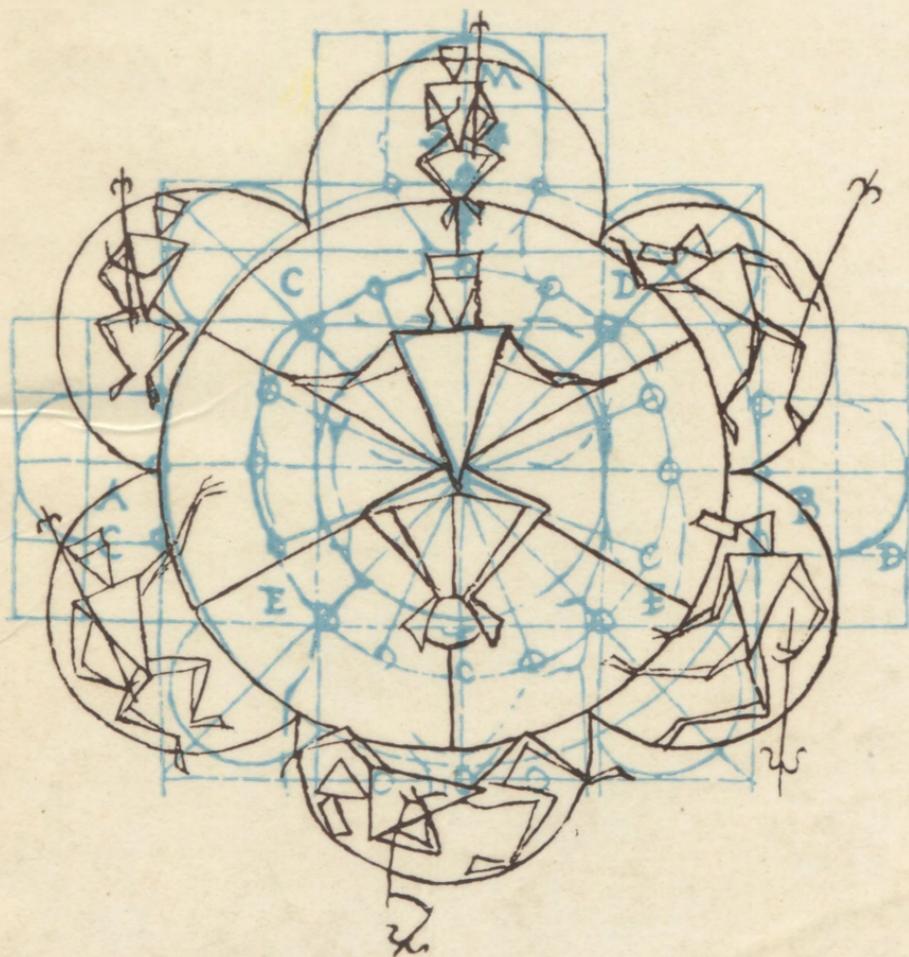
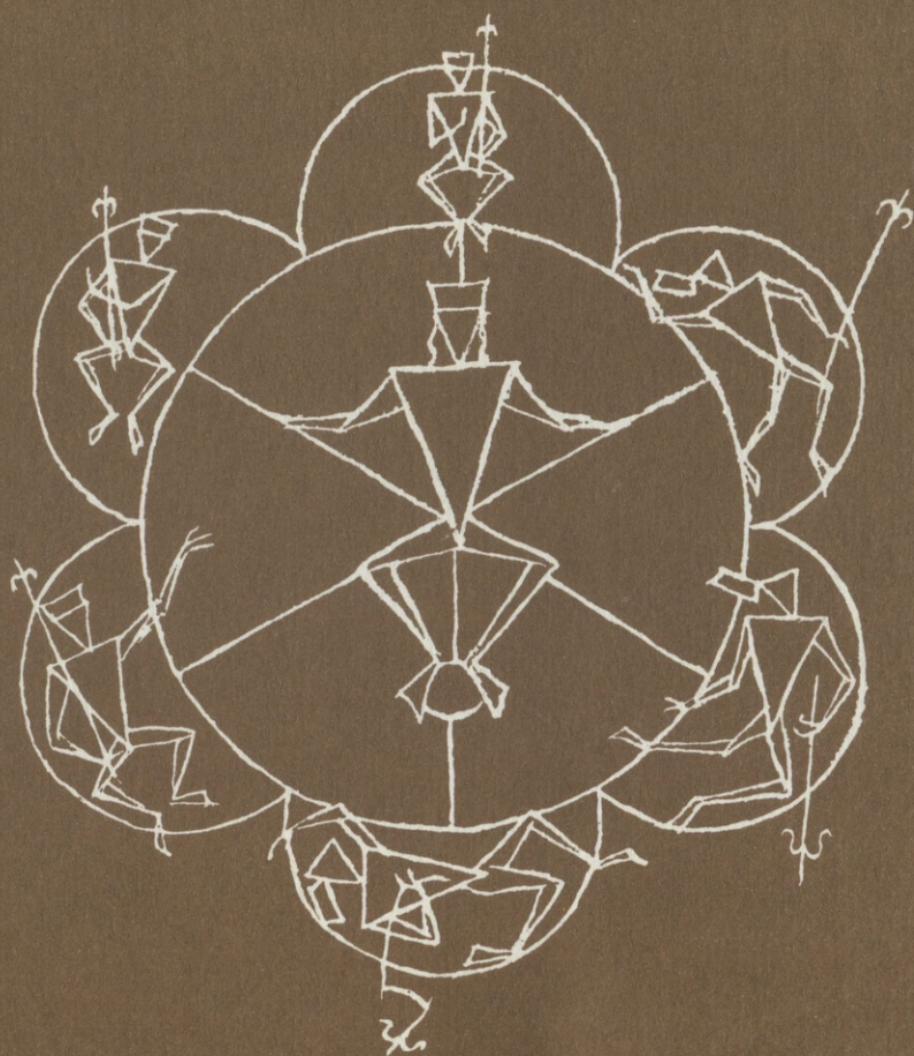


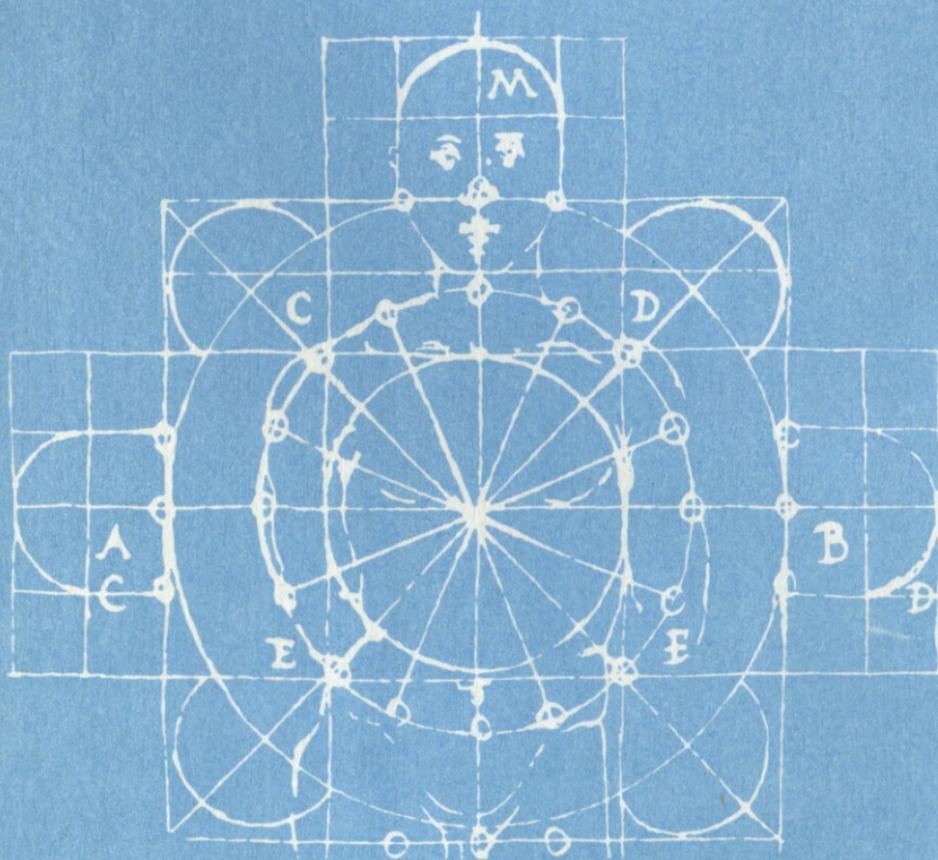
И. ДАНИЛОВА

ОТ СРЕДНИХ ВЕКОВ К ВОЗРОЖДЕНИЮ

СЛОЖЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ
КАРТИНЫ
КВАТРОЧЕНТО







ОТ СРЕДНИХ
ВЕКОВ
К ВОЗРОЖДЕНИЮ

СЛОВЕЦКОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
КАРТИНЫ
КВАТРОЧЕНТО



МОСКАВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
1974

ИИ
ИИ

И. ДАНИЛОВА

ОТ СРЕДНИХ ВЕКОВ К ВОЗРОЖДЕНИЮ

СЛОЖЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ
КАРТИНЫ
КВАТРОЧЕНТО



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1975

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

5

О РОЛИ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ И КОМПОЗИЦИОННЫХ ФОРМУЛ

9

АЛЬБЕРТИ О КОМПОЗИЦИИ В ЖИВОПИСИ

22

О КОМПОЗИЦИИ КАРТИНЫ КВАТРОЧЕНТО

35

О СЮЖЕТНОЙ И КОМПОЗИЦИОННОЙ РОЛИ ЖЕСТА

50

О КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ

63

О СВЕТЕ И ТЕНИ

81

ПРИМЕЧАНИЯ

94

Итальянская живопись кватроченто, особенно первой половины и середины столетия, представляла собой как бы экспериментальную лабораторию, где ускоренными темпами, с почти лихорадочной поспешностью не только складывался, но и сознательно создавался, изобретался новый художественный язык, вырабатывался новый тип живописного произведения — картина. Однако целостная художественная система картины, о которой идет речь в этой книге, в ее чистом, законченном виде существовала в этот период не столько как осуществленная в живописи реальность, сколько как нечто искомое, желаемое, как норма.

Поэтому, говоря о картине кватроченто как о художественном феномене, приходится наряду с произведениями, созданными художниками, учитывать также и то, что думали, говорили и писали о живописи люди того времени — те, кто ее творил, и те, кто ее осмысливал, а также те, для кого эта живопись создавалась, — заказчики и просто зрители. Важно понять, как люди того времени представляли себе задачи живописи и ее возможности, но не менее важно — и несравненно труднее — разгадать, как они воспринимали живопись, как сами они смотрели на картины и что они в них видели.

Когда речь идет об итальянском искусстве XV века, эта задача несколько облегчается тем, что интенсивное переосмысление живописи, которое происходило в этот период, не только отчетливо выступало в самих произведениях, но и достаточно ясно осознавалось и формулировалось словесно. Чтобы разобраться в том, как люди кватроченто представляли себе картину и что они в ней видели, автор должен был по возможности широко привлекать письменные источники, анализу которых уделяется в работе значительное место.

Создание новой художественной системы осуществляется в XV веке в активной полемике с искусством предыдущего периода, полемике тем

более напряженной, что многие способы выражения средневекового искусства остаются еще вполне живой реальностью даже для самых передовых художников кватроченто. Очевидная соотнесенность итальянской живописи кватроченто с искусством средних веков, которая обнаруживает себя то в позитивной, то в негативной форме, постоянное сознательное отрицание приемов средневекового искусства в теории и неосознанное их воспроизведение на практике вызывают необходимость сравнения ренессансных принципов живописного видения с принципами средневековыми. Этим продиктована композиция книги, каждый раздел которой строится на противопоставлении этих художественных систем.

Автор отдает себе отчет в том, что избранная им методика неизбежно приводит к некоторой односторонности, заостряя внимание на различиях и в значительной степени игнорируя черты сходства; однако такое заострение продиктовано самой задачей данной работы.

Несмотря на несомненные хронологические и территориальные различия, существующие в искусстве средних веков, все же по отношению к новому искусству, родившемуся в Италии в XV веке, оно может рассматриваться как нечто целое. Поэтому автор счел возможным использовать в качестве примеров наряду с западноевропейскими также византийские памятники и даже произведения живописи русского средневековья, хронологически относящиеся к тому же XV столетию, но стадияльно принадлежащие предыдущему периоду.

Древнерусская икона фигурирует в этих случаях как наиболее яркое воплощение средневековой живописной композиции, при этом термин «икона» употребляется в широком смысле как определенный тип изображения независимо от того, идет ли речь о доске или о стенной росписи.

То же самое следует сказать об употреблении термина «картина» — имеется в виду прежде всего новый принцип композиционного решения.

Для теории и для живописной практики XV века композиция имеет ключевое значение, это одно из новых понятий, введенных эстетикой Возрождения. Под композицией мыслители и художники данной эпохи понимали прежде всего способ сознательной организации материала в картине. Поэтому и в своей работе автор отводит проблеме композиции главное место: из шести разделов непосредственно композиции посвящены три, однако и в остальных, в сущности, также речь идет о различных формах и различных уровнях организации изображения — иными словами, о композиции, такой, как ее понимали сами авторы XV века, и прежде всего Альберти, в трактате которого термин этот в применении к живописи встречается впервые.

И все же чем объяснить, что наряду с разделами о композиции в работу введены разделы, в которых речь идет о жесте и времени? Почему из всех возможных проблем выбраны именно эти? Автор руководствовался тем, что в период раннего Возрождения эти категории художественного мышления переживались и осмыслялись с особой интенсивностью; очевидно, именно здесь отличие старого от нового, прошлого от настоящего выступало особенно отчетливо. Переход от ритуального поведения к поведению, психологически мотивированному, выход из мифологического времени во время историческое отражали перемены в самой системе мировидения столь же наглядно, как и пространственная перестройка мира, выразившаяся в композиции, ориентированной теперь не на небо, а на землю, не на бога, а на человека.

Книга завершается разделом о свете и цвете. Помещение его в конце книги не случайно. Сложение новой художественной системы начинается с реформы композиции, новая концепция света и цвета оформляется лишь к концу столетия. И если учение о композиции связано с Альберти, чей трактат о живописи относится к 30-м годам XV века, то творцом нового учения о свете и цвете можно считать Леонардо.

Новая композиционная система в XV веке не только формулируется, но и получает практическое осуществление; новое световое и цветовое видение, открытое теоретиками XV века, реализуется в живописи, главным образом уже в период Высокого Возрождения. Поэтому в последней главе речь идет не о колористическом решении картины кватроченто, а лишь о том, как мыслили себе колорит и освещение писатели XV века, и прежде всего Леонардо. В этом смысле последняя глава не только завершает проблематику книги, посвященной кватроченто, но и намечает переход к следующему периоду, лежащему уже за пределами выбранной автором темы.

Хронологически материал книги не выходит за пределы XV столетия; трактат о живописи Леонардо, так же как его «Тайная вечеря», написанная между 1495 и 1498 годами, рассматриваются в данной работе как итог исканий кватроченто в области теории и живописной практики. Это значит, что в «Книге о живописи» Леонардо, так же как и в его знаменитой фреске, выбраны аспекты, органически связанные с периодом раннего Возрождения. Автор сознательно не касается тех сторон творчества Леонардо, в которых он выступает как мыслитель и художник эпохи Высокого Возрождения.

Художественная система картины, сложившаяся в период кватроченто, уже с начала XVI века начинает изменяться, обогащаться, совершенствоваться, но основные принципы ее не утрачивают своего значения вплоть до наших дней. Поэтому можно сказать, что книга посвящена сложению картины как особого типа живописного произведения в искусстве нового времени — нашего времени.

О РОЛИ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ И КОМПОЗИЦИОННЫХ ФОРМУЛ

«Мы пересказываем и излагаем древних, а не изобретаем нового»¹, — писал один из средневековых авторов. В этих словах сформулировано творческое кредо той эпохи, когда строгое соблюдение иконографических образцов становится одним из важнейших принципов мышления и получает религиозно-философское обоснование.

В основе христианской религии лежало представление об откровении, единожды и навсегда данном человечеству. Главную цель всякой духовной, интеллектуальной и художественной деятельности видели в стремлении постигнуть эту некогда сообщенную истину и по возможности приблизиться к ней. И именно степень приближения к первоистине, к первооригиналу, к первообразу и измерялось совершенство, именно в этом заключалась сверхзадача религиозно-духовного совершенствования и сверхзадача искусства.

Согласно христианской догме, откровение было явлено миру в разных формах и с разной степенью приближенности к истине. Было разработано учение о передаче откровения посредством эманации, то есть многоступенчатого репродуцирования первообраза. Всякое развитие рассматривалось как «убывание» истины, как отдаление от первопричины, как нисхождение; восхождение же мыслилось только как движение вспять, как возвращение всего сущего к первообразу.

Отсюда основной принцип средневекового доказательства — ссылка на первоисточник, на «писание», как главный и непререкаемый аргумент, иными словами, принцип цитирования.

Принцип цитирования становится определяющим не только в ученых и богословских спорах, он закрепляется как один из основных художественных приемов. Средневековые тексты, как правило, перегружены цитатами, цитаты существуют в них и в прямой форме — как дословное воспроизведение источника, и в косвенной — как ссылка,

как сравнение, как намек. Часто, чтобы усилить аргументацию, сделать ее более веской, вводится двойная цитата: «Так говорит Исайя пророк: Так говорит господь: я ставлю князей ибо они священны и руковожу ими»². Автор приводит слова Исайи, который, в свою очередь, приводит слова господа бога. Характерен самый оборот «так говорит», постоянно повторяющийся в средневековых текстах. Функция его — предупредить читателя или слушателя о том, что далее следует цитата, и вместе с тем это форма подачи самого значительного, прием выделения цитаты как наиболее важной части повествования³.

Иногда цитата выступает в скрытой форме, как сравнение, то есть ссылка на уже известный, освященный преданием образец. Цель такой ссылки — вызвать у воспринимающего всегда одни и те же, традиционные ассоциации: «Лицо же его, как лицо Иосифа[...] сила же его была частью силы Самсона. И дал ему бог премудрость Соломона, а храбрость его — как у царя римского Веспасиана...»⁴.

Это может быть также ссылка на определенную ситуацию, ссылка, которая вводит описываемый эпизод в рамки уже известной читателю сюжетной схемы: «Ради князя Александра и пришел некто знатный от Западной страны[...] так же, как в древности царица Ужская приходила к Соломону...»⁵.

В живописи повторение иконографических переводов представляет собой также прием живописного цитирования, зрительную ссылку на авторитет. Этот принцип оберегался церковью столь же строго и тщательно (хотя и далеко не всегда успешно), как и текст Священного писания. «Не изобретение живописцев производит иконы, а ненарушимый закон и предание православной церкви; не живописец, а святые отцы изобретают и предписывают: очевидно, им принадлежит сочинение, живописцу же только исполнение»⁶.

Воспроизведение, цитирование, повторение некогда существовавшего, того, что было «в первые времена», — в основе этого лежало основополагающее для средневековой культуры противопоставление мира божественной сущности — извечного, незыблемого и неизменного — и мира земного, изменяющегося, быстротекущего, преходящего, не сущностного. Подлинным и священным считалось неизменное, вечно пребывающее, выключенное из процесса развития, и тем самым — ухудшения, «то, что не подвержено изме-

нению, чего не касаются перемены, неиссякаемый источник, милость неоскудевающая, сокровище неистощимое»⁷.

Учение об откровении, о некоем первообразце и первоистинне создавало и поддерживало неизменную и принципиальную клишированность художественного мышления и восприятия, стабилизацию определенных формул художественного языка. Вместе с тем в самом учении об откровении заключалась и иная, в корне противоположная, возможность. Поскольку откровение было явлено человечеству не в прямой, а в зашифрованной форме, постольку оно нуждалось в истолковании. «Темнота божественной речи полезна в том отношении, что она приводит к весьма многим истинным суждениям [...] когда один понимает ее так, другой иначе»⁸. Отсюда — неисчислимое множество комментариев, составляющих подавляющую массу всех средневековых богословских сочинений.

Но всякий комментарий заключает в себе возможность и даже необходимость интерпретации, которая, сознательно или бессознательно, вносится в первоначальный текст или первоначальную иконографическую схему. Кроме того, поскольку божество заключало в себе тайну, принципиально непостижимую, оно не раскрывало до конца своей первосущности ни в одном из своих подобий, ибо «запредельный образ превосходит слабое свое изображение»⁹. Поэтому и всякое изображение бога и божественного представляло собой иносказание, знак чего-то другого.

Борьба этих двух тенденций — буквального понимания текста как воспроизведения образца, повторения «первопортрета», и, с другой стороны, истолкования любого воспроизведения как знака, как условного обозначения принципиально неизобразимой божественной сущности, адекватно не воспроизводимой ни в слове, ни в зрительном образе, а тем самым — любого изображения как адаптации этой сущности для несовершенного человеческого понимания — продолжается на протяжении всего средневековья.

В трактате Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии», пользовавшемся большой популярностью в средние века, есть специальная глава «О том, что Божественные и небесные предметы прилично изображаются под символами, даже с ними несходными». Автор предостерегает от слишком прямого понимания смысла священных изображений. Не следует представлять себе «грубо, подобно невеждам,

небесных и Богоподобных умных Сил [...] носящими скотский облик волов, или звериный вид львов, с изогнутым клювом орлов или с птичьими перьями». Не следует также воображать, «будто на небе находятся огневидные колесницы, вещественные троны, нужные для восседания на них Божества, многоцветные кони, военачальники, вооруженные копьями, и многое, тому подобное, показанное нам Св. Писанием под многоразличными таинственными символами [...] Ибо явно, что Богословие употребило священные пиитические изображения для описания умных Сил, не имеющих образа, имея в виду, как выше сказано, наш разум, заботясь о свойственной и ему средней способности возвышаться от дольняго к горнему и приспособляя к его понятиям свои таинственные священные изображения»¹⁰.

Чтобы представить «невидимых и непостижимых существ», — говорится далее в трактате, — «несравненно приличнее употреблять изображения, несходные с ними», которые «показывают, что они превыше всякой вещественности»¹¹. Иными словами, речь идет о том, что всякое священное изображение — это «несходное подобие», то есть знак незримого и невоплотимого в зрительных образах.

Склонность средневековья усматривать в одном черты другого, видеть в эпизодах Ветхого завета предвестия Нового и, наоборот, в событиях Евангелия — осуществление библейских пророчеств, более того, чуть ли не в каждом эпизоде житий святых угадывать аналогии эпизодам священной истории, постоянно искать сравнений, подтверждений, оправданий: «как уже было некогда», «сказано бо»; способность спрессовывать в каждом явлении, событии, образе множество других разновременных эпизодов и образов — все это настраивало на поиски и чисто зрительных ассоциаций в произведениях изобразительного искусства.

Средневековый художник постоянно манипулировал определенным набором готовых зрительных формул, каждая из которых, подобно цитате, вызывала у зрителя закрепленные традицией воспоминания. Силуэт, конфигурация персонажей, даже очертаний могли при определенных условиях восприниматься как «несходное подобие» иного. Эта особенность средневекового мышления создавала безграничные возможности интерпретации сюжетов в иконописи, поскольку при любом повторении иконографического образа неизбежно, вольно или невольно, в него вносились

некоторые изменения. И даже в тех случаях, когда эти изменения возникали случайно и не обладали значением для самого художника, они могли восприниматься зрителями как значимые.

Особенно важную роль живописное цитирование играло в византийской и древнерусской живописи, где связь сюжета с иконографической схемой была наиболее строгой. С предельной наглядностью значение этого приема обнаруживается в клеймах житийных икон. Каждый эпизод из истории святого при самом возникновении иконы на данный сюжет вкладывался в иконографическую схему, уже имевшую свое поле образных ассоциаций. Тем самым этот эпизод из частного возводился к общему, входил в определенную иерархию значений и как бы санкционировался. Через этот частный эпизод начинал просвечивать его общий, вечный смысл. Приобщение новой житийной сцены к традиционной иконографии было, собственно, актом живописного «приобщения к лику святых» того или иного персонажа, того или иного реального исторического лица. Одним из примеров такого живописного цитирования может служить клеймо житийной иконы митрополита Алексея работы Дионисия, где изображена беседа Алексея с Сергием Радонежским. В силуэтах двух главных фигур, словно вписанных в невидимый круг, в очертаниях фона между ними, напоминающих форму чаши, угадывается намек на графическую схему рублевской «Троицы». Существовало, что оба эти мотива, имевшие символический смысл в произведении Рублева — тема вечности и тема жертвы, — перенесенные в иную сюжетную ситуацию, приобретают значение ссылки на известное произведение, они вводят тему «Троицы» Рублева, поэтому их символика вторична, это как бы цитата в цитате. Поводом для такого цитирования могло послужить то обстоятельство, что в сцене изображен Сергей Радонежский, с именем которого была связана рублевская икона, ставшая в XV веке чем-то вроде эмблемы Троице-Сергиевой лавры. Однако не менее существенно другое: зрительные ассоциации с «Троицей» переводят эту почти жанровую по своему сюжету сцену в иной семантический регистр, придают ей второй, более высокий смысл.

Но самое впечатляющее в этом приеме заключается в отсутствии среднего, семантически самого главного элемента трехчастной композиции¹². Для средневекового зрителя

этот «эффект отсутствия» должен был обладать гораздо большей силой, чем для зрителя современного, переходя в ощущение невидимого присутствия: «...из немногo, нами сказанного, сам выведи заключение о том, сколь многое нами опущено и как оно важно»¹³. Такой негативный изобразительный прием можно определить, пользуясь словами Дионисия Ареопагита, «как отрицательный образ выражения»¹⁴, наиболее подходящий при изображении «невещественного озарения», божественной сущности, «не имеющей никакого чувственного образа»¹⁵.

Средневековая живопись почти не исследована с точки зрения такого «отрицательного» способа выражения. По-видимому, «приемам умолчания» принадлежит в ней важная роль, и если удастся услышать и разгадать эти «умолчания», они дадут возможность вскрыть в ней еще один образный слой.

Иконографическая схема в иконе по своему смыслу может быть приравнена к обрядовой формуле, которая может видоизменяться — расширяться или сокращаться, — составляя более развернутый, торжественный или более сокращенный, будничный вариант. И все же есть предел сокращению: обряд может быть сведен к самому основному простейшему действию, но ядро его должно быть сохранено, в противном случае он потеряет силу. Так и в иконном изображении: есть некий самый лаконичный вариант, далее которого упрощение уже невозможно — иначе разрушится структура иконического знака. И, очевидно, именно эта простейшая иконографическая формула и обладает основной семантической нагрузкой, именно по ней зрительно распознается смысл изображения.

Особенно важное значение в средневековом искусстве приобрели некоторые из таких схем. Одну из них можно было бы условно обозначить как схему «явления». Основа ее всегда одна и та же: центральная фигура является в качестве объекта молитвы, поклонения, причем является и зрителям, находящимся перед иконой, и предстоящим, изображенным в иконе. Это одновременно и моленный образ и изображение молитвы. В византийской и русской живописи эта формула наиболее адекватно была воплощена в изображении деисуса. Центральная фигура этой триады всегда изображена в фас, она обращена к зрителю-молящемуся, она является объектом молитвы и именно через нее осуществляется контакт зрителя с иконным об-

разом. Две боковые фигуры, изображавшиеся, как правило, в трехчетвертном повороте, не контактируют ни со зрителем, ни между собой. Они соотнесены лишь с центральной фигурой и служат образной заменой реального зрителя¹⁶.

Расширенным вариантом этой схемы был деисусный ряд русского иконостаса, в котором за двумя фигурами предстоящих выстраивался с обеих сторон целый ряд фигур, причем часто последними изображали местных (русских) святых или патронов—вкладчиков храма, которые составляли посредствующее звено между молящимися изображенными и реальными молящимися, присутствовавшими в храме. Краткая иконографическая формула разрасталась, превращаясь в изображение торжественного действия¹⁷.

С другой стороны, существовал и предельно сокращенный вариант, когда опускались боковые фигуры и оставалась только центральная. И в этом случае моленный образ сохранялся, а роль предстоящих исполняли только реальные зрители; однако при выпадении центрального звена разрушилась бы сама структура образа.

Иконографическую формулу «явления» можно рассматривать как одну из самых главных обрядовых формул в живописи, ибо она служит знаком основного догмата христианской религии— догмата об откровении, то есть явлении истины в облике бога или святого. По-видимому, не случайно эта схема лежит в основе большинства других иконографических схем— иногда как вполне очевидный ее каркас, иногда как цитата, прямая или косвенная. Она ясно выступает в Троице, в изображении Распятия с предстоящими, в сценах Преображения и Вознесения; в скрытой форме ее можно угадать в Крещении, Снятии с креста, Сошествии во ад, не говоря уже о многих клеймах житийных икон.

Можно попытаться выделить также иконографическую формулу диалога, когда фигуры обращены друг к другу, когда они вступают друг с другом в контакт без посредства центрального звена. Независимо от того, какой именно сюжет при этом представлен, в нем воплощено одно и то же содержание— передача благой вести (благодати, благословения, откровения— все это варианты одной и той же смысловой ситуации).

В самой прямой форме эта формула воплощена в сценах Благовещения Марии, Благовести пастухам, Сретения; в

косвенной форме — в сценах воскрешений, исцелений; в форме живописных цитат ее можно обнаружить почти во всех средневековых изображениях.

Две эти иконографические формулы, в сущности, вбирают в себя оба основных аспекта христианской догмы: учение об откровении, однажды явленном человечеству, и учение о передаче благой вести — евангелия. В конечном счете вся иконография средневекового искусства, по-видимому, может быть сведена к различным вариантам и комбинациям этих основных иконографических схем.

В живописи итальянского Возрождения большинство средневековых сюжетов и иконографических схем к началу XV века уже были отброшены. От старой иконографии стремились отойти, поскольку она была связана с искусством предыдущего периода, в полемическом задоре воспринимавшимся как варварское. Однако сам принцип иконографичности еще не был изжит, поэтому в ряде случаев новые сюжеты, заимствованные из языческой мифологии, вкладывались в старые средневековые иконографические формулы.

В «Рождении Венеры» Боттичелли просвечивает византийская схема «Крещения»¹⁸, в сущности, здесь перед нами тот же прием живописного цитирования и образная функция его остается той же, что и в средневековой иконописи. Одновременно продолжали возникать новые, уже ренессансные схемы, повторявшиеся почти с такой же непреложностью, как и средневековые. Больше того, следует удивляться, с какой быстротой происходило сложение и закрепление новой иконографии.

Если раньше на выработку иконографических формул требовались долгие столетия, не говоря уже о том, что сохранялись и повторялись они иногда на протяжении еще нескольких веков, то в период Возрождения это происходило почти на глазах.

Однако хотя механизм порождения иконографии продолжал действовать, все же не в нем состоял главный творческий пафос времени. Новые схемы возникали по инерции, как нечто еще не изжитое. Они относились, скорее, к сфере бессознательных художественных навыков. Сознательные же творческие искания были направлены на разрушение иконографических клише, творческий импульс

времени состоял в радости нарушения, ломки, в признании возможности такого нарушения, в жажде творческого эксперимента. Однако осуществлялось это нарушение в атмосфере зрительной и ассоциативной действенности иконографических и композиционных схем.

