер¹⁴, изучавший метафору как культурный код и истоки ее поэтической силы, и проч.

Среди разбиравшихся в исследовании источников – как тексты самой эпохи, тем или иным образом касающиеся затронутой проблемы, так и более поздние критические работы зарубежных и отечественных ученых, рассматривающие тему в эстетико-культурологическом и искусствоведческом контексте.

В ходе диссертационного исследования имело место обращение к источниковой базе: поэтическим и прозаическим произведениям А.

⁶Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. М.: Искусство, 1990

⁷Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996

⁸Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953, с. 385–516

⁹Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., Прогресс, 1989

¹⁰Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992

¹¹Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Press, 2004

¹²Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. Он же. Другие пространства / Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006

¹³Арасс Д. Деталь в живописи. СПб.: Азбука-классика, 2010

¹⁴Рикер П. Живая Метафора. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2013

Данте¹⁵, Ф. Петрарки¹⁶, Дж. Боккаччо¹⁷; гуманистическим трактатам Л. Бруни¹⁸, Л. Валлы¹⁹, Николая Кузанского²⁰, М. Фичино²¹, Дж. Пико делла Мирандолы²², П. Браччолини²³, К. Салютати²⁴; эстетическим исследованиям Ч. Ченнини²⁵, Л. Гиберти²⁶, Л.-Б. Альберти²⁷, Дж. Вазари²⁸, Леонардо да Винчи²⁹.

Ренессансу и его художественной культуре как этапу европейского искусствознания посвящено множество работ. Так, Ф. де Санктис³⁰ дает подробное описание литературного процесса в Италии, в том числе Италии ренессансной. Дж. Холл³¹ категоризирует (персонаж – сюжет – предмет)

¹⁵Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М.: Художественная литература, 1967. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 28). Он же. Малые произведения. АН СССР. Москва: Наука, 1968

¹⁶Петрарка Ф. Лирика. М.: Художественная литература, 1980. Petrarca Francesco. Canzoniere. Biblioteca della Letteratura Italiana. Einaudi, Torino, 1964

¹⁷Боккаччо Дж. Декамерон. М.: «Фирма Арт», 1992

¹⁸Бруни Л. О научных и литературных занятиях. Эстетика Ренессанса. Т. 1. Сост. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981, с. 53–66

¹⁹Валла Л. Об истинном и ложном благе. Эстетика Ренессанса. Т. 1. Сост. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981, с. 77–107

²⁰Кузанский Н. Наука незнания. Эстетика Ренессанса. Т. 1. Сост. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981, с. 114–138

²¹Фичино М. Комментарий на «Пир» Платона. Эстетика Ренессанса. Т. 1. Сост. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981, с.139–241

²²Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека. Эстетика Ренессанса. Т. 1. Сост. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981, с. 243–306

²³Браччолини П. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). Под ред. Л. М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985, с.73–107

²⁴Салютати К. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). Под ред. Л. М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985, с. 29–47

²⁵Ченнини. Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933

²⁶Гиберти Л. Комментарий II Записки об итал. Искусстве. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1938

²⁷Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М.: Издательство всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Он же. Об архитектуре. Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 2 / Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981, с. 319–341

²⁸Вазари Дж. Жизнеописания знаменитых ваятелей и зодчих. СПб.: Азбука-классика, 2006

²⁹Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. М.: Азбука-классика, 2010

³⁰De Sanctis Francesco. Storia della letteratura italiana. Edizione di riferimento: Salani, Firenze, 1965

³¹Hall J. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Harper&Row Publishers, 1974

библейские и античные мотивы, характерные для западноевропейской живописи от Средневековья до XVIII века.

Классик европейского искусствознания М. Дворжак³² дает подробную ретроспективу развития художественной мысли итальянского Возрождения. Э. Гарен³³ обрисовывает многоплановый круг проблем ренессансной культуры, одной из которых является ключевая роль словесных практик для сложения прочих направлений художественной культуры в русле эпохи. О великом переломе и его последствиях для западноевропейского искусства говорит М. Прокопп³⁴. Общую картину сложения различных искусств в русле эпохи Возрождения дает и Дж. К. Арган³⁵. А. Варбург³⁶ постулирует эпоху Ренессанса как время «миграции образов»; античные мотивы и темы в ренессансном искусстве таким образом укладываются в сложную динамическую связь, не ограничивающуюся стандартными определениями сюжета и источника заимствования. Он также категоризирует визуальные «формулы» или «топосы» эпохи. Его ученик Э. Панофский³⁷, двигаясь по стезе иконологии, разбирает конкретные художественные произведения и гуманистические ренессансные концепты, выразившиеся в своей исторической специфике, подчеркивая необходимость уделять при анализе эпохи пристальное внимание именно зрительным образам. Э. Гомбрих³⁸ придерживается идеи, что зрительный опыт исследователя в первую

³²Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1–2. М.: Искусство, 1978

³³Гарен Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986

³⁴Прокопп М. Итальянская живопись XIV века. Будапешт: Корвина, 1988

³⁵Арган Дж. К. История итальянского искусства. Т. 1. М.: Радуга, 1990

³⁶Варбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб.: Азбука-классика, 2008

³⁷Панофский Э. Этюды по иконологии. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998. Он же. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: 1999. Он же. Перспектива как символическая форма, СПб.: Азбука классики, 2004. Он же. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. Под ред. В.Т. Шевелевой. М.: «Искусствознание». 3/08. 2008

³⁸Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетей, 2017

очередь зависит от исторических, а не физиологических причин; в эстетике не существует внеисторических принципов, и любое художественное произведение является потенциальным носителем множественных смыслов. Также он рассматривает произведения выдающихся мастеров Ренессанса и увязывает их творчество с неоплатонической традицией. П. Франкастель³⁹ выдвигает концепцию великой мутации фигуративных систем, одним из примеров которой считает ренессансную эпоху.

Значимую роль в ходе диссертационного исследования сыграли труды отечественной искусствоведческой школы. Труды М.В. Алпатова⁴⁰ послужили методологической опорой диссертационной работы. В.Н. Лазарев⁴¹ описывает процесс формирования начального, кватрочентистского, этапа в ренессансном итальянском искусстве, его истоки и сопутствующую специфику. Л.Е. Пинский⁴² разбирает указанный период как этап в сложении реалистического искусства, выявляет реалистические интенции эпохи и анализирует связанные с ними памятники литературы (творчество Эразма Роттердамского, комизм Франсуа Рабле, Бенвенуто Челлини как мемуариста, Уильяма Шекспира, Мигеля де Сервантеса). И.Е. Данилова⁴³ разбирает художественное наследие Ренессанса и, в частности, Кватроченто, его связи с наследием Средних веков и принципиальные от него отличия. Книга А.Х.

³⁹ Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: Наука, 2005

⁴⁰ Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.: Искусство, 1939. Он же. Всеобщая история искусств: в 3-х Т. – Москва; Ленинград, 1948–1955.

Алпатов М.В., Сененко М.С. Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. М.: Советский художник, 1984

⁴¹ Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т. I, II. М.: АН СССР, 1956, 1959. Он же. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М.: Искусство, 1979

⁴² Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., Художеств литература, 1961

⁴³ Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись. М.: Искусство, 1970. Она же. От Средневековья к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто. М., «Искусство», 1978. Она же. Искусство Средних веков и Возрождения. М.: Советский художник, 1984

Горфункеля⁴⁴ охватывает натурфилософские методы XVI в. Б.Р. Виппер⁴⁵ проводит фундаментальный анализ значимых художников эпохи, от разбора их творчества восходя к характерным проблемам и мотивам итальянского изобразительного искусства. Л.М. Баткин⁴⁶ дает ретроспективу сложения феномена ренессансных индивидуализма и гуманизма, а также размышляет об особенностях творческого мышления ренессансных мастеров. На составлении всеохватной картины эстетических представлений эпохи в разных сферах сосредоточен В.П. Шестаков⁴⁷. А.Ф. Лосев⁴⁸ приводит всеобъемлющее описание художественно-философских интенций эпохи, прибегая к платонико-диалектическому ее осмыслению; особенно важна его идея специфически художественного характера ренессансного антропоцентризма. М.Н. Соколов⁴⁹ вслед за А.Ф. Лосевым постулирует особенность Возрождения как периода стихийного человеческого самоутверждения и примата эстетики, художественной предметности над сакральным, а потому доминирующей в период Возрождения роли пластических искусств и творческого начала вообще. М.И. Свидерская⁵⁰ анализирует проблему перехода в русле западноевропейского искусства от иконы к картине и прослеживает ее дальнейшее развитие в рамках новоевропейской художественной культуры. В ходе исследования также происходило

⁴⁴Горфункель А.Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М.: Мысль, 1977

⁴⁵Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры в 2-х т. М.: Искусство, 1977

⁴⁶Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: 1978. Он же. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. Он же. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. Он же. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995

⁴⁷Эстетика Ренессанса. Т.1-2. Сост. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1981

⁴⁸Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998

⁴⁹Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс – Традиция, 1999

⁵⁰Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2010

обращение к монографии А.В. Степанова⁵¹, посвященной жизни и творческому пути художников Раннего Возрождения.

В отдельную группу источников следует выделить ряд трудов, раскрывающих театральное-игровое начало ренессансной эпохи, равно как такую ключевую для Возрождения практику, как вилла – воплощение синтеза пространственно-архитектонического, изобразительного, театральное-зрелищного, программно-концептуального и литературного начал. Сюда в первую очередь относятся фундаментальные работы М.М. Бахтина⁵² и Й. Хейзинги⁵³, Г.Д. Гачева⁵⁴, Ю.М. Лотмана⁵⁵, В.Н. Гращенкова⁵⁶, И.И. Тучкова⁵⁷. Это также труды М.Н. Соколова⁵⁸ и С.И. Козловой⁵⁹.

Цель диссертационного исследования

Целью диссертационного исследования является проследить культурно-философские основания рождающегося в ходе Ренессанса нового перцептивного типа.

Задачи диссертационного исследования

Для достижения цели предполагается решить ряд задач:

⁵¹Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2003

⁵²Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса – М., Художественная литература, 1965

⁵³Й. Хейзинга, Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011

⁵⁴Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968

⁵⁵Лотман Ю.М. Театральное-язык и живопись. К проблеме иконологической риторики/Театральное пространство. Материалы научной конференции – М., 1979

⁵⁶Гращенков В.Н. История и истории искусства. Статьи разных лет. М., 2005

⁵⁷Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. М., 2007

⁵⁸Соколов М.Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. – М.: Прогресс-Традиция, 2011

⁵⁹Козлова С.И. Приют нимф и полубогов. Сады Италии эпохи Ренессанса. М.: ГАЛАРТ, 2017

- описать исследуемый период в контексте исторического бытования и эволюции в системе культуры его словесного и визуального аспектов;
- выявить специфику раннеренессансных литературных и изобразительных практик;
- обозначить основной вектор трансформации характера восприятия и культурной динамики внутри исследуемого периода (от словесного к визуальному через действия театрально-игрового характера) и причины подобного рода движения;
- рассмотреть механизм происходящей трансформации в русле исследуемого периода;
- произвести образный анализ художественных произведений в русле предложенных эвристических парадигм для необходимой полноты обоснования теоретических положений диссертационного исследования.

Объектом диссертационного исследования выступает особый тип восприятия действительности, который рождается в Италии XIV–XV вв. и впоследствии приводит к общекультурной смене творческой парадигмы: от доминанты слова к преобладанию зрительного начала в западноевропейской культуре.

Предмет диссертационного исследования – специфика словесного и изобразительного начал в художественной культуре Италии XIV–XV вв.; закономерности в динамике их взаимоотношений в ходе обозначенного периода; механизмы и культурные практики, которые способствовали обмену содержаниями между словесными и изобразительными началами в искусстве Италии XIV–XV вв.

Научная новизна исследования

Научная новизна исследования состоит в:

1. Системном рассмотрении взаимосвязей иконических и словесных открытий Раннего Ренессанса в ключе дальнейшего концептуального формирования визуальной культурной парадигмы.
2. Подробном анализе стадияльной динамики раннеренессансных изображения и слова, их состояний исторического следования и синтеза.
3. Установлении особенностей обмена кодами между словесными и визуальными искусствами и выявлении культурных форм, через которые шел обмен: действия театрально-игрового характера, практики садово-паркового искусства и вилла как особая форма организации жизни.
4. Введении идеи о значимой роли процессов в художественной культуре Раннего Ренессанса для формирования общества визуальной культуры в поле анализа междисциплинарного направления исследований визуальной культуры (visual culture studies).

Теоретическая и практическая значимость исследования

Данное диссертационное исследование направлено на раскрытие исторического периода Раннего Ренессанса как поворотной точки в эволюции визуальной культуры, которая понимается в качестве исторически детерминированного процесса, что позволяет определенным образом структурировать изучение художественных практик в истории культуры, уяснить внутреннюю логику для прогнозирования ее дальнейшего развития, а также уточнить специфические черты иконических и словесных явлений культуры. Работа открывает пути для дальнейшего изучения взаимосвязей между разными типами культурных

кодов и их влияния на художественно-эстетические ориентиры разных эпох вплоть до современности. Диссертационная работа базируется на междисциплинарном теоретическом контексте, а значит, ее материал может быть использован для исследований по теории искусства, философии культуры, эстетике и философской антропологии. А также для преподавания курсов, связанных с соответствующими дисциплинами.

Теоретико-методологическая основа исследования

Диссертационная работа опирается на ряд методологических и теоретических подходов. Для осмысления природы словесных и визуальных систем и конкретизации системы связей между ними потребовалось обращение к семиотическому методу, а также методу дискурсивной интерпретации. Исследование заявленной темы требовало междисциплинарного подхода, и он выступил ключевой методологической установкой: в диссертации рассмотрены данные из области искусствоведения, литературоведения, истории философии, современной философии и социальных наук, для анализа привлекаются литературные и живописные произведения. Вследствие этого используется компаративный метод: сопоставляются как конкретные произведения, так и сами модели иконических и словесных образов, на основе чего выстраивается схема их эволюции внутри художественной культуры итальянского Раннего Ренессанса. Литературоведческий анализ текстов позволил выполнить реконструкцию представлений деятелей эпохи в историческом контексте, а также изучить стилевые приемы отдельных авторов. Иконологический анализ задействовался для осмысления живописных произведений, их образно-концептуального наполнения, иконографии и символики, а также особенностей творческого метода художников. Гносеологический метод анализа искусства, понимающий его как «мышление в образах», позволил философски интерпретировать концептуальную эволюцию паттернов художественного восприятия и рассмотреть процесс запечатления в

культуре образов окружающей действительности определенным способом, зависящим от культурфилософских установок эпохи. Изучение иконических и словесных открытий Раннего Ренессанса в ключе дальнейшего концептуального формирования визуальной культурной парадигмы также было бы невозможно без историкофилософского и критического анализа источников.

Положения, выносимые на защиту

1. В исследовании утверждается, что именно в русле художественной культуры Раннего Ренессанса складываются предпосылки для рождения нового типа художественного восприятия действительности, который в итоге приведёт к тотальности зрелищных форм, окружающих современного человека. Итальянский Ранний Ренессанс (XIV–XV вв.) интерпретируется как период, в который закладываются основные паттерны, позволившие осуществиться данной трансформации.
2. Онтологическая природа словесных и визуальных систем (слово как знак, картина как иллюзорное подобие и код) привела к смене культурной модели, поскольку визуальные паттерны отвечали новым ценностям эпохи.
3. Культурная динамика между изображением и словом такова, что на начальном этапе слово выступает зачином культуры Ренессанса: в поэтическом ключе и посредством гуманистических трактатов идет мощное утверждение творческого слова. И с некоторым запозданием в культуре Ренессанса идет выделение и оформление зрительного, визуального момента, впоследствии приобретающего ключевую мировоззренческую роль. На протяжении всего исследуемого периода словесный элемент вторгается в изображение, а визуальный элемент – в поэзию и литературу, обогащая или, напротив, тормозя их развитие.

4. Первые реалистические интенции рождаются именно благодаря словесным искусствам. Также в них разрабатываются концепты *varietas* (разнообразие), *сорiа* (подражание) и *otium* (прекрасный досуг): категории, которые впоследствии «позаимствуют» визуальные искусства.
5. Активное выделение зрительного начала в русле эпохи базируется на интересе к природе и свойствам пространства, стремлении к объективации, оптико-перспективных открытиях, а также осознании богатства и потенций наличного мира, росте роли творческого воображения и личностного аспекта. Все изобилие и разнообразие наличного мира сводится через визуальные практики – через глаз⁶⁰ – к индивидуальному личностному опыту, который одновременно (благодаря математически-объективирующим свойствам зрительного восприятия) понимается как универсальный опыт рода человеческого. Сообразно меняется и понимание задач изображения: от живописи-повествования до живописи-оптического подобия.
6. Зрительное начало в культуре развивается через публичное, театральное действие, а также через культуру сада и виллы; то же начало обеспечивает посредством «обмена кодами» структуры для взаимоперехода словесных и иконических аспектов.
7. Итальянский Ранний Ренессанс запускает процесс вытеснения доминанты словесных механизмов из культуры Западной Европы и ее замены доминантой визуальных механизмов. В итоге изображение как самостоятельный культурный феномен со своими принципами функционирования начнет организовывать концептуальное поле широкого круга дисциплин: художественной теории, эстетики, культуры, онтологии, антропологии и других вплоть до современности.

⁶⁰«Ренессанс будет оперировать «суждением глаза». Гращенков В.Н. Суждение глаза в теории и практике искусства итальянского Возрождения. История и историки искусства. Статьи разных лет. М.: КДУ, 2005, с. 221

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Диссертационное исследование использует релевантные методы и опирается на источники на оригинальных языках и широкий круг исследовательской литературы, включающей как классические, так и актуальные публикации, что позволяет получить обоснованные выводы.

Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Результаты исследования были опубликованы в 4-х научных работах автора общим объемом 2,5 п.л., отвечающих требованиям п. 2.3 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова.

Основные положения диссертационной работы представлены на международной научной конференции «XXV Международная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2018» (доклад «Словесный аспект художественной культуры Возрождения в Италии XIV–XV вв.»), Всероссийской научной конференции «Философия перед лицом новых цивилизационных вызовов» (доклад «Итальянское Возрождение и рождение нового типа художественного восприятия действительности»), были включены в рабочую программу и содержание дисциплины «Раннее итальянское Возрождение: Слово и Изображение».

Структура диссертации

Диссертация состоит из Введения, трех глав с подразделами, Заключения и Списка использованной литературы. Композиция диссертационного исследования построена вокруг концептуальной стратегии работы, заключающейся в выявлении философских оснований радикальной трансформации в ходе итальянского Ренессанса западноевропейского *культурного кода*, суть которой состоит в смене словесной парадигмы запечатления, восприятия и передачи материала визуальной.

Глава I. Природа Слова и Изображения в историко-теоретическом аспекте

Прежде чем анализировать словесные и визуальные системы эпохи Возрождения, а именно ее ранней стадии, представляется логичным разобраться в сущностных характеристиках каждой из систем, а также обозначить суть перехода от Средневековья к Проторенессансу.

В отечественной семиотике проблемам иконической и словесной знаковых систем посвящены, в частности, труды Н.А. Дмитриевой⁶¹ и Ю.М. Лотмана⁶². Так, Н.А. Дмитриева в своей монографии «Изображение и слово» утверждает, что именно форма (или способ) художественного выражения задает возможности конкретного вида искусства, и литература «заперта» в пределах слова так же, как визуальные искусства в пределах изображения. Ее идею разделяет Г.Д. Гачев: форма (жанр) приравнивается к мирозерцанию⁶³; она есть постановка некоего вопроса и отчасти его решение; заранее заложенный комплекс содержаний. И между ними постоянно совершается взаимный обмен кодами и подвижность некоторых внутренних областей. Подобный обмен отмечает и Г.Э. Лессинг: «*В одном случае поэзия может помогать живописи примерами и объяснениями, в другом случае – живопись поэзии*»⁶⁴. Этой же идее вторит лотмановский тезис о том, что в поле каждой знаковой системы есть стабильно закрепленные области, условное «ядро», и есть области подвижные, отвечающие за механизм приращения смыслов и трансформации, условная «периферия». О том же пишет Р. Барт⁶⁵: по его мнению, внутри разного

⁶¹Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962

⁶²Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996

⁶³Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968, с. 39

⁶⁴Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой) / Лессинг Г.Э. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953, с. 385–516, с. 385

⁶⁵Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989

типа семиотических систем есть общая структура – они представляют собой как бы концентрические кольца, где внутренние слои состоят из целостных знаков, а периферические из расслаивающихся. Анализировать культурно-исторические (и социальные) явления стоит посредством обращения к кодам, а не к непосредственно означаемым, поскольку природа последних скорее трансисторична, стабильна и относится к антропологии человека. О «неподвижности» образов говорил В.Б. Шкловский⁶⁶: *«Образы почти неподвижны... Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими».*

Ю.М. Лотман в монографии «Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история» утверждает, что существует два вида механизмов порождения знаковых систем: континуальный и дискретный, соединенных отношениями перевода-эквивалентности. Важно здесь то, что обе эти знаковые системы – иконическая (пространственная) и словесная (иначе говоря, дискретная, линейная), – которые Ю.М. Лотман условно называет «текстами», взаимно непереводимы, то есть принципиально не способны выразить одно и то же содержание: всегда будет разрыв, асимметрия. Само же возникновение мира знаков становится возможным благодаря работе механизма удвоения, или отражения: образ предмета вырывается из своих «естественных» практических связей и проецируется в систему человеческого мышления. Язык (и словесный, и зрительный), в чье пространство помещается предмет, и формирует его структуру⁶⁷: коннотирует реальность. Так, в частности, средства живописи, природа ее языка, задают иллюзию тождества объекта (объемного) и его образа (плоскостного). Культура создает образ мира, балансирующего между человеком и природной реальностью; и этот мир в силу своего образного

⁶⁶Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Круг, 1925, с. 7-20. Искусство как прием, с. 8

⁶⁷«Язык множественен. Он – как Протей, и в этом именно его «божественная природа», о которой говорит Гегель. Если вложить в язык философско-логическую программу, он автоматически и выдаст подобные же истины: что вложишь – то и пожнешь». Гачев Г.Д. Там же, с. 62

характера претендует на универсальность, в то время как внешний мир всегда дан человеку лишь частично. Интересно то, что, по Ю.М. Лотману, смысловая парадигма состоит не из слов, а из образов, чья природа синкретична: имеет и словесный, и зрительный аспект. В образах рождаются *символы*, культурные единицы-гены, накопители опыта и памяти. Их природа также двойственна, основана на двух полюсах – иконическом и словесном (скажем, в весах иконически лежит идея равновесия, поэтому они могут быть символом справедливости, тогда как коробка – нет). Ключевая разница знака и символа заключена в степени условности содержимого: символ, согласно Ю.М. Лотману, «не до конца произволен, не вполне пуст», в нем сохраняются отголоски естественной связи.

О механизме отражения, описывая работу символа, пишет А.Ф. Лосев: он указывает на *«отражательно-смысловой характер символа»*⁶⁸ и говорит, что тот есть совокупность приемов обобщения, упорядочивания и идейно-образного оформления. Здесь также включается механизм смыслового переноса – символ есть пример *«взаимопронизанности означаемой вещи и означающей ее идейной образности»*; в символе явление встречается с сущностью. Символ указывает на предмет (по А.Ф. Лосеву, как правило, неясный, неизвестный) посредством некоей вполне ясной вещи, задает новую структуру, или, иначе говоря, символ – это площадка, где содержание сознания сталкивается с возможными предметами сознания. Кроме того, символ – реальный, не абстрактный – исторически обусловлен (в нем присутствует отпечаток эпохи и отдельных творческих единиц) и принципиально многомерен. Он *«одновременно является и аллегорией, и типом жизни, и мифом, повествующим о глубинах жизни, и вполне бескорыстной и самодовлеющей художественной практикой, причем все эти структурно-семантические*

⁶⁸Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1976, с. 22, 39, 171

категории обычно смешиваются в причудливом виде», то есть сосудом, в котором разнородные структурно-семантические категории смешиваются в единое целое. И именно поэтому символ принципиально неисчерпаем (по Лосеву, бесконечен в своем саморазвертывании): в силу собственной неадекватности всем вещам, которыми является.

1.1 Сущностная общность Слова и Изображения

Роднит обе матрицы, словесную и визуальную, то, что в их основе лежит образ, иначе говоря, опосредованное воссоздание явлений внешнего мира, в терминологии Н.А. Дмитриевой – *«содержательная выразительность»*. Образ обладает силой *«смыслоформирования»* и одновременно являет собой *«универсальную модель зримости»*⁶⁹. Вообще, задачу выразительности для обоих видов искусств Н.А. Дмитриева видит основополагающей: изображение как таковое, по ее мнению, самоцелью искусства, даже визуального, быть не может. Писатель рассказывает о вещах, выражает отношение к ним. Художник не копирует или воспроизводит действительность – он работает по образцу, подражает ей. Р. Барт также называет изобразительные искусства подражательными, отмечая в них два тесно связанных пласта: денотативный и коннотативный, иначе говоря, «что», базовый смысл, аналог внешнего мира, и «как», стиль изображения.

С подобной трактовкой согласна и Н.М. Смирнова: в творчестве выражается *«человеческое отношение к производимому»*⁷⁰. На общность между приемами внутренней организации произведений литературы и изобразительных искусств указывает Б.А. Успенский: по его идее, родство здесь заключается в наличии той или иной меры замкнутости –

⁶⁹Инишев И.Н. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. Журнал по философии и прагматике культуры. 2012. №1, с. 185

⁷⁰Смирнова Н.М. Смысл и творчество. М.: Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017, с. 225

изображение в «тексте» (в широком смысле, как творческая структура вообще) микромира, построенного по своим особым правилам. Кроме того, он усматривает аналогию в методах выражения авторской позиции: если та четко обозначена в литературном тексте, то возникает общность с системой прямой перспективы. *«С изображением в прямой перспективе сопоставим принцип психологического описания с употреблением специальных “слов остранения”»*⁷¹. Интересно, что этот же метод «остранения» (а оно присутствует практически везде, где присутствуют образы) В.Б. Шкловский полагает обязательным для искусства, чья цель состоит в передаче ощущения вещи как видения, а не узнавания. Прием затрудненной формы работает в таком случае на переживание процесса восприятия, процесса создания художественной вещи, то есть особого восприятия предмета. Как пример подобного семантического изменения, перемещения вещи из ее обычного восприятия в новую сферу, В.Б. Шкловский приводит цветистую эротическую образность «Декамерона» Боккаччо: «ловля соловья», «выскребывание бочки», «дьявол и преисподняя», работающую на новую мировоззренческую концепцию. Если же рассматривать обратную перспективную систему, то здесь в литературе аналогией выступает эпическое произведение, *«создающее иллюзию рассказа»*⁷². Вещи показывают, какими они есть субстанциально, а не такими, какими видятся человеческому глазу; вопрос об относительности восприятия, будь то знание или зрение, здесь не стоит: *«Изображение предмета в системе обратной перспективы дается не через индивидуальное осознание, а в его данности»*⁷³. В качестве примера Б.А. Успенский приводит прием «утеснения поля зрения» – скажем, в средневековой живописи листва деревьев изображается как пара листьев, толпа как тройка персонажей и т.д. В литературе подобный прием можно найти в «Илиаде» Гомера, где битва показана как цепь следующих друг за

⁷¹Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995, с. 207

⁷²Гачев Г.Д., Там же, с. 55

⁷³Успенский Б.А. Там же, с. 209

другом отдельных поединков. Еще одна характерная черта, общая для эпоса (особенно это видно в фольклоре) и живописи обратной перспективы, – отсутствие координации, связи между фрагментами.

У Б.Р. Виппера есть интересное рассуждение⁷⁴ о природе формата и его роли в передаче живописного впечатления: ренессансные художники равным образом обращались и к горизонтальному, и к вертикальному формату построения картины в зависимости от цели, которая ставилась ими перед изображением. Условно «повествовательные» композиции выбирались для развертывания перед зрителем последовательного движения – для эпических сцен. Формат вертикали, где высота несильно преобладает над шириной, работает на остановку динамики и создание характера репрезентации. И, напротив, активная вертикаль, где разница в отношениях высоты и ширины значительна, придает композиции динамику; он хорош для передачи настроения и эмоций.

1.2 Сущностная разница Слова и Изображения: Слово как знак, Изображение как иллюзорное подобие и код

Ключевая же разница между изобразительными и литературными практиками заключена в природе, или материи, их образов. Г.Э. Лессинг недаром порицает тех, кто пренебрегает ей и делает «из сходства живописи с поэзией дикие выводы»⁷⁵, пытаясь втискивать оба искусства в границы друг друга. Изображение – это *зримый аналог*, синкретически связанный со своим носителем⁷⁶. Важно, однако, что характер связи здесь неоднозначен: так, спросит М. Мерло-Понти, где именно находятся картины, которые мы видим? Мы смотрим на них не как на вещи: да, мы видим стену, раму, красочные слои и холст, но на самом-то деле мы

⁷⁴Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. Изобразительное искусство, М., 1985, с. 115

⁷⁵Лессинг Г.Э. Там же, 1953, с. 386

⁷⁶«Видение... рождается «по поводу» того, что происходит в теле, «побуждается» телом к мысли»; «Это данная мне способность быть вне самого себя». Мерло-Понти М. Там же, с. 34, 51

блуждаем в линиях и цветовых пятнах, мы устремлены вглубь их бытия. Живопись не имитирует видимое: ее задача куда более онтологична, она «делает видимым»⁷⁷. Мир не дается художнику в представлении, между ним и миром не физико-оптическая связь. Художник как бы обнаруживает себя в вещах: возникает своего рода челночное движение – концентрация видения на окружающей реальности и последующее, через нее, обретение себя. Видящий на мгновение сливается с миром, а затем разъединяется с ним, сохраняя при этом указанную живую, немеханическую связь. У произведений искусства есть своя аура⁷⁸, и постижение образов осуществляется не посредством аналитической дистанции, а благодаря перцептивному погружению. Об этом же вслед за Э. Гуссерлем⁷⁹ писал Ж.-П. Сартр⁸⁰: картина есть объект-вещь, но картина, на которую мы смотрим, есть объект-образ. Наш взгляд, квази-созерцание сообщает изображаемому особый смысл, не всегда сводимый к наличному изображению: «смысл изображаемого как бытие воспринимающего», по выражению Н.М. Смирновой⁸¹. И эту же черту живописного образа отметит В.Н. Гращенков: «Зрительное представление о пространственной среде шире изображенного в картине пространства»⁸².

Художественная сущность живописи заключается в видимости⁸³ – это искусство оптической иллюзии, подражания видимому. Поэтому говоря о «материальности» живописи, имеют в виду прежде всего ее способность создавать на плоскости иллюзию реального

⁷⁷Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992, с. 46

⁷⁸Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.

⁷⁹«Вещь не может быть дана реально-имманентно ни в каком возможном восприятии, ни в каком возможном сознании вообще. Таким образом, выступает основополагающее сущностное различие между бытием как переживанием и бытием как вещью». Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: Академический проект, 2009. – 489 с., с. 126

⁸⁰Сартр Ж.-П. Воображение. Электронный ресурс <http://litresp.ru/chitat/ru/C/sartre-zhan-polj/voobrazhenie>, дата вхождения 19.12.2018

⁸¹Смирнова Н.М. Там же, с. 239

⁸²Гращенков В.Н. Суждение глаза в теории и практике искусства итальянского Возрождения. История и истории искусства. Статьи разных лет. М.: КДУ, 2005, с. 239

⁸³«Живопись – это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии». (Виппер Б.Р. Там же, с. 104)

пространственного явления: не внешний мир как таковой, а внешний мир, отраженный зеркалом зрения, у которого свои законы⁸⁴. Истоки субъективной стороны живописи не только в опосредующей работе человеческого духа, но и в том факте, что видимое не равно сущему. Художник посредством эстетического созерцания умеет увидеть предмет во всем богатстве его жизненных потенций и перенести на картину это переработанное зрительное впечатление. Специфический внутренний нерв живописи – это именно *«обостренное чувство жизненной потенции, заключенной в вещах, взятых в их сложном, подвижном взаимодействии»*⁸⁵. У живописи есть сила творческого взаимодействия с чувственным миром. С этим представлением отчасти соотносится и идея М. Мерло-Понти о том, что картина дает нам ощущение «объемности» мира, но складывается оно не из переосмысления разумом конститутивных отношений между вещами, а из целокупного восприятия: *«Зрение открывает нам, что различные, внешние, посторонние друг другу сущности пребывают, тем не менее, безусловно совокупно, в ансамбле, обнаруживая одновременность»*⁸⁶, это ощущение родства, единства рождается из поисков внутренней одушевленности.

Слово же является *условным знаком*, лишенным естественной связи с описываемым им предметом или понятием. Н.А. Дмитриева как бы разводит искусства по полюсам: мерилем визуальных практик выступает чувственная натура, подражание видимым материальным объектам, словесных – мысль, интеллектуальная переработка, понятие. Впрочем, она также оговаривает, что «чистые» типы искусств – не такое частое явление:

⁸⁴П.П. Гайденко, кроме того, отмечает, что нашим глазом руководит наш ум, и ренессансные творцы отдельно останавливались на том, что «глаз, непосредственно созерцающий <...> бессознательно руководится умом <...> ум постоянно корректирует то, что видит глаз» (см. пример с рассуждением о зеркале и отражении предметов в нем Антонио Аверлино). Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник: http://www.rhythmdynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 24.06.2020

⁸⁵Дмитриева Н.А. Там же, с. 177

⁸⁶Мерло-Понти М. Там же, с. 52

внутри каждой из практик можно выделить множество комбинаций принципов сугубо изобразительных с теми, которые ближе к литературным. Так, импрессионизм в литературных романах можно увидеть в сценах, где мир под влиянием настроения героя изменяет свои краски и звуки, запахи, интонации, даже освещение. Также здесь можно привести в пример романы Г. Флобера, один из девизов которого звучал как «надо быть глазом», и чье творчество строилось в том числе на световом принципе. Локация или сцена получала определенный колорит в зависимости от художественной идеи (П. Вирильо назовет это «*оптической реставрацией смысла книги*»⁸⁷): так, экзотический роман «Саламбо» окрашен в золотые тона, а провинция «Госпожи Бовари» – в тусклый серый. Об «обращении к понятию» применительно к словесным искусствам пишет М. Мерло-Понти. Согласно его идее, специфика пространственных искусств – создание представления об универсальном бытии, минуя понятийную сферу. Мерло-Понти развенчивает тем самым подход Декарта, в котором живопись есть разновидность мышления. Проекция на плоскость не является законом, по которому можно сознательно воссоздать истинную форму вещей; в какой-то момент она, наоборот, свидетельствует скорее о зрительской точке зрения. Живопись, таким образом, принципиально несводима к совокупности своих технических приемов; «*действие осуществляется вкупе со всем контекстом произведения, а не посредством обмана зрения*». Зрение – это не операция мышления⁸⁸, внутренняя сила изобразительных произведений коренится не в позитивном отношении причинности; «*это не конструкция, не технология, не индустриальное соотношение с внешним пространством и миром*»⁸⁹. В дальнейшем У. Дж. Т. Митчелл⁹⁰, рассуждая

⁸⁷Вирильо П. Машина зрения. Санкт-Петербург: «Наука», 2004, с. 27

⁸⁸На этом будет настаивать и П. Рикер, утверждая, что образы воображения не могут быть исчерпывающе выражены посредством семантических ресурсов понятия. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение. Электронный ресурс <https://mybiblioteka.su/tom3/2-49320.html>, дата вхождения 19.12.2018

⁸⁹Мерло-Понти М. Там же, с. 44

⁹⁰Mitchell, W.J.T. 1995. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 11-13

о «пикториальном повороте», придет к выводу, что специфика визуального в том, что оно не поддается исчерпывающему осмыслению методами семиотики и лингвистики, а потому визуальное требует новых, сообразных с собой методологий.

Об особой природе визуального образа – задаче обозначать мир – пишет и П. Франкастель: *«Задача живописи – выделить фрагменты реальности и соединить их в ограниченном поле, придав им характер иллюзии, который... проистекает не из соответствия целого реальности, но, наоборот, из интеграции в изображение гетерогенных элементов, сознательно вырванных из реальности силами представлений и действительных способностей среды, общества»*⁹¹. Он также убежден, что образ работает не как удвоение реальности, пусть даже творческое, но скорее подобен реле: переключает нас в мир воображаемого, а не действует как нечто тождественное объектам.

Любопытно, что слову, по мнению Н.А. Дмитриевой, в его единичности недоступно воссоздание облика конкретной индивидуальной вещи во всей ее полноте⁹²; также нередко за словесным образом, невзирая на его предельную убедительность, не оказывается ясного зрительного представления: изобразительность словесных искусств скорее косвенная, тогда как его выразительность – прямая. *«Художественная литература непосредственно выражает реакцию сознания на явления и опосредованно создает представления о самих явлениях в их чувственном бытии»*⁹³. Слово, таким образом, наиболее подходит для передачи мысли и чувства, используя для создания образа метод эмоциональной или мысленной оценки предмета. Оно также и более произвольно: если писателю для

⁹¹Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: Наука, 2005, с. 190

⁹²«Словарь одновременно формирует и расшатывает мир: чтобы описать вещь, перейти от слова к вещи, требуются другие слова, до бесконечности». Барт Р. Там же, с. 502

⁹³Дмитриева Н.А. Там же, с. 46

создания образа, скажем, города достаточно двух коротких фраз или описания одной-единственной черты, например «с моста разворачивается городок... он легкий, воздушен, стремителен и золотист»⁹⁴, то художник, даже передавая в картине впечатление легкой золотистой дымки, не сможет обойтись только им, не выписывая остального: домов и деревьев, реки, горожан, облаков и солнца.

Фигуративная живопись находится под гнетом обязательства присоединить к характерной черте все прочие. Литература в принципе способна живописать вещи, недоступные живописи. Более того, в литературе вообще можно встретить прием, который живопись скопировать была бы бессильна: при описании героя, отличающегося красотой, указывается, что он был «словно с картины» – и все. Об этом, в частности, подробно рассуждает Г.Э. Лессинг, описывая средства создания образа Елены Троянской: «Гомер является образцом среди образцов. Он, например, говорит: <...> Елена обладала божественной красотой. Но нигде не вдается он в подробное описание красоты. А между тем содержанием всей поэмы служит красота Елены»⁹⁵. Части и подробности отвергнуты в пользу воздействия на читателя; впечатления. Изобразив чувства, пробуждаемые неким явлением, в данном случае – красотой, поэт таким образом как бы изображает саму красоту. Словесное описание, изобразительный эффект в литературе, получается путем передачи авторского впечатления от предмета (и читатель, опираясь на него, мысленно воссоздает в своем воображении чувственную данность путем ассоциаций), а не, как правило, посредством прямого его словесного описания⁹⁶. Впрочем, и в последнем случае – например в русской

⁹⁴Булгаков М.А. Золотистый город. Электронный ресурс <http://bulgakov.lit-info.ru/bulgakov/proza/rasskaz/zolotistyj-gorod.htm>, дата вхождения 15.01.2019

⁹⁵Лессинг Г.Э. Там же, 1953, с.468

⁹⁶На это указывает и Г.Э. Лессинг: «Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что когда его герой успевает привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если не красивую, то по крайней мере не противную наружность. Всего менее будет он прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены непосредственно для глаза. Когда Лаокоон у Виргилия кричит, то кому придет в голову, что для крика

литературе «натуральной школы» от Пушкина и Гоголя до Толстого и Тургенева, а подчас и Достоевского (описание дома Рогожина) – преимущественно эмоциональная, мыслительная и суггестивная природа слова, провоцирующая самостоятельную, индивидуальную активность воспринимающего, его сотворчество, также сохраняется.

Исходя из характеристик литературных и живописных художественных произведений, различаются и их способы создания образов. Слово изначально идет от выражения смыслов, впечатлений или размышлений – того, к чему визуальные искусства приходят опосредованно, начиная свое движение от воссоздания чувственно воспринимаемых вещей. Поэтому в словесных образах более «размыт» зрительный компонент, но автор напрямую подводит своего читателя к интеллектуально-эмоциональному компоненту, определенным образом ограничивая работу сознания и воображения, а в изобразительных артефактах мысль и чувство (принципиально неотчуждаемые от вызываемого ими пространственного объекта) больше отдаются на откуп личной фантазии и ассоциаций зрителя. *«Мысль читающего, – отмечает Н.А. Дмитриева, – работает с большой интенсивностью и напряжением, но она имеет дело с материалом, уже вполне переработанным мыслью писателя, а в “молчаливых искусствах” мысль художника, не высказанная словами, затаена и как бы слита с самим изображенным объектом»⁹⁷.*

Тот же механизм, ту же природу образа описывает и Р. Барт, говоря об искусстве кино: значение, пишет он, здесь не имманентно, а трансцендентно (или же маргинально, а не центрально), идея существует в памяти зрителя и актуализируется в фильме. Декорации, костюмы, жесты задают мысли направление движения, и благодаря им зритель извлекает из

нужно широко раскрывать рот и что это некрасиво? <...> Кто не признает скорее, что, если художник сделал хорошо, не позволив своему Лаокоону кричать, то так же хорошо поступил и поэт, заставив его кричать?..» Лессинг Г.Э. Там же, 1953, с.400–401

⁹⁷Дмитриева Н.А. Там же, с. 50

собственных памяти и опыта некое концептуальное содержание. О чем-то подобном пишет Поль Вирильо⁹⁸, рассказывая об античной методике топографии, которая ляжет в основу определенной театральной практики и техники киносъемки. Согласно этой методике⁹⁹, некое содержание памяти кодируется в образах, помещается в одном из внешних мест (предположим, комнатах дома или предметах обстановки) и упорядочивается на «карте местности». *«Так в античную риторику проникла тенденция к эстетизации визуально-ассоциативных аспектов теории искусственной памяти, вызванная прагматической традицией греко-римской правовой культуры»*¹⁰⁰. К слову, к подобному свойству образа прибегали при создании кинофильмов и теоретики группы «Каммершпиль»¹⁰¹.

О подобном эффекте говорит Г.Э. Лессинг, разбирая структуру образа страдающего Лаокоона у поэта и скульптора. Пока поэт вводит в описание душераздирающий крик, художник идет другим путем по ряду причин. Во-первых, Лессинг упоминает о довлеющем над изобразительными искусствами Античности «законе красоты», а открытые выражения страстей искажают линии лиц и тел. Даже боль ваятель старался сочетать с эстетикой¹⁰². Во-вторых, живопись запечатлевает конкретный момент, в этом ее слабость и сила: *«Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, и чем сильнее работает мысль,*

⁹⁸Вирильо П. Там же, с. 3

⁹⁹См. Цицерон Марк Туллий. Об ораторе. Книга II. Три трактата об ораторском искусстве. Под редакцией М.Л. Гаспарова. Москва, Издательство «Наука», 1972, с. 202: требуется «держать в уме картину каких-нибудь мест и по этим местам располагать воображаемые образы запоминаемых предметов», причем образы должны быть броскими, яркими, выразительными.

¹⁰⁰Соколова Е.С. Модель искусственной памяти в античной политико-правовой семантике: от риторического канона к географической доктрине. Российский юридический журнал, N 2, март-апрель 2013 г., с. 33–48, с. 37

¹⁰¹Направление немецкого кино и театра (1915–1925 гг.). Основатель – Карл Майер. Букв. – камерная драма; возникла как реакция против иррациональности экспрессионизма. Для него характерно единство места и времени действия, замедленность действия, внимание к деталям, имеющим символическое значение, отсутствие интертитров-пояснений. Благодаря такому кодированию смыслов в едином пространстве и точном времени, в реалистических декорациях, открывалась возможность избавить фильмы от «поясняющих материалов» – диалогов и субтитров.

