

Бог-мастер

О.Дубова

Необходимо различать два понятия: «современная теория искусства» и «теория современного искусства». В первом случае речь идет о совокупности научных представлений, на которых основывается искусствознание в целом (прежде всего история искусства), формулируются ли они сознательно или нет, но они всегда существуют. Во втором случае речь идет о теоретических конструкциях, обосновывающих отличие современного от так называемого «классического» искусства. Как правило, они строятся на противопоставлении «имитативного» и «креативного» и эта новая версия *creatio ex nihilo*, создания из ничего, строго говоря, ближе к мифологическим представлениям о творчестве.

Вопреки обычным представлениям «творчество» в значении «создание нового» возникает задолго до того момента, как оформляется древнегреческая теория творчества-мимесиса. В Древнем Египте словом «hm(w).t» обозначали и искусство художника, и все творения бога Пта, именовавшегося в текстах Нового царства «тот, кто сотворил искусства»¹. Такое создание нового в греческом обозначалось как «пойэсис». Древнегреческое *poiētes* в своем первоначальном значении – это вообще всякий создатель и «делатель» (от *poiēo* – «делаю») и это понятие близко представлениям о демиурге, которые этимологически связаны с представлениями о ремесленном создании нового. Многие оттенки теоретического понятия «мимесис» вбирают в себя древнегреческое значение слова «пойэсис» (собственно «творчество»), в латинском «имитацио» на долгое время сохранится представление не об имитации в современном значении слова, а о воссоздании в аристотелевском смысле.

Перевод знаменитой аристотелевской фразы «искусство подражает природе» вошел в латынь и вслед за тем во все новоевропейские языки, но,

¹ Померанцева Н.А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985. С. 13.

став универсальным и интернациональным, утратил многие оттенки своего первоначального значения. Эта фраза из «Физики»², в которой речь идет о «технэ» в его классическом значении, включающем в себя не только и не столько «изящные искусства», сколько весь спектр человеческих навыков и умений, того, что мы называем «искусностью» или, еще более точно, «целенаправленной деятельностью». И возникающее естественным путем («по природе»), и создаваемое человеческим искусством возникает «ради чего-нибудь» (ἐνεχά του). Если использовать перевод средневековых комментаторов, можно сказать, что человеческое искусство подражает природе по способу действия (modus operandi), претворяя замысел в материал, оформляя материю. Но природа изменяется и формируется изнутри, а все созданное человеческим искусством извне. Эта общая тема восходящих к Аристотелю размышлений о «внутреннем мастере», о подражании «искусству внутри природы» (ars intrinsecus naturae), начиная с Ренессанса, становится эстетической концепцией, но ее разрабатывала и классическая схоластика.

Можно сказать, что в границах онтологии и гносеологии рождалась эстетическая проблематика, которая теперь привлекает внимание теоретического искусствознания. Очень точно писал об этом В.П. Зубов: «...философские воззрения греков на *природу* являлись вместе с тем и, прежде всего их философией *искусства*. Природа мыслилась ими как произведение искусства, на нее переносились категории художественного (respectively технического) творчества. Неслучайно, например, Аристотель так часто пользовался в своей «Физике» образом статуи, изготовляемой ваятелем, или дома, создаваемого зодчим. Не столько произведение искусства мыслилось у него в категориях органических, сколько, наоборот, организм мыслился в категориях художественных (или «технических»), и потому философия искусства, извлекающая из физики и биологии Аристотеля основные свои понятия, возвращает себе то, что принадлежит ей

² Аристотель. Сочинения. В 4 т. М., 1976–1984. Т. 1–4. Т. 3. С. 87.

по праву. То, что в физике и биологии вело Аристотеля к идеализму, к виталистической телеологии, к представлениям о душе, формирующей материю сообразно определенной цели, то в применении к художественному процессу оказывается расшифровкой аспектов и этапов этого процесса, взаимоотношений между художником, материалом и произведением. То же справедливо и в отношении теоретиков искусства Ренессанса, в частности Альберти»³.

Взятое в таком, наиболее общем аспекте, аристотелевское представление о человеческой созидательной деятельности интересно тем, что объединяет, по сути дела, мимесис и пойнсис, повторение и создание нового. Современная теория художественного творчества, безусловно, начинается именно с Аристотеля. Платон интересовался изобразительным искусством лишь как удобным и наглядным примером для критики софистов с их концепцией иллюзии, *arête*. То, что Платон впервые ввел понятие «мимесис» как общетеоретическое, и то, что в его интерпретации оно надолго приобрело негативный оттенок, разделяя непреодолимой преградой подлинное и лишь воссозданное, стало особенностью платоновского отношения к проблеме. Аристотель лишил проблему изображения этического оттенка осуждения и впервые создал основу для дальнейшей общей теории искусства. Аристотелевская постановка вопроса имела две важнейшие особенности. Во-первых, она не рассматривала дистанцию между искусством и действительностью как свидетельство «неподлинности» искусства, но сделала из нее основную черту искусства вообще. Во-вторых, Аристотель вывел проблему за пределы простой констатации копийности искусства. Его сравнения природного и искусственного, естественно порождаемого и создаваемого человеком стали основой для всей дальнейшей линии подобных сопоставлений. Аристотелевское представление о мимесисе универсально, поскольку способно объяснить любое человеческое целеполагание и любую человеческую разумную деятельность. Но возникает

³ *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти // Леон Баттиста Альберти. М., 1977. С. 64.

дополнительный вопрос об оценке изображения. До конца его смогло снять лишь Возрождение. Мимесис для формирующейся новоевропейской теории творчества это прежде всего ремесло, рукотворная «вторая природа». В итальянской традиции впервые «подражательные искусства» (*arti imitanti*) понимаются не по Платону, а по Аристотелю. Вторичность человеческого искусства теперь воспринимается как основная его особенность, которая трактуется без всякого намека на унижающее его сравнение с «подлинной» природой, а как констатация самого факта существования искусства, воссоздающего природу, искусства изобразительного в самом широком смысле слова. Даже когда теоретики прибегают к платоновским терминам, то в их трактовке аристотелевское и платоновское представление о проблеме уже сплавлено.

Вплоть до ренессансной традиции, впервые сблизившей профессиональные и зрительские оценки, материал и замысел противостояли друг другу. Профессиональное «мышление в материале» не интересовало теорию, а «сделанность» изображения была его недостатком, а не достоинством. Несмотря на часто встречающиеся риторические формулы отождествления, у Вазари нет и следа этого неприятия «сделанности». И когда мы встречаем утверждения, что «краска казалась не краской, а живым телом», то акцент здесь делается на качестве изображения, на его виртуозном совершенстве, на тенях, помогающих воссоздать иллюзию телесности, на чудесном колорите, обладавшем особым совершенством⁴.

Остается серьезной проблемой вопрос о том, какими путями формировалась эта новая культура визуального восприятия. Понятно, что Вазари как профессиональный художник может увидеть то, что не всегда разглядит в изображении неподготовленный зритель, но важно другое – культурная ситуация менялась таким образом, что особенности восприятия произведений искусства самыми разными слоями общества и самыми

⁴ Жизнеописание Антонио из Корреджо, живописца // Vasari G. *Le opere...* Vol. 4. P. 115–116; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3 С. 56.

разными профессиональными группами пусть по-разному, но трансформировались. М. Бэксандалл исследует эту проблему, специально касаясь вопроса об изменении навыков визуального восприятия и в тех «субгруппах», которые вовсе не были профессиональными художниками, то есть не обладали теми качествами, которые он называет «зрительными умениями и навыками»⁵. Несмотря на то, что живописец имеет совершенно особые «визуальные навыки», уровень и особенности визуальной культуры общества, в котором он существует, оказываются определяющими.

Интересно сравнить доводы в защиту религиозных образов, которые приводились в это время. Так или иначе, но становится очевидно, что и сам характер аргументации существенно менялся. Так, Иоанн Генуэзский в конце XIII века приводит три довода в пользу образов. Его словарь, как справедливо отмечает Бэксандалл, еще вполне традиционен, но в аргументации проскальзывают новые оттенки. «Знайте, что были три довода для установления изображений в церквях. Первый, для наставления простых людей, поскольку они наставляются ими как книгами. Второй состоит в том, что тайна воплощения и примеры Святых могут быть гораздо живее в нашей памяти, когда они ежедневно находятся перед нашим взором. Третий – чтобы возбудить чувство благочестия, которое пробуждается более надежно тем, что мы видим, нежели услышанным нами»⁶. Подготавливалась почва для новой культуры восприятия, а сами эти изменения захватывали все области. Оправдание зрительных впечатлений и обоснование их суверенности через апелляцию к их роли для воспитания благочестия было новым и по сравнению с византийскими аргументами в защиту образов, и по сравнению со специфическим преломлением подобных доводов в древнерусской культуре. Изображение не может заменить ничто. И теперь это уже не только и не столько «библия для неграмотных», сколько самостоятельное средство воздействия на умы и сердца людей, которое не может заменить никакое

⁵ «Visual skills and habits». См.: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...* P. 40–41.