Одна из наиболее распространенных тем в живописи Возрождения — мадонна на троне в окружении святых. Ее композиция построена, в сущности, по традиционной средневековой схеме «явления» — с главной фигурой в центре и фигурами предстоящих по сторонам, обращенных к ней в трехчетвертном повороте. Такое изображение в ту пору должно было восприниматься зрителями как норма главным образом потому, что в основе его построения лежали привычные, освященные традицией соотношения. Поэтому нарушение определенного типа связей, даже незначительное, должно было обладать большой силой зрительного воздействия. Композиционный эффект многих картин Возрождения достигался именно благодаря этим смелым экспериментам нарушения.

В картине Джорджоне «Мадонна да Кастельфранко» Мария производит впечатление странно одинокой. Ее одиночество не сюжетное, в сюжет не внесено существенных изменений. Это обычная «Мадонна с предстоящими» — изображение, которое принято называть «Святой беседой» и которое правильнее было бы назвать совместным благоговейным молчанием, потому что в картинах этого типа окружающие Марию святые обычно с ней не беседуют и к ней непосредственно не обращаются. Одиночество Марии у Джорджоне — композиционное. Ей одиноко, вернее, зритель воспринимает ее как одинокую, потому что она вырвана из традиционной схемы, вырвана, но не настолько, чтобы эта схема не ощущалась, — она сохраняется, но сохраняется как нарушенная. Постамент, на котором помещена Мария, выше обычного настолько, что возникает ощущение разрыва, сдвига; и в то же время сохраняется для глаза привычная норма, как эталон для мысленного сопоставления.

Когда современному зрителю мадонна Джорджоне кажется грустной, то это в значительной степени психологическая иллюзия, продиктованная привычкой видеть выражение лица даже там, где художник стремился изобразить не выражение, а просто лицо. Лицо мадонны выражает грусть не более, чем лица других героинь Джорджо-

не — его Юдифи, или Венеры, или женщины в картине «Гроза». Если попробовать вернуть Марию в обычную композиционную ситуацию, снять ее композиционное одиночество, возможно, эта особенная грусть с ее лица исчезнет¹⁹.

Иной эффект достигнут Мантеньей в картине «Мадонна с Иоанном Крестителем и Магдалиной» (Лондонская Национальная галерея), где средняя фигура, воплощавшая тему божественного покровительства, сильно опущена и по закону контраста воспринимается как покровительствуемая, а фигуры предстоящих, напротив, — как стражи, защитники, покровители. Традиционная иконографическая схема, но прочитанная наоборот.

В картине Джованни Беллини «Озерная мадонна», в сущности, изображена та же тема: мадонна в окружении святых, святое собеседование²⁰. Впечатление необычности возникает из-за того, что сцена увидена не в фас, а в профиль, то есть *не оттуда*, и все персонажи оказались *не на своих местах, не в том соотношении друг с другом, между ними не те дистанции* — и именно этот эффект нарушения обладает в картине наибольшей семантической нагрузкой. Так же значим разрыв композиционной формулы во фреске Кастаньо с изображением Троицы в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции. Крест с телом мертвого Христа, всегда стоявший вертикально и составлявший среднюю ось композиции, ее главный пространственный ориентир, здесь, оторвавшись от основания, повисает перпендикулярно к плоскости стены. Такое решение, парадоксальное даже для современного зрителя, в XV веке должно было восприниматься не только как сюжетная, но и как композиционная драма, тем более что эта фреска Кастаньо содержала вполне очевидные живописные ссылки на «Троицу» Мазаччо в церкви Санта Мария Новелла, которая, без сомнения, была хорошо известна в ту пору каждому флорентийцу. В данном случае знаменитое панно Мазаччо служило зримым воплощением той нормы, которую так дерзко нарушил Кастаньо.

Иконографическая формула «явления» в эпоху Возрождения утрачивает в значительной степени обрядовое значение и в то же время сохраняется как архитектурно-композиционный каркас, не потерявший, однако, своего знакового смысла. Во многих картинах Возрождения, уже не являющихся трехчастным складнем и написанных на одной доске

или на холсте, мотив трехчастного арочного членения остается как своеобразная реликтовая форма алтарного триптиха. Но ведь алтарный триптих можно рассматривать как католический вариант православного деисуса. Отзвуки мотива трехчастного складня в сложном переплетении с мотивом римской триумфальной арки и архитектурной декорации античной сцены входят как почти обязательный элемент в композиционный канон ренессансной многофигурной картины. Можно даже сказать, что в какой-то момент этот архитектурный мотив сам по себе, вне изображенного сюжета, закрепляется как зрительное клише и тем самым вносит в изображение момент зрительского ожидания. Части такого архитектурного триптиха сохраняют при этом традиционную смысловую окраску: центральный пролет, даже если он той же формы и высоты, что и боковые, продолжает восприниматься как семантически более важный.

Вообще в картине Возрождения в полной мере сохраняется композиционное местничество; как и в иконе, в ней есть потенциально более святые и потенциально менее святые места. Более того — пустое поле стены, доски или натянутого на подрамник холста уже заранее, до того как художник приступал к изображению, было для него семантически окрашенным. И совсем по-разному воспринимались верхняя и нижняя части этого поля, средняя и боковые, правая и левая. Намеренно разрушая структурную модель средневековой иконы, кватрочентистский мастер тем самым негативно признавал ее потенциальную зрительно-ассоциативную власть.

С особой очевидностью обнаруживается это в произведениях мастеров, не отличавшихся даром новаторства, не склонных к эксперименту, остававшихся в рамках традиции. Так у Перуджино иконографическая схема триптиха выступает как нечто само собой разумеющееся, как воплощение средней нормы; в прямой или в скрытой форме она повторяется в большинстве его композиций, придавая им даже некоторое однообразие. При этом, как правило, схема триптиха фигурирует у него в самом традиционном варианте, когда сюжетная ситуация совпадает с архитектурным каркасом, когда она естественно и незамысловато включена в этот каркас. Характерный пример — стенная роспись, изображающая Распятие с предстоящими в трапезной церкви Св. Марии Магдалины деи Пацци во Флоренции.

Однако еще больше убеждают во власти зрительных клише те случаи, когда композиционное решение сюжета не совпадает с архитектурным каркасом, когда архитектура ведет самостоятельный голос. В картине того же Перуджино «Явление Марии св. Бернардину» (Старая Мюнхенская пинакотекa) сцена явления положена как бы на другие ноты. Она трактована в иконографической схеме не явления, а диалога. Фигуры двух главных действующих лиц расположены по сторонам от центрального святого места, они обращены друг к другу и обе изображены в трехчетвертном повороте. Но тема явления в картине все же звучит — в архитектурном пролете в центре, который вносит разделяющую паузу, ритуальную дистанцию в слишком бытовое расположение фигур.

Пустой пролет в центре в картинах Возрождения, конечно, не был просто пролетом, через который открывался вид на пейзаж. Он имел некоторый семантический подтекст, хотя и не обладавший закрепленным, строго фиксированным значением. Это что-то вроде пустого престола мира, на котором невидимо покоится невидимое божество, во всяком случае, его незримый, но все же осязаемый отблеск.

Еще очевиднее семантическая роль архитектуры проступает в другой картине Перуджино — в его «Оплакивании Христа» (Флорентийская Академия), где мертвое тело, расположенное горизонтально, увенчано высокой аркой, вносящей в изображение мотив глорификации.

В живописи XV века фигурные композиции, как правило, оказываются так или иначе закрепленными в трехчастном архитектурном каркасе. При всех инверсиях речь идет, в сущности, лишь о перестановке в пределах каркаса. Тем больший эффект достигается в тех случаях, когда фигуры, стоящие в нишах или в проеме, вырываются из этого проема, выходят из-под арки, из ниши. Создается впечатление, аналогичное тому, которое должно было возникать у зрителей во время празднеств, когда живые человеческие фигуры, замаскированные под статуи, выходили из ниш или начинали читать стихи — излюбленный кунштюк того времени, в сущности построенный на том же расчете на определенные зрительные навыки: в нише должна стоять статуя.

К началу XVI века закрепленность групп в пределах трехчастной архитектурной схемы постепенно разрушается.

Архитектура как бы отслаивается от фигурной композиции и самостоятельно ведет голос. В знаменитой «Афинской школе» Рафаэля основная идея изображения, может быть, интенсивнее выражена в архитектурном мотиве, нежели в самих фигурах, расположенных в виде простого горизонтального фриза. Еще более очевидна эта расслоенность в больших полотнах Веронезе — этих величавых архитектурных триптихах, по сравнению с которыми фигуры главных героев кажутся окончательно выпавшими из системы строгой архитектоники ренессансного мира, которая продолжает существовать вне зависимости от них и словно вопреки им, как своеобразная ренессансная архитектурная утопия.

АЛЬБЕРТИ О КОМПОЗИЦИИ В ЖИВОПИСИ

Было бы излишним упрощением утверждать, что принцип композиции в такой же степени определяет художественное мышление Возрождения, в какой принцип иконографии определяет средневековое художественное мышление. И все же в таком противопоставлении содержится ядро истины, если иметь в виду не только саму художественную практику, не только те реальные случаи, когда художник повторял или, наоборот, нарушал иконографические образцы, но (и это в данном случае главное) господствующую творческую установку времени. Реальных случаев нарушения иконографической схемы в эпоху средневековья было не так уж мало; может быть, немногим меньше, чем в период раннего Возрождения, однако главное отличие заключалось в том, как сами мастера относились к фактам такого нарушения.

Средневековый художник был внутренне настроен на повторение; даже отступая от образца, он считал, что воспроизводит его, и если воспроизведение было не столь точным, как ему хотелось, склонен был усматривать в этом не достоинство, а недостаток, несовершенное повторение, а не новшество. «Не люблю ничего своего» — эти слова Иоанна Дамаскина могли бы служить девизом средневекового иконописца.

Главный нерв искусства Возрождения, его основное открытие, то, на что было направлено внимание и чем больше всего дорожили, потому что именно в этом видели примету времени, заключалось не в воспроизведении, не в повторении традиционных схем и образцов, а в изобретении новых¹, в самой возможности для художника свободы сочинения новых мизансцен, сюжетных ситуаций, новых, как тогда говорили, «историй». И пусть в реальной художественной практике свобода эта осуществлялась еще весьма относительно, важно, что сам принцип свободы — не только выбора, но и вымысла, самостоятельного придумывания — уже был осознан и сформулирован.

Ченнино Ченнини в своем трактате о живописи, законченном где-то на грани XIV и XV веков, пишет: «Ты должен следовать образцам, чтобы идти дальше по пути к познанию...»². Эти слова еще очень далеки от новаторского пафоса кватроченто; но, по-видимому, и сам автор чувствовал себя не вполне уверенно, формулируя эту мысль, во всяком случае, несколькими страницами ниже он считает нужным оговориться, словно отвечая своему оппоненту: «...и если ты[...] заимствуешь что-либо из произведений других хороших мастеров, это тебе не позор»³.

Три десятилетия спустя Альберти начинает свои «Три книги о живописи» гордыми словами о том, что подлинного признания заслуживают лишь те, кто «без всяких наставников и без всяких образцов» создает «искусства и науки невиданные и неслыханные»⁴. Трактат Альберти проникнут пафосом новаторства, изобретения⁵. Даже там, где заведомо речь идет о повторении или о развитии традиции, Альберти решительно настаивает на своем праве первооткрывателя: «...нам здесь отнюдь не требуется знать, кто были первыми изобретателями искусства или первыми живописцами, ибо мы не занимаемся пересказом всяких историй, как это делал Плиний, но заново строим искусство живописи, о котором в наш век, насколько я знаю, ничего не найдешь написанного»⁶.

«Три книги о живописи» Альберти были, по-видимому, действительно первым ренессансным сочинением на эту тему, и все же показательна острота и напряженность, с какой сам Альберти переживал свое научное первородство «в этом, никем еще не описанном предмете»⁷. На страницах трактата он постоянно возвращается к этой теме в разной форме и по разным поводам: «Говорят, что Евфранор, древнейший живописец, что-то написал о красках, но этого теперь не найти. Мы же, если это когда-либо и было написано, выкопали это искусство из земли, а если об этом никогда не писали, мы добыли его с неба. Итак, будем следовать нашему разуму, как мы делали до сих пор»⁸. Заканчивая свою работу обычными обращениями к читателям, Альберти, прося их о снисхождении, снова настаивает на том, что он был первым, «кто решился взяться за столь великое дело», что «самая эта попытка достойна похвалы» и что автор «будет почитать для себя за радость, что стяжал себе в этом пальму первенства»⁹. Полтора десятилетия спустя, в самом начале 50-х годов,

Гиберти в своих «Комментариях» называет Джотто, которого он считает первым живописцем нового времени, «изобретателем и открывателем»¹⁰. В конце столетия Леонардо настойчиво повторяет, что живописец должен быть «свободен в изобретениях»¹¹, что «главные обязательства в науке живописи» составляют «выдумка и мера»¹², что ум живописца постоянно «побуждается к новым изобретениям»¹³.

Конечно, мы не должны верить на слово авторам кватроченто. И здесь, как и во многих других областях, раннее Возрождение торопилось жить вперед. Самовосприятие, как правило, было более новаторским, нежели реальная практика.

Культура Возрождения оставалась еще в значительной степени мифологичной. Миф — это история первообразца, первособытия, первоситуации. Миф всякое творение относит к «началу времен». У людей Возрождения было обостренное ощущение значительности *своего* времени, поэтому они мифологизировали свое настоящее, считая именно его «началом времен»; и всякое творение они тоже переносили в настоящее, уверенные, что каждым своим актом создают новое во времени и новое время. Но именно поэтому Возрождение склонно было мифологизировать — и тем самым превращать в иконографические образцы, в образцы для повторения — и все свои нововведения. В сущности, и сам принцип новаторства, изобретения стал своеобразным иконографическим клише, заставлявшим авторов XV века зачастую расценивать как новшество даже то, что было очевидным повторением традиционного. Применительно к живописи момент новаторства особенную актуальность приобретал на уровне композиционных решений, то есть именно там, где в средневековой живописи господствовала иконографическая схема, канон. Воспроизведению противопоставляют теперь сочинение, выдумывание, изобретение, то есть акт свободной художнической воли¹⁴. И для этого момента в процессе создания живописного произведения, момента, который осознавался как принципиально новый и важный, было найдено понятие, придуман термин — *композиция* (*componimento*)¹⁵.

В трактате о живописи Альберти понятие композиции становится одним из ключевых. Композиция мыслится им как самый важный, самый творческий этап, именно в нем «проявляются все заслуги и все дарования живописцев»¹⁶.

В такой категоричности оценки нетрудно уловить отзвук запальчивости, с которой наиболее смелые художники первой половины кватроченто отстаивали свое право на проявление творческой самостоятельности.

Во второй книге трактата, почти полностью посвященной проблеме композиции, Альберти дает первое определение этого термина: «Я утверждаю, что композиция есть то правило в живописи, согласно которому сочетаются части написанного произведения»¹⁷.

Когда в дальнейшем Альберти разъясняет это общее определение, становится очевидным, что он имеет в виду три различных аспекта живописного произведения: а) построение объемов и размещение их в трехмерном иллюзорном пространстве («композиция поверхностей тел»¹⁸); б) правила изображения человеческих фигур («композиция членов тел»¹⁹); в) и, наконец, составление мизансцен, сочинение сюжетной ситуации («композиция тел»²⁰).

Что же, с точки зрения Альберти, объединяет эти три аспекта, каковы общие для них «правила»? Об этом в трактате ничего не говорится; Альберти ограничивается лишь очень неопределенным положением о том, что художник должен заимствовать эти правила у природы, «этой удивительной мастерицы всех вещей»²¹.

В сущности, когда речь идет о композиции, Альберти имеет в виду не столько те правила, по которым части в картине сочетаются друг с другом, сколько правила, по которым художник должен работать над картиной, то есть характер и последовательность основных этапов работы. Самый термин «композиция» в большинстве случаев прилагается не к продукту творчества, не к картине, а к творческому процессу. Композиция для Альберти — это действие, а не результат его; это составление, сочинение картины из отдельных элементов. И именно в этом смысле можно говорить о единых правилах, действующих на всех трех этапах этого процесса, — вернее, о едином принципе последовательного собирания целого из частей²².

Какова же, согласно Альберти, последовательность этого процесса, с чего должен начинать художник? С организации пространства: «На полу, расчерченном своими линиями и параллелями, нужно построить стены и те поверхности, которые мы называли лежащими», то есть построить трехмерную пространственную коробку картины. «Я здесь очень коротко скажу, — продолжает Альберти, — как я при

этом поступаю». И как истинный человек своего времени, он начинает процесс созидания с земли, с ее горизонтальной плоскости: «Прежде всего я начинаю с оснований (то есть с плана. — *И. Д.*). Я устанавливаю длину и ширину стен на соответствующих параллелях[...] Я, как хочу, очерчиваю основания, а затем уж без всякого труда отмечаю высоту»²³. Далее следует подробное изложение приемов геометрического построения иллюзорного трехмерного пространства картины.

Второй этап композиции — светотеневая моделировка отдельных членов тела: «...всякая плоская поверхность является себя нам со своими линиями, светами и тенями; так же и шаровые, вогнутые поверхности видим мы словно разделенными на многие как бы четырехугольные поверхности с различными пятнами света и тени. Поэтому каждая часть, обладающая определенной светлотой и отделенная от более темной, должна считаться отдельной поверхностью»²⁴. Так, например, на лице бывают «поверхности то большие, то маленькие, здесь выпуклые, а там глубоко запавшие» или, наоборот, такие, которые «соединяются[...] так, что они принимают на себя приятные и мягкие тени и света»²⁵.

Затем следует «композиция членов», при этом «прежде всего надо следить за тем, чтобы отдельные члены хорошо соответствовали друг другу»²⁶. «После этого надо позаботиться о том, чтобы каждый член действовал согласно своему назначению»²⁷ — иными словами, нужно из отдельных, тщательно вылепленных светотенью частей тела правильно составить фигуры. Наконец, завершающая стадия — это составление из фигур сюжетных сцен, «историй».

Нетрудно заметить, что предложенная Альберти схема не соответствует реальному процессу создания живописного произведения. Да и сам автор на последних страницах трактата, давая практические советы живописцу, предлагает совсем другой, гораздо более реальный порядок работы: «Когда[...] нам придется писать историю, мы сначала про себя основательно продумаем, [...]какое размещение будет для нее самым красивым. Прежде всего мы сделаем себе наброски и эскизы как для всей истории, так и для каждой ее части[...] И мы будем стремиться к тому,

чтобы каждая часть была нами предварительно как следует обдумана и чтобы мы знали, где она должна быть, как ее сделать и как поместить»²⁸. Здесь Альберти предлагает начать работу над картиной с создания общего эскиза, на котором прежде всего следует найти «положение и место изображенных вещей»²⁹, то есть с того этапа, который в его учении о композиции дается как последний, завершающий³⁰.

Чем объяснить столь явное расхождение? По-видимому, в первом случае перед нами чисто умозрительная идеальная конструкция, своеобразный миф о композиции, в котором 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. Возможно, сам автор и не имел в виду подобной аналогии, она могла возникнуть автоматически, как привычная иконографическая матрица. Но нет ничего невероятного и в том, что гуманист Альберти сознательно ввел в свое сочинение этот второй смысл, тем более что на первых страницах трактата он пишет, что живописец «как бы уподобляется божеству, создавая при помощи своей живописи живые существа»³¹.

Мифологичность схемы, по которой построен процесс композиции, не исключает второго, казалось бы, диаметрально противоположного, чисто технического, даже инженерного аспекта.

Альберти представляет себе картину как целое, состоящее из определенного набора элементов, как бы из готовых «деталей». Начиная описание процесса, Альберти дает первое определение композиции как правила сочетания частей картины, или «истории». Затем в одной фразе он расчленяет эту «историю» на составные части, словно последовательно разбирает ее: «...частями истории являются тела, частями тел — их члены, частями членов — поверхности»³². После чего начинается построение пространственной коробки из набора архитектурных элементов, которые Альберти называет «большими поверхностями». Причем характерно, что, говоря о горизонтальной или «лежачей» плоскости, он никогда не называет ее землей или ландшафтом, но всегда полом.

Рассказав о способе построения архитектурного пространства, Альберти вторично дает определение композиции, на

этот раз — как правила сочетания «частей видимых предметов в картине». При этом он снова рассыпает целое на отдельные детали, почти дословно повторяя предыдущую формулировку: «Части истории — тела, части тел — их члены, части членов — поверхности»³³. И из этих поверхностей, но уже не из «больших», то есть архитектурных, а из «маленьких», он начинает собирать отдельные пластические детали, монтировать из них предметы и фигуры и расставлять их в уже готовой архитектурной коробке. Нетрудно заметить, что, рассуждая о работе над живописным произведением, Альберти старается мыслить как архитектор.

В сущности, здесь описан процесс создания архитектурной модели, в которую для масштаба вставлены фигуры. О подобных моделях, об их значении для архитектурного проектирования Альберти с увлечением говорит на страницах своего трактата о зодчестве: «...я всегда хвалю древний обычай зодчих вновь и вновь обдумывать [...] все сооружение и отдельные размеры всех его частей не только на чертеже или рисунке, но и в моделях и образцах, сделанных из досок или чего-нибудь еще, и прежде чем приступить к чему-нибудь из того, что требует издержек или заботы, исследовать это. При изготовлении моделей представляется прекрасный случай видеть и обсудить [...] число и порядок частей, поверхность стен [...] В них можно будет беспрепятственно добавлять, убавлять, обновлять и переначивать, чтобы все было правильным и приемлемым»³⁴.

Сам принцип моделирования, вопрос о том, может ли небольшое изображение адекватно воспроизвести большой объект, — все это занимало Альберти уже в период написания трактата о живописи. Говоря о сечениях зрительной пирамиды, которым он уподобляет поверхность живописного произведения, Альберти утверждает, что сечения, «равноотстоящие от зрительной поверхности», во всем пропорциональны друг другу, иными словами — дают подобные изображения, отличающиеся только по своим абсолютным размерам. И добавляет: «...если бы небо, звезды, море, горы, все животные и все тела оказались бы по воле божьей наполовину меньше, то нам ничего не показалось бы уменьшенным ни в одной своей части. Ибо большое, малое, длинное, короткое, высокое, низкое, широкое, узкое, светлое, темное, освещенное, погруженное во

мрак и тому подобное[...] все это таково, что познается через сравнение»³⁵. И, переходя к живописи, Альберти продолжает: «Я это говорю, чтобы дать понять, что как бы малы ни были тела, изображенные на картине, они будут большими или маленькими по сравнению с изображенным на ней человеком»³⁶. То есть небольшая модель может «пропорционально» воспроизвести объект любых размеров, даже вселенную, с ее небом, звездами, землей, морем и горами, «показав[...] через крошечное отверстие[...] искусственную громаду мира»³⁷.

В анонимной биографии Альберти рассказывается о том, как он любил создавать при помощи живописи нечто неслыханное и невиданное для зрителей.

Через крошечное отверстие в небольшом закрытом ящике можно было видеть огромные горы, обширнейшие области, пространный морской залив, а на заднем плане — такие отдаленные земли, что едва можно было их рассмотреть. Это он называл «демонстрациями», и они были так сделаны, что и знающие и несведущие утверждали, что видят не написанное, 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...»³⁸.

Склонность к моделированию, существующая у Альберти как тенденция, становится осознанным принципом научного и образного мышления у Леонардо. Он постоянно прибегал к моделям, реальным и воображаемым, его рукописи полны изображениями и описаниями подобных моделей: «...ты сделаешь модель Средиземного моря в том виде, как это показано здесь. В этой модели пусть ее реки будут соразмерны величине и очертанию такого моря[...] и ты представишь стекать Нилу, Дону, По и другим рекам соразмерной величины в это море, которое будет иметь выход через Гибралтарский пролив...»³⁹. Это географический макет, странным образом похожий на пейзаж в картинах кватроченто. Но еще более характерно для Леонардо описание последовательных стадий самого процесса создания модели, особенно когда речь идет об анатомических рисунках: «Сначала ты нарисуешь кости от-

дельно и немного вынутыми из суставов, чтобы лучше различить очертание, чтобы они ни в чем не отклонялись от первого рисунка». Следует подробное описание всего процесса сборки анатомической модели в виде серии из десяти рисунков; оно завершается последним, воображаемым рисунком: «Ты мог бы сделать еще одиннадцатый, наподобие прозрачной ноги, в которой можно было бы видеть все, названное выше»⁴⁰. В сущности, здесь доведен до логического завершения тот принцип сборки целого из частей, который в более суммарной форме изложен Альберти в его описании композиции «малых поверхностей»: «...следует сначала связать каждую кость в живом существе, затем приложить его мышцы и, наконец, целиком облечь его плотью»; и далее, отвечая на возражения своих потенциальных противников: «...ведь прежде, чем одеть человека, мы рисуем его голым, а затем уже одеваем в одежды, и точно так, изображая голое тело, мы сначала располагаем его кости и мышцы, которые мы уже потом покрываем плотью, чтобы нетрудно было распознать, где под ней помещается каждая мышца»⁴¹. А когда фигура таким образом собрана, «надо позаботиться о том, чтобы каждый член действовал согласно своему назначению в данном месте»⁴². Но ведь такое описание могло бы в одинаковой мере относиться как к живописному изображению, так и к анатомической модели с подвижно скрепленными суставами.

Самый процесс композиции в описании Альберти — это тоже модель, которая может быть прочитана двояко: и как воспроизведение божественного акта сотворения мира и как техническое руководство по моделированию. В концепции мировидения Возрождения два этих аспекта не противоречили один другому. И если они и не сливались воедино, то, во всяком случае, естественно накладывались друг на друга, создавая эффект взаимопросвечивания. Увлечение моделированием свидетельствовало не только об экспериментальном пафосе времени. Когда Леонардо раздумывал над своими моделями человеческого сердца или крыла птицы — разве в этом помимо научного дерзания, помимо стремления понять, расшифровать создания природы не сквозило гордое желание помериться силами с самим создателем, воспроизвести, пусть в малых размерах, его творения — и в частности и в общем, в самой структуре мира.

Если композиция мыслится Альберти как модель процесса сотворения мира и одновременно как модель процесса создания модели, то логично предположить, что и сама картина, построенная по правилам композиции, должна была мыслиться им как структурный аналог мира, своеобразный микрокосм.

Кватрочентистская мысль была настроена на такого рода аналогии. Архитекторы и теоретики сравнивали планы зданий с фигурой человека или усматривали в них символ вселенной, в теле человека в свою очередь видели подобие космоса. «...Здесь[...] тебе будет показана космография малого мира, в том же порядке, который был принят Птоломеем в его «Космографии»⁴³, — пишет Леонардо о своих анатомических студиях.

Однако у Альберти в его трактате о живописи ничего не говорится о том, какова должна быть картина; перед его мысленным взором не было композиционного эталона. Зато он достаточно отчетливо представляет себе, какой картина не должна быть: «...было бы ошибочно, если бы на одинаковом расстоянии один был больше другого, или если бы собаки были одного роста с лошадьми, или если бы, как я это часто вижу, человек был заключен в здание, как в футляр, в котором он и сидя едва помещается»⁴⁴. Очевидно, что здесь имеются в виду приемы построения средневековых изображений, увиденные отстраненным взглядом человека Возрождения.

В 30-е годы XV века, когда Альберти писал свою книгу, борьба с иконными принципами композиции, как видно, еще не утратила своей актуальности. И уж если искать визуальный образ, лежащий в основе словесных построений Альберти, то это могла быть не столько ренессансная картина, которая в те годы, по сути дела, еще только складывалась, а, скорее, некий собирательный образ средневекового или проторенессансного живописного произведения, отталкиваясь от которого Альберти пытался определить черты новой композиционной формулы. И когда он пишет, что ему прежде всего нравится та картина, где «тела по своим положениям очень непохожи друг на друга», и когда он требует от живописца «прилагать все усилия к тому, чтобы ни в одной фигуре не было того же жеста или позы, что в другой» и ни в коем случае «не показывать в той же фигуре сразу и грудь и бедра», и когда он осуждает художников, которые, «желая казаться

щедрыми, не оставляют пустого места»⁴⁵, то нам легко представить себе, какого рода живопись имел он в виду; можно даже попытаться, с определенной долей вероятности, составить список произведений, которые он мог видеть.

Но когда речь идет о позитивных требованиях, предъявляемых им к картине, то для них среди произведений первой трети столетия трудно найти соответствующие аналогии. Не случайно в качестве примеров, иллюстрирующих альбертиевский трактат о живописи, приводят обычно работы Боттичелли и других художников второй половины XV века⁴⁶.

Позитивные требования Альберти сводятся, собственно, к одному общему положению: картины, с его точки зрения, «нравятся нам тем больше, чем больше они отличаются от старого и привычного»⁴⁷. Это требование новизны, непохожести на традиционные каноны тоже представляет собой тезис «от противного». Хорошо то, что непохоже на традицию, где есть «обилие и разнообразие», выдумка и изобретение. Альберти дает целыми абзацами перечисление всех возможных изобразительных мотивов, из которых художникам предлагается выбирать по собственному вкусу и разумению. В «истории» могут быть «перемешаны, находясь каждый на своем месте, старики, юноши, мальчики, женщины, девочки, дети, куры, собачки, птички, лошади, скот, постройки, местности и всякого рода подобные вещи»⁴⁸. При этом «пусть некоторые стоят прямо и показывают свое лицо с поднятыми руками[...] Другие, отворотив лицо и опустив руки, пусть стоят, сложив ступни вместе[...] пусть один сидит, другой опирается на колено, иные пусть лежат[...] пусть кто-нибудь будет обнаженным, а другие частью обнаженными, частью одетыми»⁴⁹, «пусть одни тела движутся к нам, другие — от нас[...] пусть в одном и том же теле одни части будут видны зрителю, другие от него скрыты, пусть одни будут высоко, другие низко»⁵⁰, «пусть (волосы)[...] закручиваются[...] и пусть они развеваются по воздуху[...] частью же пусть сплетаются друг с другом, как змеи, а частью — вздымаются в ту или иную сторону. Точно так же и ветви — пусть они поворачиваются то вверх, то вниз, то наружу, то внутрь...»⁵¹. Поистине безграничные возможности выбора⁵². Предлагая вводить в картину «всякое изобилие и разнообразие», Альберти тут же оговаривается, что, мо-

жет быть, тот, «кто будет стремиться придать вящее достоинство своей истории[...] предпочтет одинокие фигуры»⁵³.

И здесь, когда речь идет о сюжетно изобразительной стороне живописи, Альберти остается *конструктором*: как и в разделе о композиции, он последовательно разбирает свои воображаемые «истории» сначала на отдельные фигурки-персонажи, которые он расставляет перед читателем, не соблюдая при этом никакой сюжетной и ценностной иерархии, выстраивая в один ряд женщин, мальчиков, кур, здания и «другие вещи» — всё это равнозначные детали единого целого; проигрывает на этих фигурах все возможные позы, одевает их, раздевает; и, наконец, мысленно *развинтив* их, рассматривает разные варианты движений отдельных членов тела, складок, прядей волос, ветвей деревьев. При этом живописцам, которым адресован трактат, как бы предлагается снова собрать по своему вкусу из этого набора *готовых деталей* любую сюжетную ситуацию.

Придумывание этих сюжетных ситуаций не составляет сильной стороны трактата Альберти. Хотя он постоянно говорит о необходимости для современного художника во всем «учиться у природы», мыслит он это обучение главным образом на стадии изображения отдельных частей картины. Вглядываясь в натуру, он видит лишь «обилие всевозможных вещей»⁵⁴. Эти «вещи» можно заимствовать у природы, но также и в «чужих» произведениях, «которые относятся к тебе терпеливее, чем живые существа»⁵⁵. Это всё те же готовые детали, из которых художник должен составлять «истории». Но где взять сюжеты для этих историй и откуда заимствовать соответствующие им *мишансены*?