¹⁰²Лессинг Г.Э. Там же, 1953, с. 394

*тем больше возбуждается наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта – значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента»¹⁰³. В-третьих, из изображения момента следует его кажущаяся непрерывность: скульптуре Лаокоона не позволено кричать изо всех сил, потому что его крик длится в вечности, никогда не обрываясь. Г.Э. Лессинг также разбирает подход художника и поэта к изображению самой сцены удушения змеями. Роднит творцов выделение рук: на них сфокусировано внимание обоих – как на наиболее сильном выразителе аффекта. Но далее поэт и художник расходятся: если у Вергилия змеи дважды обвивают тело и шею Лаокоона, взвивая над ним свои головы, то скульптор строит композицию принципиально иначе. Для передачи страдания, давления не только внешнего, но и внутренней борьбы тела и духа, ему требуется свобода определенных частей тела, в противном случае кольца змей скрывают сведенный напряжением живот, вздутие мускулов... Фокус внимания, таким образом, смещается с торса и шеи на бедра, ноги, заодно внося в образ мотив останавливаемого бегства. То же относится и к одежде: с Лаокоона античный ваятель снимает жреческое облачение, потому что нагое тело выразит борьбу полнее всего. Г.Э. Лессинг даже называет неразумными тех живописцев, кто проработал данную сцену в соответствии с поэтическим описанием, и мудрыми тех, кто действовал исходя из природы избранного им искусства: *«Некоторые неразумные следовали и в отмечаемом отношении описанию поэта. Но что из этого получалось, можно с отвращением увидеть на одном рисунке Франца**

¹⁰³Лессинг Г.Э. Там же, 1953, с. 397

Клейна <...> Они следовали за поэтом, не позволяя ему ни в чем отвлечь себя со своего собственного пути. Они имели уже готовый образец, но так как им нужно было перенести этот образец из сферы одного искусства в другое, они долго думали над характером этого переноса. И результаты их размышлений, проявляющиеся в отступлениях от принятого образца, показывают, что они были столь же велики в своем искусстве, как поэт в своем»¹⁰⁴.

Художник на протяжении всего творческого процесса, от замысла до законченного произведения, привязан к некоему зрительному впечатлению, к зримым формам. И в этом плане его творение обладает особой двойственной природой: оно вбирает в себя и объектную сторону (как воссоздание природы, предметной среды, вообще некоей осязаемой реальности – действительной или мнимой), и субъектную (работа человеческого духа, при этом также специфическим способом опредмеченная). Здесь возникает очередное различие между искусствами: живопись невозможно разьединить с чувственным восприятием, поэтому ее духовное содержание будет отлично от содержаний литературы. По мнению Н.А. Дмитриевой, это приводит к тому, что сфера содержаний живописи уже, чем словесных. *«Границы художественного слова... наиболее широки, так как слово – всеобщий эквивалент... Границы изобразительного искусства теснее, они определены областью зримого, зрительно воспринимаемого»¹⁰⁵*. М.И. Свидерская, однако, склонна считать это утверждение весьма спорным: у изобразительного искусства, полагает она, пожалуй, более широкая ассоциативная и смысловая сфера как раз потому, что она менее однозначно определена посредством понятий, которыми оперирует мысль, смысл. Чувства, интуиции, предчувствия в своей неоднозначности более неопределенны и широки, чем идеи.

¹⁰⁴Лессинг Г.Э. Там же, 1953, с. 411, 414

¹⁰⁵Дмитриева Н.А. Там же, с. 78

1.3 Время и пространство литературы и живописи

Изобразительное искусство в силу своей специфики сфокусировано на единовременных, неподвижных, статических моментах. Даже при изображении движения художником избирается наиболее выразительный миг: вибрация или излучение работают здесь вместо перемещения; таким образом, динамика изображается посредством противоположного, неподвижности, остановки времени изображения, или же потенции движения; фаустовское «остановись, мгновение!» живопись опережает на несколько веков. Поэтому, полагает Н.А. Дмитриева, «фабула» в своем строгом смысле средствами визуальных практик (укладывающих все содержание в единый эпизод) не передается¹⁰⁶. У М.И. Свидерской здесь также находится возражение¹⁰⁷: Н.А. Дмитриева описывает живопись, уже находящуюся на определенной стадии своего развития, однако исторически живопись знает и другие практики, в том числе повествование в ряде эпизодов – житийные циклы в иконах, полиптихи и произведения Раннего Возрождения. Так, в XIII–XIV еще есть и нарратив, и одновременность (Джотто, сиенцы), но есть у них уже и особые, специфически живописные выразительные средства. Стягивание эпизодов сначала в единое живописное поле, а затем и к единому сюжету – процесс, ярко отраженный в истории живописи, которая была разной, как и литература.

«Фабула» изображения рождается как некий результат действия на предметы: временное развитие в картине зрителю передают вещи. Здесь, по Н.А. Дмитриевой, возникает произвольность для изобразительного искусства: его произведения не «принуждают» – в отличие от литературных – к строго единственной концепции временного развития,

¹⁰⁶ Дмитриева Н.А. Там же, с. 95

¹⁰⁷ Свидерская М.И., Устная беседа 27.02.2021

строящейся на логической целостности, ясности. Впрочем, как нам кажется, это суждение не вполне справедливо, поскольку той же литературой постмодернизма это требование будет с яростью отброшено, примером чего является, скажем, Х. Кортасар с его текстами – моделями для сборки и мечтой о романе, где без внимания остается логический ряд повествования; проблемы, а не готовые решения.

О «времени» и своеобразии приемов рассказа в изобразительных искусствах также рассуждает Б.Р. Виппер. У него есть гипотеза, что в истории искусств наличествует определенная тенденция: в эпохи становления нового стиля или миропонимания проявляется больший интерес к пространству и его проблемам, а на поздних стадиях развития на первый план выходят проблемы времени – динамика, темп, становление и многомерность. При передаче же движения в изображении первым делом встает вопрос о противоречии, пишет он, между статичностью образа и транзитивностью изображаемого движения. В каждую эпоху оно снималось своими средствами, и если время Античности строилось на принципе единства действия (скорее причинного характера), и тот же принцип, но в своем ключе, разовьет Возрождение, то понимание времени в Средневековье – это *«ритмический и эмоциональный поток в становлении образа»*¹⁰⁸. Формирование нового представления Виппер ведет по линии Плотин – Августин – Дунс Скотт, отмечая нарастание момента субъективного переживания времени и одновременно отделения его от времени объективного, свойственного вещам и движениям. П.П. Гайденко также упоминает о присущем Античности «недоверии к чувственному опыту», от которого художники Возрождения с их установкой на зрительную иллюзию отошли. Эту идею иллюстрируют предание о Демокрите, желавшем получить свободу от зрения в пользу умозрения, мысль Платона об иллюзорности увиденной глазом

¹⁰⁸Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. Москва: Искусство, 1970. — 591 с., с. 318

действительности и следующей отсюда необходимости в коррекции ее разумом, и пассаж Леонардо да Винчи о незавидной роли слепца¹⁰⁹ и глаза, ошибающемся менее разума.

Центрическая схема античного искусства, таким образом, сменилась композицией, движущейся в одном из направлений: слева направо или наоборот. Средневековье живет с ощущением протяженности существования от начала начал – Сотворения мира – к его концу, Страшному Суду, и наступлению нового мира после того, как старые небеса свернутся, как свиток. Устремленность времени как стрелы от прошлого к будущему задана Библией, Ветхим Заветом. Тип средневекового изображения – события сопоставлены в одной плоскости, как «чередование писем»¹¹⁰, и зритель следует за героями, переходя из одного блока в другой. Прием этот Виппер обозначит как *«гипноз средневекового сукцессивного метода»*¹¹¹; живописцы, скажет он, еще долго будут находиться под его властью, в том числе когда Возрождением будут выработаны новые композиционные схемы. В качестве примера изображения подобного типа Виппер приводит рельеф Бронзовых дверей собора в Гильдесгейме (1008–1015), где в сцене грехопадения: *«одно и то же яблоко отмечает главные этапы действия: вначале яблоко висит на дереве, затем змей прельщает им Еву. Ева берет яблоко, передает его Адаму, Адам же сначала протягивает одну руку за яблоком, а затем в другой руке уже держит запретный плод»*¹¹². То же становление во времени разворачивается и в готике, что иллюстрируется «эмоциональным движением» готических свода и скульптуры.

¹⁰⁹Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕРСЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник: http://www.rhythmodynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 24.06.2020

¹¹⁰Виппер Б.Р. Там же, 1985, с. 134

¹¹¹Виппер Б.Р. Там же, 1970, с. 320

¹¹²Виппер Б.Р. Там же, 1970, с. 319

Возрождение создает свои приемы рассказа и композиции, и одним из главных становится центральная перспектива, которая обеспечивает изображению одномоментный охват поля зрения: *«одновременность сопребывания всех компонентов образа»*¹¹³. Это свойство раннеренессансной картины обозначит И.Е. Данилова: *«разновременность [картины] существует лишь на сюжетном уровне; композиционно она <...> строится по формуле пространственно-временного единства»*¹¹⁴. Об этом же скажет Леонардо, отразивший подобный принцип в своих картинах, рассуждая об искусствах поэзии и живописи: последовательность первой он противопоставит единовременности второй¹¹⁵. О «содержательном окрашивании» перспективой иллюзорно-зрительного алгоритма эпохи пишет и М.И. Свидерская – та *«вводит его в особую систему мировидения. В пространственную, а не пространственно-временную, как впоследствии, в периоды развитой оптики, и не динамическую, а преимущественно статическую»*¹¹⁶. Однако плоскостный, планиметричный, линейный характер геометрического построения «снимается» здесь архитектурой, архитектурными средствами. Пример такого снятия в живописном образе – «Троица» Мазаччо (ок. 1428, Флоренция, церковь Санта Мария Новелла), фреска, которую М.И. Свидерская характеризует как обладающую *«всесторонней содержательно-символической, визуальной и архитектурной целостностью»*¹¹⁷. Временной аспект представлен в ней Мазаччо во всей своей полноте: три времени (прошлое, настоящее, будущее) располагаются в вечности, рождая уникальный присущий Возрождению синтез, а реальность зрителя объединяется посредством введения мастером фигур донаторов с реальностью художественного образа, актуализируя изображение.

¹¹³Свидерская М.И. Стиль в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения. Там же, 2010, с. 117

¹¹⁴Данилова И.Е., 1975, с. 81

¹¹⁵Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. М.: Азбука-классика, 2010, с. 12

¹¹⁶Свидерская М.И. Стиль в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения. Там же, 2010, с. 111

¹¹⁷Свидерская М.И. Стиль в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения. Там же, 2010, с. 115

Связь со временем отмечается и в самом характере раннеренессансной картины: в ее процессуальности. Ракурсы и чередующиеся планы придают ренессансной картине глубину, динамику, развертывают ее в том числе во временном аспекте. Картина – понимаемая как модель мира, микрокосм – строится актом архитектурного конструирования, в котором зритель участвует вслед за художником (см. «Три книги о живописи» Альберти¹¹⁸).

«Время» в искусстве эпохи Возрождения представляет собой уникальный синтез текущего времени во всех своих измерениях (прошлое, настоящее, будущее) и незыблемой вечности: «*неисчерпаемое раскрытие вечности во времени*»¹¹⁹. Как иллюстрацию подобного подхода можно привести Станцы Рафаэля (1508–1517 гг., Ватикан, Станца дела Сеньятура, кабинет папы Юлия II), написанные по заказу папы Юлия II. Так, в «Афинской школе» (1509–1511), фреске, собравшей на одном живописном пространстве порядка пятидесяти персонажей из разных эпох, очень наглядно показано характерное для эпохи сочетание идеального и реального: это, по замечанию Л.М. Баткина, одновременно «*актуализированное и вечное философствование*»¹²⁰. Многочисленные исторические персонажи прошлого (Платон и Аристотель в своем единстве и несогласии¹²¹, Сократ и Александр Македонский, Диоген, Пифагор, Эпикур, Евклид, Гераклит, Зороастр и Птолемей, и др., и др.), некоторые из которых имеют черты Рафаэлевых современников (например, в образе Платона зрителю показан Леонардо да Винчи), преодолевают временные границы и объединяются Рафаэлем (1483–1520) в общество античных мыслителей, вернее, в мечту об этом обществе, в

¹¹⁸Альберти Л.-Б. Об архитектуре. Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 2 / Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981

¹¹⁹Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995, с. 197

¹²⁰Баткин Л.М. Там же, 1995, с. 203

¹²¹Баткин Л.М. Там же, 1995, с. 198

надежду и предвкушение, что в будущем окажется создан такой мир, в котором гармонически (в соответствии с философией гуманизма) будут сосуществовать различные направления философии и науки. (Интересно, что в литературе Л.М. Баткин находит параллель¹²² Рафаэлем Станцам в Дантовском Лимбе, однако у последнего «восседающие в потусторонней вечности» лишены возможности диалога, диспута, спора и вообще замкнуты в строгую иерархию). Подобные чаяния уже некоторым образом реализованы как сущее, оказавшись запечатлены Рафаэлем в виде фрески. Эту актуализированную вечность П.П. Гайденко также считает значимой для человека Возрождения: *«Еще не утратил своего значения тот идеальный мир вечного бытия, который для средневекового человека определял смысл и реальную значимость всякого постороннего, эмпирического явления. За реалиями исторической жизни еще ощущался их трансцендентный источник»*¹²³. Тот же синтез характерен для ряда других сюжетов, где в исторической сцене присутствует правящий папа Юлий II (1443–1513). Возрождение, таким образом, одновременно развернуто в прошлое, будущее и сфокусировано на «общем настоящем».

К Станцам Рафаэля для иллюстрации сочетания разновременных моментов в одном пространстве обращается и Г.Э. Лессинг: он, правда, здесь говорит даже о более, казалось бы, несущественной вещи: драпировках. В складках ткани, облепляющей тела, Рафаэль заключает одновременно потенцию к будущему движению, указание на движение прошлое и изображение движения нынешнего. Даже если это соединение в картине действительно данного с подразумеваемым в ней некоторым образом грешит против истины, Г.Э. Лессинг спрашивает: *«Кто же будет придирается к живописцу, который находит удобным представить нам в одно время два разных момента? Кто, напротив, не похвалит его за ум и*

¹²²Баткин Л.М. Там же, 1955, с. 200

¹²³Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕРСЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник: http://www.rhythmodynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 24.06.2020

вкус, придавшие ему смелость умышленно допустить небольшую погрешность, благодаря которой так сильно выиграла выразительность картины?»¹²⁴

Искусство Высокого Возрождения сфокусируется на изображении временного события, тесно связанного с вечностью – «остановка в бытии»¹²⁵, скажет Леонардо, расписывая, в частности, превосходство живописи над «несчастной музыкой». М.И. Свидерская, описывая «Тайную вечерю» (1495–98 гг., церковь Санта Мария деле Грацие, Милан) Леонардо да Винчи, употребит термин «пространство-время» – особое для художественной культуры эпохи Возрождения состояние времени возникает благодаря духовно-зрительному созерцанию. У зрителя *«рождается чувство захватывающего погружения в подвижную глубину величаво торжественной, грандиозной статики – словно проникновения в недра мерцающего бездонного кристалла пространства-времени»¹²⁶*. Вместе с тем отсюда совершенно не следует, что из картин означенного периода исчезают динамический и временной аспекты. В «Тайной вечере» динамизация единого временного момента идет благодаря включению в композицию группы апостолов, активно реагирующих на происходящее. Апостолы действуют по сторонам обособленной (и композиционно, и содержательно) фигуры Христа, их связь между собой эмоциональна, позы исполнены тревоги и вопрошания. Иисус приобщен и к событию, и к вечности. Через его отстраненность от общей встревоженной атмосферы Леонардо показывает его принадлежность бытию: его всеведение прошлого – Моление о чаше в Гефсиманском саду, его знание о будущем Распятии и его необходимость по-человечески переживать предательство в настоящем. Таким образом, картина как бы включает в себя одновременно два взаимосвязанных мира: прием, который мы уже видели на примере

¹²⁴Лессинг Г.Э. Там же, 1953, с.458

¹²⁵Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. М.: Азбука-классика, 2010, с. 24

¹²⁶Свидерская М.И. Стиль в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения. Там же, 2010, с. 117

фресок Мазаччо и Рафаэля. Идеальное и реальное в картине неотделимы друг от друга. *«Отсюда своеобразие героического искусства Высокого Возрождения, проникнутого символизмом, но таким символизмом, который по глубочайшей своей сути нуждался в достоверности, телесности, объемности изображения»*¹²⁷.

О феномене восприятия движущегося как неподвижного, присущем картинам Высокого Возрождения, который отмечает М.И. Свидерская, упоминает применительно к философии эпохи Возрождения и П.П. Гайденко, рассматривая идею Николая Кузанского о вращающейся юле. Здесь, говорит она, возникает *зрительная иллюзия*, показывающая в том числе непрочность опоры на один только разум и сыгравшая большую роль как для математики, так и для живописи исследуемого периода, ведь *«иллюзия – прежде всего, конечно, зрительная иллюзия – в определенном смысле была объявлена реальностью»*... *«Художник стал видеть свою задачу в создании иллюзии совпадения изображенного на картине с изображаемым, как его воспринимает наш телесный глаз»*... *«Кузанец берет иллюзию чувственных впечатлений в качестве наглядного образца для того иллюзионизма в сфере самого разума, каким являются апории Зенона»*¹²⁸. И это равновесие покоя и движения в одном теле, выраженное одновременно живописными приемами (а, в частности, Леонардо опирался в методологическом плане на геометрию Кузанца, что утверждает и П. Дюгемом, и Э. Кассирером) и философскими рассуждениями, перевернуло свойственную Античности и Средневековью идею об их принципиальной оппозиции. И есть еще одно важное отличие: если античная геометрия умозрительна, то ренессансная наука движется в направлении тенденции делать вещи *видимыми*, скрещивать математическое и телесное, превращать идеальные объекты в воображаемые, в то, что воспринимается

¹²⁷Баткин Л.М. Там же, 1995, с. 206

¹²⁸Гайденко П.П. История новейшей европейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник: http://www.rhythmodynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 24.06.2020

или может быть воспринято глазом. На тот же принцип нацелена и живопись: *«Геометрия Евклида, таким образом, не имеет дела с видимыми вещами, т.е. с эмпирическим миром, фрагменты которого становятся предметом воспроизведения в живописи эпохи Возрождения... А потому он [художник] должен так преобразовать аксиомы евклидовой геометрии, чтобы они могли быть “схвачены глазом”... Так глаз получает новые prerogatives, какими раньше обладал лишь разум... Мир, как он открывается нашему глазу, претендует встать на место мира, как он открывался уму»*. Поэтому, в частности, Возрождение так любит метафору зеркала: именно этот инструмент, в отражении показывающий глазу предмет в его чувственном виде, помогает уйти от того, что П.П. Гайдено называет «сращенностью глаза и ума».

Однако Высокое Возрождение доводит идеализацию и героизацию до предела, до логической законченности; и необходимость дальнейшего развития, структурных перемен разрушила гармонический баланс, положив начало новой фазе исторической эволюции ренессансной картины. Для нее характерно одновременно усиление временного момента и развитие театрально-зрелищного начала (этому вопросу будет посвящена вторая глава данной диссертационной работы). Ко второй половине XVI века обострен конфликт *«внутри структуры художественного образа ренессансной классики, основанного на совпадении, близком тождестве, идеального (общего, типологического, нормативного) и реального (индивидуального, субъективного)»*¹²⁹. Это способствует акцентированию в искусстве (зрелой и поздней стадий) Рафаэля, Микеланджело (1475–1564), Тициана (ок. 1488–1576) внутреннего напряжения, динамического момента. Конфликт впоследствии обернется трагедией¹³⁰, а искусство

¹²⁹Свидерская М.И. Стил в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения. Там же, 2010, с. 118

¹³⁰См., например, «Кающуюся Марию Магдалину» (ок. 1565, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Несмотря на прекрасный телесный образ самой Магдалины, на очевидное восхищение художником ее чертами, их тщательное моделирование цветом и светом, ее лицо искажено страданием и глаза полны слез. Человек все еще – средоточие мироздания, но былая гармония бесповоротно нарушена,

маньеризма окончательно разъединит два вышеуказанных полюса ренессансного образа, покончив таким образом с самой его структурой.

Особенности художественного мышления Веронезе (1528–1588) и Тинторетто (1518/1519–1594) приводят к доминированию в их картинах театрально-зрелищных черт в самых разных вариациях. У Тинторетто, в частности, мы можем наблюдать все ту же особую двойственность, однако иного рода, нежели у мастеров ранее. Двойственность точки зрения (так, одна сцена в картине может быть написана из резкого ракурса снизу, другая – из не менее резкого ракурса сверху), стремление показать одно событие посредством обилия разных эпизодов и разных моментов действия внутри него работает на создание впечатления движения временного потока. *«Картина, таким образом, как бы раздваивается на два пространства и два времени, но вместе с тем она объединена единым потоком композиции, так что зритель одновременно оказывается наверху и внизу, и в небе, и на земле. Эта сложная динамика эмоций...»*¹³¹ А Р. Анхейм предлагает для наглядности рассмотреть «Тайную вечерю» Тинторетто (около 1592, Сан-Джорджо Маджоре, Венеция). *«Эксцентричность пространства указывает на то, что закон вселенной потерял свою абсолютную ценность»*¹³². Еще отчетливее это видно на примере другого произведения Тинторетто – цикла о св. Марке (1562–1566, «Похищение тела святого Марка», «Спасение сарацина», Венецианская Академия; «Опознание тела святого Марка», Галерея Брера, Милан), изображения перекликающейся между собой вереницы событий, полной стремительности.

уверенность в своих силах утрачена. Под стать внутреннему горю Магдалины пейзаж, расстилающийся за ней, беспокоен и непокорен: чистое голубое небо затягивается тучами, день угасает, на человеческую фигуру со скал исподволь наползает мрак.

¹³¹Вишпер Б.Р. Там же, 1985, с. 325

¹³²Анхейм Р. Там же, с. 281

Проблему времени в искусстве живописи А.В. Рыков связывает также с эмансипацией субъекта¹³³. По мнению исследователя, время выступает как некое олицетворение человеческого начала, причем эту идею можно проследить еще у О. Шпенглера с его разделением культур на «аполлоновскую» (пространство, тело, внешнее) и «фаустовскую» (время, судьба, внутреннее). Именно на втором принципе, полагает Рыков, основано портретное искусство (примером приводится Рембрандт), а также искусство импрессионистское, где зримый мазок показывает рождение образа; живопись, таким образом, сближается с искусствами временными. Средневековье и Возрождение укладываются исследователем в ту колею, где еще творят «под знаком вечности»: быстротечности и искаженности наличного, фактического восприятия оба искусства предпочитают¹³⁴ идеальную шкалу измерения. Однако ренессансный художник является примером той самой эмансипации субъекта: ему присуще специфическое *«субъективно-объективное самоотожествление с миром, духовно-творческое овладение им и эстетическое самоутверждение личности-микрокосма»*¹³⁵. Отчетливое усиление временного начала А.В. Рыков отмечает в эпоху барокко: движения человеческой души здесь оказываются соразмерны стихиям бытия, его энергии, размаху, пафосу. М.И. Свидерская в качестве иллюстрации выбирает здесь работы Д.Л. Бернини (1598–1680), запечатлевающие момент переходного состояния. Так, в скульптурной группе «Похищение Прозерпины» (1622, Рим, Галерея Боргезе) мастер передает эмоциональное напряжение героев; композиция исполнена противостояния, динамики и силы. Искусство Д.Л. Бернини отличают буйство и экспрессия, а эстетику даже называют вихревой. Особое же

¹³³Рыков А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007.

¹³⁴Здесь А.В. Рыков также ссылается на И.Е. Данилову, иллюстрирующую временное восприятие человека Средневековья через феномен праздника, бывшего напоминанием о вечности. Этот феномен будет подробно разбираться во второй главе нашего диссертационного исследования.

¹³⁵Свидерская М.И. Стиль в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения. Там же, 2010, с. 117

значение восприятие субъекта (и особенно – его восприятие времени) приобретает в импрессионизме. Художники этого направления стремились схватить переменчивые и мимолетные состояния вещей, передать момент «здесь и сейчас», зафиксировать немедленное личное впечатление от увиденного. Интересно и намерение отойти от идеи картинного «сюжета», заменив тот понятием «мотива», сосредоточиться на живописном тоне, цветах и формах, с целью добиться подвижности изображения, передачи характера предметов и их окружения, отражения красок и ускользающего света. Это опять сосредоточение на глазе, на его способности видеть, причем видеть целое, а не кусками. Время импрессионистов быстротечно. Недаром импрессионизм как направление рождается и развивается в живописи, для которой специфичен, и лишь впоследствии литература (об этом уже говорилось выше) начинает заимствовать его приемы и идеи, примеры чего — книги Э. Золя, Г. де Мопассана, П. Верлена. Однако чисто импрессионистскую литературу представить себе сложно в силу самого характера литературного искусства, а вот с музыкой дело обстоит проще. Но вернемся к живописи: совсем иной характер времени мы будем наблюдать у художников постимпрессионизма, чьи поиски направлены к новому обретению вечности, непреходящей сути вещи, а не ее сиюминутных проявлений – и у П. Сезанна (1839–1906), и у П. Гогена (1848–1903), у А. Тулуз-Лотрека (1864–1901), отчасти и у В. Ван Гога (1853–1890), проецирующего экспрессию человеческого переживания на космос, Природу и бытие вещей. Так, при работе над картиной П. Сезанн старался устранить все элементы случайного из строго выверенной композиции: например, обводил мелом положения предметов на плоскости, чтобы избежать даже незначительных смещений. Еще один скачок от классической репрезентации совершается в кубизме. Это отказ от единого центра, линейной перспективы – завоевания Возрождения. И, главным образом, отказ от стабильного положения зрителя. Множественность центров,

разбегающиеся перспективы, эфемерность точек зрения – его основные идеи. Идеальное зеркало классической картины разбивается.

1.4 Историко-концептуальное движение словесных и визуальных искусств

Живопись сосредотачивается на плодотворности момента, содержащего в себе целостный образ. И развивается изобразительное искусство¹³⁶ именно в направлении создания внутреннего, неповторимого и индивидуального, единства сцены, запечатленного жизненного мгновения. Так, ранние стадии изобразительного искусства исчезающе мало учитывали категорию одномоментности восприятия, фокусируясь больше на субстанциальных состояниях¹³⁷ и устойчивой характерности, из-за чего произведение напоминало скорее изобразительный рассказ, изобразительную речь. Композицию такого произведения организовывали не оптические законы: связь была мыслительной, символической. Между отдельными элементами устанавливались духовно-символические, а не пространственно-временные отношения. Сущность средневекового визуального искусства – повествовательная (сущность его символическая, повествовательность тоже особого рода – иносказательная, направленная на опосредованную передачу содержания, в сути своей и смысле с рассказом прямо не совпадающая). В эпоху Средневековья изобразительные искусства, особенно живопись, воспринимались как своего рода функциональная вещь, то есть подкрепление Слова:

¹³⁶Б.А. Успенский проводит здесь параллель между эволюцией искусства и эволюцией философской мысли: «абсолютная направленность» Средневековья противопоставляется им субъективному мировоззрению Нового времени. Успенский Б.А. Там же, с. 248

¹³⁷«Специфика живописного приема определяется семантикой изображаемого», – скажет Б.А. Успенский, описывая разницу искусства средневекового и постренессансного. По его мнению, эта онтологическая разница будет выражаться, во-первых, в двух типах перспектив, обратной и прямой, и, во-вторых, в точке зрения художника (и, соответственно, зрителя): «Конкретный объект дается в древней иконе (фреске, миниатюре) не с отдельной точки зрения какого-то лица (как это имеет место при прямой перспективной системе), но изображается в специальном микромире иконы... изображение это, в общем, не зависит от какой-то индивидуальной точки зрения». Мастер Возрождения и последующих эпох пишет с точки зрения, внешней по отношению к картине – стороннего наблюдателя, «смотрит на мир через окно». Успенский Б.А. Там же, с. 273, с. 251–252, с. 173.

мифологического, канонического, библейского, которое было в начале всего — это звучащее Слово. В Античности мы на определенном этапе тоже увидим подобную картину: так, подавляющее большинство греческих муз – музы словесные. Б.Р. Виппер замечает, что линейно-плоскостной живописный стиль, характерный для греческой вазописи VI–V вв. до н.э. свойствен авторитарно-коллективным эпохам, к которым он относит архаическую Грецию и Раннее Средневековье. В эти периоды живопись подчиняется общему ансамблю и берет на себя скорее декоративные функции. Поэтому логично, что в таких условиях не могла сложиться станковая картины – самостоятельное изображение, свободное от соподчинения в ансамбле на базе архитектуры, и, напротив, расцветали прикладные техники, как то: витраж, ковер, эмаль: «Они не столько изображают действительность, сколько ее *преобразуют*, сообщая реальным предметам некую новую, иррациональную материю»¹³⁸.

Средневековье, если смотреть на его основную интенцию, было эпохой скорее словесной¹³⁹: сама идея иконы, которую трактовали как воплощение сверхчувственного мира, как отпечаток божественной «ипостаси» – икона, отрицавшая индивидуальное и сосредоточенная на передаче отвлеченного и всеобщего, стремящаяся к первооснове, «божественному архетипу», и ее строго регламентированный язык, следующий потребности средневековой живописи выявлять сокрытое, отражать духовное, проступающее в телесном, по сути, сродни идее словесного образа – ведь тот опосредованно дает представления о предметах в их бытии, «изобразительность художественного слова зависит не от максимальной «объективности» описаний, стремящихся дать точный зрительный эквивалент предмета... сила литературной изобразительности прямо пропорциональна силе выражения интеллектуально-эмоциональной

¹³⁸Виппер Б.Р. Там же, с. 119

¹³⁹«Мышление средневековое – культура текста; культура не видения, но слушания, чтения». Библер В.С. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. М.: Политиздат, 1975, с. 295

оценки»¹⁴⁰. Бытовало представление, что святой, изображаемый на иконе, в большей мере прикладывал руку к ее созданию, нежели непосредственный художник.

Икона воспринималась не как изображение субъективного вымысла, но как окно в мир иных закономерностей; в мир, превосходящий человеческий. Реальные объемы, формы, пространственные отношения, таким образом, свободно искажались в угоду «замыслу»: наиболее «важные» иконные персонажи недаром выписаны самыми крупными, где бы ни располагались пространственно.

Цветом средневековые мастера также оперировали весьма вольно, больше уделяя внимания его внутренним характеристикам: красоте, насыщенности, гармоничности¹⁴¹. Отходить от средневекового представления о колорите европейцы начинают в конце первой трети XV века (ранее всего такие поиски отмечены в Венеции и Северной Европе). «Краска освобождается от своих, так сказать, химических свойств, перестает быть пигментом, обозначением и делается *изображением*»¹⁴². Из декоративной оболочки краска превращается в способ лепки предметов, передачи пространства, движения, света. Теперь ее кладут не локальными плоскостями – появляются полутона, тональный колорит. Форма и краска, ранее бывшие разъятыми (контуры предметов и абстрактный фон), объединяются в одно. Сама композиция картины отныне строится иначе: художник опирается не только на линию, взаимоотношения фигур, но и на цвет – красочные отношения. Пограничным явлением для подобного перехода от плоскостного к пространственному, кстати, по Випперу, выступает готический витраж, где начинают оперировать светом, еще не умея его передать. Поздняя готика и Раннее Возрождение приносят в

¹⁴⁰Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962, с. 46

¹⁴¹Впоследствии живопись сосредоточится на поисках сущего «более общего вида, чем сущее-желтое, или сущее-зеленое, или сущее-синее». Мерло-Понти М. Там же, с.43

¹⁴²Виппер. Б.Р. Там же, с. 114

изображение зависимость предмета от среды. Перелом осуществляется, когда витражный эффект удается получить на глухом фоне. «Квалитативное» отношение к пространству сменяет «квантитативное», где пространство выступает как объективный параметр, не подчиняющийся диктату помещенных в него предметов.

А.Ф. Лосев отмечает в истории иконы поворотный момент: если в Средние века та выступает как сакральный, культовый предмет, религиозный миф, то в период Возрождения художники начинают стремиться передать личные – художественные и жизненные – впечатления, примером чего могут служить, например, улыбки у богородиц.

А.Ф. Лосев, как и о. П. Флоренский, делают отсюда вывод об обмирщении искусства Возрождения, что представляется не вполне справедливым. Связь со сферой духа эпохой отнюдь не утрачивается, она, напротив, очень прочна: достаточно вспомнить о неоплатонизме М. Фичино, его *De Christiana religione* («О христианской религии», 1474), где *religio* и божественный культ (*cultus divinus*) выступают естественным свойством, инстинктом (*instinctus naturalis*) человеческой природы¹⁴³. П. Вирильо указывает на еще одну интересную деталь: живопись Средневековья, пишет он, уравнивает зрение и знание¹⁴⁴; для нее еще нет расплывчатости, неопределенности, каковая возникнет в период Возрождения в связи с новым представлением об идее «глаза», а также в связи с изобретением разного рода оптических аппаратов.

Б.А. Успенский отмечает и такой момент в построении средневекового изображения, как суммирование, схожее с принципом построения трактатов-сумм¹⁴⁵: «Суммирование происходит по более определенным законам: процесс суммирования относится здесь, скорее, к внутренним

¹⁴³Ficino M. *De Christiana religione*. Venetiis: per Caesarem arriuabenem uenetum, 1518, p. 294.

Электронный источник: https://play.google.com/books/reader?id=R4Vrrb_13Y0C&hl=ru&pg=GBS.PR1 Дата вхождения 08.08.2020

¹⁴⁴Вирильо П. Там же, с. 12

¹⁴⁵Успенский Б.А. Там же, с. 264

правилам построения древней изобразительной формы, к ее грамматике, а не к внешним факторам (таким, как логика или сообразительность зрителя или анализ соответствующей ситуации в реальном мире). Суммирование (и вообще понимание) здесь происходит более автоматически, и, вероятно, этот процесс не связан непосредственно с эстетическим восприятием, как это имеет место в более позднем искусстве»¹⁴⁶.

Для эпохи Средневековья в принципе характерно доминирование начала понятийного, логического; смыслового в его непосредственности как движения мысли, отраженного в многообразии схоластических сумм. Ярким примером здесь выступает «Сумма против язычников» (1259–64) Фомы Аквинского (1225–1274)¹⁴⁷. Если разобрать несколько цитат¹⁴⁸ из нее, станут видны основополагающие принципы ее создания: апелляция к разуму, рациональности; использование формальной логики и

¹⁴⁶Успенский Б.А. Там же, с. 271

¹⁴⁷Фома Аквинский. Сумма против язычников. Книга первая. Перевод Т.Ю. Бородай. Долгопрудный, 2000.

¹⁴⁸«Если из двух человек один тоньше понимает какую-либо вещь, то тот, чей ум поднялся выше, понимает много такого, чего второй вообще не в состоянии постичь: так необразованному человеку ни за что не разобраться в философских тонкостях. В свою очередь, ум ангела намного больше превосходит человеческий, чем ум наилучшего философа ум самого неотесанного невежды, ибо различие между последними все же остается в пределах человеческого вида, а ангельский ум выходит за эти пределы. Ведь ангел познает Бога из более благородного действия, чем человек – ровно настолько (более благородного), насколько сама субстанция ангела, посредством которой он восходит от естественного познания к богопознанию, достойнее, чем чувственные вещи и даже сама душа, через которую поднимается к богопознанию человеческий ум. А божественный ум превосходит ангельский еще во много раз больше, чем ангельский превосходит человеческий. Ибо познавательная способность божественного ума адекватна (равна, соразмерна) его субстанции, так что Он в совершенстве понимает о себе, что он есть, и познает все, что может быть понято о Нем умом. Ангел же естественным своим познанием не познает о Боге, что он есть, поскольку сама субстанция ангела, ведущая его к познанию Бога, есть действие, которое не может сравниться с силой причины. Так что не все, что понимает в самом себе Бог, может постичь естественным познанием ангел. И не для всего, что понимает в силу своего естества ангел, хватает человеческого разума. Следовательно, как величайшим безумием было бы со стороны невежды объявить ложными утверждения философа на том основании, что они ему непонятны, такой же и даже гораздо большей глупостью было бы со стороны человека подозревать, что ложны данные Богом через ангелов откровения, на том основании, что они не поддаются разумному исследованию» (глава 3: Каким способом можно изложить божественную истину, С. 7). Или же: «Другие же придерживаются мнения, прямо противоположного вышеизложенной позиции, но приводящего к тому же самому выводу – о бесполезности всякой попытки доказать, что Бог есть. Ибо они утверждают, будто посредством разума нельзя обнаружить, что Бог есть, но можно получить это (знание) лишь путем веры и откровения... К такому утверждению многих побудила слабость доводов, приводившихся кое-кем в доказательство бытия Божия. Ясно также и то, что хотя Бог и превосходит всякое чувство и все чувственное, однако его действия, из которых исходит доказательство бытия Божия, чувственны. Таким образом, начало нашего познания, в том числе и познания того, что выходит за пределы чувства, в чувстве» (глава 12: О мнении тех, кто говорит, что бытие Бога не может быть доказано, но лишь принимается на веру, С. 20–21).

дедуктивного метода; спекулятивность суждений; стремление к энциклопедичности. Философско-теологические построения XIII века в целом отличали представления о сущем как гармоническом и рационально упорядоченном единстве. А теоретическая деятельность мыслителя рассматривалась как служение Богу (так же впоследствии начнет пониматься и работа художника). Воззрения Фомы Аквинского основывались на его убежденности в необходимости рационального познания сущего, понимаемого как единство в многообразии. Отсюда он также утверждал ценность индивидуального, частного бытия, которое обязательно занимает свое особое место в общем строе. Интересно, что именно ренессансная живопись в дальнейшем подхватит и необычайно широко разовьет эту идею. Раннеренессансная живопись начнет свое обращение к моменту индивидуального, единичного, одновременно пребывая в черте обобщенного и субстанциального – воплотит своими специфическими средствами некое *общее настоящее*, тождественное моменту вечности. А зрение выступит тем, что позволит индивидуальному космосу открываться в космос общий.

Подобного рода поворот к визуальности, в принципе, достаточно типичен – такую эволюцию, переход от словесной доминанты в культуре к изобразительным практикам, можно было наблюдать в искусствах Древнего Египта и Древней Греции: образы и сюжеты изобразительного искусства коренятся в слове. (Равным образом можно наблюдать процесс «обмирщения» в искусствах: первоначально стилевая формула зарождается и выкристаллизовывается в религиозном русле, становясь канонической, запечатлеваясь в символах и образах – знаковых формах, чтобы впоследствии, с ослаблением мифа и религии, все более наполниться реальными жизненными содержаниями). Пока же, в эпоху Проторенессанса, постепенное приращение зрительной компоненты в этом умозрительном миропорядке можно отметить, как ни удивительно, в

проповедях: так, скажем, Франциск Ассизский¹⁴⁹ (1181/82–1226) в них опирается на зрительные ассоциации, равно как и в своих стихах¹⁵⁰.

Характерная для Средних веков система эпохального стилевого художественного синтеза (романского, готического), в которой доминировала архитектура, уступит к Возрождению место новой форме синтеза. В картине Кватроченто пространственные искусства объединятся на базе живописи. Об этом, в частности, говорит немецкий искусствовед Ханс Зельдмайр: *«При переходе к искусству, воспроизводящему опыт чувств, отобразительная архитектура постепенно вытесняется и ее роль передается той нового типа форме, что присуща микрокосмической живописи»*¹⁵¹. Изобразительное искусство получит ведущее значение. Еще на стадии стенной росписи и скульптурного рельефа шло постепенное складывание *картинного видения* – иллюзорного изображения с глубинным трехмерным пространством и объемными телами в нем¹⁵². Овладев перспективой и системой пропорций, живопись переживет

¹⁴⁹Цветочки Святого Франциска Ассизского, электронный ресурс:
http://librebook.me/cvetochki_franciska_assizskogo, дата вхождения 13.03.2019

¹⁵⁰См. «Гимн брату Солнцу»:

«Вся хвала да будет Тебе, мой Господь, от всего Твоего творения,

Прежде всего от господина брата Солнца,

Который приносит день, и свет Ты даёшь нам через него.

Как прекрасен он, как сверкающ во всё своём великолепии,

Напоминая о Тебе, Всевышний!

Вся хвала да будет Тебе, мой Господь, от сестры Луны и от Звёзд;

В небесах Ты создал их, яркими,

И драгоценными, и прекрасными.

Вся хвала да будет Тебе, мой Господь, от братьев Ветра и Воздуха,

И ясной, и бурной, и всякой иной погоды,

Которыми ты лелеешь всё Своё создание.

Вся хвала да будет Тебе, мой Господь, от сестры Воды,

Столь полезной, скромной, драгоценной и девственной.

Вся хвала да будет Тебе, мой Господь, от брата Огня,

Которым Ты просветляешь ночь.

Как прекрасен он, как радостен, полон энергии и силы!

Вся хвала да будет Тебе, мой Господь, от сестры Земли, матери нашей,

Которая кормит нас и правит нами,

И производит разнообразные плоды, и пёстрые цветы, и травы». Перевод Антона Хуттенлохера по Gerard Thomas Straub: *The Sun and Moon Over Assisi*, St. Anthony Messenger Press, 2001, с. 271–272.

¹⁵¹Ванеян С.С. Ханс Зельдмайр. Возникновение собора. Главы из книги (научный перевод) // Храм земной и небесный. Часть 2. — Москва, 2009, с. 11

¹⁵²Так, отдельные элементы подобного видения (например, объем, пластику, линию, ритм, пространство, цвет) можно наблюдать у Джотто ди Бондоне (1266/67–1337) и представителей сиенской живописной школы (XIII–XVI вв.).

первую стадию самоопределения как вида искусства и постепенно отойдет от массива стены. На протяжении XIV и XV столетий в Западной Европе свершится одно из грандиозных преобразований в истории фигуративных систем. Время и место зарождения картины в традиционном ее понимании – Италия XV века. К слову, именно тогда страна начинает занимать ведущее место как центр культуры (ранее же европейскими центрами культуры традиционно считались Франция, Германия, Византия). Именно в эпоху Кватроченто визуальные искусства выдвинутся в итальянской культурной парадигме на первый план; сложится, во-первых, сама живописная картина, преобразующая средневековую икону: иллюзорная, трехмерная, натуроподобная, – а, во-вторых, художественная теория, ее осмысляющая.

Ренессансная станковая картина станет своего рода концептом, соединившим и отразившим в себе совокупность исканий и интенций эпохи Возрождения; концептом, впоследствии доминировавшим на европейской живописной авансцене более пятисот лет. Однако характерная для эпохи тотальная визуальность будет простираться куда дальше: Возрождение даст не только картину, но и саму идею изобразительности, идею зрительности и зрелищности как культурных доминант; именно принцип визуальности будет преобладать в искусстве последующих эпох – вплоть до сего дня. Для *философии культуры* здесь важно то, что Возрождение, весьма типично начавшись словом, станет точкой отсчета для совершенно особого рода визуальности – визуальности как принципа, как новой культурной матрицы; этот момент станет переломным и надолго определит круг разрабатываемых проблем в дискурсе последующих эпох. Фигуративная система Возрождения окажется столь мощна и убедительна, что будет служить основой для пластического западноевропейского мышления на протяжении очень долгого времени.

1.5 Переоткрытие изображения

Возрождение начнется отказом от анагогического пути. «Трансцендентное зрению» теперь будто бы получается воплотить в реальность, более того, сделать его самоценным; описанная – пусть и в негативном ключе – П. Флоренским разница между лицом и ликом хорошо передает случившийся здесь переворот¹⁵³, когда онтологичность образу придается не предыдущей совокупной теологической практикой, но композицией, архитектурной, светотенью – иначе говоря, собственными средствами пространственных искусств. (Любопытно, что иконоборчество в данном ключе можно рассматривать как явление того же порядка, что иконопочитание: если иконофилы свидетельствовали о педагогической роли икон¹⁵⁴, позволяющих народу хотя бы так читать и чтить Бога, то иконоборцы отказывались признавать символическую функцию сакральных изображений¹⁵⁵ – таким образом, по сути, оба аргумента сводились к защите словесной природы божественного образа¹⁵⁶).