⁶ *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy...* P. 41.

слово. В опубликованной в 1492 году проповеди доминиканца Фра Микеле новые оттенки аргументации еще более явственны. В его речи те же три довода в пользу присутствия образов в церквях, но способ аргументации значительно более развернутый. Нельзя поклоняться изображениям, но нельзя и разрушать их, памятуя о том, о чем они повествуют.

Традиционная аргументация становится подробной и уверенной. Но такая защита образов почти вплотную приводит к мысли о независимом качестве самого изображения. Парадоксальным образом слова о достойном святого предмета мастерстве живописца встречаются даже в «*De Simplicitate Vitae Cristinae*» Джироламо Савонаролы⁷. Выступая за то, чтобы в церквях не было изображений, он не только аргументирует это особой мощью воздействия зрительного образа, но и ссылается на то, что неумелые изображения посредственных художников вызывают смех. Только работы с подобающими сюжетами и созданные величайшими мастерами достойны того, чтобы находиться в храмах. Эстетическая оценка изображения практически впервые стала настолько значимой, что наравне с традиционными аргументами и контраргументами участвует в многовековом споре об образах. Наступила новая эпоха. И даже последовательный аскетизм Савонаролы странным образом сочетается с требованием высокого эстетического качества священных изображений. «Величайшие мастера», которым одним позволительно работать над храмовыми образами... Это означает только то, что вся прежняя апелляция к чудесам, совершаемым иконами, да и все аналогичные поверья остались в прошлом. Они присутствуют в культуре, но слишком явным стал их рудиментарный характер. Их могут разделять самые темные слои общества, но никогда уже «нерукотворные образы», *images acheropoietai* не станут тем, чем они были для всего общества.

Отныне и навсегда изображение стало рукотворным, его создает мастер, а это значит, что личная виртуозность художника начинает

⁷ На это обращает внимание Энтони Блант. См.: *Blunt A. Artistic Theory in Italy...* P. 46.

замечаться, а чуть позже и оцениваться. Эстетическое чувство все глубже проникало в чувство религиозное. И теперь для того, чтобы не заметить изображения, человеку европейской культуры необходимо будет совершать над собой усилие. Подобно тому, как совершает его о. Павел Флоренский, когда вновь пытается вернуться к средневековому отождествлению образа и прообраза: «Се – Сама Она» – не изображение Ее, а Она Сама, чрез посредство, при помощи иконописного искусства созерцаемая. Как чрез окно, вижу я Богоматерь, и Ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению»⁸. Приводя эти слова Павла Флоренского, исследователь отмечает их близость идеям Иосифа Волоцкого, который призывал поклоняться иконе Богородицы, «яко же самой оной, а не иной». Но с особой силой утвердившая значение изображения, а значит, «инаковости» и «рукотворности» эпоха отделила невидимой чертой эти две позиции. Можно пытаться возродить древнее убеждение в тождественности подобия изображаемому, но это сознательное стремление навсегда разделено с подлинным средневековым отношением к иконе границей, прочерченной ренессансной культурой.

Если средневековые сравнения Бога и мастера только с большой долей условности можно рассматривать как эстетические, то ренессансные интерпретации этой темы впервые приобретают ясный художественный оттенок. Например, для ренессансной традиции важно, что первые люди имели своим примером «столь прекрасный образец мироздания»⁹, а их искусства были подобием искусства Бога-мастера. Это Господь явил миру первоначальную форму скульптуры и живописи. От его созданий позже путем подражания возникли скульптура и живопись. И смогло произойти так именно потому, что в божественном искусстве они были уже заключены, как и предшествующий им рисунок. Поэтому не египтяне и не халдеи изобрели

⁸ Флоренский П. Собрание сочинений. Париж. 1985. Т. 1: Статьи по искусству. С. 223, 226. Цит. по: Бычков В.В. Русская средневековая эстетика... С. 232.

⁹ Вступление ко всему сочинению // Vasari G. Le Opere... Vol. 1. P. 221 Вазари Д. Жизнеописания... Т. 1. С. 163

рисунок. Он существовал изначально. Это основа божественного искусства¹⁰. Ренессансная концепция человека как второго Бога, способного создавать новый совершенный мир, наиболее полно отразилась в теории искусства этого времени, но она же была основой философии Нового времени с ее идеей о самостоятельности человеческой воли и воображения. Николай Кузанский писал в своем сочинении 1458 года «Берилл»: «Человек есть второй бог. Как бог – творец реальных сущностей и природных форм, так человек – творец мысленных сущностей и форм искусства»¹¹. Живопись вновь создает все видимые вещи, а живописец «как бы уподобляется божееству, создавая при помощи своей живописи живые существа»¹². Создание этих вещей может быть не только изображением, но и вполне наглядным построением модели мира, «демонстрацией» в том значении, которое это слово приобрело во времена Альберти¹³.

Коль скоро живописец способен повторить Природу и даже может выдать свои создания за реальные вещи, он на деле показывает свою способность быть «вторым Богом». Собственно, в этом значении и говорит о человеческом творчестве Николай Кузанский, когда видит его суть в создании «мысленных сущностей и форм искусства». Даже если принять за обычную метафору утверждение о том, что зрители воспринимали модели Альберти как реальные вещи, сами эти «демонстрации» уравнивали искусство человека и искусство Бога-мастера. Человек оказывался способным не только восхищаться божественным искусством создания реальных вещей, не только воссоздавал их своими изображениями, но и пытался повторять мастерство Творца в маленьких моделях огромного мира.

¹⁰ «...в обоих искусствах рисунок, представляющий собой их основу и, более того, самую их душу, в коей возникают и коей питаются все действия разума, уже обладал наивысшим совершенством при возникновении всех остальных вещей. Когда всевышний Господь, создав огромное тело мира и украсив небо яснейшими его светилами, спустился разумом ниже, к прозрачному воздуху и тверди земли, и сотворив человека, явил вместе с красой изобретенных им вещей также и первоначальную форму скульптуры и живописи» См.: Вступление ко всему сочинению // *Vasari G. Le Opere...* Vol. 1. P.116; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 1. С. 157.

¹¹ *Кузанский Николай. Сочинения. М., 1980. Т. 2. С. 99.*

¹² *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве...* Т. 2. С. 39.

¹³ Там же. Т. I. С. XXIV–XXV.

Мира ночного с сияющими предрассветными звездами и луной и мира дневного, освещенного блеском солнечного света. Для Альберти эти модели были куда важнее, чем просто демонстрация ремесленного умения. Это было соперничество с Творцом. И слова Кузанца о том, что «человек есть второй бог» становились в этой попытке померяться мастерством с самим Богом настоящим кредо художника. С другой стороны, убеждение в том, что господь создал тело мира, делало бессмысленным спор о дистанции между замыслом и воплощением, а это уже был путь к опровержению иконоборчества. Deus-artifex способен максимально точно воплотить свой замысел, и это именно вещественное, предметное воплощение. Это уже не Слово, не Логос, предшествующий творению не только по времени, но и по месту в иерархии ценностей, но, скорее, некий высший аналог замысла художника, который всегда видит будущее произведение в материале. И точно так же, как и *conpetto* в ренессансной художественной теории, смысл этого предварительно воображаемого произведения в его осуществлении. Создавая мир, Deus-artifex воплощает предварительный замысел, а мир становится осуществлением высшей художественной идеи. Этот мир больше не рассматривается как утрата чистоты идеи при ее воплощении, как затемнение эйдоса, который как бы утрачивает истинность по мере погружения в косную материю. Эйдос перестает излучать свет в темноте материи, *hyle*. И именно поэтому критика внешней красоты лишается теперь своего логического и этического оправдания, становясь почти богохульственным недоверием к мастерству Творца.