Альберти понимает, как трудно для художника в период распада традиционной иконографической системы находить новую тематику и новые варианты ее визуального воплощения⁵⁶. В третьей книге трактата он настойчиво твердит о важности «вымысла», однако единственное, что он может при этом посоветовать живописцу, это «близкое общение с поэтами, риториками и другими подобными людьми, искушенными в науках, ибо они либо дадут ему новые замыслы, либо, во всяком случае, помогут ему красиво скомпоновать историю»⁵⁷. Разговор о новых сюжетах, в сущности, и ограничивается этой отсылкой к риторам и поэтам.

В качестве красивого вымысла, «который нам мил сам по себе, без живописи»⁵⁸, в книге приведена только «Клевета» Апеллеса. Однако и это либретто, столь подробно разработанное Альберти, было реализовано в живописи, по-видимому, лишь в конце столетия.

Трактат Альберти был не столько обобщением художественной практики его времени, сколько предварением ее⁵⁹. Это — один из тех многочисленных «вымышленных» проектов, которые так любило сочинять кватроценти, постоянно стремившееся опередить и свое время и свои возможности.

О КОМПОЗИЦИИ КАРТИНЫ КВАТРОЧЕНТО

Средневековый художник представляет себе мир умозрительно: фигуры, предметы, пейзаж в любом средневековом произведении расположены так, как их никогда нельзя увидеть; в таком соотношении друг с другом их можно только представить себе, вообразить, сконструировав общее из отдельных элементов, как конструируют формулу. Но для этого нужно закрыть глаза, зрение мешает, визуальные впечатления затемняют, разрушают цельность и закономерность общей картины.

Уже в равнинской мозаике из церкви Св. Аполлиария в Гавани (VI в.) можно видеть все основные черты средневековой композиционной модели: в центре фигура св. Аполлиария, вокруг расположен весь остальной мир — горки, деревья, животные. Взятые в виде отдельных фрагментов, вырванные из естественных связей, эти «видимые и чувством постигаемые вещи» сопоставлены здесь по-новому, подчинены иной, внеприродной закономерности, это мир «невидимого и умосозерцаемого»¹. Все элементы природы, как намагниченные, расположены вокруг фигуры святого, в данном случае заступившего место божества. Симметричная композиция с главной фигурой в центре, изображенной в фас, — одновременно и объект молитвы и изображение ее. Святому должны предстать присутствующие в храме так же, как предстоит ему и все изображенные на мозаике элементы природы; они как бы обозначают место реальных молящихся в этой ритуальной композиционной формуле. Сам святой, в свою очередь, предстоит Христу, точнее, — его символическому изображению в росписи.

Создается сложная, многослойная образная структура, расшифровка которой требовала от зрителя не менее сложных, многоступенчатых «мысленных» операций. И средневековый зритель, так же как средневековый художник, был настроен на этот умозрительный характер восприятия. «На нарисованное следует телесным оком смотреть так, чтобы

разумением ума постичь и то, что не может быть нарисовано»². Человек средневековья был твердо уверен, что многого, самого главного «телесное око не может увидеть в картине», ибо «этого нельзя показать на плоскости»³. Художник не в силах полностью воплотить идею произведения через зримые образы, а зритель не может воспринять ее чисто зрительно: главное можно только представить себе мысленно — «все сие испытывается разумением сердца»⁴.

Миниатюра «Оттоновского евангелия», изображающая евангелиста Луку (ок. 1000 г.), — один из наиболее выразительных образов средневекового видения мира. Евангелист сидит, вскинув вверх руки, и над самой его головой — символическое изображение неба: «небеса не видимые, но разумные»⁵. Это «разумное» небо близко настолько, что он касается его руками, но в то же время оно «невидимо», потому что так он увидеть это небо не может. Так он не может увидеть мир, и так его нельзя увидеть в мире.

В отличие от принципиально умозрительной композиционной модели средневековья модель Возрождения принципиально и последовательно зрительна. На этом кардинальном отличии своей концепции от концепции средневековой настаивали теоретики искусства Возрождения. В первой книге трактата о живописи Альберти, без сомнения полемизируя именно с этой средневековой умозрительной позицией, пишет: «Что же касается вещей, которые мы не можем видеть, никто не будет отрицать, что они никакого отношения к живописи не имеют. Живописец должен стараться изобразить только то, что видимо»⁶. Пьеро делла Франческа начинает свой трактат «О живописной перспективе» рассуждением о первенствующем значении для живописи «видения, то есть глаза»: «...Я повторяю, что первое — это глаз [...] я говорю, что глаз — это первое, потому что именно глаз воспринимает вещи под разными углами и познает их»⁷.

Еще яснее звучит эта скрытая полемика у Леонардо: «И если ты скажешь, что зрение мешает сосредоточенному и тонкому духовному познанию, посредством которого совершается проникновение в божественные науки [...] то на это следует ответ, что глаз, как господин над чувствами, выполняет свой долг, когда он препятствует путаным и живым не наукам, а рассуждениям»⁸. И в другом месте:

«И если ты скажешь, что науки, которые начинаются и кончаются в душе, обладают истиной, то этого нельзя допустить, а следует отрицать по многим основаниям. И прежде всего потому, что в таких умозрительных рассуждениях отсутствует опыт, без которого ни в чем не может быть достоверности»⁹.

Когда речь идет об искусстве, то таким критерием проверки опытом является для Леонардо «глаз, называемый окном души»¹⁰. «Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира?»¹¹. Трудно найти более четкую формулировку этого нового зрительного подхода к миру, нового, принципиально визуального мировидения¹².

«Гайная вечера» Леонардо может служить идеальным живописным воплощением этой ренессансной зрительной модели. Все изображенное здесь увидено; вернее, художник создает композиционную формулу увиденного мира, увиденного с уровня человеческого роста и по законам человеческого глаза. Зритель смотрит — и в месте пересечения перспективных линий, то есть в месте схождения зрительных лучей, в идеальной точке зрения он видит главного героя. Так можно увидеть героя в мире, и так герой может увидеть мир; перед ним широкое поле; подняв глаза, он мог бы обвести взглядом присутствующих: и находящихся в картине и собравшихся перед ней. В этом смысле можно сказать, что зрительная модель мира, воплощенная в этом произведении Леонардо, имеет двойное значение: она не только моделирует картину мира такой, какой ее видит, точнее, должен видеть, идеальный зритель, но одновременно она предопределяет и позицию зрителя, находящегося перед созерцаемым им объектом.

Композиционную формулу «Гайной вечера» Леонардо можно также истолковать в терминах и понятиях геометрической оптики, сформулированной в трактате о живописи Альберти и оказавшей сильное влияние на Леонардо. В первой главе своего трактата Альберти говорит о «зрительной пирамиде», представляющей собой геометрическую схему зрительного восприятия. «Основание этой пирамиды будет видимая поверхность»¹³, грани ее образуются зрительными лучами. «Вообразим себе, — пишет Альберти, — что эти лучи как бы тончайшие нити, образующие, с одной стороны, подобие ткани, а с другой — очень туго связанные внутри глаза, там, где помещается чувство зрения, а оттуда, как из ствола всех этих лучей, этот узел

распространяет прямейшие и тончайшие свои ростки вплоть до противоположащей поверхности»¹⁴.

Используя геометрическую схему Альберти, можно было бы интерпретировать композицию «Тайной вечери» в виде двух зрительных пирамид, примыкающих друг к другу основаниями и имеющих вершины: одну — в глазу зрителя, вторую — в глазу главного героя, представленного во фреске. При этом сама поверхность изображения мыслится «как если бы она была прозрачным стеклом»¹⁵ или как прозрачная завеса, о которой часто говорится и в трактате Альберти¹⁶ и у Леонардо¹⁷. И через эту прозрачную плоскость, как бы затягивающую воображаемый проем в стене, зритель видит трапеzną, где происходит написанная Леонардо сцена; и через этот же самый проем, но находясь по другую сторону от него, главный герой представленной сцены видит, или, во всяком случае, может видеть, реальное пространство трапезной. При этом перспективные линии написанной архитектуры являются как бы зримым воплощением невидимых зрительных лучей, образующих грани зрительной пирамиды. Альберти не менее наглядно представлял себе и вторую пирамиду, подобную изображенной и находящуюся в реальном пространстве перед изображением. «Что это так, — пишет Альберти, — доказывает всякий живописец, когда он сам отходит от того, что пишет, толкаемый на то самой природой, словно он ищет вершину и угол пирамиды, откуда он собирается лучше разглядеть то, что им написано»¹⁸.

Точка схода перспективных линий, в которую Леонардо помещает голову Христа, и глаз воображаемого идеального зрителя соединены «центральным лучом». Центральный луч, пишет Альберти, «это тот единственный луч, который упирается в протяжении (то есть зрительную плоскость. — И. Д.) так, что все углы, во все стороны, друг другу равны»¹⁹. То есть он проходит строго перпендикулярно плоскости картины. Симптоматично, что для Альберти этот луч является главным не только в геометрическом, но до некоторой степени и в семантическом отношении: «Это единственный луч, самый сильный и самый яркий из всех [...] теснимый другими лучами, он последним покидает видимый предмет, почему его по праву можно именовать князем всех лучей»²⁰.

«Тайная вечеря» Леонардо, созданная в самом конце XV века, представляет собой осуществление той компози-

ционной сверхзадачи, к которой стремилась живопись кватроченито, которой она в столь полной и совершенной форме ни разу не осуществила, но над которой продолжала упорно трудиться, начиная с самых первых лет этого столетия.

Поскольку картина Возрождения воплощает визуальное восприятие мира, она, в отличие от средневековой иконы, строится не по вертикальной, а по горизонтальной схеме. Эта новая горизонтальная композиционная модель складывается стремительно быстро. Один из примеров нового видения — картина Фра Анжелико «Страшный суд». Новая композиция рождается в ней прямо на глазах у зрителя, и очевидность этого усиливается благодаря тому, что картина по сюжету вполне средневековая и место действия в ней — и земля и небо одновременно, то есть вся вселенная. Но если в средневековом изображении земля и небо располагались в одной плоскости и представляли собой две различные зоны, отложенные на единой вертикальной шкале измерений, то в картине Фра Анжелико земля как-то удивительно наглядно отрывается от неба, плоскость ее ложится горизонтально, и в образовавшемся просвете между землей и небом появляется даль горизонта. Возникает новое решение, где определяющую роль начинает играть именно эта, оторвавшаяся от верхней зоны небесного нижняя зона земного; она мыслится как положенная горизонтально, как «поверхность, которая опрокинута и лежит на земле, как мощеные и деревянные полы в зданиях»²¹, по образному выражению Альберти.

Именно на этой горизонтальной плоскости начинает отныне строиться композиция картины. Причем художник мыслит ее не снизу вверх (или, наоборот, сверху вниз), как в средневековой иконе, но от себя — вглубь. При этом огромное значение приобретает линия горизонта. Можно сказать, что горизонт — это одно из важнейших открытий живописи кватроченито, и, как всякое открытие, как всякая примета нового, он притягивал к себе внимание как практиков, так и теоретиков живописи.

О горизонте постоянно говорит Леонардо, видя в нем один из пунктов отсчета при пространственной организации изображения: «Горизонты находятся на различных расстояниях от глаз, потому что то место называется горизонтом, где светлота воздуха граничит с границей земли и [горизонт] находится в стольких местах, видимых одной

и той же отвесной линией, проходящей через центр мира, сколько существует высот глаза, видящего горизонт»²². Характерна та настойчивость, с которой Леонардо подчеркивает относительный характер линии горизонта, ее зависимость от положения глаза наблюдателя.

В средневековой иконе линия, отделяющая небо от земли, тоже существовала, но основная смысловая функция ее состояла в том, что она служила границей, разделявшей две сферы, небесную и земную, и положение предметов в общей иерархии мироздания зависело от того, насколько выше или ниже этой линии они были расположены. В картине Возрождения линия горизонта — это не граница, отделяющая небо от земли, скорее это место их зрительного объединения. «Горизонт неба и земли кончается на одной и той же линии»²³, — пишет Леонардо. И поскольку именно на горизонте лежит точка схода перспективных линий, игравшая столь важную роль в новой зрительной модели, горизонт приобретает огромное не только оптическое, но и смысловое значение, он становится линией зрительного притяжения, чем-то вроде одного из полюсов магнитного поля, в котором размещено изображение. В иконе этот полюс находился у верхнего среза композиции и символизировал высь, теперь он находится внутри ее и обозначает даль. Зрительное и смысловое пространство средневековой иконы было заключено между верхним и нижним краем ее, в ренессансной картине оно располагается между передним планом и горизонтом. Она вся компонуется на плоскости земли или пола. Альберти утверждает, что живописец, начиная работать над картиной, должен «на полу, расчерченном своими линиями и параллелями [...] построить стены»²⁴. Вся картина собирается на горизонтальной плоскости, как на шахматной доске.

Эта лежащая плоскость была образным эквивалентом земли, ее поверхности, расстилающейся под ногами человека, зрительно воспринимаемой им с уровня глаза, несколько сверху и вперед, вдаль. Поверхность земли, ландшафт, очерченный линией горизонта, обладает для ренессансного человека такой же притягательностью, какой для человека средневековья обладало небо. В следние века смотрели на небо как в священную книгу, где была начертана воля божества и предсказаны судьбы человеческие²⁵. Для Возрождения земля, ее поверхность становится родом экрана, отражающего изменчивую картину неба, с ее веч-

ным чередованием света и мрака, негативно отраженным в постоянном появлении, исчезновении, перемещении и изменении световых бликов и теней. Леонардо в трактате о живописи посвящает этому целые страницы. За движением теней он следит так пристально, так упорно, словно наблюдает по ним за движением небесных светил, подобно средневековым астрологам, наблюдавшим движение звезд на небе: «Тот, кто идет на запад, с утра до вечера будет видеть свою тень в первой половине дня движущейся перед ним, [...] а во второй половине дня тень будет гораздо быстрее бежать назад, чем теневое тело будет идти вперед»²⁶.

Многие картины кватроченто, с их игрушечными горками и холмиками, среди которых размещены фигуры людей, выглядят топографическим макетом. Пейзаж в них, в сущности, так же сконструирован, так же собран из отдельных элементов, как и в средневековой живописи. Разница лишь в том, что средневековый мастер собирал его на реальной плоскости стены или доски, а мастер кватроченто — на иллюзорной, лежащей плоскости картины. В иконе, в соответствии с умозрительным характером средневекового мышления, изображенное представлено как бы в виде планиметрического чертежа; в картине Возрождения, в соответствии с его установкой на визуальное восприятие, — в аксонометрической проекции.

В иконе всегда есть три зоны, символически обозначающие землю, церковь и небо. Эти зоны могут быть представлены, могут лишь подразумеваться, но потенциально они всегда в иконе присутствуют. Иногда, в зависимости от сюжета, в нижней, земной зоне появляется изображение преисподней. Именно эти ярусы составляют двухмерный пространственный каркас иконы, и всякое движение внутри композиции мыслится лишь в пределах этого каркаса, то есть в двух измерениях: вверх или вниз, вправо или влево. По этим двум осям, одновременно и композиционным и ценностным, определяется место того или иного персонажа, той или иной вещи в мире.

В ренессансной картине тоже существует своя шкала пространственных ценностей, но она определяется передвижением в третьем измерении, вперед или в глубину²⁷. При этом роль рычага, осуществляющего это композиционное движение, выполняет перспектива. Именно она может приблизить предмет и соответственно увеличить размеры

фигуры или задвинуть его в глубину и по законам перспективного сокращения уменьшить их; сделать фигуру господствующей над пространственной средой или подчинить ее пространству. Место героя в перспективно организованном мире — главная проблема, которую ставит и стремится разрешить композиция ренессансной картины.

В иконе глорификация, как правило, достигается благодаря тому, что фигура вынесена из зоны земного, вознесена над горками, над архитектурой, символически представляющими этот земной мир, и над фигурами предстоящих, этот мир населяющих. В ренессансной картине действуют иные законы иерархии, но они неизменно существуют — правда, отсчет ведется теперь не от неба²⁸ (то есть выше или ниже), но от зрителя, то есть ближе к переднему плану или дальше от него.

В картине Антонелло да Мессина «Св. Себастьян»²⁹ главный герой придвинут к переднему плану и одновременно увиден несколько снизу, в то время как все окружение задвинуто в глубину и показано несколько сверху. Тем самым герой оказывается вырванным из-под действия законов перспективы, в то время как весь остальной мир подвержен перспективе, испытывает на себе законы зрительного сокращения, искажения, ракурса.

В средневековой иконе герой, даже вознесенный над всем, пространственно не одинок, он находится в том же измерении, что и все остальные персонажи и предметы, в той же, что и они, двухмерной пространственной безмерности. Герой картины Возрождения, напротив, пространственно всегда одинок, он в ином измерении, в иной, нежели весь остальной мир, пространственной реальности. В этом — драматизм композиционной ситуации ренессансной картины. Средневековая икона, даже самая драматичная по сюжету, не драма, а действие или праздник; напротив, картина Возрождения, даже самая спокойная и светлая по сюжету, всегда драматична.

Если в картине Антонелло да Мессина герой выделен из мира и при этом одинок, то в «Бичевании Христа» Пьеро делла Франческа герой включен в мир, но при этом он унижен, уничтожен именно тем, что подвержен неумолимости пространственных законов. Его унижение и оскорбление — не только сюжетное (насмешки и избивание), но, что гораздо действеннее, композиционное. И это унижение усугубляется еще и тем, что композиционная ситуация оказы-

вається перевернутою по порівнянню з традиційною іконографією; фігури предстоящих оказуються на першому плані, займають місце, призначене для героя, і тим самим композиційно торжествують над ним³⁰.

С особливою остротою цей просторовий конфлікт вирішується в деяких творах Мантеньї. В його граверії «Бичевание Христа» фігура головного героя словно рывком отброшена с переднего плана в глубину: впечатляющие усиливают линии пола, стремительно сокращающиеся в перспективе и намечающие направление этого пространственного броска, или, точнее, его след.

Своей кульминации драматическая ситуация достигает в картине Мантеньї «Мертвый Христос». Живопись знала трагическое изображение героя и до Мантеньї, но никто, кроме Мантеньї, не решался произвести такого страшного перспективного эксперимента над фигурой главного героя христианского пантеона. Перспектива выполняет здесь роль жестокой, бесчеловечной машины, которая, по образному выражению Леонардо, «своими сокращениями помогает поворачивать мускулистую поверхность тел в разные стороны»³¹.

Зрительная модель, сложившаяся в период Возрождения, определяет не только композицию самой картины, но и характер ее восприятия, то есть поведение зрителя перед картиной, зрительскую установку. Иконе молящийся предстоял, иными словами, находился в такой же позиции по отношению к иконе в целом, в какой изображенные на иконе второстепенные фигуры находятся по отношению к главной, как правило, помещенной в центре. Сама композиционная схема иконы представляла собой идеальное изображение, прообраз ситуации: икона — молящийся. Икона была рассчитана на то, что молящийся должен повторить, воспроизвести состояние изображенных персонажей, внутренне отождествить себя с ними. «Кто смотрит на подвижающихся, тот и сам должен напрягать [...] свои силы [...] чтобы каждый не только был зрителем [...] но в некоторой мере и сам сделался подвижником»³². И так же как изображенные на иконе персонажи не смотрят на центральную фигуру, но склоняются перед ней, так и молящийся, в идеале, кланяется иконе; его позиция должна выражаться не только в состоянии, но и в действовании, и не только в духовном, но и в физическом. По выражению одного

из русских средневековых авторов, иконам следует поклоняться «душею мысленно и телом чувственно»³³.

Поклонение иконе — это не только духовное, но и телесное «делание», причем в самом осуществлении его приобретает большое значение движение головы — и тем самым взгляда — вверх и вниз. Иными словами, при созерцании иконы, положение глаз зрителя не предполагалось фиксированным, икона не была рассчитана на единую точку зрения; как и средневековая архитектура, она воспринималась в процессе перемещения зрителя в пространстве или движения его глаз, причем основное направление этого движения происходило по вертикали — снизу вверх и сверху вниз. Зритель, поднимая голову, как бы совершал восхождение от низшей зоны иконы, олицетворявшей землю, к высшей, олицетворявшей небо, и затем, наклоняясь, проделывал обратный путь по нисходящей. Это соответствовало вертикальной структуре иконы³⁴. В этом смысле можно сказать, что структура иконы изоморфна структуре восприятия ее средневековым человеком.

Это справедливо и по отношению к ренессансной картине. Картина рассчитана на то, что зритель смотрит на нее с одной, фиксированной точки зрения, при этом позиция зрителя задается самим пространственным построением картины. Предполагается, что он находится на средней оси — иначе пространственная иллюзия не возникает. Кроме того, расстояние, с которого он смотрит на картину, в идеале должно равняться расстоянию, на котором находился художник по отношению к изображаемому объекту, а высота горизонта должна совпадать с уровнем глаз зрителя. «Я знаю, что ни одно живописное изображение никогда не покажется похожим на натуру, если не будет определено расстояние, с которого на него нужно смотреть»³⁵, — пишет Альберти. Леонардо выражается еще более определенно: «Живописец всегда должен учитывать при росписи историческими сюжетами стены высоту того места, где он хочет разместить свои фигуры; и по отношению к тому, что он срисовывает с природы для этой цели, глаз его должен быть настолько ниже срисовываемой им вещи, насколько эта вещь в произведении будет выше глаза зрителя, в противном случае произведение будет достойно порицания»³⁶.

Если при восприятии иконы моменты, когда зритель видит ее, чередуются с моментами, когда произведение нахо-

дится вне поля его зрения и должно восприниматься не телесными, но «духовными очами», то есть умозрительно, то при восприятии ренессансной картины процесс визуального ее рассматривания предполагается непрерывным, смысл изображенного и его красота целиком раскрываются только глазу, ибо «воображение не видит столь превосходных [вещей], какие видит глаз»³⁷.

Мир средневековой иконы построен на *предстоящего*, все предметное вынесено в ней на переднюю плоскость, поэтому художественное пространство иконы предметно очень наполнено. Изображенные персонажи существуют в двухмерной среде, где ничто не отодвигается ни в третье измерение пространства, ни в четвертое измерение времени, где все существует здесь, сейчас и навеки. В иконе все материализовано, начиная с самой изобразительной плоскости, которая тождественна с материальной поверхностью доски или стены, и кончая пространством и светом, овеществленными в золоте фона, золотой штриховке ассиста, орнаментальном рисунке пробелов. И так же наполнен, загроможден лицами и событиями мир средневекового человека — зрителя этих икон; из него также ничего не уходит, все остается в пределах единой пространственно-временной реальности — далекое и близкое, прошедшее, настоящее и будущее. Все в одинаковой мере обладает эффектом присутствия. И в той же мере эффектом присутствия обладает и представленное на иконе, поскольку все это, как и сама иконная доска или стена храма, существует в реальном пространстве зрителя. Средневековый мастер, создавая изображение, не отчуждает его, внутренне от него не освобождается, он творит еще одну вещь-образ, наполняющую его собственное жизненное пространство. Мир ренессансной картины — это мир, построенный от зрителя, где все существует за передней плоскостью картины, которая мыслится прозрачной. Поэтому изображенное уходит из реального пространства, в котором существуют художник и зритель, в трехмерное живописное пространство: «...перспективы живописца уводят на сотню миль по ту сторону картины»³⁸.

В отличие от иконы, в картинном изображении момент реального присутствия снят, так же как и в пространстве, существующем за поверхностью зеркала. Не случайно и

художники и теоретики Возрождения так увлекались зеркалом, видя в нем образец для живописи. «И прежде всего потому следует брать зеркало себе в учителя[...] что на его поверхности вещи подобны картине во многих отношениях; именно, ты видишь, что картина, исполненная на плоскости, показывает предметы так, что они кажутся выпуклыми, и зеркало на плоскости делает то же самое; картина — это всего лишь только поверхность, и зеркало — то же самое; картина неосязаема, поскольку то, что кажется круглым и отделяющимся, нельзя обхватить руками, то же и в зеркале [...] и то и другое кажется очень далеко по ту сторону поверхности»³⁹.

Но ведь зеркало поражало воображение ренессансных живописцев не только тем, что давало идеально похожее воспроизведение реальных предметов; не менее впечатляющим было то, что этих предметов и этого пространства на самом деле не существует, как не существует предметов и пространства, отчетливо увиденных человеком в мираже: «Разве тебе не покажется магией, если кто-то вдруг увидит некое явление в воздухе — город или людей, которые передвигаются по воздуху. Однако подобное случалось часто»⁴⁰, — говорится в одном анонимном трактате о перспективе, написанном в начале XV века. Причем характерно, что автор стремится дать этому явлению, которое «казалось людям чудом», рациональное объяснение: «Когда лучи от земных предметов, отраженные облаком, дwoятся в наших глазах, мы говорим, что эти предметы находятся в воздухе, хотя на самом деле их там нет»⁴¹. Чудо зрительной иллюзии, возможность видеть предметы, которые кажутся реальными и которых на самом деле нет, «которые не обладают реальным телом», — вот что поражало человека кватроченто. Отголосок этого удивления, хотя и в замаскированной, иронической форме, звучит даже в «Предсказаниях» Леонардо: «О сне: люди будут ходить и не будут двигаться; будут говорить с теми, кого нет»⁴². Но ведь это чудо зрительной иллюзии и призвана творить живопись, «которая на плоской поверхности силою науки показывает широчайшие поля с отдаленными горизонтами»⁴³.

«Первое чудо, которое появляется в живописи, это то, что кажется, будто она отделяется от стены, или от другой плоскости, и обманывает тонкие суждения тем, что она [все же] не отрывается от поверхности стены»⁴⁴.

Возрождение не переставало поражаться этому чудесному качеству живописи; часто оно усматривало сходство, доведенное до полного обмана зрения, даже в произведениях, на наш современный взгляд вполне условных. И это лишнее доказательство того, насколько визуалистичной была сама установка зрительского ожидания. Однако трудно сказать, что в большей степени поражало и зачаровывало зрителей той эпохи: то ли, что художник сумел изобразить столь похоже реальность, или то, что эта созданная им вторая реальность на самом деле не существует, что она представляет собой зрительную иллюзию.

Ренессансный художник, создавая вещи иллюзорные, помещая их в иллюзорное пространство, внутренне отчуждает их и тем самым от них освобождается. Перспектива, дистанция в построении ренессансной картины приобретает значение фактора не только формального, но и психологического: реализуя на полотне свои замыслы, художник как бы отбрасывает их за пределы пространства реального в воображаемое пространство живописной иллюзии.

Аналогичная ситуация реализована и в пределах самой ренессансной картины. Пространство, в котором существует герой картины, освобождается, расчищается, все предметы отодвигаются в глубину, выстраиваются друг за другом и, подчинясь законам перспективы, уменьшаются. Композиция картины Возрождения освобождает место для героя. Теперь ему просторно в этом мире, отброшенном в перспективную глубину заднего плана; просторно, но одиноко, так же как немножко одиноко и реальному человеку Возрождения в его реальном мире, упорядоченном и так хорошо устроенном, что, в сущности, он уже не нуждается ни в божественном вмешательстве, ни в постоянном божественном покровительстве и руководстве; в мире, который полностью подготовлен для того, чтобы человек мог в нем существовать самостоятельно.

Принцип стороннего взгляда, лежащий в основе композиции картины, включает в себе театральное начало.

Человек Возрождения — это «зритель Вселенной»⁴⁵; картина — это модель театра вселенной, экспериментальная площадка, на которой проигрываются новые сюжетно-композиционные ситуации, осваивается новое соотношение

между человеком и средой, новое место человека в земном, горизонтальном мире.

Часто сравнивают картину Возрождения с видом через окно. Поводом для этого служат прежде всего слова Альберти: «...там, где я должен сделать рисунок, я черчу четырехугольник с прямыми углами, такого размера, какого я хочу, и принимаю его за открытое окно, откуда я разглядываю то, что будет на нем написано»⁴⁶. Однако по характеру пространственного построения ренессансная картина гораздо больше похожа на театральные подмостки, тем более что на ней, как правило, видна поверхность пола (или земли), начинающаяся от самого первого плана, что при взгляде в окно невозможно. Да и сам Альберти, говоря о пространственном построении картины, начинает с площадки переднего плана, в то время как вид через окно предполагает далекой образ, то есть, собственно, то, что в картине образует второй пространственный слой. Главное действие разворачивается на переднем плане, как в сценической выгородке, где и составляются основные мизансцены⁴⁷.

В так называемой «Озерной мадонне» Джованни Беллини передний план воспринимается как такая выгородка, воспроизводящая архитектурно организованное пространство, вдвинутое в естественную природную среду. Контраст двух планов, подчеркнутый пространственным перепадом, сохраняется во всех картинах кватроченто.

Передняя площадка всегда ясно распланирована: если это пол комнаты или вымощенная городская площадь, то в большинстве случаев она расчерчена, словно для того, чтобы определить расположение и поведение действующих лиц. Часто рисунок пола задает ритм представленной сцене. В картине Беллини он спокоен, у Боттичелли в его «Чуде св. Зиновия» — драматически динамичен.

Центральная перспектива дает собранное, сосредоточенное, направленное зрительное восприятие. В самой композиции такого типа уже как бы заключен призыв: «Смотрите!» Во многих живописных произведениях кватроченто этот призыв выражен не только в структуре зрительного пространства, но и в решении мизансцен. Живописцы Возрождения любили включать в свои «истории» персонажи, которые в действии не участвуют, а смотрят на зрителя, как бы приглашая его взглянуть на изображение; часто они указывают пальцем, на что или на кого именно следу-

ет смотреть. «Мне нравится, — пишет Альберти, — если в истории кто-нибудь обращает наше внимание и указывает на то, что в ней происходит, или манит нас рукой посмотреть, или сокрушенным лицом и смущенным взором предупреждает нас не подходить к тем, кто на картине, или обнаруживает либо какую-нибудь опасность, либо какое-нибудь чудо, или приглашает тебя вместе с ними поплакать или посмеяться»⁴⁸. В сущности, здесь речь идет о фигуре так называемого Пролога или зазывалы, неизменного персонажа театрального представления тех лет. И столь же театральны фигуры свидетелей, не принимающих непосредственного участия в изображенном событии, — это как бы представители зрителей, находящиеся на сцене⁴⁹.

Смотрите! Но куда? Смотрите вперед, на то, что находится перед вами. Действие, которое в средневековом театре и в средневековой живописи развивалось наверху, в небесах, или внизу, в преисподней, было перенесено в средний ярус, на уровень глаз зрителя. Смотрите! Не на то, что над вами, и не на то, что под вами, а на то, что перед вами!

На кого «смотрите»? Смотрите на самих себя, узнавайте себя в ином, театрально преображенном обличье. В картинах Возрождения в традиционных персонажах античной или средневековой легенды часто проступали черты известных зрителям лиц, так же как в персонажах «сакра репрезентационе» зрители узнавали в образе Марии или других святых известных всему городу красавиц⁵⁰. Во всем этом нетрудно увидеть прием нарушения сценической иллюзии, полуприподнятую театральную маску, выход из ампула — все то, что обостряет театральность изображения⁵¹.

Человек Возрождения словно еще не решается остаться с глазу на глаз с самим собой, ему еще нужны подмости, нужно традиционное ампула, в котором он и узнает и уже не вполне узнает себя, которое его приподнимает, героизирует, но в которое он еще и прячется — в этом новом, им самим созданном и пока еще непривычном и не вполне обжитом мире. И поэтому так важно этот мир по возможности освоить, приручить, создать вокруг себя искусственную среду, — пусть на первых порах хотя бы игровую модель организованного, сотворенного руками человека и потому понятного ему мира.