О «словесной» материи средневековых образов говорит и Э. Панофский¹⁵⁷: именно текстовая традиция (Исидор Севильский, Винцент из Бовэ, Рабан Мавр и др.) отвечала за передачу классических античных мотивов в

¹⁵³Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: «Мифрил», 1993

¹⁵⁴ «Одно дело – поклоняться картинам, а другое – узнавать через изображенное на картинах то, чему следует поклоняться. Тому, чему написанное учит тех, кто умеет читать, картина сообщает безграмотным, которые на нее смотрят, поскольку эти невежи видят, чему им следует подражать. Живопись – это чтение для тех, кто не знает букв, и выполняет роль чтения, особенно среди язычников»; «с помощью цветов живописи человек поднимается до созерцания Христа», – писал папа Григорий Великий. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М.: Издательство «МИК», 1999, с. 164, 167

¹⁵⁵Мирча Элиаде. История веры и религиозных идей. М.: Критерион, 2002

¹⁵⁶ «Если увидишь свет или огонь, вне себя или внутри, или образ какой, – Христа, например, или ангела, или иного кого, – не принимай того, чтоб не потерпеть вреда. И уму своему не попускай строить в тебе такие образы: это внешнее дело и ведет к прелести. И если заметишь, что будто тянет кто ум твой к таким внешним воображениям, – не поддавайся, держась внутри и совершая дело внимания к Богу без всяких образов». Григорий Синаит преп. О безмолвии и двух образах молитвы. Творения; перевод: Епископ Вениамин (Милов) – М.: Изд. Новоспасский монастырь, 1999, с. 129

¹⁵⁷Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения//: «Искусствознание». 3/08. 2008, с. 45

средневековые искусства; отсюда, скажем, Юпитер изображается средневековым судьей, Пирама начинают воспринимать аллегорией Христа, Фисбу – Душой, якобы растерзавшего ее льва – Злом. Примером может служить и упоминаемое Б.А. Успенским «символическое изображение атрибутов фона в древней иконе и миниатюре: ночь может изображаться здесь в виде свитка со звездами, рассвет в виде петуха и т.п.; ср. также аллегорическое изображение реки в виде струи, льющей из кувшина»¹⁵⁸. Ренессанс же, напротив, вновь сольет воедино классические мотивы с классическими темами: произойдет реинтеграция¹⁵⁹, возвращающая образу его (с оговорками) изначальную визуальную компоненту. Подобная реинтеграция не могла быть простым копированием – против сыграли как искаженность и сложность текстовой традиции, в которую оказались погружены классические образы, так и исторически обусловленная уникальность новой эпохи. Античные образы перетолковывались на новый лад, получая новое, неклассическое, наполнение; Возрождение стремилось синтезировать актуальное и прошлое, причем характерным для процесса было то, что корпус античных художественных мотивов не просто присваивался или перерабатывался, но получал определенное теоретическое обоснование (разумеется, в смысловом плане от первоначального отстоящее).

Этот процесс Э. Панофский обозначит как псевдоморфозис. Ярким примером здесь мог бы служить такой персонаж, как Купидон (Любовь). Возрождение, изымая из его Античности, помещает в новое концептуальное поле: ни римская, ни греческая традиция не знала мотива слепоты, завязанных глаз, которым обнаженного крылатого мальчика наделяли в метафизике Платона – и которую перенял Восток вместе с христианскими теософами. Тот же механизм описывает А.Ф. Лосев на

¹⁵⁸Успенский Б.А. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995, с. 199

¹⁵⁹Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998, с.123

примере персонажа Прометея в трактовке Боккаччо, где ключевым аспектом образа начинает полагаться вовсе не то, что было раньше. *«Самотворение Прометеем людей Боккаччо, по-видимому, совсем не принимает всерьез. А всерьез он принимает обучение людей наукам, которые как бы и творят бывших жалких невежественных и неученых людей совершенно заново. Насколько можно судить, по Боккаччо, это и есть подлинное творение человека, а не то творение из глины и земли, о котором говорят античные мифы. Другими словами, Прометей как символ получает у Боккаччо совершенно новое толкование, а именно характерное для Новой Европы. Прометей здесь — символ науки и мудрости, которые требуют от человека многих усилий и многих лишений, заставляют часто страдать, уединяться и создавать науки. При помощи них человечество в дальнейшем будет только воскресать и как бы твориться заново. Нам думается, что для XIV в. Боккаччо достаточно глубоко и ясно очертил символику Прометея уже не в античном и не в средневековом смысле, а именно в новоевропейском смысле, то есть в смысле созидания, развития (часто мучительного) и преподавания наук для целей личного обучения людей и для целей всеобщего исторического прогресса»*¹⁶⁰.

Медленный и изощренный преобразовательный процесс приводит в результате к тому, что в системе фигуративных объектов Кватроченто можно наблюдать образы, чьи истоки восходят к материалу Римской Империи. С течением времени возникает двойная трансформация выработанного в Античности отношения в паре «человек-природа»: первый раз его пересматривают Средние века (разумеется, с неизбежностью изменяя); затем же — непосредственно Возрождение. Таким образом, знак, во-первых, опосредуется и начинает еще дальше, чем обычно, отстоять от материала чувственного опыта; во-вторых, выхолащивается и упрощается, лишаясь со временем первоначального

¹⁶⁰Лосев А.Ф. Там же, с. 215

значения, а с ним и содержательной субстанции; превращаясь в своего рода пиктограмму. Тем самым возникшие знаки получается перекомбинировать в радикально новые системы значений. Благодаря Средневековью у Возрождения получилось перевести на язык образов то, что классика полагала невыразимым. И здесь понадобилась принципиально иная форма выражения, одновременно несущая в себе следы прошлых художественных формул – и радикально от них отличающаяся.

Исследователи-семиотики, в числе которых уже упоминавшиеся здесь Ю.М. Лотман и Н.А. Дмитриева, отмечают такие черты, как непосредственность визуального образа и опосредованность слова (которое не изображает вещь, но является ее знаком)¹⁶¹. Именно здесь, возможно, и коренится миропреобразующая роль живописи, ставшей идеальным средством воплощения ренессансного кредо; той конструктивной созидательности и гуманистической природы Возрождения, что выдвинула ее в авангард эпохи. И именно Возрождение, в силу характера своих требований и устремлений, стало для визуальных искусств временем, когда те раскрылись наиболее завершено и полно, временем «соразмерного единства содержания и формы» – то есть периодом, который характеризуется как классика (чей миг будет недолговечен и вскоре начнет перетекать в романтическую стадию, стремящуюся к обнажению духовного начала) в философии искусства Г.В.Ф. Гегеля. Таким образом, «Возрождение выступает наследником одновременно и античной осязаемой, материально-трехмерной, антропологизированной телесности, и средневекового образа мира как

¹⁶¹«Отличие метода изобразительного искусства (подчеркиваем – именно изобразительного, то есть изображающего объекты, лежащие вовне) от литературного состоит прежде всего в том, что оно непосредственно изображает не впечатления от предметов, не размышления над предметами, а подобия самих предметов в их чувственном бытии, мысли же и переживания сообщаются воспринимающему опосредованно, через эту чувственную форму». Дмитриева Н.А. Там же, с. 47

всеобъемлющего одухотворенного субстанционального единства тел и пространства»¹⁶².

На совершившуюся трансформацию указывает и процесс активного самоопределения искусства: многочисленные и бурные искания в области его методов, задач, спецификаций, целей. В основу ренессансного миропонимания ложится концепция, вернее, *стержневая установка художественного видения*, стилевая по уровню всеобщности.

К слову о стиле: любопытно обратить внимание на следующий парадокс – эпохального стиля как универсального синтеза, доходящего до всеобъемлющей культурной, пластически выраженной формулы, единой для всех видов творческой деятельности¹⁶³, Возрождение не знало, однако самому художественному мышлению, получавшему каждый раз индивидуальное¹⁶⁴, авторское воплощение, был одновременно присущ стилевой, обобщающий характер; гуманистический ренессансный миф вынуждает требовать от искусства одновременно правдивого и прекрасного, идеального и реального¹⁶⁵ – того самого тождества духовного и материального, о котором говорил Ф. Шеллинг; и на то же свойство указывает Н.А. Дмитриева: изобразительное искусство, пишет она, напрямую завязано на сплетении материального и духовного. Живопись Возрождения ищет пути запечатлеть совершенное на почве законов природы. Наиболее тесно связывает нас с окружающим миром зрение; и

¹⁶²Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры. Там же, 2010, с. 69

¹⁶³Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство 17 века. – Памятники мирового искусства. – М., Искусство, 1971, с. 39–43

¹⁶⁴На это, в частности, указывает П.П. Гайденко: «Возрождение с необычайной силой выразило любовь к своеобразию, к неповторимой единичности как человеческой личности, так и природного явления». (Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник:

http://www.rhythmodynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 24.06.2020)

¹⁶⁵И именно перспектива «с единой точкой схода ортогоналей явилась замечательным способом идеальной реконструкции реального... Вместе с осознанием реальности в ее незыблемых закономерностях... образ, создаваемый жесткой геометрией ренессансной перспективы, нес в себе и скрытую сакральную одухотворенность гуманизированного пространства». Гращенко В.Н. Суждение глаза в теории и практике искусства итальянского Возрождения. История и историки искусства. Статьи разных лет. М.: КДУ, 2005, с. 235

через глаз в первую очередь реабилитируется внешний мир. Разворот художественных практик к светской тематике тоже отчасти обусловлен данным обстоятельством: если ранее искусство фокусировалось на отображении сверхреальности, пространства надмирного, сверхчувственного (и – как бы прямому *изображению* не подлежащего, поэтому правомернее здесь, скорее, было бы вести речь о категории *выразительности*), то в эпоху Возрождения постепенно начинается наполнение иконографических схем реальным материалом земной жизни. Новое мировоззрение складывалось здесь в буквальном смысле из способности иначе ощутить мир, иначе его увидеть, и неслучайно критерии оценки в данную эпоху ощутимо сдвигаются в плоскость эстетики.

1.6 *Текстовая модель как инициатор смены исследовательского инструментария*

Тем не менее, «культурно-историческим инициатором возникновения и развития искусства эпохи Возрождения также выступило Слово»¹⁶⁶. Поэзия и художественная проза – те творческие области, в которых назревает идеологическая революция; здесь проявляются первые зачатки нового искусства. Культура Ренессанса на этапе раннего XIV века имела словесный зачин, что вполне объяснимо: складывание концептуального поля шло на уровне понятий, мыслительном уровне, в пространстве новых смыслов (поэтому в период формирования в авангарде оказывается поэзия¹⁶⁷, художественная проза и гуманистические теоретические трактаты). Однако вскоре произошел переход на визуальный вектор – и

¹⁶⁶Афасижев М.Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Эпоха Возрождения. - М.: ГИИ. 2011, с.10

¹⁶⁷На это в числе прочих указывает Х. Зельдмайр: «Происходит переход от знаково-образного изображения к изображению чувственно-наглядному... Раньше живописи этот переход совершается в скульптуре, особенно в скульптурном орнаменте. Но еще раньше, чем в скульптуре, подобный процесс свершается в церковном здании, а раньше всего – в поэтическом творчестве». Ванеян С.С. Там же, 2009, с. 31–32

этот вектор на долгое время остался доминирующим что внутри самой эпохи (до Высокого и Позднего Возрождения включительно), что в европейском культурном пространстве в целом вплоть до современности. Впрочем, здесь стоит еще отдельно обратить внимание, что язык Ренессанса был особого типа – не классическим языком описания. Если обратиться к анализу М. Фуко, мы увидим, что слово было вещью среди вещей: «Язык составляет часть великого распределения подобий и примет. Поэтому он сам должен изучаться как вещь, принадлежащая природе... Огромное, спокойное зеркало, в глубине которого вещи отражаются, отсылая друг к другу свои образы, на самом деле шелестит словами»¹⁶⁸. Мир выступал как метафора, которую надо разгадать, навешивая между всем пары сходств и подобий; отсюда этот бесподобный поливалентный синкретизм, характерный для Возрождения. Складывающийся дискурс, огромная знаковосимволическая сеть, был принципиально децентрализован (к этому его свойству мы еще вернемся позднее, при рассмотрении модели гуманистического диалога, тоже отмеченного именно этой чертой): «Непрозрачная, таинственная, замкнутая в себе вещь, фрагментарная и полностью загадочная масса, соприкасающаяся и переплетающаяся с фигурами мира... Каждая может играть и на самом деле играет по отношению ко всем остальным роль содержания или знака, тайны или указания»¹⁶⁹.

Глава II. Слово

2.1 Данте Алигьери как художник нового мира

Предтечей ренессансного этапа в развитии европейской культуры справедливо считают поэта-флорентинца Данте Алигьери. В его литературном творчестве уже ясно можно усмотреть зачатки принципа

¹⁶⁸Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994, с. 64

¹⁶⁹Фуко М. Там же, с. 70

визуальности. Вообще, литература – как творчество – возникает, как бы чуть опережая гуманизм; и именно она, ее картинная, образная, описательная сторона, и станет тем связующим звеном, через которое произойдет переход к изобразительной парадигме, картинному мировосприятию XV века. На ее же несомненное преимущество – способность к описанию чувств, эмоциональной стороны жизни, богатство психологического наблюдения – живопись в полной мере не сможет претендовать еще долгое время. Это та самая «реалистичность» образов в его поэзии, которую отмечают исследователи, стремление к передаче материального, чувственного аспекта, которое недаром позволяет считать Данте художником нового мира. «Строго говоря, это ... художник: все, что изображено, увидено его глазами, представляет сферу Я, вобравшую в себя внешний мир, расширившуюся до него и объявляющую его собою, – такова линия новоевропейского сознания, идущая от Данте, переместившего средневековый универсум в грандиозности его масштабов и изощренной конструктивной многосложности форм, в полноте его образов (готический собор), знаний («суммы» великих схоластов, античные и арабские естественнонаучные фрагменты), политических и жизненных реалий времени в свою душу и *глаз*, превратившего его целокупность в непосредственно зримое и духовно переживаемое *впечатление*»¹⁷⁰.

В «Новой жизни» (1295), первом крупном сочинении, хорошо видно, к каким классическим строкам выбирает обратиться Данте (и это вполне античная тенденция, чувства древние греки выражают очень телесно), чтобы передать лирический мир героя через внешние образы – *«она идет; смиренья ветер веет», «что выбрать мне? как выйти из пустыни?»*, *«Амор, склонясь над вами, как светило, все ослепляет»*. И это

¹⁷⁰Свидерская М.И., Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры/Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2010, с. 73

определенность не только в выражении чувства, но и – зрительная. «Каменные стихи» (1305–06) являются значимой вехой поэтического наследия Данте Алигьери: именно в них у любви не остается духовной оболочки: все они – целиком земные, замкнутые на себе, не имеющие прорыва ни вверх – к религии и философии, и куртуазной поэзии, ни вниз – к комическому; поэтому лирика здесь соответствующая. Данте не отходит от излюбленного аллегоризма, но поэтические образы, тем не менее, очень вещественны и даже едва ли не перенасыщены материей:

«Смешавшись с эфиопскими песками,

К нам мчится ветер, воздух омрачая,

Летит над морем, солнцем воспален,

И предводительствует облаками.

Наполнит он, препятствий не встречая,

Все полушарье северных племен.

И белизною снеговых пелен

Падет на землю, иль дождем досадным». 66 (С)

Любопытно, впрочем, то, что действие, конкретное событие, пожалуй, перестает занимать поэта; вместо описаний того, что произошло, он занят изображением вызванного в нем чувства, впечатления, переживания – начинается индивидуализация. Венцом подобной детализированности, филигранного построения одновременно топографии и космографии, выступает «Божественная комедия», в которой мироздание дается в рассказе и чрезвычайно подробно. *«Изобразительное могущество «Божественной комедии» в течение многих веков захватывало воображение людей... Читатель «верит» в дантовский ад, и ему кажется, что он и зрительно его себе представляет»*¹⁷¹. Правда, стоит отдельно отметить способ, которым рисуется образ – он подается через переживание явления, его эмоциональную оценку, то есть та пластическая конкретность, которая присуща Дантовскому художественному методу,

¹⁷¹Дмитриева Н. Там же, с. 29

все же носит словесную природу. (Интересно, с учетом этой тотальной словесности, было бы обратить внимание на вот какой момент: неслучайно в Аду «Божественной комедии» лжецы находятся в нижних, самых тяжелых кругах: ложь в каком-то смысле есть предательство по отношению к слову, а слово – это Бог). Триада образ – описание – выражение, обрисовывающая использование в поэме Слова, «в полной мере реализована при изображении природы и персонажей «Ада», в котором намного более разнообразно и в большем количестве, чем в остальных частях поэмы, представлены образы выдающихся персонажей прошлого и современников поэта; в изобилии представлены города и области Италии»¹⁷². Изображение Ада отличается чрезвычайной художественной убедительностью, огромной поэтической силой.

*«Так нищие слепцы на хлеб собирают
У церкви, в дни прощения грехов,
И друг на друга голову склоняют,
Чтоб всякий пожалеть их был готов,
Подвигнутый не только звуком слова,
Но видом, вопиющим громче слов.
И как незримо солнце для слепого,
Так и от этих душ, сидящих там,
Небесный свет себя замкнул сурово:
У всех железной нитью по краям
Защиты веки, как для прирученья
Их зашивают диким ястребам»*

...

*«С такой же точно яростью кипучей,
Как псы бросаются на бедняка,
Который просит всюду, где есть случай,*

¹⁷²Афасижев М.Н. Там же, с. 17

*Они рванулись прочь из-под мостка
И стали наступать, грозя крюками».*

К слову, сама стилистика здесь играет на руку реалистическому началу: если Ад писался «средним стилем», позволяющим более пластично обрисовывать образы, придавая им титаническую рельефность, индивидуализируя их; прибегать там, где это требовалось, к вульгарной, сниженной лексике; «средним стилем», дающим большую свободу в выборе художественных средств, то Чистилище и Рай стилистически более уплощены, лишены этой гибкости и вариативности, что придает им характер более абстрактный, отнимает силу воздействия у натуралистичности и вещественной убедительности происходящего. Именно у Данте намечаются индивидуализированные портреты.

«Один сидел как бы совсем без сил:

Руками он обвил свои колени

И голову меж ними уронил.

И я сказал при виде этой тени:

"Мой милый господин, он так ленив,

Как могут быть родные братья лени".

Он обернулся и, глаза скосив,

Поверх бедра взглянул на нас устало;

Потом сказал: "Лезь, если так ретив!"

Тут я узнал его; хотя дышала

Еще с трудом взволнованная грудь,

Мне это подойти не помешало.

Тогда он поднял голову чуть-чуть,

Сказав: "Ты разобрал, как мир устроен,

Что солнце влево может повернуть?"

Поистине улыбки был достоин

Его ленивый вид и вялый слог».

Ф. де Санктис, впрочем, с идеей Данте-художника скорее не согласен: по его мнению, против играет как раз реалистичность Дантовской лирики; мистическое и трансцендентное легко подчиняется живописи, музыке, скульптуре – но именно его-то и трудно изобразить словом. *«Слово предполагает анализ, членение, уточнение; с его помощью можно изображать лишь нечто определенное и не всю картину в целом, а последовательно, одну деталь за другой... поэзия Данте не изображает, а рассуждает, убеждает, да еще к тому же в аллегорической форме»*¹⁷³; своего же художника, пишет де Санктис, у Италии пока еще не появилось. Стоит обратить внимание и на то, что античная идея родства поэзии и живописи (в частности, отсылающее к Горацию *ut pictura poesis*; здесь важно то, что речь идет не о простой аналогии, но о сущностном сходстве) также была подхвачена Данте, сопоставлявшему отношения двух Гвидо, Старшего и Младшего, с отношениями Чимабуэ и Джотто – в деле быстротечности славы. Идея эта продолжит жить в умах людей и Треченто (Джованни Боккаччо, разрабатывая теорию реализма, будет исходить одновременно из фресковой живописи Джотто и поэтик Данте и Петрарки), и Кватроченто: так, папа Пий II, он же гуманист Энеа Сильвио Пикколомини, заявлял о взаимной любви риторики и живописи.

Однако иногда подобная тесная связь не идет на пользу одному из искусств: как пример такого рода Г.Э. Лессинг в книге «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» приводит ситуацию с «Неистовым Роландом» Лудовико Ариосто: подражание со стороны поэта методу пластических искусств, иных его современников заставившее говорить о его достойном соперничестве с Тицианом, на деле же есть просто выхолощенное многословие: картина, которая ничего не изображает¹⁷⁴. На

¹⁷³Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М.: Иностранная литература, 1963, с. 79

¹⁷⁴«Перечислять читателю одну за другой различные детали или вещи, которые в действительности необходимо увидеть разом, для того чтобы создать себе образ целого; думать, что таким путем можно дать читателю полный и живой образ описываемой вещи, означает для поэта вторжение в область живописца и ненужное растрачивание своего воображения». Лессинг Г.Э. Там же, 1953, с. 457

этот же пример опирается Н. Дмитриева, согласно которой присущая Ариосто литературная манера коренится именно в этом подразумеваемом «соперничестве» – подражании типу живописного описания. Изощренность в деталях, подробность, зрительная полнота – то, что прекрасно работает в искусствах изобразительных в силу самой их природы, оказывается тем, что не удастся, воспользовавшись заимствованными средствами, передать искусствам словесным. То же отмечает Й. Хейзинга, говоря о разнице методов живописного и словесного искусств: *«Целостное видение картины природы отсутствует, здесь нет единства, которое художник в состоянии придать пейзажу посредством цвета и света; все это остается лишь прелестным нанизыванием ряда отдельных деталей»*¹⁷⁵.

Многословность, перенасыщенность образами убивает одновременность и цельность, иначе говоря – совокупность, которая и обеспечивает описание убедительностью; слово, таким образом, лишается своей изобразительной силы. Здесь видится некий художественный тупик, ведь *«в реалистической литературе нового времени усиление изобразительного начала стало насущной потребностью»*¹⁷⁶. Из этого тупика дальше литература пойдет развиваться по пути усиления психологического и временного аспекта; ход событий, эволюция исторического и социального бытия, битва идей, «диалектика души», индивидуальное духовное развитие начнут представлять все больший интерес. Отсюда родится «драма характеров», столь разительно отличающаяся от античной, аттической «драмы факта». Если древнегреческая драма была лишена историчности, мотива внутреннего развития, знаменитый принцип единства времени-места-действия в ней работал на самозамкнутость момента, возводя трагичность происходящего в абсолют, то уже с Возрождения в европейской словесной культуре

¹⁷⁵Хейзинга И. Осень средневековья. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995, с. 290

¹⁷⁶Дмитриева Н. Там же, с. 31

начинает возвращаться драма нового, совершенно иного типа, основанная не на общих фактах, а на личности. Трагедия античного героя заключалась в том, что события вокруг него таковы – трагедия новоевропейского героя заключается в том, что он сам таков, каков есть. Античная драматическая сцена – фреска. Новоевропейская драматическая сцена – картина. Плоскость здесь противопоставлена пространству; единомоментность – историческому времени. *«Античный трагический факт, вневременной миф не могли выразить того, что хотела и должна была выразить фаустовская душа»*¹⁷⁷.

Сама по себе «Божественная комедия» есть как бы огромная аллегория идущего в культуре Проторенессанса общедуховного процесса. А.Ф. Лосев говорит применительно к методу Данте о художественном синтетизме: *«Данте изображает себя заблудившимся в темном лесу, который является для него символом или аллегорией хаоса человеческой жизни. В этом сумрачном лесу он встречает трех зверей: пантеру, которая является для него символом лжи, предательства и сладострастия; льва — символ гордости и насилия; и волчицу — символ алчности и себялюбия. Что перед нами здесь ярко художественные образы, об этом свидетельствует их яркая и пестрая раскраска. Что перед нами здесь также и символы, это ясно из тех бесконечных перспектив, которые порождает каждый такой образ и к преодолению которых Данте стремится. А что тут перед нами также и аллегория, это ясно само собой, потому что дело здесь не в картине самих зверей, но в отвлеченном представлении разных пороков. Итак, перед нами органическое слияние художественности, символики, аллегоризма и мифологии»*¹⁷⁸. Изображаемый Данте «человек на перепутье», прокладывающий себе дорогу между Адом и Раем (а это восхождение,

¹⁷⁷Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М. 1993, с. 266

¹⁷⁸Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство, 1976, с. 173

обрисованное в физическом мире, есть лишь отсылка к жизни души), – по сути, метафора поисков нового творческого метода грядущей эпохи (и если в слове Проторенессанса над ним трудится Данте, то в живописи работает Джотто); эпохи, которая расцветет в произведениях Боккаччо и Петрарки, трактатах Пико делла Мирандолы и Марсилио Фичино, штудиях Альберти, Гиберти и Леонардо. Пока же в литературе идет триумфальное утверждение творческого слова.

2.2 Поэтика Франческо Петрарки

Новое содержание рождает новую форму (или, если придерживаться мысли Г.Д. Гачева, новое содержание и есть форма), и это уже не стихийные творческие искания, как у Данте и Джотто, но осознанное складывание революционной концептуальной системы. Параллельно процессу индивидуализации (литература, как скажет Ф. де Санктис, напрямую соприкасается здесь с реальностью жизни¹⁷⁹), начинает складываться тот любопытный момент психологизации, та лиричность, которой живопись будет проникнута лишь ко временам Сандро Боттичелли – уже на этапе духовного кризиса в связи с переходом к зрелому, Высокому Возрождению. Тонкую чувствительную ноту в словесные практики эпохи внесет поэтика Ф. Петрарки (1304–1374). Именно он окажется у истоков европейской лирики, став основоположником и глашатаем нового человека Возрождения. Его «Книга песен», или «Канцоньере» (после 1348), «поэтическая исповедь», по выражению А.Н. Веселовского, – ярчайший образец объемного и пластичного описания исключительно личной, частной страсти; любовного чувства, помещенного под микроскоп и препарированного со всем вниманием к подробностям. Душа сражается за себя и с собой – это

¹⁷⁹Де Санктис Ф. Там же, с. 135

основная ось, лейтмотив поэтических поисков Петрарки – отсюда такой их драматизм.

*«Улыбки вашей видя свет благой,
Я не тоскую по иным уладам,
И жизнь уже не кажется мне адом,
Когда люблюсь вашей красотой.
Но стынет кровь, как только вы уйдете,
Когда, покинут вашими лучами,
Улыбки роковой не вижу я.
И, грудь открыв любовными ключами,
Душа освобождается от плети,
Чтоб следовать за вами, жизнь моя». (XVII)*

Интересно здесь то, что художественные образы Петрарки – «живые, увиденные, реально ощущаемые», являются отражением яростной жажды одновременно правдивого и прекрасного, столь характерной для Ренессанса; и это требование, органично следующее из вызовов современности, в результате довольно необычно увязывается с ориентацией на Античность. Необычно – в том числе потому, что, несмотря на все глубокое почитание и искренний интерес к милой сердцу древности, Петрарка, а вслед за ним позднейшие поколения гуманистов, без тени сомнения претворяет ее в русле своих собственных представлений, заостряя детали, которые требуется подчеркнуть, и опуская те, которые представляются ему неважными или сомнительными. Еще Я. Буркхардт (равно как и О. Шпенглер) замечал, что Античность в первую очередь предоставила Ренессансу удобную форму жизни, внешний образ выражения. Об этом же говорит П.П. Гайденко¹⁸⁰. Однако никогда

¹⁸⁰«В эпоху Возрождения формируется совершенно новое самосознание человека; и хотя сама эта эпоха сознает себя по преимуществу как возрождение античной культуры, античного образа жизни, образа мышления и чувствования, но в действительности самосознание ренессансного человека существенно отличается от античного – греческого или римского». Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник: http://www.rhythmdynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 20.06.2020

Возрождение не было возрождением в собственном смысле слова: возвратом к античным лекалам, меркам, содержанию. Что античного в станковой картине? Включение божеств или нимф (никогда, по сути, и не покидавших пантеона европейского искусства) в сонм персонажей не роднило памятники Ренессанса с творениями Античности, будь то литература, скульптурная группа, живопись. Впрочем, именно словесности удалось ближе всего подойти к Античности; живопись же, несмотря на то что как раз она нынче отождествляется с Ренессансом в первую очередь, на деле оказалась искусством, далее всего отошедшим от древних веков. Когда Сандро Боттичелли пишет свою Венеру, она вовсе не та носительница пленяющей, ощутимой женственности, какой представляла для Античности. Нет, новая Венера Сандро – «зыбкий природный фантом», чудное и несколько бесплотное видение среди пены и воздуха¹⁸¹.

И Петрарка, и его младший современник Джованни Боккаччо опирались в своих штудиях, как на фундамент, на авторитеты древности¹⁸², с той только разницей, что на смену Священному писанию и отцам церкви приходят Гораций, Цицерон, Овидий, Боэций, Катулл и Тит Ливий; старый принцип будто бы облачается здесь в античную тогу.

К слову об «античном облачении»: стоит отметить, что Петрарка, все-таки, в своей лирике соприкасается с психологическим миром не непосредственно. Это еще не психологизм в полном смысле слова. Его душевное движение как бы преломляется дважды: сквозь призму аллегории, теперь направленной на имманентное бытие, а не

¹⁸¹ Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. – СПб.: Азбука-классика, 2003, с. 332

¹⁸² «Авторитарно-эмпирическое, цитатное мышление» деятелей Возрождения, как скажет об этом В.С. Библер, родилось из дихотомического скрещивания «мысли Аристотеля с мыслью Аквината», благодаря чему первая преобразилась в логическую форму, готовую к трансформации и приращению новых смыслов (Библер В.С. Там же, с. 294–295). А П.П. Гайденко отдельно отмечает роль Николая Кузанского (1401–1464 гг.) в том, что граница, в Античности и Средневековье разделяющая «знание ума» и «знание опыта», и помещающая первое над вторым, оказалась снята. (Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник: http://www.rhythmdynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 20.06.2020)

трансцендентность, и поэтику языка древнеримских классиков. Таким образом, для анализа переживания как оно есть здесь требуется, по выражению М. Хайдеггера, встать на пути «высветления сущности бытия из сущности языка»; в каком-то смысле здесь идет одновременно раскрытие и сокрытие сущности.

С Античностью и ее персонажами Петрарка обращался весьма волюнтаристски и даже с фамильярностью¹⁸³; древность, казалось, располагалась от него на расстоянии вытянутой руки, и в своих глазах он вполне достоин быть преемником – и равным – для столь возлюбленных им классиков. Внутренний мир частного человека вдруг оказывается равновеликим миру вокруг. *«Франческо Петрарка приветствует Марка Туллия Цицерона. Долго разыскивал я твои письма и, наконец, нашел их там, где меньше всего ожидал. Я читал их с жадностью. Я слышал твои слова, твой плач, узнал твою переменчивость, Марк. До сих пор я знал, каким ты был учителем для других, теперь знаю, каким ты был для самого себя... В горном краю, на правом берегу Адидже, в городе Вероне, шестнадцатого июня, года от Рождества Христова, которого ты не знал, 1345».*

Однако, несмотря на все традиционные черты, нельзя отрицать ни новаторства, ни свежего духа наступающей эпохи в трудах Петрарки. Не зря именно *«великого родоначальника Петрарку, у которого не было более важного и увлекательного объекта для размышлений, чем его собственное «я»»*¹⁸⁴, в апреле 1341 года по античному обычаю увенчают на Капитолии лавровым венком. Его лирический герой, пристально вглядывающийся в глубины собственной души, искренне заинтересованный в любых ее порывах, станет первым шагом к оформлению ренессансного гуманистического идеала, который наиболее полно проявится в двух фазах

¹⁸³А «фамильярность, введение злободневности в поэтический текст есть признак как раз эстетического состояния мира... убеждают и... ренессансные произведения, сплошь засеянные «личностями», выпадами против конкретных лиц или славословиями знакомых» (Гачев Г.Д., 1968, с. 58), и это еще одно свидетельство смещения мира к оси эстетического восприятия.

¹⁸⁴ Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995, с.67

развития – в «гражданской», у Бруни, Браччолини, Валлы, и более зрелой, «философской», у Фичино, Пико делла Мирандолы, Кастильоне, Макиавелли... Это идеал человека свободного, стихийно (само)созидающего, размышляющего и раздираемого чувствами, осознанно проживающего земную жизнь как самоцель, а не только как ступень на пути к жизни высшей. Петрарковская лирика – это бесстрашная мысль души о самой себе ради себя же самой, а не ради божественного спасения. Новая точка интереса – переживания одновременно общечеловеческие и интимные, житейские. Его «Сокровенное» (1342–1343) – одно из первых художественных произведений гуманистической литературы европейского Возрождения. Его герой станет частью той этико-эстетической модели, которой станет с этого момента определяться ренессансный стиль мышления, видения и чувствования. Посредством диалога между Августином и Франциском Петрарка ведет беседу с излюбленным собеседником – самим собой. Именно тотальный антропоцентризм, замыкающийся на частной человеческой личности, и есть грандиозное концептуальное завоевание эстетики Ренессанса, о которой говорил А.Ф. Лосев (*«Личность, которая абсолютна не в своем надмировом существовании, но в своей чисто человеческой осуществленности. Индивидуальный человек, согласно античным моделям, мыслится здесь исключительно материально, природно, естественно и даже просто телесно. Но, согласно средневековым моделям, он мыслит себя уже как личность, и притом постоянно стремящуюся абсолютизировать себя в своем гордом индивидуализме... Возрожденческий человек мыслил себя ... творцом и художником наподобие той абсолютной личности, творением которой он себя сознавал»*¹⁸⁵). Неслучайно именно фигура художника, как отмечает в том числе П.П. Гайденко, приобретает символическое значение: она мыслится

¹⁸⁵ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. с. 46

«едва ли не центральной в идеологическом отношении фигурой эпохи Ренессанса»¹⁸⁶. «Ренессансный человек поглощал окружающий его мир до тех пор, пока все его окружение не становилось частью его “я”»¹⁸⁷. Это и есть тот импульс, что развернет затем фокус внимания к миру, как он есть здесь и сейчас. Отсюда пристальнейшее внимание к природе и ее проявлениям; однако, как хорошо будет видно у того же Петрарки, природа здесь интересна не то чтобы сама по себе, а в тесной связи с человеком, его восприятием. Это идеал не природный (тот впоследствии разовьют натурфилософы, от которых Петрарка с его философской практичностью весьма удален: его интересуют не деревья, птицы и звери, а человек в мире деревьев, птиц и зверей), но идеал гармонии человека с природой. Да и, в принципе, стоит учитывать тот факт, что природу непосредственно и художественное произведение (не суть, словесного или изобразительного характера) разделяет многоступенчатая промежуточная зона.

Небольшое отступление: любопытно, что при всей античной топонимике данной категории смысл в нее вкладывается совершенно новый. 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. Разница хорошо уловима на примере скульптуры двух эпох: лицо классической статуи пусто и прекрасно, оно – набор черт, не характер. Ренессансный же скульптурный образ – возьмем Донателло, Гиберти, Росселино, Микеланджело, – индивидуализирован, пластичен, эмоционален и одушевлен.

¹⁸⁶ Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник:

http://www.rhythmodynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 20.06.2020

¹⁸⁷ Панофский Э., 1999, с. 163

За излишнюю сосредоточенность на земном поэта в «Сокровенном» как бы упрекает «Августин», говоря, что тот чрезмерно привязан к телесному, тварному миру, слишком прельщен им и славит земное, что любит не Творца, но творение его, и восхищается в Боге не Богом, но художником. И если у Петрарковского схоласта подобное предстает как гордыня, что ж – Петрарка не видит здесь ничего зазорного. Постулируется ценность именно субъективного (зрительного) впечатления, увиденное индивидуальным глазом, личный избирательный взгляд. Художественное творчество становится окном, сквозь которое человек оглядывает мир.

Вообще, забегая вперед: на этом примере видно, как литература некоторым образом предвосхищает в своих поисках живопись. Те концептуальные поля, в которых в XIV–XV веке расположится живописная теория, – картина-модель и картина-окно – в литературе на век ранее распахнут Данте и Петрарка. Первый сравнивал себя с геометром, что, согласно мнению многих исследователей культуры, в числе которых М.Ю. Лотман, не вполне точно, и вернее было бы прибегнуть к образу *всемирного архитектора*. В «Божественной Комедии» тщательно отстраивается авторский универсум, и эта огромная архитектурная конструкция уникальна. Данте здесь собирает и монтирует отдельные сочленения в единый, цельный, космический образ мироздания, задает законы и параметры его существования. В живописи это стадия Мазаччо, Пьеро делла Франчески, Андреа Мантеньи. Петрарка же, как было сказано выше, распахивает окно в мир. Это то движение, которому живопись обязана Леонардо да Винчи, и которое еще долго превалирует в идеях живописцев.

Итак, как уже говорилось выше, миру уделяется пристальное внимание; немалая часть произведений отводится под описание мелких

деталей частной жизни, той самой изощренной *varietà*, которая станет едва ли не ключевой идейно-эстетической категорией для живописи XV века. Обыденная, бытовая жизнь перерастает сферу комического, низменного и становится предметом серьезного, подлинно философского осмысления, рефлексии и анализа.

«Какая тень расти мешает саду,

Плодам обетованным угрожая?

Что там за зверь грозит в загоне стаду?

Кто не дает собрать мне урожая?»

И тут же, рядом, стремительно масштабируя образ, дотягивая его чуть не до вселенских размеров – бесконечная балансировка на тонкой леске между частным и всеобъемлющим, землей и небом, плотью и духом, робостью и бесстрашием, меланхолией и пылкостью; сама суть Возрождения, причудливая гармония контрастов. Мы видим, как вокруг этого принципа складывается вся топография словесных действий.

«Скорей снега согреются, разливы

Морей иссохнут, невод рыбаки

В горах закинут, там, где две реки,

Евфрат и Тигр, влачат свои извивы»

«Канцоньере» любопытна нам прежде всего двумя моментами. В соотнесении с живописью – своей фрагментарностью: компендиум личных переживаний сознательно раздроблен на куски. В воспоминаниях о любви нет последовательности, только яркий мерцающий калейдоскоп; у чувства нет истории как таковой, нет фабулы, развития сюжета. Есть только чувство, драгоценное, как бриллиант, и рассматриваемое под лучами света. Подобное любование предметом – очень живописный принцип. Второе, на чем следует заострить внимание, – реалистичность. Лаура из «Канцоньере» предстает перед нами как реальная женщина. Впрочем, несмотря на всю живость (даже житейскость) внешних ее описаний, как

то: золото волос, бледный лик, зелень платьев, ее украденная перчатка, реальность здесь возрастает из иного корня – из внутреннего мира поэта. Нет существенной разницы между Лаурой мертвой и Лаурой живой, потому что вся Лаура, которую мы можем знать, – Лаура из-под Петраркиного пера: прекрасное видение, воспоминание, сон. Здесь, впрочем, важно несколько иное: само отношение к красоте – если красота Данте, которой наделена Беатриче, есть атрибут Бога, то Петрарка очеловечивает ее. Это больше не сияющая, вечная, неотчуждаемая и трансцендентная красота, но красота земного мира, чья великая ценность и великая печаль именно в том, что она преходяща.

2.3 Гуманизм и многоцветная панорама образов: творчество Джованни Боккаччо

Торжество земной красоты царит и в творчестве младшего современника Петрарки, Джованни Боккаччо (1313–1375). Ярче всего оно проявится, конечно, в «Декамероне» (1350–1353), но уже более ранние работы, такие как «Филострато», «Филоколо», «Фьезоланские нимфы», отчетливо обрисовывают новую, ренессансную художественную парадигму. «Психологизм» Петрарки получит продолжение – и беспрецедентное доселе развитие – в «Элегии мадонны Фьямметты» (1346) Боккаччо. В его творчестве также любопытно некое «предвосхищение» живописных интенций: собственно живопись еще очень долго остается в пределах старых сюжетов и иконографии; тогда как литература (и, в частности, Боккаччо) готовит новую почву, рождая многообразие сюжетов и образов. Как отмечает Г.Д. Гачев в статье «Развитие образного сознания в литературе»¹⁸⁸, Возрождение было переломной эпохой в развитии художественного сознания, временем, когда формировалась структура художественного образа, характерная для литературы Нового времени –

¹⁸⁸Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., Изд. АН СССР, 1962, с. 186–311

для реализма; а наиболее характерным жанром подобной реалистичной литературы, по мнению другого отечественного исследователя, Л.Е. Пинского¹⁸⁹, в те века была новелла. Античная художественная культура и национальная традиция сливаются здесь в единый поток, преобразуются в едином процессе синтеза, – именно этот процесс наблюдается у Боккаччо. Гуманистическая концепция Боккаччо, данная в «Декамероне», – это уже исторически новая концепция действительности, уже Возрождение в полном смысле слова. И именно Слово дает пространство – мыслительное и образное поле – под новое расширение мира: благодаря «открытию языка» (не только национального языка Италии, но, в принципе, художественно-поэтического языка) стала возможна и грандиозная революция в изобразительных искусствах. Новый способ визуального мышления осуществился в ходе эволюции языка, где античное содержание получило новую форму, не привязанную более ни к христианской доктрине, ни к средневековой сценографии. В целом, культурологи (в числе которых Э. Гарен, Л.М. Баткин, М.Ю. Лотман) сходятся во мнении, что искусству слова, и главным образом поэзии, ключевое место в культуре Ренессанса принадлежит на двух этапах: становления, переживания и осмысления новой ситуации (это как раз флорентийские светочи Данте, Петрарка, Боккаччо; недаром А.Ф. Лосев называл данный этап «филологическим»), и глубокого кризиса, финальных аккордов эпохи (Лодовико Ариосто, Торквато Тассо, но значительно глубже и сильнее – уже вне Италии: Шекспир и поэты елизаветинской эпохи в Англии, Сервантес в Испании).

Один из основных эстетических принципов «Декамерона» – ориентация на предельную правдивость (понимаемую прежде всего как откровенность) в изображении внутреннего мира человека и его общественной жизни, реалистичность сюжетов новелл. В

¹⁸⁹Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., Художеств литература, 1961, с.13

декамероновском венке новелл Боккаччо яркими мазками пишет перед читателем картину своего мира, дает ее во многих, подчас противоречивых, аспектах. Боккаччо как представитель итальянского Возрождения делает *акцент на индивидуальном*. Но из образов и поступков разных людей он складывает *картину жизни вообще*; от индивидуального переходит к общему, благодаря чему читатель получает возможность рассмотреть картину тогдашнего мира в ее всеобщности и одновременно детализированности, а это, как уже говорилось неоднократно, принцип очень ренессансный. Примечательно, что человек здесь является уже *«не просто человеком с его чисто человеческим характером, ограниченными страстями... но знающим себя единственным и всеобщим богом; в его жизни и страданиях, рождении, смерти и воскресении открывается и для конечного сознания, что есть дух, вечное и бесконечное по своей истине»*¹⁹⁰. Так в качестве культурного максимума эпохи Италия открывает для себя гармоническую сферу воплощенного идеала – классическое искусство мастеров Высокого Ренессанса в пластических формах творчества, и утопию вместе с эпической поэмой в литературе.

Идилличность блистательных владений, между которыми путешествуют персонажи, утопающие в зелени рощи и залитые солнцем итальянские пейзажи, от которых захватывает дух, категории *varietà* и *сорìa*, выступающие для культуры – и преимущественно живописи XV века – стилоопределяющими, уже щедро и полнокровно обрисованы рукой Боккаччо: *«Боковые дорожки, широкие и прямые, как стрелы, пересекали сад в разных направлениях, а под сводом виноградных лоз, суливших изрядный урожай, тянулась главная аллея. Лозы столь сильный источали аромат, сливавшийся с запахом множества других растений, благоухавших в саду, что вошедшим показалось, будто они дышат всеми*

¹⁹⁰Гегель. Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Санкт-Петербург: Наука, 2007, Т.2, с.162

благовониями Востока. Дорожки были обсажены белыми и алыми розами и жасмином, – вот почему не только по утрам, но и когда солнце стояло высоко, здесь можно было всюду гулять в приятной, душистой тени, не опасаясь солнечных лучей. Сколько здесь было растений, и каких именно, и в каком порядке они были посажены – об этом долго рассказывать; довольно сказать, что нет на свете такого чудесного растения, в нашем климате произрастающего, которое не было бы здесь представлено в изобилии. Посреди сада, – и это, пожалуй, составляло главную его достопримечательность, – находилась лужайка, издали казавшаяся черной – такой темно-зеленой заросла она травкой, – пестревшая великим множеством цветов, обсаженная апельсинными и лимонными деревьями, сгибавшимися под тяжестью и спелых, и еще незрелых плодов, обсыпанными цветом, отбрасывавшими приятную для глаз тень и радовавшими обоняние... все это восхитило дам и молодых людей, и они сошлись на том, что если б возможен был рай на земле, то его надобно было бы устроить по образу этого сада, прекрасней которого они ничего не могут себе представить»¹⁹¹.

В этой цитате мы хотим заострить внимание на склонности избирать в многообразии мира самое прекрасное, которая со временем так естественно дается изобразительным искусствам эпохи Ренессанса (достаточно вспомнить «Весну» Боттичелли!¹⁹²), и для которой Боккаччо

¹⁹¹Боккаччо Дж. Декамерон. / Перевод Н. Любимова. М.: 1992, с. 99

¹⁹²Ее разбор в ключе, интересующем данное исследование, предоставляет Э. Гомбрих, увязывая шедевр Боттичелли, в частности, с текстологической традицией неоплатонизма. Эта связь, однако, совершенно особого рода: скорее аллегория и символ, чем простое иллюстрирование. «Весну» (1482, Флоренция, Уффици) Боттичелли пишет для виллы юного Медичи – Лоренцо ди Пьерфранческо, кузена правящих Медичи, чьим наставником был Марсилио Фичино, тесно с Боттичелли общавшийся – и придававший большое значение наглядной убедительности, силе зрения. Согласно идее Э. Гомбриха, картина представляет собой логическое продолжение аллегорического гороскопа Фичино, составленного для своего подопечного. Гневливому и порывистому Лоренцо вменялось «устремить взор на Венеру», олицетворение кротости нрава и человечности. Творение Боттичелли должно было служить здесь той же цели (Гомбрих Э. Там же, с. 70–71).