В общей эволюции европейских представлений такой явный акцент на созданность мира, на деятельность Бога-мастера предопределен вполне земной ролью самого мастерства. Профессиональные навыки и умения свободного человека лишаются античного позора и печати рабской прикованности к физическому труду, теперь в мастерстве есть смысл и впервые созданы все условия для появления чувства цеховой гордости профессиональными умениями. Deus-artifex (в отличие от своего стоического

прообраза) отныне и навсегда свободен от разлада между идеей и претворением. И именно осуществление замысла становится важнейшей частью его мастерства – доказательством высшего умения. Шедевр, создаваемый подмастерьем, теперь имел и свой высший прообраз в созданном творцом, а каждый ремесленник мог соревноваться и мысленно вступал в такое идеальное соревнование с божественной способностью к созиданию. Представление о совершенном собственном произведении постоянно перекликалось с тем представлением о высшем совершенстве, которого достиг бы сам создатель, если бы занялся такими маленькими предметами, которыми занимается ремесленник. Мастер небесный и мастер земной постоянно вступают в соперничество. В первоначальном варианте предисловия к жизнеописанию Антонио да Сангалло Младшего Вазари дает свой вариант ответа на вопрос о том, как соотносятся творения Природы и создания рук человека, как сосуществует естественное и созданное посредством искусства. Он отвечает на вопрос, встававший в культуре с тех пор, как человек стал отличать себя от всего остального мира, и ставившийся всякий раз по-новому. В ренессансном варианте ответа главным оказывается возможность гармонии между естественным и искусством, между природой и человеком. Они взаимно необходимы друг другу. Природа создает первоначальный, еще грубый и необработанный материал, который превращается в подлинное произведение лишь человеком. Грубая природа становится «украшенной» благодаря человеческому искусству и его способности к творчеству, дарованной небесами. Только человек может «проявить» природу, как бы освещая ее лучами разума. И точно так же, как ночью не видны красоты мира, так неразличимы они и в невозделанной, аморфной, первоначальной природе – природе естественной. Старая тема превращения первоначального хаоса в упорядоченный и прекрасный космос имеет здесь основной лейтмотив – возделанность природы, рукотворность ее «украшенного» варианта. Вазари пишет: «А художники, соревнуясь, совершенствуются в своем деле и обретают славу вечную, ибо, подобно

ярчайшему солнцу, посылающему лучи свои на землю, делают мир еще более украшенным и прекрасным. Ибо великая мать наша, породившая наших предков, благодаря их творениям, число коих растет бесконечно, очищается от грубости и становится из необработанной возделанной и красивой. А небеса, дарующие при рождении разум, любясь столь прекрасными сооружениями, созданными фантазией, радуются, видя, в каких божественных и грандиозных сооружениях проявляется человеческий разум»¹⁴.

Фантазия едина с природой, поскольку именно в воображении человека проявляется творческая сила природы и неба. Понятия эти Вазари практически не разделяет, как не разделяет он «творения предков» и творчество современников. Все усилия людей по преобразению, очищению и украшению природы сливаются в единое усилие. Подобно тому, как поле, обрабатываемое из поколение в поколение, дает все более щедрые урожаи, так и природа совершенствуется из века в век. Творческие силы человека, направленные на создание более совершенной «второй природы», умножаются, многократно усиливаются преемственностью человеческих способностей создавать новое и привносить это новое в реальность. Неустроенная земля, с одной стороны, представляется таким же воплощением хаоса, каким она казалась и античным авторам. Но постепенно начинает все яснее звучать новая нота, связанная с признанием самобытного совершенства природы, не претерпевшей еще изменения от человеческой деятельности. Право на действие естественного закона и обязанность внимательно исследовать собственные *ragioni* природы, ее изначальные «разумные основания», логически связаны между собой.

Ренессансная традиция сливает эти две темы: *natura inculta*, невозделанная природа, и природа усовершенствованная. Наиболее ярко это слияние проявляется в концепции, звучащей и у Вазари, согласно которой

¹⁴ Жизнеописание Антонио да Сангалло, флорентинского архитектора // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 4. С. 88.

человек рассматривается как завершитель и продолжатель творения. Это подразумевает одновременно и уважение к логике самого творения, и представление о деятельности человека, ставшей логическим завершением того, что существовало до него и существовало по своей собственной или, точнее, привнесенной высшим разумом логике. Позже эти линии расходятся, воплощение такого расхождения мы видим в последовательной смене пейзажного английского парка, своего рода художественного отражения *natura inculta*, регулярным, так называемым французским парком. Исследователями замечена одна существенная закономерность ренессансного способа восприятия пространства и, соответственно, метода его изображения на плоскости. Эта особенность заключается в противопоставлении природы, которая чаще всего как бы выносится в глубину композиции, и жизненного пространства человека. Отдаляясь, уходя в третье измерение, природа отделяется невидимой чертой от более близкого плана, где действуют персонажи картины. Это новая по сравнению со Средневековьем особенность организации изображения, и в ее основе лежит новое представление о человеке и природе, не вовлеченной еще в жизненное пространство, в сферу деятельности человека. «В искусстве Средневековья человек существовал в природе и вместе со всей природой, со всем миром земным был противопоставлен миру внеземному, небесному. В искусстве раннего Возрождения антитеза сохраняется, но меняет свой характер. Человек существует в замкнутом архитектурно устроенном мире, представляющем собой некое «*hortus conclusus*», безопасное, огражденное земное пространство, выделенное из необъятного и неоформленного земного же пространства посторонней ему, им не освоенной и не подчиненной, естественной природы»¹⁵.

Дистанция между естественной природой и природой, уже преодоленной, переоформленной с помощью человеческого искусства не только визуально наблюдается нами в живописных композициях эпохи, та же

¹⁵ Данилова И.В. Искусство Средних веков и Возрождения... С. 105.

дистанция зафиксирована в многочисленных трактатах кватрочентистских авторов. Возможно, самое знаменитое рассуждение на этот счет мы встречаем у Альберти, когда он говорит об опасностях открытой местности, о ветрах, дождях, зное и холоде, которые способна преодолеть архитектура, защищающая человека от дикой природы, создающая вокруг него особую, вновь созданную «вторую натуру». Эта новая рукотворная природа в отличие от окружения целиком приспособлена к нуждам, потребностям и комфорту человека¹⁶. Симметричный, гармонически устроенный и упорядоченный мир пространства, где живет и действует человек, всегда оказывается на переднем плане, а пейзаж, естественная природа отдалены. Часто между ними проходит вполне зримая граница. Подобно реке, разделяющей два пространства в «Озерной мадонне» Беллини, эта граница создает безопасную дистанцию между человеком, миром, который он созидает своими руками, и миром, который ему неподвластен, а потому и опасен. Впрочем, чувство опасности, исходящей от дикой природы, присуще многим культурам. И не так уж далека от ренессансного ощущения дистанции между двумя мирами символика темного леса, настоящего царства смерти, где полновластной хозяйкой является Баба Яга, Прозерпина русского леса, как назвал ее Пропп в своем исследовании русской сказки. Неустроенная природа всегда опасна, она лишена самостоятельной жизни, она становится и угрозой для жизни человека. Лишь в той мере, в которой природа вовлечена человеком в его деятельность, в его преобразующий природу пойнэсис, она возвращается из стихии небытия к жизни, жизни в новом, преобразованном человеческим искусством виде.

Ренессансное отношение к непеределанной природе сохраняет в себе почти средневековый страх перед ней. Лишь в той мере, в которой эпоха барокко откроет природу в науке, она сможет по-новому и художественно осмыслить свое открытие, включая стилизованные под дикие пейзажи.

¹⁶ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве... Т. 1. С. 75.

С формальной точки зрения способ организации пространства изображения, при котором оно делится на две основные зоны – передний план, где происходит действие, и пейзажный фон, родился из так называемого ящикообразного пространства. В живописных композициях Джотто передний план организуется как неглубокая сценическая площадка. Характерно, что, по наблюдениям исследователей, архитектурное окружение фигур было не пейзажем, а перенесение в живописную композицию сценических декораций современных художнику театрализованных представлений. Условность такой композиции, основой которой было не непосредственное воссоздание природы, а опосредованное ее изображение с использованием образцов театральной декорации, очевидна. Изображение зданий, восходящее к принятым нормам их передачи в декорациях церковной драмы, это своеобразная предшествующая мимесису стадия использования уже созданных искусством образов, предварительный этап обращения к опыту искусства, к манере традиционных норм передачи объекта. Но есть в этом способе организации пространства изображения и что-то гораздо более важное, чем легко наблюдаемая и определяемая нами условность принятой манеры.