О СЮЖЕТНОЙ И КОМПОЗИЦИОННОЙ РОЛИ ЖЕСТА

Жест в живописи — эквивалент слова, он озвучивает немое изображение. На уровне сюжетном жест входит в систему незвукового языка той или иной эпохи; поэтому чтобы правильно прочесть то, что записано жестами в изображении, необходимо владеть этим языком.

В средневековой живописи расшифровка сообщения, выраженного жестом, облегчается тем, что главная роль принадлежала в ней не бытовой, но ритуальной жестикуляции; во всяком случае, она превалировала над жестами случайными, необязательными, не связанными с основным смыслом сюжета¹.

Ритуальный жест клиширован, он не производится, а воспроизводится. Естественно, что при каждом новом повторении он получает, как правило, несколько иную интерпретацию. В ритуале, как в пантомиме или танце, жест может обладать большей или меньшей экспрессией, быть более или менее точным по рисунку; это зависит от исполнителя. В живописи это зависит от таланта и темперамента художника. Однако важна в данном случае установка на воспроизведение, повторение фиксированного, нормы. Та же установка определяет и позицию зрителя, который настроен на узнавание уже известного, ожидаемого, он не ждет и не приемлет эффекта неожиданного.

Ритуальный жест принципиально несоизмерим с психологической ситуацией; с точки зрения этой ситуации он в подавляющем большинстве случаев будет восприниматься или как преувеличенно или как недостаточно выразительный. Поэтому степень психологического правдоподобия не может служить критерием при дешифровке средневековой жестикуляции.

Из всей системы ритуальных средневековых жестов можно попытаться выделить как наиболее значимые два взаимосвязанных жеста, раскрывающих важнейшее положение христианской религии: учение о передаче откровения и, соответственно, о принятии его. Это знак передачи и знак

приема. В той или иной форме они обычно входят в любой сюжет, составляя род смыслового подтекста всей остальной обрядовой жестикуляции. Вне зависимости от иконографического построения сцены один или несколько персонажей делают жест благословения, то есть передачи благой вести, благодати, в то время как остальные, подобно расставленным в разных местах звукоуловителям, принимают эту весть.

Важность жеста передачи в средневековой иконографии подтверждается тем, что часто в ней фигура бога-отца или Христа Пантократора заменялась изображением его благословляющей десницы, которая истолковывалась как обозначение «гласа божьего», иными словами, как рука говорящая; в большинстве случаев от нее исходили лучи — зримое истечение божественной и одновременно звуковой энергии².

При этом передающий и принимающий не обязательно должны были находиться в пределах единой композиции. Поскольку духовная истина незрима и неосязаема, сообщение ее не требует непосредственного контакта — это как бы *вещание в эфир*, которое может быть принято не только теми, кому оно непосредственно направлено, но и всяким, кто хочет услышать: «Имеющий ухо да слышит!» (Иоанн Богослов). Поэтому в иконе или фреске могла изображаться только передача вести или благословения; в этом случае оно было направлено в пространство храма, оно могло быть принято персонажем, принадлежащим совсем другому изображению, помещенным в любой части интерьера, на любой архитектурной поверхности. И тогда интерьер, в котором находилась роспись, как бы наполнялся неслышными звуками, произнесенными словами³, которые «не осязаемы ушами, но[...] узреваемы духом, уловимы для ума»⁴. Вместе с тем такое сообщение было обращено и к тем, кто присутствовал в храме, делая их участниками этого немого действия, причастными вечно творившейся мистерии передачи и приема откровения, благодати.

Идея передачи и приема откровения определяла специфику изображения жеста не только на сюжетном, но и на композиционном уровне. Поскольку средневековый жест был открыт, разомкнут, он оказывал воздействие на все окружение, вызывал отзвук, эхо, все вокруг начинало вибрировать. Жест порождал общее движение композиции.

При этом огромное значение приобретали композиционные паузы; именно в них и через них осуществлялась коммуникация. Эти интервалы были полны смыслового напряжения, они воспринимались как намагниченные поля.

Если в пределах всего интерьера храма это неслышимое звучание зрительно не было выражено и как бы замещалось реальными словами и пением во время богослужения, то в пределах изображения оно переводилось в зримые формы. Учение о силе слова, преобразующего мир, получало предельную наглядность.

Один из примеров образного воплощения этого тезиса — византийская икона «Благовещение» XIV века (ГМИИ). Оба главных действующих лица очень сдержанны, их жесты не выходят за границы традиционных ритуальных жестов, принятых в иконографической схеме этой сцены. Движение руки архангела не столько выражает, сколько обозначает передачу вести — и одновременно благословение; Мария выслушивает, принимает известие — об этом свидетельствует поворот ее головы в сторону Гавриила и особенно жест руки, поднятой на уровень груди с обращенной раскрытой ладонью к ангелу; это — рука *слушающая*. Сюжетно сцена спокойна, в ней есть даже некоторая ритуальная скованность, почти застылость.

И вместе с тем изображение пронизано бурным движением, дающим почти зримое ощущение звука; словно эхо прокатывается по всей иконе, ломает, сдвигает формы, разрушая спокойные ритмы архитектуры и создавая из них новую динамическую композицию. Мир, преобразенный, переформованный, разрушенный звуковой волной и воссозданный заново. Новая архитектура, сложенная из обломков античных форм⁵. Своеобразная образная модель византийской культуры, где все построено на отрицании классических представлений о статике, о равновесии; на утверждении новых законов, воплощающих власть духовного над материальным, власть слова, а не физического действия, вернее, власть слова как воплощения духовного начала и претворение этого слова в физическое действие, его способность преобразовать материальный мир.

Стремление абсолютизировать саму категорию движения, рассматривать его как самостоятельный феномен, существующий отдельно от перемещающегося тела, — одна из характерных черт средневековой мысли. Во всяком случае, на протяжении всего средневековья об этом рассужда-

ли и спорили в самых разных областях духовной деятельности. В физике и философии — это спор о различии между категориями *движущееся* и *движение* (спор о течении формы и форме текущей), между понятиями *совершенство* и *путь к совершенству*, между существительным и глаголом⁶.

Вне зависимости от того, к какому решению приходил тот или иной автор, важно, что сам этот спор не прекращался и самые крупные богословы продолжали доказывать, что «когда нечто движется в пространстве, помимо движущегося, помимо прочих пребывающих вещей, нет ничего, кроме места, куда движется это движущееся»⁷. Историк вправе читать это положение как своеобразное доказательство от противного, как подтверждение того, что существовало и противоположное убеждение — убеждение в том, что кроме движущегося предмета и места, куда он движется, есть еще и «какая-то другая вещь»⁸; что существовало представление о некоей невещественной, невидимой, но могущественной силе, приводящей в движение все в мире и воспринимаемой человеком только по тому зримому следу, который она оставляет.

Дионисий Ареопагит отождествляет эту непостижимую силу движения с ветром: «Ветер имеет в себе подобие и образ божественного действия[...] по своей божественной и животворной удобоподвижности, по своему быстрому, ничем не удержимому стремлению, и по неизвестности и сокровенности для нас начала и конца его движений»⁹.

Виллар д'Оннекур рисовал на полях своих рукописей фигуры людей и животных, представляющие собой, по сути дела, не столько изображения тел в движении, сколько геометрические схемы, определяющие направление и характер их возможных движений¹⁰.

В основе оптики арабского ученого XI века Альцахена, оказавшей большое влияние на научную мысль европейского средневековья, лежало представление об излучении разного рода сил — магнитных, световых, звуковых, которые воздействуют на предметы материального мира, причем все бесконечное множество этих сил и «влияний» может быть геометрически интерпретировано в виде сферы (образ излучений, исходящих из одной точки) и пирамиды (образ излучений, воздействующих на одну точку)¹¹.

Вместе с тем для средневекового человека движение естественно связывалось со звуком, оно могло мыслиться как

зримое выражение небесной музыки, которая, подобно ультразвуку, не воспринималась ухом, но тем не менее существовала¹². «Пифагорейцы отмечают, что движению неба [сопутствует] музыка. Об этом они заключают на таком основании: каким образом может произойти [...] чтобы столь быстро несущееся строение неба двигалось в безмолвном и бесшумном беге? И если звук [этого движения] не достигает наших ушей, никоим образом, однако, не может произойти, чтобы движение столь стремительное было лишено звука, особенно когда пути звезд находятся в такой связи и гармонии, что ничего не может быть помыслимо столь же согласного и связанного. Ибо [звезды] движутся одни более высоко, другие — более низко, и все они вращаются в равной стремительности так, чтобы через различные несходства устанавливался в движении постоянный порядок, откуда следует, что в движении неба присутствует постоянный порядок модуляции...»¹³ — говорится в одном музыкальном трактате X века. Звук, если он не воспринимается «телесными ушами», может быть созерцаем: «Что более радует дух и что более возвышает ум к божественному, как не созерцание музыки неба»¹⁴. Больше того, «настоящий музыкант лишь тот, кто [...] с помощью разума получает знание о звучании не через [...] действие, а властью созерцания»¹⁵.

След, оставляемый движением, понимаемым как невещественная и незримая сила, Дионисий Ареопагит рассматривает как графический иероглиф божества, как знаки божественной воли, явленные миру, которые должны быть разгаданы, интерпретированы. Бог являет себя людям в рисунке движений: «Прямолинейность [его движения] должна пониматься как непоколебимость и неуклонность исхождения энергий, из которого все рождается, спиралеобразность же как постоянное исхождение и производительное состояние и, наконец, кругообразность означает тождество средних и крайних, соединение обнимающих и объемлемых [элементов], равно как и обращение к нему тех, кто от него отпал»¹⁶.

Было бы недопустимой натяжкой объяснять динамику композиции средневековой иконы именно этими представлениями и стремиться найти значение для каждой из линий и форм. Но несомненно, что пронизанность иконы движением, динамическое построение фона, ритмы архитектуры, очертания тканей, направление складок одежд —

все это имело символическое и образное значение, может быть, не всегда фиксированное и однозначное, но, во всяком случае, дающее основание для поисков вложенного в них смысла.

Мир средневекового человека был полон неслышными звучаниями, невидимыми, внутренне созерцаемыми линиями, «линиями несуществующими», но умозрительно реальными, ибо «нигде не лежать», не значит «не быть»¹⁷. Икона как зримый образ незримого также воплощала этот звучащий «несуществующими» линиями мир.

Новое понимание жеста появляется у Джотто во фресках Капеллы дель Арена; это заметно особенно там, где сохранена средневековая иконографическая схема. При сравнении сцены «Оплакивание Христа» с русской иконой на тот же сюжет («Положение во гроб» из Каргополя конца XV в., ГТГ) становится очевидным, что во фреске Джотто происходит обеззвучивание среды, умолкает воздух, исчезает резонанс. Лещадки горок, выполняющие в иконе роль своеобразного усилителя звука, придающие ему открытый характер и словно разносящие плач, доводящие его до степени всеобщего, вселенского звучания, во фреске Джотто исчезают. «В небе нет ни реального, ни интенционального звука»¹⁸. Мотив плача выражен не ритмически, а чисто сюжетно, введены фигурки плачущих ангелов.

Но зато у Джотто вся композиция туго стянута к узлу рук, сомкнувшихся в осязательном, осязательном контакте. Вместо центробежной схемы возникает схема центростремительная, ключевым становится мотив непосредственного прикосновения.

В иконе лицо Марии едва касается лица мертвого Христа, и словно от соприкосновения этих двух лиц, окруженных, как магнитными полями, кругами нимбов, от соприкосновения этих двух намагниченных полей рождаются волны звуков. В иконе нет драматического разговора, нет диалога.

Во фреске Джотто возникает канал связи, неизвестный средневековой иконе, — в ней завязывается напряженный диалог взглядов между живой Марией и мертвым Христом, тем более драматичный, что второй собеседник отвечает молчанием. Настойчивый до иступленности взгляд Марии приобретает силу физического прикосновения.

Интересно проследить, как меняется трактовка мотива касания на примере сюжета «Не касайся меня!», в котором сам этот мотив составляет смысловое ядро. Магдалина старается пальцами удостовериться в реальности телесного облика воскресшего Христа. У Дуччо возникает при этом композиционная ситуация, сходная со средневековой ситуацией передачи благой вести. Жест Магдалины вполне традиционен: ее руки принимают известие. Контакт осуществляется на расстоянии, через среду, ибо это чисто духовный контакт.

Во фреске Джотто на ту же тему жест рук Магдалины иной, ее пальцы вытянуты, кисть раскрыта — это руки не принимающие, а тянущиеся, стремящиеся коснуться, в них чувствуется направленность, хватательное движение; Христос правой рукой делает не столько традиционный благословляющий, сколько отстраняющий жест, при этом руки Магдалины устремлены мимо руки Христа, они тянутся к его одежде; обрядовая сцена, сосредоточенная здесь вокруг момента прикосновения, приобретает драматически действенный акцент¹⁹.

Мотив прикосновения, телесного контакта в произведениях Джотто имеет почти такое же значение, как жест передачи благословения в средневековой живописи. Да и самый жест благословляющей руки в значительной степени обесценивается у Джотто тем, что это посланное благое сообщение в большинстве случаев никем из персонажей попросту не принимается. Герои Джотто перестают *слушать руками*.

В «Благовещении» Мария на весть ангела отвечает закрытыми, скрещенными на груди руками, выражающими послушание. В сцене «Брак в Кане» Христос благословляет служанку, но ее руки не настроены на прием, они также закрыты; крепко сцеплены кисти рук сидящего рядом с Христом жениха. Жест скрещенных рук, переплетенных пальцев повторяется почти в каждой фреске Капеллы дель Арена. В сцене «Брак в Кане» пристальный взгляд Христа встречается с ответным слушающим взглядом служанки. Этот красноречивый диалог в значительной степени обесценивает обрядовый смысл благословляющего жеста, делает его простым сопровождением взгляда.

Во фресках Джотто сохраняется необходимый минимум иконографически традиционной жестикуляции, однако параллельно возникают жесты новые, выполняющие функ-

цию озвучивания не столько ритуальной, сколько драматической ситуации. Эти новые жесты, как правило, так же однозначны, как и жесты ритуальные, каждый из них обозначает определенное душевное состояние персонажа; это именно знаки, а не признаки чувства, род психологической азбуки. Найденные художником, они, в свою очередь, также становятся клишированными и повторяются в аналогичных ситуациях.

Знаковость жеста сохраняется и в некоторых произведениях кватроченто. У Мазаччо в Капелле Бранкаччи жест Петра, отдающего динарий сборщику податей, простотой и однозначностью смысла близок жесту Капеллы дель Арена. Как и в лучших находках Джотто, он становится воплощением, обозначением определенного действия, а не просто сопровождением слов, произносимых данным героем в данных обстоятельствах. Как и знаковые жесты средневековья, такие жесты не нуждаются в словесном подстрочнике.

Однако основные искания художников и теоретиков раннего Возрождения развиваются в ином направлении. Они стремятся добиться все более точного соответствия жесту слову и поэтому с такой остротой ощущают характерную для средневекового искусства несоизмеримость жеста с сюжетно-психологической ситуацией. «Ты не должен делать больших движений при маленьких или совсем незначительных душевных состояниях или маленьких движений при больших состояниях»²⁰. — пишет Леонардо, обращаясь к живописцу. Или в другом случае: «Я видел на днях ангела, который, казалось, намеревался своим благовещением выгнать богородицу из ее комнаты движением, выразившим такое оскорбление, которое можно нанести только презреннейшему врагу, а богородица, казалось, хочет в отчаянии выброситься в окно»²¹. Даже принимая во внимание чисто литературный прием острашения, продиктованный полемикой с изобразительной системой искусства предыдущей эпохи, нельзя не видеть здесь доказательства того, что жесту средневековья становится принципиально непонятной и неприемлемой с точки зрения критериев Возрождения. Характерные для средневекового искусства неадекватные жесты, по мнению Леонардо, «бесмысленны или же обесмыслены и должны быть помещены в главу о сумасшествии или о шутах»²².

И столь же неприемлема для Возрождения клишированность средневекового жеста, его повторяемость. Для Альберти это один из самых серьезных недостатков в композиции «историй». Он требует, «чтобы ни в одной фигуре не было того же жеста или позы, что в другой», ему нравится «в первую голову[...] та картина, в которой тела по своим положениям очень непохожи друг на друга»²³. В еще более категорической форме та же мысль сформулирована Леонардо: «Величайший недостаток живописцев — повторять те же самые движения[...] в одной и той же исторической композиции»²⁴, «повторение поз — большой порок»²⁵.

Жест воспроизводимый постепенно вытесняется в живописи Возрождения жестом производимым, жест знаковый — жестом психологическим. «Пусть в каждом телесные движения выражают с достоинством движения души, и пусть сильнейшим душевным волнениям отвечают подобные им сильнейшие движения членов тела. Эти общие правила движений должны соблюдаться для всех живых существ»²⁶. — пишет Альберти. И еще решительнее — Леонардо: «Самое главное, что только может встретиться в теории живописи, — это движения, соответствующие душевным состояниям каждого живого существа, как-то: желанию, презрению, гневу и тому подобному»²⁷.

По мере того как в жесте ищут все более точного эквивалента слову, жесты становятся все более мелкими, все более подробными. «Если ты хочешь изобразить[...] говорящего[...] то позаботься обдумать тему, на которую он должен рассуждать, приспособить в нем все жесты, относящиеся к этой теме»²⁸, — пишет Леонардо. Это приводит в лучшем случае к тому, что сам художник попытался осуществить в своей «Тайной вечере», где именно эта чрезвычайно развитая и разнообразная жестикуляция вносит излишний шум в изображение и переключает внимание зрителя с языка композиции, воплощавшей новую пространственно-образную концепцию, на разговор²⁹, воспринимающийся в диссонансе с концептуальным смыслом произведения, словно герои этой величественной трагедии сорвались со своих мест, вышли из роли, нарушив первоначальный композиционный замысел.

Но если Леонардо гениален и в этой своей неудаче, то у менее одаренных его современников жестовая коммуникация зачастую превращается в посредственно сыгранную

пантомиму. Примером тому может служить «Положение во гроб» Перуджино (Флоренция, Галерея Питти).

Леонардо советует живописцу «рассматривать действия людей в разных настроениях, но так, чтобы они не видели, что ты их наблюдаешь. Ведь если они заметят такое наблюдение, — продолжает автор, — то душа их будет занята тобою и ее покинет та неукротимость действия, которым первоначально душа была охвачена; так, например, когда двое разгневанных спорят друг с другом [...] их позы соответствуют их намерениям и их словам. Этого ты не мог бы сделать, если бы ты захотел заставить их изображать гнев или другое состояние»³⁰. Однако это требование естественности, спонтанности жестов, «производимых людьми внезапно»³¹, как и многие другие положения, сформулированные Леонардо, остается в сфере желаемого. Это тот самый случай, когда, пользуясь его собственным выражением, «суждение превосходит произведение»³².

В живописной практике кватроченто жест, как правило, имеет сознательный, произвольный характер. Это — жест сделанный, а не вырвавшийся, это всегда жест—*благодаря* и никогда жест—*вопреки*; поэтому жестикуляция в живописи кватроченто театральна в широком смысле этого слова³³.

Психологизация жеста выражала только одну из тенденций в развитии жестикуляции Возрождения. В ней происходит своеобразное расслоение на жест—говорящий и жест—чистое движение, чистая пластика. Двойственное отношение к жесту ясно обнаруживается уже в трактате о живописи Альберти. Он настаивает на том, что каждое движение тела должно соответствовать определенному «движению души», искренне признаваясь, что для художника «подражать всем движениям души — дело нелегкое»³⁴. Но затем следует описание чисто архитектурной пластики человеческого тела: «Обрати внимание, как человек в каждой своей позе подставляет свое тело для поддержки головы, самой тяжелой части тела, и как, опираясь на одну ногу, он всегда устанавливает ее по отвесу к голове, как базу колонны, а лицо стоящего прямо почти всегда обращено туда, куда направлена ступня»³⁵. Здесь уже тело человека выступает не как инструмент для выражения при помощи жестов «движений души, которые называются аффектами, как-то: горе, радость и страх,

вождеделение и тому подобное»³⁶. Положения тела рассматриваются Альберти вне всякой связи с психологической пантомимой: «Я вижу, что движения головы почти всегда таковы, что она постоянно имеет под собой опору в какой-нибудь части тела, — такова голова и настолько велик ее вес; или же, во всяком случае, человек протягивает какой-нибудь член в противоположном направлении, чтобы уравновесить голову, подобно коромыслу весов. Мы видим также, что когда человек держит тяжесть на вытянутой руке, укрепив ногу, как ручку весов, вся остальная часть его тела служит противовесом этой тяжести»³⁷. При этом задача художника — показать красоту тела: «В каждое движение он будет вкладывать красоту и изящество»³⁸. Теми же соображениями он должен руководствоваться, выбирая позы фигур: «Движения рук и ног очень свободны, но я не хотел бы, чтобы они закрывали какую-нибудь достойную и приличную часть тела»³⁹. И наоборот: «Некрасивые на вид части тела и другие, им подобные, не особенно изящные, пусть прикрываются одеждой»⁴⁰.

Образный смысл подобных движений состоял в выявлении эстетической значимости самого человеческого тела; не случайно Возрождение так любило изображать танец, где жест, сделанный, совершенный и лишенный всего разговорного, выступает как чистая пластика. В этих «не говорящих» движениях система жестикуляции Возрождения оказалась наиболее красноречивой, поскольку, в отличие от искусства средневекового, внутренний пафос которого состоял прежде всего в том, что изображалось, пафос ренессансной живописи заключался в объемно-пространственной организации изображения.

В этом смысле пластическая самооценность жеста, причем жеста, в котором участвует все тело, иными словами, жеста, понятого как поза, гораздо более семантична в живописи Возрождения, чем аллегорические либретто, которые часто сочинялись для этих пластических композиций. Программы, придуманные писателями, учеными или самими заказчиками, имели настолько искусственный характер, что в большинстве случаев были понятны лишь узкому кругу посвященных, это был выдуманный язык гуманистической элиты. Подобные сюжетные подстрочники оставались, в сущности, за пределами зрительно воспринимаемого языка живописного произведения, они относились,

скорее, к области нового гуманистического богословия. Жест, поза как явление человеческого тела — этим объясняется кажущаяся современному зрителю бессюжетность многих картин Возрождения. Одна из загадок «Моны Лизы» Леонардо, может быть, именно в том и состоит, что в ее жесте нет никакой сюжетной нагрузки, это явление рук Джоконды.

Явление человеческого тела и заключенной в нем жизни должно воплощаться в движении, «чтобы ни один, хотя бы малейший его сустав не оставался в бездействии»⁴¹. Движение — этой главный признак живого⁴², поэтому художник, «желая выразить жизнь в предметах, будет каждую их часть изображать в движении». Однако, пишет Альберти, «только тот будет обладать высшим мастерством, кто сумеет изобразить каждый член в бездействии», то есть представить тело мертвого человека, который «каждым своим членом кажется действительно мертвым; все в нем свисает — руки, палец и голова [...] все, что может выразить мертвое тело, а это, поистине, очень трудно...». Художник должен в совершенстве овладеть механизмом движения человеческого тела, уметь включать и выключать его, уметь являть в живописи человеческое тело в его движении, как реальном, так и потенциальном, а также в его полном бездействии, так, чтобы оно «было мертвым до кончика ногтей»⁴³.

Пример такого явления человеческого тела во всем его пластическом совершенстве, но вместе с тем тела мертвого и потому лишеной всякой произвольной жестикуляции, тела как бы выключенного — это «Оплакивание Христа» Джованни Беллини. Тема явления приобрела здесь несколько особый оттенок: два юных ангела словно демонстрируют мертвое тело, подобное античному изваянию и одновременно заставляющее вспомнить об анатомических демонстрациях, в которых к страстной и дерзостной любознательности примешивался благоговейный страх и восторженное поклонение.

В картине Возрождения персонажи движутся в пространственно организованной среде, но они не движут эту среду, жестикулируя, они движутся в мире, но их жесты не движут мир, не дирижируют миром, не заставляют его звучать.

Жест выключается из системы общекомпозиционного движения картины; вместе с тем каждое человеческое тело,

изображенное в картине, само по себе образует целостную, замкнутую в себе систему, находящуюся в состоянии реального или потенциального движения и именно в этом движении обнаруживающую свою целостность. «Я обратил внимание, — пишет Альберти, — что если протянуть руку вверх, ей следует вся эта сторона тела, вплоть до ступни, так что даже пятка ступни отделяется от земли»⁴⁴. Жест каждого из персонажей ничего не меняет в мире картины в целом, но движение каждого члена кардинальным образом изменяет всю систему движения данной фигуры, отзываясь на положении каждого элемента этого сложно организованного «микросмоса, или малого мира»⁴⁵.

О КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ

Для временных представлений средневековья определяющую роль играло противопоставление категорий времени и вечности¹. Вечность обладала высшей и абсолютной реальностью, тогда как земное, тварное время, в котором существовали люди и события, сменяя друг друга, расценивалось как второстепенное и малозначимое.

Вечность, этот грандиозный экран исторических и человеческих судеб, была лишена признаков времени — развития, движения, смены, чередования событий: «Сколько уже дней наших и предков наших протекло через этот Твой, никогда и ни в чем не изменяющийся, всегда настоящий день [...] а сколько и еще придет их в разных видоизменениях, каковы бы эти изменения ни были, ты всегда и неизменно один и тот же; и все наше прошедшее и все наше будущее у тебя совершается в вечно настоящем»².

Если вечность бесконечна, то тварное время имело совершенно определенное начало — сотворение мира, ибо «нет никакого сомнения, что мир сотворен не во времени, но вместе с временем»³. Этот момент обладал для средневекового человека такой степенью реальности, что от него велось летосчисление; известен был не только год, но даже день творения. Несколько менее уверены были в дате конца времени, хотя самый факт этого конца ни у кого обычно не вызывал сомнения: «Начавшееся со временем, по всей необходимости и кончится во времени», и «если имеет начало временное, не сомневайся о конце»⁴.

Вместе с тем эти два момента — начало времени и его конец — были достаточно четко фиксированы в пространстве. Начало человеческой истории, земной рай, как и все библейское прошлое, находились на востоке, и было как-то не очень ясно, прошло ли это прошлое или все еще продолжает существовать, но только в несколько ином пространственном измерении⁵.

Границы между временной и пространственной категориями были трудно уловимы даже для дисциплинированной

мысли философов и богословов: «Не скажут ли мне, что эти времена, прошедшее и будущее, также существуют: только одно из них [будущее], переходя в настоящее, приходит непостижимо для нас откуда-то, а другое [прошедшее], переходя из настоящего в свое прошедшее, отходит непостижимо для нас куда-то, подобно морским приливам и отливам? И в самом деле, как могли, например, пророки, которые предсказывали будущее, видеть это будущее, если бы оно не существовало? Ибо того, что не существует, и видеть нельзя[...] Итак, надо полагать, что и прошедшее и будущее время также существуют, хотя непостижимым для нас образом»⁶.

Если начало человечества, его прошлое, находилось на востоке, то конец, последний день мира, Страшный суд — пожалуй, никто, кроме еретиков, не сомневался, что этот конец, это будущее находится на западе. Вместе с тем на средневековых картах восток располагался наверху, запад соответственно — внизу⁷, временные представления получали ценностную характеристику⁸.

Что касается пространственных представлений средневековья, то здесь также существовала двойная шкала измерений. В человеческом, земном пространстве зачастую плохо ориентировались, зато постоянно, в любое мгновение своего существования ориентировались в мире по другой, большой пространственной шкале. Человек в ту пору не всегда ясно представлял себе, что находится за пределами его города, его страны, «за горами, за морем», но он постоянно ощущал себя живущим между небесами и преисподней, между востоком, где был расположен «рай божий», «где ликования многия слышатся и веселие гласы вещают»⁹, и западом, где перед его мысленным оком маячил «судный день»; и всегда для него совершенно определенное значение имела правая — хорошая и левая — плохая сторона. Выражаясь языком современной физики, для средневекового человека существовало пространство с правой и пространство с левой системой координат.

Как и время, пространство было качественно окрашенным, человек жил как бы под постоянным воздействием невидимых, но ясно ощутимых полюсов: добра и зла, гибели и спасения. И организованная им предметная среда была организована и ориентирована по той же системе координат: так планировался город и деревня, дом и комната и прежде всего храм — модель средневековой вселенной¹⁰.

Храм строился по образу мира, а в мире, в свою очередь, ориентировались согласно той пространственной символике, которая из века в век в соответствии со строгой иконографической схемой воспроизводилась в интерьере храма, в его росписях и в иконах.

Интерьер церкви имел для средневекового человека значение особого, сакрализованного пространства, противостоявшего пространству обыденному. Оно строго организовано, ориентировано и как бы излучает эти свои качества на все окружающее внешнее пространство, задавая, подобно священному компасу, основные направления.

В средневековой архитектуре определяющее значение имел план, или, по средневековой терминологии, схема¹¹.

В основе схемы всегда лежал крест, либо как явная, зримо выраженная форма, либо как форма скрытая, в соответствии с которой велись геометрические расчеты, располагались сюжеты росписей, ориентировался алтарь. Конечно, это объяснялось тем особым значением, которое приобрел знак креста в христианской религии. Однако в данном случае важно, что символика креста имела, по-видимому, два аспекта: сюжетно крест был связан с евангельской легендой о распятии Христа, структурно — с системой пространственной ориентации средневековья. Перекладины креста не воспринимались как нейтральные, они выполняли роль пространственных координат, в том специфическом религиозно-нравственном значении, которое эти координаты имели для средневекового человечества.

Крест, расположенный горизонтально, указывал на страны света: восток и запад, юг и север. Автор VI века Прокопий так описывает начало строительства храма: «Были проведены две прямые линии, посредине пересекающиеся друг с другом в виде креста; первая прямая шла к востоку и к западу, пересекающая ее вторая линия была направлена к северу и югу»¹². Показательно, что Прокопий не говорит о линиях, проходящих с востока на запад и с севера на юг; для него существуют не две, а четыре линии, направленные, подобно векторам, от центра и указывающие четыре основных направления, четыре страны света¹³. Вместе с тем ветви креста не только определяли противоположные направления, но одновременно объединяли их, стягивая к центру. «На этих[...] прямых, там, где они соединяются, — а это как раз приходится посредине[...] помещено место, доступное только для священно-

служителей, которое, как и подобает, называют святилищем»¹⁴, — пишет Прокопий. Крест, расположенный вертикально, сохранял значение пространственной схемы, противопоставляя и одновременно попарно объединяя: верх и низ, небеса и преисподнюю; правую (хорошую) и левую (дурную) стороны. По-видимому, знак креста представлял собой предельно простую, емкую геометрическую формулу основных пространственных, временных и нравственных оппозиций, на которых строилась средневековая модель мира. Может быть, отчасти этим (а не только чисто религиозными причинами) объясняется его универсальное значение для самых разных областей средневековой жизни.

Основную психологическую установку человека средних веков в его отношении ко времени, основной нерв его переживания самой категории времени можно было бы определить как ожидание, постоянное, напряженное ожидание конца человеческого, земного времени, однако такого конца, который явится началом нового состояния, когда времени уже не будет, наступит вечность, «новое небо и новая земля, ибо прежнее небо и прежняя земля уже миновали»¹⁵.

В изобразительном искусстве эта тема конца и начала, тема времени и вечности получила особенно наглядное воплощение в изображении Страшного суда — грандиозного финала человеческой истории. Это был род экрана, на который на протяжении веков поколение за поколением проецировало свои мысли о жизни и смерти, о времени и вечности, свои ожидания гибели и спасения.