приходится прибегать к велеречивой многословности. Г.Э. Лессинг называет это стремлением к живописи в поэзии, поэтической картиной: когда каждое сочетание множества черт должно придать образу предельную убедительность и полнокровность, создать в воображении картину, подобную той, которую мы видим глазами. Вместе с тем пока эта многословность еще абсолютно функциональна и оправдана, ибо, по меткому замечанию Л.М. Баткина, назначение внешнего фона, пейзажного обрамления бесед не сводилось к тому, чтобы ублажать слух или зрение, но, напротив, было *«материализацией и продолжением, разворачиванием в быт гуманистических понятий и мифологем... каждый предмет... вписывался в некую предметно-духовную тотальность»*¹⁹³.

Кстати, истоки идеи глаза, зрительного начала, столь принципиальной для Возрождения, тоже следует искать в литературе: Данте встретив Беатриче, на миг встречается с ней глазами; Петрарка становится узником прекрасных глаз Лауры; Боккаччо дает много ярких описаний зарождающейся любви – это «поражение в сердце сквозь глаза» (см. Чимоне и Ифигения, Африко и Мензола). А глаз здесь теснейшим образом увязан с духовным началом, душой как таковой.

По линии, проложенной Боккаччо, движется и другой итальянский новеллист, Франко Саккетти (1330–1399). В его «Новеллино» (не ранее 1381), сборнике зарисовок, индивидуализация действия заходит еще дальше, чем у Боккаччо. События просты и жизненны, образы конкретны.

2.4 Слово и гуманисты

Также Э. Гомбрих ссылается на Неску Н. Робб: о том же порядке взаимосвязей итальянская исследовательница пишет применительно к картине Боттичелли «Венера и Марс» (ок. 1483, Лондон, Национальная галерея). Гомбрих Э. Там же, с. 116.

¹⁹³Баткин Л.М., 1978, с. 99

Решающую роль Слова у поколения гуманистов (гуманизм будет пониматься здесь в Гареновском, глобальном смысле: как новый тип миропонимания и способ философствования) признает и М.Н. Афасижев, к чьей работе здесь уже обращались; именно в их философско-эстетических трактатах общекультурное значение Слова, убежден исследователь, выразилось наиболее отчетливо. Петрарка едва ли не уравнивал «жить» и «писать»; в литературе видели кузницу человечности.

Возрождение, надо отметить, едва ли не накладывает друг на друга области «сущность человека» и «культура»: та есть одновременно для человека форма существования и конечная цель; искусства и науки, таким образом, становятся необходимым условием подлинного очеловечивания, а эстетизация мира приобретает онтологический характер; недаром и изобразительные искусства, в конце концов, приходят к идее зримого обрамления культуры человеком. Культ красноречия, ораторства и учености, *societas litterarum*, и тот самый *otium*, наполненный достойными занятиями досуг, и *studia humanitatis*, и идея культивации, «окультуривания» – вот ключевые точки, тщательно возвращаемые еще в Треченто, позволившие оформиться в Кватроченто многочисленным городским центрам (таковые имелись во Флоренции, Болонье и Милане, в Неаполе, Мантуе и Венеции, в Римини, Ферраре и Урбино, и, разумеется, в Риме) ренессансной культуры, гуманистическим кружкам и сообществам. Словесность, *lettere*, дала мощный идеологический толчок складывающейся культуре. Впрочем, несмотря на важную, пожалуй, даже ведущую, роль гуманизма, его археологических и поэтических изысканий, для складывания художественно-изобразительной системы Возрождения, было бы неправомерно считать, будто бы он был ее единственным основанием.

Гуманизм отталкивается от нормативной речи – этой единственно человеческой способности выразить мысли и душевные переживания и

донести до других; говорение, осуществляемое в общении. Гуманизм как течение, как сфера теоретической мысли тотально существует именно в Слове. *«Словесность являлась не просто деятельностью, связанной с занятием филологией, а имела широкую социально-мировоззренческую основу, являлась особым типом философствования, преследующим практические, жизненные цели. В центре этого философствования было Слово, культ прекрасной и чистой классической речи. Слово отождествлялось со «знанием» и «добродетелью». Оно воплощало универсальную и божественную человеческую природу и проявлялось в мире как реальность интеллекта и воли»¹⁹⁴.*

Принципиальная диалогичность¹⁹⁵ – неотъемлемая черта гуманизма и характеристика всей эпохи¹⁹⁶; вообще сам гуманистический диалог выступает здесь как форма, наиболее объемно и полно выразившая идейный пафос эпохи (а культура, согласно Э. Гарену, начинает восприниматься в какой-то момент как «человеческий диалог»). Настолько полно, что Л.М. Баткин даже отказывался признавать его за форму, понятую как простой «сосуд для идеи», и указывал на онтологичность

¹⁹⁴Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. – М.: Изд-во РГГУ, 1995, с. 53

¹⁹⁵В.С. Библер описывает, как впоследствии к подобной радикальной диалогичности – как мыслительному принципу, коренящемуся в том числе в гуманистических практиках, прибегал Г. Галилей для построения своей научной модели; он даже делает вывод, что новое экспериментально-математическое мышление носит вследствие своей направленности на самопознание гуманитарный характер (Библер В.С. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. М.: Политиздат, 1975, с. 287)

¹⁹⁶Это подтверждает и П.П. Гайденко, рассуждающая о «совпадении противоположностей», *coincidentia oppositorum*, как о важнейшем методологическом принципе философии Николая Кузанского. В частности, тот стремится преодолеть свойственное христианству восприятие Бога как существа, трансцендентного миру своих творений, полагая его неправомерным. Бог также должен быть включен в систему мироздания, как и то, что создано им; это не противопоставленные вещи. Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник: http://www.rhythmodynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 20.06.2020

категории гуманистического диалога¹⁹⁷. Диалог как средоточие интересов периода итальянского Возрождения интересен и потому, что он выступает и как пример поиска «литературных приемов, эквивалентных эффектам живописи»: так, Й. Хейзинга отмечает, что *«впечатление данного момента времени удерживается благодаря живому употреблению прямой речи. Вряд ли когда-либо еще литература до такой степени стремилась передавать диалог во всей его непосредственности. Злоупотребление этим приемом, однако, делает текст нудным и утомительным»*¹⁹⁸.

Важен не столько конечный результат мысли, сколько именно процесс мышления как возможность сопоставления разных точек зрения. Это не емкость, не вместилище, но *causa efficiens* мысли, ее способ существования, особый фокус данного конкретного культурного типа; сам жанр здесь предельно созидателен: он – и «модель гуманистического мира», и творческий импульс; а «что говорится» напрямую зависит от «как». (С данной мыслью интересно перекликается идея Е.И. Ротенберга о том, что у Ренессанса не было своего стиля – сама эпоха была как стиль, была стилем). Л.М. Баткин приводит, кстати, любопытную в сфере рассматриваемой темы аналогию: этот способ мышления, эта логика самопостижения сравнима, по его мнению, ни с чем иным, как глазом – ведь тот, обозревая все вокруг, не способен увидеть себя. Кроме того, важно что, диалог сформирован из логических разрывов, ему по форме своей присуща лоскутность, или, говоря иначе, дискретность. (К слову,

¹⁹⁷Любопытно, что к той же комбинаторной методике прибегнут и художники: «Если мы предположим, что составители боттичеллиевских программ воспользовались этим же приемом – а других они, скорее всего, не знали, – многообразие источников и способ их объединения уже не покажется нам странным. Тогда мы поймем, как авторы могли почерпнуть развевающиеся волосы Венеры-Изиды из Апулея, «запрокинутую стройную шею» Марса – из Лукреция, играющих сатирчиков – из Лукиана, зрительный материал – из апулеевского суда Париса. Для них, вероятно, было предметом гордости составить свое наставление из тесно переплетенных «подлинных» античных описаний. За этим усилиями стояли все те же поиски «истинного» облика античных богов, неотделимые от концепции мифологического символизма Фичино». Гомбрих Э. Там же, с. 126

¹⁹⁸Хейзинга И., 1995, с. 287

децентрализация дискурса, о которой говорил М. Фуко, и, несколько ранее, Н. Бердяев, по мысли последнего, и станет провозвестником кризиса ренессансной парадигмы, поскольку человек в конце концов обнаружит в своей жизни поверхностность, противоречивость и дробность; изначальная раздвоенность человека, принадлежность одновременно к двум мирам, возводимая в абсолют веками, неизбежно родит раскол). А это, если обращаться к семиотике Ю.М. Лотмана¹⁹⁹, свойство конвенционального, словесного языка, тогда как иконографической смыслопорождающей системе присуща континуальность, пространственность. И именно момент обоюдного напряжения взаимонепереводимых языковых моделей, обмена между ними, перевода, позволяет рождать новые смыслы и приращивать значения. Более того, подобная пара элементов и образует минимальный культурный набор, семантический троп, одна часть которого обладает словесной природой, а вторая – зрительной. В разные эпохи знаки расположены в разных конфигурациях: например, барокко отличает стягивание словесных и иконических сфер; Лопе де Вега недаром полагал Рубенса «великим поэтом для зрения». Особенность же Ренессанса в том, что его культурная модель, на начальном этапе, безусловно, отстраивающаяся в словесном русле, со временем начинает приобретать все больше иконически-континуальных черт. Образ ренессансной вселенной оказывается легче рисовать, ваять или строить²⁰⁰, нежели логически излагать и рассказывать.

Гуманизм – очень ученая, тотально «книжная» культурная модель, но «книжная» вовсе не по-средневековому, а принципиально иначе. Алан Лилльский, французский теолог XII в., утверждал, что «все творения мира

¹⁹⁹Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: «Языки русской культуры», 1996

²⁰⁰Здесь возникает интересная параллель с поэзией: «Поэтическая речь, – скажет В.Б. Шкловский, – это речь-построение» (Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Круг, 1925, с. 7–20. Искусство как прием, с. 20). И тот же прием построения будет использовать Кватроченто для своего концепта картины-модели.

суть как бы книга, картина и зеркало». Книга долгое время несла на себе печать сакральности, будучи моделью универсума; вселенная представляла в ней как зашифрованная символами, придающими ей печать оформленности, структурированности. Маршалл МакЛюэн в «Галактике Гутенберга»²⁰¹ отмечал, что принципиальная особенность древних книг – их упорное стремление не облегчать чтение. Привычные глазу современного человека промежутки между словами, пунктуационные знаки и прочие маркеры, помогающие глазу, – все это или отсутствует, или сведено к минимуму, или отличается крайней бессистемностью. Подобная стратегия требовалась для вовлечения, практически принуждения читателя к активному, участному и устному чтению, а не пассивному визуальному. (Любопытно, кстати, что живопись Кватроченто с ее идеалом картины-модели также ориентирована на активное соучастие своего зрителя в процессе выстраивания изображения; а сменит ее, ближе к концу века, как раз более пассивный – но более одухотворенно наполненный – тип визуального восприятия, всматривание, а не построение заново. Визуальные искусства, по сути, здесь повторяют путь искусств словесных: если раннему, т.н. гражданскому, гуманизму присущ пафос свободного оптимистического миростроения, непосредственного конструирования, прямого делания, то к концу XV века он сменяется стремлением созерцать, постигая сущность, и умонастроением скорее меланхолическим). Итак, «системность» чтения требуется именно глазу читателя. Печатная культура – это культура, в целом-то, визуальная. Изобретение книгопечатания, вторая поворотная историческая точка (первая – алфавит), ориентировочно датируемое 1440-ми годами, несет в себе момент не только технический, но и, по сути, онтологический: смена когнитивной модели приводит и к смене мировосприятия.

²⁰¹МакЛюэн. М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. М., Ника-Центр, 2004

Отход к новой модели восприятия отмечает и Й. Хейзинга в «Осени Средневековья», когда пишет про «поиски выразительности и зарождение современных навыков чтения в противоположность прежней напевной манере. В этой же связи находится распространяющееся подразделение излагаемого материала на небольшие главы с резюмирующими их содержание подзаголовками — обычай, который в XV в. внедряется повсеместно, тогда как прежде крайне редко имели обыкновение делить целое на отдельные части. Требования к прозе предъявляются сравнительно более высокие, чем к поэзии: прежняя рифмованная речь еще позволяла глотать все что угодно, проза же, напротив, — это художественная форма»²⁰².

Есть и еще один стоящий упоминания момент: человек «алфавитный», согласно МакЛюэну, был склонен к десакрализации своего существования. Письменная традиция, фиксирующая священные тексты, наделялась статусом сакральной, в то время как повседневность, обыденная реальность этот аспект утрачивала. Вероятно, можно предполагать, что этот разрыв был отчасти устранен Возрождением, эпохой великого диалога тезы и антитезы, в процессе синтеза перемалывающим оппозиции. Когда гуманисты (Салютати, Марсильи, Никколи, позднее – Никколо Макиавелли) в буквальном смысле меняли облачение для того, чтобы приступить к чтению классиков, они предельно ритуализировали свою повседневность, придавая ей тем самым отъятую ранее одухотворенность. Г. Зиммель же отмечал, что те, кто знал лишь один стиль, оформлявший повседневность, естественным образом воспринимали его как тождественный самому содержанию жизни, а потому форма здесь выступала практически синонимом содержания²⁰³, и логичнее вести речь о стилевом характере эпохи, нежели о едином

²⁰²Хейзинга Й., 1995, с. 292

²⁰³Зиммель. Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996

универсальном «стиле Возрождения». Быт становился еще одним полем для воплощения эстетических исканий эпохи, тесно переплетаясь с ее художественным наполнением. Мир старых книг и античных образцов получал свое воплощение в жизненном общении, а литературная переписка наполнялась обыденными мелочами. Вообще, в Возрождение жизнь настолько облачается в ее категории эстетики, что умирающий человек мог потребовать принести ему распятие поизящней, не желая прикладываться к грубо обтесанному. И в том числе в этом поле, через публичное действие, рождается театральное начало, ставшее своеобразным связующим звеном между словесными и изобразительными жанрами, о котором будет подробно сказано позднее.

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. *«Антитеза жизни и бытия, существования и сущности, сакрального и художественного, мудреца и литератора, «мышления-в-мире» и «мышления-о-мире», антитеза, столь пластично изображенная С.С. Аверинцевым²⁰⁴ на эллинский лад в виде «характеров» и «масок» двух культур, была гуманистами снята. Собственно, именно десакрализация «словесности», внесение ее духа в светскую сферу «литературы», культуры; вместе с тем принципиальная открытость «литературы» в космос и в социум, неслыханное смешение двух противоположных подходов к слову; внутреннее отождествление жизни и культуры, но благодаря их дистанцированию; понимание их как процесса*

²⁰⁴Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М.: Наследие, 1994, с. 3–38

окультуривания жизни и экзистенциального наполнения культуры, реализации сущности в существовании – именно это дало «гуманизм итальянского типа, в предельном напряжении сил создавший доселе небывалые нормы культуры»²⁰⁵. Черту между мифом и реальностью стирало искусство, погружавшее идеализированные образы в повседневность. При этом тайна, стоявшая за неким – книжным и не только – знанием, никогда не снималась до конца. Возникал парадокс: тайна должна была быть явлена и остаться при этом сокрытой.

В филологическом крыле ренессансной эпохи важно еще и то, что именно благодаря ему совершился постепенный переход: от авторитета Священного Писания через «талантливое помешательство на старине» к множественности авторитетов корпуса античных рукописей, а после и вовсе к умению избирать среди них наиболее убедительные или отказываться от них. В момент, когда Лоренцо Валла («О подложности Константинова дара», «Об истинном и ложном благе»), этот строгий критик христианской традиции, разбирая фактологические ошибки и неточности сакральных теологических текстов, учит смотреть своими глазами – на текст, на свод текстов, на мир вообще, как раз и проходит смена и подхода к реальности, и метода ее постижения. Здесь Л.М. Баткин отмечает любопытный момент: авторитарность, говорит он, у Ренессанса была не монархической, а республиканской. Снимается самодовлеющая ценность авторитета, а также его иерархичность. Жесткая иерархия становится подвижной, гибкой и пластичной. Нет здесь больше абсолютного носителя истины – авторитетны все, зерно истины будет у церковных, античных, восточных текстов, поэтому релятивность становится основополагающей категорией ренессансных отношений. Простая мысль: человек – абсолютен, а потому любые его проявления – относительны, частный случай общего. Сюда же хорошо вписывается

²⁰⁵Баткин Л.М., 1978, с. 39

возрожденческий антропоцентризм: *«Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозреть все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтоб ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты сам предпочтешь»*²⁰⁶, – напишет Джованни Пико делла Мирандола. Человек начинает внимательно наблюдать мир внутри себя и вокруг себя – потому что мир начинает восприниматься действительно заслуживающим внимания. Поэтому для философских исканий периода очень характерна ориентация на практически-жизненные цели; ее начинает развивать еще Петрарка. Неслучайно Лоренцо Валла одним из необходимых условий бытия гуманистом назовет, по выражению Л.М. Баткина, *«погруженность в большой мир за окном кабинета»*²⁰⁷. То есть вещь, вроде бы противоречащую провозглашаемой всецелой гуманистической книжности... Однако, как уже неоднократно отмечалось выше, это и есть Возрождение с его феноменальным умением примирить непримиримое, балансирующее в гармонии между книжностью и жизненностью, в то же время никогда не стирая границ до конца, оставляющее амбивалентному его двойственность. В приоритете – не умозрительная абстракция, но реальный мир с его цветом, размером и формой, соотношением величин и усматриваемыми закономерностями. До объективно-беспристрастной науки²⁰⁸ Нового времени, однако, еще лежит далекий путь, пока же гуманист все пропускает через себя, соотносит с собой любую мерку, и все лекала выточены по человеческому образу и подобию. Эта же характеристика применима и к живописным практикам

²⁰⁶История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-и тт. Т.1, с. 506–514, с. 507

²⁰⁷ О том, что именно с гуманистической точки зрения размежевание мира на сферы природы («доступный нашим чувствам мир») и культуры («памятники, оставленные человеком») неизбежно, пишет, в частности, Э. Панофский. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический Проект, 1999, с. 14

²⁰⁸ О том, что «практика Нового времени есть сознательное построение абсолютно внечеловеческого и несубъектного мира» говорит, в частности, В.С. Библер (Библер В.С. Там же, с. 274)

Возрождения: недаром теоретики искусства будут отмечать «превосходство правильного суждения над измерением»²⁰⁹.

Природа как таковая, в самодостаточном – новоевропейском – смысле гуманиста не интересовала; она была как бы «предикатом искусства». Вот почему не было никакой строгой оппозиции между естественным и искусственным (более того, в каком-то смысле подлинно естественное состояние, например человечность, достигалось усилиями и трудом, а не было задано изначально). Во всем цвел «культ культуры», а природа трактовалась как отправная точка – кусок древесины для резчика. Отсюда особый статус виллы как в гуманистической поэтике, так в быту эпохи: она своеобразный хронотоп, или лотмановская субстанциальная граница, заключающая примирение в себе города и природы, возделанности и природности, образованности и натуральности. В гуманистическом дискурсе большое значение придавалось категории «сделанности», всему (от общения до поведения, см., например, «Придворного» Бальдассаре Кастильоне) стремились присвоить статус искусства, и пусть реальная жизнь часто вносила существенные коррективы в этот утопический конструкт, важно здесь то, что вышеописанные вещи были нормативны. Сама окружающая обстановка в глазах гуманиста становилась текстом, неким шифром, пронизанным знаками и символами. *«Язык стал плотной вещью, а вещь говорила телесному взгляду о своих природно-разумных основаниях»*²¹⁰. Два полюса – реальной жизни и культурных парадигм – сближались практически до слияния, размывая границу между одним и другим, и закручивались в тотальном ренессансном мифе. (Кстати, еще Р. Барт ставил знак равенства между мифом и словом: миф и есть слово, говорит он, и важно в нем не столько *что* говорится, сколько сам способ говорения, и именно

²⁰⁹ Гращенков В.Н. Суждение глаза в теории и практике искусства итальянского Возрождения. История и историки искусства. Статьи разных лет. М.: КДУ, 2005, с. 225

²¹⁰ Баткин Л.М., 1995. с. 308

становление мифом размыкает предмет для его усвоения обществом²¹¹. Поэтому, возможно, мифологизация художественности как таковой, самой идеи творчества, творения, была для Ренессанса неотъемлемым процессом, и одновременно с ее утверждением шло ее постижение). Именно по лекалам нового, тщательно сконструированного мирового образа и начнет кроить искусство Высокого Возрождения. Вообще, культура Возрождения – культура старого формата, потому как она, в отличие от нововременной, еще остается не бегством от жизни, а ее приручением: нет еще отстранения, нет критического разглядывания, идеал еще не осознается с горечью недостижимой иллюзией. В каком-то смысле «жизнь» гуманисты приравнивали к «стилизации жизни», с той единственной оговоркой, что Ренессанс – культура, в общем-то, внестилевая; отсюда и возникает у Л.М. Баткина характеристика «стилизующего мифа».

2.5 Кризис ренессансной мысли

Структурообразующий принцип Ренессанса – его амбивалентность, доводимая каждый раз едва не до предела и все же сумевшая удержать равновесие на тонком канате: вечное становление, где идеальное и реалистичное – взаимодополняющие и необходимые условия. Его утрата и символизировала кризис ренессансной мысли. Неустанная «игра в прятки» между смыслом и формой, для мифа, по Р. Барту, характерная, в конце концов приведет к истончению, обеднению, выхолащиванию содержания в длительном процессе перекидывания, перетекания, деформации означаемого и означающего, исходно диспропорциональных по отношению друг к другу. Миф по природе своей неустойчив – даже такой полнокровный и жизнерадостный миф, как ренессансный. Жернова гуманизма, масштабно вторгнувшегося к тому времени в онтологию (а именно энергичное освоение внешнего мира и привело к тотальной

²¹¹Барт Р. Мифологии. — М.: Директ-Медиа, 2007

онтологизации проблем даже сугубо этического или психологического характера), не смогли переварить вставший перед ними материал: слишком разнородный, слишком обширный.

В словесности распад начинается в последней четверти XV в. – раньше, чем в живописи, где сложносоставная гармония продержится дольше: до XVI века и маньеризма соответственно. Впрочем, уже в картине Высокого Ренессанса намечаются тенденции грядущего кризиса: смысловое столкновение здесь, с одной стороны, начнет не приводиться к гармонии, но длиться бесконечно – не гармония сама по себе, но вечная голодная тяга, крайняя нужда в ней. С другой стороны, эта мучительная потребность в примирении, жажда гармонии, тотального синтеза разнородных духовных начал рано или поздно должна была привести к обезличенности, однородности, единообразности, универсальности – иначе говоря, академизму и манере, стилизации; и раннебарочной реакции. В 1520–30-е годы противоречие лихорадочного порыва в бесконечность и погони за гармонией, требовавшей замкнутости, в буквальном смысле разорвало эпоху пополам.

Глава III. Механизмы культурного взаимоперехода Изображения и Слова

3.1 Зрелищное начало, уличные представления, театр

Еще один важный момент ренессансной культуры – ее зрелищность, театрализованность, игровое начало, карнавальность. Именно это свойство во многом послужило свершившемуся переходу от словесного типа восприятия к визуальному, а сам театр, театрализованные действия и представления, культура праздника – иначе говоря, театроподобное зрелище – стали тем механизмом, который переход обеспечил. *«Человек Возрождения – это «зритель Вселенной»*; картина – это модель театра вселенной, экспериментальная площадка, на которой проигрываются новые сюжетно-композиционные ситуации, осваивается новое соотношение между человеком и средой, новое место человека в земном, горизонтальном мире²¹². В картину изначально включена ориентация на сторонний взгляд, тем самым она содержит в себе театральный принцип. Ту же идею о роли в ренессансной картине праздничного фактора – религиозную картину итальянец XV века воспринимал как зрелище, ощущая себя так же соучастником происходящего, как на литургии (которая с XIII века прекращает быть собственно службой и превращается в зрелище) и церковном празднике – постулирует и В.Н. Гращенков²¹³. Праздник же выступает, если прибегать к терминологии М.Н. Соколова, «эстетической литургией», некой синтезирующей материей, в которой наиболее полно и убедительно разворачивалась сенсуальность ренессансной культуры. И она осуществляется через театр. Здесь стоит оговорить такой момент: XV век – это еще только площадной театр. В

²¹²Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто. М.: Искусство, 1975. с. 48

²¹³Гращенков В.Н. Флорентийская монументальная живопись раннего Возрождения и театр. История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005. с. 253–277

создании стационарного театра, театра под крышей, картина, живопись тоже сыграет большую роль – но это уже XVI век. Большое значение в этой связи приобретут образы окна и зеркала, о которых будет подробно говориться главой позже: именно благодаря образам зримого, глубинного, объемно-телесного мира, но мира *обрамленного*, нанизанного на зрительный луч смотрящего глаза, могла родиться идея театра со сценой-«коробкой», формировавшегося еще много позже, на протяжении XVI века, театра «под крышей», сменившего собой средневековый и раннеренессансный площадной театр.

Что же касается материальности, то для исследования важно учитывать: византийская (и средневековая) культура утверждала примат духовного над материальным, отрицала классические законы статики в пользу власти слова. Именно оно, а не физическое действие, меняло чувственный мир, о чем свидетельствует византийский образный строй. Слово, воплощенное художественными средствами, лежало в основе этой изобразительной модели.

В эпоху Возрождения ситуация начнет меняться: если ранее за движением признавали право самостоятельного феномена, совершающегося словно бы отдельно от движущегося тела, то отныне материя начинает вновь привноситься в физическое действие: все вещи Возрождения – предельно телесны, объемны, ощутимы и предметны.

В общем-то, карнавал, идея праздника, выворачивающего наизнанку систему привычных общественных отношений и заставляющего функционировать весь мир по своим особым правилам, – всецело средневековая. Именно там, где все организовывала система строгих бинарных оппозиций, четко отграничивающих сакральное и профанное, естественным образом возникала потребность в разрушении привычных рамок и выходе за их пределы. Карнавальное действо – и сама смеховая культура – получали в жизни человека важнейшее значение. Символично,

что именно праздник наделялся таким огромным смыслом, ведь он еще с архаики связан с кризисными, переломными моментами – смерть и рождение, смена сезонов; эта черта придавала празднику характерную для него атмосферу обособленности, резкой изысканности из обыденного контекста. Отсюда глубокая *диалектичность карнавальнх празднеств*: отрицая, они обновляют, давая новое рождение, потому-то велико и существенно их влияние на эпоху Возрождения. Ренессанс, особенно в фазах своего становления и расцвета, по натуре бывший игрой (серьезнейшей, как все лучшие игры), со свойственной ему по природе риторичностью, с умением синтезировать в себе любые полярности, превратил карнавал едва ли не в *modus operandi* эпохи. На службу этой всепоглощающей игре были поставлены и литераторы, и художники. Лоренцо Великолепный писал карнавальнх песни, в которых, собственно, литургия отчетливо проигрывает карнавалу; ему же свойственна мысль о смене средневековых шествий иными видами уличных представлений. Театрализованные христианские легенды шли рука об руку с вымышленными сюжетами, постепенно вытесняясь последними. Впоследствии искусство и вовсе «вышло из наивно-служебных отношений к жизненному феномену праздника (будь то культовый, «карнавальнх», придворный или бюргерский праздник)»²¹⁴.

Строго говоря, переход к выделению живописной ситуации – отдельного остановленного момента – в истории культуры можно отметить еще в первобытных росписях эпохи Мадлен (20–10 тыс. до. н.э.), в частности в пещерах Альтамиры и Ласко. При том что, согласно А.Н. Веселовскому и другим исследователям, изображения были частью синкретического ритуала с музыкой, пением и танцами, в их первоначальном виде, тем не менее, в силу того что они были связаны с

²¹⁴ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004, с. 405

охотничьей магией, им было свойственно максимальное сосредоточение на отдельном изображении в его натуральной, либо знаково-схематической полноте как самостоятельно значимом магическом акте; композиции еще не было, а отдельное в его феноменальности и значимости уже было. Так начиналась именно живопись как подражание природе. И сопровождавшее ее пританцовывание и прихлопывание еще никак на нее не влияло. Вообще, идея священного спектакля начинает пересматриваться еще с IX–X вв., когда язычество в западноевропейском мире уже отнюдь не столь жизнеспособно. Литургия размежевывается со спектаклем, и последний изгоняется из церкви к ее ступеням, становясь как бы предвестником культового обряда, а потом и вовсе на площадь²¹⁵. Окончательно порвав со строгими канонами церковных литургий, спектакль на площади одновременно даст толчок мистериям и начнет свое развитие как театр. А пик итальянского культа *sacra rappresentazione*, священных представлений, пришелся как раз на XV век. Это век «живых картин», и массовое театральное искусство (городские триумфы, церковные процессии, карнавалы и шествия) в нем достигает наивысшей точки своего расцвета.

Пьеро ди Козимо (кстати, одними из лучших *festaiuoli*, устроителями празднеств, считали именно флорентийцев, известных своими прихотливыми выдумками) изобретает маскарады-триумфы, в которых перед толпой масок предстают фантастические аллегории и мифологические сюжеты. Оптические работы Филиппо Брунеллески поспособствуют важной реорганизации в несколько иной, чем та, где мастер трудился, плоскости: благодаря ему западноевропейская сцена Кватроченто развернется вглубь – перспективно; а его механизмам в начале XV века принадлежит весомая роль в спекуляциях об открытом пространстве. Отметился здесь и Леонардо да Винчи, работавший в

²¹⁵Г.Д. Гачев указывает на «отчетливую тягу» «свободомыслящей» художественной литературы к «устному слову, к народу, к общественной жизни на площади». Гачев Г.Д. Там же, с. 56

Милане у герцога Лодовико Моро (Сфорца): его «Райский праздник» (1490), приуроченный к герцогской свадьбе, станет действием совершенно особого рода, и притом не зависящим от библейской канвы.

Интересно, что важную роль в становлении театра сыграла не только средневековая карнавальная, но и – тесно с ней, в общем-то, связанная – паралитургическая традиция. В Средние века инсценировка евангельского текста, режиссура его отдельных знаковых эпизодов, требовала вполне реальных участников. XV век перенимает и обогащает эту традицию, прежде чем перенести ее в новое русло – фигуративную живопись. Разыгрываемые в литургии сцены-спектакли (на Троицу к собравшейся у церкви толпе слетала голубка, увенчанная розами и окруженная огнем; Марии-священники встречали у алтарей ангелов-прелатов, принимая от них лилии и оливковые ветви; Иоанн и Петр показывали пастве окровавленные одежды Господа) заимствовала для построения собственных композиций религиозная образность Кватроченто. Если взглянуть на «Благословляющего Христа» Джованни Беллини (около 1460, Лувр, Париж, дерево, масло), можно вспомнить о пасхальном эпизоде прихода жен-мироносиц к гробу и последующего явления им двух ангелов и Господа. Так, во Франции, в монастыре Мон-Сен-Мишель, на Пасху Христос в окровавленной плащанице, босой и увенчанный тернием, шел к алтарю, дабы возвестить трем женам свое воскресение. В живописи Кватроченто театральна даже жестикуляция: движение здесь носит характер абсолютно сознательный, оно конструктивно; жест выступает тем звеном, которое наиболее тесно связывало обе эти художественные системы: символика жеста долго запечатлевалась в лаконичных пластических формулах²¹⁶.

²¹⁶Гращенко В.Н. Там же, с. 263

Впрочем, было бы неверно говорить о том, что подобные взаимопересечения являлись прямым заимствованием: в частности, против этой трактовки восстает французский историк искусства П. Франкастель²¹⁷. Живопись Возрождения, утверждает он, отнюдь не состояла в отношениях бинарного взаимоисключения с драмой литургии: это лишь одно из проявлений периодического смещения дифференцированных уровней постижения реальности, свойственного пластическому воображению. Против той же идеи выступает и В.Н. Гращенков: у крупных живописцев Раннего Возрождения, пишет он, «контакты с театром носили творческий характер, и в их произведениях никак нельзя усматривать прямых иллюстраций к истории театрального искусства»²¹⁸. Образы не мигрируют из одного вида культуры в другой, но прирастают дополнительными значениями и трансформируются, порождая все новые конфигурации объектов. Так, «Сон святой Урсулы» (1495, Венеция, Галерея Академии) Витторе Карпаччо, изначально в своем сюжете драматичный, даже трагичный (ангел возвещает юной красавице о скорой мученической смерти), у художника выходит очень камерным, лиричным, невинным и почти лишенным сверхъестественности. Сама комната – большая, просторная, меблированная достаточно скупой – кажется затемненной, дышащей размеренностью устоявшегося быта. Ангел не врывается с небесным светом, но осторожно вступает в нагретый воздух комнаты вместе с солнечным лучом. Привычная идеологическая нагрузка сцены будто бы снимается и монтируется вновь на несколько иных основаниях, где огромная роль принадлежит индивидуальной творческой фантазии; образ героини получает глубину и объемность, насыщается жизнью – Урсула не персонификация архетипа мученицы, а спящая нежная девушка, на чью грядущую судьбу в живописном пространстве полотна даются лишь смутные намеки.

²¹⁷Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: Наука, 2005

²¹⁸Гращенков В.Н. Там же, с. 268

Дальнейшее же развитие этой линии – выход к киноискусству, его принципу работы с материалом – изображение события (отдельный сценарный эпизод одновременно самоценен и является сюжетным звеном с временными отсылками и к прошедшим, и к будущим событиям) – уже прослеживается в ренессансной живописной манере (и, как в ее частном случае, художественной манере XV века): моделирование кадра не только посредством содержательной составляющей, но и работа пластическими средствами – цветовые, световые, композиционные решения, направленные на иллюзионистическую убедительность истории, где движение является в одно и то же время повествовательным и актуальным. В том же цикле Витторе Карпаччо для капеллы Скуолады Сант’ Орсола «История святой Урсулы» (1490–1494, Венеция, Галерея Академии, холст, масло) каждый отдельный эпизод встраивается в общую повествовательную цепь, при этом выступая как законченный и цельный, со своей атмосферой, композиционным построением и светотеневой пластикой.

В.Н. Гращенков развивает идею об отсутствии отношений прямого наследования между театром и живописью: он отбрасывает тезис Эмиля Маля о непосредственной зависимости европейского искусства XIV–XV вв. от религиозного театра²¹⁹. Нужно указать на самостоятельную и доминирующую на определенных этапах роль собственно живописной, внутри видовой, традиции, в расшатывании которой, конечно, сыграла свою роль идеология и жизнь ренессансного мира с его зрелищами и прочим, но дело обстоит не так, что росту реалистического начала дальнейшее искусство Западной Европы обязано именно театральному компоненту, уверен В.Н. Гращенков: напротив, живопись и театр под влиянием общих идейных факторов параллельно проходят стадии идейно-

²¹⁹Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008

художественного развития, поочередно воздействуя одно на другое и обмениваясь своими завоеваниями. Роднят их две вещи: человеческая фигура и место действия. Оба пространства – сценическое и живописное – условны, и оба предстают как подобие реальности. К слову, религиозный театр нередко отставал от живописи: та опережала его *«в создании нового сценического пространства, построенного по принципу единства места действия... В раннем ренессансном искусстве Италии было создано единое сценическое пространство, которое лишь много позже, с начала XVI века, стало использоваться [новым гуманистическим] театром»*²²⁰. Вообще, многие историки искусства ставят новые формы перформативности в зависимость именно от ренессансной живописной традиции. В частности, Дж. Кернодль утверждает²²¹, что итальянский театр XVI века генетически гораздо ближе к ренессансным изобразительным искусствам, нежели к своему непосредственному предшественнику, средневековым представлениям в церковных пределах или на ступенях соборов. В теории живописи обращение к природе и жизни выступает как интенция, исходящая из самой природы, специфики живописи как изобразительного искусства, а не из ассоциации со зрелищными формами. Очевидно, что выделение отдельного явления в изображениях скорее ближе к созданию священных предметов: мелкой пластики, изделий из глины, кости, камня, а также созданию амулетов, орнаментов и прочего. То есть у живописи была своя история, независимая от театра, на что и указывает В.Н. Гращенков. Скорее прикладные практики художников Ренессанса исходят из возможностей живописи самой приращать свои содержания. Они исходят более из союза живописи с предметом, вещью – связь, известная с первобытной эпохи, – а не от возможностей причастности публичному действию.

²²⁰Гращенков В.Н. Там же, с. 269

²²¹Kernodle J.R. From art to theatre. Form and convention in the Renaissance. Chicago, 1945

Одной из главных сфер – помимо религиозного искусства, – в которой работали художники того периода, была оформительская деятельность: по случаю городских и общественных праздников, торжественных церемоний и дат. Костюмированные турниры, триумфальные шествия государей, коронации, посольства, дипломатические приемы, свадьбы, рождения, визиты высокопоставленных гостей, мистерии, карнавалы и театральные спектакли... Бесчисленные поводы для стихийной круговерти, охватившей итальянские города. Как и все в ренессансном космосе, праздничное оформление щедро насыщалось художниками всякого рода символами, аллегориями и аллюзиями, которые гуманисты использовали для воплощения своих абстрактных идей: шифр, понятный лишь избранным, сложный синтез античной мифологии и метафизики, средневековой схоластики, египетской псевдонауки, геральдики, неоплатонизма, петрарковских штудий.

Само шествие обычно поражало своей грандиозностью: так, в работе итальянского искусствоведа Алессандро д'Анкона «Происхождение театра в Италии»²²² встречается описание флорентийского спектакля 1454 года, данное гуманистом Маттео Пальмиери. Из собора Санта Мария дель Фьоре выдвинулась процессия представителей клира в белоснежных одеяниях, с ними шли дети и ангелы. Ангелы сражались с Люцифером, победив и низвергнув его; на площади Синьории Господь творил Адама и Еву и вручал Моисею скрижали; с воздуха в золотом сиянии спускались Мария с младенцем-Христом; проходила огромная толпа – три Волхва с дарами и сотни всадников в их свитах. Каждой процессии соответствовало свое «здание», изощренная праздничная машина с декорациями и механизмами, как бы передвижная сцена, рядом с которым актеры, дававшие спектакль, держались на протяжении всего представления. Уже

²²² Alessandro D'Ancona. *Origini del teatro italiano: con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*. Torino: Leoscher, 1891

было сказано, что художники-кваттроцентисты широко привлекались к устройению городских празднеств и торжеств, изготавливая и декорируя театральные машины. Для нашего исследования в этой традиции важно, что те «здания», или конструкции, которые, демонстрируя народу, проносили через городские улицы на своих плечах члены церковных общин, вполне возможно сопоставить с известными живописными полотнами итальянских мастеров XV (и далее) века. Здесь можно как проводить очевидные аналогии (см. «Триумф Цезаря» Андреа Мантеньи, 1485–1495, холст, масло, Лондон, Хэмптон-Корт), так и увидеть более сложные последствия этой интеграции, культурного синтеза искусств.

Скажем, монументальные «Триумфы», написанные Мантеньей в 1482–1492 гг. для дворцового театра в Мантуе (Хэмптон-корт, Лондон; картон), – наглядный пример такой работы художественной мысли. Во-первых, в цикле сразу же заметна его абсолютная чуждость христианской фигуративной традиции. Основной материал здесь поставляли источники не столько историографические, хотя в качестве литературных источников и можно указать корпус античных и современных текстов («Рим торжествующий» Флавио Бьондо, Плутарх, Тит Ливий, Светоний, Иосиф Флавий), и не иконографические (римские древности Падуи, Венеции, Мантуи), сколько театральная практика. Недаром и показывали произведения в Мантуе именно во время придворного праздника. Это отсылка не столько к текстам, сколько к миру истории. Более того, в цикле прослеживается не внешняя логика истории, но своя, особая внутренняя логика произведения: нам доподлинно не известно, что за триумф Цезаря запечатлен Мантеньей – вероятно, что никакой конкретный. Количество холстов – их девять – работает на впечатление протяженности, бесконечности процессии и создает для зрителя буквальный эффект присутствия, делая его свидетелем зрелища. А волнообразный ритм движения процессии, то приближающейся, то удаляющейся от зрителя в глубину – это выход к кинематографу.

Из общих фигуративных концепций можно обозначить как пример метод *архитектурной артикуляции пространства*: помимо жадного и щедрого обращения образного мышления в сфере пластических искусств к литературе и словесной практике, интересен еще момент пересечения с архитектурой. У него далеко не один источник: во фресках Джотто, Дуччо, Лоренцетти уже можно видеть нечто подобное, и театральнo-карнавальнoе впечатление здесь своего влияния еще не оказывали. Система жестов и композиция, принципы рассказа очень долго и прочно заимствовались из иконописи и стенных росписей. Эта традиция повторялась и сохранялась веками, когда никакой театральнoй традиции еще не было – были скоморохи, фокусники, бродячие акробаты. Восстановление античнoй театральнoй сценичeской традиции произошло позже. Так, М.И. Свидерская оговаривает, что уподобление скалистых пейзажей Джотто декорациям (идея о зависимости пейзажа Джотто от мистериальных декораций) со стороны, например, Бенуа²²³, Успенского²²⁴ и других исследователей – это анахроничные перенесения на его искусство позднейших театральнoх впечатлений, и эта тотальная театрализация живописи неисторична. Идея о том, что декорации спектаклей и празднеств, а не реальные зодческие практики, служили основой для «живописной архитектуры» Кватроченто, – сомнительное утверждение. В каких постановках на ступенях храмов или подмостках-телегах посреди площади мог заимствовать Мазаччо портик из «Чуда со статиром» (ок. 1424–1427, капелла Бранкаччи, церковь Санта-Мария-дель-Кармине, Флоренция)? Церковь во фреске Джотто «Изгнание демонов из Ареццо» (1297–1299, Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи) существует до сих пор, как и античный храм в Ассизи, изображенный в сцене «Бедный дворянин оказывает почтение св. Франциску» (1297–1300), изображение палаццо Веккьо в сцене «Апостол Петр исцеляет своей тенью» Мазаччо

²²³Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. Том I. Электронный ресурс <http://litlife.club/br/?b=167305&p=17>, дата вхождения 16.01.2019

²²⁴Успенский Б.А. Там же, с. 197, 204

(ок. 1427) и пр. Не было никакой декорации в театре XIII века Западной Европы с перспективной точкой зрения на происходящее действие. Перспектива – это глаз, а не сцена, которой в это время еще нет. В изобразительном искусстве она рождается из осуществления поставленной Средневековым задачи – передачи субстанциального единства фигур и пространства (Э. Панофский), но применительно к Ренессансу – то есть единства объемных фигур и трехмерного пространства. Следует вспомнить об экспериментах Брунеллески начала 1400-х годов – ни о каком театре речи не идет. Архитектурные декорации появляются поздно – только в театре под крышей. В площадном театре довольствовались простыми выгородками, ширмами, поясняющими надписями на картушах, отдельными предметными деталями, но не архитектурными декорациями. Они появляются – и то фрагментарно – в постановках представлений в патрицианских, папских и пр. покоях в конце XV – начале XVI века, а по настоящему – только в театре Олимпико Палладио в Виченце и театрах Фарнезе в Модене и д'Эсте в Ферраре.

Однако, несмотря на сказанное выше, превращение пространства картины в замкнутый куб со своим интерьером, либо активная работа архитектурных форм, выстраивающих определенную геометрическую «разметку», отчасти идет и от сценографической практики XV века. Любопытно и то, что многие композиции, разработанные в рамках площадной практики, живописное воплощение получили лишь несколько десятилетий спустя, например «Святой Георгий с драконом» Рафаэля Санти (1503–1505, Париж, Лувр, дерево, масло). Более того, особенно часто к организующей роли «зданий»-архитектурных конструкций начинают прибегать именно тогда, когда их традиционная функция слабеет, получая главным образом умозрительный, воображаемый характер (подобный процесс по отношению к античным символам уже был описан в первой главе исследования). Со временем эти композиции

приобретают такую меру собственно живописно-пластической обобщенности, что в них уже трудно разглядеть признаки сценического действия – феномен «переноса спектакля».