При чисто смысловой перегруженности композиций Позднего Средневековья, ориентированной не на зрительный ряд, но на содержательную логику, единственным выходом было то, что Макс Дворжак назвал «заменой беспорядочного изобилия» единым, изолированным действием. Это действие разворачивается на некотором подобии сценической площадки. Можно отнести к этому как к условности, но эта условность единства места, времени и действия ближе к видовому своеобразию изобразительного искусства, чем повествовательность и аллегоризм XIII столетия. Пространство, в котором происходит действие, перестает быть пространством идеальным. Оно приближается к реальности, но происходит это через промежуточный этап условного изображения пространства сценической декорации. Прежде чем перейти к изображению реальной сцены

в реальном пространстве, его готовая модель с уже адаптированной к передаче живописными средствами условностью была заимствована из сценографии. Разумеется, отдельные памятники архитектуры могут быть вполне узнаваемыми, но это всего лишь фрагменты, а общая логика организации окружающего пространства, концепция внешней предметной среды берется в готовом, уже освоенном театральной декорацией виде. Идеальность или, лучше сказать, абстрактность пространства сохраняется в фонах, в пространстве, отдаленном от передней плоскости композиции. Тот процесс, который мы наблюдаем в эволюции рельефа от ящикообразных композиций Нанни ди Банко к живописному рельефу Гиберти и Донателло, где действие происходит в глубине, в воздушной среде, в реальном трехмерном пространстве, шел и в живописи. Фиксируемая исследователями «перенаселенность» переднего фона живописных и пластических композиций раннего Возрождения имела достаточно серьезное основание не только в логике эволюции формальных способов изображения, но и в особенностях меняющегося типа восприятия мира. В этой связи совершенно справедливо было замечено, что для средневекового человека не существовало мира с четкими пространственными параметрами. И это происходило не только потому, что мир был раскрыт в «пространственную неизмеренность небес», но и потому, что мир не был стабилен: реки в нем способны течь вспять, а горы – передвигаться по молитве или по воле Творца. «В итальянской живописи XIV века земля становится тесной именно потому, что она теряет способность раздаваться, менять расстояния. Там, где средневековому человеку достаточно было усилием веры раздвинуть горы, человеку раннего Возрождения приходится протискиваться в расщелины между скалами или тесниться на узкой каменной площадке; размеры фиксируются, расстояния уменьшаются.

В средневековой живописи пространство легко развивалось вверх. Земля словно притягивалась к небу; холмы, горки росли, громоздились, образуя все новые пространственные зоны для размещения деревьев, зданий,

человеческих фигур. Пространство в средневековой живописи было чрезвычайно вместительным, хотя и не обладало трехмерностью. У художников Треченто все предметы, все фигуры оседают, оказываются сжатыми, спрессованными в нижней земной зоне, которая становится тесной, *перенаселенной*. В следующем, XV столетии эта нижняя зона начинает раздвигаться, растягиваться в глубину, отвоевывая у плоскости новое земное пространство – пространство третьего измерения. Однако на протяжении всего XV века это новое пространство трактовалась не как актуальная среда обитания, но как противопоставленное этой среде, расположенной на переднем плане, потенциальное пространство, как своеобразная визуальная модель новой пространственной среды»¹⁷. Заметим, что это уходящее вглубь пространство в значительной степени ирреально, в нем тоже есть условность, хотя это и не условность трансцендентного средневекового пространства – бесконечности, часто передаваемого золотым фоном, а скорее, условность математической модели, но это тоже абстракция, а не конкретный пейзаж. Конкретен пока еще лишь передний план, его осязаемая предметность напоминает рельеф, расположенный на фоне слегка намеченного графически и еще очень условного окружения.

Миметические способы изображения пространственных глубин развивались постепенно, но важно увидеть связь открытия третьего измерения в ренессансной живописи с тем типом отношения к пространству, который был присущ Средневековью. Это пространство было ирреальным, но именно оно подспудно готовило особый способ организации изображения как «второй реальности», развившийся значительно позже. Здесь, как и в случае с использованием сценической декорации для передачи архитектурного окружения, был необходим этот своеобразный первоначальный этап абстрактного решения изобразительной задачи. Не случайно дали расширяющегося вглубь пространства раннеренессансных композиций оказываются почти столь же ирреальными, как и выси прежней

¹⁷ Данилова И.В. Искусство Средних веков и Возрождения... С. 104.

живописи. Уходящий вдаль дольний мир воспринимается как отражение мира горнего – он не населен. Модель пространства всегда условна, даже когда выстроена по строгим законам центральной перспективы и создает иллюзию реальности. Но именно моделирование давало возможность визуально объединить композицию, а ее условность была новым шагом вперед в отличие от тупикового пути фрагментированных эмпирических наблюдений поздней готики. Это был способ возвращение на новом уровне к нормам античного искусства, для которого (как и для философии этой эпохи) естественная связь вещей была, как заметил еще Дворжак, основой живописной реконструкции пространства. С отказом от этого принципа и с заменой естественной, миметической связи на связь идеальную и умозрительную, основанную на далеких от реальности отношениях и законах, распалось само целостное изображаемое пространство. Фрагменты интерьера или пейзажа включаются в изображение лишь тогда, когда этого требует повествование, но в таком случае они не столько служат фоном, сколько представляют собой намек на внешнюю среду, «призванный служить лишь своего рода комментарием к действию, которое протекает в *идеальном пространстве*». В отличие от этого принципа пейзаж или интерьер в композициях Джотто, как отмечает Дворжак, либо становятся сценической площадкой изображаемого действия, либо «композиционным фактором, призванным координировать фигуры»¹⁸. Это внешнее пространство не нейтрально, не сводится к набору фрагментов – намеков, оно само постепенно превращается в среду, в пространство, где происходит действие. Фиксация точных параметров пространства, в котором происходит действие, шло параллельно с определением структуры этого пространства, его геометрической основы, заполняемой фигурами и предметами. Первоначальная математизация этого пространства в теории перспективы была важным шагом вперед даже по сравнению с античностью. Теперь

¹⁸ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. М., 1978. Т. 1. С. 16–17.

пространство было значимо само по себе, а не просто какместилище тел, осязаемых объемов.

В теории Ренессанса появляется важная идея о первичности пространства. Вот как формулирует ее Помпоний Гаурик в трактате «О скульптуре»: «Всякое тело, каково бы оно ни было, должно находиться на каком-нибудь месте, занимать некое пространство. А раз это так, то и мы должны обращать наше внимание прежде всего на то, что раньше существует. Пространство же необходимым образом должно существовать раньше, чем помещенное в нем тело»¹⁹. Само разделение двух пространственных зон на переднее пространство, заполненное телами и предметами, и задний фон преодолевало античную концепцию обязательного телесного заполнения пространства. Бесконечность дали, открывшаяся в Ренессансе, была подготовлена и идеей об изначальном существовании пространства, и средневековым способом восприятия пространства как трансцендентной бесконечности. Обретая реальность, эта бесконечность становилась прорывом в третье измерение, вглубь. Даже передача атмосферы и первые робкие концепции воздушной перспективы были бы немислимы без мистически мерцающих золотых фонов живописи Средних веков.

Композиционное решение всегда обладает качеством некоторого внешнего порядка, ордера, налагаемого на реальность с ее случайностью и неправильностями. Хаотичный мир природы пересоздается художником заново, и те собственно художественные закономерности, на основании которых создается новый мир произведения, наиболее ясно проявляются в композиционных принципах. Неслучайно одной из важнейших характеристик стиля всегда была именно композиция. Орнаментальные, очень прихотливо ритмизированные композиции интернациональной готики сочетают в изящный, даже изысканный узор фигуры людей, животных, стилизованные фрагменты природы. Точность и изящество детали преобразуется в единый ювелирный ажур, где натурализм каждой части

¹⁹ Цит. по: *Bunper Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII–XVI вв. ... Т. 1. С. 96.

снимается в условности и декоративности целого, построенного по законам, далеким от всякого правдоподобия. Иная условность в композиционных решениях Высокого Возрождения. Но и это – условность. Уравновешенные, гармонизированные, приведенные к почти формульному порядку идеальных стереометрических тел, в которые вписываются тела реальные, эти композиционные принципы творят свой вымышленный мир, свою утопию порядка и красоты. Традиционный композиционный треугольник превращается в пирамидальной композиции, столь излюбленной этой эпохой, в сложную, но ясно читаемую стереометрическую фигуру. Дворжак замечает, что если раньше всегда чувствовалось противоречие между рельефом первого плана и перспективным построением пространства, то такая стереометрия композиционных линий придает теперь единство художественному воздействию²⁰. Иными словами, мир художественного произведения, его самодостаточная целостность становятся более важными для выбора именно такого композиционного решения, чем верность эмпирически переданной реальности и точности ее проекции на идеальный экран картины. Но и здесь разная форма принятой условности и принятого способа упорядочивания реальности.