Иконографически изображение Страшного суда¹⁶ строилось как последняя живая картина исторического действия, навеки остановленного как «конец века»¹⁷, поэтому оно часто включало зримый образ самого этого конца. В русской иконе «Страшный суд» (XV в., ГТГ) в правом верхнем углу представлены ангелы, сворачивающие свиток небес с луной и солнцем: «И небо скрылось, свившись как свиток»¹⁸. Ниже ангелы света длинными копьями сбрасывают тьму, аннулируя тем самым первый акт творения — разделение богом хаоса на свет и мрак — акт, который был началом земного времени, чередования дней и ночей. Теперь этого «перемежающегося и непрестанно изменяющегося мерцания» больше не будет, наступила «всеобъемлющая светлость неизменяющейся вечности»¹⁹.

Ангелы, свертывающие небеса и сбрасывающие тьму, изображают конец астрономического времени; в иконографию Страшного суда входило также изображение конца исторического времени: четыре апокалипсических зверя, заключенные в круг, представляли четыре уже свершившихся земных царства, знак того, что истории больше не будет.

Но Страшный суд — это не только изображение конца, последнего *теперь*, за которым не последует никакого *после*, это одновременно и изображение вечности. В самой верхней части композиции, в центре, часто помещался знак самой вечности — полуфигура бога-отца, заключенная в концентрические круги небесных сфер, между которыми размещены солнце, планеты и малые сферы с ангельскими ликами — образ бесконечно длящегося неподвижного движения: «непостижимое слияние противоположностей», в процессе которого «в движении проглядывает покой, а в неподвижности — безостановочное движение»²⁰.

Вопрос о вечном движении мироздания, о причинах и способах этого бесконечного движения не переставал волновать средневековье. Согласно одним представлениям, считалось, что небесные сферы приводятся в движение ангелами; согласно другим — «бог, создавая мир, привел в движение каждую небесную сферу, как ему заблагорассудится, и, приведя их в движение, запечатлел в них импульсы, движущие их без того, чтобы нужно было ему самому продолжать их двигать [...] и эти импульсы, запечатленные в небесных телах, впоследствии не ослабевали и не разрушались»²¹. Конечно, в изображении небесных сфер на русской иконе нельзя видеть непосредственную иллюстрацию этих концепций, однако, несомненно, в ней в какой-то степени отразились подобные представления, во всяком случае, они дают возможность искать смысловой ключ к пониманию образной символики этого изображения²².

С композиционной точки зрения икона «Страшный суд» представляет собой единую плоскость — своеобразный зрительный аналог вечности, — на которую спроецированы отдельные моменты легендарной истории человечества. Здесь сведены воедино эпизоды разновременных — ветхозаветных, новозаветных и апокрифических — событий; при этом в ряде случаев сохранены различные их версии.

Изображение той или иной сюжетной ситуации часто повторяется, даются разные смысловые и зрительные аспекты ее.

Рай, например, представлен и как «Небесный Иерусалим» — город, населенный праведниками; и как заповедный сад, где восседает богоматерь, окруженная ангелами; и как «Лоно Авраамово»; и как запечатанные огненные врата.

В иконе спрессованы все три временных слоя: прошедшее, настоящее, будущее. Здесь и ожидание события — об этом свидетельствует пустой престол, ждущий судию, и народы, ждущие суда; мотив ожидания вводит категорию будущего, однако, поскольку представлен и самый момент суда, когда Христос отделяет праведников от грешников, это ожидание, чреватое будущим, отодвигается в область прошедшего; одновременно изображение включает и результат совершившегося правосудия, когда осужденные уже испытывают муки, а праведные уже блаженствуют; по отношению к моменту суда это изображение будущего. Композиционно эпизоды расположены таким образом, что не образуют последовательно пространственно-временного ряда²³; в них нет сюжетного движения, а поскольку «мерой движения», по определению некоторых средневековых философов, является время, в них нет времени. Все, представленное в иконе, не совершается, но «пребывает», а «мерой пребывания» служит вечность²⁴. В вечности все времена и все пространства сосуществуют.

Сюжет Страшного суда по самому смыслу своему представлял прошлое (видение, бывшее некогда пророку Даниилу) опрокинутым в будущее (пророчество, которое должно свершиться) и обладавшим для зрителя актуальностью настоящего. Представлен «судный день», последний день земного времени, его конец; но эта последняя картина уже складывается в ту иерархическую ситуацию, которая должна выйти за границы времени и начать вневременную бесконечность. То, что здесь явлено, будет пребывать вовеки: праведники — вечно созерцать богоматерь в райских кущах, бога на троне, окруженного сонмами святых, слушать музыку небесных сфер, приводимых в движение ангелами; осужденные грешники — терпеть вечные муки в преисподней.

Изображение Страшного суда должно было обладать для средневекового человека повышенной суггестивностью.

Оно было чем-то вроде астрологической карты, грандиозного гороскопа для всего человечества и для каждого человека в отдельности; предсказание неминуемого будущего, в котором, однако, всегда наличествовали две альтернативных возможности; каждый стоял перед необходимостью выбора, никогда не будучи при этом до конца уверенным ни в правильности своего жизненного хода, ни в его конечном результате. Именно эта неуверенная уверенность придавала такую напряженность состоянию общего ожидания²⁵.

Русская житийная икона — зримое воплощение этого состояния, она моделирует основную религиозно-нравственную позицию человека средневековья: существование в ожидании конца и перед лицом вечности.

Герой представлен в последний, самый важный момент своего земного пути, когда все дела его как бы встают перед его мысленным взором. Но эти образы не относятся к прошлому; совершенные людьми поступки не остаются позади них, но «идут вслед за ними»²⁶. Все эпизоды жития утрачивают порядок следования во времени, и рычагом, передвигающим их из различных слоев прошлого в единую плоскость, лишенную признаков времени, становится композиция иконы. Важным структурным моментом является то, что сцены жития (клейма) расположены не построчно, но в виде обрамления, замыкающего средник, или — что было бы в данном случае более адекватным выражением — в виде ореола, окружающего главную фигуру. Самая форма обрамления или ореола предполагает не последовательное, но одновременное зрительное восприятие его — рама не «читается», она воспринимается глазом во всей своей целокупности. Даже в тех случаях, когда в тексте «Жития» события излагаются в хронологической последовательности, в композиции иконы часто эта последовательность не выявлена. Больше того, попытки прочесть клейма хронологически в ряде случаев вызывают затруднения и требуют тщательного сопоставления изображенных сюжетов с текстом, так как при всей строгой каноничности средневекового искусства в нем, по-видимому, так и не было выработано единого порядка в расположении клейм; относительно постоянным был этот порядок лишь для сцен верхнего и нижнего рядов, что касается правого и левого, то в них могли возникать разночтения.

Характер расположения клейм давал возможность рассматривать их и по горизонтали и по вертикали. При этом пространственно-смысловая организация самой иконной доски подсказывала зрителю традиционные сопоставления: верхнего ряда — с нижним, правого столбца — с левым, сбивая хронологический порядок и создавая возможность внехронологического восприятия и толкования.

Древнерусские иконы христологического и богородичного циклов назывались праздничными. По средневековой концепции, праздник мыслится как остановка, пауза в земном, человеческом времени. Прообраз праздника — это седьмой день творения; это отдых от вечного и неумолимого ускользания времени, постоянного «перехода из будущего в прошедшее»²⁷; образ остановленного настоящего, напоминание о «неизменно пребывающей в настоящем вечности»²⁸. Именно поэтому для христианского праздника огромную роль играли не разрешения, как для языческого, а запреты: нельзя трудиться, нельзя грешить, — словом, нельзя действовать, ибо действовать — значит двигаться, то есть находиться в потоке времени, а праздник — выключение из этого потока; это момент, когда течение времени прерывается и приоткрывается, просматривается вечность²⁹. Поэтому икона, изображающая «праздник», была лишена драматичности действия, она должна была создавать образ вечного созерцания первособытия, когда-то свершившегося и как бы излучающегося, проецирующегося в настоящее.

Иконы постоянно повторяли одну и ту же композиционную схему; это род обрядового знака, назначение которого — снять различие между единичностью когда-то совершившегося и его вечным сущностным смыслом³⁰.

Иконографическая схема выступала здесь в значении, сходном с тем, которое придавали средневековые авторы категории формы. Как форма, «внедряясь» в материю, приобщала ее к бесконечности, так и иконографическая схема, «внедряясь» в изображение, лишала его случайного и переводила в ранг вечного³¹.

Так и сама икона со всей драгоценностью и плотностью обработки ее поверхности, со всей золотой материальностью ее овеществленного света, со всей осязательностью изображенных на ней священных лиц и предметов³², вынесенных на самую ее живописную поверхность, «внедрялась» в реальное пространство храма, то самое прост-

ранство, в котором находился и молящийся и где благодаря этому должен был исчезнуть разрыв между *сейчас* и *всегда*, между моментом человеческого времени и вечностью.

Для средневекового человека время текло на фоне вечности; однажды сотворенное, оно неизбежно должно было кончиться, и все его изменения, все события и поступки, которые оно несло в своем потоке, неизбежно запечатлевались, как бы вписывались в бесконечное и неизменное настоящее вечности. И человек средневековья, увлекаемый этим потоком, жил в постоянном напряженном ожидании двойного конца: его собственного времени, отмеренного ему творцом, и общего конца всего человеческого времени³³.

Для временной позиции человека Возрождения характерно повышенно интенсивное переживание не конца времени, а его начала. Не случайно из искусства кватроченто почти исчезает тема Страшного суда — одна из основных в эпоху средневековья³⁴. Осознание своего времени как начала, как точки отсчета, с которой начинается новое, определяет самосознание эпохи во всех областях духовной деятельности. Наше время, мое время, то настоящее, в котором живет каждый человек Возрождения, приобретает при этом небывалую значительность.

Если средневековая икона — это разрыв человеческого времени, это окно в вечность, «праздник», то ренессансная картина — это не столько «праздник», сколько празднество, зрелище, и в этом смысле она вся в настоящем; зрелище, которое разворачивается на улице современного города, в современном интерьере, на фоне современной природы. И даже если архитектурные и пейзажные фоны ренессансных картин не всегда портретны, они очень точно определены во времени — это природа современной Италии и современная архитектура, реально существующая или предназначенная для осуществления, но воспринимаемая как уже сбывшаяся. Еще в большей степени связывают картину с настоящим изображения реальных лиц, присутствующих среди зрителей или даже выступающих в главных ролях³⁵. Но настоящее Возрождения — это гипертрофированное настоящее, «закрывающее в себе все времена», ибо «прошедшее было настоящим, будущее будет

настоящим, во времени мы находим лишь упорядоченное настоящее»³⁶, оно втягивает в себя и все прошлое и все будущее.

Все прошлое — потому что люди наделены памятью, которая позволяет им сохранять, носить в себе это прошлое, бесконечно расширяя тем самым границы данного им настоящего: «Несправедливо жалуются люди на бег времени, виня его в чрезмерной быстроте[...] Ведь хорошая память, которой наделила нас природа, делает то, что всякая давно минувшая вещь кажется нам настоящей»³⁷. Память обладает способностью хранить и переводить в настоящее не только события и «вещи» личного прошлого каждого отдельного человека, она может сделать его достоянием и коллективное прошлое всего человечества — всю историю: «История в высшей степени необходима, не только для того, чтобы сделать жизнь приятной, но и для того, чтобы придать ей моральную ценность. Все, что само по себе смертно, приобщается посредством истории к бессмертию, все, что отсутствует, становится присутствующим, старые события молодеют, молодые люди очень быстро достигают зрелости пожилых. Если человек, достигший семидесятилетнего возраста, слышит рассудительным благодаря своей опытности, то насколько более рассудительным будет тот, чья жизнь продлится тысячу, три тысячи лет!»³⁸

Эпоха Возрождения была эпохой рождения исторического мышления, когда впервые возникло сознание отчетливой временной и культурной дистанции, отличия прошлого от настоящего³⁹; больше того — когда была сделана попытка развернуть это прошлое в четкой временной перспективе, расчленив его на периоды: *наше* время, *средние* (темные) века и *античность*⁴⁰. Вместе с тем пафос эпохи Возрождения заключался именно в том, чтобы свернуть эту развернутую временную перспективу, преодолеть истребительную власть времени, уничтожить временную дистанцию, через пропасть «темных» веков перенести античное прошлое в настоящее, «возродить» его. В памятниках древности видели материализовавшуюся память земли и истории, впечатанную в природный и культурный ландшафт настоящего⁴¹.

Это настоящее для человека Возрождения было насыщено не только прошлым, но и будущим. При всей склонности людей того времени к созданию проектов — утопических

и не утопических — они никогда не занимались футурологией. Предсказания будущего, гадание о том, что совершится через годы, десятки лет, через столетия, не было в характере человека той поры. Для этого он был слишком нетерпелив и поглощен своим настоящим. Утопия Возрождения обычно не отделена временной дистанцией. Больше того — страстное желание увидеть проект уже осуществленным преобразует в глазах человека Возрождения окружающую его действительность, заставляет желаемое принимать за реальное, проектируемое будущее за существующее настоящее. Когда Леонардо Бруни в похвальном слове Флоренции рисует ее как город, в котором «нет ничего беспорядочного, ничего неподобающего, неразумного и необоснованного», где «каждая вещь имеет свое точно установленное и соответствующее ей место» и «где строго определены обязанности, законы и порядки»⁴², то перед нами идеальный образ города желаемого, своеобразная социальная утопия, спроецированная на современную автору Флоренцию, очень далекую от этой идеальной схемы; город — государство будущего, словно насильственно перенесенный в настоящее. Архитектурной утопией, перенесенной на улицы современной Флоренции, выглядит и описание воображаемого города в трактате Альберти.

Эта способность человека Возрождения воспринимать будущее как настоящее обладает огромной силой внушения. Когда Манетти восторженно, со всеми подробностями описывает проект перестройки Ватикана и собора св. Петра, созданный по заказу папы Николая, он видит все с такой отчетливостью, что это описание, сделанное к тому же в прошедшем времени, способно ввести в заблуждение читателя, заставить его поверить в то, что и собор и весь ватиканский комплекс уже существуют⁴³.

Нетерпеливое желание сделать будущее настоящим, увидеть его сейчас, собственными глазами руководило людьми Возрождения и тогда, когда они закрывали фасады старых средневековых зданий временными щитами, изображавшими новую, ренессансную архитектуру; и тогда, когда они изображали эту новую, еще не созданную архитектуру в своих картинах и фресках; и даже тогда, когда они рассказывали о себе в своих произведениях — литературных, пластических и живописных; их самовосприятие всегда было окрашено этим желаемым, вообра-

жаемым и во многом так и не осуществившимся будущим. Ренессансное ощущение времени спрессовывало в единый, трудно расчленимый образ все три временных слоя; мечтая о будущем, уже осуществленном в настоящем, люди Возрождения видели его в образах античного прошлого. И именно эта временная наполненность настоящего придавала ему черты вечности. Живя в настоящем, остро переживая его новизну, человек Возрождения уже здесь, на земле, чувствовал себя приобщенным к вечности. Не случайно авторы Возрождения столь часто при описании архитектуры, как реальной, так и воображаемой, пользуются сравнением ее с раем: «На этом обширном участке было сооружено много прекрасных и разнообразных жилых зданий и построек[...] книзу от дворца находился большой прекраснейший сад, изобилующий всеми видами трав, плодов и живыми освежающими ручьями, которые были проведены в этот сад с вершины горы по подземным ходам для его орошения и для улады, потребовав немало средств, но еще больше старания. В этом светлом раю стояли три прекрасных[...] здания»⁴⁴, — пишет Манетти о непостроенном ватиканском комплексе. И несколько дальше: «...по справедливости, этот дворец мог бы показаться[...] светозарным раем»⁴⁵. Со второй половины XV века было принято некоторые помещения в дворцах и виллах называть «Раем» (Il paradiso).

Рай небесный, в свою очередь, рисовался ренессансному воображению в виде вполне современного сада наслаждений, полного реальных земных радостей; и, конечно, не случайно искусство того времени так любило изображать фонтан молодости, дарующий вечное земное существование — никогда не кончающееся настоящее. И столь же не случаен миф о «золотом веке» Сатурна и Августа, созданный в годы правления Козимо и Лоренцо во Флоренции, миф о «золотом веке», который уже наступил: «Этот век — золотой век[...] И все это во Флоренции» (Марсилио Фичино)⁴⁶. Еще одна великолепная утопия Возрождения, спроецированная на столь непохожее на нее настоящее медичейской Флоренции⁴⁷.

Человек Возрождения овладевал временем, так же как он овладевал пространством⁴⁸; и так же как пространство было понято, измерено, расчленено, выстроено в соответствии с точкой зрения человека, так и все мировое время было разделено на периоды, расположено в перспективе

и сведено, как в единой точке схода, в сознании человека, в его памяти. По мысли Марсилио Фичино, разумная человеческая душа — это то место, где конечное встречается с бесконечным, время — с вечностью. «Все, что находится выше разумной человеческой души, принадлежит вечности, все, что ниже, обречено времени; и только разумная человеческая душа объединяет в себе вечность и время»⁴⁹.

Если средневековый человек ощущал себя живущим во времени, то человек Возрождения носил время в себе, воспринимал его как свое собственное время: «Есть три вещи, которые человек может назвать своей личной собственностью: это душа, тело и[...] самая драгоценная вещь[...] время»⁵⁰, — пишет Альберти. Время — собственность человека, в его памяти — кладовая времени, в которой хранится вся история человечества, которая становится и его личной историей: «Можно сказать о человеке, что он прожил столько тысячелетий, сколько он может охватить благодаря знанию истории»⁵¹ (Марсилио Фичино). Владея временем, человек владеет прошлым, он присваивает себе это прошлое. Но он стремится присвоить также и будущее. «Я родился не только для живущих, но и для потомства»⁵², — заявляет Филельфо. «Человек старается сохранить свое имя в памяти потомства. Он страдает оттого, что не мог быть прославляемым во все прошлые времена, а в будущее не может иметь почести от всех народов»⁵³, — пишет Марсилио Фичино.

Поразительна та не знающая колебаний настойчивость, с какой люди Возрождения стремились захватить, каждый для себя, будущее; любой ценой сохраниться в памяти потомков, воздвигнуть памятник себе, своим близким, своему роду. Памятник архитектурный — как знаменитый Темпио Малатестиано, в котором Сигизмундо Малатеста заранее приготовил место для себя и своей возлюбленной и где они должны были покоиться, окруженные саркофагами знаменитых философов и ученых: «Сиджизмондо Малатеста, сын Пандольфо, победоносец[...] в ознаменование подвигов, доблестно им совершенных, посвятил сей храм бессмертному богу и городу[...] и воздвиг его, оставив потомству благородный и священный памятник»⁵⁴. Таким же архитектурным памятником себе и своей супруге задумал Сфорца церковь Санта Мария делле Грация в Милане⁵⁵. Мемориальными памятниками были, по суще-

ству, большинство семейных капелл в храмах; считают, что Андреа Мантенья сам работал над проектом своей собственной памятной капеллы в церкви Сант Андреа в Мантуе⁵⁶. Создавали памятники скульптурные, памятники живописные, изображали самих себя на стенах собственного жилища, помещали свои портреты в исторические, мифологические композиции — любой ценой стремились вписать себя в будущее, в память последующих поколений, в вечность, ибо человек «стареется[...] существовать всегда, как бог»⁵⁷.

Гиберти в «Комментариях» подробно перечисляет выполненные им произведения и заканчивает это перечисление словами: «Лишь немного значительных вещей, сделанных на нашей земле, не были нарисованы или установлены моей рукой»⁵⁸. Франческо ди Джорджио заявлял, что строит не только для своих современников, но и для потомства⁵⁹. Гирландайо, по свидетельству Вазари, мечтал покрыть своей живописью все стены Флоренции. Пала Стронци писал: «Красноречиво прославляя славные дела людей, делают бессмертными тех, кто по природе смертен»⁶⁰. Поистине, «всякий отпечаток хочет вечности»⁶¹.

Человек средневековья ощущал себя находящимся внутри времени, в самом его потоке, вместе с этим потоком он несся навстречу вечности; и поскольку все его внимание, все силы его души, находившейся в состоянии постоянного напряженного ожидания, были прикованы к этой вечности, ему чуждо было драматическое переживание хода времени. «Он стал беспечален», «преставился», — говорится в средневековых текстах о кончине праведника. Автор эпохи Возрождения сообщает о смерти своего героя патетическим возгласом: «И настиг его злой рок!» Ощувив время как свою личную собственность, человек Возрождения не жил во времени, а проживал время, свое личное, отпущенное ему творцом, время своей жизни. «Ты выдвигаешь славные и блестящие понятия — «спасение», «свобода», «величие» и не объясняешь их смысла для меня после моей смерти. Только ведь умирая, я не получу обещанного; дадут ли мне то же самое, чего я лишусь, и оставляет ли что-то себе тот, кто идет на смерть[...] Как лишенному зрения свет представляется мраком, так и для умирающего все гаснет вместе с ним»⁶², — пишет Лоренцо Валла. Рождается напряженно-драматическое ощущение хода времени. «Время все побеждает[...] у старости коварные,

могучие орудия нападения[...] тела, старея, не могут идти против природы[...] время, непреклонный разоритель вещей...»⁶³. — твердит Альберти, поэтому «настоящим надо пользоваться как настоящим»⁶⁴. «О время, истребитель вещей и страсть завистливая, ты разрушаешь все вещи и все вещи пожираешь твердыми зубами годов, мало-помалу, медленной смертью»⁶⁵, — восклицает Леонардо.

Вероятно, именно в этом следует искать главный аспект искусства Возрождения в его отношении к категории времени: «Живопись содержит в себе некую божественную силу; она[...] заставляет мертвых казаться живыми по прошествии многих веков[...] Благодаря живописи лик умершего живет долгой жизнью»⁶⁶. Главную заслугу живописи видят в том, что она преодолевает время, сохраняя настоящее для вечности, противостоит разрушению, смерти. Леонардо упорно раздумывает над этим качеством живописи. «...Красоту[...] человеческой гармонии время разрушает в немногие годы, чего не случается с красотой, изображенной живописцем, так как время сохраняет ее надолго»⁶⁷. Он возвращается к этой мысли неоднократно. «О удивительная наука, — пишет он о живописи, — ты сохраняешь живыми бранные красоты смертных, более долговечные в тебе, чем творения природы, непрерывно изменяющиеся временем, которое доводит их до неизбежной старости»⁶⁸. «Как много картин сохранило изображение божественной красоты, причем время или смерть быстро разрушили ее природный образец, и более достойным осталось творение живописца, чем природы, его наставницы»⁶⁹.

Живопись, по мысли Леонардо, способна противостоять времени не только в этом своем мемориальном качестве. Живопись — искусство, принципиально не временное, и именно в этом состоит ее специфика. Леонардо проводит четкое различие между поэзией и музыкой, с одной стороны, и живописью — с другой. Первые два вида искусства рассчитаны на последовательное восприятие во времени, живопись же должна открываться взгляду смотрящего вся одновременно. «Одновременность, в которой замыкается созерцание живописной красоты»⁷⁰, фигурирует у него как одно из важнейших качеств новой современной живописи, и он полемизирует с художниками архаического толка, располагавшими росписи в несколько

ярусом, чтобы развернуть перед зрителем последовательное повествование; подобные мастера, по выражению Леонардо, «помещали перед глазами то, что следовало бы поместить перед ухом»⁷¹.

Величайшее преимущество живописи перед другими видами искусства именно в том и состоит, утверждает Леонардо, что она противостоит времени своим вечным настоящим. «Живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка, наоборот, она остается в бытии»⁷². В музыке и поэзии, погруженных во время, «одна часть рождается от другой последовательно, и последующая не рождается, если предыдущая не умирает»⁷³. В живописи же все части, «составляющие божественные красоты», «собранные одновременно все вместе, доставляют [...] наслаждение своими божественными пропорциями»⁷⁴; в живописи красота «не вынуждена рождаться и умирать», «изменяться, давая образ другому»⁷⁵.

Поэтому картину Возрождения правомочно рассматривать не с точки зрения способов передачи в ней временного развития, а, наоборот, с точки зрения преодоления его; картина Возрождения не разворачивает, а свертывает временную перспективу, спрессовывает в «одновременность», в которой замыкается созерцание живописной красоты», все сюжетные «прежде» и «после». В картине Возрождения нет четвертого измерения, разновременные эпизоды вписываются в трехмерную структуру настоящего⁷⁶.

Во всяком случае, таково основное направление поисков художников раннего Возрождения⁷⁷. В «Чуде с динарием» Мазаччо изображены три эпизода единой истории: разговор Христа со сборщиком податей и Петром, ловля Петром рыбы и вручение Петром динария сборщику. Однако композиционно эта многовременность зашифрована, поскольку три временных момента не образуют последовательного ряда: первый помещен в центре, второй слева, третий справа. При этом второй эпизод (ловля Петром рыбы) отодвинут в глубину, так что фигура Петра, представленная в сильном сокращении, зрительно оказывается вынесенной за пределы основного действия и воспринимается как второстепенная; это как бы один из тех случайных свидетелей, которых мастера кватроченто имели обыкновение помещать на втором плане своих перспек-

тивно построенных «историй». Благодаря такому композиционному пропуску время изображения оказывается свернутым, остаются только первый и последний моменты, зрительно сливающиеся в одну многофигурную сцену. Сюжетно все три эпизода разыгрываются в разное время и в разных местах; композиционно они расположены на единой площадке, существуют в единой пейзажной среде, а главное, соотношения их в трехмерном пространстве изображения настолько ясны и логичны, что не допускают разновременного их восприятия.

В панно Мазаччо «Троица» сведены воедино еще более далекие пространственно-временные аспекты: реальность современной Флоренции (портреты донаторов) и евангельское прошлое, конкретный интерьер церкви Санта Мария Новелла и Голгофа; подземный мир смерти и небеса⁷⁸. Параметры средневековой иконы, увиденные с уровня человеческого роста, с определенной дистанции, подчинены строгим законам линейной перспективы; расстояние от земли до неба, от флорентийского «сегодня» до библейского «давно» вычислено посредством геометрических построений и изображено с предельным оптическим правдоподобием.

Пространственно-временной монтаж сохраняется в итальянской живописи вплоть до конца XV века. В картине Джованни Беллини «Озерная мадонна» персонажи существуют в полной взаимной изоляции, они не только не общаются между собой, но даже не замечают друг друга: они из разных легенд, из разных времен. Это один из предельных случаев в живописи кватроченто, когда некоммуникабельность персонажей приводит к разрыву сюжетно-смысловых связей, затрудняет и даже делает невозможной дешифровку изображения, хотя почти все действующие лица легко идентифицируются⁷⁹. Не менее загадочно знаменитое «Бичевание Христа» Пьеро делла Франческа, в котором пространственно-временной разрыв между правой и левой группами еще очевиднее⁸⁰.

Собранные на единой сценической площадке, перенесенные в настоящее из разных временных слоев, персонажи картин кватроченто оказываются в ситуации временной несовместимости, мысль о которой даже не возникала в средневековом сознании.

Вертикальная плоскость иконы не вызывала аналогий с трехмерной пространственной реальностью посюсторонне-

го земного мира. Это был некий мысленный, вертикально проходивший разрез через все мироздание, от небес до преисподней, некий не видимый, но умопостигаемый экран, на котором лица, предметы, события запечатлевались, но не существовали.

Горизонтальная плоскость ренессансной картины даже чисто зрительно настолько связана с реальной поверхностью земли, с вполне чувственной каждодневной конкретностью земного существования, что в рационально ориентированном сознании человека Возрождения не могла не возникнуть потребность согласовать третье измерение с четвертым, найти формы перевода категорий времени в категории пространства. Леонардо пытался придумать для этого чисто композиционные приемы: «Каким образом изобразить жизнь святого разделенной на много сюжетов на одной и той же стене[...] ты должен поместить первый план с точкой зрения на высоте зрителя этого сюжета, и именно в этом плане должен ты изобразить первый большой сюжет; потом, уменьшая постепенно фигуры и дома, на различных холмах и равнинах сделаешь ты все околичности данного сюжета»⁸¹.

Кватрочентистская картина разновременна, однако разновременность ее существует лишь на сюжетном уровне; композиционно она уже с самого начала столетия строится по формуле пространственно-временного единства. Эту композиционную формулу можно рассматривать как еще одну категорию будущего, спроецированную в настоящее итальянской живописи XV века.

О СВЕТЕ И ТЕНИ

«Внутри нас обитает особенно чистый огонь, родствен- ный свету дня: его-то они, боги, заставили[...] изливаться через глаза»¹. Этот внутренний огонь, по мысли Платона, встречается с другим, наружным, который «ударяет в зри- тельный луч, проникает его до самых глаз», и таким путем осуществляется процесс зрительного восприятия. «По- скольку же с двух сторон встречаются два огня, причем один с молниеносной силой бьет из глаз, а другой входит в глаза и там угасает от влаги, и из их смешения рожда- ются всевозможнейшие цвета; это называют переливами, а тому, чем вызвано такое состояние, дали имена блестя- щего и сверкающего»².

Согласно Платону, цветовое видение возникает при столк- новении двух световых потоков, несущихся навстречу друг другу и неизбежно преломляющихся, как в призме, во влаге слез.

Свет при этом не столько обнаруживает цвет, сколько творит его. С другой стороны, цвет, подобно свету, обла- дает качеством излучения: «...цвет — это пламя, струя- щееся от каждого отдельного тела»³. Сам же свет у Пла- тона уподобляется богу, ибо он представляет собой в об- ласти мысленного, духовного то же, что солнце в области видимого⁴.

Эти положения Платона оказали определяющее влияние на средневековую концепцию света⁵. отождествление бога со светом встречается уже в Новом завете, где оно противостоит ветхозаветной концепции, согласно которой бог является творцом света. Божественная метафизика света явственно выступает в «Евангелии Иоанна», на- писанном, как считают, под влиянием эллинистических мистерий. Бог есть свет, который «во тьме светит, и тьма не объяла его»⁶.

Позднее это представление о тождестве бога и света транс- формируется в идею света как эманации бога, как дина- мического истечения божественной энергии⁷.

Стройное учение о божественном свете было разработано Аврелием Августином, который ввел категории несотворенного и сотворенного света. Нетварный свет, согласно Августину, — это свет, который светится не чужим, а своим собственным светом, это бог, это истина в себе: «Бог есть истина, ибо сказано бог есть свет»⁸. Тварный свет — это как бы производное света нетварного, это истина явленная, религиозное озарение.

Большую роль в развитии средневековых представлений о свете сыграло понятие божественной темноты, введенное в сочинениях Псевдо-Дионисия Ареопагита. Согласно Дионисию, нетварный свет Августина — это «сверхсветлый мрак» или нечто вроде сверхсильного света, недоступного восприятию. «Божественный мрак — это тот недостижимый свет, в котором, как сказано в Писании, обитает бог. Свет этот незрим по причине чрезмерной ясности и недостижим по причине переизбытка сверхсущностного светолития»⁹, но все же каждый, кто достоин этого, может воспринять его в его невидимости и непознаваемости, то есть в мраке увидеть сверхсветлый свет.

К VI веку средневековая концепция света в основных чертах уже сложилась. Эта концепция в большой степени определила эстетические воззрения средневековья: «Свет предшествует красоте, он является причиной прекрасного»¹⁰; «свет создает красоту»¹¹. Свет — не только причина, но и главный критерий прекрасного, которое определяется признаками, свойственными свету: красота сияет, излучается, блистает, озаряет, источает лучи. «Пресущественно-прекрасное называется красотой потому, что [...] оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту»¹²; «...красота блистает»¹³.