3.2 Игровое начало в литературе и живописи

Литература и культура площади взаимно очень обогащают друг друга. Как неоднократно подчеркивает Г.Д. Гачев, с выходом словесных искусств из своих камерных тихих убежищ на площадь, с процессом погружения из «великого поста» в ее шумную веселую круговерть связаны многие плодотворные преобразования в литературе²²⁵. Все это – отголоски того особого рода двумирности, второго плана бытия, без которых невозможно представить и понять ни культуру Средних веков, ни культуру Ренессанса. П. Франкастель даже выдвинет смелую теорию²²⁶: по его мнению, искусство реализует себя скорее не как язык, но как спектакль – именно в силу того, что ему необходимо активное зрительское соучастие. И чем более человек становится личностью, тем проблема соучастия встает острее и богаче. От реальной театральной практики изобразительные «спектакли», правда, отличает то, что их носители – не динамика жестов и комментариев, но стабильные (и молчащие) знаки, которые каждый «считывает» в силу своего разумения. Кроме того, изображение разворачивает перед зрителем свой спектакль одномоментно, рождая иллюзию мгновенного постижения, тогда как в театре и литературе всегда есть момент ожидания, предвкушения, а также диалогического постижения, в литературе и вовсе с моментом остановки, обдумывания и даже возвращения к началу.

²²⁵Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968

²²⁶Франкастель П. Там же, с. 140

Мироощущение Возрождения было проникнуто родственным карнавальному, но все же иным, более свободным, однако также игровым, лицедейским духом, наполнено и старыми, традиционными, и новыми, антиклизированными символами, вступающими в культурный диалог друг с другом. В карнавальных формах важно то, что они принципиально внесакральны – даже если речь идет о карнавале, приуроченном к религиозному празднику. Это иная сфера бытия, наиболее близкая к театрално-зрелищным предприятиям; особая игровая форма жизни. Игры были словно бы жизнью в миниатюре, не частным проявлением жизни, но мироотношением, позволяющим закручивать в фамильярную карусель все вокруг; и тип карнавально-маскарадного²²⁷ бытия неистребимо вклинивается в ту точку зрения на мир, что присуща искусству. *«Выраставший из правдоподобия реализм в театре имел еще глубже, своим воспоминанием и мечтой, такое братание всего мира сверху донизу, богов и людей, актеров и зрителей, когда все одновременно и зрители, и участники бытия, авторы и исполнители драмы жизни, – как это было некогда во всенародных обрядовых действиях, празднествах, карнавалах, что стоят у колыбели театра»*²²⁸.

«Жизнь в форме самой жизни», тщательно выписанная иллюзия реальности, стремление заморозить объективностью – все это признаки эпической формы; и таким способом игровое, театральное начало вплетает себя что в литературу, что в живопись. С литературой здесь, в общем-то, все довольно очевидно: еще Й. Хейзинга писал, что поэзия возникает в игре и как игра (свободная игра с образами), и едва ли не на всем протяжении своего существования продолжает чувствовать себя в этой сфере, как дома. С изобразительными искусствами дело обстоит сложнее: они слишком связаны условиями среды – места и окружения, а потому

²²⁷Именно прием «сказовости», «установки на устную речь» надевает на речь письменную маску, переводя ее в маскарадное бытие. Гачев Г.Д. 1968, с. 58

²²⁸Гачев Г.Д. 1968, с. 215

органически не способны, подобно музыке и поэзии, «парить в пространстве эфира». Однако игровой фактор присущ пластическим искусствам в не меньшей степени, нежели искусствам «мусическим» – просто здесь есть свои нюансы. Во-первых, пишет Й. Хейзинга, игровое начало вплетено в сам процесс художественного творчества; во-вторых, оно прирастает, как только произведение начинает свое вхождение в социальную среду²²⁹.

К слову, если говорить об эпической форме, то именно она во многом близка интенциям Возрождения, воплощает пластичное отношение между миром и творцом. Эпически-повествовательное начало играет огромную роль в большинстве произведений художников исследуемой эпохи, в эталонном виде воплощаясь в творчестве Пьеро делла Франчески (1410–1492). Не иерархия, не строжнейший принцип, не строгая логика развития сюжета, но вольные стихийные заходы и упоение изобильностью и разнообразием мира, и полное отсутствие спешки: будто бы все время мира в твоём распоряжении, будто бы время вовсе не имеет значения. В эпосе бытие царит над принципом времени (в драме – наоборот). Само стремление «объять необъятное», замахнуться на *все*, говорит о достаточно устойчивом и замкнутом мироощущении; мир еще не разъят, не разомкнут, не полнится дырами, и, при всем своем просторе, имеет сферические очертания. В этом же, кстати, отчетливо проявляется игровое начало культуры Возрождения: Й. Хейзинга в монографии *Homo ludens* проводит идею о том, что отличительные признаки игры – ее замкнутость, существование в очерченных границах; ровно то же сочетание строгой определенности с подлинной свободой, какое характерно для духа эпохи. Агональность культуры, которая выхолащивалась по мере разрастания, насыщения и усложнения культурных моделей, здесь вновь поднимает

²²⁹Хейзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 2011, с. 163

голову. Уставшая от тотальной серьезности культура пускается в пляс, оборачиваясь то фарсом, то достигая таких высот духа, которые только и покоряются мысли и чувству, освободившимся от всего.

Поэтому именно Возрождение с его принципом иллюзорного натуроподобия (отдельно стоит отметить, как Хейзинга семантически сближает *illusio* и *inlusio*, буквально – выигрывание), с его извечным духом праздника (а за праздником Хейзинга признает практически те же качества, какими обладает игра) не могло не стать эпохой, в которую игровой принцип обрел доминирующие позиции. В принципе, мир до Ренессанса – Средневековье – также был до краев полон игрой. Тем не менее, как правило, одна из главных функций игрового начала в нем утрачивалась: культуросозидающий аспект был более ему не свойственен; основной массив крупных культурных форм был получен – и плотно утверджен в жизни – от Античности. Ренессанс же возвращает игре ее онтологический статус: как уже приводилось в пример выше, интеллектуальная элита с неподдельной увлеченностью и полным погружением в процесс – со «святой серьезностью», скажет Хейзинга, – играет в воображаемое совершенство. Трудно представить себе людей, серьезных более, нежели Леонардо с Микеланджело; впрочем, «игра» вовсе и не должна означать «фривольности» (эта категория развернется парой эпох позднее, в период Рококо). Идеалом выступала фигура *faber*, мастера, но не грубоватого средневекового делателя, а творца, занимающегося интеллектуальным или материально-предметным воплощением в жизнь своей фантазии, и оно было глубоко пропитано живым и свежим духом свободной игры. Именно в подобных страстных исканиях прекрасной формы и выражается игровая культура. На «причудливо-игровую многомерность» как одну из основополагающих характеристик ренессансного культурного кода указывает и Э. Гомбрих²³⁰:

²³⁰Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб., «Алетейя», 2017

реальное семантическое поле эпохи, по его мнению, оформляется в процессе игры между контрастом противоположностей («неподобное подобие» Дионисия Ареопагита) и их гармоническим согласием (аристотелевское понимание метафоры); в этом ключе Ренессанс и развивает идею символа.

В эпическую форму хорошо укладывается и гуманистический диалог, разобранный в предыдущей главе. Материал диалога, в принципе, вторичен и может быть сколь угодно пестрым, стилистически и идейно разнородным; главное, что диалог совершается внутри уравновешенного, упорядоченного мира эпопеи, и в нем изначально заложено стремление понять другого, стремление к взаимопроникновению, никогда не оборачивающемуся полным и однородным слиянием. Еще одно важное замечание: в эпосе мир непременно оказывается больше героя (так, Данте в своей «Комедии» вводит фигуру Вергилия, чтобы стало возможным взирать на панораму бытия, ее космический ракурс), причем больше в положительном ключе, разворачиваясь в богатстве и красоте, побуждая к доверию. Столь любимая кваттроцентистами категория *varietà*, разнообразия, полного деталями и мелочами, как раз работает на создание полновесной и полнокровной картины извечной жизни. А вот в период Высокого Возрождения (см. Леонардо, Микеланджело, Тициан – особенно поздние; трагические ноты будут уже и в «Неистовом Роланде» Ариосто) с его культом героики начнется выход к драме, герой которой заслоняет бытие. И когда оно побеждает его, то делает это в форме отрицания: через осознание полной власти над героем связывающего его свободу закона, конечности, смерти. Произойдет своеобразный реверс: персонаж Раннего Возрождения (например, весь сонм жителей «Декамерона») склонен скорее опережать свое время. Он был деятельным, шустрым малым, находчивым и острым на язык; иногда мог даже оказаться плутом, мошенником. Чего он не мог – оказаться по-настоящему трагическим

персонажем; временной сдвиг в будущее более надлежит комедии. Подлинно трагический герой (ср. шекспировских Отелло, Гамлета, Лира) отстаёт от времени своего общества, он предан старине и живет как бы в замедленном по сравнению с другими темпе; его трагедия, как правило, коренится именно в его несовпадении с ходом времени²³¹. Наивности, доверчивости, слепоте или – в полном сознании неизбежности своей гибели и тогда в открытом противостоянии, в стремлении «с оружием встать на море бед».

Интересен, кстати, тот факт, что Слово намного значительнее в эпосе, чем в драме, где оно попадает в окружение телесного, предметного, зримого – декораций, мимики, телодвижений; драма – действие, и слово здесь отчасти вспомогательно, сопутствует ей, не заключая в себе всю смысловую тяжесть художественно-образного послания. Постепенный отход от эпического мироощущения можно проследить и по истории терминов: так, в театре «драма», то есть действие, начинает именоваться «пьесой», то есть «куском». Если первое – это построение модели мироздания в целом, мышление космическое, оперирующее органическим целым (и пример здесь, скажем, Аристотель), то второе есть мышление механическое, расчленение на куски, набор отдельных вещей, которые по аналогии предполагается соотносить с целым, само же чувство целого утрачивается. Тот же отход от эпического мироощущения в рамках эпохи можно усмотреть и в смене словесной парадигмы – визуальной. Эпос немислим без Слова, оно его альфа и омега. Театр же, наоборот, сможет переломить эту доминанту и поместит Слово на новое место, куда более скромное: даст ему роль контекста, спутника для живых движений, жизни тела, поступков. На первое место выдвинутся именно визуальные практики: фиксация состояний; не эпическое описание, но драматическое

²³¹См. об эволюции от эпического к трагическому, о «героях времени» и о «театре времени» – Пинский Л.Е. Шекспир. М., «Художественная литература», 1971

действие. Слово же в дальнейшем вновь осознает себя как проводник непосредственной действительности смысла – чувства, лирики. Шекспир выступит не только как великий драматург, но и как великий поэт: равным образом в своих сонетах и своих трагедиях. Драма, будучи по сути лабораторией психологических поисков, в конце концов сплавит в себе эпос и лирику, синтезируя действия с прямой речью героев, с монологами, излагающими их мысли и чувства. И впоследствии предстанет как тот же диалог субъективного высказывания и объективного анализа состояния мира, философского размышления о бытии, каким являлась живопись.

Постулировав игровой характер эпохи, закономерно задаться вопросом об ее отношении к смеху. Смех для Ренессанса – категория совершенно особая, универсальная, безусловно, существенная и весьма радикальная. Он – одна из неотъемлемых черт культуры и несет в себе мирозерцательное значение, потому, видимо, и удается его прорыв в высокую идеологию; более того, какие-то стороны правды о мире доступны только и исключительно смеху. Тем самым смеховая стихия онтологизируется до предела, получая статус особой точки зрения на мир. Л.Е. Пинский в числе прочего говорит о бросающейся в глаза полисемичности ситуаций и слов у Ф. Рабле, этого гения комического²³². Его слова вполне можно отнести и к итальянскому Возрождению: чувственные и мыслительные образы здесь пластичны и гибки. А смех выступает своего рода плавильным котлом для триады «слово – образ – идея», где одно тесно спаяно с другим и все вместе испытывает потребность в «деятельном соучастнике», читателе и зрителе, осуществляющем работу воображения. Кроме того, смех является одновременно маской, роль которой в культуре исчерпывающе описал М. Бахтин: *«Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой*

²³²Пинский Л.Е. Смех Рабле/Реализм эпохи Возрождения. М., Художественная литература, 1961

относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой... С переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ... В маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм»²³³. То есть – все то же разрушение оцепенелых закономерностей, но более полнотелое, нежели в Средние века, из-за ощущения собственной правомерности. Смех – покров, который набрасывают на «серьезную» тему, «вечные загадки» бытия, чтобы, во-первых, скрыть по-настоящему важное, а во-вторых, освободиться от рассудочности, и в этом смысле смех сам является конечным ответом для бездонного колодца вопросов.

Смех, помимо прочего, говорит о ясном духовном зрении. Серьезное, иначе говоря, разум, и комическое выступают как две характеристики человеческой природы. Игра, одновременно веселая и значительная, имела целью сломать опутывавшие мир оковы тотальной серьезности, властных структур, иерархий, сделать его легче, проще, приблизить к себе: играясь, поднести к глазам поближе и рассмотреть со всех сторон. Вот почему, как ни парадоксально, такие фамильярные искания стали ступенью на лестнице к научному познанию мира. Чтобы по-настоящему изучить мир, прежде всего понадобилось отказаться от страха перед ним. Здесь, кстати, можно привести любопытную мысль Г.Д. Гачева: художественное произведение, пишет он, представляется мне замкнутой сферой, в то время как научный путь – устремленная вперед прямая линия. Неслучайно, видимо, Возрождение оказывается эпохой расцвета искусств, и в целом художественные практики занимают в структуре эпохи центральное место, а эпоха Нового времени становится

²³³Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., Художественная литература, 1965. с. 22

этапом рождения *новой науки* – науки в полном соответствии своему понятию. Отдельно интересно здесь то, что научные дисциплины в начальной стадии своего развития обнаруживают внутри себя тяготение к поэтико-символическому языку.

От художественных форм, однако, у народно-праздничной стихии имеется важное отличие: карнавал – не созерцание, но переживание и проживание, вечное становление, враждебное любому упорядочиванию и завершению: «вечная неготовность бытия». Закон карнавала – беззаконие. Рампа погубила бы карнавал (равно как и наоборот, лишите ramпы театральное действие – оно развалится). Еще один заслуживающий внимания аспект карнавала – его вселенскость, отчего материально-телесное начало также трактуется здесь совершенно особым образом. Это, во-первых, универсальное космическое тело, тело вообще, оторванное как от идей отвлеченной идеальности, аскетичности, отрешения от земной жизни, так и, в общем-то, от своего конкретного, частного, индивидуализированного носителя – слишком малого, чтобы вместить в себя все корни мира. Во-вторых, это начало торжествующее, ликующее, всенародный праздник и пир, что широко будет отражено в художественной культуре Возрождения (взять те же знаменитые пиры и народные сборища венецианских живописцев: Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто). *«Человек не боится мира, он его победил, и он его вкушает»*²³⁴.

Эта концепция тела – избыточная, изобильная, неисчерпаемая, эстетика гротескного реализма, разумеется, противоречиво соотносится со строгим и гармоничным антикизирующим духом, классическим каноном, вторым мощным корнем Ренессанса; но, как уже было сказано, именно в эпоху великого синтеза и могло родиться совместное сосуществование двух изначально столь полярных начал. Однако полноправным гротеск

²³⁴ Бахтин М.М. Там же, с. 149

признают много позже, во второй половине XVIII века, когда романтизм индивидуализирует гротеск, сделав его одновременно камерным и устремленным в бесконечность внутреннего душевного состояния человека. Такое понимание могло родиться лишь в пошатнувшемся, неустойчивом, раскачивающемся мире; замкнутый, устойчивый, четко очерченный мир знать его не мог. Пока же это мощное жизненное начало как бы исподволь подпитывает соками культуру, насыщает и делает полнокровными современные каноны и формы, будучи официально непризнаваемым. Джорджо Вазари откровенно порицает гротеск, апеллируя к Витрувию, осуждавшему эту варварскую, грубую, нарушающую естественные пропорции манеру. Тем не менее, гротескная телесность во многом возвращена в русло гуманистической (в первую очередь итальянской) философии. Именно вокруг человеческого тела, одного из центров рождающейся космогонии, шел слом средневековой иерархии и выстраивалась новая картина мира, располагавшегося на одной плоскости: вертикаль превращалась в горизонталь, верх и низ²³⁵ заменяла связка ближе-дальше, а вознесение и пребывание становились историей. Сосредоточить взгляд предлагалось на том, что расположено «перед»; события, которые в средневековых живописи и театре помещались «сверху», на небесах, или же «внизу», в аду, переносились теперь в плоскость, находящуюся на уровне человеческого глаза²³⁶. Кроме того, именно область комического, гротескного является той, где литература в своих завоеваниях в период Возрождения опережает живопись:

²³⁵Стоит учитывать, что в средневековом изображении категории верха и низа выступали не как пространственные, а как символически-орнаментальные. Виппер Б.Р., 1985, с. 125

²³⁶Б.Р. Виппер считает формат живописного изображения прямым следствием пространственной фантазии эпохи; опираясь на него, можно проследить эволюцию стилей. «Высокие и узкие пропорции готического храма поощряли вертикальный формат картины (узкие и высокие створки алтарного полиптиха как бы повторяют разрез готического собора с его делением на главный и боковые нефы). Напротив, архитектура Ренессанса тяготеет к просторным пространствам и горизонтальным членениям, и на смену вертикальным створкам полиптиха появляется поперечный формат фресковой композиции». Виппер Б.Р., 1985, с. 117

«Выразительные средства литературы по сравнению с живописью богаче и непосредственнее. Такова прежде всего область смешного... Живопись XV столетия еще не в состоянии быть ни фривольной, ни сентиментальной. Выражение лукавства пока ей неведомо»²³⁷.

В эпоху Ренессанса с его триумфальным уподоблением человека Богу-творцу театр недаром занимал важное место в системе искусств: зритель в театре наделялся поистине божественным всеведением, одной своей ролью становился в позицию судьи, центра силы. Вообще, сама игра была сродни бытийному статусу богов: если есть нечто, ограничивающее их природу, значит, они не всемогущи, значит они – это не они; игра разрасталась, как Лернейская гидра, захватывала все подвернувшееся в свою орбиту, и эту ее черту прекрасно знали ренессансные театралы. Игра дает ту относительность, множественность, которую и воспевала эпоха; позволяет свободно включать все вещи в любые отношения. Вселенскость мирозерцания в театре интересным образом сочеталась с домашностью: человек находился на своем месте, одновременно получая высшие привилегии. Ренессансный театр еще, собственно, площадной – *театр пространства*. От *театра помещения* его отличает большее внимание к фабуле и меньшее – к характерам. В этом театре важную роль играет буффонада, шутка телом (и в этом его важное расхождение с итальянской живописью, которая такого духа шутовства еще не знала), тогда как театр помещения мыслит личностью, характером, субъектом – иначе говоря, *словами и обстановкой*. В «открытом море пространства» все построено на динамичном действии, словесный же сценарий зачастую мог варьироваться в зависимости от актерских действий, с ним вообще обращались весьма вольно. В театре помещения такой ситуации представить невозможно: это театр реплики. В литературном театре требовалось скорее закрыть глаза и вслушаться, нежели смотреть и быть

²³⁷Хейзинга И., 1995, с. 298, 305

зрителем, что уподобляет его иконе, на которой требовалось не застревать взглядом, но проникнуть внутрь изображаемого, внутренним чутьем уловить суть. Небезынтересна и некоторая складывающаяся исторически рекурсия: театр пространства – это театр плоскости, горизонталь, в то время как возникающий впоследствии театр помещения совершит именно тот обратный всем векторам Ренессанса – Ренессанс пригибал средневековую иерархическую вертикаль к земле, и та укладывалась плашмя, становясь стрелой горизонтали – поворот, вновь погружаясь в вертикаль, высоту. 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. Г.Д. Гачев недаром указывает на обратную зависимость в драме между литературностью и театральностью: в комедии дель-арте, утверждает он, словесные практики давались на откуп импровизации, были, по сути, случайны, факультативны, а вот последовательность и характер действий расписывались четко. В дальнейшем же (в театре Толстого, Тургенева, Чехова, Метерлинка, Ибсена, Стриндберга, Бернарда Шоу) именно мимика, действие, жест тела уйдет в область необязательного. Поэтому от комедий дель-арте в литературе остались лишь сухие сценарии; они – мгновения, стремительно летящая ткань бытия. Словесная же драма уповает на вечность, монументальность. *«Здесь любят в человеке вечность, то, что бессмертно в нем – труд, мысль, слово, т.е. то, что может от человека открепиться и существовать в качестве вещи без него»*²³⁸. Словесная драма отрешалась от телесности и изгоняла зрелищность. Но тем самым и театр, перековываясь в текст, становился, по сути, ненужным – это реальность XIX века; на рубеже XIX–XX веков начнется процесс обратного

²³⁸Гачев Г.Д. Там же, с. 255

переворота. Ранний же Ренессанс с его культом человека творящего, становящегося, активно действующего, видя в человеке скорее растение, нежели камень, подобной любви к окаменелому и застывшему не понимал и понять не мог, предпочитая идти от избыточных физических движений площадных действий. Человек должен был быть созидателем, миростроителем, а не встраиваться в плотно набитый вещами и обстоятельствами мир по остаточному принципу.

Наличие в театре, даже при отсутствии сцены-коробки, идеальной передней плоскости, на которую проецируется действие, – аналогичной незримой стеклянной стене, отделяющей мир картины от зрителя, – сближающее его с изобразительными искусствами, ограничение пространства сцены стало грандиозным толчком для расширения художественных возможностей. Еще один характерный одновременно для живописи и театра момент – работа с источником света. Сотворенный свет обладает способностью фрагментировать пространство, создавать в нем зоны повышенной эмоциональной, оптической и содержательной концентрации, яркости, приковывая к ним внимание зрителя, будь то картина или сценическое действие. Равным образом для зрителя картины (особенно картины-модели, типичной для Италии XIV–XV вв.) и пьесы характерно некоторое сотворчество: именно погруженность в образ позволяет зрелищу состояться. И поэтому живопись впоследствии пойдет развивать чувство живого присутствия (Леонардо, Караваджо).

3.3 Театр как платформа обмена текстового и иконического кодов

Театр берется нами за феномен, обеспечивающий обмен словесных и иконических кодов, неслучайно. Несмотря на то, что пафос ренессансного искусства во многом заключался в провозглашении

«естественной» перспективы механизмом, утверждающим определенную «постоянную» точку зрения, существовал и другой, не менее важный его аспект. Это – стилизация, условность эпохи, стремящейся выбрать из жизненной ткани самые яркие, красочные, совершенные жемчужины, и равнодушно отбросить все остальное. Вообще, принцип «отбора», выделение значимых деталей из общего потока впечатлений, является универсальным культурным механизмом, и об этом подробно говорит Ю.М. Лотман²³⁹, в частности, называя его «семиотическим осознанием», мы же остановимся на нескольких важных для конкретного исследования местах. Любой культурный текст, не суть, словесный, иконический или какой иной, строится на игре между семантическими кодами, один из которых выступает как натуральное свойство объекта, а второй как искусственное подражание. В ходе этой игры происходит знаковое удвоение, и смысловое поле прирастает новыми содержаниями. Театр в силу своих имманентных характеристик (синтез разнообразных аспектов подачи информации) особенно активен в этом плане, потому он и становится промежуточным кодирующим механизмом, позволяющим переводить содержания, одновременно умножая их. Именно «театральная» условность, возможность свободно оперировать содержаниями, играясь, сталкивать языки искусства, позволила в период Возрождения совершиться прорыву и переходу к новому, «визуальному», типу восприятия: накопленный средневековой и античной культурами «словесный» материал получилось – через «театральную» перековку – уложить в новые эстетические формы, предоставленные именно живописью. И если ранее жизнь определялась словом, то после ее начнут определять через изобразительные искусства.

Сама жизненная практика в эпоху Возрождения была театрализована: так, ранее уже упоминался обычай флорентинских

²³⁹Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. К проблеме иконической риторики/Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., 1979

гуманистов менять облачение перед «значимыми» видами досуга, как бы вживаясь в роль – гуманиста, ученого, поэта. Реальный человек тем самым уподоблялся сценическому герою, умел посмотреть на себя со стороны поэтически, а в моменты, поэтики лишённые, словно добровольно скрывая себя за кулисами и отрицая право подобных моментов считаться жизнью. Так проявлялась тенденция уподоблять обычное человеческое поведение сценическому, особенно, по мнению Ю.М. Лотмана, характерная для эпох, вырабатывающих каноны ритуализованного поведения – то есть в том числе для ренессансной. Кроме того, и живопись, и текст в XV веке очень много черпают именно из театральной экспозиции или сценических эпизодов, пример чему давался в начале данной главы. Живопись, театр, слово и реальная жизнь беспрестанно обмениваются символикой и средствами выражения между собой. Нередко эта система кодов многоступенчата: сперва объект шифруется театральным кодом, после же – поэтическим или живописным. Обратное движение также наблюдается: если живопись опиралась на театр в развитии своих пространственных и действенных возможностей, когда в живописи – и в культуре в целом – назрела потребность в расширении своих возможностей в направлении процессуальных, временных, динамических ценностей, то театр воспользовался достижениями картины как культурной модели в период своей кардинальной перестройки – перехода из бесконечного открытого пространства под крышу: к уподоблению театральному видению, к направленному, концентрированному, ограниченному рамой-рампой взгляду живописца. Историческая перспектива выглядит таким образом: от открытой живописи – к театру и его переформированию.

Театр, помимо прочего, важен для живописи тем, что в его русле совершается предварительное психологическое осознание непрерывной внехудожественной жизни как серии фрагментов, отрезков, сцен, которые можно расчленивать на семантически значимые единицы, внутри себя

композиционно организованные (а иногда и смонтировать их, пренебрегая течением наличного времени). На сцене осуществляется имитация окружающей действительности, ее динамической непрерывности, тем не менее, сегментированной на дискретные единицы. Однако, опять же, данная связь не является специфически характерной для ранневозрожденческих практик. Возможно, эта театральная сегментация была существенна уже и для античной живописи (примером может служить «первый художник Античности» Апеллес, IV в. до н. э.), и для римской. Вероятно, на этой магистрали начинают фрагментироваться, то есть обретать ограничения и, соответственно, композицию, раннехристианские катакомбные росписи. Затем храмовые фресковые циклы, мозаики и, наконец, иконы – истоки ренессансной живописи. Хотя устойчивость и самостоятельность традиции средневековой живописи, ее каноничность, таковы, что влияние на нее театрализованных зрелищ в период ее расцвета кажется проблематичным.

Интересно, что для театра XVI века будет характерно щедрое обращение к раннеренессансным живописным произведениям, чья композиционно-смысловая структура несла в себе зачатки театральной организации пространства. *«Во флорентийских фресках Кватроченто – от Мазаччо до Гирландайо – перед нами возникает некий живописный theatrum, несущий в себе многие элементы реального спектакля... Живописцы Кватроченто изображают сцену, ориентированную на зрителя строго фронтально... с пространством переднего плана... заполненным фигурами, и с перспективными «кулисами» архитектурных строений, которые замыкаются в глубине своего рода «задником»²⁴⁰.* Кстати, у Гирландайо эта «сцена» изображает Пьяцца делла Синьория с Палаццо Веккьо и Лоджией деи Ланци, которые вовсе не мыслятся здесь специально построенными театральными декорациями, они реальны, но

²⁴⁰Гращенко В.Н. Там же, с. 270–271

играют роль декораций только потому, что подобно спектаклю театра под крышей, которого еще нет, оформляют пространство действия. Недаром сценограф Бальдассаре Ланчи при постановке комедии Дж. Б. Чини «Вдова» одно из действий помещает в декорации, близко соответствующие тем, что изображены Доменико Гирландайо на фресках капеллы Франческо Сассетти (1482–1486, Флоренция, церковь Санта Тринита): площадь Синьории с дворцом и Лоджией деи Ланци. Любопытна и та часть росписи, где на переднем плане портретные фигуры (поэт Анджеоло Полициано со своими воспитанниками –сыновьями Лоренцо Великолепного) будто разыгрывают собственный, сочиненный художником, праздничный спектакль, чинно поднимаясь по лестнице, как актеры, восходящие на сцену.

3.4 Ренессансная вилла и садово-парковое искусство

Диалектика исторического взаимоперехода Изображения и Слова и их размежевания совершалась не только посредством театрально-зрелищных форм, но также через такие жизненные практики, как *культура виллы* и *ренессансный сад*. Параллельную связь между фигуративными объектами изобразительного и садово-паркового искусств (равно как и архитектурно-планировочных решений) можно проследить еще со времен древнеримского мира, как и общность функций этих двух культурных практик в Италии XV века. Обе они заключают в себе смыкание изобразительной и предметно-пластической деятельности и некой интеллектуальной и образно-поэтической интуиции, требующейся для того, чтобы вскрыть заложенное в них представление о мире.

Вообще, ренессансный сад отчасти являлся той «гетеротопией» (в позднем ее понимании), концепцию которой разрабатывал²⁴¹ Мишель

²⁴¹Фуко М. Другие пространства / Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. ч.3., с. 191–204

Фуко. Для всех культур характерно создавать «особые пространства», гетеротопии, совокупности разнородных пространств, однородности никогда не образующих. В ренессансном саду нам интересно то, что, по сути своей, он являлся как бы утопией, однако утопией заземленной, то есть лишенной своего основополагающего принципа. Утопия, согласно терминологии М. Фуко, есть некое не-место, воображаемый топос, получающий реальность лишь в пространстве языка. Гетеротопия вносит живой пространственный аспект, которого утопии недоставало. Сад – всегда носивший в себе прообраз, мифологему сада райского – монтируется одновременно на стыке идеального и реального локусов. Это новый принцип организации пространства, и здесь опять звучит та мощная синтезирующая нота, которая характерна едва ли не для всех практик эпохи Возрождения. Ренессансный сад с его зрелищностью и праздничностью, его разнообразными досугами, являлся прообразом сада райского и одновременно был неким «приятным уголком» (*locus amoenus*), соединив таким образом в себе черты одновременно языческого, природно-магического восприятия и средневекового эдемического дискурса. Вместе с тем ренессансный сад являлся – на этом, в частности, подробно останавливается С. Козлова – микрокосмом, отражающим образ вселенной²⁴², своего рода малой энциклопедией мира. Новая вселенная в своей основе имеет определенную культурную модель, отличную от смыслового плана Средневековья, когда основная роль отводилась математическим соотношениям, метафизике числа, перенаправляющей человека от зримого к трансцендентному. Ренессанс (и это разбиралось в первой главе) уводит все в плоскость эстетики: восприятие исходит в первую очередь из принципа гармонии, и субъект восприятия, в противовес средневековому сакральному объекту, начинает играть основную роль. Сад воплощает его мечту, становясь олицетворением

²⁴²Козлова С. Приют нимф и полубогов. Сады Италии эпохи Ренессанса. М., ГАЛАРТ, 2017

гармоничного миропорядка. Впрочем, ренессансная пространственная среда все еще видит геометризацию своим главным композиционным принципом: пример такой абсолютной сконструированности дает роман Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила» (1499), а также сочинения и наброски, художников, литераторов, архитекторов того времени (Франческо ди Джорджо Мартини, Антон Франческо Дони). Литературные, философские и изобразительные механизмы Античности и христианства вливаются в эпоху Возрождения в новый образный строй. Прежние мифорелигиозные компоненты перекомбинируются в символическом строе ренессансного сада, ослабляются и встраиваются в иные культурные значения, гибко перетекают одно в другое. Это новое отношение есть следствие амбивалентности эпохи, о которой неоднократно говорилось ранее. В ренессансных садах рождаются фабулы, принципиально лишённые статичности. Знаковые цепочки соединяются весьма вольно: пластически оформленная мысль может развертываться в разных направлениях, поскольку Возрождение не устанавливает строгих и единожды закреплённых связей между образом и смыслом.

Так, упорядоченный космос раскрывает перед нами чудесный пейзаж, являющийся таковым именно в силу умозрения эпохи о том, что природа изначально мыслится совершенной, а доминируют в ней идиллические мотивы. Природа целенаправленно погружается в идеализированный контекст; именно сад эстетически оформляет ее, собирает в прекрасную целостность. Существенное отличие ренессансного сада от средневекового заключено еще и в их границах: если второй, бывший символом земель обетованных, как бы противопоставляется окружающей его реальности падшего мира, отчуждается и отгораживается от нее, то первый органично в нее вписывается, сохраняя отличие, но смягчая противоречие и эстетически обыгрывая сопребывание культивированного и естественного природного места. Сады и парки Италии XV столетия устроены так, чтобы открывать вид на

расстилающийся вокруг ландшафт, да и масштабы их соотносимы с наружным пространством. Они пример «рая на прекрасной земле». Сад, место интимного досуга – ученого, художественного, творческого, дружеского, – распаивает для человека созерцательную сторону жизни. И принцип его визуальной организации крайне схож с изобразительным искусством (тот же баланс умозрительного и видимого, что и в живописи), унаследовавшим античную идею *ut pictura poesis*, поэзии как живописи. Объединяющим звеном для них, знаменателем выступает *зрительность*: поэзия есть говорящая живопись, а живопись немая поэзия.

Любопытная параллель, которую стоило бы осветить, говоря о взаимосвязях между Словом, Изображением и садовой практикой в итальянской культуре, приводится, в частности, Ф. де Санктисом. Она заключается в том, что сборник фрагментов и цитат античных авторов с XIII века в Италии начинают называть «цветом» – или же «садом» (также было распространено наименование «сокровищница»). Здесь напрашивается аналогия с практикой живописных «гербариев», принципом фигуративной *избирательности*, под который будет затачиваться искусство Кватроченто. Тем самым постулируется определенное родство между культурными формулами трех этих разных видов деятельности. Пространство сада, к слову, театрализовано ровно так же, как картинное: садово-парковый ландшафт можно уподобить широко распахнутой» сцене с перспективным обзором. Тем самым целое получает характер одновременно живой природной (естественной) среды и некой декорации, площадки для демонстрации патрицианской жизни.

К слову, от второго характерного для Кватроченто признака, вырастающего из принципиальной амбивалентности мира, – «разнообразия» (в противовес канонам как античного, так и средневекового творчества) – и пойдет развитие пейзажных черт в раннеренессансном художественном поле, а сам пейзаж вырастет в конце

концов в самостоятельный жанр. Именно средствами живописи удавалось передать все многообразие окружавшей человека действительности: от нежно-алого и дымчатого зари рассвета на горизонте до блеска парчи на платьях знатных дам и кавалеров.

Античный, природный рай еще не был разъят с космосом. По мнению М.Н. Соколова, небеса и преисподняя не воспринимались как оппозиция, а были частями единого мирового процесса, разделенные надвое лишь одной границей, смертью; герои словно бы продолжали в раю – на Олимпе – свои победные пиршества, которые закатывали при жизни. И даже если вспомнить о страданиях в Аиде теней, разлученных со своим телом и лишенных подлинного бытия, то причина их мучений коренились принципиально в иной, нежели в Средневековье, плоскости. Средние века рожают новую иконологическую схему. Вокруг Рая возводятся непреодолимые физически врата: грехопадение становится точкой, после которой Рай возносится ввысь, на иной уровень, ранее распахнутые врата сада заковываются оградой, а сам он превращается в трудную цель. *«Христиане... начинают придавать в своих райских чаяниях гораздо большее значение не вещам... а образам, в том числе образам художественным, взятым в их сакральной трансценденции»*²⁴³. Здесь уже не существует самоценного пейзажа, поскольку в идеале любой художественный топос «полноценно осуществляется лишь внутри сакрума и вне материального произведения как такового». Райский прообраз воссоздается не художественными средствами (это архитектурное единство земли и неба как раз осуществит Возрождение), но – с помощью молитвы и литургии – внутри сосредоточенной души. Однако несмотря на подобное вытеснение, сад (как эдемический мотив в том числе) продолжает жить в культуре. Он перемещается в сферу придворного

²⁴³Соколов М.Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. – М., Прогресс-Традиция, 2011, с. 80

искусства и переживает там вплоть до времени византийского иконоборчества (начало VIII – сер. IX вв.), когда садово-парковая тематика реабилитируется в церковном искусстве. Куртуазная культура имплицитно включала в себя некий «сад» или «двор» как особую среду, где и шло формирование специфической области – самоценного искусства, целью которого было создание скорее не предмета, но личностного типа: человека играющего, театрализованного; поэта и художника, творца. Так рождался искусствоцентрический мир, космос художественных идей, по самому своему строению похожий на прекрасный пейзажный вид. Меняясь, смещаясь на ось эстетического, опыт восприятия: если ранее одной только арт-интенции для понимания было недостаточно (скажем, трудно влезть в шкуру средневекового монаха, засмотревшись на монастырские фрески), теперь это становится вполне возможным – нет препятствий тому, чтобы уловить жизненный пульс зрителей боттичеллиевской «Весны» (1485–1487, дерево, темпера, Флоренция, Уффици). В этой работе, написанной для виллы представителей одной из ветвей рода Медичи в Кастелло, виден особый ментальный феномен: погружающая нас в определенную атмосферу – сна, видения о вечной любви, – картина не отражает некий текст и даже некоторое конвенциональное событие. Она максимально абстрактна, это сложная совокупная форма чувственности, вбирающая в себя разнородные фрагменты, связь между которыми не строго формальна, но произвольна и основана на ассоциациях и общей памяти. Звучит очень знакомо – ведь с этим синтезирующим принципом мы встречаемся у гуманистов, и его же будем замечать в поэзии Полициано. В каком-то смысле здесь даже можно отмечать интригующую закономерность: зачастую чем непостижимее произведение, тем сильнее в нем звучат эстетические и технические ценности и тем больший потенциал у его восприятия зрителем; шире спектр того, что зритель может из него извлечь.

В художественной практике эпохи постепенно начинает нарастать пейзажная составляющая: скажем, райские пейзажи возникают там, где ранее их не подразумевалось в принципе. Любопытна в этой связи трансформация трактовок «Тайной вечери»: действие в них все чаще располагается не посреди «нигде», тем самым подчеркивая свой надмирный, высший смысл, но в конкретном иллюзорном пространстве, нередко и вовсе как бы продолжающем пространство реальной монастырской трапезной (см. фреску Доменико Гирландайо 1480 года в монастыре Оньисанти во Флоренции). Религиозная живопись в принципе все чаще запечатлевает не иконические каноны, но мотивы реального садоводства. С XV века в сценах «Страшного суда», ранее в большинстве своем антипейзажных, в уголке праведных начинают разрастаться рощицы и цвести лужайки, а иногда и полноценные садовые пейзажи, сменяющие иконографию пещерных ущелий и келий в скалах.

Говоря о пейзаже, стоило бы коснуться работ венецианского кватрочентиста Джованни Беллини (1433–1516). Ренессансную картину часто принято, опираясь прежде всего на слова Альберти²⁴⁴, связывать с образом окна. Кватрочентистское окно являлось не столько проемом в реальное пространство, сколько художественным языком, которым рассказывалось о реальном пространстве. На сосредоточение зрительного внимания, формирование конкретного рода зрительного опыта, работает и центральная перспектива, которая имплицитно в картину призывает: смотрите! Картина Беллини «Священная аллегория» (1490–1499, дерево, темпера, масло. Флоренция, Уффици) выделяется еще одной чертой: здесь отчетливо виден разрыв композиционной формулы²⁴⁵ – сцена дана художником в профиль, отчего все персонажи смещаются со своих

²⁴⁴«Где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами, такого размера, какого я хочу, и принимаю его за открытое окно, откуда я разглядываю то, что будет на нем написано» (цит. по Альберти Л.-Б. Об архитектуре. Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 2 / Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981).

²⁴⁵Данилова И.Е. Там же, с. 19

привычных мест, и данный сдвиг приобретает наибольшую семантическую нагрузку. Любопытно, как сам Альберти будет говорить, как ему нравится, когда в картине есть деталь, обращающая наше внимание на происходящее; поэтому еще один излюбленный прием кватрочентистской живописи – введение в пространство картины фигуры, устанавливающей прямой визуальный контакт со зрителем, «цепляющей» его внимание (а ведь именно театральные представления тех времен трудно представить без фигур Пролога или зазывал). Довольно оригинально к нему прибегает Витторе Карпаччо (1465–1525) в своих «Двух венецианках» (ок. 1510, Венеция, музей Коррер, дерево, масло), где персонажем, разбивающим ритм картины и смотрящим прямо в глаза зрителю, приглашая того внутрь, оказывается маленькая белая собачонка, которую ласкает одна из дам.

Нам важно еще раз оговорить один момент, о котором упоминалось выше: развитие эстетической составляющей: *«Лирически-мягкие или, напротив, патетически-эмоциональные детали – пишет М.Н. Соколов, – все чаще являли рай в нарастающей волне переживаний, сконцентрированных в рамках одного произведения. Западная живопись XV века досконально научилась этому принципу изобразительного крещендо, прежде доступного лишь визионерской литературе, – от апокрифов до Данте»*²⁴⁶. Новый эстетический рай итальянского гуманизма, перенятый визуальными искусствами, был наполнен уже не сакральными событиями, но переживаниями и размышлениями живых людей; его основным содержанием становится художественное. Кроме прочего, важно то, что изменился локус: если ранее, в Древние времена, Эдем был реальным пространством (открытым лишь для достойных, избранных; магов и мертвецов), отныне речь ведется о воображаемой экспансии, иллюзорной работе творческой мысли. *«Метаморфозы теперь замыкаются в целостную живописную картину, властно захватывающую*

²⁴⁶Соколов М.Н. Там же, с. 129–130

восприятие именно своей картинностью, натуроподобной, несмотря на фантастическую подоплеку»²⁴⁷.

²⁴⁷Соколов М.Н. Там же, с. 186

Глава IV. Изображение

4.1 Проторенессанс: Чимабуэ, Дуччо и Джотто

Раннее Возрождение характеризовалось разнообразными исканиями и смелыми экспериментами во всех областях пространственных искусств: в архитектуре (Брунеллески, Микелоццо), скульптуре (Якопо дела Кверча, Донателло), живописи (Мазаччо, Уччелло, Пизанелло, Липпи, Кастаньо, Мантенья, Пьеро делла Франческа). Интуитивные прозрения Проторенессанса со временем превращаются в более целенаправленные и систематичные поиски. Новое мировоззрение в буквальном смысле складывалось из способности иначе ощутить мир. Открыть данную главу, пожалуй, стоило бы высказыванием Дж. Вазари, поскольку именно оно выражает произошедшую в русле эпохи перемену, на описании которой и сосредоточено данное исследование: *«Перейдем к нашему времени, – говорит об искусстве этот ренессансный писатель, бывший одновременно архитектором, художником, искусствоведам и биографом, – когда глаз служит нам гораздо лучшим проводником и судьей, чем ухо»*²⁴⁸. На протяжении XIV–XV вв. в рамках итальянской живописи (и вообще ренессансной культурной жизни) будет складываться новая перцептивная концепция, ориентированная прежде всего на образ реальности, идущий от глаза, видения, а не знаковой компоненты. Если Средневековье отрицало (обесценивало, скажет Э. Панофский) объемное изображение: утверждало изображение плоскостное или линейно-контурное (готика), где линии выступают как направляющие движения, то Возрождение объединяет *«космологическое толкование пропорций, распространенное в эпоху эллинизма и в Средние века, с античным понятием «симметрии» как основополагающего принципа эстетического совершенства»*²⁴⁹.

²⁴⁸Вазари. Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М.: Альфа-книга, 2008, с. 9

²⁴⁹Панофский Э., 1999, с. 97

Начиная разбирать изобразительное искусство итальянского XIV века, прежде всего вспоминаешь о Джотто ди Бондоне (1266–1337), за которым принято признавать право открывать новую веху в истории западноевропейской фигуративной живописи. Джотто – так или иначе, вне зависимости от культурологических споров о его конкретной роли в процессе складывания новой концептуальной парадигмы европейского художественного сознания – стоит у истоков форм мысли, философских импликаций художественных произведений, впоследствии получивших свое яркое воплощение во флорентийском XV веке. Система, оформившаяся в XIV–XV вв., будет выступать главным вектором для фигуративной западной мысли вплоть до современности. Тем не менее Джотто, несмотря на всю революционность своей живописи, отнюдь не «повисает в воздухе». В его фресках просматривается родство как с эллинистической, так и с византийской традицией. А что касается новаторства, то человеческая фигура, равно как предметы и очертания действительности, постепенно ставятся на службу фигуративной мысли еще его предшественниками. У тех же Гвидо да Сиена (работал между 1260 и 1290) и Чимабуэ (1240–1302) уже видно, как окружающая реальность постепенно начинает проникать в упорядоченный и сияющий мир иконического изображения, заполняя контуры предметов объемом и нарушая канонические жесты. Так, если сравнить две фрески на один канонический сюжет – «Поцелуй Иуды» (1277–1280 гг. у Чимабуэ и 1303–1304 гг. у Джотто), можно увидеть, что у первого уже намечены попытки передать новое содержание, золото сменяется небесной синью, есть элементы пейзажа вместо моноцветного фона. Однако перспектива нарушена, ступни Иуды не касаются земли, и сам сюжет как бы все еще парит среди абстрактного канонического повествования, а не заземлен в окружающую действительность. Не изжиты еще ни плоскостность, ни линейность, ни декоративность. Во фресках Джотто в капелле Скровеньи

(ок. 1303–1305, Падуя) уже наблюдается иное: объем, композиция, эмоциональное интонирование, разница лиц; ведуты в капелле пишутся уже в правильной перспективе, и это – манифест нового искусства. Формула ренессансной живописи: «изображать только видимое», которую впоследствии выведет Л.-Б. Альберти, уже будто бы противостоит здесь средневековому принципу священного искусства как *умозрения в красках*. Так, за век до Мазаччо и Брунеллески, итальянское изобразительное искусство принимается за разработку визуального материала, который станет основой для пластического языка нескольких последующих столетий.