Композиции Перуджино и Фра Бартоломео с их ритмической уравновешенностью прямо противостоят реальности, гораздо меньше склонен к построению работ на основе чисто формальных закономерностей Леонардо, открывающий новые законы художественной формы, более естественные и сложные, но тоже противостоящие хаотическим впечатлениям от реальности, взятой в ее «сыром» виде. В этом смысле эмпирика и явная зависимость от натуральных штудий в готическом натурализме, снимаемая за счет органичности композиционного целого, уступают место новому чувству естественности, когда за основу берется идеализация природного порядка. Этот порядок, закон, правило природы, серьезно занимавшие Леонардо-исследователя, приходят в мир изображений

²⁰ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1. С. 149.

в форме идеального композиционного построения, ставящего все наблюдаемые в живой природе детали на свои, подобающие им места. Здесь нет и следа подчинения эмпирики внешним правилам декоративной компоновки, самым причудливым образом приводящим к единому художественному впечатлению весь пестрый сор остро увиденных и точно переданных деталей, как это было в интернациональной готике. Но здесь и иная форма упорядоченности, нежели в «построенной» картине-иллюзии эпохи Кватроченто. Соотношение того, что Б.Р. Виппер называл умозрительным, а не оптическим реализмом, – всюду разное. Композиции эпохи Раннего Возрождения (в отличие от основ построения картины тречентистской или даже маньеристической) гораздо менее условны и прихотливы, в отличие от произведений Высокого Возрождения – более эмпиричны и зависимы от задачи непосредственного «подражания природе». В них тоже есть своя геометрия, но это геометрия математически выверенного перспективного чертежа, начертательная геометрия проекции, а вовсе не идеализированный закон, по которому будут строить свои работы художники начала XVI века. В одном случае перед нами вспомогательные линии, помогающие правильно и точно спроецировать на экран реальное пространство с объектами, расположенными в нем, в другом – идеальные силовые линии, группирующие на плоскости картины все изображаемое на ней. Цель кватрочентистской композиции – разрыв плоскости и организация такого построения пространства, которое бы идеально изображало иллюзию глубины. Принципы этого типа задают такую меру упорядочивания пространства, которая соответствовала бы максимально точному впечатлению от его глубины.

Математическая строгость расчета и упорядоченность геометрии композиционного решения придают идеальному пространству картины строгость новой, более правильной реальности, идеальность созданного человеком изображения. Но не создание новой, «второй природы», а лишь точность воспроизведения природы подлинной руководит художником. Вовсе

не единство изображения, но стремление к объединению всех впечатлений от реальности становится его главной целью. Единство, законченность, гармонизация самого изображения, плоскости картины как таковой станут заботой у следующего поколения мастеров. Только тогда встала задача добиться художественной упорядоченности самого произведения, организовать его плоскость, не воспринимаемую отныне лишь как простой экран, на который проецируется реальное пространство.

Между прочим, Леонардо не случайно осуждал художников «бессмысленно срисовывающих» через тонкую ткань и не случайно во времена Альберти не возникало и мысли о таком осуждении, казалось само собой разумеющимся и сравнение картины с «пеленой», на которую проецируются фрагменты реальности. К концу XV века плоскость картины это уже не просто прозрачная завеса и уже вовсе не открытое окно. Это плоскость живописного произведения, созданного художником по определенным законам, вовсе не совпадающим с чисто техническими законами стереометрической проекции, сколь бы сложными и хитроумными они ни были. В этом смысле композиции Высокого Возрождения возвращаются не только к новому утверждению плоскости, о чем хорошо в свое время писал Генрих Вельфлин, но и к пониманию компоновки поверхности картины именно как самостоятельной реальности, законы построения которой вовсе не совпадают с элементарными законами переноса на плоскость объемного изображения. Самоценность и даже драгоценность этой поверхности, поверхности произведения, начинают осознаваться именно в это время.

Точность изображения и его формальная правильность заменяются более важным правом «второй природы», ее гармонией, вовсе не совпадающей с элементарным упорядочиванием эмпирического впечатления. И это была вторая сторона закономерности, подчеркнутой в свое время Вельфлином. Он писал в «Основных понятиях истории искусств»: «Кажется парадоксальным и все же вполне соответствует фактам: XVI век плоскостнее XV века.

Правда, неразвитое представление примитивов было, вообще говоря, привязано к плоскости, но все же постоянно предпринимались попытки разрушить ее заклятие, между тем как искусство, вполне овладевшее ракурсом и глубокой сценой, сознательно и последовательно обращается к плоскости как к единственной подлинной форме созерцания, которая в отдельных случаях может, конечно, то там, то здесь нарушаться мотивами глубины, однако все же пронизывает целое в качестве обязательной основной формы. Все достижения более раннего искусства в области мотивов глубины носят по большей части бессвязный характер, и расчленение картины на горизонтальные пласты производит впечатление прямо-таки бедности; теперь, напротив, плоскость и глубина стали одним элементом, и именно вследствие того, что все трактовано в ракурсе, удовлетворение плоскостностью ощущается нами как добровольное; создается впечатление богатства, достигшего величайшей зрелости, простого, уравновешенного и легко обозримого»²¹. Это богатство, не страшась больше выглядеть не справившимся с пространственной глубиной, это единство впечатления, достигнутого на высшем уровне владения сложностью ракурсов и передачей объема, означало и утверждение плоскости как драгоценной поверхности живописи, как самоценного воплощения высшей виртуозности мастера не только в передаче натуры, но и в создании новой гармонии. Даже в тех случаях, когда пласты глубины прерывают плоскостную связь всего изображения, пишет Вельфлин, она вновь утверждает себя уже в качестве композиционного принципа. Глаз следует за движением фигур в глубину в рафаэлевском «Илиодоре», но тотчас же возвращается к поверхности самой картины и «инстинктивно воспринимает левую и правую передние группы как существенные пункты расположенной под дугой сцены»²²

Для симультанизма характерно стремление основываться на тактильных ощущениях. Это было справедливо замечено Б.Р. Виппером, но

²¹ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 128.

²² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства... С. 130.

это не означает равнодушия к пластической выразительности формы, ее зрительной репрезентативности. В культурах разных типов изображение, которое строится на объединении различных аспектов, всегда выбирает наиболее выразительные из них. Достаточно вспомнить фасопрофильные изображения Древнего Египта, в которых всегда избирается наиболее характерный и репрезентативный ракурс каждой части тела, а соединение этих ракурсов создает достаточно выразительную с пластической точки зрения композицию. Даже в том случае, когда мы не имеем дела с изображениями, созданными с использованием объединяющей всю композицию точки зрения, совпадающей с центрально-перспективным построением и ориентированной на зрителя, перед нами всегда достаточно тонко согласованная зрительная система. Ее пластическая выразительность часто даже выигрывает от отсутствия жестких требований сохранения единства ракурса. Достаточно интересна проблема соотношения этого «иероглифического ощупывания», когда каждая часть изображения переносится на плоскость не в том виде, в котором она предстает глазу, но в том, который для нее наиболее характерен. Именно потому выбранный тип условной передачи изображения может быть адекватен иероглифу этой части, с так называемыми тактильными ценностями. Каваллини преодолевал условность симультанализма через слабо и нечетко понятые, но все же используемые вполне сознательно античные пластические ценности. Античность с ее представлениями о зрении, отождествляемом со своеобразным «ощупыванием» зрительными лучами предмета, ближе всего подошла к единому зрительному образу. Оставалось немного – надо было добиться того, чтобы воспринимаемый как бы через осязание мир превратился в зрительную, живописную иллюзию. Здесь и требовалось превращение во-образ, воображение в точном смысле слова. Причем необходимо было правильное воображение, а не то, которое итальянские авторы называли *bizarre* – причудливым. Для этого верного воображения требовалось ощущение дистанции – и мы видим, что оно достигалось

практически за счет вспомогательных приемов: будь то трактовка изображения как видимого через представляемую условную раму или же как написанного на прозрачной завесе – vellum. Но пока все это еще механические и сравнительно простые способы объединения композиции, своего рода технически вспомогательные методы создания единого целого, визуального единства. Но позже возникнут и более сложные способы такого видения, интуиции в первоначальном этимологическом смысле слова, то есть целостного видения.