Степень прекрасного зависит от степени приобщенности к свету. В одном анонимном трактате XIII века¹⁴ говорится, что в мире все состоит из субстанций, которые последовательно располагаются сверху вниз — от субстанции 1 (бог, свет) к четырем земным элементам: огонь (субстанция 2), воздух (субстанция 3), вода (субстанция 4), земля (субстанция 5). Чем ближе каждый из этих элементов к субстанции 1, тем больше в них света и, следовательно, тем они прекраснее. Поэтому верхний слой воды прекраснее и одновременно благороднее, чем нижний, более тем-

ный. Все верхние слои больше приобщены к свету — и тем самым — к красоте.

Этот же критерий является определяющим для оценки цветов. Свет является творцом цвета; по выражению Гуго Сен-Викторского, свет, освещая, «придает окраску всем цветам предметов»¹⁵. Прекраснее те цвета, которые больше блестят, то есть те, которые больше причастны свету, ибо «царь цветов — свет»¹⁶. Такое отношение к цвету сохраняется на протяжении всего средневековья. «То, что имеет блестящий цвет, называют прекрасным»¹⁷, — пишет в XIII веке Фома Аквинский.

Но блестящие цвета расцениваются как прекрасные не только потому, что они больше насыщены светом, но главным образом потому, что самый момент блеска, то есть излучения, уподобляет цвет свету; излучаясь, цвет, подобно свету, становится как бы воплощением эманации божественной энергии.

По-видимому, именно этим объясняется та особая роль, которая отводилась на средневековой шкале эстетических ценностей драгоценным камням¹⁸. Считалось, что они обладают свойством самосвечения и поэтому подобны субстанциональному свету: «...и сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду»¹⁹. Солнце, звезды, планеты постоянно сравниваются с драгоценными камнями, и самые драгоценные камни служат образной заменой, символом небесных светил. «Янтарь, как нечто златовидное и сребровидное, означает немерцающий, неистощимый, уменьшаемый и неизменяемый блеск, как в золоте и как в серебре, — яркое, световидное, небесное сияние»²⁰.

В этом смысле одним из наиболее адекватных видов средневековой живописи можно считать мозаику, в которой цвет выступает как блеск, как то, что лучится, отрываясь от поверхности и как бы целиком перевоплощаясь из материи в цветовую энергию. В мозаике цвет оживает лишь под воздействием света; как только свет исчезает, мозаика тухнет, обесцвечивается; теряя свет, она теряет красоту. Под воздействием света она сама испускает сияние, становится светообразующей.

Знаменательно, что в мозаике свет существует как категория не изображенная, а реальная; это естественный свет, проникающий через окна храма, или искусственный свет светильников, но при всех случаях живой и движу-

щийся, заставляющий жить и изменяться мозаику. Фигуры «движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих солнечных лучей, и вся поверхность мозаики пребывает в волнении, подобно водам морским»²¹, — пишет средневековый автор.

По отношению к миру изображенного этот реальный свет, падающий из мира зрителя, выступает как свет, «не нынешний, но другой»²², как свет иной, вележащей реальности, как свет трансцендентный. Источник его вне изображенного; в этом, изображенном мире он не фиксируется и по отношению к нему выступает как свет *ниоткуда*. Он вспыхивает и угасает, он передвигается по изображению согласно своим собственным закономерностям, миру изображенного вневременным. И это внезапное возникновение цветосветовых вспышек на поверхности мозаики, рождающийся и вновь гаснущий «повсюдный блеск»²³ придают свету характер явления, категории, столь важной для смысловой структуры средневекового искусства. Трансцендентность света в мозаике усиливается еще и тем, что это свет, не дающий теней. Всякий земной свет, имеющий определенный источник — свет солнца, луны, огня, — дает тени. Субстанциональный свет теней не дает. Отсутствие теней — признак субстанциональности света. Таким образом, возникает двойная шкала оценок: на уровне изобразительных средств свет в средневековой мозаике существует как категория чувственная, реальная, материальная; в то же время на уровне смысловом, образном свет фигурирует как категория трансцендентная. То же самое можно сказать и о цвете: он существует в мозаике в своей предельно материальной сущности, как камень, паста, золото; под воздействием света он мгновенно преобразуется в категорию предельно нематериальную — в блеск.

Существенно, что в средневековых мозаиках нет мрака. Темно-синие фоны ранних римских и византийских мозаик и обозначают и изображают не тьму, а свет, небо. Часто этот синий свет пронизывает все изображения, просветляя их, ибо здесь очевидно переосмысление античной моделировки складок одежды тенью: в средневековой мозаике эта синяя тень — уже не тень, но отблеск небесного света.

По мере того как эту функцию обозначения света берет на себя золото, золотые камешки, вкрапленные в синее,

высвечивают и утончают его, «облагораживают», пользуясь средневековой терминологией, самую его субстанцию, как бы переводя с более низкой ступени воздуха на более высокую ступень света²⁴.

В период зрелого средневековья, в XIII веке, в учении о свете можно заметить два новых момента: складывается представление о формообразующей роли света и одновременно все большее значение приобретает категория тьмы, мрака как антитезы свету.

О свете как о внутренней форме всех вещей говорится у Винсента из Бове: «Первопричина формы вещей — это свет, который облекает материю; чем интенсивнее свет, тем более законченна и совершенна субстанция»²⁵. Часто можно встретить выражения: «свет формы», «форма света». Красота уподобляется «свету, разливающему свое сияние над тем, что обретает форму»²⁶. Цвета — это как бы варианты формы света, «расточающие перед взором формы свойственного им света»²⁷.

С другой стороны, тьма, мрак, который в писаниях Псевдо-Дионисия Ареопагита выступал как наивысшее проявление света, как сверхинтенсивный свет, теперь противопоставляется свету, говорится о темноте, о мраке, в который проникает свет. «...Низшая ступень божественной эманации начинается там, где свет свыше проникает в темноту. Этот затемненный свет называется тенью[...] Ей присуща ограниченность и затемненность в противоположность безграничности и просветленности света»²⁸, — пишет Альберт Великий.

Как параллель этому можно привести мозаики XIII века, в которых особенно отчетливо проявляется формообразующая роль золота, — оно выступает как изобразительный и одновременно символический эквивалент света. Моделировка золотом фигур, расположенных на золотом фоне, образует их скелет, их внутреннюю форму, конкретную, видимую и вместе с тем отвлеченную, мысленную, духовную, так как моделировка золотом по самой природе своей не изобразительна, она неспособна создать зрительного впечатления объема. Фигура, прописанная золотом и помещенная на золотом фоне, выглядит прозрачной, просвечивающей, бесплотной; вместо позитива создается как бы негатив изображения, ибо форма, образуемая чистым светом (а золото — это свет), бесплотна. Однако если в ранневизантийских мозаиках блеск золотой смальты,

вкрапленной в изображение, разрушал четкость его очертаний, то в мозаиках XIII века, напротив, золото создает, обрисовывает форму фигур, хотя одновременно эта форма существует как бы в снятом виде.

Формообразующая роль света в чистом виде выступает в средневековом витраже. В нем зависимость между светом и цветом, светом и формой еще более очевидна и непосредственна, чем в мозаике. Без естественного дневного света витражи средневекового собора вообще не существовали, они гасли, исчезали каждый вечер и вновь возникали утром, как бы заново сотворенные светом; формы изображения появлялись с появлением света, и чем интенсивнее был свет, тем больше проявлялся витраж, тем больше фигур, предметов, цветов становилось в нем видимыми.

Вместе с тем в образной концепции витража огромную роль играет мрак, тьма. Для византийских мозаик категория мрака вообще не существует, она имеет чисто негативное значение. Если в храме темно — мозаики зрительно перестают существовать. В готическом соборе витраж светится в полумраке интерьера; затемненное пространство зрителя играет в этом случае активную роль, оно является одним из неперменных условий восприятия витража и одновременно одной из двух компонент образной символики собора в целом, в основе которой лежит контраст тьмы и света. «Стекла оконные, лучи света пропускающие, есть души отцов церкви, божественные вещи во тьме, будто в зеркале, созерцающие»²⁹.

Образное бытие света и цвета выступает в особом аспекте в древнерусской живописи. Золото сохраняет в ней свое значение овеществленного света³⁰. Золотой ассист — это выражение, изобразительный эквивалент световой и одновременно духовной (в смысле духовного света) энергии в ее формообразующей функции. Ту же функцию выполняют и пробела — сеть световых линий, которые, подобно силовым линиям, определяют форму, не придавая ей телесности. Но в русской иконописи огромную роль играет красный цвет. Красный — это тоже свет, но только если золото, голубец и белый служили воплощением трансцендентного, духовного, или, как выражались на Руси, «мысленного» света, то красный — это скорее образ огня³¹, образ солнца, то есть свет в его гораздо более осязательном и, может быть, более языческом аспекте. И то, что в рус-

ском языке слово «прекрасный» этимологически связано со словом «красный», свидетельствует, что и здесь, как в эстетике европейского средневековья, красный — эквивалент солнечного света, огня — выступает как наивысший эстетический критерий.

В русской средневековой живописи цвет предельно эмансипирован от своей изобразительной функции, пожалуй даже в большей степени, чем в живописи византийского и западного средневековья. В иконе все предметы окрашены не в те цвета. В этом смысле функция цвета здесь не столько изобразительная, сколько свето- и формообразующая. Яркие и чистые цвета просветляют икону, приобщают ее к свету. Одновременно цвета гранят, выявляют форму предметов, строят ее. Особенно заметно это в изображении архитектуры и горок, где, как правило, различные поверхности окрашены в разные цвета, благодаря чему форма становится необычайно отчетливо выявленной³².

То, что имеет форму, всегда явлено в цвете. Черное, темное выступает как образ мрака, «тьмы внешней». Черным изображался ад, бездна, пропасть, куда низвергались грешники, пещера, темница. Может быть, не случайно эта тьма изображалась в русских иконах неправильной формы как антисвет, антицвет и потому антиформа, ибо свет — это добро, это то, что дает форму, тьма — это зло, то, что уничтожает форму.

Средневековая концепция света исключала момент освещения в его прямом, физическом смысле — свет не освещает уже существующие земные предметы, а каждый раз заново творит их, ибо свет — это божественная энергия, это как бы крупница божественной субстанции.

Хотя Августин разделил свет на нетварный и тварный, однако категория тварного света имела у него не физический, а чисто религиозный смысл, это не освещение, но духовное озарение. В XIII веке в учении Бонавентуры о свете появляются черты нового: он различает свет божественный, духовный, и свет телесный, то есть свет как освещение. Происходит как бы частичная секуляризация света. Бог — «это вечный свет, в котором субстанция света и акт освещения неразличимы»³³, «в области же телесного природа подобна не столько духовному, сколько зримому,

телесному свету»³⁴. Этот телесный свет Бонаventura разделяет на свет субстанциональный (*lux*) и свет производный (*lumen*). Производный свет — это аналогия света субстанционального и в то же время это «свет света», то есть что-то вроде освещения³⁵.

Понятие света — освещения, в свою очередь, предполагает тень как его производное. Таким образом, подготавливается новое понимание света, характеризующее эпоху Возрождения.

В своих основных чертах оно складывается уже к концу XV столетия, и на протяжении всего этого века можно наблюдать процесс решительного, чрезвычайно интенсивного переосмысления всей концепции света. Наиболее последовательно осуществляется оно в итальянской живописи, может быть потому, что в Италии живопись в этот период оказалась наиболее передовой среди всех остальных видов искусства и именно в ней процесс ломки средневековых представлений проходил особенно решительно и в большинстве случаев приобретал сознательный, часто программный характер.

Если средневековье было периодом, открывшим в живописи красоту и поэзию света, то Возрождение, может быть, впервые раскрыло в искусстве красоту и поэзию тени; свет, напротив, начинают развенчивать³⁶. «Тень имеет бóльшую силу, чем свет, — пишет Леонардо, — ибо тень препятствует свету и целиком лишает тела света, а свет никогда не может целиком изгнать тень от тел...»³⁷.

Больше того — в средневековой живописи свет выступал как начало позитивное, творящее, обнаруживающее истину и образующее форму; мрак же — как начало негативное, как воплощение бесформенного и злого³⁸; в период Возрождения, напротив, таким формообразующим, позитивным началом становится тень, то есть мрак, ибо «тень имеет природу мрака»³⁹.

И, наконец, если средневековая живопись имела дело со светом как с реальной категорией (реальный свет зрителя), которая в самом изображении приобретала символическую функцию, становясь воплощением трансцендентного начала, то в живописи Возрождения свет — это чисто живописная иллюзия, это категория изображенная, нечто, реально не существующее; в то же время его функция в картине состоит в том, что он является средством все более реалистической характеристики предметов. Таким

образом, можно было бы сказать, что в живописи Возрождения свет утрачивает свою материальность на уровне изобразительных средств и приобретает ее на уровне образного языка.

На протяжении всего XV столетия можно наблюдать совершенно очевидный процесс депозитизации света, лишения его трансцендентных качеств и покорения его воле художника. Свет оказывается как бы прирученным, его, как драгоценного джина в сосуд, стремятся заключить в пределы картины, в пределы изображения.

Самое главное для живописи — найти точно фиксированный источник света в картине, соответствующий реальному источнику света в помещении, чтобы не возникло никаких неожиданных, не поддающихся контролю художника эффектов, могущих разрушить правдоподобие. «Если тебе когда-нибудь придется рисовать [...] в часовой или в каком-либо другом неудобном месте [...] следует придавать рельеф твоим фигурам или рисунку, согласно расположению окон, которые находятся в этом месте и дают тебе свет»⁴⁰, — пишет в самом начале века Ченнино Ченнини.

Именно поэтому художники Возрождения так не любили золото; они видели в нем не только характерный признак варварского средневекового прошлого, но и наиболее иррациональное, неподвластное воле художника живописное средство. «Мы видим, как некоторые позолоченные поверхности [...] сияют там, где они должны быть темными, и кажутся темными там, где они должны быть светлыми»⁴¹, — пишет Альберти. Теоретики Возрождения порицали художников, применявших золото, и требовали, чтобы они изображали его желтой краской⁴², то есть посредством живописной иллюзии, которая дает возможность фиксировать нужный художнику эффект блеска, в то время как золото свободно, неподвластно, оно обладает собственной световой жизнью и в этом смысле иррационально⁴³.

Уже в трактате Ченнини содержатся рецепты замены золота другой краской. Помимо воли автора слова его звучат почти символически: «Я хочу показать тебе краску, похожую на золото [...] Но остерегайся, как огня или яда, того, чтобы эта краска [...] приблизилась к какому-либо золотому фону; уверяю тебя, что если бы это был золотой фон, которого бы хватило отсюда до Рима, а ртути

было бы с полпросяного зерна, и она коснулась бы этого золота, то ее было бы достаточно, чтобы весь фон испортить»⁴⁴.

Золото уходит из живописи, приходит тень. Известно, что всякое видение направлено, это проступает особенно ярко, если сравнить, как люди этих двух эпох видели небо — одно и то же небо, неизменный экран, на который человек во все эпохи сознательно или бессознательно проецировал свое восприятие мира.

В XIII веке Гуго Сен-Викторский пишет: «Небо сияет, словно сапфир, солнце сверкает, словно золото, луна светит матовым блеском, словно электр, одни звезды струят пламенные лучи, другие блистают светом, а иные попеременно являют то розовое, то зеленое, то яркое белое сияние»⁴⁵. Здесь небо уподоблено богатой ризе или покрову, шитому золотом и драгоценными камнями и ослепительно блистающему, подобно знаменитой «Пала д'Оро» в алтаре собора Сан Марко в Венеции.

Два столетия спустя Альберти смотрит на то же небо, но видит его совсем другим: «Один свет от звезд, а также от солнца, луны и прекрасной звезды Венеры, другой свет от огня. Однако между ними большая разница: свет звезд дает тени, равные телу, огонь же большие. Тень остается там, где лучи света прерваны...»⁴⁶. Солнце и звезды для Альберти лишь источники света, от которых на землю падают тени; он смотрит на небо и видит тени на земле.

Этот процесс материализации света продолжается у Леонардо, который без конца совершает над ним разнообразные анатомические операции, расчлняя его, словно скальпелем, и окончательно лишая всякой тайны и поэзии. Леонардо вслед за Бонавентурой делит свет на люче и люме, но если для Бонавентуры свет субстанциональный — это бог, то для Леонардо это источник освещения; производный свет Бонавентуры, «свет света» божественной субстанции, превращается у Леонардо в свет, падающий на поверхности предметов⁴⁷. Свет окончательно перестает быть светом *ниоткуда*, он приручен, покорен, понят и понятен. Он строго рационализирован как изобразительный прием. Живописец Возрождения всегда может рассчитать эффект света, положить световой блик там, где он должен быть согласно его замыслу, его художническому произволу. У Леонардо десятки страниц посвящены тому, как следует писать блики и рефлексы.

В средневековой живописи свет — творец вещей; в живописи Возрождения художник — творец света, это он произносит теперь библейскую формулу: «Да будет свет!» Однако процесс секуляризации, рационализации, прозаизации света сопровождался параллельно развивавшимся процессом поэтизации, больше того — иррационализации и даже в некотором смысле сакрализации тени.

Уже первый великий художник XV века — Мазаччо — делает тень сюжетным ядром композиции в росписи Капеллы Бранкаччи (Петр исцеляет тенью)⁴⁸. Здесь тень — источник божественной благодати. Если в средневековой живописи бог, святой изображались в ореоле света, то во фреске Мазаччо святой появляется в ореоле тени. Несколько десятилетий спустя Леонардо произнес знаменательные слова: «Первая картина состояла из одной-единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену»⁴⁹. Средневековая живопись стремилась изобразить свет света господня, для Леонардо картина — это тень тени человеческой.

Описывая свет, Леонардо пользуется негативным определением, которое он выводит из понятия мрака как позитивной категории: «...свет есть отсутствие мрака»⁵⁰; или в другом случае, говоря о различной степени освещенности, о градациях света, использует образ тени: «...меньший свет является тенью большого света»⁵¹. Даже небесная синь, которая в средние века всегда была воплощением света, у Леонардо состоит из света и мрака⁵², мрак выступает здесь как составная часть света. Давая определение живописи, Леонардо начинает с категории мрака: «О первых восьми частях, на которые делится живопись. Мрак, свет...»⁵³. Его «Книга о живописи» звучит как апология тени, лейтмотив ее — «исключительная прелесть теней и светов»⁵⁴; у него даже есть выражение: «тень из теней»⁵⁵, то есть самая превосходная тень.

Этот гимн тени звучит как антитеза средневековому «нездешнему свету», который «не помрачается ни ночью, ни набегом облаков» (Иоанн Златоуст). Леонардо, словно в ответ на эти слова, пишет: «Делай так, чтобы облака отбрасывали свои тени на землю»⁵⁶. Свет у Леонардо — это здешний, земной свет, отбрасывающий тени, бесконечное множество теней и полутеней разной степени плотности и прозрачности: «Все плотные тела одевают свои поверхности различного качества светом и тенями...»⁵⁷.

Для средневековья мир — это отблеск божественного света *оттуда*; мир Леонардо — это мир земных вещей, их жизнь во взаимоотражении, взаимосвете и взаимотени. Это — светотеневая или, точнее, тенесветовая жизнь земли, где «всякое тело отсылает свой образ по всему окружающему воздуху» и где «все предметы отражают свет на другие предметы»⁵⁸, где «одна поверхность отражается в другой, стоящей напротив, а эта в ней, и так до бесконечности»⁵⁹.

Темное выступает у Леонардо как воплощение земли, земного начала: «...части тела тем темнее, чем они ближе к земле, их несущей»⁶⁰, — как образ глубины земных недр. Вряд ли случайно встречается у него образ колодца; его стенки «становятся все темнее, чем дальше уходят вглубь [...] самая глубокая часть колодца видит меньшую часть и видима меньшей части освещенного воздуха...»⁶¹. «Мрак облекает в свою темноту все, что в нем заключено...»⁶². Леонардо предлагает художнику пристально вглядываться в эту темноту, в этот мрак, где все «окрашено черным светом ночи [...] а не светлостью огня»⁶³. Он очень много пишет о различии цветов в темноте⁶⁴.

Тень у Леонардо — воплощение тайны и поэзии жизни, ее многообещающей нераскрытости; он не любит яркого света, «чрезмерный свет создает грубость»⁶⁵, обнажает, оскорбляет эту скрытую в полутьме тайну живого.

Леонардовская концепция света в конечном счете представляла собой итог развития светового и цветового видения в живописи XV века⁶⁶. В ней цвет как самоценная категория постепенно исчезает, он начинает восприниматься как нечто относительное, как величина переменная, зависящая от освещения. Цвет постепенно утрачивает тождество с самим собой, художники начинают задумываться над тем, как при помощи одного цвета изобразить другой; цвет становится такой же живописной иллюзией, как и свет.

Уже Ченнини предлагает способы изображения одного цвета при помощи другого: «Как подделывать разными красками цвет, похожий на немецкую лазурь», «Как искусственно достигнуть цвета ультрамарина во фреске», «Как написать во фреске фиолетовую или черную одежду», «Как изобразить во фреске одежду, отливающую зеленым», «Как написать одежду цвета берретино, похожую на цвет дерева»⁶⁷. Ченнини пишет, как нужно изо-

бражать блестящие, переливающиеся одежды, как изобразить блеск, то есть как средствами живописной иллюзии достигнуть того, что в средневековой живописи составляло имманентное качество самого цвета.

Еще большей очевидностью становится этот относительный характер цвета, его зависимость от освещения для Альберти: «Мне кажется очевидным, что цвета изменяются под влиянием света, ибо каждый цвет, помещенный в тени, кажется не тем, какой он на свету. Тень делает свет темным, а свет, в том месте, куда он ударяет, делает его светлым...»⁶⁸. Наконец, Альберти замечает цветовой рефлекс, что является самой чистой формой зрительно-цветовой иллюзии: «Ты видишь, что гуляющий по лугу на солнце кажется зеленым с лица»⁶⁹. Это тоже в высшей степени симптоматично — средние века искали отблеска небесного света в земных вещах. Возрождение ищет отблеск земной травы на человеческом лице.

И все же в живописи Возрождения на цвета все более могущественное, все более определяющее влияние начинает оказывать не свет, а тень. Постепенно цвет все больше теряет свою чистоту, он словно затягивается коричневатой дымкой тени и уходит с поверхности в глубину. Открытый цвет — блеск средневековой живописи, стремящийся на поверхность и срывающийся с нее, сменяется цветом, просвечивающим из глубины, как бы не доходящим до поверхности.

Этот образ цвета скрытого, ушедшего в глубь, в сердцевину вещей, постоянно встречается и в писаниях Леонардо. Для Леонардо цвет, самый истинный и прекрасный, спрятан внутри предмета и просвечивает из глубины, пробиваясь сквозь все покровы теней; поэтому только то тело может обнаружить «высокую степень красоты цвета», на поверхности которого «не может зародиться никакого блеска».

ПРИМЕЧАНИЯ

О РОЛИ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ И КОМПОЗИЦИОННЫХ ФОРМУЛ

- 1 Гийом Кошанский (цит. по кн.: *А. Я. Гуревич*, Категории средневековой культуры, М., 1972, стр. 113).
- 2 «Житие Александра Невского» (цит. по кн. «Изборник». Сборник произведений литературы Древней Руси», М., 1969, стр. 329).
- 3 Этот средневековый принцип ссылки на авторитет высмеивает Петрарка уже с позиций новой культурной эпохи: «...Смехотворный обычай, не позволявший спрашивать ничего иного, кроме как: сказал ли он это? А он — это был Пифагор, по словам Цицерона» («О моем и многих других невежестве». Цит. по кн.: *В. П. Зубов*, Аристотель, М., 1963, стр. 275—276).
- 4 «Житие Александра Невского» (цит. по кн.: «Изборник». Сборник произведений литературы Древней Руси», стр. 329).
- 5 Там же, стр. 331.
- 6 Постановления второго Никейского собора (787 г.). Цит. по кн. «Деяния святых вселенских соборов», т. VII, Казань, 1873, стр. 616.
- 7 *Василий Кесарийский*, Гомилия на псалом (цит. по кн. «Памятники византийской литературы», М., 1968, стр. 51).
- 8 *Аврелий Августин*, О граде Божиим, кн. XI, гл. 19 («Творения Блаженного Августина, епископа Иппонийского», ч. 3, Киев, 1906, стр. 203).
- 9 *Дионисий Ареопагит*, Об именах божьих (цит. по кн. «Антология мировой философии», т. I, ч. 2, М., 1962, стр. 613).
- 10 *Дионисий Ареопагит*, О небесной иерархии, М., 1898, стр. 6—7.
- 11 Там же, стр. 10.
- 12 Подробно об этом см. мою статью «Le schéma iconographique dans la peinture de l'ancienne Russie et son interprétation artistique» (в кн. «Actes du XXII-e Congrès international d'histoire de l'art, 1969», I, Budapest, 1972).
- 13 *Василий Великий*, Беседы на Шестоднев («Творения Василия Великого», ч. I, М., 1845, стр. 118).
- 14 «По отношению к Божественным предметам отрицательный образ выражения ближе подходит к истине, чем утвердительный» (*Дионисий Ареопагит*, О небесной иерархии, стр. 10).

- 15 Там же, стр. 5. Согласно Дионисию Ареопагиту, «бог не есть ни душа, ни ум», «он не высказываем и не мыслим», «он не живет и не есть ни жизнь, ни вечность, ни сущность, ни время», «он не есть также ничто из несуществующего и ничто из сущего» (*Дионисий Ареопагит*, Мистическая теология. Цит. по кн.: *Э. Тажуризина*, Философия Николая Кузанского, М., 1972, стр. 30).
- 16 О происхождении деисуса и различных смысловых аспектах этого изображения см.: *В. Сокол*, Деисусный чин. — «Казанский музейный вестник», 1922, № 2; *В. Н. Лазарев*, Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. — «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры Академии наук СССР», 1946, вып. XIII (основные положения этой статьи повторены в работе того же автора «Живопись Владимир-Суздальской Руси». — В кн. «История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 462—472); *В. Н. Лазарев*, Феофан Грек и его школа, М., 1961, стр. 87—92 (приведена подробная библиография); *И. Мысливец*, Происхождение «Деисуса». — В кн. «Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева», М., 1973.
- 17 О композиции и образном строе русского иконостаса см.: *М. В. Алпатов*, Всеобщая история искусств, т. III, М., 1955, стр. 181—183; *В. Н. Лазарев*, Феофан Грек и его школа, стр. 93—94 (приведена подробная библиография); *Л. В. Бетин*, Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов. — В кн. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.», М., 1970; *Л. В. Бетин*, Исторические основы древнерусского высокого иконостаса (в том же сборнике).
- 18 См.: *E. Gombrich*, Botticelli's Mythologies. — В кн.: *E. Gombrich*, Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance, London, 1972, p. 73.
- 19 О разных интерпретациях «Мадонны да Кастельфранко» см.: *G. Gronau*, Kritische Studien zu Giorgione. — "Repertorium für Kunstwissenschaft", 1908, S. 423; *A. Ferriguto*, Attraverso i "misteri" di Giorgione, Castelfranco, 1933; *J. Mather*, Venetian Painter, London, 1937, p. 190; *Н. Гурвич*, К вопросу о творчестве Джорджо

- не. — «Ежегодник Института истории искусства Академии наук СССР», М., 1954, стр. 333—344.
- 20 Поскольку сюжет картины до сих пор не установлен, она не имеет точного названия. Название «Сакра конверзационе» (святое собеседование) было предложено в 1946 г. Н. Размо (*N. Rasmò, La Sacra Conversazione belliniana degli Uffizi e il problema della sua comprensione. — "Carro minore", rivista di cultura, 1946*). Однако оно было принято далеко не всеми специалистами.

АЛЬБЕРТИ О КОМПОЗИЦИИ В ЖИВОПИСИ

- 1 Ср. характерную фразу Лоренцо Валла: «Оставим примеры, будем пользоваться собственным разумом!» (Цит. по кн.: *Ф. Монье, Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто, Спб., 1904, стр. 204*.) Еще более решительно ту же мысль сформулировал Николай Кузанский: «Ничей авторитет мной не руководит, даже если он пытается на меня воздействовать» (*Н. Кузанский, Избранные философские сочинения, М., 1937, стр. 178*).
- 2 *Ченнино Ченнини, Книга об искусстве, или Трактат о живописи, М., 1933, стр. 37.*
- 3 *Там же, стр. 85.*
- 4 *Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II. М., 1937, стр. 26.*
- 5 Об Альберти как теоретике живописи см.: *J. Behn, L. B. Alberti als Kunstphilosoph, Strassburg, 1916; L. Venturi, La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV. — "L'Arte", 1917, pp. 307—303; G. Vesco, L. B. Alberti e la critica d'arte in sul principio del Rinascimento. — "L'Arte", 1919; J. Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien, 1924, S. 105—112; R. Lee, Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting. — "The Art Bulletin", 1940; K. Clark, L. B. Alberti on Painting. — "Proceedings of the British Academy", XXX, London, 1944; M. Gesebruch, "Varietà" bei L. B. Alberti und der wissenschaftliche Renaissancebegriff. — "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XX, 1957; V. Zoubov, L. B. Alberti et Leonard de Vinci. — "Raccolta vinicianà", fasc. XVIII, Milano, 1960; A. Parronchi, Sul significato degli elementi di pittura di L. B. Alberti. — "Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte", 1967, 6, pp. 107—115;*

- M. Barry Katz*, Humanistic Concepts of Painting and Alberti. — «Actes du XXII-e Congrès international d'histoire d'art, 1969», I, Budapest, 1972; *M. Baxandall*, Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450, Oxford, 1971, pp. 129–139; *M. Baxandall*, Painting and Experience in fifteenth-century Italy, Oxford, 1972, pp. 123, 135–136; *L. B. Alberti*, On Painting and on Sculpture (ed., introduction and notes — S. Grayson), London, 1972.
- 6 *Л.-Б. Альберти*, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 40.
- 7 Там же, стр. 27.
- 8 Там же, стр. 55.
- 9 Там же, стр. 63.
- 10 *Л. Гиберти*, Комментарии, М., 1938, стр. 18.
- 11 *Леонардо да Винчи*, Книга о живописи, М., 1934, стр. 68.
- 12 Там же, стр. 10.
- 13 Там же, стр. 100.
- 14 Ср. характерное высказывание Леонардо: «...а если меня, изобретателя, презирают, насколько более должны быть порицаемы сами, — не изобретатели, а трубачи и пересказчики чужих произведений!» («Атлантический кодекс». Цит. по кн.: *В. П. Зубов*, Леонардо да Винчи, М., 1962, стр. 56.)
- 15 Слово «композиция» в применении к живописи появляется впервые в трактате Альберти. Считается, что он заимствовал его из классической филологии. *М. Баксанда* замечает, что Альберти взял не только термин, но и самый принцип рассмотрения материала. Для гуманистов, пишет автор, «композиция — это метод построения сентенции с иерархией четырех уровней: слово — дикция — фраза — сентенция». В соответствии с этим у Альберти: поверхность — член — тело — картина (*Н. Baxandall*, Painting and Experience in fifteenth-century Italy, p. 135).
- 16 *Л.-Б. Альберти*, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 48.
- 17 Там же, стр. 44.
- 18 Там же, стр. 46.
- 19 Там же, стр. 46, 47, 48.
- 20 Там же, стр. 48.
- 21 Там же, стр. 46.
- 22 Большинство авторов, писавших о трактате о живописи Альберти, согласны с тем, что понятие композиции

играет в нем очень важную роль. Однако интерпретируется этот термин по-разному. Леонелло Вентури подчеркивает, что Альберти мыслит композицию как «чисто декоративную фантазию» художника, что, говоря о композиции, Альберти всецело исключает сюжетно-психологический момент, что для него «компоновать историю значило — компоновать поверхности» (*L. Venturi, op. cit., p. 312*). Аналогично интерпретируется содержание термина «композиция» у Альберти в работе Джакомо Веско. Автор считает, что «для Альберти композиция — это не историческая иллюстрация темы; вся последовательность событий разрешается у него в гармонию плоскостей. Кажется, что он доходит до пределов аналитического расчленения целого, но на самом деле он достигает наивысшего синтеза: в глазу художника исчезают сюжет картины, фигуры и сцены, он не видит ничего, кроме сочетания волнистых поверхностей». Такому пониманию композиции как «чистой гармонизации форм» автор противопоставляет понимание композиции у Гиберти (*Лоренцо Гиберти, Комментарии, стр. 23*) как придумывания, сочинения сцен и ситуаций (*G. Vesco, op. cit., p. 137*). Аналогичную трактовку этого термина у Альберти дает Сесиль Грейсон в комментариях к «Трем книгам о живописи»: «Композиция — обозначает сочетание поверхностей внутри данного контура» (*L. B. Alberti, On Painting and on Sculpture, pp. 31–32*). Все приведенные выше объяснения представляются односторонними, в них говорится лишь об одном из трех значений, которые придает этому слову сам Альберти. Более широкое толкование дает М. Баксандал: «Композиция как последовательная гармонизация каждого элемента в картине для достижения общего эффекта была изобретена Альберти в 1435 году» (*M. Baxandall, Painting and Experience in fifteenth-century Italy, p. 135*. См. также: *M. Baxandall, Giotto and the Orators: Humanist Observers Of painting in Italy..., pp. 129–139*).