Здесь же имеет смысл привести и упоминание о старшем современнике Джотто – сиенце Дуччо ди Буонинсенья (около 1255–1319), чье религиозное творчество (несмотря, опять же, на свои новаторские черты) все же было скорее ярким завершением Дученто. Дуччо движется по линии византийского искусства с его отвлеченным золотом фона, тонким линейным ритмом и насыщенным драгоценным колоритом. Впрочем, изумительная красочность и изысканность цветовой палитры традиционно признаются одними из сильнейших сторон его искусства. Эта черта в принципе характерна для сиенской школы; сохранится она, кстати, и в XV веке. Так, в «Книге об искусстве, или Трактате о живописи» (кон. XIV в.) Ченнино Ченнини (где автор продолжает линию Джотто, но есть и принципиально новые черты, например касательно отношения к натуре) будет настойчиво советовать художникам «украшать» свои картины «хорошими красками» (особенно когда пишешь мадонн). Если взять самые характерные работы Дуччо: «Мадонну Креволе» (1283–1284, Сиена) и «Маэсту» (1308–1311), то на первый взгляд обе они выглядят типичными алтарными образами. В «Мадонне» собраны характерные черты византийских икон: красный мафорий и общая узость черт, стилизованные руки. Однако из ряда выбиваются игра «светов» на женском лице, жест Младенца, не вписывающийся в иконографические схемы, и выполненные

под влиянием готики ангелы по углам фрески. В алтарном же образе, написанном Дуччо на доске для Сиенского собора (сейчас находится в музее Опера дель Дуомо в Сиене), можно увидеть зачатки не фрески, но картинного видения. Он двусторонний: одна часть повествует о царстве Марии в Раю, вторая – обратная – о жизни ее сына. Лирический рассказ о страданиях Христа передан, вопреки традициям времени, скорее наглядно, нежели аллегорически. В многофигурных сценах есть наметки реалистических и жанровых начал, однако декоративная иконическая схема все же превалирует, а перспективные решения, за редким исключением, отсутствуют. В центральном же сюжете и вовсе видна интересная тенденция: отдельные фигуры из свиты Богородицы на живописной поверхности решены не в духе иератического византизма²⁵⁰. Это и не экспрессивный драматизм Джотто: это французская готика (есть и исторические свидетельства, позволяющие заключать, что сиенские мастера учились у французов). К ее выразительным средствам, впрочем, прибегал и Джотто, но если Дуччо обращался в первую очередь к иконографии живописных решений, то произведения Джотто родственны скорее скульптуре. И если в фигуративных средствах двух великих мастеров XIII–XIV вв. можно обнаружить изрядное сходство, иконографическая программа у сиенского и флорентийского циклов тоже, по большому счету, общая, то в содержательном аспекте, в фабуле, это очень разные художники. 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

²⁵⁰ «Главное направление византийского церковного искусства, достигшее зрелости именно в X–XII вв., и особенно в иконописи, основывалось во многом на иных принципах. Не иллюзионизм, психологизм, экспрессивность и динамизм, но, напротив, обобщенность, условность, символизм, статика, самоуглубленность, иератичность и каноничность характерны для него в первую очередь». Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М.: Российская акад. наук, Ин-т философии, 2008, с. 48

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 росписей Джотто в падуанской Капелле дель Арена открывается новая страница европейской живописи. (Впрочем, не все историки культуры согласны с этой точкой зрения, в частности, уже упоминавшийся П. Франкастель стоит на несколько иных позициях. Согласно ему, у искусства Джотто и Мазаччо есть определенное родство, но принципы их искусства таковы, что Джотто непосредственным первооткрывателем Ренессанса считать нельзя: это как бы генеалогическое сходство, близость выразительных элементов, но не прямая линия наследования). Иконописное «цветоизлучение» сменяется на «освещение», то есть игру реальных света и тени, имеющих свой источник в окружающей среде. Икона – умозрение, картина – зрение; идет восстановление в правах античного мимесиса, области видимого. Про творения Джотто нередко говорят, что это картины, выполненные средствами фрески. Перспектива и угол зрения, объемность предметов – все это начинает учитываться художниками²⁵¹. Важно понимать, что мы говорим пока еще только о зачатках, намётках, интуициях нового мировосприятия и, следовательно, новой техники; Джотто еще очень связан со средневековым – причем даже не столько византийским и готическим, сколько с первоосновным, почвенным романским – началом. Впрочем, это же начало позволит ему привнести в пластику объемность – пока еще не подлинную глубину пространства, но интенцию к ней, потому, например, говорят о джоттовском «ящичном пространстве». Фигуративный репертуар у

²⁵¹Кроме того, в эпоху Возрождения начинает признаваться художественная субъективность: «Органическое движение привносит в расчет художественной композиции элемент субъективной воли и субъективных эмоций изображаемого; перспектива – субъективный визуальный опыт художника». Панофский Э., 1999, с. 106

Джотто лаконичен и очерчен весьма строго – библейские персонажи; города, деревья и растения, горы; архитектурные сооружения – к тому же все из этих элементов можно обнаружить как в прошлых, так и в будущих, тех, что придут им на смену, образных системах. Росписи располагаются в три яруса, все они связаны единым повествованием – это сменяющие друг друга циклы о Марии и Христе, о Страстях; тем не менее, каждая из сцен уже являет собой законченный и самостоятельный сюжет. Видно, что работы писались без расчета на их постепенный осмотр. Если ранее изображения располагались на отдельных досках, как страницы в книге, теперь начинает рождаться единое живописное пространство. Зритель способен как бы сразу охватить взором всю сценографию, стоя в центре цельного, свободного от внутренних опор, обозримого помещения капеллы. Композиции организуют внутреннее пространство здания, собирают его и придают недостающий объём. Живопись начинает свой переход из состояния субстанциального элемента архитектуры к самостоятельной форме художественного творчества, трехмерного фигуративного изображения. Еще один основополагающий момент: у Джотто и сиенских художников отмечаются первые попытки *индивидуализировать фигуры, работая формой и цветом* (что, скажем, отмечается И. Иттенем). Отсюда потом возьмет свой исток долгая традиция, взрастившая в Европе XV–XVII вв. немало оригинальных мастеров.

Вообще, от росписей Капеллы дель Арена было бы интересно перейти к другим работам флорентийского художника, например тем, что находятся в церкви Сан Франческо в Ассизи. Их Джотто выполняет раньше (до 1300). Ассизские росписи примечательны по причинам в том числе не живописного характера: для философии культуры важна их программная сторона. Перед художником встают две проблемы, которые задают исключительность темы и необходимость визуализации образа.

Для цикла изобразительного повествования (28 фресок вдоль нижней части нефа, верхняя церковь) о жизни святого Франциска Джотто с помощниками вынужден разрабатывать новую иконографию, не опираясь на уже канонизированные художественные модели – несмотря на то, что он, безусловно, вводит в общий образный строй росписи традиционные элементы. Для воплощения нового замысла требуются и новые знаки, потому к изображениям дается текстовый комментарий (соответствующие фрагменты взяты из *Legenda Major* св. Бонавентуры), развернуто поясняющий зрителю смысл происходящего на фресках. Интересующий нас реверс: ранее именно изображение поясняло, подкрепляло текст. Ассизи – замечательный пример обратного движения в истории искусств: привычная связь между текстом и изображением коренным образом переосмысливается.

Дорогие манускрипты с иллюстрациями были доступны узкому кругу избранных, заранее имевших некое знание о представленных фактах, и изображение здесь выступало как производное от понятия. Аудитория церковных фресок – разношерстная и малограмотная толпа, оттого и задача у них была иной: прямая читаемость²⁵². Зрителям показывали своего рода религиозную мистерию, говорящую с ними без слов. Можно сказать, художник облачался в одежды священника и вел перед прихожанами литургию на языке визуальных образов. Кроме того, возникает еще и деталь, уже упоминавшаяся в главе о Слове: дробность, фрагментарность, релятивность мировоззрения. Византийская икона была образцом-эталонem, отражением божественного устройства, высшей реальности; ее принципиальными свойствами выступали иерархическая упорядоченность и цельность, именно на это впечатление – подчинение всего миропорядка, всей системы смыслов единому житийному циклу –

²⁵² См. Григория Великого: «Цель образного изображения в церквях состоит в том, чтобы неграмотные могли *прочесть* (курсив мой – авт.), посмотрев на стену, то, что они не могут прочесть в книгах». Цит. по Лейн Т. Христианские мыслители. СПб: Мирт, 1997., с. 105.

работали все ее фигуративные элементы. Это не значит, что когда византийские мастера создавали иконы, они слепо следовали канону: элемент свободы, разумеется, был и здесь, без него невозможно создать художественное произведение. Речь просто об иной модели, нежели та, что развивалась в итальянском Возрождении: «Наряду с иератическими образами в храмах и на иконах существовала масса изображений иллюстративного типа, представлявших те или иные эпизоды из священной истории или жизни отдельных святых. В них фигуры имели, естественно, более свободное расположение и живописные позы и жесты (чаще всего в трехчетвертном развороте), чем подчеркивалась особая значимость и иератичность центральных персонажей»²⁵³.

Францисканская история Джотто в корне иная, ее черта – историчность, повествовательность и фрагментарность. Изображается лишь одна из частей реальности, да и само содержание фрески не догматично, проблематично (то есть неизбежно обладает качествами, которых икона по самой сути своей была лишена). Джотто показывает не откровение, видение, грезу. Его образы взяты из земной реальности, из мира человеческих поступков, волевых действий. Персонажи его фресок творят историю не в абстрактном и вечном пространстве смыслов, но привязаны к конкретным местам. И здесь, как ни странно, Джотто весьма близок не к коллегам по цеху, а к людям Слова – Петрарке, и, даже более того, Боккаччо. Ассизские росписи интересны нам еще одной вещью: над входом в церковь Джотто располагает мадонну с улыбающимся младенцем, и эта улыбка – первая в итальянской живописи.

Продолжателями и преемниками Джотто, как правило, называют Мазо ди Банко (ок.1320–1340-х гг.), Альтикьеро да Дзевио и Джакопо д'Аванцо. Они развивают принципы искусства Джотто и в изображении

²⁵³ Бычков В.В. Там же, 2008, с. 49.

человеческих фигур, и в пространственных построениях. В росписях Мазо ди Банко (вероятно, 1335–1337) капеллы Бардиди Вернио в церкви Санта Кроче исследователи отмечают умение мастера создать композиционную ясность и динамику, гармонично сбалансировав живописные поля, фигуры и архитектуру и умело передавая светотень. Альтикьеро и д'Аванцо вместе расписывали падуанскую капеллу Сан-Джордже (около 1377–1379), примечательную фресками-жизнеописаниями святой Лючии, которые считаются наиболее ярким выражением повествовательной линии в итальянской живописи второй половины XIV в. Религиозная тема получает раскрытие как правдивое изображение жизненных событий, чему способствуют разнообразные и мастерски решенные для того временного промежутка архитектурные фоны, живая передача людских фигур и выразительные портретные изображения.

4.2 Сиенская живописная школа Треченто

В итальянской живописи второй половины XIII–XIV вв. нас также интересуют фрески Симоне Мартини (1284–1344) и Амброджо Лоренцетти (1290–1348). В творчестве Лоренцетти это, в частности, фреска 1338–1340 гг., выполненная для сиенской ратуши, Палаццо Пубблико, изображающая «Аллегорию доброго правления», где возникает оригинальный пейзаж, а кроме того «Аллегория злого правления» (почти полностью утрачена) и «Плоды доброго правления» (1337–1339). Старший брат Амброджо, Пьетро (уп. в 1320–1348 гг.), оставаясь приверженцем традиций сиенской школы живописи, уже двигался по линии нарастания реалистических черт, жизненности и выразительности образов. Амброджо же плотно займется перспективой: за полвека до штудий Брунеллески он откроет единую точку схода линий, пока еще, впрочем, плоскостную, а не в решенном живописными средствами пространстве. В цикле фресок для Палаццо Пубблико стоит отметить яркость образов и повествовательное мастерство

творца, а также сюжеты, которые Амброджо для них выбирает. Более яркая и детализированная, чем у Джотто, связь с реалиями подлинной жизни видна в «Аллегии доброго правления»: в пейзажной панораме – в сценах с молотьбой и танцами крестьянок и торговцами и лавками на городской площади, несмотря на некоторую наивность их трактовки, можно усмотреть, по большому счету, первые сельские и городские пейзажи итальянского искусства. В цикле фресок «доброго» и «злого» правления в зале Девяти сиенской ратуши Палаццо Публико делла Синьория аллегорическую программу о мире и процветании, идущих от доброго разумного начала, и разрушении и хаосе, следующих из начала злого неразумного, Амброджо Лоренцетти соединяет с натуралистичными пейзажами сельского и городского быта.

Несмотря на развитие линии Джотто в итальянском искусстве, во Флоренции второй половины XIV века все же не найдется мастера подобного масштаба. Грандиозная эпидемия черной чумы 1348 г. повлечет за собой в Италии время доминиканской реакции, упорно разрывающей связующую цепь между библейским канонem и повседневностью. Вплоть до Андреа Бонайути (или Андреа да Фиренце, ок. 1343–1379) искусство будет больше озабочено скорее своей программной, нежели художественной стороной. И Андреа Орканья (1308–1368) напишет свой готического типа «Алтарь Строщи» (1354–1357) по устоявшейся иконографической схеме: заключенный в мандорлу Христос в окружении ангелов; святые Фома и Петр, получающие от него книгу и ключи; стоящие поблизости Мария с Иоанном Крестителем. Уже не творчество, но скорее комбинаторика. Росписи Андреа Бонайути для Испанской капеллы церкви Санта Мария Новелла (1366–1367), выполненные как раз по заказу доминиканцев, тоже демонстрируют отсутствие пластического единства: это многофигурные композиции «Путь на Голгофу», «Распятие» и «Сошествие во Ад», «Апофеоз святого Фомы» и «Правление Церкви».

Сцены выглядят как комментарий к тексту, на подобное впечатление работает и спокойная повествовательная манера художника. В этот период соперничают мастера Сиены и Флоренции, а Средневековье по-прежнему живо и творит. В каком-то смысле искусством XIV века правомерно даже было бы называть именно готическую ветвь, а не авангардные по своей сути искания флорентинцев.

Впрочем, это вполне естественное положение вещей. Любые нововведения или решения, впоследствии понимаемые как эталон, поначалу являют себя лишь как художественная находка, встречающаяся в малом числе произведений – отдельные намеки, а не сложившаяся разом, единым техническим и мыслительным усилием, система. Тем не менее, прочная средневековая система, в течение семи столетий отвечавшая требованиям западного мира, уже перестает удовлетворять духу нового нарождающегося общества, его формам отношений, идеям времени. И неминуемо эволюционирует до иной системы конвенций, с другими принципами и задачами фигуративной выразительности; произведения комбинаторного характера в конце концов начинают сдавать свои позиции перед институциональными. Критерии оценки в данную эпоху ощутимо сдвигаются в плоскость эстетики. Именно *эстетический подход* отвел искусству стержневую роль в период Возрождения. Картина Кватроченто стала своеобразным зеркалом культурных процессов эпохи.

«В картине Кватроченто, – пишет И.Е. Данилова, – задается некоторая норма поведения зрителя перед картиной, норма, которая настойчиво диктуется, почти навязывается зрителю художником. Искусство Кватроченто активно воспитывает, формирует для себя зрителя, зрителя нового типа, который сам как бы является продуктом творчества художника. Однако этот зритель в значительной степени – воображаемый, идеальный. В конечном счете, зритель, которого конструирует искусство XV века, в такой же мере модель нового

зрителя, в какой сама картина Кватроченто является моделью нового мировидения»²⁵⁴.

4.3 Брунеллески, Гиберти и Донателло: Открытие перспективы

Перспективные открытия Джотто ранее всего подхватила пластика – рельеф, объемно-пространственная картина в твердом материале, объективирующая видимость оптической иллюзии, и скульптура играют ведущую роль в первые десятилетия Кватроченто, а математической основой перспективы становится архитектура. Флорентийское Кватроченто в своих проекционных поисках поддерживалось обширными теоретическими и эмпирическими материалами: к этому моменту живопись – и итальянскую, и североевропейскую – уже порядка сотни лет (в целом, с момента смены витража фреской) волновала проблема организации живописной плоскости. Помимо альбертианской теории перспективы, математического осмысления пространства и его геометризации, применялись и иные решения визуального характера: скажем, разбивка пола на клетки (разметка «лежащей плоскости» помещается внутри всей альбертианской концепции перспективного построения картины, а не вне его). Человеческая фигура начинает восприниматься самостоятельным значимым элементом.

Резким творческим взрывом Возрождение будет обязано архитектору Филиппо Брунеллески (1377–1446), совершившему революцию в рационализации видимого. Поставленная интуицией Джотто на рубеже XIII–XIV веков проблема прямой линейной перспективы веком позже была успешно разработана и получила математическое обоснование усилиями Брунеллески, став затем общим достоянием итальянских, а затем

²⁵⁴ Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М.: Искусство, 1975, с. 216

и европейских художников. Вообще, как справедливо указывают искусствоведы, живопись Ренессанса движется поначалу будто бы с запозданием, отставая и от литературы, и от иных пространственных искусств.

Новая изобразительная формула раньше всего проявляется в скульптуре – что, в конце концов, закономерно, если признавать ее первоосновным качеством уникальное чувство пластической формы. Это подтвердил знаменитый Конкурс 1401 года за право выполнить рельефы северных (вторых) дверей флорентийского баптистерия, устроенный цехом суконщиков. Конкурс 1401 года традиционно считают ключевым моментом для истории скульптуры Раннего Возрождения и началом собственно возрожденческого искусства. Само здания крестильной Сан-Джованни датируется XI веком. Увенчанный куполом восьмигранник обыкновенно относят к проторенессансному стилю, «первой ласточкой» которого выступила, опять же, архитектура; на это работают такие черты внешнего облика здания, как общее впечатление легкости и до определенной степени даже изящества, для романского стиля нехарактерные. Фасад второго яруса с арочными пролетами, держащимися на ионических колоннах; отделанные коринфским орденом пилястры первого яруса; лаконичность третьего яруса, оттененная разноцветным мрамором отделки, в баптистерии Сан-Джованни рождает у зрителя впечатление иное, нежели от романской архитектуры. Поэтому несмотря на отмечаемые в архитектуре баптистерия черты романики, исследователи благодаря этому тонкому чувству пропорций все же классифицируют его как постройку другого стиля. Над бронзовыми дверями крестильной в 1336 г. работал Андреа Пизано (1290–1348/49). На Конкурс 1401 года для работы над вторыми дверями флорентийцы позвали лучших мастеров. В ходе отбора, где резчики должны были показать свою трактовку «Жертвоприношения Авраама», осталось девять претендентов, двум из которых, отличившимся смелостью решений, — Лоренцо Гиберти (1378–

1455) и Филиппо Брунеллески — и были в итоге поручены дверные рельефы. Конкурсные работы обоих молодых скульпторов (им было всего около двадцати лет) роднили внимание к передаче движения, увлечение античными, а не готическими, мотивами. Однако в рельефе Брунеллески библейский сюжет решен как вполне реальная сцена: она исполнена динамики и драмы, трое участников жертвоприношения захвачены единым стремительным порывом, в рассказе две полярных темы — гибель и спасение — объединяются экспрессией момента. Рельеф Гиберти лишен такого драматизма; активное начало, как у Брунеллески, здесь усмотреть сложно. Статуарность участников у Гиберти подчеркивает торжественность, значимость момента. Скульптор сосредоточен на пластике тел и гармонии композиции, а также согласовании ее линий с контурами квадрифолия. Исаак представлен как гордый и прекрасный (в том числе прекрасно сложенный) юноша, воплощение идеального образа ренессансного человека. Брунеллески отказывается от работ над дверями баптистерия и сосредотачивается на архитектуре. Гиберти предложение принимает и трудится над рельефами аж до 1424 года.

В эпоху Возрождения не только определится самостоятельность искусства как такового: оно превратится в автономную область человеческой самореализации, выступив как инструмент осмысления мира. Художественная деятельность непосредственно вырастет из сферы высокоразвитого ремесла по мере ослабления цеховых ограничений и создания авторских мастерских крупных профессионалов (Донателло, Верроккьо, Гирландайо и др.); о преемственности ремесла и искусства свидетельствует и категория делания, построения, конструирования, для Раннего Возрождения основополагающая, ибо оно по сути своей проективно, все в нем моделируется, даже сам процесс творчества. Внутри искусства также начнутся процессы высвобождения и обособления отдельных видов творчества. Вообще, ренессансная живопись очень

плотно взаимодействует с пластическими искусствами, заражаясь их пафосом непосредственного преобразования материала, о чем свидетельствует проявление в ней архитектурных и скульптурных принципов моделирования формы, как то: скульптурная лепка фигур, пластическое оформление складок ткани, создание иллюзии глубины и реальности пространства архитектурными средствами. Ранний Ренессанс очень любит изображать городские постройки, здания – это строит картину, показывает перспективное удаление.

Вторая знаменательная дата – 1419 год, когда Филиппо Брунеллески получает первый в своей жизни заказ на светское сооружение – Оспedale дельи Инноченти, флорентийский Воспитательный дом, и обращается для его проектировки к опыту тосканского Проторенессанса. Первым делом обращает на себя внимание «открытый план». Брунеллески задействует здесь мотив лоджии, глубоко открытого пространства, связанного с элементами окружения. Так подчеркивается и светский характер здания: известно, что павильоны-лоджии ставились на площадях итальянских республик для народных собраний и праздничных гуляний. Центром композиции здания приюта является квадратный внутренний двор, его обрамляет арочный портик. Этот античный мотив работает на впечатление вестибюля, распахнутого на площадь и открытого для доступа всем идущим мимо. Вся система помещений очень упорядочена, здание оставляет впечатление строгости и симметрии, его пропорциональный строй прост и ясен. Новаторское обращение архитектора к парусным, а не крестовым сводам, для перекрытия конструкции позволило визуально облегчить здание. Полукруглые арки образуют изолированные для восприятия отделения; ордерная система возрождается Брунеллески в мерном чередовании ритма арочных проемов, увенчанных в тимпанах круглыми терракотовыми рельефами с изображениями младенцев.

Брунеллески продолжает развивать описанные выше тектонические принципы, работая над старой сакристией флорентийской церкви Сан-Лоренцо (1421–1428). Паруса и арки поддерживают ребра купола, перекрывающего квадрат здания: это первый для архитектуры Возрождения пример повторного обращения к такой пространственной композиции. Светлый фон стен и пилястры более темного цвета усиливают впечатление легкости архитектурных форм. Данные конструктивные идеи Брунеллески в дальнейшем усовершенствует в капелле Пацци (начата в 1429–1443, Флоренция). В ней также наблюдается совмещение центрической композиции с поперечным развитием интерьерного пространства. Светлый кремовый цвет стен капеллы подчеркивается темным камнем облицовочного материала. Геометрические формы придают фасаду гармоническую соразмерность, система здания очень уравновешенная. Архитектурные элементы античной классики, такие как арки, колонны, пилястры, скомбинированы так, чтобы создать у зрителя впечатление необыкновенной грации и конструктивной ясности, характерное для архитектурного стиля Брунеллески. Обращение к античной ордерной системе Брунеллески осуществляет своеобразно, новаторски: она используется им для художественной организации стены. *«Брунеллески был первым, кто сумел правдиво показать несущие функции стены и условность ордерных форм. Этим объясняется применение им в капелле Пацци, сакристии Сан-Лоренцо и Воспитательном доме таких необычных с точки зрения классического ордерного канона мотивов, как угловые пилястры, переходящие с одной стены на другую, консоли обычные или в виде капителей, которые наряду с пилястрами как бы служат опорой для архитрава или свода»*²⁵⁵.

²⁵⁵Колпинский Ю.Д. Всеобщая история искусств в шести томах. Т.3. М.: Искусство, 1961, с. 22

Именно Брунеллески, по мнению в том числе Б.Р. Виппера²⁵⁶, итальянский Ренессанс и обязан формулировкой собственных художественных интенций. В частности, интерьеры Старой сакристии церкви Сан Лоренцо и Капеллы Пацци весьма существенны для архитектурных построений живописи XV века. Брунеллески разворачивает проблему пространства в совершенно ином ракурсе. Если Античность понимала его как пассивноеместилище предметов или, еще чаще, как нейтральный фон для их существования, а Средние века сливали с временем или, иначе говоря, движением, причем движением материи (отсюда бесплотность, ирреальность готики), то Ренессанс отдает приоритет пространству как понятию самоценному. Оно не емкость для предметов и не динамическое бытие одухотворенной материи, но самостоятельное действующее лицо. Итальянское живописное пространство вбирает в себя и античное агрегатное единство тел, и средневековый образный строй, базирующийся на принципе сущностного единства мира предметно-вещественного и духовного. Однако для раннеренессансной стадии, рождающейся во Флоренции, еще характерно восприятие его как некой арены для действия, на первый же план выходил действующий в пространстве человек. Впрочем, уже у Мантеньи мы видим интерес к пространству как оно есть, а тональная живопись, рождающаяся к началу Высокого Возрождения, окончательно оформит этот переход.

Поэтому перспектива – то есть способ оптико-геометрической фиксации пространства – приобретает в эпоху Возрождения такое значение. В перспективе для нас также значим не только факт фиксации, но и ее конструирующий аспект: Ренессанс уникальным образом сотрет границу между двумя античными понятиями, «мимесис» (подражание

²⁵⁶Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры в 2-х т. М.: Искусство, 1977. Т.1, с. 97

творению) и «метексис» (соучастие в творении)²⁵⁷. Эксперименты в области демонстрации природы (о конкретных стадиях которых до сих пор не вполне достоверно известно) «как она есть» в итоге привели Брунеллески на соборную площадь Флоренции, где он, опираясь на помощь зеркала, объяснил изумленным согражданам, как работают законы человеческого зрения, диктующие условия оптического сокращения предметов, показав их на примере здания баптистерия, воспринятого из дверей собора. Так в Кватроченто складывается особый принцип организации пространства: *«Брунеллески приходит к основному принципу стиля Ренессанса в организации пространства, принципу, который словами Франкля можно определить, как additio; сложение целого пространства из мелких и самостоятельных пространственных единиц»*²⁵⁸.

Стоит сказать пару слов и о «живописном рельефе» Лоренцо Гиберти (1378–1455). Он (параллельно с Донателло, о котором будет сказано абзацем ниже) разрабатывает особую методику: сплюснутый рельеф (*rilievo schiacciato*), где для создания пластичного образа задействованы приемы живописи и перспективное построение. Потому, собственно, рельеф и называют «живописным», что он подобен картине благодаря композиционным решениям, создающим зрительную иллюзию глубины и пространственного единства. Воззрения Гиберти на теоретические проблемы искусства будут рассмотрены в разделе данной главы, посвященном раннеренессансным трактатам об искусстве, сейчас же разберем особенности творческого метода мастера. Вкратце его можно обозначить как симбиоз позднеготического и раннеренессансного подходов.

²⁵⁷ Акимова Д.А. Автореферат дис. кандидата искусствоведения. Концепция пространства в творчестве Андреа Мантеньи. Москва, 2008, с. 2

²⁵⁸ Вишпер Б.Р. Там же, с. 99

После победы на уже упоминавшемся Конкурсе 1401 года Гиберти работает над северными и восточными дверями баптистерия Сан-Джованни. Двадцать восемь рельефов Северных дверей в готическом обрамлении квадрифолиев рассказывают новозаветные истории (хотя первоначально планировалось обращение к ветхозаветным сюжетам). Несмотря на ряд готических черт: общий скользящий ритм композиции, подчеркнутый удлинёнными пропорциями фигур, их постановкой, изгибами и плавными драпировками одежд, в рельефах Гиберти уже можно наблюдать, как в композицию, оживляя повествование, вводятся разнообразные детали реальной жизни; и это примета искусства Возрождения.

Но главным шедевром Гиберти обыкновенно признают другие двери. Десять больших прямоугольных панелей – рельефы восточных дверей (1425–1452) – выполнены в бронзе и позолочены. В искусствоведческом корпусе текстов их обычно называют «Райскими вратами», апеллируя к высказыванию Микеланджело, что эти рельефы Гиберти прекрасны настолько, что могли бы быть вратами Рая. Скульптурные сюжеты взяты Гиберти из Ветхого завета. Все детали композиции, как то: персонажи, архитектура, пейзаж, собраны в единый ансамбль; на усиление этого впечатления работает и прием смягчения контуров фигур по мере углубления рельефа – Гиберти делает более рельефным передний план и сглаживает детали по мере продвижения взгляда вглубь. В.Н. Лазарев охарактеризует его метод как *«увлечение мелодичным бегом линий»*²⁵⁹. Тающие контуры и светотеневая игра также отсылают к живописным эффектам. Гармоническое построение сложных многофигурных композиций с рельефов восточных дверей баптистерия достигается за счет законов линейной перспективы, она же придает образам динамику.

²⁵⁹ Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М.: 1979, с. 364

Важную роль для перспективных решений также сыграет скульптурное (статуя и рельеф) творчество друга и соратника Брунеллески – Донателло (1386–1466). Он выходец из мастерской Гиберти (учился там ок. 1403–1407), в том числе помогал выполнять рельефы баптистерия Сан-Джованни. С Брунеллески Донателло, вероятнее всего, знакомится также около 1403 года в ходе работ во флорентийском соборе Санта-Мария дель Фьоре (Донателло поручена статуя Давида для контрфорса; сейчас находится в музее Барджелло, Флоренция; датируется 1408–1409 гг.). Статуи пророков (1415–1436) для ниш в Кампаниле собора тоже созданы Донателло. Их образы поражают экспрессивным драматизмом и монументальным величием.

Донателло в творческих поисках обращается к модели *all'antica*, однако его скульптуры отличают большая живость, свобода, реалистичность и смелость. В них нет прямых заимствований, как не найдется среди наследия мастера и точной копии какого-либо античного произведения искусства. В его глазах античный мотив являлся мотивом в первую очередь реалистическим. Он возвращается к древнеримскому скульптурному портрету, где *«свойственные августовскому портрету обобщенность и идеализация сочетаются с индивидуальной характеристикой»*²⁶⁰. Обращение с античными источниками шло произвольно и было подчинено собственному замыслу Донателло. Это хорошо видно на примере статуи Давида (1430, Национальный музей Барджелло, Флоренция) для дворового фонтана дворца Медичи. Перед нами первая в итальянском Возрождении обнаженная скульптура. Изображая нагое юношеское тело Донателло, без сомнений, опирается на античный образец, однако создает образ совершенно не библейский. Бронзовый Давид не мужественный герой, а задумчивый юноша; статуя

²⁶⁰ Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. М., «Искусство», 1975, с. 28

лишена героической патетики, исполнена созерцательного спокойствия вместо величия момента.

Донателло также исследует перспективное построение и роль линии в нем: по мнению мастера, в основе скульптуры лежит рисунок, поскольку именно там разрабатывается мотив, который впоследствии уточняется в восковой или глиняной модели-миниатюре. Донателло прибегает к так называемой технике сплющенного рельефа для создания многопланового образа благодаря градации объемов, рождающей ощущение глубины. Рельефность переднего плана сочетается с общей насыщенностью фигуры движением. Персонажи Донателло одновременно пластичны и графичны; они мягко встроены в плоскость стены, не изолированы от нее, а мягко сливаются с ней. Фигуры и фон сопребывают в едином пространстве.

Скульптура Донателло как таковая воплощает собой новую гуманистическую философию, решает задачи нового реалистического искусства. В.Н. Лазарев говорит даже так: *«отмеченное печатью непривычного радикализма искусство Донателло»*²⁶¹. Вообще, итальянское изобразительное искусство именно скульптуре обязано усвоением принципа прямой перспективы (и всю первую половину Кватроченто в итальянской художественной жизни идет щедрое обращение живописи к скульптурным открытиям). Рельеф «Битва Георгия с драконом» (1417) в подножии скульптуры «Святой Георгий» (1415–1417, Флоренция, музей Барджелло), выполненной для ниши на северо-западном углу церкви Ор Сан Микеле, становится одним из первых примеров применения данного принципа. Кроме того, сама статуя интересна минимум двумя моментами: правдивыми пропорциями человеческого тела – и тем, что дает смелый образ героически утверждающейся *«лично-материальной человеческой субъективности»*²⁶². Благодаря сильному выражению вертикали в скульптуре готическая ниша не вступает в противоречие со

²⁶¹Лазарев В.Н., Там же, 1979, с. 358

²⁶²Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998, с. 241

статуей Георгия. Однако фигура в узкой нише лишена статичности, она исполнена сдержанного движения. Впечатление оживления статуи Донателло создает, используя контрапост. Выверенная композиция фигуры способствует тому, что с фронтальной точки зрения Георгий смотрится рельефом, он без труда охватывается одним взглядом. Из плоскости не выступает ни одной детали, впечатление от фигуры плотное и компактное.

Помимо Флоренции, Донателло работал в Падуе. В городском соборе имени местного святого в 1446–1450 гг. он создал многофигурный скульптурный алтарь. Рельефы с чудесами Святого Антония – до нас дошли четверо: «Чудо с младенцем», «Чудо с ослом», «Чудо с раскаявшимся сыном», «Чудо с сердцем ростовщика» – представляют собой тип сплюсненного рельефа. Искусствоведы часто сравнивают их с произведениями живописи: перспективные построения придают пространству *оптическую иллюзию глубины*. Многолюдные сцены на фоне городской архитектуры реалистичны и динамичны.

В поздний период своего творчества работал Донателло и над рельефами церкви Сан-Лоренцо во Флоренции, архитектурная конструкция ризницы которой – заслуга Брунеллески. Резные изображения двух бронзовых кафедр (1461–1466), южной и северной, в общей сумме одиннадцать рельефов, созданы Донателло по заказу семейства Медичи (см., например, «Гефсиманский сад», 1465). Драматизм и одухотворенность образов, их прекрасная трагичность и неистовство делают рельефы кафедр одним из ярчайших шедевров итальянского искусства эпохи Возрождения. Свободная работа мастера, выносящего отдельные фигуры за пределы обрамления или уплощающего рельеф до такой степени, что тот словно лишается материальности, позволяет создавать разные типы иллюзионистских эффектов.

Через своего ученика Бертольдоджи Джованни (1420–1491) Донателло также проложит проблемистскую линию к Микеланджело.

Однако любопытно, что при всем упоре на линейную перспективу живопись XV века все же двинется не то чтобы в сторону чертежа, но скорее *сценографии*, причем сценографии не средневекового характера. Художники Кватроченто начнут сознательно отходить от набора символов-предметов в сторону новой системы видения. Отдельные предметы в геометрически обозначенном трехмерном пространстве сменит единая оптическая среда. Этот концептуальный скачок выступает результатом воплощения художественными средствами субъективного зрительного опыта²⁶³ мастеров эпохи, их способности наблюдать и созерцать, а живопись выступит как духовно-практический акт²⁶⁴. В процессе творческого созерцания также осуществляется примирение противоположностей, взаимоопределение объективной и субъективной сторон мира, выход к индивидуальному личностному началу, понятому в космическом, абсолютном масштабе. Об этом, в частности, пишет И.Е. Данилова: *«Картина Возрождения, о чем бы в ней ни говорилось, никогда не повествует о частных явлениях»*²⁶⁵.

Изобразительными искусствами на протяжении Ренессанса ведется борьба за обособление: не только общее обособление от храмового ансамблевого пространства, но и соперничество со скульптурой: главенство живописных ценностей над статуарной ценностью объема. А также идет работа по созданию синкретичного впечатления на основе себя самих, ведь живопись есть соединение «архитектурного» внешнего

²⁶³ В то время как в Средние века мастер главным образом опирался на пример и традицию и лишь во вторую очередь – на жизнь и реальность: «Между ним и реальностью словно бы висел занавес, на котором предшествующие поколения начертывали образы людей и животных, зданий и растений, – занавес, который мог время от времени приподниматься, но который нельзя было убрать совсем. Поэтому в Средние века непосредственные наблюдения над реальностью, как правило, ограничивались деталями, дополнявшими, но не вытеснявшими традиционные схемы. Ренессанс же провозгласил «опыт», *la bona sperienza*, основой основ искусства». Панофский Э., 1999, с. 299–300

²⁶⁴ Дмитриева Н. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962, с. 54

²⁶⁵ Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М.: Искусство, 1970, с. 7

окружения и «скульптурного» духовного образа, и упрочнению своего статуса занятия интеллектуального и самодостаточного, поскольку именно зрение – наиболее интеллектуальная из всех форм чувственности²⁶⁶; таким образом, активное выделение в культуре зрительного компонента и притязание на непластические, духовные ценности совпадают с онтологизацией в русле ренессансной культуры начала личностного²⁶⁷.

4.4 Кватроченто: первая половина XV века. Мазаччо

Особенность изобразительной системы Ренессанса в целом и конкретно его ранней стадии в том, что в почти полутысячелетний промежуток (установившись около 1500-х годов и вплоть до XIX вв.) в художественном мире царствовала образно-интеллектуальная матрица, в основе которой лежала определенным образом истолкованная идея «живописного пространства», выработанная именно в эпоху Кватроченто.

Два имени, Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи Гвиди, известный как Мазаччо (1401–1428), и Мазолино да Паникале (ок. 1383–1440), важны для данного исследования в этой связи. Мазаччо, во-первых, художник *перспективы*; во-вторых, именно Мазаччо в историко-культурных исследованиях обычно выпадает честь совершать решающее открытие в иллюзионистской технике: создать пластический потенциал образа. Он вскрывает взаимоотношение пространства проекции и пространства переживаемого, одного на двоих пространства для живописной композиции и для зрителя (здесь можно проследить родство с театральным принципом организации пространства); их связь, которая, впрочем, вовсе не обязана поддерживаться единством изобразительных методов. Причем

²⁶⁶Свидерская М.И. Итальянская живопись XV века: проблема выразительности / Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2010. с. 35

²⁶⁷ «Искусство стало делом прямого и личного контакта между человеком и зримым миром». Панофский Э., 1999, с. 299

это постижение – в большей степени интуиция, чем разум. Художники начинают говорить вещи, для передачи которых естественным образом подходят сугубо специфические, живописные средства. Словесная мысль и мысль фигуративная разнятся в самих своих основах. Впрочем, общим у них является, по меньшей мере, одно качество: ни про живопись, ни про слово нельзя сказать, будто они простая копия, перенос на определенный экран, будь то холст, стена или бумага, неких реальных существей. Само значение произведения оказывается невозможным сузить лишь до сюжета или темы. Фактическое знание, повествовательная тема – скажем, «Благовещение» – не скажет вам толком ничего конкретного: сравним одноименные работы Джованни да Фьезоле (1430–1432, Мадрид, Прадо, дерево, темпера) и Леонардо да Винчи (1472–1475, Флоренция, Уффици, дерево, масло). Это просто недостаточное основание для постижения, понимания, описания произведения.

По заказу чиновника Феличе Бранкаччи Мазаччо и Мазолино расписывают одноименную капеллу в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции (у росписей сложная история, работа над ними будет вестись в три этапа, причем за последние на несколько десятков лет позднее возьмется еще и Филиппо Липпи). Капелла интересна по меньшей мере несколькими моментами. Первый – осязаемая разница в подходах двух мастеров (одного из которых часто считают учеником другого, что, впрочем, рядом искусствоведов признается маловероятным ввиду весьма несущественной разницы в возрасте между творцами). Рассмотрев, к примеру, цикл Адама и Евы («Грехопадение Адама и Евы» у Мазолино, «Изгнание из Рая» у Мазаччо), можно увидеть, что образы Мазолино, несмотря на его бесспорную одаренность как колориста, во многом еще находятся в «средневековой» живописной парадигме: фигуры – пусть и более индивидуализированы, нежели в иконописи – но все же абстрактны, отвлеченно-прекрасны. Тела словно повисают в воздухе и нежно мерцают,

лица отрешенны; драматическая сцена обмана и соращения змеем лишена динамики и совершается будто бы в неопределенном, безвременном пространстве, в мире инобытия. Эту линию – традиционной средневековой манеры: золота фона, тщательных детализированности и декоративности, общего созерцательного настроения – в XV веке продолжают, в частности, такие прекрасные мастера, как фра Беато Анджелико (1387–1455) и его ученик Беноццо Гоццолли (1420–1497).

У Мазаччо мы видим совсем иной фигуративный метод. Это драма, это динамика, это эмоция. Фокус внимания переносится с трансцендентального – иерархии, вертикали – на имманентное: на горизонталь (что любопытно, философия здесь как бы следует за искусством: признаки идейного сдвига в первую очередь проявятся в художественном поле и лишь полстолетия спустя – в философском; пантеистическая идея иерархичности отживет свое уже в русле натурфилософии). Строго регламентированный язык иконы, следующий потребности средневековой живописи выявлять сокрытое, отражать духовное, проступающее в телесном, сменяется поисками новой языковой системы, которая в первую очередь позволяла бы адекватно изображать реальное. Творческий акт утрачивает значение откровения и становится *сотворением*, творчеством.

Активно вводится светотень. Фигуры пластически, рельефно вылепленные, анатомически очень достоверны (настолько, что впоследствии тела укрыли гирляндами виноградных листьев, в настоящее время удаленными), исполнены страдания. Ева кривит рот в горьком рыдании, искажающем ее черты, жест Адама донельзя красноречив: он в ужасе, он в отчаянии, он переживает свой позор. Это реальные мужчина и женщина, обнаженные в своей трагедии. Ева прикрывает грудь – момент безжалостного осознания своей телесности, унижения и острого стыда. Человек начинает выступать не только объектом божьего суда, но и судьей своих собственных поступков. Синий яркий цвет, растворяющий в себе

контуры окружающего пейзажа, белоснежная арка врат рая, алые одежды беспощадного ангела, с мечом преследующего изгнанников, – визуальный контраст чувственных значений в сцене доведен до предела. Характерный пример расшатывания привычных канонов можно наблюдать и в «Чуде со статиром», где сцены не следуют одна за другой, и притом все происходящее остается для зрителя ясным. Художник отказывается от двумерной стены-плоскости и вводит концепцию *живописного пространства* – особого места, где элементы интегрируются в воображаемое единство благодаря своим иллюзорным качествам и отсылкам в одно и то же время к миру зрителя и миру искусства. Новый принцип работы с новым, трехмерным, глубинным пространством отмечает, в числе прочих, Дж. Вазари²⁶⁸: именно он (Мазаччо), скажет Вазари, родоначальник естественной рельефности и он первым постулирует необходимость перспективных сокращений для изображений живых и прекрасных. (Тут имеет смысл, однако, вспомнить, что во времена Вазари в принципе господствовала доктрина, что живопись должна стремиться к иллюзии, и в первую очередь иллюзии рельефной, поэтому неудивительно, что Вазари делал акцент именно на том, на чем была сосредоточена актуальная повестка). Перспектива станет тем, что упрочит живописное пространство, придав ему характер объективности, и выступит как один из источников новой реальности художественного видения. Посредством перспективы, нового закона зрительного восприятия, человек овладеет воображаемым, творимым пространством; между окружающим миром и его зрителем также выстроятся отношения совершенно особого рода.

Бранкаччиевские фрески Мазаччо интересны не только новаторством, но и эклектичностью: в них сочетаются средневековая

²⁶⁸Вазари. Дж. Там же. Жизнеописание Мазаччо из Сан Джованни ди Вальдарно, живописца. с. 99

риторика, связывающая отдельные фрагменты в абстрактном времени изображения, замкнутого в рамки; линейная перспектива, объединяющая зрительное и живописное пространства в цельное единство, и структурная взаимосвязь формы и цвета, отбрасывающая нас к нововременной живописи, в частности к Н. Пуссену. Тем не менее, это не эклектика в полном смысле слова, так как весь ансамбль средств работает на магистральную идею: новый репрезентационный механизм. Художник выступает как *активный интерпретатор визуальных впечатлений*. Повествовательная доминанта в репрезентации священных сюжетов уступает чувственной зримости. С этого момента человек начинает получать характеристики не благодаря рассказу, помещающему его в определенного рода историю; определять его станут чисто физические выражения и чувства, осязаемость тела, убедительность и функциональность жестов, материальность вещей. Христианское предание постепенно сменяет вымысел. Идентификация осуществляется через оптические ориентиры, благодаря видимости, а не посредством отсылки к смыслам и историям. Зритель от мысли уводится к предметам. Это принципиально иной тип пространства, разнящийся что с античной, что с византийской практиками.