Даже здание воспринимается как бы через этот vellum, представляя собой наряду с конструкцией и своеобразную картину, фиксируемый с одной точки зрения и целостный фасадный вид. Оно не столько составляется из отдельных деталей, сколько композиционно объединяет их, и это единство вполне наглядно закрепляется в однородности и общей зрительной логике фасадного аспекта, в цельности картинного впечатления от здания. Теперь это уже не просто пластический объем, но картина, которую воспринимают в связи с ее общим окружением, и в которое она сознательно вписывается зодчими. Те же тенденции становятся характерными и для рельефа – прежде чем наш взгляд проследует за каждой отдельной фигурой, как это было в проторенессансном рельефе, он уже схватывает целое. В прежних формах композиция присутствовала, но теперь она уже предшествует. Визуальное единство не просто достигается с помощью тех или иных композиционных приемов, оно становится стилеобразующим фактором. Сначала рельеф задумывается и создается как единое изображение и целостная картина, только потом прорабатываются детали. Но любые, даже самые выразительные фрагменты здесь лишь часть целого, лишь тон в общей симфонии. Тем более это важно для формирующегося в это время типа живописного рельефа, где они всегда воспринимаются на фоне и практически неотделимы от окружающей среды.

Готическое объединение композиции подразумевает слияние множества фигур в одно бушующее целое. Второй стилистической

особенностью такого объединения была относительная самостоятельность движения драпировок – они не подчеркивали, да и не могли подчеркивать структуру тела – в противоположном случае фигура приобретала слишком большую независимость, а это явно нарушало специфическое для готики ансамблевое единство. Проторенессанс выявил самостоятельную выразительность отдельной человеческой фигуры и индивидуальной формы. Движения одежд были успокоены и больше ничего не ограничивало выразительности человеческого тела, скрываемой прежде. Но этот переход к скульптурности отдельной формы сделал обязательным возникновение нового способа объединить несколько независимых фигур в единую композицию. Теперь это не могло быть достигнуто за счет общего, трансцендентного по отношению к каждой фигуре, движения, не могло быть достигнуто и за счет экспрессивного движения складок. Введение архитектурного и пейзажного фона, то есть чисто живописный принцип объединения всех форм в пределах одной целостной картины стал новым методом композиционного решения. Можно предположить, что восстановление значения передней плоскости рельефа имело такое же значение, как и появление идеи «завесы» в живописи – это было техническое средство, помогающее зрительно объединить всю сцену, увидеть ее единым взглядом, воспринять как целое. Античность строила это объединение на ясной считываемости замкнутого контура и на таких вполне наивных способах придания единства общей композиции, как искофеалия, равноголовие или закон единства передней плоскости. Последний принцип позволял формально жестко объединить всю композицию рельефа, когда она представляла как бы движущейся между двух гладких плоскостей. Одной плоскостью был фон, воспринимавшийся как непрозрачный и условный, второй же плоскостью была предполагаемая прозрачная передняя плоскость, ограничивающая все выступающие детали рельефа. Эта своеобразная визуальная граница сохраняется и в рельефах Возрождения, но она

сохраняется не как композиционная условность, а как идеальная предпосылка создания воображаемого единого картинного пространства.

Здесь важно, что композиция уходит вдаль, за эту прозрачную плоскость. И тогда меняется главная роль этой воображаемой передней плоскости – она становится поверхностью, выстраиваемой за ней картины. Живописная композиция, сохраняя переднюю поверхность как физическую данность, создает иллюзорную глубину. Живописный рельеф имеет глубину, которую можно ощутить прикосновением, но его передняя плоскость воображаемая. Но эти принципы как сходящиеся противоположности выходят из одной версии центрально-перспективной организации композиции. Роль передней и задней плоскости сближается. Последняя также становится объединяющей, но уже в другом смысле. Именно она создает картину, чаще всего и являясь слегка намеченной в рельефе картиной, она почти двухмерна. Можно сказать и так: рельеф вырастает, формируется из нее, эти две идеальные плоскости становятся двуединым композиционным визуальным фактором, который приводит все к единому целому. Новое представление о пространстве, о его бесконечности и глубине, рожденное в европейской культуре после античной эпохи ее развития, в Проторенессансе соединилось с античным способом передачи сокращений, который часто называют аспективой. Уже в композициях Каваллини мы встречаем сложные сокращения касетированных потолков, крестовых сводов, уходящих в глубину ниш. Средневековое искусство практически не развивало элементы прямой перспективы, известные с античности. Каваллини же активно ее использует, но как бы остается в пределах работы с фрагментами архитектуры, не переходя к решению проблемы изображения удаленного пространства, которое у него еще вполне условно. Это начало оживления античной традиции, но пока еще не открытие центральной перспективы.

В знаменитом месте из трактата Витрувия, где он говорит о перспективе, она отнесена к тому виду диспозиции или аспекта (как предпочитает говорить римский теоретик архитектуры), который он называет

сценографией. Два других способа передачи здания на плоскости – ихнография и ортография – соответствуют горизонтальной проекции и прямой лицевой проектировке. Сценография, согласно Витрувию, есть перспективная проекция, она «тоже есть абрис фасада, но с уходящими назад боками и конвертированием всех линий к центру»²³. Чрезвычайно характерно, что сценография понимается здесь исключительно с точки зрения эскиза – чертежа. У нее есть свои законы построения, но в целом она приравнивается к плану на грунте и фронтальной проекции. Именно поэтому способ, описанный Витрувием, не мог иметь того революционного значения, которое приобрела центральная перспектива в искусстве раннего Возрождения. С самого начала возникновение нового способа изображения оно было связано не просто с практической необходимостью показать абрис фасада с уходящими назад крыльями, но и с потребностью в реконструкции облика древних сооружений, воссоздания в идеальном изображении античного архитектурного ландшафта. Это обстоятельство предопределило изначальную связь кватрочентистской перспективы и изображения внешней среды. То есть с момента своего возникновения это был не просто чертеж, а визуальное воссоздание, зримо возникающая картина того, что в реальности нельзя было увидеть в подлинном, не искаженном перестройками и разрушениями виде. Ренессансная перспектива была непосредственно связана с умением и стремлением изобразить окружающее пространство, что принципиально отличает ее от античной сценографической проекции. Можно сказать, что античная перспектива была специфическим способом изобразить предмет, ренессансная же перспектива изначально была ориентирована на изображение пространства, бесконечно уходящего в глубину.

Что касается ортогональной проекции, то она с достаточной систематичностью использовалась и в Средние века. Ее применяет Виллар д'Оннекур, но у него она служила вполне практическим задачам, самым

²³ *Витрувий. Десять книг об архитектуре...* С. 27.

непосредственным образом была связана с изображением предмета как такового, а вовсе не предмета в пространстве. Ее использовали для изображения различных аспектов формы, которая вытесывалась из камня. Фактически это был тот же чертеж, в котором дан вид предмета с разных сторон для более точного его воспроизведения в камне. Это была своеобразная инструкция для каменотесов. Этот способ отчасти напоминает идущий еще из архаики метод высекания скульптуры с помощью четырех прямых проекций, когда сначала на гранях рисовался вид будущей скульптуры, а потом скульптор углублялся в материал с разных сторон. Работая всего лишь с четырех точек зрения, не представляя себе статую как круглую и имеющую потенциально бесконечное множество аспектов, мастер неизбежно ограничивался только основными видами – фасом и профилем. Угловатость готовой скульптуры усиливалась и за счет того, что высекание шло прямыми и плоскими слоями²⁴. Более поздний способ высекания, когда мастер совершал круговой обход скульптуры, требовал уже гораздо более развитого пространственного воображения, которое не сводимо к простому переносу графического изображения в объем, своего рода работе по проекции.

Микеланджело, согласно Вазари, впервые использовал метод послойного высекания скульптурного изображения из глыбы, наблюдая постепенное освобождение его модели от медленно уходящей воды. Этот объем рождается сразу, а не складывался из нескольких проекций. Он в чем-то напоминает перспективу-реконструкцию времен Брунеллески, которая не складывала виды с разных сторон, но искала общий вид, синтезирующий впечатление трехмерного пространства. Общим моментом здесь становится зрительное восприятие единой картины, которая не может сложиться арифметически из четырех различных аспектов. Эта высчитанная разноаспектная перспектива больше соответствует ранней стадии формирования такого рода изображений, которые как бы складываются из

²⁴ *Bunper B.P.* Из "Введения в историческое изучение искусства" // *Bunper B.P.* Статьи об искусстве. М., 1970. С. 179.