23 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 45.

24 Там же, стр. 44.

25 Там же, стр. 46.

26 Там же.

27 Там же, стр. 47.

28 Там же, стр. 62.

- 29 Там же.
- 30 Тот же порядок работы над композицией предлагает Леонардо: «О компоновке исторических сюжетов. Обучение компоновщиков исторических сюжетов должно заключаться в расстановке неотделанных, то есть набросанных фигур» («Книга о живописи», стр. 130).
- 31 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 39. Ср. у Николая Кузанского: «Человек есть второй бог. Как бог есть творец реальных вещей и естественных форм, так и человек — творец логического бытия и искусственных форм» («О берилле», 1458 г. Цит. по кн.: Э. Тажуризина, Философия Николая Кузанского, М., 1972, стр. 103).
Развитие той же мысли у Леонардо: «...дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных сущностей разных животных, растений, плодов» («Книга о живописи», стр. 101).
- 32 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 44.
- 33 Там же, стр. 46.
- 34 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. I, М., 1935, стр. 42.
- 35 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 35.
- 36 Там же.
- 37 Анонимная биография Леона Баттисты Альберти («Десять книг о зодчестве», т. I, стр. XXV).
- 38 Там же, стр. XXIV—XXV.
- 39 Леонардо да Винчи, Атлантический кодекс (цит. по кн.: В. П. Зубов, Леонардо да Винчи, стр. 287).
- 40 Леонардо да Винчи, Анатомическая рукопись Виндзорской библиотеки (цит. по кн.: В. П. Зубов, Леонардо да Винчи, стр. 80).
- 41 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 46.
- 42 Там же, стр. 47.
- 43 Леонардо да Винчи, Анатомические тетради (цит. по кн.: В. П. Зубов, Леонардо да Винчи, стр. 82).
- 44 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 48.
- 45 Там же, стр. 49.
- 46 См.: G. Vesco, *op. cit.*, p. 142. Ср. также: «Когда мы читаем его описания сюжетов и правил композиции, мы думаем о произведениях Рафаэля» (K. Clark, *op. cit.*, p. 294).
- 47 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 48.

- 48 Там же.
- 49 Там же, стр. 49.
- 50 Там же, стр. 51.
- 51 Там же, стр. 52.
- 52 См.: *M. Gesebruch*, *op. cit.* Понятие «Varietà» (разнообразие, многообразие) автор считает ключевым для эстетической концепции Альберти (как в его трактате о живописи, так и в трактате об архитектуре). Он видит в ней воплощение ренессансного принципа, который противопоставляется в статье принципу готического единообразия.
- 53 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 49.
- 54 Там же, стр. 61.
- 55 Там же, стр. 60.
- 56 См.: *M. Gesebruch*, *op. cit.*, S. 235. Автор замечает, что, говоря о живописи, Альберти имеет в виду только античную тематику и не пытается найти сюжеты из современной действительности, как это делает позднее Леонардо.
- 57 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 58.
- 58 Там же, стр. 57.
- 59 С. Грейсон в предисловии к изданию трактата о живописи Альберти придерживается противоположного мнения. Автор считает, что «в своем трактате Альберти дает теоретическое осмысление некоторых аспектов художественной практики» своих флорентийских современников, в первую очередь Мазаччо и Брунеллески. В то же время автор замечает, что самый историко-литературный подход к живописи, характерный для трактата Альберти, связывает его не столько с флорентийской, сколько с римской художественной жизнью. Автор обращает также внимание на то, что Альберти из всех живописцев нового времени упоминает только Джотто (см.: *L. B. Alberti, On Painting and on Sculpture* (ed., introduction and notes – C. Grayson), London, 1972, pp. 8–9).

О КОМПОЗИЦИИ КАРТИНЫ КВАТРОЧЕНТО

- 1 «Творения Василия Великого», ч. I, М., 1845, стр. 8.
- 2 Адам Скот (цит. по рукописи В. П. Зубова «История архитектурных теорий», 1946).
- 3 Там же.
- 4 Там же.

- 5 «Творения Кирилла Туровского», Киев, 1880, стр. 16.
- 6 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 27.
- 7 *Piero della Francesca, De prospectiva pingendi* (ed. a cura di Nicco Fasola), Firenze, 1942, p. 64.
- 8 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, М., 1934, стр. 67.
- 9 Там же, стр. 60. Ср. аналогичное высказывание Пачиоли: «...перспектива удовлетворяет зрение, которое тем более достойно, что оно есть первая дверь для интеллекта» («Божественная пропорция». Цит. по кн.: В. П. Зубов, Леонардо да Винчи, стр. 164).
- 10 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 68.
- 11 Там же, стр. 77. Антитезой этому звучат слова Василия Великого: «Измеряй[...] не глазом, но рассудком, который при открытии истины гораздо вернее глаз» («Творения Василия Великого», ч. I, стр. 118).
- 12 В. П. Зубов в своей книге о Леонардо да Винчи указывает, что Леонардо, занимаясь вопросами психологии зрительного восприятия, опирался на исследования средневековых ученых Альцахена и Вителло о явлениях так называемого обмана зрения. Однако если у предшественников Леонардо «необходимость изучения подобных «обманов» диктовалась [...] прежде всего потребностью внести нужные зрительные поправки при астрономических наблюдениях», то задачей Леонардо было «не элиминировать среду, изменяющую восприятие предмета, а исследовать это явление с тем, чтобы отразить его в картине» («Книга о живописи», стр. 170). В сущности, здесь речь также идет о воплощенном в живописи принципиально визуальном мировидении Возрождения. Красноречивым свидетельством действенности зрительной модели мира могут служить также распространенные в XV в. представления о том, что высочайшее из райских наслаждений — это наслаждение, получаемое через зрение. В раю «зрение будет таким острым, что оно будет способно воспринимать тончайшие оттенки цветов и едва уловимые различия форм; оно не будет зависеть от расстояния, и плотные, непрозрачные тела не будут служить ему помехой» (*Celsus Mattheus, De sensibilibus paradisi*, Verona, 1504. Цит. по кн.: M. Vaxandall, *Painting and Experience in fifteenth-century Italy*, Oxford, 1972, p. 104).

- 13 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 30.
- 14 Там же, стр. 28—29.
- 15 Там же, стр. 32.
- 16 «Это тончайшая завеса редкой ткани, окрашенной в любой цвет, по твоему вкусу, разбитая более толстыми нитями на любое число параллелей. Завесу эту я помещаю между глазом и видимым предметом так, что зрительная пирамида проникает через просветы ткани[...] Она всегда представляет тебе одну и ту же неподвижную поверхность, на которой ты, отметив определенные границы, тотчас же находишь истинную вершину пирамиды, что, конечно, было бы трудно, не будь этого сечения» (Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 43). Пьеро делла Франческа в трактате «О живописной перспективе» также говорит о воображаемой плоскости, «которая находится между глазом и видимой вещью [...] это — плоскость, на которой глаз описывает при помощи зрительных лучей формы видимых предметов в пропорциональном соотношении их друг с другом» (*Piero della Francesca*, op. cit., p. 64). Согласно Пьеро делла Франческа, зрительные лучи — это те воображаемые линии, «которые идут от поверхности видимой вещи к глазу» и благодаря которым «глаз получает изображение вещи и распознает ее» (*ibid.*).
- 17 «Есть[...] такие художники, которые через стекла, прозрачные бумаги или вуали рассматривают предметы, созданные природой, и здесь, на прозрачной поверхности, их профилируют...» (Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 87).
- 18 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 33.
- 19 Там же, стр. 30.
- 20 Там же.
- 21 Там же, стр. 33.
- 22 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 346.
В другом месте той же книги Леонардо пишет: «Точка (горизонта. — И. Д.) должна устанавливаться на высоте глаза обыкновенного человека, на краю равнины, граничащей с небом» (там же, стр. 195).
- 23 Там же, стр. 347.
- 24 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 45.
- 25 Василий Великий в «Беседах на Шестоднев» («Творения Василия Великого», ч. I) осуждает астрологов и

- тех, кто предсказывает погоду по расположению солнца, луны и звезд. В то же время сам он как замороженный не может оторвать глаз от неба, «величие которого превосходит меру человеческого разума» (стр. 97), от «несказанной красоты звезд» (стр. 96). В картине ночного неба, в вечно меняющихся фазах луны он видит «явственный образ нашего естества», знак того, «что ничто человеческое не постоянно» (стр. 116). «Если тебя огорчает луна, при постепенных уменьшениях теряющая свет, то пусть еще более огорчает тебя душа, которая[...] непрестанно обращается туда и сюда и изменяется» (стр. 117).
- 26 *Леонардо да Винчи*, Книга о живописи, стр. 244.
- 27 «Всякий предмет, покидающий свое место, может идти семью путями: во-первых — вверх, во-вторых — вниз, в-третьих — вправо, в-четвертых — влево, а также двигаясь отсюда туда и оттуда сюда, и, наконец, в-седьмых — кругом. Итак, я желаю, чтобы все эти движения имели место в картине: пусть в ней одни тела движутся к нам, другие — от нас» (*Л.-Б. Альберти*, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 51). Симптоматично, что Альберти, говоря об изображении движений в картине, выделяет именно движение по горизонтальной плоскости: на зрителя и в глубину иллюзорного пространства картины.
- 28 Характерно выражение, встречающееся в «Книге о живописи» Леонардо: «Тот предмет выше, который дальше от центра мира» (стр. 348), то есть не тот, который ближе к небу, но тот, который дальше от земли, так как центром мира для Леонардо является центр земли.
- 29 О картине «Св. Себастиан» Антонелло да Мессина см. у М. Алпатова (*М. Алпатов, И. Данилова*, Старые мастера в Дрезденской галерее, М., 1959, стр. 66—70). См. также: *В. Лазарев*, Старые итальянские мастера, М., 1972, стр. 153—154.
- 30 О пространственном решении картины Пьеро делла Франческа «Бичевание Христа» см.: *R. Wittkower, B. Carter*, The Perspective of Piero della Francesca's «Flagellation». — «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 1953, v. 16; *M. Lavin*, Piero della Francesca's Flagellation: the Triumph of Cristian Glory. — «Art Bulletin», 1968; *G. Gilbert*, Piero della Francesca's Flagellation. The Figurs in the Foreground. — «Art Bulletin» 1971; *M. La-*

- vin*, Piero della Francesca. *The Flagellation*, London, 1972.
- 31 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 89.
- 32 «Творения Василия Великого», ч. I, стр. 95.
- 33 Иосиф Волоцкий, Слово на новоявляющуюся ересь новгородских еретиков, глаголющих яко не подобает кланяться... — В кн.: Н. Казакова, Я. Лурье, Антифеодалные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века, М.—Л., 1955, стр. 325.
- 34 Важно отметить, что подобная изоморфность позиции зрителя и самой структуры созерцаемого произведения осознавалась самими средневековыми авторами. Так, Фотий в речи при освящении церкви, подробно описывая состояние человека, вошедшего в храм, заключает: «И кажется поэтому и все прочее находится в исступлении, и само святилище кружится. Ибо благодаря собственному и разнообразному круговращению и непрерывному движению, к которым понуждает зрителя всюду разлитая пестрота зрелища, ему кажется, что то состояние, которое он испытывает, переносится на само зримое» (цит. по рукописи В. П. Зубова «История архитектурных теорий», ч. II, 1946).
- 35 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 37.
- 36 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 109.
- 37 Там же, стр. 65.
- 38 Там же, стр. 86.
- 39 Там же, стр. 193.
- 40 Цит. по ст.: А. Parronchi, *Le fonti di Paolo Uccello*, II. — «Paragone», 1957, N 95, p. 8.
- 41 *Ibid.*
- 42 Леонардо да Винчи, Избранное, М., 1962, стр. 157.
- 43 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 82.
- 44 Там же, стр. 91. Леонардо повторяет это многократно: «...Удивительная вещь — заставить казаться осязательными вещи неосязаемые, рельефными — вещи плоские, удаленными — вещи близкие!» (Там же, стр. 91.) «Живопись только потому кажется удивительной зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющимся от стены то, что (на самом деле. — И. Д.) ничто» (там же, стр. 116).
- 45 Джаноццо Манетти (цит. по кн.: G. De Ruggiero, *Storia della filosofia*, t. I, Laterza-Bari, 1942, p. 113).
- 46 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 36.

- Та же формулировка повторяется у Леонардо: «Картина должна быть видна из одного единственного окна» («Книга о живописи», стр. 118).
- 47 На связь прямой перспективы с театром обратил внимание П. А. Флоренский (*П. Флоренский, Обратная перспектива.* — В сб. «Тартуский государственный университет. Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967, стр. 385. См. также: *P. Francastel, Imagination plastique, vision theatrale et signification humain.* — В кн.: *P. Francastel, La réalité figurative, Paris, 1965, p. 227*).
- 48 *Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 50.*
- 49 М. Баксандал отмечает, что в картинах и фресках кватроченто часто присутствуют фигуры, не имеющие отношения к действию. Автор считает, что они появились под влиянием театрализованных представлений, и видит в них своеобразных представителей хора (*festaiuolo*), которые выполняют роль посредников между картиной и зрителем (*M. Baxandall, Painting and Experience in fifteenth-century Italy, p. 72*).
- В театре *festaiuolo* в промежутках между монологами сидели или стояли в стороне, не принимая участия в происходящем (см.: *A. d'Ancona, Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, v. 1, Firenze, 1872, p. 13*).
- 50 Ср. у Альберти: «Когда в истории изображено лицо какого-нибудь известного и достойного мужа, то, хотя бы там были другие фигуры, гораздо более совершенные и привлекательные по искусству исполнения, все же известное лицо сразу привлечет к себе взоры всех смотрящих на эту историю» («Десять книг о зодчестве», т. II, стр. 60).
- 51 О связи итальянской живописи XV в. с театром см.: *G. Kernodle, From Art to Theatr. Form and Convention in the Renaissance, Chicago, 1944, pp. 14–37; P. Francastel, Peinture et société, Lyon, 1951, p. 27, 123; P. Francastel, Imagination plastique, vision theatrale et signification humain.* — В кн.: *P. Francastel, La réalité figurative, Paris, 1965.*

О СЮЖЕТНОЙ И КОМПОЗИЦИОННОЙ РОЛИ ЖЕСТА

- 1 О роли ритуального жеста в культуре средневековья см.: *J. Le Goff, La civilisation de l'Occident médiéval, Pa--*

- gis, 1972. «Средневековая цивилизация — это цивилизация жеста. Все важные контракты и церемонии в средневековом обществе сопровождались жестами, проявлялись в жестах[...] Жест обозначал и обязывал. Еще большее значение имел жест в жизни религиозной[...] Эта важная роль жеста определяет и средневековое искусство. Жест оживляет произведение, делает его экспрессивным, придает смысл линиям и движению. Каждый храм — это жест, воплощенный в камне...» (*ibid.*, pp. 440—441).
- 2 См.: А. Grabar, Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien. — "Cahiers Arshéologiques", 1964, J. Le Goff, op. cit., p. 200.
 - 3 Ср. то место в описании «Новой базилики» Фотия, где он говорит об изображениях пророков и патриархов: «Хотя они и молчат, но кажется, что они восклицают хвалу» (цит. по рукописи В. П. Зубова «История архитектурных теорий», ч. II, 1946).
 - 4 Николай Орем (В. П. Зубов, Николай Орем и его математико-астрономический трактат «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба». — В кн. «Историко-астрономические исследования», вып. VI, М., 1960, стр. 375). Ср. также более ранний источник: [вселенская мелодия] «внятна для ума, ничем не развлекомого, но поднявшегося над чувственными ощущениями и слушающего напев небес» (Григорий Нисский, Толкования к надписаниям псалмов. Цит. по кн. «Памятники византийской литературы IV—IX веков», М., 1960, стр. 85).
 - 5 В этом смысле и фигура служанки, ухватившейся за колонну, тоже принадлежит этому старому античному миру, она и иконографически оттуда, с ее античным одеянием и по-античному обнаженными руками. Есть в этих женских образах, словно случайно застрявших в некоторых иконографических переводах византийских икон, соблазн нечестивого прошлого, отголосок языческой мифологии — не случайно они часто изображают персонифицированные образы Земли, Пустыни или Моря.
 - 6 См.: В. П. Зубов, Развитие атомистических представлений до начала XIX в., М., 1965 (гл. II, § 6).
 - 7 Оккам (цит. по кн.: В. П. Зубов, Развитие атомистических представлений до начала XIX в., стр. 147).

- 8 Там же.
- 9 Дионисий Ареопагит, О божественной иерархии, М., 1898, стр. 59.
- 10 Ср.: О. Бенеш, Искусство Северного Возрождения, М., 1973, стр. 65.
- 11 См.: В. П. Зубов, Архитектурная теория Альберти (рукопись), 1946, стр. 543.
- 12 О музыкальной эстетике средневековья см.: В. Шестаков, Гармония как эстетическая категория, М., 1973, стр. 54—68. В книге приведена обширная библиография по этому вопросу.
- 13 Регино из Прюма (цит. по кн.: А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков, История эстетических категорий, М., 1965, стр. 63). Ср. аналогичное высказывание Николая Орема: «На небе есть своего рода музыка, заключающаяся в пропорциях количеств и качеств, движений, сил и воздействий небесных тел» (трактат «О небе». Цит. по ст.: В. П. Зубов, Николай Орем и его математико-астрономический трактат «О соизмеримости или несоизмеримости движений». — В кн. «Историко-астрономические исследования», вып. VI, стр. 394).
- 14 Николай Орем (см.: В. П. Зубов, Николай Орем и его математико-астрономический трактат..., стр. 310).
- 15 Регино из Прюма, Об изучении гармонии (цит. по кн.: В. Шестаков, указ. соч., стр. 116).
- 16 Дионисий Ареопагит, Об именах божьих (цит. по кн. «Антология мировой философии», т. I, ч. 2, М., 1962, стр. 619).
- 17 Михаил Пселл (цит. по кн.: «Памятники византийской литературы IX—XIV веков», стр. 155).
- 18 Иоанн Тинкторис, Книга об искусстве контрапункта (1477). «Я беспрекословно верю Аристотелю и Комментатору [Аввероис] вместе с нашими новейшими философами, доказывающими с полной очевидностью, что в небе нет ни реального, ни интенционального звука, и от того я никогда не мог разделять убеждения, будто движением небесных тел создаются музыкальные соответствия, которые в действительности не могут получаться помимо звука» (цит. по ст.: В. П. Зубов, Николай Орем и его математико-астрономический трактат «О соизмеримости или несоизмеримости движений». — В кн.: «Историко-астрономические исследования», вып. VI, стр. 308—309).

- 19 Во фреске на ту же тему в Нижней церкви Сан Франческо в Ассизи, написанной под влиянием Джотто, выявлено и даже несколько утрировано именно это движение Магдалины.
- 20 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 181.
- 21 Там же, стр. 136.
- 22 Там же, стр. 183.
- 23 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 49.
- 24 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 111.
- 25 Там же, стр. 131.
- 26 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 44.
- 27 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 116.
- 28 Там же, стр. 185. В другом месте трактата Леонардо пишет: «Старайся часто во время своих прогулок пешком смотреть и наблюдать[...] позы людей во время разговора, во время спора, или смеха, или драки, в каких они позах и какие позы у стоящих кругом» (там же, стр. 129).
- 29 Леонардо, стремясь к возможно большей понятности жестов в живописи, советовал художнику подражать разговору немых. «Фигуры людей должны обладать позами, соответствующими их действиям, — писал он. — Чтобы, глядя на них, ты понимал, о чем они думают или говорят. Их можно изучить, подражая движениям немых» («Книга о живописи», стр. 114). Ср. другое высказывание Леонардо: «Если картина будет изображать фигуры с движениями, которые отвечают душевным состояниям фигур[...] нет сомнения, что глухой от рождения поймет действия и намерения тех, кто производит эти действия» (там же, стр. 70).
- 30 Там же, стр. 131.
- 31 Там же, стр. 117.
- 32 Там же, стр. 192.
- 33 О языке жестов в живописи кватроченто см.: M. Vaxandall, *Painting and Experience in fifteenth-century Italy*, Oxford, 1972, pp. 60–80. Автор считает, что в качестве источников для изучения и расшифровки жестикуляции в картинах и фресках XV в. могут служить язык жестов, разработанный в некоторых монастырях монахами-молчальниками, и в еще большей степени жестикуляция проповедников, оказавшая несомненное влияние на религиозную живопись. Сохранились подроб-

ные руководства такого рода как в Италии, так и в других странах Европы.

Менее фиксированной, с точки зрения автора, была светская жестикуляция. На нее оказывал влияние театр, и особенно танцы. Автор говорит о широком распространении танцев в первой половине XV в., и особенно так называемых *bassa danza* (медленных танцев), в которых поза, жест имели определяющее значение. Об этих танцах писали специальные трактаты и руководства. Как и в риторике, здесь существовало пять частей: *aere, maniera, misura, misura di terreno, motoria*. Трактаты сопровождались рисунками с образцами поз. Разучивание этих танцевальных фигур входило в систему воспитания. Многие танцы были драматизированы и имели соответствующие названия: Танец Желание, Танец Ревность и т. д. Подобные танцы имели большое значение при сочинении новых сюжетов в живописи.

О жестикуляции средневековых проповедников см.: *T. Charland, Artes praedicandi, Paris, 1936*. О языке жестов монахов-молчальников см.: *G. van Rijnberk, Le langage par signes chez les moines, Amsterdam, 1954*; *E. Buysens, Le langage par gestes chez les moines.*—«*Revue de l'Institut de sociologie*», 1956. О трактатах о танцах см.: *A. Michel, The earliest dance-manuals.*—«*Medievalia et Humanistica*», 1945.

34 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 50.

35 Там же, стр. 51.

36 Там же, стр. 50—51.

37 Там же.

38 Там же, стр. 47.

39 Там же, стр. 51.

40 Там же, стр. 49.

41 Там же, стр. 47.

42 «Тело называется живым, когда оно обладает собственным произвольным движением» (там же, стр. 47).

43 Там же.

44 Там же, стр. 36.

45 «Нет ничего в мире, что хоть каким-нибудь свойством не могло бы иметь общего с человеком, почему заслуженно называют его микрокосмом или малым миром» (Помпонации. Цит. по кн. «Антология мировой философии», т. II, М., 1970, стр. 96).

- 1 Представления о времени подробно рассматриваются в работах А. Я. Гуревича: «Что есть время?» — «Вопросы литературы», 1968, № 11; «Время как проблема истории культуры». — «Вопросы философии», 1969, № 3; «Представления о времени в средневековой Европе». — В кн. «История психологии», М., 1971; «Категории средневековой культуры», М., 1972. В них же приведена исчерпывающая библиография по данному вопросу.
- 2 *Аврелий Августин*, Исповедь («Творения Блаженного Августина, епископа Иппонийского», ч. I, Киев, 1914, стр. 8—9). Ср. у Михаила Пселла: «Душа, соединенная с Вышним, пребывает в неизменяемом веке, когда же бывает отторгнута от вечности и лишена покоя, ради рождения кого-либо, то она дает у себя место времени» (цит. по кн. «Памятники византийской литературы IX—XIV веков», М., 1969, стр. 150).
- 3 *Аврелий Августин*, О граде Божьем, кн. XI, гл. 5 («Творения Блаженного Августина, епископа Иппонийского», ч. 3, Киев, 1916, стр. 183). Характерно само название пятой главы: «Не следует представлять бесконечного пространства времени прежде мира, как не следует представлять бесконечного пространства места вне мира» (там же, стр. 180). В конце XV в. новгородский архиепископ Геннадий писал: «Енох праведный писал о вѣце, глаголя сице: преже даже вся не быша, постави бог века тварного и потом сотвори всю тварь видимую и невидимую, и по всем том съезда человека в образ свой, и тогда раздели бог век человека ради на времена и лета, на месяцы и на дни и на часы, и да разумеет человек времен перемену и четт своя жизни конец» (цит. по кн.: Т. Райнов, Наука в России XI—XVII, М.—Л., 1940, стр. 554).
- 4 *Василий Великий*, Беседы на Шестоднев («Творения Василия Великого», ч. I, М., 1845, стр. 6). Когда именно должен наступить конец мира, скрыто от людей самим богом: «Не ваше дело знать времена и сроки, которые Отец положил в своей власти» («Деяния апостолов», I, 7). Однако, несмотря на запрет, люди средневековья не переставали гадать о конце, вычисляя его сроки, ошибаясь и вновь вычисляя.

- 5 См.: Ю. Лотман, О понятии географического пространства в русских средневековых текстах. — «Тартуский государственный университет. Труды по знаковым системам», II, 1965; Д. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967, стр. 281, 357.
- 6 Аврелий Августин (цит. по кн.: «Антология мировой философии», т. I, ч. 2. М., 1969, стр. 587). В приведенном отрывке сформулирована мысль не самого Августина, а его воображаемого оппонента, однако в данном контексте это не имеет значения. Интересен в этой связи факт, приведенный в книге А. Я. Гуревича («Категории средневековой культуры», стр. 288), — на некоторых средневековых картах наряду с реальной географией изображалась география легендарная: рай, библейские персонажи, «конец света».
- 7 В некоторых иллюстрациях к «Христианской топографии» Козмы Индикоплова восток изображался налево (от смотрящего), а запад, соответственно, направо. Здесь счет велся, как и в большинстве икон, от господа бога, который мысленно помещался в центре мира; восток, таким образом, оказывался по его правую руку, а запад — по левую.
- 8 Слитность, вернее, нерасчлененность временного, пространственного и нравственного обнаруживается с особой очевидностью в идее благочестивого паломничества. Разрыв с грехом мыслится как уход, как перемещение в географическом пространстве, имевшее одновременно и религиозный смысл. Вместе с тем идея спасения, искупления, выраженная в паломничестве, была окрашена и временными представлениями: важно было не столько уйти далеко, но главным образом долго пробыть в пути. Поэтому реальное паломничество могло быть заменено символическими хождениями, совершавшимися по часовням одного и того же храма, от одной иконы к другой, или ползанием на коленях по лабиринту, награвированному на каменном полу собора; иногда в центре такого лабиринта писали «Иерусалим» или «Гроб господен». Во всех этих случаях счет велся не на реальное расстояние, а на время.
- 9 «Полное собрание русских летописей», т. VI, Спб., 1853, стр. 33.
- 10 См.: *M. Eliade*, Prestiges du myth cosmogonique. — «Dionè», 1958, N 23; *M. Eliade*, Traité d'histoire des reli-

gions, Paris, 1964, ch. X (L'Espace sacré: temple, palais, «centre du monde»).

11 См.: В. Зубов, Архитектурные теории и трактовка архитектуры в средние века на Западе (неоконченная рукопись). В работе В. П. Зубова подробно рассматривается значение терминов «схема» и «схематизировать». Автор замечает, что в средневековых «Житиях» часто схема храма внушается свыше: во сне, в видении.

12 Там же.

13 Подмечено В. П. Зубовым (там же).

14 Там же.

15 «Откровение Иоанна Богослова» (21, 1).

16 См.: В. Антонова, Н. Мнева, Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, стр. 121—124. В статье приведена подробная библиография об иконографии Страшного суда в древнерусской живописи. См. также: В. Brank, Weltgericht. — «Lexikon der christlichen Ikonographie», IV, Freiburg, 1971.

17 Аврелий Августин (цит. по кн. «Памятники византийской литературы IV—IX веков», М., 1968, стр. 590).

18 «Откровение Иоанна Богослова» (6, 14).

19 Аврелий Августин (цит. по кн. «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 586). Ср. в «Книге пророка Даниила» (8): «Вот я открываю тебе, что будет в последние дни гнева; ибо это относится к концу определенного времени». Аналогичное место есть в «Откровении Иоанна Богослова»: «И ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою, и клялся[...] что времени больше не будет». Оба эти сочинения, как известно, послужили источниками иконографии Страшного суда.

20 Григорий Нисский (цит. по кн. «Памятники византийской литературы IV—IX веков», стр. 86).

21 Жан Буридан (цит. по кн.: В. П. Зубов, Аристотель, М., 1963, стр. 269).

22 Представление о том, что ангелы движут небесные светила, или круги неба, на которых эти светила укреплены, проникло на Русь вместе с переводами «Книги святых тайн» Еноха, «Христианской топографии» Козмы Индикоплова, «Шестоднева» Иоанна Экзарха Болгарского и сочинений Иоанна Дамаскина. Эти переводы были известны ранее XIII в., а в отдельных извлече-

- ниях входили в состав «Толковой Палеи», «Изборника Святослава» и других сборников. Порфиридов («Апс-крифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях», Казань, 1872, стр. 172) приводит, без ссылки на источник, следующие любопытные сведения: некий игумен XVII в. на вопрос, как светила небесные движутся и обращаются, отвечал: «по велению божию ангелы служат, тварь вода». Сохранились миниатюры XV и XVI вв. с изображением ангелов, движущих звезды (см.: Л. Ретковская, Вселенная в искусстве Древней Руси. — «Труды Государственного Исторического музея», вып. XXXIII, М., 1961, стр. 15).
- 23 О способах передачи времени в средневековой живописи см.: D. Frey, *Das Zeitproblem in der Bildkunst.* — «Studium Generale», Berlin, 1955; P. Michel, *La figuration du temp dans la peinture mèdievale.* — «Le symbole», 1959, n° 29; Б. Вуннер, Проблема времени в изобразительном искусстве. — В кн. «Пятьдесят лет Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина», М., 1962; Л. Жегин, Пространственно-временное единство живописного произведения. — «Тартуский государственный университет. Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965; Л. Жегин, Пространственно-временное единство живописного произведения. — «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., 1962; Л. Жегин, Язык живописного произведения, М., 1970, стр. 72—75; I. Danilowa, *Zur Frage der Zeitkategorie in der mittelalterlichen Kunst.* — «Dezenium 2» (Zwanzig Jahre VEB Verlag der Kunst), Dresden, 1972.
- 24 «Различие между вечностью и временем[...] в том[...] что вечность есть мера пребывания, а время — мера движения» (Фома Аквинский. Цит. по кн. «Антология мировой философии», т. I, ч. 2, стр. 833).
- 25 С. Аверинцев в статье «На перекрестке литературных традиций» («Вопросы литературы», 1973, № 2, стр. 172—173) говорит о важном значении для духовной ориентации средневекового человека категорий страха и надежды. Но страх и надежда неразрывно связаны с состоянием ожидания.
- 26 «Блаженны мертвые[...] они успокоятся от трудов своих, и дела их идут вслед за ними» («Откровение Иоанна Богослова», 14, 13).