Обратимся здесь к мазаичиевской «Троице» (ок. 1425), написанной для третьего пролета нефа церкви Санта Мария Новелла и выступающей примером подобного материально-духовного делания. Во-первых, для нас интересно то, что фреска не включается в общий выразительный строй церкви (она размещена в арочном пролете между двумя колоннами), не соотносится с реальной архитектурной средой. Однако внутри живописного пространства архитектура предельно согласована (в том числе с помещенными в нее фигурами, чего средневековые изображения не знали; для них общей мерой выступал реальный строй собора) и поражает собственной *внутренней выразительностью*: иллюзорная

архитектоническая конструкция подменяет и даже вытесняет из сознания зрителя реальный строй здания. На фреске видна печать увлечения Мазаччо творчеством Брунеллески и Донателло: архитектурная составляющая (колонны, арка, потолок с кессонами) выписана очень тщательно, лепка у силуэтов рельефная. Именно средствами живописной архитектуры организуется внутреннее пространство фрески, одновременно четко разделенное на несколько сегментов и соединенное в универсальное целое. Вообще, в XV веке, особенно на ранних его стадиях, конструктивные свойства архитектуры имели для живописи особое значение: ее упорядочивающие, организующие мотивы, понятые как композиционное правило, позволяли формировать стройный образ мироздания²⁶⁹. Пирамидальная композиция, составленная из человеческих фигур, арочные полукруги и квадраты кессонированного потолка задают внутри фрески несколько сталкивающихся ритмических потоков, работающих на предельную выразительность образа. Великая трагедия переживается со всей остротой события, происходящего здесь и сейчас. Прямое созерцание выводит к созерцанию бытийной модели мира. «Троица» объединяет разные пространственно-временные планы. Внутри натуроподобного пространства фрески располагается еще одно, словно бы нашему миру не принадлежащее. Крест с распятым Спасителем парит в своем особом, абстрактном месте. Революционно и размещение фигур донаторов: размерами они не уступают Деве Марии и Св. Иоанну. Цвета их одеяний также работают на композицию, организуя внутри фрески две пересекающиеся диагонали и придавая ей гармоническую уравновешенность. Таким образом, зритель смотрит на два мира, один из которых есть как бы продолжение его собственного, а вот второй ему совершенно не тождественен. Три этих мира вдаются друг в друга, но не сливаются. «Троица» уникальна своей программной стороной: *«Параметры средневековой иконы, увиденные с уровня человеческого*

²⁶⁹Данилова И.Е., 1970, с. 105

роста, с определенной дистанции, подчинены строгим законам линейной перспективы; расстояние от земли до неба, от флорентийского «сегодня» до библейского «давно» вычислено посредством геометрических построений и изображено с предельным оптическим правдоподобием»²⁷⁰.

Так рождается концепт картины-окна, воображаемое место особого рода, совмещающее два времени, целью которого является создать иллюзию реального события. Теперь это не просто материальное воплощение конкретной сцены-эпизода, но построение кадра, в котором создается иная система связей, где значение получают абстрактные, задаваемые художником по определенным правилам вещи. Фигуративный рассказ отныне строится не по схеме последовательности, шаг за шагом, но развиваясь комбинаторно: через *выстраивание однородного пространства*. Символическая целостность иконы сменяется новым концептом, базирующимся на антропологическом творческом пафосе *рационального миростроения*. Живописная картина все более обособляется в самоценное художественное творение со своими принципами построения воображаемого мира. Изобразительное письмо изобретает свой специальный язык, не тождественный (пусть и во многом подобный в стадиях своего развития) языку словесному. Вообще, «Троица» станет своего рода образцом и для ренессансной монументальной живописи, и для архитектурной композиции; итальянская «живописная архитектура» с ее интенцией «конструктивного построения пространства», нацеленного на воплощение идеальных образов мироздания, нередко предвосхищала реальную архитектурную практику, равно как итальянская живописная сценография предвосхищала реальную театральную практику. Представленный в ней тип разнопланового пространственно-временного монтажа также сохранится итальянской живописью на протяжении всего XV века.

²⁷⁰Данилова И.Е., 1975. с. 80

Скажем, персонажи «Бичевания Христа» Пьеро делла Франчески (ок. 1455–1460, Урбино, Национальная галерея, дерево, масло, темпера) пребывают в полной смысловой и сюжетной изоляции друг от друга, объединенные лишь общим живописным пространством, что отдельно отмечает И.Е. Данилова: *«Кватрочентистская картина разновременна, однако разновременность ее существует лишь на сюжетном уровне; композиционно она уже с самого начала столетия строится по формуле пространственно-временного единства»*²⁷¹. В «Бичевании Христа» Христос и юноша в красном облачении (предположительно младший брат урбинского герцога Оддантонио) разнесены по разным концам диагонали, взгляд зрителя неизбежно скользит от одного к другому и обратно; повторяется поза; их также объединяет манера письма: оба принадлежат какой-то иной, вневременной, идеальной реальности, их лица отрешены от происходящего, юноша, в отличие от своих «достоверных» собеседников (предположительно «дурных советчиков»), несовременно бос, а голова его не покрыта. Любопытно, что это же композиционное решение работает и в обратную сторону: близкостоящие фигуры, такие ощутимые и настоящие, делают сцену бичевания более ирреальной – она воспринимается как нечто нездешнее, бестелесное, видение и сон. Уберите правую часть, и сцена уплощается и упрощается, становясь похожей на множество аналогичных сюжетных построений до нее. Забегая несколько вперед, упомянем, что и эмоциональная задача в картине решается специфическими композиционными средствами: чувство униженности, пишет И.Е. Данилова, здесь не только сюжетное, показанное как насмешки и избиение²⁷². Христос унижается в том числе из-за включения в систему неумолимых пространственных законов, в невысказанном для традиционной средневековой иконографии ключе сцена переворачивается, оттесняя своего настоящего героя будто бы на подмости.

²⁷¹ Данилова И.Е., 1975, с. 81

²⁷² Данилова И.Е., 1975, с. 43

Этот же пример Ю.М. Лотман приводит как иллюстрацию к динамическому отношению культурных периферии и центра: если в ранней ренессансной живописи именно периферия изобразительной плоскости была местом сгущения новаторских элементов (пейзажных, бытовых, жанровых), а центр подавался строго канонично, то к XV веку происходит естественный для семиотической реальности процесс – периферия и центр как бы меняются местами, и то, что выступало нонсенсом для предыдущего поколения, становится нормой для творчества Пьеро делла Франчески. Фигуры периферии выводятся на первый план и колористически выделяются, при том что основополагающая смысловая нагрузка по-прежнему лежит на сцене в отдалении.

Из художников Кватроченто для данного исследования важен и «помешавшийся на перспективе» Паоло Уччелло (1397–1475), укладывающийся в «архитектурную» линию в живописи Кватроченто. Скульптурную четкость, лепку контуров Уччелло перенял от работ Донателло (они вместе совершили поездку в Падую в 1444 году). Если посмотреть на композицию из цикла «Битва при Сан-Романо» (1450-е; Флоренция, Уффици, дерево, темпера), написанного по заказу герцога Козимо Медичи, виден живой интерес художника к перспективным сокращениям: он будто нарочно избирает самые сложные ракурсы для своих персонажей. Так в живопись привносится элемент движения, динамики. Уччелло вместе с такими мастерами, как Андреа дель Кастаньо, Беночцо Гоццолли и Филиппо Липпи, обыкновенно относят ко «второму поколению» Кватроченто. Первое поколение охватывает собой первую четверть века – Мазаччо, Брунеллески и Донателло. Если проводить концептуальную границу между живописными «эпохами», то вкратце ее можно охарактеризовать так: первые более сосредоточены на законах восприятия природы, вторых интересуют частные случаи проявления

натуры, ее многообразие, а не общие законы функционирования²⁷³. Третье поколение сфокусируется на изображении природы субъективной, скорее мыслимой и чувствуемой, нежели «видимой». Скажем, Андреа Мантенья в своих художественных поисках будет сосредоточен больше не на отображении природы как она дается глазу, а на том, чтобы создать шифр, передающий современную ему чувственность. Трон Богоматери в его «Мадонне дела Виттория» (1495) – это престол земного правителя, отсылающий к мантуанским обычаям, равно как и арка, обвитая зелеными лозами. Поздние кватрочентисты отойдут от привычной Возрождению – и, строго говоря, готике – идеи стилизации природы, узоров цветов и гирлянд фруктов.

Умбрийский живописец Доменико Венециано (1410–1461) проблематизирует *колорит* – то есть красочное созвучие как целостное явление (колорит относят и к несомненным достоинствам живописи его ученика, знаменитого Пьеро делла Франчески²⁷⁴). Он также обращается к перспективе, но не геометрически, как делает Уччелло, а идет от характеристики трехмерного пространства как единой *оптической среды* и предчувствует открытие *воздушной перспективы* как физической атмосферы («Алтарь св. Лючии. Мадонна со святыми Франциском, Иоанном Крестителем, Зиновием и Лючией», ок. 1440, дерево, темпера, масло. Флоренция, Уффици). Его структурная геометрическая перспектива как бы наполняется воздухом, фигуры моделируются легкими тенями и струящимся между ними светом. Для его живописи характерны прозрачные лессировки: светлые тоновые переходы голубого, зеленого, желтого; серебристый и жемчужно-розовый тона; используется белый. Это, конечно, пока только начальный шаг вперед, но световая живопись

²⁷³Вишпер Б.Р. Там же, с. 366

²⁷⁴В.Н. Гращенко пишет о нем, как о мастере, в чьих работах красочно-эмоциональная образность идеально синтезирована с началами рациональными, геометрическими (Гращенко В.Н. Суждение глаза в теории и практике искусства итальянского Возрождения. История и историки искусства. Статьи разных лет. М.: КДУ, 2005, с. 235)

Венециано, пусть и во многом опирающаяся на позднеготическую традицию, все же несет в себе множество потенций для дальнейшего развития иллюзорного изображения.

Колорит С.М. Даниэль определяет как «истолкование мира на языке цвета»²⁷⁵. Можно сказать, что изменение в колористическом строе итальянской живописи свидетельствует о рождении нового кода и нового типа восприятия действительности. Именно с Ренессанса живопись начинает понимать колорит как способ пластической моделировки форм, а цвет индивидуализируется, и впоследствии оказывается возможным говорить как о колорите национальных школ, так и цветовой манере отдельных мастеров. Если «открытый» и «локальный» цвет иконы был насыщен и самоценен сам по себе, что еще раз выступало подтверждением ее вневременного, субстанциального, постоянного характера, то цвет картины, живущий и работающий в системе отношений, отсылает нас к такой характеристике мира, как изменчивость, и сфокусированность на временных, преходящих аспектах бытия, которым Ренессанс, тем не менее, изо всех сил пытался придать универсальный, абсолютизированный характер. Стоит, однако, оговорить, что в период Раннего Возрождения оптическая световоздушная среда еще только предчувствуется. Прозрачный свет будто бы пребывает в глубинной пустоте между фигурами; это – переходная стадия для становления архитектурной модели единой природной средой.

Еще две новации, важные в творчестве Венециано: пейзаж (пока только как фон композиции – «Поклонение волхвов», 1439–1441, Берлин, Прусские художественные собрания, дерево, темпера, масло), его живописная задача, и портрет («Портрет девушки», 1440, Берлин, Прусские художественные собрания, дерево, темпера, масло), которые он

²⁷⁵ Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. М.: Искусство, 1990, с. 116

наряду с Пизанелло привозит во Флоренцию из Северной Италии. Вообще, итальянский XV век будет примечателен тем, что переосмыслит систему жанров, закладывая основы форм портрета, пейзажа, бытового жанра и натюрморта, которые проживут еще пять столетий, пока живописная система не подвергнется новой мутации.

4.5 Раннеренессансный портрет

Первая половина XV века ознаменуется еще одним значительным событием – рождением светского портрета как самостоятельного изобразительного жанра. Вначале он будет строиться по общей схеме: это всегда профильное погрудное изображение. Таковыми являются, например, «Портрет молодого человека» (1423–1425, Бостон, Музей Гарднер) Мазаччо, представляющий предположительно юного Леона-Баттисту Альберти; «Портрет Лионелло д’Эсте» Антонио Пизанелло (1441, Милан, Галерея Амброзиана); «Женский портрет» работы Антонио Поллайоло (1470–1472) из Музея Польди-Пеццоли в Милане, ранее приписывавшийся Доменико Венециано, и др. Типичным же представителем кватрочентистского портрета зрелой поры, уже второй половины столетия, можно назвать парные изображения: «Портрет герцога Федерико да Монтефельтро» и «Портрет Баттисты Сфорца», его супруги, или Урбинский диптих (1465–1472, Флоренция, Уффици, дерево, масло) кисти Пьеро делла Франческа (1410–1492). Традиция портретного объединения супругов в диптих, которой следует Пьеро делла Франческа, – нидерландская. Передний план, впрочем, носит характер вполне монументальный и активный, что является отходом от северной созерцательности. Композиция каждой из картин выполнена по образцу римских императорских медалей: на это впечатление работают и чеканные профили, и жесткая пластика, и строгая пирамидальная пластическая структура, и сопровождающие надписи в аллегорических «триумфах»,

инсценированных на оборотах. Новаторским является светский характер портретных образов, которые в целом (в портрете герцогини Баттисты все же заметны аллюзии к одной из ипостасей Девы Марии – образу царицы небесной, *regina coeli*: ее прическа украшена жемчугами, знаком чистоты, символизирующими в то время именно Богоматерь. Тем не менее, первоочередным в портретах – особенно герцогском – является именно то, что это люди правящие, активно утверждающие свое присутствие в мире, иначе говоря, тот самый новый тип человека Возрождения) свободны от религиозного духа, ранее имплицировавшегося в донаторские изображения.

Пейзажная эволюция в творчестве Пьеро делла Франческа и нарастание в ней реалистической составляющей хорошо прослеживается на примере двух его Иеронимов. Но прежде чем приступить к их сравнению, хочется отдельно отметить тот факт, что именно к глазу Пьеро делла Франческа апеллировал (трактат «О живописной перспективе») как к имеющему первоочередное значение для живописи: *«Я говорю, что глаз – это первое, потому что именно глаз воспринимает вещи под разными углами и познает их»*²⁷⁶. И тем интереснее художественный метод Пьеро: его пластическая мощь настолько велика, что он изображает не конкретный образ, а скорее прототип или эйдос – нечто оригинальное и притом сущностное. Перспектива у Пьеро структурируется, превращаясь в конструкцию. «Покаяние Святого Иеронима» (ок. 1450, Берлин, Картинная галерея) дает конвенциональный пейзаж, написанный будто бы по джоттовскому фигуративному словарю. Это обобщенная сельская местность с холмами и скалой, поданной скорее как знак, нежели изображение, без привязки к реальной географии. Сам отшельник тоже узнается благодаря каноническим атрибутам. «Святой Иероним с донатором» (ок. 1450, Венеция, Галерея академии) показывает пейзаж

²⁷⁶Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве, Т.2, стр. 27

иного рода: это узнаваемая местность – окрестности Урбино, которую мы уже наблюдали на изображении герцогов Монтефельтро. Итальянская географическая специфика постепенно начинает приобретать статус фигуративного объекта, контекста изображения. Место из абстрактного становится конкретным, но конкретным, как уже отмечалось выше, в своих сущностных основах. Кроме прочего, если у того же Беноццо Гоццоли пейзаж был своего рода набором-перечислением: растительных и скалистых мотивов-«узоров», зверей и птиц («Поклонение волхвов», роспись капеллы в Палаццо Медичи-Риккарди во Флоренции), то Пьеро делла Франческа сосредотачивается скорее на цельной картине, чем ее составляющих, и пишет, исходя из световых особенностей среды. Так пейзаж, над которым главенствуют персонажи, сменяет традиционный декоративный цветной фон, еще сохраняющийся в таком выдающемся, но более раннем произведении этого жанра, как «Портрет Лионелло д'Эсте» Пизанелло (1441, Милан, Галерея Амброзиана). В «Иерониме» из венецианской Галереи Академии важен и композиционный момент: передний план представляет собой живописную среду особого типа. В отличие от остального пространства, он лишен временного единства; святой и донатор (по другим сведениям – неизвестный адорант) объединены в особом смысловом пространстве и, принадлежа на деле разным мирам и эпохам, пребывают тем самым в иллюзионистском (=иллюзорном) фигуративном времени. Как мы в дальнейшем увидим и в других кватрочентистских работах, художники начинают весьма свободно варьировать временные эпизоды и топографию с тем, чтобы добиться в картине нужного визуального эффекта, разнося или объединяя события. В этом приеме можно усмотреть, как изобразительное искусство постепенно вырывается из-под власти литературы: ключевая проблема текстового, последовательного *сюжета* будто бы расчленяется, перестает быть критической для интерпретации системы точкой. Живопись начинает оперировать иными принципами монтажа и в том числе пойдет по линии

распада сюжетности в пользу иных художественных интенций. Путь этот будет очень длинным: едва затеплившись в ренессансном искусстве (в частности, проявлением этого можно считать проблему микеланджеловского *non finito*), к XIX веку он выведет к импрессионистским практикам, а в XX веке – к авангардизму.

Любопытно, что если взглянуть на художественные принципы, XX век оказывается скорее полной противоположностью Ренессанса, нежели логическим продолжателем его открытия: установления определенного изобразительного порядка, тесно связанного с культурой гуманистов и идеями рациональности. Двадцатое столетие, получив в наследство Сезанна и Гогена, принимается отрицать строгие законы не просто ренессансного видения, но творческого видения в целом. Здесь стоит сказать пару слов о взаимоотношениях живописи и поэзии: если кватрочентистские открытия в сфере изображения предвосхитило (и дало им методологическую опору) слово, то в XX веке поэзия самостоятельно открывает новый для себя язык и упивается собственным триумфом, так и не догадавшись, что этот язык пребывал рядом все время, и его не требовалось открывать или изобретать. Когда П. Валери (1871–1945), продолжая дело С. Малларме (1842–1898; забавно, кстати, что тот, очень в русле ренессансной универсалистской парадигмы, целью своей жизни видел создание универсальной Книги с исчерпывающим описанием картины мироздания), становится апологетом новой выразительной способности человека, языка в становлении, идеи, в которой изначально заложена форма, образ (так, визуальное единство страницы изначально является композиционным решением), концепта одновременного сосуществования формы и смысла, он не апеллирует к практикам живописцев, несмотря на тесное общение с ними.

Но вернемся к флорентийскому диптиху. Обратная сторона показывает тех же персонажей, однако уже включенных в некое

церемониальное шествие. Герцог и герцогиня восседают на древнеримских колесницах, которые после Петрарки становятся непременным атрибутом торжественных так называемых «триумфов», в чем можно усмотреть трансформаторский механизм публично-театральных традиций, литургических представлений, о которых шла речь в предыдущей главе. Полководец Федерико II да Монтефельтро облачен в латы, его венчает крылатая Слава. Колесницу Баттисты везут единороги, символ целомудренной и чистой души. Умбриец Пьеро делла Франческа экспрессивно работает цветом, то резко очерчивая фигуры красочными пятнами, то тонко и тщательно разрабатывая цветовые соотношения, прибегая к технике валеров. Он варьирует светосилу цветов (особенно тонко – в пейзаже за спиной герцога и в одеянии герцогини), гармонизируя при этом общее впечатление от картины посредством ввода дополнительных цветов. В его живописи уже возникает *световоздушная среда*, объединяющая планы картины, он сознательно интересуется живописью дневного света, открытого воздуха. Это – одна из ключевых ступеней на пути формирования живописи эпохи Возрождения. Впоследствии ее отточит до совершенства мастер, которого традиционно относят к Высокому Возрождению: Леонардо да Винчи. Профильные портреты работы, скажем, Пизанелло или Доменико Венециано, как бы расслаиваются на две отдельные части – фигуру и плоскость фона. Пьеро делла Франческа углубляет фон, дает ему объем и объединяет с персонажем переднего плана единым пространством и оптической средой. Здесь совершается шаг на пути к изображению не фигур на фоне пространства, но самого пространства с фигурами в нем.

Роспись капеллы Св. Креста базилики Сан-Франческо в Ареццо (1452–1466), созданная Пьеро делла Франческа, – это большой фресковый цикл на тему «Истории Животворящего Креста», успех мастера как художника-монументалиста: некоторая упрощенность форм усиливает

величавость и эпическую торжественность образов, на то же впечатление нацелен и линейный ритм. Механизм живописного дробления фрески на две полярные смысловые части применяется и здесь: в сцене приезда царицы Савской к царю Соломону два временных отрезка, краткий и протяженный, переплетаются, и одновременно архитектурный иллюзорный элемент – колоннада, представленная перпендикулярно к плоскости и видимая как колонна – выступает границей между двумя видами места, естественным и искусственным. Пьеро делла Франческа активно работает со стереометрическими объемами и превращает пустоту в архитектурно организованную среду, задавая тем самым в каждом произведении особый ритм неторопливой величественной гармонии. Так живописными средствами реализуется основная ренессансная интенция на самоутверждение человека, а субъективность получает статус объективного, внеличностного закона. Священное предание получает жизнь, актуализируется всякий раз, когда человек оглядывается по сторонам и соотносит свое бытие с историей. Аспект, на который стоит обратить внимание, – историческая сторона произведения. Это не внемировая, вечная история библейских преданий; вернее, не только она. Вереница послов со свитой, конные и пешие, окольцовывающие их холмы – все это погружено в реальную жизненную практику. Это умбрийский пейзаж, рассказ о городе, в котором устанавливается порядок, и обещание того, что порядок будет поддержан. Это обещание грядущего процветания.

Здесь для нас, опять же, важно то, что фрески собирают в пластическое и образное единство не сюжетная последовательность событий, но их расположение. Два принципа – контраст содержаний и композиционное построение – работают на художественную убедительность цикла. Идейное единство, таким образом, обеспечивается в первую очередь пространственными решениями: комплексы сцен-картин на стенах противопоставлены друг другу и тем самым друг друга уравновешивают. Интересно также то, как в «Истории Животворящего

Креста» пишется свершившееся чудо: персонажи, в отличие от своих североевропейских собратьев, эпически торжественны, но не отрешенны; их вера активно выражается через язык тела и жеста, пластическую (объемную и колористическую) экспрессию образа. Если оглянуться назад, на росписи того же Аньоло Гадди (1350–1396), можно констатировать существенные различия в подходах двух мастеров: их разделяет ключевой поворот – на протяжении веков церковные авторитеты постепенно утрачивают привилегию хранителей мысли; в русле секуляризации идет мощный разворот к непосредственному общению с письменными источниками. В словесной практике это происходит быстрее, чем в живописной: ярким примером подобного «вольного» обращения может служить труд монаха-доминиканца XIII века Якопо да Вораджине (Иаков Ворагинский, Якопо да Вараццо) «Золотая легенда»²⁷⁷ (1250-е): в сборнике житий различных святых канонические тексты перелагаются скорее в духе сказания: народной, легендарно-поэтической, свободной трактовке. Так сама окружающая культурная обстановка подталкивает художника к более творческим, индивидуальным решениям традиционных сюжетов.

Для данного исследования также представляет важность «Рождество Христово» (1470, Лондон, Национальная галерея). Сюжет, который иначе еще называют «Поклонением пастухов», дается Пьеро в качестве некой проекции особого мира, отличного от мира обыденных данностей. Легенда и реальность (два излюбленных места интерпретации ренессансной гуманистической, идеально-реальной доктрины) соединяются в единый образ. Живописный спектакль синтезирует в себе двоемирие веры и окружающей действительности. Художники Кватроченто – и Пьеро делла Франческа в их числе – примечательны еще тем, что собственными средствами изобразительных искусств решают проблему, над которой философская мысль эпохи одержит верх лишь к концу XV столетия. Речь

²⁷⁷Ворагинский Иаков. Золотая легенда. Т. 1. М.: Издательство Францисканцев, 2017

идет о концепции «двух истин» Николая Кузанского, видевшего в парадоксе метод созидания: уже в начале века живопись сотворит самодостаточный мир, где человек представлен не как тварь, но как микрокосм, отражающий подвижную (а не статичную и незыблемую средневековую колыбель), но гармоничную, уравновешенную вселенную, как субъект, наделенный божественным правом – творить. Та же мысль, выраженная другими средствами, пройдет через всю ренессансную философию. Гармония (особенно если говорить о Высоком Ренессансе) – это вслушивание в себя, это созерцание, это сопряжение всех элементов живописи таким образом, что ощущается полнота жизни. И это же – суть флорентийского неоплатонизма²⁷⁸: в частности, таким образом гармонию будет определять Марсилио Фичино (1433–1499) в своей «Платоновской теологии о бессмертии души» (1469–1474). Гармонию и природу ренессансные художники понимали в соответствии с учениями пифагорейцев и Платона. Числовые созвучия и *harmonia mundi* задавали универсум итальянской живописи. Гармония становится «законом природы и структурной основы вещей»²⁷⁹.

Впоследствии, в маньеризме, подобная гармоничность исчезнет: на первый план выйдет именно экспрессия, связанная с нарушением порядка, а *субъективность художественного видения* перестанет сдерживаться *ориентацией на объективные основания* искусства в математике. Творческое воображение начнет опираться не на зрительные закономерности, но на представление о божественной идее, внедряющейся в голову художника. Пространство также получит субъективную трактовку: это хорошо видно на примере «Положения во гроб» Якопо Понтормо (1526–1528, Флоренция, капелла Каппони церкви Санта Феличита, дерево, масло), где образ скорее напоминает даже иконный.

²⁷⁸ По мнению Э. Гомбриха, именно он «откроет для светского искусства эмоциональные сферы, бывшие до того прерогативой религиозного поклонения».

Гомбрих Э. Там же, с. 73

²⁷⁹ Виноградова А.Г. Принцип гармонии в итальянском изобразительном искусстве XV века: теория и практика. М.: Искусствознание, 2012, №01–02, с. 224–257, с. 228

Ломается классический язык ренессансного искусства; недаром этого художника называли «первым авангардистом» эпохи. Идет размыкание и расширение раннеренессансной модели, содержания образа, что ясно видно и в «Мадонне Пезаро» Тициана (1518–1526, Венеция, церковь Санта-Мария Глорियोза деи Фрари), и в «Тайной вечере» Тинторетто (1592–1594, Венеция, церковь Сан Джорджо Маджоре).

4.6 Теория: трактаты об искусстве

Двойственность, или говоря иначе конфликт, между двумя основными интенциями в живописи того времени, которые Л.-Б. Альберти описывает как *изобилие* (сюда же: *разнообразие, детальная проработка*) и *упорядоченность*, выступит одной из типических черт флорентийской живописи 1440-х годов.

Здесь имеет смысл сделать небольшое отступление, чтобы сказать несколько слов об особой форме самоосмысления эпохой живописных поисков. XV век отмечен появлением не только новой художественной формы – картины, но и нового типа литературы об искусстве. Это *теоретический трактат*. Автор в нем выступает уже не как пассивный описатель, но «становится активным реципиентом художественного процесса, сочетающим в себе теоретика, эстетика, художественного критика и педагога»²⁸⁰. Стоит, правда, сделать важную оговорку: кватрочентистские трактаты – не простое описание доктрины новых пластических находок: у нас нет оснований полагать, будто бы они хронологически шли вслед за открытиями художников. Равным образом это и не изложение свежих революционных идей: в конце концов, фигуративный переворот XV века так или иначе опирался на всю

²⁸⁰ Шестаков В.П. Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетейя, 2007, с. 173

западноевропейскую изобразительную практику. Функция трактатов – отчасти даже дидактическая. Они возникают, как только рождается необходимость поднять статус искусства, возведя его на одну ступень с прочими интеллектуальными дисциплинами: Ренессанс, как известно, беспрецедентно высоко поднял статус художника.

В качестве ключевых произведений XIV–XV вв. подобного рода выбраны «Книга об искусстве, или трактат о живописи» (1390-е–1437) Ченнино Ченнини (р. ок. 1370); «Комментарии» (1445–1448) Лоренцо Гиберти (ок. 1381–1455); «Три книги о живописи» (1435–1436) Леона Баттисты Альберти (1404–1472). Завершающим станет «Трактат о живописи» (1490-е–1519) Леонардо да Винчи (1452–1519).

На рубеже веков Ченнини пишет «Книгу об искусстве, или трактат о живописи», имея целью направить начинающих подмастерьев по художественному пути. В главах трактата Ченнини последовательно рассматривает проблемы ремесла и их технические решения, что, по существу, делает «Книгу» компендиумом практических правил, а не в строгом смысле научным трактатом. Однако работа Ченнини важна в своем историческом ракурсе: она одновременно подытоживает опыт итальянского Треченто и является начальной точкой, из которой в эпоху Кватроченто развернется полнокровная концепция живописи. Теория родится из суммы практических обоснований. Наиболее «теоретические» разделы в «Книге» сконцентрированы вокруг понятий, которые очертят горизонт ренессансного изобразительного искусства: линия, светотень, колорит. Ченнини дает немало живописных рекомендаций, носящих средневековый характер. Такова идея без устали копировать произведения старых мастеров, *«и разум, и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвут терний»*²⁸¹. Есть, однако, у Ченнини и положение, свидетельствующее о повороте к новой идейной концепции: помещение

²⁸¹ Ченнини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. М.: ОЗИГ – ИЗОГИЗ, 1933, с. 24

природы в фокус рассмотрения (конструкция «природы» станет для философской мысли Возрождения, в том числе Раннего, одной из основополагающих). Именно *натура* – «триумфальные ворота к искусству», самый совершенный проводник на пути к овладению им. Ченнини ведет речь не о простом подражании. У него уже намечаются категории, на которых в дальнейшем подробно остановится Альберти: предельное чувственное *разнообразие* и необходимость *избирать* наиболее удачные элементы. Натуру, однако, он понимает во многом фрагментарно, штучно, в средневековом ключе – как воспроизведение отдельного объекта.

В «Книге» не найдется еще и тех античного рода представлений о превосходстве формы над цветом, которые позднее обнаружатся в трактатах Гиберти и Альберти. Цвету, колориту Ченнини уделяет внимания не меньше, чем отводит рисунку. Он очень чувственно пишет о красочном решении картины: *«Старайся всегда украшать чистым золотом и хорошими красками, особенно в фигуре мадонны...»*²⁸². Произведение в трактовке Ченнини предстает как нечто драгоценное. Такое отношение сохраняется и к XV веку – у Беато Анджелико, у Джентиле да Фабриано, у сиенцев и даже у Боттичелли. Впоследствии Альберти будет предостерегать от употребления золота: этим ознаменуется один из поворотных моментов в складывании новой эстетики²⁸³. Золото широко использовали византийская мозаика и икона. В потусторонности средневекового золота растворялись пространственные отношения; фигуры пребывали в вечном, неизменном, лишенном конкретности и материальной осязаемости пространстве-фоне, пространстве-свете, пространстве-сиянии, символе трансцендентного. Картина Кватроченто ищет нового трехмерного пространства и объемных фигур, ищет правды натуры. Пространство в ней обретает жизнь,

²⁸² Ченнини Ч., 1933, с. 44

²⁸³ См. «отвергаемая новоевропейским эстетическим сознанием магия золота».

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004, с. 408

становится активным участником происходящего. Совершается переход взгляда от плоскости в глубину: средневековая вертикаль как бы ложится плашмя и становится стрелой пространства-времени, устремленной вдаль, уводящей к *горизонту земного мира*, сливающей время и вечность. А.Ф. Лосев недаром подчеркивал, что пространство в живописи Возрождения с самой ранней поры имеет одну особенность: всегда предстает, как уходящее в *бесконечную даль*. Подобного рода горизонт, помимо оптической, выполняет и смысловую функцию: «*Для Возрождения земля, ее поверхность становится родом экрана, отражающего изменчивую картину неба, с ее вечным чередованием света и мрака, негативно отраженным в постоянном появлении, исчезновении, перемещении и изменении*»²⁸⁴. Действие, ранее происходившее на небесах или в преисподней, теперь концентрируется на земле – то есть на уровне человеческого глаза. Картине имманентен призыв *посмотреть*, из этой интенции, из обращенности к стороннему взгляду сформируется еще одна характерная черта ренессансной живописи – ее театральное начало. Линейная перспектива работает на создание впечатления прорыва плоскости. Ориентация на природу, на наблюдаемое, и иллюзорный характер живописи сделает ее, наиболее адекватно отвечающую задачам эпохи, культурной доминантой в XV веке.

Согласно многим историкам искусства (Ю. Шлоссер, В.Н. Лазарев, В.П. Шестаков), Гиберти, подобно Ченнини, был скорее эмпириком, нежели теоретиком. Здесь стоит упомянуть о специфическом для Возрождения синтезе между полюсами типичной для европейского сознания дихотомии «рационализм – эмпиризм», которую описывает в том числе Б.Р. Виппер. То, что впоследствии будет восприниматься как вещи противоположащие, для ренессансного сознания выступало дуэтом и сливалось в одно: эмпиризм, подкрепляясь научностью и объективностью, становился *реализмом*. Искусством, наравне с наукой, владеет цель

²⁸⁴ Данилова И. Е., 1975, с. 41

познания природы. В «Комментариях» Гиберти²⁸⁵ еще только намечается страстная одержимость научностью, математизацией, объективацией, которую в полной мере продемонстрируют Альберти с Леонардо (и которую в принципе в полной мере продемонстрирует Возрождение с его культом естественной причинности). Однако это уже симптом идейного сдвига, охарактеризованного М. Мерло-Понти: ренессансная живопись пропитана новоевропейским замыслом изучения и овладения природой (в противовес пребыванию в ней). Научная мысль набрасывает взгляд сверху, объективирует предмет. Живопись Возрождения есть отражение тотальной «объективации» сущего, вот почему она так нуждается в опоре на науку. Декарт впоследствии недаром будет апеллировать именно к ренессансной перспективной живописи, рассматривая этот вид искусства в качестве одного из модусов мышления. Э. Панофский говорит о том же явлении применительно к Альберти и Леонардо: перспектива – инструмент, с помощью которого осуществляется процесс объективации, абстрагирования (=обобщения), идеализации субъективно воспринимаемой и разнородной реальности. Перспективная живопись базируется на заранее заданном типе пространства, которое трактуется так, как его понимает новоевропейская наука: однородное, бесконечное, способное к продолжению в любых направлениях. Стоит отдельно отметить, что итальянская трактовка перспективы, ориентированная на объективацию субъективного, расходится с северным ее пониманием как того, что исходит из субъективности, из Я. Именно субъект в Северном Возрождении определял пространственность картины²⁸⁶; отсюда, пишет Э. Панофский, внимание немцев к разным типам пространств. Неснимающееся противоречие (субъективное восприятие объективного) перспективы, с которым итальянское Возрождение столкнется впоследствии (это будет хорошо видно на примере Леонардо), кроется как

²⁸⁵ Гиберти Л. Комментарий II // Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 2 / Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981

²⁸⁶ Панофский Э. Перспектива как символическая форма, СПб: Азбука классики, 2004

раз в двойственности ее природы. Есть у перспективы еще одна особенность: отрицая мистику и символизм, она все же вводит в мир зрителя категорию чуда как того, что непосредственно переживается наблюдателем, естественно вторгается в пространство переживания. Визуальный характер эпохи получает новое толкование и тесно сплетается с мифотворчеством: *«У людей Возрождения было обостренное ощущение значительности своего времени, поэтому они мифологизировали свое настоящее... и всякое творение они тоже переносили в настоящее, уверенные, что каждым своим актом создают новое во времени и новое время»*²⁸⁷.

Стоит, впрочем, отдельно оговорить тот факт, что перспективное изображение – не универсальная живописная техника, но образец, взятый Возрождением за эталон. Панофский, признавая за ней основополагающую для эпохи роль, тем не менее, показывает, что она не может рассматриваться (как утверждали ее апологеты) венцом творчества, неким однозначным решением. Этот род живописи, называемый теоретиками Возрождения *perspectiva artificialis* в противовес *perspectiva naturalis* древних, полон своих условий и частных мест. *«Перспектива Ренессанса — не какой-то верный на все времена «трюк»: это всего лишь частный случай, дата, момент в поэтическом образовании мира, которое с изобретением этой перспективы не прекращается»*²⁸⁸.

Гиберти также постулирует главенство в картине *формы* над цветом. Это вполне античная и очень флорентийская идея, типичная для Раннего Возрождения, чье художественное мышление разворачивалось в категориях пластичности, архитектоники, структурности и наглядности. Линейная перспектива на первый план выводит именно форму, не цвет.

²⁸⁷ Данилова И.Е., 1975, с. 26

²⁸⁸ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992, с. 33

Мысль о превосходстве *рельефа* в дальнейшем станет едва ли не ключевой в концепции Альберти.

Леон-Баттиста Альберти, которому вменяют в заслугу акт исторического самоопределения пространственных искусств, создает «Трактат о живописи»²⁸⁹ в период пребывания во Флоренции в 1435–1436 годах, когда он уже вполне мог ознакомиться с первыми достижениями нового ренессансного искусства: работами Брунеллески над куполом собора Санта Мария дель Фьоре и Оспedale дельи Инноченти (Приютом для подкидышей), статуями для собора и церкви Ор Сан Микеле, созданными Донателло, фресками Мазаччо в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине и его же фреской «Троица» в Санта Мария Новелла. Искусство в глазах Альберти обладает автономным эстетическим значением, оно призвано совершенствовать и радовать человека. Эстетика Альберти – одна из первых крупных эстетических теорий Возрождения. Она носит практический и *реалистический* характер, опирается на античную традицию: стоики, Аристотель, Витрувий, Цицерон. Альберти отказывается выступать в качестве описателя, как делали в Античности, и намерен «заново строить искусство живописи» (здесь обнаруживает себя ренессансный пафос конструирования). Живопись, по его мнению, искусство благородное, обладающее божественной силой: «цвет всех искусств». Первостепенная ее задача – создание сюжетной многофигурной *композиции*, где – яркий пример ренессансного антропоцентризма, сменившего теоцентричность Средних веков – центральное место отводится человеку, – так называемой *истории*, «которая должна отличаться обилием и отбором необходимых вещей»²⁹⁰ (здесь явно прослеживается свойственная Возрождению тяга к превращению мира в *упорядоченный сценарий, каталог*).

²⁸⁹Альберти Л.-Б. Об архитектуре. Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х т. Т. 2 / Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981

²⁹⁰Альберти Л.-Б., т. 2, 1981, с. 338

Если вернуться к тому, на чем мы остановились ранее, то есть конфликту требований упорядоченности и детальности, двойственной механики воображаемого, то яркий пример подобного рода дилеммы можно увидеть в мадоннах фра Филиппо Липпи (1406–1469), где картина («Мадонна с Младенцем. Тондо Бартолини», 1452, Флоренция, Уффици, дерево, темпера) зачастую расслаивается на два плана, и для фигур первого свойственны объем и реалистичность изображения, а при взгляде на второй – фон, ведуту, поясняющие моменты действия – вспоминаются работы средневековых миниатюристов.

Именно композиция для Альберти и современников составляла ядро живописи, и он подробно описывает процесс ее создания. В его трактовке *componimento* (составление, компоновка) выступает как активное действие (к концу XV века, на подступах к Высокому Возрождению, фокус с действия сместится на результат, наглядный пример чему – творчество Леонардо), архитектурное конструирование, *моделирование* пространства картины и фигур в нем. В этом действии участвуют одновременно и художник, и зритель, в акте сотворчества сливаясь в двуединство. Противоречие, для Нового времени характерное, – разъятость субъекта и объекта – Кватроченто неизвестно. Целостность, полученная таким образом, носит *структурный* характер. Цель художника – «красота вымысла» и новая «история»: творческий локус переходит с канона на *сочинение, выдумку, изобретение* – свободную художественную волю. История хороша, когда в ней есть движение: его передача обуславливает свойство живописи быть подобием и иллюзией реальности. Движение в понимании Альберти, тем не менее, еще во многом типизировано. Определенные типажи героев, полагает он, обладают определенным набором движений: мальчики веселы, девы покорны, старцы мудры...

Альберти акцентирует внимание на двух понятиях, имеющих ключевое значение в теории живописи XV века: *изобилие* и *разнообразие*, поняты как *эстетические правила*. Художник словно бы заново собирает мир из деталей, руководствуясь принципом красоты. Именно эта концепция окажет существенное воздействие на новый изобразительный язык ренессансной живописи. Учению о красоте (*idea della bellezza*) в эстетике Альберти отведено центральное место. Он убежден в ее суверенности: идея, свойственная Возрождению в той же мере, в какой не присуща Средневековью. Альберти – проповедник *гармонии*. Он вводит в теоретические построения еще один любопытный элемент – украшение, «вторичный свет красоты», случайное проявление прекрасного. В каком-то смысле можно назвать красоту субстанцией, а украшение – акциденцией. Так в учение о красоте входит элемент произвольности, субъективности, творческой свободы. Кватроченто называют веком многообразия: категории *varietas* и *coria* выступают для культуры того времени стилиеопределяющими (их кульминация пришлась на последнюю треть века). Это первичные типологические характеристики картины мира XV века, каждое проявление которой наделялось подобными определениями (примером можно взять хотя бы культ красноречия). В.Н. Лазарев предполагает, что именно благодаря им и совершился поворот, разделивший XIV и XV век, позволивший уйти от отвлеченного и типизированного в сторону более тесного контакта с натурой; поворот, сформировавший новую способность видения. Как скажет, Л.М. Баткин, *«варьета наиболее очевидно предстает как картина мира и материализуется в парадоксах перечня: в качестве способа организации, открывающейся – прежде всего зрению – вселенной»*²⁹¹. Стихийная созидательность художника онтологизировала жизненное многообразие, внося в изобилие реальности символический, сакральный элемент. *Varietas*

²⁹¹Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990, с. 16

мира упорядочивалось перспективой, расширявшей субъективный взгляд на мир до универсального принципа и обеспечивавшей реалистическое изображение на плоскости трехмерного пространства и объемных тел. Альберти уподобляет картинную плоскость *окну*, открытому в мир, сквозь которое изображение открывается зрителю: перспектива работает как инструмент, позволяющий сдвинуть пространство вглубь и освободить на подмостках место для героя). От обращения к истине веры – к освещению повседневности, к ее онтологизации, превращению в образ бытия и содержание культуры. Стоит, однако, уточнить, что, несмотря на твердую ренессансную убежденность в открытии посредством перспективы реального мира, раскрывающегося перед нами посредством зрительного опыта, *«перспективное изображение не столько «окно» в реальное пространство, сколько язык, на котором художник говорит о реальном пространстве и формулирует опыт зрительного восприятия пространства»*²⁹², недаром тот же С.М. Даниэль называет альбертиевское «окно» *«регулятором визуального поведения»*²⁹³. Ренессанс создает новый код, посредством которого живопись будет говорить еще долгое время, соединив в себе потенции алгоритма для всей визуальной культуры, а визуальность как принцип, вскрытая и поставленная эпохой на первый план, станет для культуры доминирующим вектором художественной организации восприятия.

Благодаря линейной перспективе живопись Кватроченто ориентируется на неподвижность наблюдателя относительно фокальной точки. Здесь кроется противоречие, подмеченное Э. Панофским: ренессансный человек, увлекаемый энтузиазмом, проявил некоторую недобросовестность, позабыв о сферической природе зрения; о том, что глаз не замирает неподвижно в одной точке. Открытие перспективы,

²⁹² Даниэль С.М. Там же, с. 87

²⁹³ Даниэль С.М. Там же, с. 66

ставшей своего рода ренессансной доктриной, позволило кватрочентистам объективировать, рационализировать зрительное восприятие, по природе своей субъективное, математически упорядочить пространство, ранее носившее характер идеологический, умозрительный. Именно рационализованное до предела зрительное восприятие и легло в основу эмпирического мира; мира бесконечного – и при этом устойчивого. Художнику следует изображать лишь то, что видимо (прямо утверждается Альберти), доступно зрению, имеет визуальный образ – очень типичное для ренессансной мысли обращение к конкретной основе. В живописи Раннего Возрождения *«с наибольшей полнотой, в прямом согласии с ее спецификой отражается исторический момент нисхождения индивидуального в пределы общего»*²⁹⁴.