самостоятельно сокращающихся четырех поверхностей – пола, потолка и боковых стен. Ящикообразное пространство создавало иллюзию относительной объемности и трехмерности, но оно столь же угловато, как и архаическая скульптура. Необходим был переход к изображению увиденного пространства, причем увиденного с определенной точки зрения и сразу, как сразу видел в передней плоскости каменной глыбы объем будущей скульптуры Микеланджело. Те модели изображаемого пространства, которые Альберти назвал «*dimostrazione*», не большая забава, чем ванночка с моделью будущей скульптуры, изготовленная Микеланджело. Принцип один. Это были визуальные модели, помогавшие сразу представить себе будущее произведение и воссоздать его в материале. Важно, что модели, к которым часто прибегали художники этой эпохи, были не простыми игрушками взрослых людей, а способом формирования такого типа визуального изображения, который требовался для создания миметического образа. И скульптура, которую необходимо было представить себе сразу, увидеть в блоке мрамора, и центрально-перспективная композиция в живописи, требующая целостного одномоментного восприятия, предполагают особый тип развитого воображения. Без этапа работы с моделями пространства (как в *dimostrazione* Альберти) или объема (как в описанном Вазари методе Микеланджело) такое воображение формировалось бы с большим трудом.

Был накоплен достаточный запас эмпирических наблюдений и способов передачи отдельных предметов. Веризм деталей в позднеготической живописи и скульптуре часто превосходит любые «подражания природе» ренессансных мастеров, но верность цельному впечатлению от природы требовала качественного скачка, нового принципа подхода к изображению. Модели Альберти помогали создавать это пространство с особым освещением, когда «через крошечное отверстие в небольшом ящике можно было видеть обширные области, пространственный морской залив, а на заднем плане – такие отдаленные земли, что едва можно

было рассмотреть»²⁵. Живописец действительно воссоздавал реальные предметы и создавал иллюзию реального пространства в этих моделях мира. Ясно, что в кватрочентистской теории их значение далеко выходило за пределы чисто технического, вспомогательного средства. Создавая такие модели, человек действительно чувствовал себя повторяющим логику Творения. Вспомним опять слова Николая Кузанского о человеке, который уподобляется Богу – творцу реальных сущностей и природных форм своей способностью творить мысленные сущности и формы искусства, и сравним с ними слова из анонимной биографии Альберти: «Это он называл «демонстрациями», и они были так сделаны, что и знающие и несведущие утверждали, что видят не написанные, а самые подлинные вещи. Демонстрации были двух родов: одни из них назывались дневными, другие – ночными. На ночных <...> показывались <...> мерцающие созвездия, над вершинами скал и холмов появлялась восходящая луна и сверкали предзвездные звезды. Во время дневных демонстраций все было залито светом, и широко сияло все необъятное пространство земли <...>»²⁶.

«Демонстрации» Альберти, вероятно, действительно казались чудом его современникам. Они были как бы реальными, и человек как бы приближался к возможности творить не только «формы искусства», но и «природные формы». Традиционное для экфраз отождествление природы и искусства оборачивается совершенно и неизвестной античной культуре стороной. Совершенно особое чувство реального ландшафта и умение восхищаться пейзажем, видимым днем и ночью, звучат в этих словах, хотя речь идет об искусственных моделях, а вовсе не о настоящем ландшафте. Чтобы так воспринимать «демонстрации», необходимо было предварительно пройти через опыт культуры нового типа, учившей человека видеть окружающее его пространство через призму развивающейся пейзажной живописи. И маленькие игрушечные модели, необходимые Альберти для работы и игры, становились реальной моделью, они словно по волшебству

²⁵ Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве.... Т. 1. С. 42.

²⁶ Там же. С. XXIV–XXV.

оживали в восприятии зрителей, способных и готовых восхищаться жизненностью любого миметического изображения. И там, где речь шла не просто о картине, но о трехмерном и сопровождаемом особыми световыми эффектами моделировании пейзажа, восторгу зрителей не было предела. Это повторение Природы приравнивало человека к высшему Художнику. Сейчас даже трудно себе представить, насколько завоевание возможности точной миметической реконструкции видимого мира было значимо для людей ренессансной культуры. Самый убежденный реалист XIX века все же был далек от того представления о творчестве, которое отождествляло изображение с самим процессом Творения: «...дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных существ, разных животных, растений, плодов»²⁷. Некоторые исследователи считают, что сам принцип построения пространственных композиций у Альберти глубоко мифологичен, воспроизводит библейский миф о сотворении мира. Первым этапом было создание пространственной коробки, затем светотеневая моделировка отдельных элементов тела, третий этап – это компоновка членов, которые должны соответствовать друг другу. Наконец, четвертый этап – это действие, мизансцена, сюжетная ситуация. В этой мифологеме «можно уловить черты традиционной схемы библейского мифа о сотворении мира: создание земли и всего окружения, затем сотворение человека и, наконец, население мира людьми и сотворение человеческой истории»²⁸. Вполне возможно, что слишком прямые параллели между библейскими текстами и текстом Альберти мало что дают. В конце концов мифологизировать можно вообще все что угодно. Но разумеется, представление о Боге-художнике и художнике как «втором Боге» серьезно отличает ренессансную теорию «подражания природе» от позитивистски трактуемого реализма XIX века. Основным же итогом развития представления о Deus-artifex стало оправдание эстетического восприятия мира. И Вазари критикует религиозный фанатизм с

²⁷ Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. М., 1934. С. 101.

²⁸ Данилова И.В. Искусство Средних веков и Возрождения.... С. 45.

его отрицанием земной, внешней красоты, поскольку для него она является таким же несомненным доказательством величия Творца, как и нравственные начала мира.

Эстетика и этика настолько тесно переплетены, что для него абсолютно бессмысленными кажутся любые попытки их противопоставить: «Однако я отнюдь не хотел бы, чтобы кто-нибудь пал жертвой заблуждения. Считаю все нелепое и беспомощное благочестивым, а все красивое и хорошо сделанное – порочным...»²⁹ Если бы они были действительно «любителями честного пути», у них от созерцания красивых святых «возникло бы стремление к небу и к тому, чтобы быть угодным Создателю всех вещей, от которого, как от наисовершеннейшего и наипрекраснейшего, и проистекает все совершенное и все прекрасное»³⁰. Аскетическое отрицание прельщающей и обманчивой красоты лишалось своего основного – этического – аргумента. Созданное Богом-мастером совершенно и заслуживает восхищения, в этой способности оценить высшее искусство и заключается подлинная добродетель, *virtù*, талантливого человека, *uomo virtuoso*.

Сопоставление природы и искусства с этого момента начинает трактоваться как обоснование особого статуса искусства. Ведь «машину мироздания можно назвать великой и благородной живописью, нарисованной рукою Создателя и природы»³¹. Варки в этом месте повторяет слова Кастильоне³². Следует обратить внимание на то, что природа, «машина мироздания», названа «великой и благородной живописью». Эти слова, прозвучавшие как итог ренессансной традиции, стали своеобразным резюме полемики о статусе изобразительного искусства, которая имела длительную традицию.

Европейское средневековье не знало противопоставления искусств и ремесел. Фома Аквинский часто употребляет термин *artifex*, поясняя то или

²⁹ Жизнеописание фра Джованни да Фьезоле ордена братьев-проповедников живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 335.

³⁰ Там же. С. 339.

³¹ *Varchi B. Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti...* P. 39.

³² Ср. *Castiglione B. Il Cortegiano. Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione, a cura di V. Cian, Firenze, 1947. P. 121.*

иное свое теоретическое положение конкретным примером, но имеет в виду и художника, и архитектора, и кузнеца, и любого другого мастера³³. Различие между искусством и ремеслом подразумевало под «искусством» только так называемые семь свободных искусств, куда не включались изобразительные искусства и архитектура. Большинство теоретиков до момента формирования предпосылок для замены цеховой организации специальным обучением художников в современном смысле слова так отличает искусство (*ars*) и художество (*artificium*): «искусство — это вещь свободная, художество же основывается на ручном труде» (Исидор Севильский). Правда, исследователи отмечают и такой факт: на протяжении средневековья то, что мы называем искусствами и ремеслами, обозначалось как *ars* — искусство, а не *artificium* — художество; *architectura ars*, *sculptoria ars* или *sculptoria ars*, *pictoria ars*. Как и ремесла, они отличались от наук, к которым применялось понятие *disciplina*. Гуго Сен-Викторский, например, различал искусство (*ars*), которое приобретает форму в материале путем обработки этого материала (как в случае архитектуры) и науку (*disciplina*), когда оно приобретает форму в мысли³⁴. Для позднеренессансного автора Бенедетто Варки «ручные искусства» (*manuali*, он использует и выражение *chirurgicas*) более низкие, чем искусства «честные и свободные» (*oneste e liberali*). Но здесь появляется важное дополнение, поскольку, согласно Варки, «в живописи и скульптуре физических усилий не так много, а потому никто не запрещает считать их свободными»³⁵.