- 27 Аврелий Августин (цит. по кн. «Антология мировой философии», т. I, ч. 2, стр. 587).
- 28 Там же, стр. 586.
- 29 Концепция средневекового праздника изложена в исследовании М. М. Бахтина («Творчество Франсуа Рабле», М., 1965). У Бахтина праздник рассматривается на самом глубинном уровне, как разрыв христианской цивилизации, как открытый клапан, через который прорывается клокочущая внутри этой цивилизации языческая стихия. Отсюда главное в таком празднике — разрешение всех запретов, как гражданских, так и религиозных. Однако наряду с этой языческой концепцией, сохранявшейся в средние века как своеобразная реликтовая форма, существовала и другая, христианская, поддерживавшаяся церковью. Они находились в сложном противоречивом соотношении друг с другом; это проявлялось как в сознании средневекового человека, так и в реальной обрядовой практике, светской и церковной.
- О христианской концепции праздника см: *P. Michel*, *op. cit.*; *Д. Лихачев*, указ. соч., стр. 283—287.
- 30 См.: *А. Каждан*, Византийская культура (X—XII века), М., 1968, стр. 166, 183; *В. Бычков*, Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве. — «Вопросы теории и истории эстетики», вып. 7, Изд-во МГУ, 1972.
- 31 «Материя получает от ограничивающей ее формы устройство; поэтому та относительная бесконечность, которая приписывается материи, имеет характер несовершенства. Это материя, как бы лишенная формы. Но форма не получает от материи устройства, а скорее сужается в своем объеме; отсюда та относительная бесконечность, которая уделена форме, не замкнувшейся в материю, имеет характер совершенства» (Фома Аквинский. Цит. по кн. «Антология мировой философии», т. I, ч. 2, стр. 832).
- 32 См.: *А. Жегин*, Пространственно-временное единство живописного произведения. — «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем», М., 1962, стр. 132—133.
- 33 Красноречивым свидетельством этого состояния общей готовности может служить то место в «Толковой Палее», где говорится о видении Левгия. Дается описание

четырёх небес: «Второе имать огонь, снег, лед готов в день повеления господня о праведном суде божию. На томь суть все души пушаемы на мечь человеком. На третьем силы суть пълки устремления в день суда творити отмщение духом лестным вражием» (цит. по кн.: *Т. Райнов*, указ. соч., стр. 18).

- 34 Одной из последних попыток создать монументальную композицию с изображением Страшного суда была роспись на входной стене в Капелле дель Арена в Падуде, сделанная Джотто, где художник, без особого успеха, попытался воспроизвести традиционную средневековую иконографию. Более удачной можно считать роспись на ту же тему в Кампосанто в Пизе, еще вполне средневековую и по смыслу и по композиции.

В начале XV в. Страшный суд изобразил Анжелико в своей известной картине, однако в его истолковании эта тема приобрела совсем иной смысл и потеряла значение «экрана вечности». «Страшный суд» Анжелико производит впечатление праздничного зрелища, где Христос и апостолы, сидящие в верхнем ярусе, словно с балкона или помоста взирают вниз на праздничную толпу, которая, в свою очередь, с любопытством рассматривает их снизу. К тому же произведение Анжелико невелико по размерам и уже в силу этого не обладает монументальным пафосом средневековых икон и фресок.

Роспись на тему Страшного суда, выполненная Синьорелли в Орвьетто, датируется первыми годами XVI в. и по своему содержанию принадлежит именно этому столетию, когда тема Страшного суда снова начинает играть важную роль в искусстве.

- 35 Способность переносить события легендарного прошлого в обстановку современной жизни воспитывалась с детства. Показательны в этом смысле советы, содержащиеся в руководстве для молодых девиц "*Zardino de Oratin*", 1454), опубликованном в 1494 г. в Венеции: «Чтобы лучше представить себе историю страстей Христовых и легче вспомнить каждый ее момент, очень полезно и даже необходимо отчетливо воссоздать в своем воображении места, где все это происходило, а также действующих лиц. Так, думая о Иерусалиме, следует иметь в виду какой-нибудь хорошо известный вам город; в этом городе нужно найти места, куда сле-

- дует поместить отдельные сцены страстей: например, палатку с залой для трапезы, где должна происходить Тайная вечеря, дом Анны, дом Кайяфы[...] Затем вы должны восстановить в своей памяти облик некоторых хорошо знакомых вам людей, чтобы отчетливо представить себе персонажей, принимавших участие в страстях — самого Христа, Марию, св. Иоанна Евангелиста[...] В полном одиночестве, отгоняя от себя всякую постороннюю мысль, начинайте сосредоточенно думать о первом эпизоде, мысленно смешавшись с группой людей, окружавших Христа, когда он въезжал на осле в Иерусалим» (цит. по кн.: *M. Vaxandall, Painting and Experience in fifteenth-century Italy*, Oxford, 1972, p. 46).
- 36 *Николай Кузанский*, Об ученом незнании (цит. по кн.: *Н. Кузанский*, Избранные философские сочинения, М., 1937, стр. 67).
- 37 *Леонардо да Винчи*, Избранное, М., 1962, стр. 194.
- 38 *Марсилио Фичино*, Письмо к Джакомо Браччиолини (цит. по кн.: *E. Panofsky, L'Oeuvre d'art et ses significations*, Paris, 1969, p. 52). Эпоха Возрождения с особым пиететом относилась к памятникам письменности, видя в них «верную память о событиях и хранилище всех знаний». «То, что передается человеческой памятью из рук в руки, мало-помалу исчезает, едва превышая век одного человека. То же, что хорошо вверено книгам, остается вечным» (*Паоло Верджерио*, О благородных нравах и свободных занятиях. Цит. по кн. «Идеи эстетического воспитания», т. I, М., 1973, стр. 322).
- 39 О временной дистанции см.: *E. Panofsky, Renaissance and Rennascences in Western Art*, Copenhagen, 1960, p. 108. О понимании истории в период Возрождения см.: *H. Weisinger, Ideas of History during the Renaissance*. — «Journal of the History of Ideas», 1945, v. VI, N° 4. (опубликовано в кн. «Renaissance Essays», ed. O. Kristeller, P. Wiener, New York, 1968); *A. Buck, Das Geschichtsdnken der Renaissance*. — «Vorträge des Petrarca Instituts», Köln, 1957; *M. Gilmore, The Renaissance Conception of the Lessons of History. Humanists and Jurists*, Cambridge, 1963; *F. Gilbert, The Renaissance Interest in History*. — «Art, Science and History in the Renaissance» (ed. Ch. Singleton), Baltimore, 1967.
- 40 См.: *T. Mommsen, Petrarch's Conception of the Dark Ages*. — «Speculum», XVII (1942), p. 234.

- 41 Ср. напряженный интерес Леонардо к геологии и палеонтологии, к различного рода окаменелостям и скелетам древних животных, которые для него были тоже воплощением материализовавшейся памяти земли. «О время, быстрый истребитель возникших вещей! Сколько королей, сколько народов ты уничтожило, и сколько государственных переворотов и различных событий произошло с тех пор, как чудесная форма этой рыбы здесь умерла в пещерных и извилистых недрах!» (Цит. по кн.: В. П. Зубов, Леонардо да Винчи, М.—Л., 1962, стр. 275.)
- 42 Леонардо Бруни (цит. по кн.: М. Bonicatti, *Studi sull'umanesimo. Secoli XIV—XVI*, Firenze, 1969, p. 3). О характере утопии Леонардо Бруни см.: E. Garin, *La cité idéale de la Renaissance italienne.*— В кн. «Les Utopies e la Renaissance», Paris, 1963, pp. 22—23.
- 43 См.: Джаноццо Манетти, Жизнеописание папы Николая V (в кн.: Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 729—738).
- 44 Там же, стр. 733.
- 45 Там же, стр. 734.
- 46 Цит. по кн.: Ф. Монье, Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто, Спб., 1904, стр. 288.
- 47 См.: A. Chastel, *Vasari et la légende mediceenne.*— «Studi Vasariani» («Atti del Convengo Internazionale per il IV centenario della prima edizione delle vite del Vasari», Firenze, 1952); P. Francastel, *Un mythe poétique et sociale du Quattrocento. La Primavera.*— В кн. «La réalité figurative», Paris, 1965; E. Gombrich, *Renaissance and Golden Age.*— В кн. «Norm and Form», London, 1966; J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, 1967, pp. 348—349.
- 48 См.: Ж. Делюмо, Развитие организационного сознания и методической мысли в западноевропейском мышлении эпохи Возрождения.— «XIII международный конгресс исторических наук. Москва, 16—23 августа 1970 г.», М., 1970.
- 49 Цит. по кн.: J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, p. 455. Ср. аналогичное утверждение Пико делла Мирандола: «Человек есть [...] промежуток между неизменной вечностью и текущим временем» (цит. по кн. «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962, стр. 506).

- 50 *L.-B. Alberti, «Della famiglia», — «Opere volgari», v. 1, Bari, 1960, pp. 168.*
- 51 Цит. по кн.: *E. Panofsky, op. cit., p. 52.*
- 52 *Ibid., p. 54.*
- 53 Цит. по кн.: *Ф. Монье, указ. соч., стр. 37.*
- 54 Надпись в храме Сан Франческо в Римини (цит. по ст.: *А. Габричевский, Альберти — архитектор. — В кн.: Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 192.*
- 55 См.: *И. Данилова, Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение, М., 1970, стр. 191, 242.*
- 56 См.: *R. Cipriani, Tutta la pittura del Mantegna, Milano, 1956, p. 83.*
- 57 Марсилио Фичино. (цит. по кн.: *Ф. Монье, указ. соч., стр. 38).*
- 58 *Л. Гиберти, Комментарии, М., 1938, стр. 36.*
- 59 «Строят не только для пользы, но и для прославления человека, не только для нас, но и для наших потомков» (цит. по кн.: *G. Simoncini, Gli architetti nella cultura del Rinascimento, Bologna, p. 130).*
- 60 Цит. по кн.: *Ф. Монье, указ. соч., стр. 121.*
- 61 *Леонардо да Винчи, Избранное, стр. 203.*
- 62 Цит. по кн. «Антология мировой философии», т. II, М., 1970, стр. 81.
- 63 *Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. I, М., 1935, стр. 340.*
- 64 Слова Альберти, приведенные в его анонимной биографии (там же, стр. XXVIII).
- 65 *Леонардо да Винчи, Избранное, стр. 193.*
- 66 *Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 39.*
- 67 *Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 72.*
- 68 Там же, стр. 78.
- 69 Там же.
- 70 Там же, стр. 72.
- 71 Там же.
- 72 Там же, стр. 78.
- 73 Там же.
- 74 Там же, стр. 76.
- 75 Там же, стр. 78. Мысль о том, что живопись не должна изображать изменений во времени, до Леонардо была сформулирована Альберти в его трактате о живописи, правда, в гораздо более лаконичной форме: «Тела двигаются по-разному: вырастая и убывая,

- хирея и здоровея и, наконец, с места на место. Но мы, живописцы[...] будем касаться только движений с места на место» (*Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 51*).
- 76 Непосредственная связь временной и пространственной категорий, характерная для Возрождения, отчетливо выступает в следующих словах Леонардо: «Многое, происшедшее много лет тому назад, будет казаться нам близким и недалеким от настоящего, а многое близкое покажется стариной — такой же, как старина нашей юности. Так поступает и глаз в отношении далеких предметов: освещенные солнцем, они кажутся ему близкими, а многие близкие к нему предметы кажутся далекими» (цит. по кн.: *В. Зубов, Леонардо да Винчи, стр. 274—275*).
- 77 О способах передачи времени в живописи Возрождения см.: *D. Frey, op. cit.*; *B. Vunper, указ. соч.*; *P. Francastel, La Figure et le Lieu. L'ordre visuel de Quattrocento, Paris, 1967, Chap, 111*.
- 78 О различных толкованиях «Троицы» Мазаччо см.: *U. Schlegel, Observation on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella. — «Art Bulletin», 1963*; *J. Collidge, Further Observation on Masaccio's Trinity. — «Art Bulletin», 1966*; *M. Mallory, An Early Quattrocento Trinity. — «Art Bulletin», 1966*; *O. Simson, Über die Bedeutung von Masaccio's Trinitätsfresco in Santa Maria Novella. — «Jahrbuch der Berliner Museen», Berlin, 1966, Bd 8*.
- 79 О различных толкованиях сюжета и смысла этой картины см.: *N. Rasmus, op. cit.*; *F. Heinemann, Giovanni Bellini e i belliniani, Venezia, 1959, p. 73*; *P. Francastel, La Figure et le Lieu. L'ordre visuel de Quattrocento, pp. 307—308*; *N. Huse, Studien zu Giovanni Bellini, Berlin—New York, 1972, S. 83*.
- 80 О различных толкованиях «Бичевания» Пьеро делья Франческа см.: *M. Lavin, Piero della Francesco: The Flagellation, London, 1972*.
- 81 *Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 115*.

О СВЕТЕ И ТЕНИ

- 1 *Платон, Тимей. — Сочинения в 3-х томах, т. 3, ч. 1, М., 1971, стр. 485—486*.
- 2 *Там же, стр. 518*.

- 3 Там же, стр. 512.
- 4 Платон, Государство. — Сочинения в 3-х томах, ч. 1, стр. 315—316.
О концепции света у Платона см.: А. Лосев, История античной эстетики, М., 1969, стр. 581—590; R. Bultmann, Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum. — «Philologus», Bd 97, 1948.
- 5 О концепции света в средневековой литературе см.: W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin, 1954, S. 55—64. В книге приведена большая литература по этому вопросу. См. также: H. Sedlmayer, Bemerkungen zu W. Schöne «Über das Licht in der Malerei». — «Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München», München, 1954; H. Sedlmayer, Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen. — «Studium Generale», 1960, Heft 6.
- 6 «Евангелие от Иоанна», гл. 1 (5).
- 7 А. Лосев, Эманация. — «Философская энциклопедия», т. V, М., 1970, стр. 551.
- 8 Аврелий Августин (цит. по кн.: W. Schöne, op. cit., S. 59). Ср. также: «Бог — умный свет, в котором, от которого и через которого разумно сияет все, что сияет разумом» (Аврелий Августин. Цит. по кн. «Антология мировой философии», т. I, ч. 2, М., 1969, стр. 582).
- 9 Дионисий Ареопагит (цит. по кн. «Антология мировой философии», т. I, ч. 2, стр. 610).
- 10 Ульрих Страсбургский (цит. по кн. «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962, стр. 298).
- 11 Вителло (там же, стр. 303).
- 12 Дионисий Ареопагит (там же, стр. 334).
- 13 Иоанн Дамаскин (там же, стр. 335).
- 14 «Liber de intelligentiis». Трактат датируется 1-й третью XIII в. Некоторыми исследователями приписывается Вителло (цит. по кн.: W. Schöne, op. cit., S. 63—64).
- 15 Гуго Сен-Викторский (цит. по кн. «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, стр. 461).
- 16 Аврелий Августин (там же, стр. 261). Об эстетических воззрениях Августина см.: K. Svoboda, L'ésthétique de Saint Augustin et ses sources, Brno, 1930.
- 17 Фома Аквинский (цит. по кн. «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, стр. 290). Об эстетических воззрениях Фомы Аквинского см.: U. Eco, Il problema estetico in Tommaso d'Aquino, Milano, 1970.

- 18 О символике драгоценных камней в эпоху средневековья см.: *G. Evans, Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance, Oxford, 1922.*
- 19 «Откровение Иоанна Богослова» (4).
- 20 *Дионисий Ареопагит, О небесной иерархии, гл. XV, § 7.*
- 21 Венанций Фортунат (цит. по ст.: *A. Frolov, La mosaïque murale byzantine. — «Byzantinoslavica», 1951, XII, p. 205.* Ср. надпись в интерьере Архиепископской капеллы в Равенне: «Либо здесь рождается свет, либо, плененный, он царит здесь свободно» (цит. по ст.: *G. Bovini, La Capella Archivescovile di Ravenna.—«Bolletino Economico della camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Ravenna», 1956, XI, p. 3).*
- 22 Иоанн Златоуст о райском свете: «...Свет этот не нынешний, но другой[...] там свет не помрачается ни ночью, ни набегом облаков, не жжет и не палит тел[...] он во столько крат светлее этого, во сколько этот солнечный свет ярче света от свечи» (цит. по кн. «Христианские чтения», т. I, 1844, стр. 370—372).
- 23 «Рыдание» Иоанна Евгенина» (дата написания — 1453—1461 гг. Цит. по ст.: *Н. А. Мещерский, «Рыдание» Иоанна Евгенина» и его древнерусский перевод. — «Византийский Временник», VII, 1953, стр. 76).*
- 24 О роли золота в средневековом искусстве см.: *W. Braunfels, Nimbus und Goldgrund. — «Das Münster», 111, 1950; J. Beckwith, Byzantium. Gold and Light.— В кн. «Light in art», New York, 1969; С. Аверинцев, Золото в системе символов ранневизантийской культуры. — В кн. «Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева», М., 1973.*
- 25 Винсент из Бове (цит. по кн.: *W. Schöne, op. cit., S. 621).*
- 26 Ульрих Страсбургский (цит. по кн. «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, стр. 293). Альберт Великий говорит о красоте как о свете формы, излучающейся на соразмерные друг с другом части материи (*К. Гильберт, Г. Кун, История эстетики, М., 1960, стр. 160).* Согласно Фоме Аквинскому, свет прекрасного — это «сияние формы вещи» (*там же*).
- 27 Вителло (цит. по кн. «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, стр. 303).

- 28 Альберт Великий (цит. по кн.: *W. Schöne*, op. cit., S. 61).
- 29 Гонорий Отенский (цит. по диссертации К. М. Муратовой «Готический мастер и метод его работы», 1971, гл. II, раздел «Понимание роли и назначения искусства в средние века»).
- 30 О светообразующей роли золота в древнерусской иконописи и его эстетической и образной функции см. у П. А. Флоренского: «Золото — варварское, бессодержательное при дневном рассеянном свете — волнуемым пламенем лампы или свечи оживляется, ибо искрится мириадами всплесков, то там, то здесь, давая предчувствие иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство. Золото — условный атрибут мира горнего, нечто надуманное, аллегорическое в музее, есть живой символ, есть изобразительность в храме с теплящимися лампадами и множеством свечей» (*П. Флоренский*, Храмовое действо как синтез искусств. — «Маковец», 1922, № 1).
- 31 Даниил Паломник, писавший в XII в., сравнивает «пламя» света святого с киноварью (см.: *В. А. Щавинский*, Очерки по истории техники живописи и технологии красок к Древней Руси, М.—Л., 1935, стр. 5). Ср.: *С. Аверинцев*, указ. соч., стр. 51, прим. № 11.
- 32 Об этой особенности построения формы в древнерусской живописи см.: *П. Флоренский*, Обратная перспектива. — В кн. «Тартуский государственный университет. Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967, стр. 382.
- 33 Бонаventura (цит. по кн.: *W. Schöne*, op. cit., S. 62).
- 34 Бонаventura (*ibid.*, S. 62–63).
- 35 См.: *P. M. Conti*, *Lumi nell'Alto Medioevo*, Padova, 1967.
- 36 Этому соответствовал процесс своеобразной депозитизации цвета, десакрализации его, стремление лишить цвета той символической значимости, которую они имели в средние века. Показательно в этом отношении полемическое сочинение Лоренцо Валлы (1430), направленное против учения о цветовой символике и ценностной иерархии цветов, сформулированного в трактате Бартоло да Сассоферрата (XIV в.). «Посмотрим, что представляет собой теория цветов Бартоло, — пишет Лоренцо Валла. — [...] Он утверждает, что золо-

той — самый благородный из цветов, потому что он обозначает свет; если кто-нибудь хочет изобразить лучи солнца — этого ярчайшего из небесных тел, — он не сможет сделать это более достойно, чем с помощью золота [...]. Но разве кто-нибудь, кроме слепца или глухого, может назвать солнце желтоватым? Подними глаза, Бартоло [...]. и посмотри, разве оно не похоже больше на серебристо-белое? Какой цвет ставит он на второе место? [...] «Цвет сапфира, — говорит он, — следует за золотом». Это варварское и по-женски манерное слово он употребляет для обозначения того, что нормальный человек обычно называет синим. Он утверждает, что этот цвет обозначает воздух. Ну разве не очевидно, что он следует здесь порядку элементов? Несомненно это так и есть! Но почему же он пропускает луну? Уж если на первое место ставить солнце, то на второе необходимо поместить луну, и если солнце называть золотым, то луна в таком случае серебряная [...]. Разумеется, он не считает возможным брать в качестве примеров другие металлы, а также камни, травы или цветы, что было бы более соответствующим истине; но он считает их предметами слишком ничтожными, он, который сам состоит из солнца и из воздуха! [...] Но пойдем далее [...] Говорится о том, что белый — самый благородный из цветов, а черный — самый низкий, и что все остальные цвета тем прекраснее, чем они ближе к белому, и тем безобразнее, чем в них больше черноты [...] Тогда почему же нам так бесконечно нравится пурпурный шелк, и зачем мы белую льняную ткань окрашиваем в красный цвет, если не потому, что красный кажется нам привлекательнее белого? Пусть белый — самый чистый из цветов, но его нельзя считать самым лучшим [...] А что сказать о черном? Могу смело утверждать, что его нельзя считать чем-то противоположным превосходству белого: ворон и лебедь оба посвящены Аполлону. На мой взгляд, эфиоп прекраснее индийца именно потому, что он чернее [...] Но довольно об этом. Глупо тратить время на опровержение закона о сравнительном достоинстве цветов» (цит. по кн.: *M. Baxandall, Painting and Experience in fifteenth-century Italy, Oxford, 1972, pp. 84–85*). Об учении Лоренцо Валла о цвете см. также: *M. Baxandall, Giotto and the Orators: Humanist Observers*

of Painting in Italy and the Discovery of pictorial Composition, 1350–1450, Oxford, 1971, pp. 114–116, 168–171.

О цветовой символике средневековья см.: *W. Wackernagel*, *Die Farben-und Blumensprache des Mittelalters*, Leipzig, 1872. Актуальность полемики о символике цветов объяснялась тем, что в Италии XV в. сохранялись представления о цветовой иерархии и имели, хотя и ограниченное, распространение некоторые цветовые коды (например, астрологический). Следы средневековой символики есть и в трактате Альберти, который выделяет четыре основных цвета (соответствующие четырем элементам): красный — цвет огня, синий — цвет воздуха, зеленый — цвет воды, серый — цвет земли (*Л.-Б. Альберти*, *Десять книг о зодчестве*, т. II, стр. 31). Об учении Альберти о цвете см.: *H. Siebenhüner*, *Über den Kolorismus der Frührenaissance, vornehmlich dargestellt an dem «Trattato della pittura» des L. B. Alberti und einem Werke des Piero della Francesca*, Schramberg, 1935; *S. Edgerton*, *Alberti's Color Theory: a Medieval Bottle without Renaissance Wine*. — *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, v. 32, 1969.

- 37 *Леонардо да Винчи*, Книга о живописи, М., 1934, стр. 237.
- 38 «День господь отвел живым, ночь — мертвым» (Титмар Мерзебургский. Цит. по кн.: *А. Я. Гуревич*, *Категории средневековой культуры*, М., 1972, стр. 96).
- 39 *Леонардо да Винчи*, Книга о живописи.
- 40 *Ченнино Ченнини*, Книга об искусстве, или Трактат о живописи, М., 1933, стр. 30. Дата написания трактата неизвестна. Предположительно — конец XIV или самое начало XV в.
- 41 *Л.-Б. Альберти*, *Десять книг о зодчестве*, т. II, стр. 56.
- 42 «Подражая сиянию золота цветом, художник достигает большего признания и славы» (*там же*).
- 43 В трактате о живописи Альберти неоднократно повторяется совет, как передать цветом блеск: «...живописец не найдет другого цвета, кроме белого, при помощи которого он мог бы изобразить крайний блеск на свету...» (*там же*, стр. 32). «Живописец не располагает ничем другим, кроме белого, для изображения предельного блеска самого отточенного меча[...] Какой силой обладает правильное сопоставление белого рядом с

- черным, ты видишь из того, что благодаря этому сосу-
ды кажутся серебряными, золотыми или только стек-
лянными и кажутся блестящими, хотя они только
написаны» (там же, стр. 54).
- 44 Ченнино Ченнини, указ. соч., стр. 107.
- 45 Гуго Сен-Викторский (цит. по кн. «Памятники миро-
вой эстетической мысли», т. I, ч. 2, стр. 278).
- 46 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 32.
Ср. у Леонардо: «Открытая местность, освещенная
солнцем, будет иметь очень темные тени от любых
предметов, а тому, кто будет на нее смотреть со сто-
роны, противоположной той, откуда на нее смотрит
солнце, она покажется весьма темной» (*Леонардо да
Винчи*, Книга о живописи, стр. 269). Говоря об осве-
щенном предмете, Леонардо прежде всего замечает
падающую от него тень, причем густота тени служит
для него своеобразным критерием интенсивности све-
та: «Тело, освещенное наиболее ярким светом, будет
порождать наиболее темные тени» (там же, стр. 266).
Антитезой этому определению Леонардо может слу-
жить то место в трактате Вителло «Перспектива»
(гл. IV), где говорится, что темнота прекрасна лишь
постольку, поскольку она дает возможность видеть
сияние звезд.
- 47 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, абзац 545
(цит. по кн.: *W. Schöne*, op. cit., S. 83). В русском
издании это различие терминологии выявлено недоста-
точно четко. Термин *lume* переведен словом «освеще-
ние», а термин *luse* словом «свет». В другом месте
книги Леонардо предлагает аналогичную классифика-
цию: «Света бывают всякой природы: одни называют-
ся самобытными, другие — производными. Самобытным
называю я тот свет, который возник от пламени огня
или от света солнца или воздуха; производным светом
будет отраженный свет» (*Леонардо да Винчи*, Книга о
живописи, стр. 125).
- 48 Наблюдение В. Шоне (*W. Schöne*, op. cit., S. 86).
- 49 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 118. Ана-
логичное место есть в трактате о живописи Альберти:
«Квинтилиан говорил, что древние живописцы обводили
солнечную тень и что из этого впоследствии и разви-
лось искусство» (Л.-Б. Альберти, Десять книг о зод-
честве, т. II, стр. 40).

- 50 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 261.
- 51 Там же, стр. 252.
- 52 «Синева воздуха является цветом, составленным из света и мрака» («Книга о живописи», стр. 219). Развитие этой мысли можно найти позднее у Телезио: «И в бестелесном сиянии солнца, быть может, смешано не больше белизны, чем черноты» (Телезио, О природе вещей, в соответствии с ее собственными началами. — В кн. «Антология мировой философии», т. II, стр. 127).
- 53 Леонардо да Винчи, Книга о живописи, стр. 118. В другом месте той же книги Леонардо пишет: «...Освещение, т. е. мрак, свет, цвет...» (стр. 82).
- 54 Там же, стр. 108.
- 55 Там же, стр. 259.
- 56 Там же, стр. 345.
- 57 Там же, стр. 125.
- 58 Там же, стр. 257.
- 59 Там же, стр. 296.
- 60 Там же, стр. 284. В другом месте той же книги: «...Воздух, видимый сверху вниз, в некоторой мере пронизан темными образами земли, под ними находящейся, и потому кажется глазу более темным» (стр. 300).
- 61 Там же, стр. 299.
- 62 Там же, стр. 257.
- 63 Там же, стр. 121.
- 64 «Цвета, находящиеся в тени, будут тем больше или тем меньше причастны своей природной красоте, чем в меньшей или чем в большей темноте они будут» («Книга о живописи», стр. 148).
«...Ты, живописец, не делай так, чтобы в твоих предельно темных местах можно было различать цвета, граничащие друг с другом» (там же, стр. 21).
- 65 Там же, стр. 275.
- 66 О концепции цвета у Леонардо см.: J. Sherman, Leonardo's Colour and Chiaroscuro. — "Zeitschrift für Kunstgeschichte", Berlin, 1962, Bd 25, Heft 1, S. 13-47.
- 67 Ченнино Ченнини, указ. соч.
- 68 Л.-Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, т. II, стр. 31. Эта мысль повторяется в книге неоднократно. См., например: «Один и тот же цвет, оставаясь на месте, изменяет свой вид в зависимости от получаемых им света и тени» (там же, стр. 53). «...Одна поверхность,

на которую падают световые лучи, светлее другой [...] там же, где недостает силы света, также цвет становится темнее» (*там же*, стр. 54).

69 *Там же*, стр. 32. То же наблюдение, но несколько по-иному сформулированное, есть и в трактате о живописи Леонардо: «Если же [...] женщина очутится между лугом, освещенным солнцем, и самим солнцем, то ты увидишь, как те части складок, которые могут быть видимы лугу, окрасятся лучами, отражающими цвет этого луга. И так будет она меняться в цвете от соседних освещенных и неосвещенных предметов» (*Леонардо да Винчи, Книга о живописи*, стр. 298). В «Книге о живописи» Леонардо несколько страниц посвящено специально рефлексам.

70 *Леонардо да Винчи, Книга о живописи*, стр. 258.

71 *Там же*, стр. 143.

Данилова И. Е.
Д 18 От Средних веков к Возрождению. (Сложение художественной системы картины кватроченто). М., «Искусство», 1975.

127 с.

Автор данного исследования впервые в нашей литературе об эпохе Возрождения ставит в центр внимания проблему исследования изобразительной художественной системы, блестяще развитой итальянскими живописцами XV века. Круг вопросов, затронутых автором, разнообразен: самому тщательному разбору подвергнуты проблемы иконографии сюжетов и композиционного построения картин, проблемы света и тени в их конкретном и символическом толковании мастерами кватроченто. Столь же пристально рассматриваются категории времени, сюжетная и композиционная роль жеста и другие моменты художественной практики.

Д $\frac{80101-189}{025(01)-75}$ 140-76

75И

ИРИНА ЕВГЕНЬЕВНА ДАНИЛОВА

ОТ СРЕДНИХ
ВЕКОВ
К ВОЗРОЖДЕНИЮ

СЛОЖЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ
КАРТИНЫ
КВАТРОЧЕНТО

Редактор
Ю. П. МАРКИН

Художественный редактор
М. Г. ЖУКОВ

Художник
В. П. КОРОЛЬКОВ

Технические редакторы
Н. В. ГОЛУБЕНКОВА,

А. Н. КУЗНЕЦОВА
Корректоры

В. С. ДМИТРИЕВА,
Б. М. СЕВЕРИНА

Сдано в набор 20/1 1975 г. Подписано к печати 24/X 1975 г. А12577.
Формат издания 84×108/32. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 6,72.
Уч.-изд. л. 5,934 Изд. № 20 600. Тираж 10 000 экз. Заказ 6370.

Цена 56 коп.

Издательство «Искусство», Москва 103051, Цветной бульвар, 25.
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21.

56 коп.