«Трактат» Альберти справедливо называют манифестом нового искусства: в нем определяются принципы художественного совершенства и обозначается идеальная модель картины. Альберти, в противовес бытовавшей традиции, делает упор не на копировании великих мастеров прошлого, а на вдумчивом и кропотливом труде художника, всматривании в натуру и измерении пропорций. Средневековая художественная система коренилась на принципе *повторения*. Основной пафос Кватроченто – *новаторство*. Оно, по замечанию И.Е. Даниловой, составляло главный нерв эпохи, выступало как ее мифология, иконографическое клише²⁹⁵.

4.7 «Третье поколение» живописцев: Мантенья, Боттичелли, Леонардо да Винчи

К 1470–80-м годам на художественную сцену ренессансной Италии выходит третье поколение живописцев. Это падуанец Андреа Мантенья (1431–1506) и флорентинцы Сандро Боттичелли (1445–1510) и Доменико

²⁹⁴ Свидерская М.И., *Итальянская живопись XV века: Проблема выразительности*. Там же, 2010, с. 34

²⁹⁵ Данилова И.Е., 1975, с. 25

Гирландайо (1449–1494); венецианцы Джованни Беллини (1433–1516), Витторе Карпаччо (1465–1526), сицилиец Антонелло да Мессина (ок. 1430–1479), умбрийцы Лука Синьорелли (1445–1523), Мелоццо да Форли (1438–1494), Пьетро Перуджино (1446–1524). Это также Леонардо да Винчи (1452–1519), в своем творчестве осуществляющий переход от Раннего Возрождения к Высокому в форме радикального изменения прежней художественной парадигмы. К этому времени в искусстве XV столетия происходит важный поворот: изобразительная практика, уже раскрывшаяся навстречу человеку и природе, обнаруживает в себе тождество с культурой, и это больше не «перевод» текстовой культуры изобразительными средствами, но самостоятельный и уверенный в праве говорить по-своему изобразительный язык. Культура к тому же начинает восприниматься как человеческая индивидуальность высшего порядка.

Об Андреа Мантенье и его особых отношениях с пространством уже вскользь упоминалось выше, дополнительно же стоит сказать, что он, если следовать терминологии Б.Р. Виппера, привносит в живопись Кватроченто «натюрмортный подход» к изображаемым объектам: напряженную, угловатую, драматизированную форму. Если смотреть на лепку тел в «Святом Себастьяне» (ок. 1480, Париж, Лувр) или «Шествии святого Иакова на казнь» – на фреске капеллы Оветари церкви Эремитани в Падуе (1449–1455), то видно, как вещественно, как окаменело, как скульптурно даны все элементы драмы. При этом благодаря перспективным – субъективным! – решениям художника рождается иллюзия ошеломительной близости: персонажи прямо вторгаются в пространство зрителя, перевешиваясь через парапет. «Мертвый Христос» (1490, Милан, Брера) не излагает события, не предлагает зрителю описания действий и мест – это выдающийся пример экспрессивного визуального изображения чувств. К такому художественному приему станут прибегать и в последующие эпохи развития живописи Западной Европы. Экспрессивный

момент пространства у Мантеньи обособляется от формально-художественной задачи. Изображаемое получает эмоциональную характеристику: фокус восприятия смещается с объективных характеристик предмета на субъективные особенности их восприятия. Живописный язык задает новый код, работающий на принципах, отличных от предыдущей системы «шифра». В этой живописной манере уже определяются «романтизирующие» настроения, противостоящие флорентийским «классическим» идеалам. Нормативность и объективация природы, задача создания целостной гармоничной конструкции постепенно сменяются на изменчивый, эмоциональный, субъективный подход к натуре. Обостренную эмоциональную выразительность, но не трагического, как у Мантеньи, а сентиментального склада, можно будет наблюдать у Пьетро Перуджино (1446–1524). Мантенья же уникален именно тем, что в своих художественных поисках примиряет, синтезирует достижения «тосканской» (структурно-пластический принцип) и «северной» (эмоционально-субъективирующий принцип) линий развития в искусстве.

Еще один важный для исследования момент – это *эффект театрализации пространства*, созданный Мантеньей в Камере дельи Спозы (1465–1474, Мантуя, палаццо Дукале). Семейство Гонзага предстает перед зрителем будто в подобии некоего спектакля – театральный момент явления, подчеркнутый неоднократно повторяемым мотивом раздвинутого или поднятого – скрученного узлом – занавеса, обостряет восприятие зрителя. Равным образом удивителен окулюс, круглое иллюзорное окно – прорыв в голубое небо с облаками в центре потолка, воспоминание о римском Пантеоне. Если в Средневековье пространственные искусства синтезировались на базе реальной архитектуры, то здесь живопись, искусство оптической иллюзии, начинает активно брать на себя роль алгоритма для западноевропейского искусства (примечательно, что это единственное искусство, оперировавшее реальным пространством –

поскольку в его центре стоит новый человек). И Мантенья живописными средствами превращает низкий потолок спального покоя в высокий купол под небом, изменяя реальный облик комнаты. Можно сделать смелое предположение, что это в том числе начало для дизайнерских практик, определенным образом эстетизирующих жилые пространства.

Еще одно имя из плеяды этого поколения живописцев Возрождения – Лука Синьорелли (1445(50)–1523), «поклонник анатомии», ассимилировавший и развивший опыт Пьеро делла Франчески. Для его работ упругая, телесная пластика, объем предметов дополнительно подчеркивается тенями и создаваемыми с их помощью выпуклостями. Это линия к Микеланджело, сконцентрировавшего в себе едва ли не все потенции ренессансной художественной системы; двинувшего ее на новый уровень, где внешнее и телесное выражение получают перевод во внутреннее и бестелесное, возникнут моменты процессуальности и конфликт внутри статуи, приводящий к движению.

Пример «экспрессивного» подхода, гимноподобного эстетизма, представляет собой и творчество Сандро Боттичелли. В данный ряд логично укладываются его работы на античные темы – «Венера и Марс» (ок. 1483, Лондон, Национальная галерея), «Рождение Венеры» (ок. 1482–1483, Флоренция, Уффици, холст, темпера) и «Весна» (между 1485 и 1487, Флоренция, Уффици, дерево, темпера), а также большинство произведений на религиозные сюжеты. Отличие его интуиций от открытий Мантеньи, правда, заключается в том, что у падуанского мастера истина получается путем обнаружения, у Боттичелли же она вновь обретается через откровение, однако отнюдь не в средневековой его трактовке. На художника огромное влияние оказала статуарная пластика, для его метода характерна плавная лепка форм в невысоком рельефе, но более всего – по-новому эффективная роль линии, способной передавать пространство и

объем, а также легкий трепет пронизывающего все движения, оживляющего действие и одухотворяющего материю.

С Мантеней генетически связан Джованни Беллини, что хорошо видно из его работы «Преображение Господне» (ок. 1490, Неаполь, музей Каподимонте). Фигуры на фоне скал, плотно собранные в центре композиции, напряженно-угловаты в мантеньевской манере; все в картине наполнено резкой скульптурностью. Однако нежный природный свет, льющийся с небес, сквозь воздушные легкие облака, на Христа и апостолов, смягчает жесткие, будто изваянные складки их одеяний; Христос и сам, единственный на картине, сияет этим небесным светом, есть *«воплощение в божественном образе ... света, который посылает закат»*²⁹⁶ – весьма в духе натурфилософского пантеизма. Беллини европейское искусство также обязано движением по линии свободного выбора сюжета изображения и личностной его трактовки: так, предельный драматизм библейской сцены Беллини несколько сглаживает – апостолы не простерлись ниц, но сидят у ног Спасителя на земле, а канонично высокая гора из-за перспективного удаления смотрится скорее холмом. Любопытно при этом, что в фигурной композиции на первом плане просматриваются иконные, византийские черты²⁹⁷; Ренессанс то и дело возвращается в своих практиках к предыдущей традиции, никогда не порывая с ней до конца. Реформу в сфере создания особой живописной атмосферы приписывают Леонардо, однако и Беллини находится в поисках: в его «картинах с настроением» (Б.Р. Виппер) уже не свет и тень как способ моделировки объёма, но свет и тень как элементы среды, что наглядно показывает его алтарный образ «Мадонна с младенцем и святыми», или «Святое собеседование» (1505, Венеция, церковь Сан-Дзаккария), где пространство организуется посредством связей между

²⁹⁶ Арган Дж. К. История итальянского искусства. Т. 1. М.: Радуга, 1990, с. 305

²⁹⁷ Арган Дж. К. Там же, с. 304

качествами цвета. Беллини – это также колорит; в том числе благодаря штудиям этого художника колорит приобретет в картине венецианцев решающую роль.

О Леонардо да Винчи нередко говорят как о личности, воплотившей ренессансный идеал человека-микрокосма, человека-универсума. П.П. Гайденко отмечает, что этот универсализм ренессансной личности – ее характерный признак: *«В отличие и в противоположность средневековому мастеру, который принадлежал к своей корпорации, к своему цеху и который должен был достичь мастерства именно в своей сфере, ренессансный мастер, освобожденный от корпорации и вынужденный сам отстаивать свою честь и свои интересы, видит свое принципиальное отличие именно во всесторонности своих умений и знаний»*²⁹⁸. Леонардо сам в первую очередь прибегает к идее универсальности, рассуждая, как должен работать художник (одинаково любить все в живописи), к чему надо стремиться в знании. «Трактат о живописи», составленный учениками и последователями из фрагментов его рукописей, рассматривают одновременно как венец теории искусства XV века, органически связанный с предшествующим периодом Раннего Ренессанса, и окно в дальнейшую художественную традицию, пример классического стиля Высокого Возрождения. В целом, теоретически Леонардо движется в рамках кватрочентистской парадигмы и продолжает линию Ченнини – Гиберти – Альберти, наследуя склонность к *рациональности* (практиковать без науки – как выйти в плавание без компаса; так рождается типичный для Возрождения концепт художника-ученого), все так же опирается на зрение (гимн глазу – «Глаз меньше ошибается, чем разум», итог и окончательный вывод визуального переворота, осуществленного Ренессансом), полагая его совершеннейшим

²⁹⁸ Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник: http://www.rhythmodynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02 Дата вхождения: 20.06.2020

инструментом познания. Однако в его подходе к искусству, особенно визуальному, имеются существенные отличия.

Несмотря на превознесение глаза, Леонардо в своих изысканиях уже натолкнулся на изъяны зрительного восприятия, главным из которых была его субъективность, относительность. Картина (в отличие от иконы, не привязанной к единой точке зрения) и глаз наблюдателя находятся в зависимости: пространственное решение произведения определяет позицию зрителя. Ренессансная перспектива, царствовавшая над зрением и изображением, придавая тем статус универсального закона, – не только формальная категория, но и категория субстанциальная: с ее помощью художник (а впоследствии зритель) дистанцировался от реального пространства и погружался в пространство иллюзорное. Перспектива как зрительная модель пространства, тем не менее, имеет характер абстрактный; это своего рода даже «насилие над зрением»²⁹⁹, поскольку нужно, во-первых, специальным образом строить соотношение ближнего и дальнего пространств, подгоняя одно под другое, и, во-вторых, у зрителя предполагается лишь один глаз, тогда как в реальном мире, на изображение которого претендует перспектива, мы все же располагаем двумя. Поэтому ключевой тезис Альберти о картине-окне Леонардо трактовал уже скорее метафорически. Для него картина подобна *зеркалу*. Как на поверхности зеркала отражается предмет, так он изображается и на картине, правда, с одним исключением: копия будет точной, лишь если мы смотрим на нее одним глазом. В противном случае нам никогда не добиться такого же рельефа, и виной тому не незнание художника. Леонардо выявляет в перспективной организации пространства противоречие, несовпадение. Геометрия уступает место оптике, на смену геометрической перспективе приходят *свет и тень* как характеристики окружающей среды, передний план разъединяется с дальним, но и оптически объединяется с ним, приобретая эмоциональную тональность,

²⁹⁹Даниэль С.М. Там же, с. 88

одухотворяясь, и вместе они образуют два типа реальности внутри живописного единства. Это, в частности, очень наглядно воплощает «Благовещение» (1472–1475, Флоренция, Уффици). Посредством парапета картина расслаивается на две разноуровневые части, и в приближенной к зрителю на зеленой террасе творится таинство, а над обрывом за парапетом – падающая вниз даль, над которой парит взгляд зрителя, открывает бескрайний простор, утопающий на горизонте в жемчужной дымке. Цвет неба здесь тоже уже иной, нежели чем у мастеров Раннего Ренессанса: белесоватый, воздушный, будто скрывающийся в тумане. На его фоне резко выделяются темные кипарисы. Собираются воедино оба плана, по эмоциональному настрою очень разные, посредством нового монтажного принципа – оптического (а не конструктивного, как ранее) эффекта. Этот же эффект, который А. Мальро назовет «струением», и придает «Моне Лизе» столько загадочного очарования (1503–1505, Париж, Лувр, холст, масло). *«Равно поражает при этом субъективная непосредственность воздействия подобной оптики, продиктованная обращением не к разуму и творческой воле, не к инстинкту созидания, прямого конструктивного делания, а всецело к глазу, к силе зрительного впечатления, и ... замечательная правдивость этого впечатления, связанное с ним свежее и острое чувство реальности»*³⁰⁰. Пейзаж с изображением сада дан Леонардо с изумительной тщательностью; и этот цветущий гербарий вновь возвращает нас к тому, что он все же детище Кватроченто с его тягой к детальности, потребностью показать богатство мира (иногда с такой скрупулезностью, что создается впечатление, будто листаешь мировой каталог). «Благовещение» – также замечательный пример сохраняющейся ориентации на натуру: так, орнамент мраморной подставки под Писание, разделяющей Марию и Гавриила, повторяет тот, что Андреа дель Верроккьо, в мастерской которого учился Леонардо,

³⁰⁰ Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры / Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2010. с.86

поместил на гробнице Пьетро и Джованни Медичи в церкви Сан Лоренцо (1469–1472, Флоренция). Крылья архангела также, согласно поздним заметкам мастера, писались с настоящих птичьих крыльев.

Линейно-пластическое построение, мирозидание, архитектоника, структурность, модель – узловые категории Кватроченто – распадаются и собираются в картину, созданную на иных основаниях. *Свет* здесь получает экзистенциальное значение, равно как за пустым пространством признается свойство материальности. Органическая (а не состоящая из элементов, как раньше) целостность обеспечивается благодаря *сфумато* – нежной дымке-вуали, полупрозрачной, размывающей жесткие альбертиевские контуры, превращающей пространство в слитное и неразложимое, в единую оптическую среду, которую в Новое время живопись возьмет за правило (принцип единства природной среды также развернется и в натурфилософии). Основой для нового живописного кода станет идея плотиновской *grazia*. Леонардо, Рафаэль, Джорджоне – мастера Высокого Ренессанса – больше будут опираться на концепцию красоты нерациональной и непропорциональной, красоты огня и звездного света, созерцательной и тесно связанной с жизнью, ее динамикой и текучестью. *«Образ сверхчувственной красоты мира идей переходит в образ красоты Природы, в котором угадываются законы вечного порядка мироздания. Чувство зрения, все более сильная любовь к зримой красоте постепенно выходят на первый план»*³⁰¹. Так светотеневая среда у Леонардо, *кьяроскуро*, становится одновременно средой эмоциональной, пример чему можно видеть в «Мадонне в гроте» (1486, Париж, Лувр, холст, масло). Исполненная нежности, очарования и теплоты луврская мадонна пребывает в ореоле одухотворенного золотистого сияния; в это же сияние включаются младенцы и ангел. Суровый пейзажный фон (скалистый грот) словно бы отгораживает их от остального мира, свет которого едва

³⁰¹Виноградова А.Г. Там же, с. 231

пробивается в центр картины, где таинство и естественная идиллия матери, наблюдающей за младенцами, идут рука об руку друг с другом. Фигуры собираются Леонардо крестообразно, вокруг паузы пустого пространства, их жесты будто работают на уплотнение, ограничение этого пространства, на «сгущение высокой одухотворенной тишины»³⁰². Это уже в полном смысле завоевание Высокого Возрождения, вечно длящееся «прекрасное мгновение», средоточие сущего в конкретной точке бытия. Пространство картины задает не математическая логика. Отныне оно – *«безбрежный простор, вбирающий в себя человеческий опыт или человеческое существование»*³⁰³.

Леонардо, дитя своего времени, недаром видел целью полное овладение той областью природы, которую можно постичь зрением. И недаром именно живопись назначалась им на роль тотального искусства: ведь она, подобно Богу, творила воображаемые миры на основании объективности. Леонардо важно было не столько обозначить материальные обстоятельства некоего происшествия, сколько встроить его в интегрированное единство, энциклопедический свод законов природы – и на это должна была работать удаленная перспектива. Так живопись открывает свое новое ценностное содержание. Примечательно здесь то, что единое пространство – неоднородно; это диалектика воспринимаемого и воображаемого. Строго говоря, это вовсе не единоличное открытие Леонардо; за век до того над проблемой далекого видения и его художественного значения трудились фламандцы. Леонардо да Винчи постепенно отходит от яркой красочности; характерная особенность его картин – тонкая тональная игра, градации теней, бесконечные цветоцветовые переходы: так, «Поклонение волхвов» (1481, Флоренция, Уффици), оставшееся в подмалевке и выполненное исключительно тонами

³⁰²Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры. Там же, 2010, с. 88

³⁰³Арган Дж. К. Там же, с. 317

сепии от светлых до темных, обнажает самую основу живописи Леонардо, существо его технико-технологической «кухни», но также и природу того образного замысла, над которым он работал, по существу, во всех своих произведениях – от ранних – «Мадонны Бенуа» (1478–1480, Санкт-Петербург, Эрмитаж) и «Мадонны Литта» (1490–1491, Санкт-Петербург, Эрмитаж), до «Тайной вечери» (1495–1498, церковь Санта-Мария деле Грацие, Милан) и «Моны Лизы» (1500-е, Париж, Лувр). Трансцендентальное значение события конкретизируется и приобретает личностную окраску. Особо сосредоточиться следует на композиционной детали: помещая Богоматерь в центр картины, Леонардо вводит дифференцированное место. Корни этого решения, весьма близкого амбивалентному характеру Кватроченто, лежат еще в «Чуде со статиром» (1425–1428, Флоренция, капелла Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине, фреска) Мазаччо. Мария находится как бы одновременно в едином пространстве с волхвами и зрителем – и изъята из него благодаря построению картины. Это же членение (совершенно, как неоднократно упоминалось ранее, не средневекового, не текстового, характера) свойственно и «Тайной вечере», где апостолы активно действуют по сторонам одинокой фигуры Христа (любопытно то, что апостолы связаны между собой в том числе жестами тревоги и вопрошания, тогда как Христос дан изолированно от их общей эмоциональной атмосферы), отгороженного от них чисто живописными средствами, помещенного в воображаемо-изобразительном пространстве, отличном от пространства наличного. Здесь у Леонардо да Винчи сливаются идеи одновременно *созерцания* и *зрелища*; кстати, их на полвека ранее соединят итальянские гуманисты. Так, Джаноццо Манетти в трактате «О достоинстве и превосходстве человека» (1451–1452) напишет: *«Рассмотрим ... разнообразные красоты названного выше: неиссякаемость холодных родников, прозрачные воды и такие зеленые уборы речных берегов с разнообразными и несходными оттенками, которые в своей, так сказать,*

зелености отличаются друг от друга. Оглянем пустые бездны пещер, суровые уступы скал, вершины недоступных гор и безмерные просторы полей. А как разнообразны роды животных – и прирученных, и диких? а полет и пение пернатых? а скот на пастбищах? а жизнь лесных тварей? а долины, острова и берега, разнообразно украшенные пашнями и городами? И все это, если мы могли бы увидеть и охватить единым взглядом, душой и глазами, предстало бы перед нами, вот так глядящими и обзирающими, столь удивительным зрелищем, что мы были бы не в силах ни выразить это сполна словами, ни вместить в сознание»³⁰⁴. Земля и небо объединяются в этом акте всеобщего созерцания.

Характерная для искусства Кватроченто «открытость оформляющего жеста» (А.Г. Габричевский), в соответствии с которой картина должна была восприниматься процессуально, в некотором роде как сотворчество (эффект, которого Средневековье знать еще не могло), что опять-таки роднило ее с театром, скрывается за совершенством законченного образа, его новой органической целостности – совершенством подчас недостижимым, потому для данного исторического этапа в развитии художественного образа типична проблема *незаконченности* (см. творчество позднего Микеланджело). Картина перестает быть моделью, становясь картиной в своем традиционном понимании: *визуальным образом мира*. Новая живописная среда одновременно едина и разъята: зрительная целостность сочетается в ней с субстанциальной разомкнутостью – близь и даль онтологизируются, становясь воплощением субъективности и универсальности. Два мира – зрителя и картины – неизбежно отчуждаются, рождая инстинктивную жажду причастности, преодоления дистанции, диалога; окончательного распада ренессансного синтеза личности и мира, земного и небесного еще не происходит. Два

³⁰⁴ Итальянский гуманизм эпохи Возрождения / Под ред. С.М. Стама. Саратов: Издательство Саратовского Университета, 1988. Т. 2, с. 16–18

мира объединяются в акте духовного *созерцания*³⁰⁵. Тем самым фокус стихийного человеческого самоутверждения переносится с активного действия, процесса непосредственного предметного *делания*, на сугубое *видение* – пристальное всматривание и усвоение, постижение и интеллектуально-эмоциональное погружение в видимое всем существом – иначе говоря, на результат и *состояние*. Новая концепция основывается уже не на композиции, а на технике: можно даже заявить, что в каком-то смысле техника – новая техника масляной живописи! – становится равна самой живописи, она и есть – живопись.

4.8 Джорджоне и живопись-созерцание

Джорджоне (Джорджо да Кастельфранко, 1477/1478–1510) наследует у Леонардо способность *передачи эмоциональной среды*. К своей Высокой стадии, к которой относят и Джорджоне, этого представителя созерцательной живописи, Ренессанс уже начинает задаваться вопросом отношения пространства и личности. Природа и человек зачастую *«накладываются друг на друга, сливаясь в единый образ»*³⁰⁶. «Гроза» (1507, Венеция, Галерея Академии) дает любопытную трактовку этой проблемы: это пейзаж с фигурами, где пейзаж оказывается важнее фигур; полноценное его рождение как *поэзии природы*. И одновременно это больше, чем пейзаж, – это *миф*, выраженный посредством природного опыта. Еще одно программное произведение Джорджоне – «Мадонна да Кастельфранко» (ок. 1504, Венеция, Кастельфранко-Венето). Здесь вновь применяется тот же прием, что в «Благовещении» Леонардо: резкое разделение ближнего зрения и панорамного видения. Отдельно интересно, как Джорджоне средствами композиции привносит в сюжет мотив,

³⁰⁵ О живописи-созерцании см.: Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры / Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2010, с.101–123

³⁰⁶ Арган Дж. Там же, с. 305

которого изначально в нем не подразумевалось, – одиночества Богоматери. Традиционная для «святых беседований» пирамидальная схема размещения фигур воспринимается, как нарушенная, при том что формально сохраняется: у трона Марии просто-напросто нетипично высокий постамент. Это замечательный пример психологической иллюзии, созданной исключительно средствами живописи: *«если попробовать вернуть Марию в обычную композиционную ситуацию, снять ее композиционное одиночество, возможно, эта особенная грусть с ее лица исчезнет»*³⁰⁷. Творческая изобразительная мысль тем самым получает фаустовский характер (как известно, Шпенглер признает, что для сложения феномена «европейской души» потребовались две силы – талант систематика и взгляд художника, изумительно соединившиеся в перспективной живописи). Искусство живописи вплотную подходит к стадии своего наивысшего самосознания (лишь ей, скажет Леонардо, доступно непосредственное постижение мира, она – «наука всех наук», корень древа, питающий все: искусства, ремесла, всю сумму представлений о мире) и самостоятельности, обособляясь от прочих пространственных искусств и обретая собственную сущностную специфику как станковая картина, в качестве которой она просуществует без малого полтысячелетия, оказывая при этом непосредственное креативное воздействие на самые новые художественные формы визуальности – сценическое искусство Нового времени, кинематограф и новейшие виды перформативности XX–XXI веков. Новый тип коренной художественной мутации в области визуальности произойдет уже лишь в XX веке, когда культура придет к тому, что откажется признавать за внешним миром его стабильную реальность, основанную на зримом тождестве воспринимаемого и реального, и отвергнет его как видимость, «фикцию».

³⁰⁷Данилова И.Е., 1975, с. 318

Заключение диссертации

Настоящее диссертационное исследование направлено на выявление культурфилософских предпосылок исторического поворота в русле итальянского Ренессанса к новому типу художественного восприятия действительности. В соответствии с целью исследования выполнены следующие задачи:

1. Постулируется общность для словесных и изобразительных искусств задачи *выражения* посредством воссоздания своими средствами образов окружающего мира при разнице методов: литература идет со стороны интеллектуально-эмоциональной, живопись – чувственно-материальной. Кроме того, живопись напрямую связывает материальное и духовное³⁰⁸, а именно эта оппозиция выступает ключевой для эпохи итальянского Ренессанса, который видит свою непосредственную цель в установлении гармонического синтеза между телесно-земной и духовно-небесной ипостасями. Зрительный аспект важен и как связующее звено между другой оппозиционной парой, которую пытался примирить в себе Ренессанс: натурной объективностью и человеческой субъективностью. Художник, получающий в ходе эпохи статус творца, наделяет себя правом избирать в соответствии со своим чувством, мыслью и волей (иначе говоря, способом видения) из многообразия зрительных впечатлений реальные значимые элементы, открывать объективные их свойства, скрытые или явные. Таким образом доказывается, что радикальное преобразование и переосмысление в русле Ренессанса *живописи как главной художественной выразительной формы* является закономерно обусловленным мироощущением эпохи – гуманистическим и миростроительным – и ее концептуальными

³⁰⁸Дмитриева Н. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962, с. 54

устремлениями, то есть потребностью передать определенные содержания наиболее подходящим способом, и ее историческим развитием.

2. Настоящим исследованием утверждается, что глобальный переворот в системе живописного видения в ходе Ренессанса, за начальную точку которого берется XIV век, выступает как внутренний процесс *общекультурного поворота к визуальности*. У всякой формы есть связь с соответствующей программой восприятия: изображение организуется художником согласно творческому замыслу – так, чтобы задать способ его восприятия. И если проследить некую закономерность в развитии истории искусств, то можно видеть последовательное усложнение изобразительных методов и сдвиг от композиции на плоскости к пластике, объему, перспективе; и от самодовления отдельных предметов в пустоте геометрически обозначенного трехмерного пространства к их пребыванию в оптически целостной среде. Причиной технического совершенствования изобразительных приемов и средств служат изменения в понимании задач изображения. Ранее оно должно было выступать в качестве знака предмета. Им обозначались, как правило, субстанциальные черты реальности; аспект же единовременности, неотъемлемое свойство *живописи – оптического подобия*, или *живописи картины*, как правило, игнорировался в *живописи-повествовании*, характерным примером которой является *икона*.
3. Доказывается, что возвращенные в ренессансных словесных практиках (поэтические, литературные, гуманистические штудии) категории упорядоченности, разума, гармонии, завершенности и симметрии, правды природы, созерцания и красоты, абсолютизация человеческой личности, свободная творческая воля и мощное синтезирующее

начало послужили сложению нового способа *визуального мышления*, основанного на принципе визуального подобия (изображать видимое глазом, как оно есть в действительности; разрыва между этими понятиями Ренессанс еще не мыслил) и ставящего во главу угла категории эстетики.

4. Описывается, как живопись Кватроченто начинает оперировать концепциями перспективы, пластики, светотени и единой пространственной среды, выстраивая тем самым собственный художественный язык, *новый код*, отличный от словесного принципа монтажа образа. Этот код несет в себе отношения видимого и изображаемого; композиционные, цветовые, светотеневые решения; баланс статики и динамики, изобразительных и жанровых ориентаций³⁰⁹. Он направлен на создание полновесной зрительной иллюзии. Изображение постепенно освобождается от роли визуального подкрепления слова, а живописный ансамбль обособляется от непосредственной связи (как прямой включенности) с архитектурной системой других пластических искусств, приобретая значение *алгоритма* всей визуальной культуры³¹⁰ в целом. В отдаленном будущем визуальный и словесный образы смогут прийти к гармоничному единству, которое осуществится в *кинокартине*, в новом типе иллюзорного художественного синтеза и новом виде искусства – кинематографе³¹¹, порождениями, ответвлениями («протуберанцами») которого, в свою очередь, станут многие направления и виды художественной деятельности XX века и

³⁰⁹ Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. М.: Искусство, 1990, с. 802

³¹⁰ Свидерская М.И. Стиль в изобразительном искусстве Италии эпохи Возрождения/ Пространственные искусства в западноевропейской культуре XIII–XIX веков. М., ГАЛАРТ, 2010, с.142

³¹¹ «Глаз художника... инструмент чувствительный и активный, как кинокамера в руках великого режиссера», цит. по Арган Дж. К. История итальянского искусства. Т. 1. М.: Радуга, 1990, с. 309

современности.

5. Раскрывается, при помощи каких механизмов обмениваются кодами словесные и иконические семиотические структуры, по своей природе асимметричные³¹². Обмен реализуется посредством *игрового и зрелищного начал* в культурных практиках *театрально-площадного действия* и *ренессансного сада*. В работе исследованы причины, по которым живопись и литература обращаются к театру, и на конкретных примерах проанализировано описываемое взаимопересечение и растущая отсюда культурфилософская динамика между словесным и зрительным аспектами.

6. В диссертационной работе выявлено, что *визуальность как матрица* характерным образом конструирует *проблемные зоны художественной теории, эстетики, культуры, онтологии и антропологии*, на исследовании которых западноевропейская культура будет сосредоточена вплоть до конца XIX века, а после – заинтересуется их ниспровержением: так, вместо описания наличной реальности в терминах достоверности в авангардистских практиках устремятся к моделированию реальности собственного, личного, субъективного восприятия, исследованию своего сознания и его перцептивных особенностей. Вновь произойдет обращение к понятию текста как фундаментального кода культуры, который впоследствии будет интерпретирован как интертекст и гипертекст. Впрочем, это не возврат к старой концепции повествовательности: напротив, метод повествовательности уже окончательно уступит выразительным методам, а сюжетность будет отвергнута в пользу

³¹²Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992, с. 42

характеристики момента, выступая в качестве повода к изображению.

7. Результаты, полученные в процессе исследования, позволяют по-новому взглянуть на роль Ренессанса (и его кватрочентистской стадии) в формировании западноевропейской культурной проблематики и образуют концептуальное основание для понимания дальнейшего соотношения визуальных и словесных практик в истории культуры.

Список использованной литературы

Источники

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Т. 1–2. М.: Издательство всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937.
2. Боккаччо Дж. Декамерон / Перевод Н. Любимова. М.: «Фирма Арт», 1992.
3. Вазари. Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих // Жизнеописание Мазаччо из Сан Джованни ди Вальдарно, живописца. М.: Альфа-книга, 2008.
4. Ворагинский Иаков. Золотая легенда. Т.1. М.: Издательство Францисканцев, 2017.
5. Гиберти Л. Комментарий II Записки об итал. Искусстве. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1938.
6. Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М.: Художественная литература, 1967.
7. Данте А. Малые произведения. АН СССР. Москва: Наука, 1968.
8. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т.1–2. Спб: Academia. 1935. Электронный источник: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01004913779?page=1&rotate=0&theme=white>
9. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. М.: Азбука-классика, 2010.
10. Петрарка Ф. Лирика. М.: Художественная литература, 1980.
11. Салютати К. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). Под ред. Л. М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985.
12. Ченнини. Ч. Трактат о живописи. – М.: ОЗИГ-ИЗОГИЗ, 1933.

13. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век).
Под ред. Л. М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985.
14. Эстетика Ренессанса. Под ред. В.П. Шестакова. М., 1981. [Т.] 1–2.
15. Leonardo da Vinci. Il trattato della pittura. Macro Edizioni, 2013 e-link
http://www.desideriocrea.org/leonardodavinci/downloads/Simone_Casu_Leonardo_Demo.pdf
16. Petrarca Francesco. Canzoniere. BibliotecadellaLetteraturaItaliana. Einaudi, Torino, 1964.

Справочные издания

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств: в 3-х Т. – Москва; Ленинград, 1948–1955.
2. Арган Дж. К. История итальянского искусства. Т. 1. М.: Радуга, 1990.
3. Бенуа А.Н. История живописи [всех времен и народов]. Санкт-Петербург: Шиповник, 1912–1916. Т. 1–4.
4. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1963.
5. Бритова Н.Н., Лосева Н.М., Сидорова Н.А. Римский скульптурный портрет. М., «Искусство», 1975
6. Васильев А. А. История средних веков. М.: Республика, 1993.
7. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры, Т.1–2. М.: Искусство, 1977.
8. Гайденок П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. Электронный источник:

http://www.rhythmodynamics.com/articles/Gaydenko_Newton.htm#02

9. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1–2. М.: Искусство, 1978.
10. Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. 1–2. Москва: Изд-во иностр. лит., 1963–1964.
11. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-и тт. Т.1. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Под ред. С.М. Стама. Саратов: Издательство Саратовского Университета, 1988.
12. Колпинский Ю.Д.(ред.) Всеобщая история искусств в шести томах. Т.3. М.: Искусство, 1961.
13. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. М.,1996.
14. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство 17 века. – Памятники мирового искусства. – М., Искусство, 1971.
15. A Concise Encyclopedia of the Italian Renaissance. Edit. By J. R. Hale. London, 1981.
16. De Sanctis Francesco. Storia della letteratura italiana. Edizione di riferimento: Salani, Firenze, 1965.
17. Gilbert C.E. Italian Art 1400–1500. Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.Y., 1980.
18. Hall J. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Harper&Row Publishers, 1974.

Научная литература по теме диссертации

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004.

2. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М.: Наследие, 1994.
3. Акимова Д.А. Автореферат дис. кандидата искусствоведения. Концепция пространства в творчестве Андреа Мантеньи. Москва, 2008.
4. Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто, М.-Л.: Искусство, 1939.
5. Алпатов М.В., Сененко М.С. Античность в европейской живописи XV – начала XX веков. М.: Советский художник, 1984.
6. Античное наследие в культуре Возрождения. Под ред. Л.М. Брагиной. М.: Наука, 1984.
7. Арасс Д. Деталь в живописи. СПб.: Азбука-классика, 2010.
8. Афасижев М.Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Эпоха Возрождения. М.: ГИИ. 2011.
9. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
10. Барт Р. Мифологии. М.: Директ-Медиа, 2007.
11. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М.: 1978.
12. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989.
13. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.
14. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.
15. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. «Эксмо», 2015.
16. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М.: Издательство «МИК», 1999 (фр. 1994).

17. Беллози Л. Джотто. [пер. с итал. М. Свидерской] М.: Слово/Slovo, 1996.
18. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002.
19. Библер В.С. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. М.: Политиздат, 1975.
20. Бранка В. Боккаччо средневековый. Пер. с ит. [и коммент. Н. Елиной и др.]. М.: Радуга, 1983.
21. Бранский В.П. Искусство и философия. М.: Янтарный сказ, 1999.
22. Булгаков С.Н. Икона и иконопочитание: Догмат. очерк. М.: Крутиц. патриаршее подворье: Рус. путь, 1996.
23. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М., 1996.
24. Бычков В.В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М.: Российская акад. наук, Ин-т философии, 2008.
25. Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб., 2008.
26. Вдовина Татьяна Витальевна. Визуальные исследования: основные методологические подходы / Вестн. Российского университета дружбы народов. Серия: Социология, №1, 2012, С. 16–26.
27. Веселкова Н.В. Методологические ориентиры визуальных исследований / Документ. Архив. История. Современность: сб. науч. тр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. Вып. 17. С. 303–323.
28. Веселовский А.Н. Взгляд на эпоху Возрождения в Италии [1870] // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Под общей редакцией М.П. Алексеева, В.А. Десницкого, В.М. Жирмунского и А.А. Смирнова. Вступительная статья В.М. Жирмунского. Комментарии М.П. Алексеева. Л., 1939. С. 243–252.

29. Виноградова А.Г. Принцип гармонии в итальянском изобразительном искусстве XV века: теория и практика. М.: Искусствознание, 2012, №01–02, С. 224–257.
30. Вишпер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. Изобразительное искусство, М., 1985.
31. Воронцова С.И. Визуальный поворот: а был ли мальчик? Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых Ломоносов, М., 2019: <https://istina.ipmnet.ru/conferences/presentations/370443384/>
32. Габова М.В. Визуальная культура современного общества (опыт типологии) / Человек. Культура. Образование. 2017. №2 (24). С. 30–40.
33. Габричевский А.Г. Мантенья. М., Издательство Советский художник, Творчество №1, 1992.
34. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968.
35. Гачев Г.Д. Развитие образного сознания в литературе. С. 186–311. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., Изд. АН СССР, 1962.
36. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986.
37. Гегель. Г.В.Ф. Лекции по эстетике. М.: Академия наук СССР, 1939–1940, Т. 1–2.
38. Гегель. Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Санкт-Петербург: Наука, 2007.
39. Гинзбург К. Загадка Пьеро: Пьеро делла Франческа. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
40. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. Очерки визуальности — М.: Новое литературное обозрение, 2003.
41. Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения. СПб.: Алетейя, 2017.

42. Горфункель А.Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М., 1977.
43. Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005.
44. Гуревич П.С. Философия человека. М.: ИФ РАН, 2001.
45. Данилова И.Е. Искусство Средних веков и Возрождения. М.: Советский художник, 1984.
46. Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись. М.: Искусство, 1970.
47. Данилова И.Е. От Средневековья к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто. М., «Искусство», 1978.
48. Даниэль С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. М.: Искусство, 1990.
49. Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. М., 1929.
50. Дмитриева Н. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.
51. Дроник М.В. Иконологический метод как средство анализа произведений беспредметной живописи / Манускрипт. 2017. №6–1 (80). С. 62–65.
52. Дюпети М. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Часть 040. Мазаччо. Киев. Издательство: Игломосс Юкрейн, 2003.
53. Загрядская А.С. Символическое в эстетическом мышлении человека Ренессанса / Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А.С. Пушкина. Сер. философия. №02, 2013, с. 106–116.
54. Иваницкая Я.Ю. Иконография человека в ранней Византии: принципы внешних репрезентаций // *Via in tempore*. История. Политология. 2015. №7 (204), с. 70–75.

55. Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. Журнал по философии и прагматике культуры. 2012. №1. С. 184–211.
56. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения; Пер. с греч. (Репринт. изд.) / [Предисл. А. Бронзова]. Сергиев Посад: Свято-Троиц. Сергиева лавра: РФМ, 1993.
57. Иттен И. Искусство цвета. М.: Издатель Д. Аронов, 2004.
58. Кантор М.К. Чертополох. Философия живописи. М.: АСТ, 2016.
59. Категории поэтики в смене литературных эпох. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Сб. статей. М.: Наследие, 1994.
60. Кнабе Г.С. Избранные труды: Теория и история культуры. М.: Летний сад, 2006.
61. Копцев Александр Александрович Богословие иконы на Западе во время византийского иконоборчества (VII–IX вв.) и в дальнейший период // Христианское чтение. 2016. №3. С. 149–175.
62. Козлова С.И. Искусство Раннего Ренессанса во Флоренции. М.: Белый город, 2011.
63. Козлова С.И. Приют нимф и полубогов. Сады Италии эпохи Ренессанса. М.: ГАЛАРТ, 2017.
64. Красота и мозг: Биол. аспекты эстетики / [И. Ренчлер, Б. Херцбергер, Д. Эпстайн и др.]. Под ред. И. Ренчлера и др. Перевод с англ. М. А. Снеткова и др. М.: Мир, 1995.
65. Кузнецова Е.М. Проблема восприятия визуального образа // Наука. Искусство. Культура. 2014. №3, с. 190–194.
66. Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М.: 1979.

- 67.Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. М.: АН СССР. Т.1. Искусство Проторенессанса.1956; Т.2. Искусство Треченто. 1959.
- 68.Лазарева О.В. Перспективы сближения визуальных исследований и культурологии / Человек. Культура. Образование, №3 (33), 2019, с. 54–69.
- 69.Лангер С. Философия в новом ключе: Исслед. символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000.
- 70.Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Избранные произведения. М.: Худож. лит., 1953, с. 385–516.
- 71.Листри М., Куначча Ч. «Виллы и дворцы Италии». М.: АСТ, Астрель, 2015.
- 72.Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998.
- 73.Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. К проблеме иконической риторики/Театральное пространство. Материалы научной конференции – М., 1979.
- 74.Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992.
- 75.Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: «Языки русской культуры», 1996.
- 76.Мазур Л.Н. Визуальный поворот в исторической науке: от текста к образу. Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки Сборник статей. Автор-составитель Е.А. Воронцова; ответственный редактор А.Г. Голиков. М: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2019, С. 52–62.
- 77.МакЛюэн. М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. М., Ника-Центр, 2004.
- 78.Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992.

79. Монье Ф. Кватроченто. Опыт литературной истории Италии XV века. СПб., 1904.
80. Морозова О.В. Методологический анализ структуры иконографического и иконологического методов в историко-архитектурном исследовании / Вестн. Томского государственного архитектурно-строительного университета, №4, 2011, С. 37–53.
81. Муратов П.П. Образы Италии. Т. I. М., 1993.
82. Незерсул С. История об искусстве Флоренции. Город и миф. Ренессанс в Италии. М.: Слово/Slovo, 2020.
83. Оливари М. Джованни Беллини / Мариолина Оливари: [пер. с ит. И.Е. Прусс]. Оливари М. М.: Слово/Slovo, 1996.
84. Панофский Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.
85. Панофский Э. Перспектива как символическая форма. М.: Азбука-классика, 2004.
86. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998.
87. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Академический проект, 1999.
88. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения // Шевелева В.Т. (ред.). М.: «Искусствознание». 3/08. 2008.
89. Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., Художеств. литература, 1961.
90. Пинский Л.Е. Смех Рабле/Реализм эпохи Возрождения. М., Художественная литература, 1961.
91. Пирогов С.В. Горизонты исследований визуального / Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2013. №4 (24). с. 124–131.

92. Пироговская М.М. Зрение и слух: что важнее? Правда ли, что в Средневековье люди все узнавали с помощью слуха и только мы начали видеть по-настоящему. Аудиолекция: <https://arzamas.academy/courses/61/2> Дата вхождения: 08.03.2023.
93. Прокопп М. Итальянская живопись XIV века. Будапешт: Корвина, 1988.
94. Рикер П. Живая Метафора. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2013.
95. Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры/Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2010.
96. Смирнова И.А. Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.
97. Соколов М.Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения. М.: Прогресс – Традиция, 1999.
98. Соколов М.Н. Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. – М.: Прогресс-Традиция, 2011.
99. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. – СПб.: Азбука-классика, 2003.
100. Трушина О. М. Культурно-исторический контекст становления догмата иконопочитания в христианстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. №48., с. 43–49.
101. Тучков И.И. Виллы Рима эпохи Возрождения как образная система: иконология и риторика. М., 2007.
102. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995
103. Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: Наука, 2005.

104. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – Acad, СПб.: 1994.
105. Фуко М. Другие пространства / Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006.
106. Хейзинга И. Осень средневековья. М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995.
107. Хейзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
108. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. СПб.: Университетская книга, 2001.
109. Шестаков В.П. Катарсис. Метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетейя, 2007.
110. Шестаков В.П. Бытовая культура итальянского Возрождения: У истоков европейского образа жизни. – М.: ЛЕНАНД, 2018.
111. Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.
112. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М., 1993.
113. Штелер Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса / Историко-философский ежегодник. – М.: Наука, 2006, с. 320–329.
114. Arnheim R. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. University of California Press, 2004.
115. Waxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, 1975.
116. Blunt A. Artistic Theory in Italy 1450–1500. Oxford, 1940.

117. D'Ancona A. *Origini del teatro italiano: con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*. Torino: Leoscher. 1891.
118. Gombrich E. *Studies in the Art of the Renaissance*, vol. I–IV: *Norm and Form; Symbolic Images; The Heritage of Apelles; New Light on Old Masters*. London, 1966, 1972, 1976, 1986.
119. Humfrey P. *Painting in Renaissance Italy*. New Haven and London, 1994.
120. Kristeller P.O. *Renaissance Thought and its Sources*. New York, 1979.
121. Lee R.W. *UT Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. W.W. Norton & Company, 1967.
122. Mirzoeff N. *An introduction to visual culture*. London, New York: Routledge. 2005.
123. Pächt O. *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2008, Vol. 13, No.1/2 (1950), pp. 13–47.
124. White J. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London, 1957.