То, что в представлениях общества даже в эпоху Возрождения долгое время художник ничем не отличался от любого другого ремесленника, косвенно подтверждается и тем, что само слово «художник» как общее понятие почти никогда не использовалось. Были понятия «живописец»,

³³ Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII: Проблемы теории и практики художественного творчества. М.: Искусство, 1988. С. 118.

³⁴ См. Муратова К. М. Мастера французской готики. С. 66.

³⁵ Varchi B., *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti ecc.*, // *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma* / Ed. P. Barocchi. Vol. 1. Bari, 1960. P. 17 с. 393

«скульптор», «ювелир», но их общие черты не принимались во внимание практически до того момента, как в эпоху позднего Возрождения Джорджо Вазари не объединил их под общим понятием «искусства рисунка» и не создал первый прообраз всех современных художественных академий — Академию рисунка — *Accademia del disegno*. Джулио Карло Арган пишет, что именно XVI в. «переходит от понятия «искусств» к понятию «искусства»³⁶. Но в общественном сознании художники в нашем нынешнем понимании не были для современников людьми особыми, отличающимися от других ремесленников талантом и призванием³⁷. Энтони Блант совершенно справедливо рассматривает борьбу художников за право быть причисленными к «свободным искусствам» как форму эмансипации от статуса цеховых ремесленников³⁸. Во всех текстах, связанных с возникающими академиями художеств, как это показано у Юлиуса фон Шлоссера, велась полемика вокруг статуса художников, переосмыслялось понятие «свободные искусства» и «искусства механические», изобразительное искусство сближалось с литературой и музыкой, Академии которых возникали в тот же период середины — конца XVI века³⁹.

В общих чертах можно сказать, что именно роль Академий художеств, возникающих сначала в Италии, а потом в Нидерландах, Франции и Германии была ведущей в этом процессе эмансипации изобразительных искусств от цеховой зависимости. Сходные процессы известны и Северному Возрождению. Борьба за право относить изобразительное искусство к числу «свободных» и здесь шла параллельно требованию отделить художников от представителей других «грубых ремесел». Карель ван Мандер, основавший первую Академию художеств в Нидерландах, предпосылает своей «Книге о

³⁶ См.: *Argan G. G. Storia dell'arte italiana*. Firenze, 1968. V. III. P. 39.

³⁷ *Cole B. The Renaissance Artist at Work: From Pisano to Titian*. New York: Harpers & Row, 1983. P. 12–13.

³⁸ *Blunt A. Artistic Theory in Italy*. Oxford: Clarendon Press, 1940. P. 47–48.

³⁹ *Schlösser-Magnino J. Von. La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna (1924) / Trad. di F. Rossi; 3-a ed. ital. aggiornata da O. Kurz*. Firenze: La nuova Italia; Wien: Schroll, 1967. P. 434-435.

художниках» («Schilder-boeck») стихотворное введение «Основы благородного свободного искусства живописи», где есть и такие строки: «О, какой же неблагодарный нынешний век, если под давлением негодных пачкунов могут издаваться в значительных городах такие позорные законы и недоброжелательные постановления, которые заставляют почти всюду, за исключением, может быть, только Рима, благородное искусство живописи организовываться в гильдии наподобие всяких грубых ручных работ и ремесел, как ткацкое, меховое, столярное, слесарное и подобные! В Брюгге во Фландрии, живописцы не только образуют гильдии, но в нее включены даже шорники»⁴⁰. Это упоминание о Риме заставляет предположить, что речь идет об академии св. Луки (в старых текстах она носит и названием Римской академии рисунка), в которую усилиями Федерико Цуккаро была преобразована римская гильдия св. Луки. Теперь высшие искусства были там окончательно отделены от «грубых ручных ремесел».

Ренессанс не противопоставляет художника большинству обычных людей. Его добродетель не слишком сильно отличается от традиционных норм и ценностей. Что же касается богемы, то чаще всего ее образ жизни и свойственные ей «творческие» странности в поведении чаще всего воспринимаются как отклонения от нормы. Вазари, например, не делает никаких скидок на своеобразную жизнь художника, равно здесь нет никаких скидок на маргинальный образ жизни, поскольку для него художник не маргинал, а личность, воплощающая предельное достоинство. Личная добродетель художника, *virtù*, всегда гармонично согласована с теми представлениями о добродетели, которые бытуют в обществе обычных людей. В этом есть принципиальная разница между ренессансными представлениями о личности художника и более поздней, идущей от эстетики романтиков версией. Если можно говорить об особости художника,

⁴⁰ См.: Карель ван Мандер. Книга о художниках. М.; Л., 1940. Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. В 7 тт. : Искусство, 1966–1970. Т. 2: Эпоха Возрождения / Под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенко. М., 1966. С. 367.

то, скорее, идет о большей его ответственности и о более строгих нравственных нормах, нежели о том, что обычных норм для него не существует. Легкомыслие остается легкомыслием, распутство распутством, и отношение к ним в Ренессансе сохраняет всю традиционную строгость этического неприятия. Не талант оправдывает вольности, но вольности дискредитируют талант. Воздаяние всегда следует за грехом. И если бы Содомы не вел себя в юности распутно, то «не довел бы он себя в своем легкомыслии до старости жалкой и нищенской»⁴¹. В другом случае Вазари пишет, что образ жизни Андреа дель Сарто недостоин его высокого таланта и его вкуса. В этих словах Вазари чувствуется вполне сформировавшееся представление о том, что талант необычен, и он не должен опускаться до мелких человеческих слабостей, простительных людям заурядным. Способности подразумевают и обязательства перед собственным талантом, умение соответствовать своим способностям. И впервые появляется противопоставление «прирожденного большого таланта (*ingegno*)» и его недостойного образа жизни⁴². Более ранний период еще не знал такого драматизма. Для Альберти моральные качества живописца тоже важны, но его аргументация сводится к тому, что человеческая доброта художника, скорее, привлечет богатых заказчиков, которые дадут заработать «скромному и хорошему человеку», предпочтя его «более искусному, но не столь добрых нравов»⁴³.

Для позднеренессансного автора одаренный человек отличается от других не просто необычностью, но высоким достоинством и соответствием предельным моральным нормам, добродетельности и в христианском смысле. Нормы оценки художественного произведения и восхищение виртуозностью в современном значении этого слова еще настолько тесно

⁴¹ Жизнеописание Джованнантиони из Вердзелли, прозванного Содомой, живописца // *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 4. С. 588.

⁴² Жизнеописание Андреа дель Сарто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 5. P. 5–6. N. 1; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 479, прим.

⁴³ Мастера искусства об искусстве... Т. 2. С. 49.

связаны с добродетелью, *virtù*, что постоянно возникает ассоциация с христианской этической нормой. И средневековый мастер относился к своему творчеству как к служению Господу, но здесь оттенок нравственного избранничества даже усиливается. Творчество – это личная доблесть, и не только непосредственное создание благочестивого произведения, но вся жизнь художника должна соответствовать возвышенному идеалу. Моральное неотделимо от эстетического. Можно даже сказать, что по мере десакрализации творчества его независимые эстетические критерии становятся еще более значимыми. А императив необходимого соответствия образа жизни и уровня творчества перестает трактоваться в рамках религиозной этики, приобретая черты человеческого нравственного идеала. И даже тогда, когда к «священной жертве» никто не требует художника, он не должен забывать о своей избранности, о своем долге перед собственным талантом. Моральное здесь вряд ли ниже, чем в Средневековье, но оно уже полностью эмансипировалась от религиозного страха, всегда имеющего внешний источник и внешний, зависимый характер. Люди, одаренные от природы, несут и особую меру ответственности, норма добродетели у них выше, чем у простых смертных. Идеал «честной и почетной жизни» становится и профессиональным идеалом, когда преодоление трудностей и стремление избегать ошибок в работе над произведением совпадают с нравственным самосовершенствованием. Мастерство и личное достоинство определяются одним понятием – *virtù*⁴⁴. В так понимаемом стремлении к добродетели практически невозможно отличить «вирту» от «виртуозности», очень трудно понять, идет ли речь о профессиональном мастерстве или о моральной добродетели. Жизнь как произведение искусства, но совсем в ином, не гегельянском значении. На жизненном пути человека, особенно человека талантливом и отмеченного высшим даром, встречаются те же трудности, что и на его профессиональном пути, в искусстве. Но он должен

⁴⁴ Жизнеописание Андреа дель Карто, отличнейшего флорентинского живописца // *Vasari G. Le opere...* Vol. 5. P. 5–6. № 1; *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 479 прим.

уметь с ними справляться, достойно их встречать. Здесь также важна христианская подоплека многих критериев, которыми при оценке человека-художника руководствуется ренессансная, а затем и академическая традиция.