

## Композиция и натура

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 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 воздействию<sup>1</sup>. Иными словами, мир художественного произведения, его самодостаточная целостность становятся более важны 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

---

<sup>1</sup> Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1. С. 149.

идеализация природного порядка. Этот порядок, закон, правило природы, серьезно занимавшие Леонардо-исследователя, приходят в мир изображений 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. Воле 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»<sup>2</sup>. 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 природы, 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

---

<sup>2</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 128.

картины и «инстинктивно воспринимает левую и правую передние группы как существенные пункты расположенной под дугой сцены»<sup>3</sup>

Для симультанизма характерно стремление основываться на тактильных ощущениях. Это было справедливо замечено Б.Р. Виппером, но 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 симультанизма через слабо и нечетко понятое, 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.

---

<sup>3</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства... С. 130.

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 исокефалия, равноголовие или закон единства передней плоскости. Последний принцип

позволял формально жестко объединить всю композицию рельефа, когда она представала 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 кассетированных 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»<sup>4</sup>. Чрезвычайно характерно, что сценография понимается здесь исключительно с точки зрения эскиза – чертежа. У нее есть свои законы построения, но в целом она

---

<sup>4</sup> *Витрувий. Десять книг об архитектуре...* С. 27.

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 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 слоями<sup>5</sup>. 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

---

<sup>5</sup> *Bunper B.P.* Из "Введения в историческое изучение искусства" // *Bunper B.P.* Статьи об искусстве. М., 1970. С. 179.

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 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»<sup>6</sup>. 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

---

<sup>6</sup> Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве.... Т. 1. С. 42.



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 предрассветные звезды. Во время дневных демонстраций все было залито светом, и широко сияло все необъятное пространство земли <...>»<sup>7</sup>.

«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 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 сущностей, разных животных, растений, плодов»<sup>8</sup>. 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

---

<sup>7</sup> Там же. С. XXIV–XXV.

<sup>8</sup> *Леонардо да Винчи*. Трактат о живописи. М., 1934. С. 101.

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»<sup>9</sup>. 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 его отрицанием земной, внешней красоты, поскольку для него она является таким же несомненным доказательством величия Творца, как и нравственные начала мира.

---

<sup>9</sup> Данилова И.В. Искусство Средних веков и Возрождения.... С. 45.